**Autor/Autora:**
PATRIZIA DESIDERIO

**Director/a/es/as:**
MIGUEL CISNEROS CUNCHILLOS
ROSA FIORILLO

## Tesis Doctoral

# LA REUTILIZACIÓN DE SARCÓFAGOS ROMANOS EN EL SUR DE ITALIA DURANTE LA DOMINACIÓN NORMANDA

VOL.1

## Tesi di Dottorato

# IL RIUSO DEI SARCOFAGI ANTICHI NEL SUD ITALIA DURANTE LA DOMINAZIONE NORMANNA

VOL.1

# **Indice** vol.1


| | | |
|---|---|---|
| **1.** | **Introduzione** | **1** |
| 1.1 | I Normanni In Italia Meridionale: Le Origini | 1 |
| 1.2 | Il Contesto | 5 |
| 1.3 | Giustificazione Del Lavoro | 9 |
| 1.4 | Metodologia E Piano Di Lavoro | 12 |
| 1.5 | Ricerca Archivistica E Bibliografica | 15 |
| 1.6 | Schede Tecniche | 17 |
| **2.** | **2. Il riuso dell'antico** | **26** |
| 2.1 | Lo studio degli spolia nella storia dell'arte e nell'archeologia | 26 |
| 2.2 | Significato del fenomeno | 30 |
| 2.3 | Note per il riuso in campania | 43 |
| 2.4 | La logica del riuso nell'italia centro-meridionale all'epoca dei normanni | 52 |
| **3.** | **I sarcofagi romani** | **87** |
| 3.1 | I "marmi imperiali" e il porfido | 87 |
| 3.2 | Fasi di lavoro, maestranze e produzione dei Sarcofagi in epoca romana | 96 |
| 3.3 | Produzione in serie o su richiesta? | 106 |
| 3.4 | Il commercio dei sarcofagi in epoca romana | 120 |
| 3.5 | La trasportabilità dei marmi, i naufragi e i carichi | 117 |
| **4.** | **Il riuso e rilavorazione ideologica dei sarcofagi antichi in ambito locale** | **134** |
| 4.1 | La persistenza dell'antico | 135 |
| 4.2 | Il riuso dei sarcofagi antichi e la ricerca di consenso in epoca medievale | 143 |

| | | |
|---|---|---|
| 4.3 | Cronologia e produzione dei sarcofagi in ambito locale | 155 |
| 4.3.1 | Tipologie di marmi e officine marmorarie regionali | 159 |
| 4.3.2 | I sarcofagi di provenienza urbana | 170 |
| 4.4 | Riuso e rilavorazione ideologica dei sarcofagi antichi in ambito locale | 179 |
| 4.4.1 | La scelta di un sarcofago antico: il significato simbolico del mito di Marte e Venere | 231 |
| **5.** | **I sarcofagi** | **238** |
| 5.1 | I sarcofagi figurati | 241 |
| 5.2 | Achille e Pentesilea | 242 |
| 5.3 | Proserpina | 250 |
| 5.4 | Fedra e Ippolito | 255 |
| 5.5 | Meleagro | 257 |
| 5.6 | Selene ed Endimione | 260 |
| 5.7 | Gorgone | 268 |
| 5.8 | Dioniso | 277 |
| 5.9 | Grifi | 288 |
| 5.10 | Sarcofagi figurati con minore attestazione in campania | 297 |
| 5.11 | Scene di caccia | 298 |
| 5.12 | Fetonte | 301 |
| 5.13 | Ercole | 303 |
| 5.14 | Maschere teatrali | 305 |
| 5.15 | Muse | 310 |
| 5.16 | Figura femminile recumbente | 317 |
| 5.17 | Corteo marino | 318 |
| 5.18 | Corteo di eroti | 322 |
| 5.19 | Geni stagionali | 324 |
| 5.20 | Battaglia tra Greci e Persiani | 327 |

| | | |
|---|---|---|
| 5.21 | Scene a carattere bucolico | 330 |
| 5.22 | Eroti e Defunto | 332 |
| 5.22.1 | Eroti adulti | 334 |
| 5.23 | Cornucopia | 336 |
| 5.24 | Nikai | 339 |
| 5.25 | Porta dell'aldilà | 343 |
| 5.26 | Togati e *Dextrarum iunctio* | 346 |
| 5.27 | Mito di Prometeo | 348 |
| 5.28 | Sarcofagi strigilati | 351 |
| 5.29 | Disco di porfido strigilato | 366 |
| 5.30 | Un caso particolare | 388 |
| 5.31 | Sarcofagi a ghirlande | |

| | | |
|---|---|---|
| **6.** | **La policromia e i materiali** | **410** |
| 6.1 | Significato del colore e la polisemia cromatica nell'antichità | 413 |
| 6.1.2 | La percezione del colore | 420 |
| 6.2 | L'importanza del colore e la polisemia cromatica nel Medioevo | 425 |
| 6.3 | Uso del colore sui sarcofagi antichi | 430 |
| 6.4 | Gli esemplari che presentano tracce di colore | 434 |
| 6.5 | Uso del colore in fase di riuso: A20 | 442 |
| | **Conclusioni** | **451** |
| | **Resumen en español** | **469** |
| | **Bibliografia** | **488** |

# 1. Introduzione

## 1.1 I Normanni in Italia meridionale: le origini

Chiarire le dinamiche che, fin dall'inizio, hanno caratterizzato il rapporto tra manifestazioni artistiche-architettoniche e potere normanno in Italia meridionale, appare di fondamentale importanza per una corretta comprensione del fenomeno del riuso di materiale antico negli ambienti cristiani campani dell'epoca normanna: è proprio tale aspetto che ci accingiamo a considerare in modo più esteso nelle pagine seguenti. È necessario, innanzitutto, far riferimento al mondo romano per distinguere con maggiore chiarezza le specifiche peculiarità che la prassi del reimpiego assumerà nel tempo e in particolare all'aspetto del riuso dei sarcofagi antichi: è noto, del resto, che la prassi del reimpiego si protrarrà ben oltre il Medioevo, raggiungendo nel XII secolo il momento di maggior voga della inumazione in antichi sarcofagi. Ma per comprendere in che modo il fenomeno del riuso sia stato connesso a precise esigenze di legittimazione culturale e politica nell'Italia meridionale di epoca normanna non si può prescindere dall'analizzare i rapporti tra i nuovi dominatori e la popolazione del luogo, attraverso una panoramica delle principali vicende storiche che portarono in Campania il popolo di origine nordica. Per conoscere la vicenda normanna è imprescindibile la testimonianza di Amato di Montecassino[1], forse nativo di Salerno, autore della *Historia Normannorum* intorno al 1076/78, ossia la prima cronaca della conquista normanna in Italia meridionale, giuntaci però solo tramite una traduzione francese del '300[2]. L'opera è dedicata all'abate Desiderio e narra le vicende dei Normanni in Italia dal 1016 al 1078[3]. Le narrazioni hanno un taglio decisamente pro-normanno, tanto che si è ipotizzato fosse stata commissionata direttamente dall'Abate Desiderio: questi, pur essendo di origine longobarda (precisamente del ducato di Benevento), sostenne difatti una politica filo-normanna in accordo con Papa Gregorio VII[4] ai danni dell'impero (del resto, nella lettera dedicatoria è totalmente evidente il suo favore verso Riccardo principe di Capua e verso

---

1 Sulle versioni della Historia si veda: Kujawiński 2010 = Kujawiński, J. *Alla ricerca del contesto del volgarizzamento della Historia Normannorum di Amato di Montecassino: il manoscritto francese 688 della Bibliothèque nationale de France.* Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo 112. 2010 91–136.

2 Houben = Houben, H. I normanni. 2015, 57.

3 D'Angelo 2003 = D'Angelo, E. *Storiografi e cronologi latini del Mezzogiorno normanno-svevo.* Napoli 2003, 15–42. Si veda anche: Tamburrini 1999 = Tamburrini, A. (a cura di). *Amato di Montecassino, Storia dei Normanni.* Cassino 1999.

4 Tessore 2003 = Tessore, D. Gregorio VII: il monaco, l'uomo politico, il santo. 2003, 196–199.

Roberto il Guiscardo, entrambi benefattori del monastero e figure centrali dell'*Historia*). I motivi che spinsero i Normanni a giungere in Italia meridionale all'inizio dell'XI secolo[5] non sono ancora del tutto chiari, forse il loro arrivo fu dovuto ad un fattore di natura religiosa piuttosto che politica: nel Sud Italia, infatti, passavano le principali vie di pellegrinaggio della cristianità e di pellegrini normanni nel sud Italia scrive anche lo storiografo Guglielmo di Puglia, raccontando di come normanni in visita all'arcangelo Gabriele, sul Monte Gargano, si fossero imbattuti in Melo di Bari, che a sua volta li avrebbe voluti in aiuto contro i bizantini[6]. Dunque, i primi contatti con questi territori non avvennero in qualità di dominatori (sebbene non si possa ritenere che fossero esclusivamente ragioni religiose a spingerli nella penisola) ma, così come ci informano le cronache, furono diverse le motivazioni alla base di queste migrazioni in Italia: ad ogni modo, ben presto essi finirono con l'inserirsi nelle lotte tra i diversi poteri che all'epoca si spartivano il Mezzogiorno. Per tutta la prima metà dell'XI secolo, infatti, essi furono essenzialmente mercenari al servizio di signori locali, desiderosi di imporsi sui propri avversari nelle dispute specificamente italiane (il sud Italia era all'epoca diviso tra Bizantini, Longobardi, Arabi e potere papale)[7]. Ma qual era il contesto storico- politico nel quale i normanni si inserirono? Innanzitutto, il sud era un crogiolo di genti, fedi e culture diverse, numerosi conflitti dilaniavano questi territori divisi fra principi diversi che richiesero sempre più spesso l'aiuto militare dei mercenari normanni. Un esempio, in tal senso, è rappresentato dalla decisione presa dal duca Sergio IV di Napoli, che nel 1030 affidò a un gruppo di cavalieri normanni il borgo di Aversa 15 km a nord di Napoli, per difendere il confine settentrionale del suo dominio[8]. Senza dubbio, tale sua instabilità politica rappresentava un'opportunità per i figli cadetti desiderosi di crearsi una nuova carriera di cavalieri, visto che nell'XI secolo in Normandia, come in molte altre zone d'Europa, vigeva il principio della primogenitura, che escludeva dall'eredità

5 Per i Normanni dell'Italia meridionale si segnala: Neveux 2014 = Neveux, F. *L'avventura dei Normanni*. 2014, 149-170.
6 Houben 2015, 58 e ss.
7 Camellini 2022 = Camellini, M. *L'identità normanna nelle cronache della Normandia e dei paesi dell'espansione normanna tra X e XII secolo.* Tesi di dottorato, Università degli Studi del Piemonte. 2022, 292.
8 Houben 2015, 61.

paterna i secondi figli. Se però nel VI secolo i Longobardi attuarono una migrazione come popolo, non fu così per i Normanni. Si stima, infatti, che fossero all'incirca 250 cavalieri al principio dell'XI secolo e solo dopo il 1040 aumentarono in maniera consistente[9]: la conquista ebbe inizio in Puglia e, nel corso del tempo, esponenti della famiglia degli Altavilla, originaria della Normandia occidentale, riuscirono a farsi riconoscere come capi dei normanni nel meridione[10]. Il 1053 rappresenta una data cruciale per la loro ascesa in Italia: la vittoria della battaglia di Civitate, che li vide contrapposti a una coalizione papale, infatti, segnò l'inizio di una nuova alleanza con papa Leone IX, tanto che questi finirà per riconoscerli come dominatori legittimi della regione, in cambio del giuramento di fedeltà. Tale vittoria, però, segnò anche l'inizio dell'ascesa al potere del carismatico Roberto il Guiscardo[11]: giunto in Italia[12], tra il 1047 e il 1048, era riuscito (grazie alle sue indiscutibili capacità militari) a sottomettere la Calabria insieme al fratello Ruggero e a farsi riconoscere dal papa come duca di Puglia e Calabria e di Sicilia (che però rimase a lungo in mano araba). Naturalmente, anche l'alleanza normanno-papale fu determinante per la loro affermazione sociale e politica al sud, sebbene non mancarono conflitti proprio con Papa Gregorio VII, che come sappiamo svolse un ruolo cruciale nella storia salernitana: questi inizialmente considerava il Guiscardo come un usurpatore e per tale motivo, nel 1073, si recò a Benevento per ottenere il giuramento di fedeltà da parte del principe longobardo Landolfo VI. Lo stesso fece a Capua con il principe Riccardo[13], arrivò inoltre a scomunicare il duca normanno varie volte, senza però sortire gli effetti sperati. Alla fine dovette cedere dinanzi all'inasprimento dei rapporti con il re tedesco Enrico IV, tanto che i normanni finirono per diventare l'unica speranza di salvezza per il pontefice. Roberto il Guiscardo[14], del resto, non aveva smesso di ottenere successi nel sud Italia[15]: dopo la riconciliazione con Riccardo di Capua avvenuta nel 1076 e la conquista di Salerno nel 1077, assediò Benevento (che era un possedimento papale). Nonostante

---

9 Houben 2015, 60.
10 Camellini 2022, 285 e ss.
11 Loud 2000 = Loud, g. a. *The Age of Robert Guiscard: Southern Italy and the Norman Conquest. Harlow, 2000.*
12 Chalandon 1907 = Chalandon, F. *Histoire de la domination normande en Italie et en Sicile. Parigi 1907.*
13 Houben 2015, 67.
14 Sulla figura del Guiscardo si veda:
Von Kleist 2011 = Von kleist, H. *Robert Guiskard, Herzog der Normänner, student edition.* Stuttgart, 2011.
15 Norwich 1967 = Norwich, J. J. *The Normans in the South 1016-1130.* London, 1967.

questa volta le cose non si conclusero nel verso sperato dai normanni, ancora una volta le vicende storiche diedero loro ragione: i rapporti tra Gregorio VII ed Enrico IV infatti giunsero agli estremi e per tale motivo il pontefice si vide costretto a revocare la scomunica al Guiscardo, il quale nel 1080 prestò giuramento vassallatico al Papa a Ceprano (tra i territori dei normanni e quelli del papato). Tali alleanze divennero più salde nel 1084, quando Gregorio VII - rifugiato a Castel Sant'Angelo, per sfuggire all'assedio di Enrico IV - chiese l'intervento dei normanni, i quali senza grandi difficoltà lo liberarono, portandolo (dopo un breve soggiorno a Benevento) a Salerno, dove morirà nel 1085[16]. Nello stesso anno morirà anche il Guiscardo, i territori da lui conquistati furono divisi tra il fratello Ruggero I (la Sicilia) e il figlio Ruggero Borsa (il ducato di Puglia). Solo nel 1130, Ruggero II, figlio di Ruggero I, riunificherà i territori normanni (fig.1 pag.4).

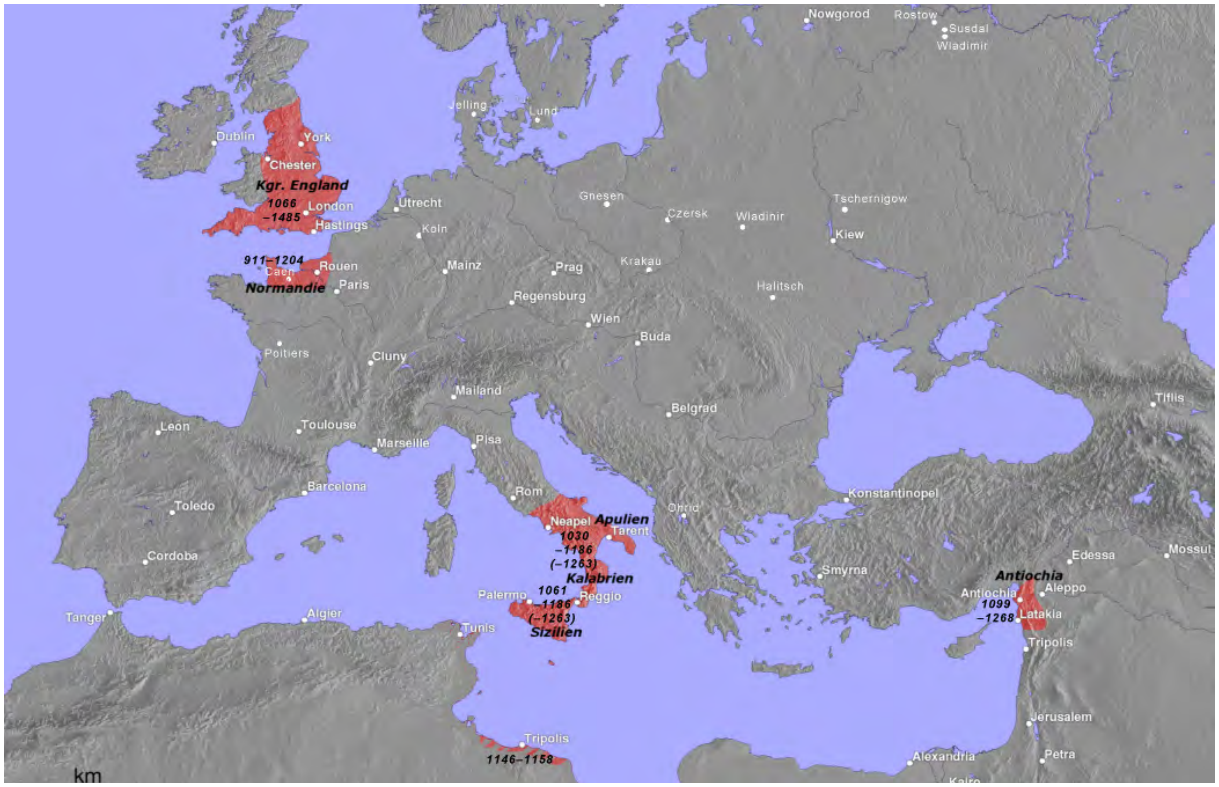



Fig. 1
Mappa dei possedimenti normanni nel XII secolo. From: https://it.wikipedia.org/wiki/Normanni

16 Houben 2015, 70-71.

## 1.2 Il contesto

Da questa breve panoramica della storia normanna nel Sud Italia, appare evidente che l'atteggiamento che essi assunsero nei confronti della Chiesa, sin dagli esordi, vada letto ed interpretato alla luce della propensione da parte di questo popolo di acquisire fama e autorità stringendo legami con i più autorevoli personaggi del tempo. La vicenda normanna, inoltre, si caratterizza per una netta cesura con le origini nordiche di questo popolo. Anche questo particolare ha delle ricadute politico-culturali evidenti: essi non ci vengono presentati come rozzi pagani provenienti dal nord e gli stessi storiografi tendono a limitarsi a brevi cenni. Amato di Montecassino, ad esempio, nel primo capitolo della sua celebre opera, prima ancora di ricordare la provenienza dei Normanni da Nora, afferma che essi abitano una regione molto fertile della Francia[17](da ciò appare evidente la preferenza data alla Normandia sul Nord). Anche Guglielmo di Puglia parla della Normandia come *"fines paternos"*[18] e lo stesso dicasi per Goffredo Malaterra, che dà la precedenza alla regione francese piuttosto che all'origine nordica[19]. Tale rottura con il passato nordico verrà portata al massimo compimento proprio con l'avventura in Italia meridionale (fig. 2 pag. 6). I Normanni che giunsero in Italia erano ormai cristiani, il paganesimo è dimenticato, ora la loro identità si caratterizza per essere dei buoni cristiani e per la loro devozione religiosa: anche a livello simbolico, vengono associati ad esempio a leoni, sparvieri, tigri, tori, aquile e non a lupi famelici. Del resto, l'Italia meridionale, a differenza della Francia, non visse un'aggressione da parte di un popolo barbarico-pagano, con sistematiche distruzioni di case, chiese, monasteri e riduzione in schiavitù. I metodi di espansione e penetrazione nel territorio erano cambiati, rispetto alla prima "sortita" dal Nord. Va detto, inoltre, che la stessa posizione geografica dell'Italia (essenzialmente periferica) finì con il favorire enormemente la maturazione di alcuni processi d'integrazione, così che, per ragioni storiche e sociali, i Normanni poterono

17 Camellini 2022, 289.
18 Testo e traduzione dell'opera: De rosa 2003 = De rosa, F. (a cura di). *Guglielmo di Puglia, Le gesta di Roberto il Guiscardo, I. Cassino 2003, v.20, 80.*
19 Camellini 2022, 289.

narrare la propria storia senza le difficoltà che caratterizzavano invece in quegli stessi secoli Normandia e Inghilterra. Non è dunque la sete di guadagno e l'avidità, o almeno non solo, il principale movente della discesa normanna in Italia, ma, da quanto scrivono i cronisti, sembra che essi ricercassero, in questa che cominciò evidentemente come un'avventura, un riconoscimento del loro valore militare, politico e culturale che significò anche dover qualificare giuridicamente la loro presenza nei territori conquistati, con strategie che andavano al di là della semplice caccia alla terra e la bottino[20]. È in tale ottica, leggittimante e qualificante, che, dunque, vanno letti i segni delle future creazioni statali[21] e, perchè no, delle future scelte artistiche e architettoniche che essi attuarono: come era accaduto per i romani - che divenuti dominatori del Mediterraneo, avevano finito per assorbire la tradizione architettonica greca e con essa l'uso dei marmi nell'elevato e nella decorazione degli edifici - anche i nostri dominatori seppero recepire il prestigio politico e sociale dei popoli con cui stavano venendo in contatto, nonchè le valenze ideologiche connesse alle scelte artistiche e architettoniche. Ancora una volta, è bene ribadirlo, a rendere possibile tutto questo, fu lo stretto legame che si andò configurando tra i due poli di potere (Papato e duchi normanni), in quanto è proprio in




Fig. 2
L'Italia attorno al 1050. From:
https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Italy_1050.jpg

20 Delogu 1984 = Delogu, P. *I normanni in Italia. Cronache della conquista e del regno.* Napoli 1984, 45.
21 si veda Loud 2000.

questo rapporto privilegiato che bisogna ricercare le motivazioni che più tardi spinsero, ad esempio il Guiscardo, duca di Puglia e di Calabria, a dar vita alla cattedrale di Salerno. D'altro canto, non si può non tenere in considerazione, da un lato, il ruolo centrale che proprio Salerno occupava, da secoli, nell'Italia meridionale come centro strategico di comunicazione tra Napoli e la Calabria e, dall'altro, l'alto livello di civiltà e organizzazione che la città campana aveva raggiunto in circa cinque secoli di dominazione longobarda. Non c'è da meravigliarsi, dunque, se persino il famoso e potente duca dovette faticare per conquistarsi la stima e l'autorità a Salerno, come nel resto del Meridione d'Italia. In effetti, se dal punto di vista militare, il potere del Guiscardo era indiscusso, da un punto di vista politico non fu altrettanto accorto. Gli stessi contrasti con Gregorio VII avrebbero potuto far fortemente vacillare quel prestigio e quel desiderio di legittimazione del potere, che era sempre stato uno degli obiettivi principali, fin dalle prime incursioni italiane, e che ha rappresentato, giustamente, un'esigenza inalienabile dei potenti signori normanni. Il Guiscardo, probabilmente, per primo sentiva di doversi scrollare di dosso l'etichetta di mercenario e avventuriero che derivava, inevitabilmente, dalle sue origini ed è in questa direzione che devono essere interpretati i due significativi gesti che egli compì fra il 1076 e il 1080: la fondazione della cattedrale di Salerno e il giuramento di Ceprano, che sanciva la riconciliazione con il Pontefice[22] e concedeva al duca normanno il vessillo di San Pietro e la nomina di difensore della Chiesa[23]. Le due operazioni non possono essere considerate separatamente in quanto, se la prima era apertamente diretta a conquistarsi il favore e l'approvazione della classe dirigente salernitana, indirettamente costituiva un gesto di avvicinamento alla Chiesa; allo stesso modo il ritrovato accordo con Gregorio VII era direttamente funzionale a ricevere il riconoscimento ecclesiastico del proprio potere, ma aveva come conseguenza secondaria l'affermazione della propria legittimità agli occhi

22 Sorrentino 1985 = Sorrentino, A. *Un santo nella tempesta Gregorio VII dalle sue lettere*. Salerno, 1985.
23 Picasso 1990 = Picasso, G. Roberto il Guiscardo tra Europa, Oriente e Mezzogiorno. Atti del Convegno internazionale de studio promosso dell'Università degli Studi della Basilicata in occasione del 9 centenario della morte di Roberto il Guiscardo (Potenza-Melfi-Venosa, 19-23 ottobre 1985) C. D. Fonseca (a cura di). Galatina 1990, 29-38.

della comunità cittadina. Il riutilizzo di sarcofagi antichi va, dunque, ad inserisi in quella prassi avviata dai papi, sin dall'XI secolo, i quali, appunto, si avvalsero di opere antiche per le loro sepulture, in linea con quella che era la cosiddetta *imitatio imperii*, che a partire dalla riforma gregoriana finì per influenzare fortemente l'immagine del papato[24] e che i principi normanni seppero far propria (sembra che anche Ruggero, nipote di Roberto, avesse conosciuto almeno il sarcofago di Gregorio VII a Salerno) al fine di consolidare il processo di assimilazione fra loro e la popolazione locale, e che portò i nuovi dominatori anche ad un adattamento agli usi preesistenti. I signori di Capua e Aversa, del resto, seguirono la tradizione di autorappresentazione dei loro predecessori longobardi, come, per esempio, nella forma dello scettro, nella sagoma del trono, nonché nei particolari dell'abbigliamento. Proprio in Italia meridionale, grazie ai principi normanni, sarebbe nato, inoltre, un nuovo luogo destinato alla sepoltura che può essere definito «dinastico»[25], tale principio fu istituito dal Guiscardo nell'Abbazia benedettina di Venosa (Lucania) nel 1069, cioè dieci anni dopo aver ricevuto l'investitura da parte di papa Niccolò II di duca di Puglia e di Calabria e di Sicilia[26] (fig. 3 pag.8) L'ipotesi avanzata dallo studioso I. Herklotz è che i nuovi sovrani si siano riallacciati ai loro predecessori in Italia meridionale anche

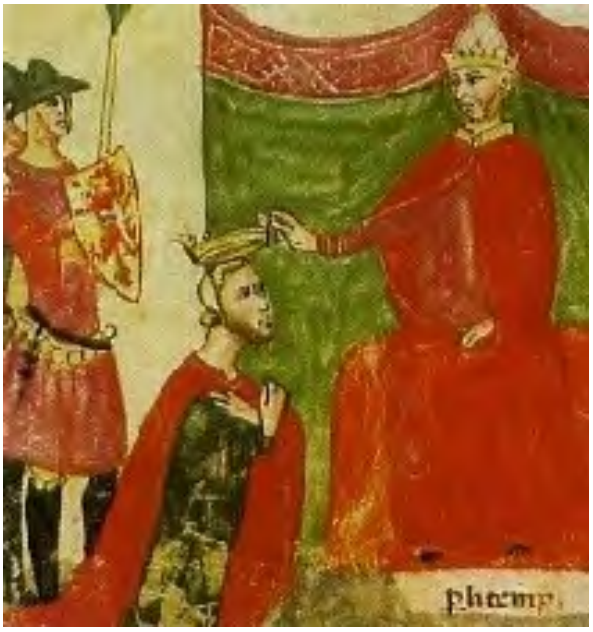


Fig. 3
Roberto il Guiscardo nominato duca da Papa Niccolò II.
From: https://it.wikipedia.org/wiki/Roberto_il_Guiscardo

24 Herklotz 1994 = Herklotz , I. *Lo spazio della morte e lo spazio della sovranità.* In *I normanni.* Popolo d'Europa (1030-1200), D'Onofrio M. (a cura di). 1994, 325.
25 Herklotz 1994, 321-326.
26 Herklotz 1994, 322.

nelle forme di sepoltura: «...poiché queste appartengono ugualmente all'ambito della autorappresentazione dei regnanti[27]».

### 1.3 Giustificazione del lavoro

Il presente studio è la naturale prosecuzione della ricerca iniziata durante il percorso di laurea quadriennale in Lettere moderne[28] conclusosi nel 2006, con una tesi sui sarcofagi di reimpiego del Duomo di Salerno, svolta presso l'Università degli Studi di Salerno e il Kunsthistorisches Institut a Firenze. Al termine di quel lavoro di tesi sono giunta alla conclusione che la logica orientante la scelta di un sarcofago antico da parte dei dominatori normanni non fosse univoca. Innanzitutto l'uso di *spolia* si traduceva in un'appartenenza ideale al mondo classico, attestata da ben definiti elementi stilistici e iconografici e, in secondo luogo, la preziosità dei materiali, ma non da ultimo un più rapido reperimento di materiali. Pur appartenendo ad epoche diverse, i sarcofagi analizzati in quella sede risultavano, infatti, accomunati da questi elementi caratteristici. Così, dalle conclusioni appena ricordate e dalle indagini effettuate per interesse personale, è emersa la necessità di ampliare il campo di ricerca, estendendola al riuso dei sarcofagi marmorei non solo a Salerno, ma in tutta la Campania durante l'età normanna. Durante la ricerca è stato necessario restringere il campo d'indagine, inizialmente infatti era stata individuata come area geografica di riferimento tutta l'Italia meridionale sottoposta al dominio normanno. In seguito si è passati a osservare un'area geografica più ristretta, di carattere regionale campano. Tale scelta è stata maturata nel corso delle diverse fasi di studio sia per l'elevato numerodei pezzi reimpiegati presenti in Campania, sia perché sono stati indagati aspetti inizialmente nonconsiderati, vale a dire la presenza di botteghe marmorarie regionali e la conseguente maturazione di un linguaggio stilistico precipuo sorto e sviluppatosi in ambito locale. Da ciò è risultato necessario concentrarsi sullo studio dei sarcofagi antichi di

27 Herklotz 1994, 203.
28 Desiderio 2006 = Desiderio P. *"I sarcofagi di reimpiego del Duomo di Salerno"*. Università degli Studi di Salerno, a.a. 2005-2006. Salerno 2006.

reimpiego in ambito campano, pur senza tralasciare i necessari rimandi con il sud Italia e con *l'Urbs*. In questa occasione è risultato imprescindibile arricchire lo studio dei sarcofagi di reimpiego con ulteriori elementi d'indagine: quali l'individuazione delle botteghe scultoree attive localmente, chiarire i modelli principali di riferimento e le riletture degli schemi iconografici della tradizione e la nascita di un nuovo linguaggio artistico locale. Inoltre, si è operata una distinzione tra i prodotti importati e le produzioni locali, tenendo sempre presenti i rimandi, le similitudini e le influenze tra i diversi modelli iconografico-stilistici. L'attenzione è stata poi rivolta ai materiali utilizzati, al commercio dei sarcofagi antichi, alle tecniche produttive e alle modalità di lavoro delle officine specializzate nella produzione di sarcofagi. Un altro aspetto indagato in questo studio è stata l'importanza del colore e le tecniche di applicazione dei pigmenti sui rilievi. È risultato altresì opportuno ampliare lo studio delle diverse iconografie, puntualizzando i contesti storico-culturali che li hanno prodotti.Il quadro d'insieme del reimpiego dei sarcofagi antichi nel sud Italia in epoca normanna che si è tentato di definire con questo nuovo lavoro di ricerca non è semplice. Le difficoltà emerse sono infatti molteplici, a partire dalla definizione dei confini del campo d'indagine e altrettanto ardua è la definizione dell'arco cronologico: a partire da quale momento dell'XI secolo si può dire, infatti, che la presenza politica e militare dei normanni diviene anche influenza culturale? In questa luce vanno inquadrati una serie di interrogativi a cui è indispensabile rispondere per poter affrontare con maggiore consapevolezza le problematiche connesse al riutilizzo di sarcofagi antichi e più in generale alle problematiche legate al riutilizzo di materiale antico in Campania. Data la complessità del tema, le pagine che seguono non hanno l'ambizione di completezza ed esaustività, ma costituiscono solo un tentativo di individuare e approfondire le ragioni che presiedono al problema del reimpiego di sarcofagi antichi in epoca normanna

attraverso la lettura degli studi più rappresentativi in materia di reimpiego e naturalmente dell'osservazione diretta dei manufatti. Questa tesi di dottorato mi ha permesso di entrare in contatto con problematiche del tutto nuove quali gli aspetti relativi al trasporto e al commercio dei manufatti marmorei, all'importanza dei materiali e delle caratteristiche policrome degli stessi e soprattutto di adottare una metodologia di studio che, fino al momento della mia tesi di Laurea, avevo poco considerato. In questa nuova ricerca sono state considerate le problematiche inerenti la committenza, quest'ultima indispensabile per ricostruire le motivazioni ideologiche sottese al reimpiego. Il nucleo centrale della tesi (il reimpiego dei sarcofagi antichi nel Sud Italia in epoca normanna) ha imposto di affrontare tematiche assai diverse: a partire dall'aspetto storico e geografico, tenendo sempre presenti gli aspetti architettonici, documentari e storico-artistici. È parso altresì doveroso accennare anche alle modalità con cui i nuovi dominatori giunsero in Italia meridionale, è indiscutibile, infatti, che l'arrivo dei normanni nel Sud della Penisola (subentrati a Bizantini e Longobardi, che da tempo avevano il controllo politico-culturale del territorio) e in particolar modo in Campania, abbia significato un mutamento del linguaggio politico, ideologico e culturale capace di fondersi e talvolta sostituirsi alle forze locali. Elemento unificatore fu l'Antico, che trovava nella Chiesa il suo fulcro e nei cavalieri normanni - legati al Papa da vincoli feudali - il sostegno indispensabile ad assicurarne il primato[29]: è con tali presupposti che bisogna approcciarsi allo studio dei sarcofagi di reimpiego utilizzati per l'inumazione di vari personaggi più o meno legati alla casata dei nostri cavalieri normanni. A questi illustri sepolcri spettò il gravoso compito di garantire rappresentanza politica e culturale, ma anche di lasciare tracce durevoli del potere esercitato, tra l'XI e la metà del XII secolo nel sud Italia, dai protagonisti della sfera politica e religiosa: principi, vescovi e abati e persino un Papa: Gregorio VII (morto a

29 Belli d'Elia 1994 = Belli d'Elia, P. *La produzione scultorea nel sud della penisola*. In *I normanni*. Popolo d'Europa (1030-1200), M. D'Onofrio (a cura di). Venezia 1994, 229-236.

Salerno il 25 maggio 1085), per il quale fu scelto un antico sarcofago a ghirlande, bucrani e *tabula* centrale, sulla quale vennero successivamente scolpite le chiavi di San Pietro, a perenne garanzia del rango dell'inumato[30]. Il monumento sepolcrale, è bene sottolinearlo, ha avuto sin dall'antichità il ruolo preciso di autorappresentazione sociale, già nell'impero bizantino, verso la metà del XI sec., si ricercava un'analogia tra lo «spazio della morte e quello della sovranità»[31], gli stessi principi longobardi del Sud Italia, infatti, avevano attuato una sorta di richiamo a quello che era il principio di autorappresentazione dei sovrani tipica del mondo bizantino. A tale ideologia si ricollegò il duca normanno Roberto il Guiscardo proprio in Italia meridionale, raggiungendo traguardi mai riscontati precedentemente. Ma a quali esigenze culturali e politiche risponde la prassi del riuso di sepolture antiche, così difficile da interpretare in base alla nostra sensibilità moderna? Attraverso quali dinamiche si realizza l'incontro fra mondo antico pagano e cultura cristiana? Che significato si può attribuire alla fusione delle due culture che si manifesta nella produzione artistica e architettonica del Medioevo? Quale fu l'apporto che il linguaggio artistico diede ai Normanni all'interno e all'esterno dei loro regni e principati, per il consolidamento del loro potere nel sud Italia? Che ruolo ebbero le inumazioni in sarcofagi antichi nel processo di costruzione identitaria del popolo normanno? Che relazione vi fu tra l'uso di sarcofagi antichi e i contesti politici e sociali della dominazione normanna in Campania? Da queste domande nasce il presente lavoro e ad esse tenterò di dare risposta nel corso dell'analisi che seguirà.

### 1.4 Metodologia e piano di lavoro

Da un punto di vista metodologico, questa ricerca si è articolata attraverso un lavoro sul campo, destinato all'osservazione diretta dei manufatti, l'individuazione delle aree della regione Campania in relazione a quelli che erano i contesti territoriali della regione in età

30 De Lachenal 1999 = De Lachenal, L. *Reimpigo dell'antico e ideologia politica fra Roma e l'Italia meridionale in età normanna: alcune osservazioni*. In Atti X giornata archeologica. Il passato riproposto. Continuità e recupero dall'antichità a oggi. Giannattasio (a cura di) Genova, 28 novembre 1997. 1999, 99.

31 Herklotz 1994, 323.

tardo antica, definizione territoriale e individuazione dei siti (musei, chiese, cattedrali, palazzi storici e aree cittadine e rurali), secondo un arco cronologico che partendo dall'età tardo antica[32] giunge fino al basso Medioevo. Questa fase è stata costantemente affiancata dall'analisi dei principali contributi offerti dalla letteratura storica-artistica. In particolare, per quanto concerne quest'ultimo aspetto un riferimento costante è stato il saggio di L. de Lachenal[33] sugli *spolia* dell'Italia in epoca tardo-antica e medievale. Indispensabili sono stati inoltre i contributi di P. Pensabene[34] sui traffici dei marmi antichi e delle tecniche di trasporto, approvvigionamento dei sarcofagi in epoca romana.
Per quanto riguarda l'analisi dei sarcofagi di reimpiego in ambito locale fondamentali sono state le analisi condotte da A. Palmentieri[35] mentre per l'individuazione delle officine

---

32 A tal proposito si veda lo studio di SAVINO 2005 = E. SAVINO, E. "Campania tardoantica (284-604 d.C.)", Munera 20. 2005.

33 De Lachenal 1995 = De Lachenal, L. *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*. Milano 1995.

34 Pensabene 1981 =Pensabene, P. "*Nota sullo stadio di lavorazione e la tipologia dei sarcofagi a ghirlande microasiatici esportati in occidente*". In Dialoghi di Archeologia, 1. 1981, 85-108;
Pensabene 1986 = Pensabene, P. *"La decorazione architettonica, l'impiego del marmo e l'importazione di manufatti orientali a Roma, in Italia e in Africa (II-VI d.C.)"*. In Le merci, gli insediamenti. Società Romana e Impero Tardoantico, Giardina, A. (a cura di). Bari 1986, 285-429;
Pensabene 1987 = Pensabene, P. *"L'importazione dei manufatti marmorei ad Aquileia"*.
In AntichitàAltoadriatiche XXIX (1987), Vol. 2, Vita sociale, artistica e commerciale di Aquileia Romana. Trieste 1987, 365-399;
Pensabene 1991 = Pensabene, P. *"Contributo per una ricerca sul reimpiego e il recupero dell'antico nel Medioevo. Il reimpiego nell'architettura normanna"*. In Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, III, Anno XIII. 1990. Roma 1991, 5-138;
Pensabene 2003 = Pensabene, P. *"Marmi e reimpiego nel santuario di S. Felice a Cimitile"*. In Cimitile e Paolino di Nola. La tomba di S. Felice e il centro di pellegrinaggio. Trent'anni di ricerche, H. Brandenburg, L. Ermini Pani (a cura di) Roma 2000. Città del Vaticano 2003, 129-207;
Pensabene 2013 = Pensabene, P. *Il marmo lunense nei programmi architettonici e statuari dell'Occidente romano*. In El marmor en Hispania: explotacion, uso y difusion en epoca romana, V. Garcia-Entero (a cura di). Madrid 2013, 17-48;
Pensabene 2014a = Pensabene, P. *I marmi nella Roma antica*. Roma 2014
Pensabene 2015a = Pensabene, P. *Marmi pubblici e marmi privati. Note in margine ad un recente volume di Ben Russell*. Archeologia Classica Vol. 66. 2015, 575-593.
Pensabene 2015b = Pensabene, P. *Roma su Roma. Reimpiego architettonico, recupero dell'antico e trasformazioni urbane tra il III e il XIII secolo*, Città del Vaticano. Monumenti di antichità cristiana ser. II, vol. XXII. Città del Vaticano, 2015.

35 Palmentieri 2005 = Palmentieri , A. *Un tondo strigilato in porfido della cattedrale di Salerno.* Sull'origine della produzione dei sarcofagi imperiali. In Prospettiva n.119-120. 2005, 70-87
Palmentieri 2010a = Palmentieri , A. *Civitates spoliatae.* Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo (iv-xv sec.). Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2009/2010. Napoli 2010;
Palmentieri 2015 = Palmentieri , A. *Local workshops of the Roman Imperial Age. A contribution to the study of the production of Campanian Sarcophagi.* In ASMOSIA X, P. Pensabene, E. Gasperini (a cura di). Roma 2015, 283-294.

marmorarie regionali e del loro linguaggio di bottega F. Valbruzzi[36]. Per l'individuazione delle tipologie marmoree e coloristiche dei manufatti, ringrazio il Prof. Cisneros.
Nella prima fase dello studio si sono individuati i sarcofagi riutilizzati nei centri del sud Italia in epoca normanna, con particolare attenzione all'area campana, chiarendo, per quanto possibile, le origini dei materiali e le cave di provenienza degli stessi, si è cercato poi di individuare le modalità di lavoro dei laboratori specializzati nella produzione di sarcofagi, nonché del loro commercio. Dai pezzi fin qui esaminati e dalle schede elaborate emerge un campionario molto ricco e interessante, sia per l'aspetto comunicativo che per quello architettonico e, sebbene allo stato attuale, vi sia un'ampia letteratura sul riuso dell'Antico, è giusto approfondire questo ambito alla luce delle nuove osservazioni che potranno emergere dal superamento di questi concetti, che oggi appaiono troppo condizionati da influssi letterari, non sempre giustificati da ricerche esaustive. Questa ricerca si è incentrata, dunque, sui numerosi sarcofagi presenti in Campania, in particolare a Salerno, Nocera, Cava dei Tirreni, Amalfi, Positano, Sorrento, Cimitile, Nola, Benevento, Sarno e Napoli, al fine di creare una schedatura sistematica dei sepolcri riutilizzati, con schede tecniche debitamente compilate. Si è tenuto in considerazione, il rapporto tra mondo cristiano e mondo pagano che spesso emerge con forza su alcuni sarcofagi riutilizzati, tutti strettamente legati al loro ambito cronologico e stilistico. È stato indagato, con attenzione, anche il contesto sociale e storico in cui il manufatto è stato riutilizzato (nonché i legami con la tradizione artistica che l'ha prodotta). Dapprima sono stati passati in rassegna i sarcofagi conservati nei diversi luoghi individuati, poi si è proceduto ad una loro catalogazione. A questo scopo il lavoro di ricerca è stato articolato tramite un censimento dei principali sarcofagi di spoglio presenti in Campania attraverso un'attività di ricognizione svolta personalmente, quasi tutti fotografati personalmente tranne alcuni pezzi inaccessibili. La classificazione di tali reperti è stata finalizzata alla creazione di un

36 Valbruzzi 1998 = Valbruzzi, F. *Su alcune officine di sarcofagi in Campania in età romano-imperiale.* In, Sarkophag-Studien, Koch G (a cura di), Akten der Symposiums 125 Jahren der Sarkophag-Corpus, (Marburg, Luglio 1995). 1998 117-128;
Valbruzzi 2012 = Valbruzzi, F. *Modi di produzione dei sarcofagi romani nelle officine campane.* In "Sarkhopag-Studien 6, Akten des Symposiums Sarkophage der Romischen Kaiserzeit: Produktion in den Zentren - Kopien in den Provinzen (Paris, 2–5 November 2005). 2012, 69-78.

*corpus* suddiviso per indice topografico, inteso come catalogo dei manufatti oggetto di questo studio. Proprio durante la prima fase della ricerca documentaria è stata necessaria una verifica diretta e ravvicinata dei pezzi in loco, accompagnata costantemente dall'analisi delle fonti bibliografiche e documentarie, nonché dei dati d'archivio locali indispensabili per individuare informazioni utili alla nostra ricerca. In una seconda fase, sono state effettuate opportune riflessioni circa le interpretazioni iconografiche dei rilievi avvalendosi dell'apporto dei nuovi studi e delle fonti letterarie di riferimento. Ogni scheda è stata realizzata a seguito di sopralluoghi al fine di individuare le caratteristiche precipue di ogni manufatto studiato.

### 1.5 Ricerca archivistica e bibliografica

Per la ricerca archivistica e bibliografica sono stati considerati i seguenti enti: Archivio di Stato di Napoli, Salerno e Benevento: fondamentali per soprattutto le pubblicazioni di storia locale, pubblicazioni di archivistica, opere generali di consultazione e repertori storici locali, utili a contestualizzare a livello storico e geografico le opere studiate. Biblioteca Provinciale di Salerno, Biblioteca Statale del Monumento Nazionale - Badia Di Cava De' Tirreni (Sa), Biblioteca Diocesana di San Prisco Diocesi di Nocera Inferiore - Sarno, Archivio Storico Diocesano e Biblioteca Diocesana di Salerno, Biblioteca del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Biblioteca del Museo del Sannio (Benevento): indispensabili in particolare per lo studio dei sarcofagi oggetto di studio e più in generale della storia del sud Italia e della Campania, non soltanto quella storico-artistica e archeologica, ma anche quella religiosa, civile, sociale, economica, culturale della committenza. In queste sedi sono risultate di grande rilevanza le Visite Pastorali, in quanto hanno offerto notizie su Chiese e Monasteri delle relative Diocesi, utili alla ricostruzione delle collocazioni originarie dei sarcofagi, delle considerazioni storiche e delle eventuali

osservazioni vissute nella loro situazione sui manufatti oggetto di studio. Più precisamente, i documenti esaminati in queste sedi hanno reso possibile la consultazione di testi antichi di autori locali, altrove non sempre disponibili, ma necessari a condurre un'indagine storica di carattere regionale e locale, dalla quale prendere le mosse per una ricerca di più ampio respiro. Inoltre, la ricerca bibliografica cartacea è stata affiancata da una puntuale verifica delle fonti online. In particolare, sono state utilizzate le modalità di ricerca negli OPAC (Online Public Access Catalogue) bibliografici, che hanno consentito l'accesso alla ricerca online del materiale bibliografico. Inoltre, la Biblioteca Centrale di Studi Umanistici "E. R. Caianiello" - UNISA e la Biblioteca de la Universidad de Cantabria (Spagna) hanno rappresentato una base di riferimento costante nella ricerca bibliografica mediante il reperimento di materiale, aggiornato e specializzato, anche straniero. In particolare, in Spagna è stato possibile avere accesso a diversi contributi, più o meno recenti, sui marmi e sulle tecniche di colorazione delle superfici in epoca antica. Precedentemente ulteriori ricerche erano state condotte presso il Max-Planck-Institut - Kunsthistorisches Institut a Firenze, una delle più antiche biblioteche pubbliche di ricerca per la storia dell'arte in Italia, essenziale per un'indagine globale sul reimpiego in generale e del reimpiego dei sarcofagi in particolare, i suoi preziosi testi hanno garantito un supporto fondante nella ricerca artistica legata alle pratiche di riutilizzazione nei suoi rapporti locali, nazionali e internazionali. Più precisamente, i documenti esaminati nelle diverse Biblioteche e Archivi campani, hanno reso possibile la consultazione di testi antichi di autori locali, altrove non sempre disponibili, ma necessari a condurre un'indagine storica di carattere regionale e locale, dalla quale prendere le mosse per una ricerca di più ampio respiro. Inoltre, la ricerca bibliografica cartacea è stata affiancata da una puntuale verifica delle fonti online. In particolare, sono state utilizzate le modalità di ricerca negli OPAC (Online Public Access Catalogue) bibliografici, che hanno consentito l'accesso alla ricerca online del materiale bibliografico.

di riutilizzazione nei suoi rapporti locali, nazionali e internazionali. Più precisamente, i documenti esaminati nelle diverse Biblioteche e Archivi campani, hanno reso possibile la consultazione di testi antichi di autori locali, altrove non sempre disponibili, ma necessari

a condurre un'indagine storica di carattere regionale e locale, dalla quale prendere le mosse per una ricerca di più ampio respiro. Inoltre, la ricerca bibliografica cartacea è stata affiancata da una puntuale verifica delle fonti online. In particolare, sono state utilizzate le modalità di ricerca negli OPAC (Online Public Access Catalogue) bibliografici, che hanno consentito l'accesso alla ricerca online del materiale bibliografico.

### 1.5 Schede Tecniche

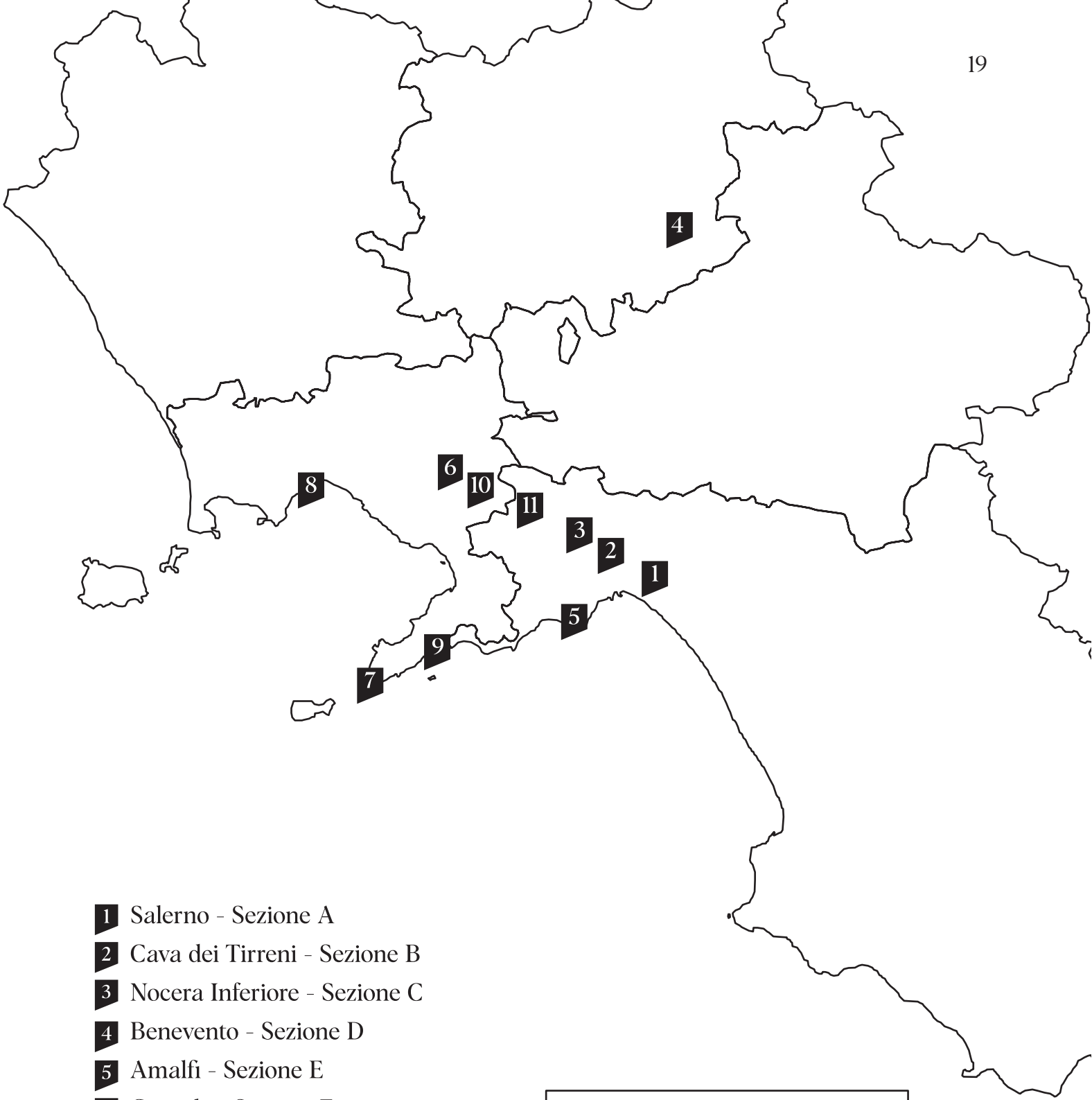
Per la schedatura e la catalogazione dei reperti archeologici individuati sono state create delle schede tecniche, usando come modello di riferimento quelle precedentemente realizzate per la tesi di laurea sui sarcofagi del Duomo di Salerno, con integrazioni e notazioni dettate dalle esigenze via via evidenziatesi.

Ogni scheda presenta una strutturazione articolata secondo punti ed elementi fondamentali ai fini della creazione dell'inventario dei sarcofagi di spoglio campani. Tutte le schede tecniche, tranne tre eccezioni: H7 (attualmente non visibile), L1 (attualmente non visibile), M1 (attualmente non rinvenuto) sono corredate da immagini particolareggiate dei singoli pezzi, onde rendere visibili i dettagli degni di particolare attenzione, a partire dalle decorazioni della fronte. Per questo motivo, in diversi casi, sono state aggiunte le foto dei lati corti (A16, B2, B3, B5, B6, B7, B8, C2, D1, D4, D8, E1, E2, E3, E4, H1, H6, H9, H11, H12, H13, H14) e/o del retro (A11.1, B2, C1.1, H1.1, H13, H14.1), in quanto presentavano elementi decorativi, lavorazioni o rilavorazioni degne di nota. In un solo caso (A6.1) è stata inserita la foto del fondo della cassa. La numerazione dei sarcofagi ha una struttura alfanumerica come spiegheremo dettagliatamente di seguito.

Legenda esplicativa delle diverse sezioni di cui si compone una scheda tecnica:

1) Numerazione: si è preferita una struttura alfanumerica, dove la lettera indica il luogo in cui è collocato il manufatto (fig. 4 pag.20), mentre il numero è attribuito in maniera

progressiva. Ad esempio, tutti i sarcofagi collocati a Salerno avranno la lettera A e un numero che va da 1 a 21, in base al numero dei sarcofagi studiati in questa sezione. I sarcofagi collocati a Cava dei Tirreni (SA) avranno la lettera B e un numero che va da 1 a 8. I sarcofagi che avranno la lettera C sono collocati a Nocera Inferiore (SA) e sono 2. I sarcofagi con la lettera D sono relativi all'area di Benevento e vanno dal numero 1 a 10. I sarcofagi con la lettera E sono relativi ad Amalfi (SA) e vanno dal numero 1 al 9. I sarcofagi con la lettera F si riferiscono all'area di Cimitile e vanno dall'1 al 2. La lettera G è riferita a Sorrento e vanno da 1 a 6. Per i sarcofagi di Napoli abbiamo la lettera H e una numerazione che va da 1 a 14. Per Positano la lettera I con un solo esemplare. Per Nola la lettera L con un solo esemplare (attualmente non visibile). Per Sarno la lettera M con un solo esemplare (attualmente non rinvenuto). Per i casi sarcofagi A11.1, B2, C1.1, H1.1, H13, H14.1 con rilavorazioni del retro sono state aggiunte schede tecniche appositamente dedicate. I sopralluoghi, condotti personalmente, sono stati effettuati presso i seguenti siti: Duomo di Salerno, Chiesa di san Domenico (SA), Cattedrale di San Prisco e Museo archeologico dell'agro nocerino - Nocera Inferiore (SA), Cattedrale e Museo dell'Abbazia di Cava dei Tirreni (SA), Museo e Chiostro del Museo Sannio - Benevento, Chiesa di Maria santissima del Rosario – Positano (NA), Palazzo Cellamare - Napoli, Duomo di Napoli, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Museo Correale di Sorrento (NA), Palazzo arcivescovile – Sorrento (NA), Chiostro del Paradiso – Amalfi (SA), Antiquarium, basilica di San Felice – Cimitile (NA), Nola (NA).




1 Salerno - Sezione A
2 Cava dei Tirreni - Sezione B
3 Nocera Inferiore - Sezione C
4 Benevento - Sezione D
5 Amalfi - Sezione E
6 Cimitile - Sezione F
7 Sorrento - Sezione G
8 Napoli - Sezione H
9 Positano - Sezione I
10 Nola - Sezione L
11 Sarno - Sezione M



Fig. 4
Mappa delle localizzazioni

| NUMERAZIONE DEGLI ESEMPLARI | LUOGO DI COLLOCAZIONE |
|---|---|
| **Sezione A**<br>Esemplari: A1, A2, A3, A4, A5, A6, A7, A8, A9, A10, A11, A12, A13, A14, A15, A16, A17, A18, A19, A20, A21, A22 | Salerno |
| **Sezione B**<br>Esemplari: B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7, B8 | Cava dei Tirreni (SA) |
| **Sezione C**<br>Esemplari: C1, C2 | Nocera Inferiore (SA) |
| **Sezione D**<br>Esemplari: D1, D2. D3, D4, D5, D6, D7, D8, D9, D10 | Benevento |
| **Sezione E**<br>Esemplari: E1, E2, E3, E4, E5, E6, E7, E8, E9 | Amalfi (SA) |
| **Sezione F**<br>Esemplari: F1, F2 | Cimitile (NA) |
| **Sezione G**<br>Esemplari: G1, G2, G3, G4, G5, G6 | Sorrento (NA) |
| Sezione H<br>Esemplari: H1, H2, H3, H4, H5, H6, H7, H8, H9, H10, H11, H12, H13, H14, H15 | Napoli |
| **Sezione I**<br>I1 | Positano (NA) |
| **Sezione L**<br>L1, L2 | Nola (NA) |
| **Sezione M**<br>M1 | Sarno (SA) |

2) Nome: ad ogni manufatto è stato attribuito un nome che richiamasse innanzitutto la tipologia del manufatto a livello decorativo (a carattere mitologico, strigilato, a ghirlande e bucrani, ecc.), poi una definizione del mito laddove presente o un richiamo all'inumato. A titolo esemplificativo ricordiamo il "Sarcofago H6 a caratterew mitologico con il mito di Selene ed Endimione".
3) Foto del sarcofago: le foto sono state scattate personalmente, salvo casi eccezionali, dovuti all'impossibilità di fotografare i manufatti (F2, G2, L1, L2, M1).
5) Collocazione: in questa sezione è stata indicata non solo la collocazione attuale del manufatto, ma laddove possibile si è aggiunta anche la provenienza e/o la sua eventuale ricollocazione e nuova destinazione d'uso.
6) Materiali: in questa voce sono state definite le tipologie marmoree di ogni singolo manufatto oggetto di studio. Tale procedura è stata condotta sulla base di un'analisi visiva guidata dal Prof. Cisneros.
7) Dimensioni: i manufatti sono stati opportunamente misurati, al fine di indicarne l'altezza, la lunghezza e la larghezza (ove presente). Solo per il sarcofago H7 sono state riportate le dimensioni pubblicate da A. Palmentieri (2010), mentre per i sarcofagi G1 e F2 ci si è rifatti alle dimensioni pubblicate rispettivamente sul sito:
http://db.histantartsi.eu/web/rest/RepertoArcheologico/173; http://db.histantartsi.eu/web/rest/Reperto Archeologico/55; Solo in alcuni casi, dovuti all'impossibilità di misurare materialmente il manufatto, la voce relativa alle dimensioni è rimasta vuota, ci riferiamo agli esemplari: D1, D10, E1, E7, E8, G2, G5, G6, H6, H8, H9, H10, H13, H14, H15. I manufatti L1, L2, M1 risultano attualmente non visibili.
La misurazione dei pezzi ha avuto lo scopo non solo di mera catalogazione, ma anche di definizione della funzione della cassa. Nel caso ad esempio di dimensioni ridotte è facilmente immaginabile che fosse destinata ad una sepoltura infantile o sia stata oggetto

di manomissione in fase di riutilizzo. Allo stesso modo, le dimensioni evidentemente esagerate di un manufatto possono suggerire una destinazione del sarcofago a un personaggio di rango elevato per la sua evidente monumentalità.
8) Descrizione generale: in questa sezione, sono stati debitamente descritti i caratteri generali dei sarcofagi, loro datazione e laddove possibile si è sottolineata la loro fattura locale o una loro diversa produzione (ad esempio di ambito urbano, ostiense, ecc.).
9) Iconografia: in questa voce sono stati considerati i caratteri iconografici dei rilievi e l'insieme delle raffigurazioni di un determinato soggetto figurativo. Laddove possibile si è sottolinetato il modello o lo schema iconografico di riferimento, il mito pagano in essi raffigurato, le variazioni che l'artista ha eventualmente apportato ad esempio per una rilettura locale operata dai marmorarii campani. In più sono state puntualmente definite le variazioni operate in fase di riutilizzo. Si è proceduto, inoltre, ad indicare il riuso della cassa e/o una eventuale rilavorazione dello schema decorativo originale. Dunque, si è indagato il cambiamento di significato o la destinazione ad altra funzione dei pezzi antichi. Quando visibili e/o presenti sono state trascritte e interpretate le iscrizioni. I manufatti così individuati sono stati successivamente suddivisi secondo precipue caratteristiche, quali sarcofagi figurati e non figurati, questa operazione è stata preferita al fine di consentirne una consultazione più agevole del catalogo posto in appendice. In particolare per i sarcofagi figurati si è proceduto ad individuare i miti rappresentati con maggiore frequenza rispetto a quelli di minore attestazione, cercando di comprendere le eventuali motivazioni di carattere ideologico che si nascondono dietro tale diffusione.  Si è passati poi ad individuare eventuali dettagli di particolare interesse, quali tracce di colore sui rilievi e infine a collocare le rilavorazioni (effettuate in epoca di riuso) sia cronologicamente che da un punto di vista ideologico-culturale. Infine, in base alle caratteristiche stilistiche e di fattura di ogni singolo manufatto

si è tentata una attribuzione alla medesima bottega marmoraria o a evidenziare le differenze laddove riscontrate.

10) Notazioni: in questa sezione i sarcofagi sono stati ricondotti a una possibile serie di appartenenza delle casse (attici, microasiatici, ecc.) e ricondotte ad un ambito cronologico di maggiore o minore diffusione delle stesse per tipologia. Inoltre, laddove possibile si è individuato il soggetto o la famiglia a cui la cassa era destinata in fase di riutilizzo. Infine, sono stati individuate possibili raffronti e rimandi con altre opere.

11) Fortuna critica: questa sezione, non sempre presente in tutte le schede, è stata compilata solo quando il sarcofago è citato o raffigurato in celebri opere di studiosi locali e non.

12) Bibliografia: l'ultima voce ha riguardato l'elenco sistematico di opere, saggi e articoli consultati relativi a ogni singolo sarcofago studiato.

Di seguito è riportata una scheda tecnica a titolo esemplificativo.

## B3 SARCOFAGO CON COPPIA DI GRIFI AFFRONTATI



**Collocazione**
Cava dei Tirreni, Badia della SS. Trinità. Chiostro, vano laterale.

**Materiali**
Marmo bianco.

**Dimensioni**
h 79 cm ; larg. 84 cm; lungh. 215 cm.

**Descrizione generale**
Il sarcofago, a cassa parallelepipeda, mostra una superficie lievemente scheggiata.
La lastra frontale presenta due grifi affrontati che posano la zampa ai lati di un clipeo. Il sarcofago viene cronologicamente collocato al II sec. d.C. e considerato come prodotto di una bottega regionale.

**Iconografia**
La fronte presenta una decorazione con un clipeo centrale la cui circonferenza è delimitata da una corona di taeniae svolazzanti su fondo neutro. La corona racchiude un campo epigrafico privo di decorazioni. Il clipeo è retto da due grifi affrontati in posizione araldica, con corpo e zampe feline, orecchie a punta, muso a becco e ali, la coda, invece, si intreccia con gli alberi che chiudono le estremità della lastra frontale. Fianco destro e sinistro: è presente una decorazione a ghirlanda con una rosetta a cinque petali nell'encarpio.

**Notazioni**
Il motivo iconografico dei grifi del sacofago è confrontabile con un altro sarcofago, sebbene più frammentario e di stile più modesto, reimpiegato come lavabo e sempre conservato nel chiostro della Badia di Cava de Tirreni. Un altro interessante confronto è quello con un sarcofago proveniente da Cicciano e oggi al Museo Archeologico di Napoli decorato su entrambi i lati lunghi, di cui quello sul retro presenta somiglianze con gli esemplari di Cava a livello formale compositivo. La cassa cavese è ascrivibile al secondo quarto del II sec. d.C., mentre l'esemplare di Napoli sarebbe un prodotto frutto del basic design microasiatico, databile all'età adrianea. Non sappiamo quando il sarcofago sia entrato nella Badia come sarcofago reimpiegato.

# BIBLIOGRAFIA


Agnoli 2002 = N. Agnoli, *"Officine Ostiensi Di Scultura Funeraria"*, In C. Bruun, A. Zevi (a cura di), Ostia e Portus nelle loro relazioni con Roma (Actainstromfin, 27), Roma, 2002, 193-212.

Delplace 1980 =C. Delplace, *Le griffon de l'archaisme à l'époque imperiale*, Bruxelles, 1980.

Galante, Vitolo, Zanichelli, 2014 = M. Galante, G. Vitolo, G. Zanichelli, *Riforma della Chiesa, esperienze monastiche e poteri locali: la Badia di Cava nei secoli XI-XII:* atti del convegno internazionale di studi: Badia di Cava, 15-17 settembre 2011, Firenze, 2014.

Herdejürgen 1993 = H. Herdejürgen, *Campanische Girlandensarkophage*, in Grabeskunst der römischen Kaiserzeit, a cura di G. Koch, B. Andreae (a cura di). Viertes Symposium des Sarkophag-Corpus, Marburg 23-27 Juli 1990, Mainz 1993, 44, tav.14.3, 15.1.

Herdejürgen 1996 = H. Herdejürgen, *Die antiken Sarkophagreliefs, 6, 2. Stadtrömische und italische Girlandensarkophage, 1.* Die Sarkophage des ersten und zweiten Jahrhunderts, Berlin 1996, 168, n. 165, tav 98.1.

Johannowsky, Collina, Mariani 1990 = W. Johannowsky, R. Collina, A. Mariani, *Presenze di antichità classica*, in La Badia di Cava, G. Fiengo, F. Strazzullo (a cura di), Cava dei Tirreni 1990, II, 41, tav. XIV 1-2.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae.* Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 670.

Pensabene 1981 = P. Pensabene, *"Nota sullo stadio di lavorazione e la tipologia dei sarcofagi a ghirlande microasiatici esportati in Occidente"*, DArch, 1981, 85-108.

Zanker, Ewald 2008 = P. Zanker, B. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Torino (ed. italiana), 2008.


Foto dell'autore.

# 2. Il riuso dell'antico

## 2.1 Lo studio degli *spolia* nella storia dell'arte e nell'archeologia

Lo studio del reimpiego ha suscitato a lungo, nell'ambito degli studi archeologici e storico-artistici, l'interesse di voci autorevoli attente alla conoscenza dei materiali di riuso d'età romana in epoca tardo-antica e medievale. Troppo spesso, in passato, il fenomeno è rimasto condizionato da suggestioni letterarie che, sebbene fossero concepite da una tradizione erudita, hanno finito per produrre una letteratura strettamente legata alla temperie culturale in cui erano sorte, talvolta tralasciando particolari aspetti per ragioni di carattere metodologico[37]. Questa tradizione di studi oggi rappresenta senza dubbio una fonte preziosa, ma non può più essere considerata esaustiva in quanto talvolta si è basata su semplici osservazioni empiriche, che spesso non hanno indagato in maniera approfondita un fenomeno così complesso qual è quello del reimpiego. A ciò si aggiunga la necessità di individuare le caratteristiche peculiari che il reimpiego assunse nel sud Italia, approfondendone altresì la conoscenza e la promozione artistica e culturale.

Il reimpiego di materiali antichi è, di certo, espressione di un sistema di valori, significati e simboli che, assieme alla rilavorazione dei manufatti, deve essere concepito come un veicolo di appropriazione del passato e al contempo un tentativo di attualizzazione della sua eredità. Tantomeno è possibile considerare la pratica esclusivamente come una spia di decadenza della cultura tecnico-artistica antica o in generale della crisi economica dell'Impero[38]. Questa visione, evidentemente riduttiva, ha lasciato infatti il posto a due correnti principali: una che considera il reimpiego come manifestazione di un nuovo linguaggio estetico, un'altra che lo riconduce a ragioni di carattere ideologico[39]. È proprio a quest'ultima corrente che ci rifaremo nel nostro studio sui sarcofagi di reimpiego, in quanto la scelta di un marmo antico non può essere dettata da una mera ragione di carattere economico, piuttosto va inquadrata in una dimensione ideologica, secondo la quale l'uso di *spolia* è innanzitutto frutto di una scelta consapevole e, insieme, un linguaggio capace

37 Palmentieri 2020a = Palmentieri, A. *Reimpiego dell'antico a Salerno: un approccio sistemico.* In Opulenta Salernum. Una città tra mito e storia. G. Di Domenico, M. Galante, A. Pontrandolfo (a cura di). 2020, 111-124, in particolare 111.

38 Berenson 1952 = Berenson, B. *L'Arco di Costantino o della decadenza della forma.* Milano 1952.

39 Liverani 2004a = Liverani, P. *Reimpiego senza ideologia. La lettura antica degli spolia, dall'Arco di Costantino all'età di Teodorico.* In Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 111, 2004, 383

di veicolare precisi messaggi simbolici politico-religiosi. Oggi, ci troviamo dinanzi a una nuova corrente di studi che ha posto l'accento non solo sul significato del reimpiego in senso stretto, ma ne ha indagato le ragioni economiche, simbolico-culturali e tecnologiche (sia nel suo contesto originario d'impiego, in epoca antica, che nel nuovo contesto di collocazione, in epoca tardoantica o medievale)[40], nonché le modalità di spoliazione degli edifici romani[41]. Questa letteratura[42] ha, inoltre, il grande merito di aver offerto un approccio metodologico nuovo, fondamentale per una comprensione approfondita del reimpiego: in tal senso, indagare le origini del riuso significa, in primo luogo, risemantizzare e ricontestualizzare le testimonianze materiali del passato. Da un punto di vista più strettamente archeologico, il concetto di *spolia* si riferisce al manufatto antico effettivamente ricollocato in un nuovo contesto, in tal senso si hanno due tipologie di reimpiego: quando esso era destinato ad essere semplice materiale edilizio (vale a dire senza tener conto della funzione rivestita nella messa in opera precedente) si aveva sostanzialmente un reimpiego distruttivo, al contrario quando si preservava il pezzo antico, rileggendolo in un nuovo contesto e attribuendo ad esso un valore simbolico, si aveva una pratica di reimpiego di tipo conservativo[43]. Il limite di tale visione è, forse, aver ingabbiato il riuso in approcci interdisciplinari, conteso tra archeologia medievale e archeologia classica, avendo come conseguenza

---

40 De Bernard - Bernardi - Esposito 2008 = De Bernard, J.F. - Bernardi, P. - Esposito, D. (a cura di), *Il reimpiego in architettura. Recupero, trasformazione, uso*. Roma 2008;
Mateos - Morán 2020 = Mateos, P.Y. - Morán, C. J. (a cura di), *Exemplum et Spolia. La reutilización arquitectónica en la transformación del paisaje urbano de las ciudades históricas*, Mérida 2020.

41 Pensabene 1991.

42 Restano fondamentali gli studi di: Greenhalgh 1984 = Greenhalgh, M. *Ipsa ruina docet: l'uso dell'Antico nel Medioevo.* In S. Settis (a cura di), Memoria dell'Antico nell'arte italiana, I. Torino 1984, 115-167;
Settis 1986 = Settis, S. (a cura di), *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico.* In Memoria dell'Antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia. Torino, 1986, 373-486.
Settis 1997 = Settis, S. *Les remplois.* In Patrimoine, temps, espace. Patrimoine en place, patrimoine déplacé. Parigi, 1997, 67-86.
Esch 1998 = Esch, A. *Reimpiego. In Enciclopedia dell'arte medievale*, IX. Roma, 1998, 876-883;
D'Onofrio 2003 = D'Onofrio, M. (a cura di), *Rilavorazione dell'antico nel Medioevo.* Roma 2003;
Franzoni 2003 = Franzoni, C. *«Presente del passato»: le forme classiche nel Medioevo*. In Arti e storia nel Medioevo. II. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti, G. Sergi, E. Castelnuovo (a cura di), Torino, 2003, 329-359;
Quintavalle 2006 = Quintavalle, A.C. (a cura di) *Medioevo: il tempo degli antichi*, atti del convegno (Parma, 24-28 settembre 2003). Milano 2006, 180-187;
Brilliant – Kinney 2011 = Brilliant, R. Kinney, D. (a cura di), *Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Farnham-Surrey, 2011.

43 Cavazzini - Di Fabio – Vitolo (a cura di) 2021 = Cavazzini, L. - Di Fabio, C. – Vitolo, P.

una scarsa attenzione per l'aspetto che ne rappresenta, invece, l'essenza stessa del reimpiego: il rapporto profondo tra Medioevo e Antico. Quest'ultimo divenne un mezzo di comunicazione e di affermazione privilegiato delle classi dirigenti locali[44], si trattava, infatti, di atteggiamento culturale così diffuso da aver finito per intaccare perfino i principi stessi dell'architettura romanica in Italia. Come evidenziato da A. Esch, il reimpiego dell'Antico in architettura rappresenta un tema capace di toccare molteplici settori, tali da rendere necessari rimandi inequivocabili tra i resti antichi riutilizzati e l'ideologia legata alla committenza[45]. Roma è sempre stata considerata la patria degli *spolia*, in quanto ha provveduto a lungo al soddisfacimento delle richieste di una committenza desiderosa di fare sfoggio di materiali antichi nelle nuove capitali, nonché a contribuire alla legittimazione dei nuovi sovrani[46].È pur vero che nel tempo si diffusero altre tipologie di manufatti reimpiegati, non strettamente legati ad una committenza pubblica, quali ad esempio i sarcofagi che, nonostante siano riconducibili spesso a un ambito più modesto e privato, hanno comunque rivestito per la cultura materiale del Medioevo un ruolo di assoluto interesse. Alla base di tale pratica, sia essa connessa all'ambito pubblico che a quello privato, ciò che resta immutato è: lo stretto legame tra reimpiego e potere. Nell'ambito della rappresentazione del potere, il reimpiego, infatti, ha rivestito un ruolo cruciale per l'affermazione del peso politico che gli Imperatori prima e le *èlite* locali poi intendevano affermare. Essa diventerà, non a caso, una moda generalmente diffusa a partire dall'XI secolo, come dimostrano l'Abbazia di Montecassino (consacrata nel 1071) e il duomo di Salerno (1076-1084) entrambi eretti all'inizio della dominazione normanna[47]. Le azioni di Roberto il Guiscardo e dei suoi successori, infatti, a livello artistico furono attuate proprio nella convinzione di offrire un'immagine di sé in funzione

---

Reimpiego, rilavorazione, rifunzionalizzazione: la "lunga vita" della scultura medievale nei cantieri di Età moderna. 2021, https://doi.org/10.4000/mefrm.9583.

44 «Infatti quanto più la spoglia, non solo architettonica, ma anche scultorea (v. in particolare i sarcofagi), è elaborata, ben conservata e riutilizzata secondo precisi criteri dispositivi e funzionali, tanto maggiore è il prestigio conferito dal suo uso, perché vanno anche aggiunti i richiami simbolici all'impero romano che essa consente e che di volta in volta permettono sia l'esaltazione della committenza, sia la valorizzazione degli spazi in cui è reimpiegata». Pensabene 1991, 6.

45 Esch 1998, 876-883.

46 Pensabene 2015b.47

47 Allo stesso modo nel Duomo di Pisa (1063-1118). Questa città che ha mostrato un forte interesse per l'Antica Roma proprio attraverso l'uso di spoglie romane. Pensabene1991, 7.

di un potere acquisito, da rinsaldare nel suo tempo e da donare come eredità stabile e solida per il futuro. L'età tardoantica, senza dubbio, rappresenta il punto di svolta per la pratica del recupero di materiali da edifici pubblici e da monumenti funerari da riutilizzare in nuovi contesti architettonici. Questa necessità fu senz'altro dettata da difficoltà legate al reperimento di materie prime, fu così che anche le necropoli antiche si tramutarono rapidamente in cave per il recupero di materiale. La crisi dell'Impero, a partire dall'età di Gallieno (253-268 d.C.) e consolidatasi tra il IV e il V secolo d.C., fu tale da determinare la mancanza di interventi di manutenzione delle infrastrutture e degli edifici pubblici. A ciò si aggiungano le azioni volte a cancellare quanto fosse ancora in odore di paganesimo in edifici o opere pubbliche, tanto da rendere necessaria l'emanazione di leggi specifiche per evitarne la demolizione. Furono gli edifici di età romana e gli arredi marmorei ad essere preda di spoliazioni sistematiche, assieme alle fondamenta dei templi, alle cinta murarie e ai peristili delle ville dalle quali si ricavavano pietre calcaree e blocchi di travertino, con il grande vantaggio di ridurre i costi della manodopera[48].La pratica del reimpiego è, dunque, un programma complesso, da concepire come un insieme di azioni artistiche e architettoniche volto a manifestare un disegno politico fondato sul recupero, attraverso la continuità, delle memorie materiali. Queste ultime dovevano richiamare, attraverso un linguaggio semplificato e immediato, la dimensione del potere detenuto. Siamo dinanzi a un potere diverso che, avvalendosi di rimandi storici a più livelli, esprimeva attraverso uno stile radicato nella tradizione culturale una dimensione artistica diversa, non necessariamente più modesta, ma nuova e in tal senso degna di uno studio approfondito. È proprio in questa tradizione di studi che va a collocarsi la nostra indagine.

48 Palmentieri 2010a, 20.

## 2.2 Significato del fenomeno

Il reimpiego di materiale antico in età medievale, come accennato in precedenza, va interpretato come espressione di un aspetto determinante, ma non sempre riconosciuto, di quest'epoca: la continuità con il mondo classico[49]. Nel Medioevo, infatti, sembra ripetersi un processo che i romani avevano già messo in atto, nel II secolo a. C., nei confronti del mondo greco: la ricerca di una legittimazione della propria cultura attraverso il riutilizzo e la reinterpretazione di materiale appartenente alla civiltà greca, già ampiamente affermata. Ogni indagine sul reimpiego dei materiali antichi in epoca medievale, dunque, non può prescindere dal rapporto che l'uomo medievale aveva con la classicità: gli *spolia* infatti erano ritenuti elementi indispensabili per la costruzione di una identità propria. Ma quali furono le cause che portarono ad una così ampia diffusione del fenomeno? Se nell'età tardo-antica, la pratica del reimpiego sembra da ascriversi principalmente a logiche di carattere economico, sebbene non in forma esclusiva, nel Medioevo, invece, il commercio degli *spolia* si caratterizza di nuovi risvolti di carattere ideologico e comunque appare legato all'iniziativa delle nuove classi dirigenti[50]. Tra il IV e il V secolo d.C. in Campania e nel Lazio, le nuove costruzioni si vestono di materiali classici, questa pratica aveva essenzialmente lo scopo di assicurare una stabilità politico-religiosa ed era resa possibile proprio dalla notevole quantità di materiale disponibile. Prima però di parlare del riuso in ambito regionale, vediamo i caratteri del riuso in generale. Gli edifici tardo antichi si caratterizzarono per un'ampio utilizzo di *spolia* negli apparati decorativi: questa nuova pratica costruttiva non aveva semplicemente lo scopo di suscitare l'interesse del pubblico, ma diveniva anche l'elemento capace di avvicinare e unire la nuova committenza e i fruitori. Nel IV secolo[51], l'opera architettonica

---

49 Sul reimpiego dell'antico nel sud Italia si veda: De Lachenal 1999 = De Lachenal, L. *Reimpiego dell'antico e ideologia politica fra Roma e l'Italia meridionale in età normanna: alcune osservazioni.* In Atti X giornata archeologica. Il passato riproposto. Continuità e recupero dall'antichità a oggi. Giannattasio, B.M. (a cura di). Genova 1999, 93-130;
Pensabene;
Greenhalgh 1984, 113-167.

50 Palmentieri 2010a, 4 e ss.

51 De Lachenal 1995, 26 ss.

non mira più a una produzione nuova e originale, ma a un'armonizzazione di elementi antichi ed elementi nuovi. Non si guarda più all'unità dell'opera, ma alla *varietas*, che significa varietà nell'uso degli stili, ma anche nella capacità di utilizzare il materiale di spoglio con maggiore libertà. Quando nel IV secolo Costantino utilizzò colonne, marmi, mosaici e tarsie di spoglio per decorare le prime grandi basiliche cristiane, quella del Laterano (313) e poi quella del Vaticano (320-329)[52], aveva già dietro di sé una consistente tradizione di Imperatori che, nel secolo precedente, avevano reimpiegato materiale più antico per sancire la legittimità del loro potere e rendere esplicita la volontà di collocarsi nel solco di quella tradizione imperiale che affondava le proprie origini nel grande Augusto. Sia l'Arco di Costantino che la basilica Lateranense, infatti, si inseriscono in una tradizione da sempre attestata, ma che a Roma si accentua soprattutto dal III secolo d.C. in poi[53]. La tendenza a riutilizzare il materiale antico rimase profondamente legata ai costumi del tempo e divenne, nonostante i divieti, strumento essenziale per realizzare quella riconciliazione tra la religione pagana e la Chiesa, messa in atto concretamente da papa Damaso[54], ma realizzata ideologicamente da quegli animi profondamente colti e raffinati della tempra di sant'Agostino e san Girolamo. È in questa temperie che cominciamo a trovare i primi sarcofagi cristiani decorati con motivi di ispirazione pagana, ma completamente reinterpretati secondo la mentalità cristiana. È il caso, ad esempio, del sarcofago appartenente a Giunio Basso (fig. 5 pag. 33), che, è decorato con il tema cristiano della Traditio legis, ma attraverso immagini di stampo pagano[55]. Tale sarcofago, con le sue scene disposte lungo due registri ribadisce, inoltre, quella sostanziale differenza tra l'architettura classica e quella tardoantica, ossia: «l'adozione del rapporto impostato sul numero pari invece che su quello dispari, cioè sulla giustapposizione di due elementi anziché nel coordinamento di tre: il dialogo aveva sostituito il sillogismo»[56].

---

52 Pensabene 1989a = Pensabene, P. *Reimpiego dei marmi antichi nelle chiese altomedievali a Roma.* In Marmi antichi, G. Borghini (a cura di). Roma 1989, 55-56.

53 Pensabene 2011 = Pensabene, P. *Provenienze e modalità di spogliazione e di reimpiego a Roma tra tardoantico e medioevo.* In O. Brandt, Ph. Pergola, Marmoribus Vestita, Miscellanea F. Guidobaldi, Città del Vaticano 2011, 672.

54 Marucchi 2010 = Marucchi , O. *Il Pontificato del Papa Damaso: E La Storia Della Sua Famiglia* (1905). Milano 2010.

55 De Lachenal 1995, 27.

56 Lusuardi Siena - Rossignani 1986 = Lusuardi Siena, S. - Rossignani , M. P. *Cultura e tecnica artistica nella tarda antichità e nell'alto medioevo* - Scritti di Michelangelo Cagiano de Azevedo. Milano 1986, 181.

Lo scopo era quello di dimostrare che il Cristianesimo si innestava perfettamente nella cultura preesistente e che anzi quest'ultima trovava il suo pieno significato proprio nella religione di Cristo: «La concordia Apostolorum sostituì dunque quella fra gli imperatori, e l'Impero romano di fede cristiana rappresentò la nuova manifestazione aggiornata della pax universale augustea, santificata dal sangue di Cristo e dei martiri e destinata a rinnovare il mondo»[57]. Questo fenomeno raggiunse il suo culmine nella cosiddetta "Sixtine Renascence" operata da Sisto III[58]. «Per circa 150 anni a partire dal tardo XI secolo, scrittori, artisti e committenti, in Francia, in Inghilterra e in Italia, assimilarono e usarono il lessico e il frasario dei classici, e a poco a poco cominciarono a pensare in quel linguaggio»[59]. Fu proprio Roma a rappresentare il fulcro di questa rinascita medioevale, qui il passato classico e il contatto con l'Antichità erano da sempre a portata di mano, ne è la prova il celebre Arco di Costantino[60]. Proprio gli *spolia* "costantiniani" infatti sono stati visti come un punto di svolta nella pratica del riuso, essi, in effetti sebbene si inseriscano a pieno titolo in questa lunga tradizione, rappresentano tuttavia una novità assoluta perché qui i materiali di spoglio e i pezzi lavorati ex novo sono armonizzati in modo tale da costituire una forma nuova e originale, frutto di una commistione di tradizioni architettoniche antiche e pratiche compositive nuove (fig. 6 pag. 34, fig. 7 pag. 35). Naturalmente, anche con Costantino, il riuso di materiale preesistente manifesta un desiderio di autoaffermazione, gli elementi di spoglio[61] dell'Arco, in particolare, pur riallacciandosi alla traditio fanno riferimento alle

57 De Lachenal 1995, 27.

58 Krautheimer 1961 = Krautheimer, R. *The Architecture of Sixtus III.* A Fifth-Century Renaissance? In Essays in Honor of E. Panofsky, M. Meiss (a cura di). New York 1961, 291.

59 Krautheimer1981 = Krautheimer, R. *Roma profilo di una città 312-1308.* Roma 1981, 232.

60 Pensabene– Panella 2001 = Pensabene, P. – Panella, C. (a cura di) Arco di Costantino. *Tra archeologia e archeometria.* In Studia Archaeologica, 100. «L'Erma» di BretSchneider2001.

61 Lo studioso P. Liverani ricorda che l'idea secondo la quale le spoglie riutilizzate nell'Arco servissero a esprimere il collegamento ideale dello stesso Costantino con la politica dei ‹buoni imperatori› di secondo secolo è risalente a Hans Peter L'Orange e al suo studio sull'Arco del 1939. Costantino voleva presentarsi come un nuovo Traiano, un nuovo Adriano e un nuovo Marco Aurelio, per questo avrebbe utilizzato elementi provenienti da monumenti realizzati all'epoca dei suoi predecessori, rilavorandone il ritratto e sovrapponendovi il suo, con l'obiettivo ultimo di riportare l'Impero allo splendore antico. Quest'idea è divenuta così il modello delle interpretazioni di ogni reimpiego. LIVERANI 2004a, 383-384.

vicende attuali[62], celando ciò che in realtà si sta celebrando: una guerra civile. Allo stesso modo, le nuove basiliche cristiane[63] sorgono non solo in contrapposizione a quelle romane, ma rappresentano il luogo di culto per celebrare il dio che aveva permesso a Costantino di sconfiggere il suo rivale Massenzio nella battaglia di Ponte Milvio avvenuta il 28 ottobre del 312 d.C. L'aspetto però più interessante di questi monumenti è rappresentato dal fatto che gli elementi marmorei di reimpiego, siano stati messi in opera per lo più senza subire modifiche. Questo implicava innanzitutto una considerevole quantità di spoglie marmoree di provenienza pubblica o imperiale (ad esempio dall'Arco dedicato a Marco



Fig. 5
Sarcofago di Giunio Basso,
Roma, Tesoro di san Pietro. From:
Wikimedia Commons,
File:Tesoro di san pietro, sarcofago di
giunio basso.JPG

62 Si vedano i contributi di: Pensabene 1998a = Pensabene, P. *Progetto unitario e reimpiego nell'Arco di Costantino.* In Arco di Costantino: tra archeologia e archeometria, C. Panrella, P. Pensabene(a cura di). «L'Erma» di BretSchneider. 1998, 13-42;
Tortorella 2013 = Tortorella, S. *Archi di Costantino a Roma. Archeologia Classica Vol. 64*, «L'Erma» di BretSchneider. 2013, 637-656.

63 Lo studioso P. Pensabene ha osservato come nel IV e V secolo la dimensione delle grandi basiliche del periodo costantiniano e anche del tardo IV secolo, come San Paolo, o nella prima metà del V secolo, Santa Maria Maggiore, necessitavano di pezzi di spoglio di grandi dimensioni che non potevano che essere disponibili nei magazzini o nei grandi depositi marmorari lungo il Tevere, presso la Statio Marmorum ai piedi dell'Aventino, e di Porto, dove vi era una rimanenza piuttosto consistente di blocchi di marmo e fusti non messi in opera, spesso importati anche nei secoli precedenti e rimasti inutilizzati. Pensabene 2011, 683.

Aurelio, dal Tempio di Venere e da un complesso templare del Campo Marzio)[64] data la loro grandezza[65].



Fig. 6
Roma, Arco di Costantino. From: Wikimedia Commons, File Arch of Constantine (Rome) - South side, from Via triumphalis.

64 Pensabene 2011, 676.

65 In merito a questo aspetto, si è ipotizzato che nell'Arco di Costantino alcuni dei marmi fossero stati prelevati dai resti della ricostruzione massenziana delle celle e della peristasi del Tempio di Venere (Roma), precedentemente danneggiate nell'incendio di Carino e che durante la ricostruzione subì la parziale eliminazione del colonnato interno del peristilio. Proprio dal tempio furono presi alcuni elementi architettonici riutilizzati nella Basilica di Massenzio. Diversamente appare dubbia la provenienza dal Foro Traiano dei Daci dell'arco, poichè non ne sono stati trovati nel foro altri delle medesime dimensioni, ma anche perché sono stati rinvenuti frammenti di statue semilavorate in pavonazzetto di Daci in depositi marmorari connessi al porto tiberino presso il Campo Marzio. Si è pensato inoltre che gli stessi fregi traianei possano essere considerati domizianei, perché appare quasi impossibile che il Foro Traiano possa essere stato spogliato per l'arco di Costantino, diversamente si ipotizza che la *damnatio memoriae* di Domiziano abbia lasciato monumenti in suo onore incompiuti, i cui marmi sarebbero poi stati conservati in magazzini Pensabene 2011, 672-677.
Si vedano al riguardo anche gli studi di: Gatti 1957 = G. Gatti, *Scoperta di una Basilica Cristiana presso S. Lorenzo fuori le mura.* In Capitolium 32. 1957.
Matthiae 1966 = Matthiae, G. S. Lorenzo fuori le mura. Le Chiese di Roma illustrate n. 89. Roma 1966.

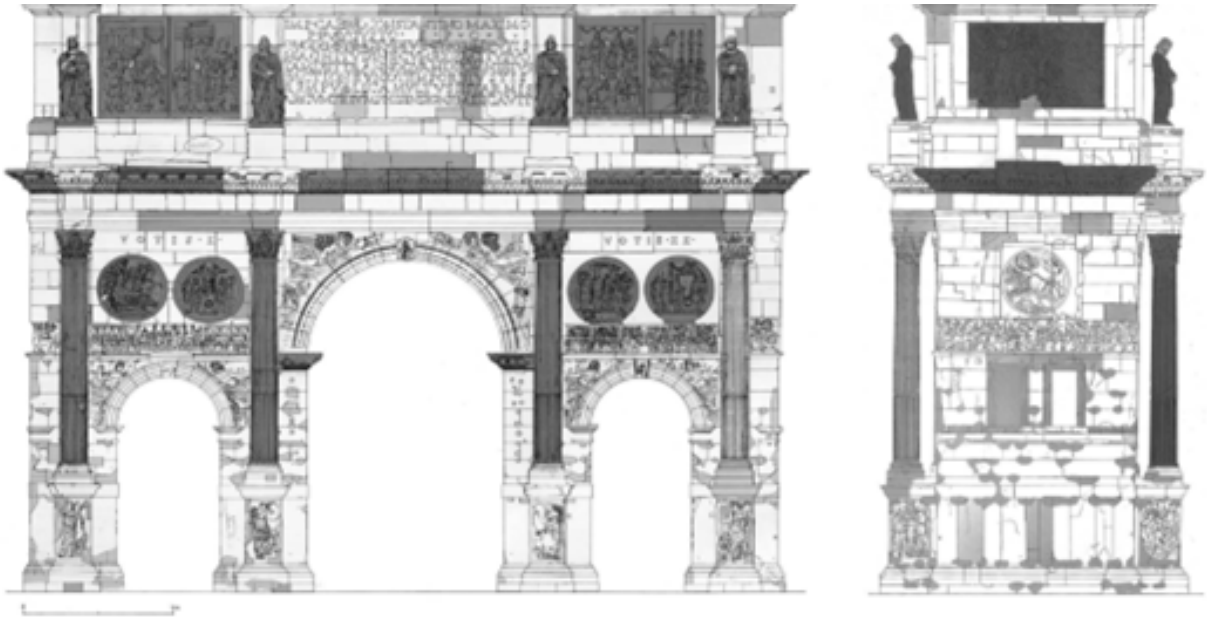


Fig. 7
Sarcofago di Giunio Basso, Roma, Tesoro di san Pietro. From: Wikimedia Commons, File:Tesoro di san pietro sarcofago di giunio basso.JPG

Tale volontà di propaganda politica, comunque, va letta in un discorso più ampio basato sulla necessità di collocarsi, in un primo momento, in una posizione di prudente equidistanza tra il paganesimo – il cui esponente più significativo era proprio Massenzio,– e il Cristianesimo; e successivamente, dopo l'editto di Milano[66](313), di affermare la supremazia del Cristianesimo attraverso gli edifici di culto che rivaleggiavano con i monumentali palazzi civili dell'Urbe.

Il IV secolo, dunque, può essere considerato come il periodo in cui il riuso diventa un vero e proprio atteggiamento culturale-politico nei confronti del materiale antico, che viene visto come uno strumento indispensabile per affermare e legittimare le nuove convinzioni filosofico-religiose nonché politiche. Non dobbiamo però immaginare che ci fu subito una dichiarata ostilità verso i monumenti pagani (anche quelli di culto) di Roma, durante il IV secolo e in particolare nella prima metà del V secolo, in maniera progressiva si avranno delle leggi, man mano più incisive e dal carattere dichiaratamente antipagano - pensiamo ad esempio ai decreti di Teodosio I del 391 - che se da un lato andavano a cancellare la sopravvivenza dei templi pagani, dall'altro gettavano le basi per la presevazione dei monumenti antichi. Infatti, se si escludono gli edifici che avevano uno scopo di pubblica utiltà - come le terme e gli acquedotti - dal V secolo in poi, si assiste sostanzialmente all'abbandono di molte opere architettoniche antiche, in quanto avevano perso la loro funzione, per questo da essi si prendevano pezzi lavorati o colonne da riutilizzare altrove oppure si procedeva al riuso dell'edificio nella sua interezza, ma con una nuova funzione[67]. Nel VI secolo[68], poi si assiste a un trasferimento di edifici pubblici alla chiesa, anche se non specificatamente regolamentato[69], mentre dopo il VII secolo e per molti secoli ancora, sarà il papato a occuparsi dei resti antichi e i Papi stessi sfrutteranno le rovine secondo

66 Santucci 1913 = Santucci, C. *L'Editto di Milano specialmente nei riguardi giuridici*. In Rivista Internazionale di Scienze Sociali e Discipline Ausiliarie, Vol. 61, Fasc. 243. 1913, 289-310.

67 A partire dalla seconda metà del VI secolo si ebbe probabilmente anche il parziale abbandono di alcune delle grandi basiliche circiformi funerarie costantiniane, che sorgevano nella periferia di Roma, come ad esempio quella di S. Agnese, dalla quale P. Pensabene ha ipotizzato provenissero diversi elementi architettonici reimpiegati nella più piccola basilica di fine VI - inizio VII secolo, costruita nelle immediate vicinanze e connessa alle catacombe locali; lo stesso sarebbe avvenuto per San Lorenzo fuori le mura in quanto molte delle sue trabeazioni sono di età costantiniana e avrebbero potuto provenire della basilica circiforme che sorgeva nelle vicinanze. Pensabene 2011, 689-690.

68 Pensabene 2011, 678-679

69 Campese Simone 2004 = Campese Simone, A. *Fra l'Ara Coeli e piazza Bocca della Verità, persistenze e trasformazioni nel tessuto urbano della Roma tardoantica e altomedievale.* In AMediev 31. 2004, 447.

le proprie esigenze[70]. Nel periodo altomedievale si avrà comunque un'importante fase di riuso e di rilavorazione-trasformazione in chiave cristiana di luoghi che non avevano ancora avuto interventi di questo tipo[71]. Proprio tra VI e VII secolo diviene cristiano un simbolo dell'antica Roma: il Foro romano, nel 625-638 poi toccò al Senato che fu trasformato da Papa Onorio I nella chiesa di Sant'Adriano (fig. 8 pag.37)



Fig. 8
La chiesa di Sant'Adriano prima della sua demolizione in una foto del 1909.
From: Wikimedia Commons, File: Panoramic view of Roman Forum looking towards Capital LCCN2007663209 part2.tif

70 Ward Perkins 1984 = Ward Perkins, J.B. F*rom classical antiquity to the Middle Ages: urban public building in northen and central Italy,* AD 300-850. Oxford 1984, 205.

71 Ricordiamo ad esempio Santa Maria del Portico, che sorge sul sito degli Horrea Aemiliana nell'VIII-IX secolo. Acconci 1991 = Acconci, A. *Le vicende storico monumentali della chiesa di S. Maria in Portico.* In Giornata di studi su S. Galla, Roma 26 maggio 1990. Roma 1991, 89-121.

Un momento decisivo nella storia della trasformazione in chiave cristiana di siti romano-pagani si ha in seguito con la crisi iconoclasta (726), allorchè si ebbe la rottura definitiva con Bisanzio e il papato, in cerca di autonomia, cominciò a munirsi di residenze e centri amministrativi propri. Per questo motivo, i Papi che successero a Giovanni VII (705-707) ritorneranno in Laterano, perché considerato un luogo più adatto alle nuove necessità. Proprio a quegli anni sarebbe da ricondurre la collocazione in tale sede della statua equestre di Marco Aurelio (fig. 9 pag. 38), considerato - secondo il principio della interpretatio cristiana - come Costantino. Questo *modus operandi* da parte dei Papi va necessariamente interpretato come il segno evidente di quanto fosse accresciuto il loro potere, assieme alla loro immagine di protezione stabile e rassicurante verso la popolazione e i pellegrini. Il papato infatti sostituendo i vecchi monumenti del Foro e gli edifici pubblici della piena età imperiale con chiese cristiane, affermava indirettamente il sostanziale disinteresse per questi edifici da parte degli Imperatori bizantini[72]. Dal IX secolo, grazie anche all'alleanza tra papato e franchi (contro i longobardi), la



Fig. 9
Statua equestre di Marco Aurelio, nota nel Medioevo come Costantino a cavallo. Musei Capitolini, Roma. From: Wikimedia Commons, File: Equestrian statue of Marcus Aurelius (Rome).jpg

72 Come evidenziato da L. De Lachenal, su autorizzazione dell'Imperatore Foca, già Papa Bonifacio I nel 609 aveva consacrato nel Campo Marzio il Pantheon, santuario di tutti gli dei pagani, alla Vergine e ai martiri cristiani. La vera emancipazione da Bisanzio, comunque, si avrà dopo le norme iconoclaste emanate nel 726 dall'Imperatore Leone III Isaurico, in quel momento i Papi divennero l'ultimo baluardo della difesa dell'Ortodossia cristiana in Occidente. De Lachenal 1995, 78-82.

Chiesa acquisisce il controllo di Roma, si avrà così la conquista dei monumenti antichi attraverso una loro spoliazione sistematica e l'occupazione per fini abitativi degli edifici del Campo Marzio[73], questi edifici di spettacolo ora sono regolarmente privati dei loro marmi da destinare alle chiese (ad esempio la chiesa di Santa Prassede decorata con spoglie del Teatro Marcello) (fig. 10 pag.39).



Fig. 10
Facciata interna della Chiesa di Santa Prassede, Roma. From: Wikimedia Commons, File: Santa Prassede Façade.jpg

73 Pensabene 2011, 693-697.

Come osservato da P. Pensabene, questo processo di occupazione del Campo Marzio è dovuto essenzialmente alla vicinanza del Vaticano, sull'altra sponda del Tevere (figg. 11 e 12 pag. 40). Infatti, il sito doveva essere attraversato dai pellegrini diretti a San Pietro che accedevano dalla parte nord di Roma. Ma non è tutto, infatti, diverse chiese saranno arricchite da marmi antichi, (ad esempio Santi Nereo e Achilleo, San Martino ai Monti, Santa Prassede e i Santi Quattro Coronati, Santa Cecilia e San Giorgio al Velabro) ma la novità di questi reimpieghi è che per la prima volta si ha anche una rilavorazione dei pezzi antichi al fine di armonizzarli in maniera più coerente con l'opera a cui sono destinati e luogo privilegiato per il prelievo di tali marmi sarà proprio la zona nord del Campo Marzio.

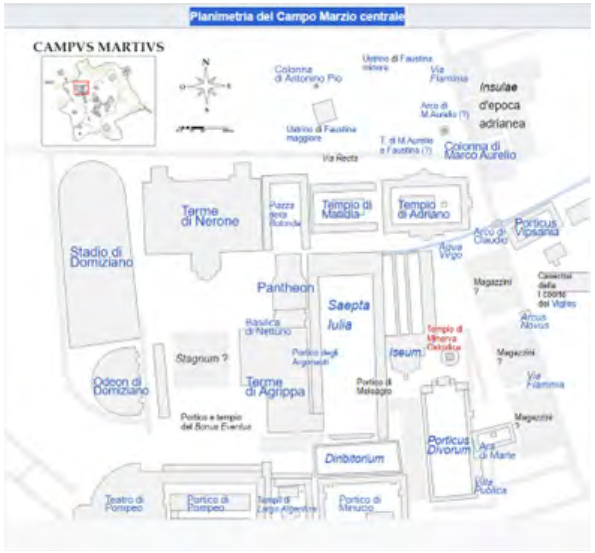



Fig. 11
Planimetria del Campo Marzio centrale.
From: https://it.wikipedia.org/wiki/Campo_Marzio

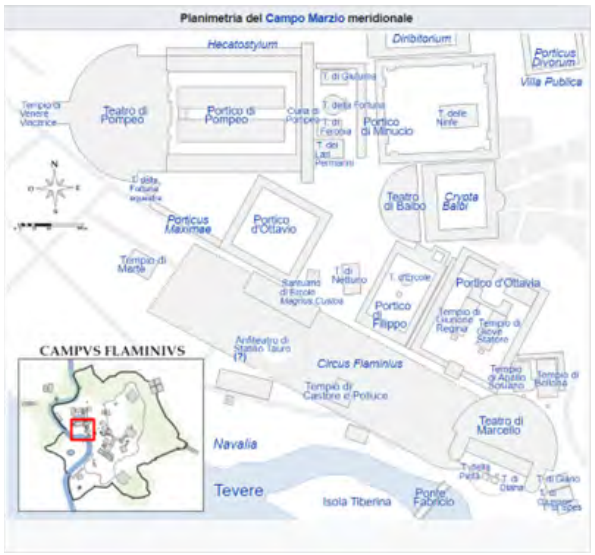



Fig. 12
Planimetria di Campo Marzio meridionale.
From: https://it.wikipedia.org/wiki/Campo_Marzio

In epoca carolingia, il reimpiego di elementi architettonici assumerà nuove connotazioni, poiché i pezzi reimpigati nelle chiese risalgono a fasi più antiche delle medesime strutture[74]. Roma, infatti, in questa epoca vive una evidente ripresa edilizia e un considerevole aumento della popolazione, inoltre dalla seconda metà dell'VIII e soprattutto nel IX secolo si evidenzierà il reimpiego di blocchi di tufo antichi di grandi dimensioni[75], più leggeri e quindi più facili da trasportare rispetto a quelli di travertino e di marmo. È sotto Papa Leone III (795-816) che sembra consolidarsi tale pratica di reimpiegare blocchi antichi nei muri di fondazione, ad esempio ricordiamo le chiese di Santo Stefano degli Abissini, Santi Nereo e Achilleo precedentemente ricordata, Santa Susanna, Sant'Anastasia che sono costruzioni volute o restaurate dal pontefice[76]. Quest'ultimo, secondo quanto riporta il Liber Pontificalis avrebbe provveduto anche alla costruzione della chiesa di San Pellegrino in Naumachia (fig. 13 pag.42), le cui fondazioni sono in blocchi di travertino provenienti forse dallo Stadio di Stadio di Domiziano[77]. Ad una ulteriore svolta nella pratica del reimpiego, come accennato in precedenza, si assiste a partire dalla fine della lotta per le investiture (1075-1124) e la vittoria del papato sull'Impero, quando si ebbe un revival delle grandi basiliche sul modello paleocristiano e la costituzione di officine specializzate nella spoliazione e nella rilavorazione dei marmi antichi non soltanto a Roma e in Italia, ma anche in Europa. Le città di Ostia e Porto, in questo periodo, divengono cave di marmi per le spoglie da riutilizzare in nuovi monumenti (prima si hanno attestazioni di spoglie

74 Pensabene- Guiglia Guidobaldi 2006 = Pensabene, P. - Guiglia Guidobaldi, A. *Il recupero dell'antico in età carolingia: la decorazione scultorea absidale delle chiese di Roma.* Rend. Pont. Acc. Rom. Arch., LXXVIII, 2005-2006, 3-74.

75 Un esempio è rappresentato dai grandi blocchi di tufo tratti da costruzioni romane in opus quadratum usati per le fondazioni e per alcuni tratti di sostruzione del complesso dei Ss. Quattro Coronati a Roma. Questi pezzi di reimpiego non mostrano modifiche rispetto alla forma originaria del blocco, per questo numerosi interstizi vengono riempiti con zeppe di mattoni. Barelli 2009 = Barelli, L. *Il complesso dei Ss. Quattro Coronati a Roma: lettura del monumento attraverso l'analisi del palinsesto murario.* In Muri parlanti. Prospettive per l'analisi e la conservazione dell'edilizia storica, atti del convegno (Pescara, 26-27 sett. 2008), C. Varagnoli (a cura di), Firenze 2009, 167-178.

76 Pensabene 2011, 704.

77 Si vedano al riguardo: Krautheimer 1967 = Krautheimer, *R. Corpus Basilicarum Christanarum Romae III.* Città del Vaticano 1967, 175-178;
Barelli 2007 = Barelli, L. *La diffusione e il significato dell'opus quadratum a Roma nei secoli VIII e IX.* In Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura. Roma 2007, 67-74.




Fig. 13
Chiesa di San Pellegrino, Città del Vaticano. From Wikimedia Commons, File: Città del Vaticano, chiesa di San Pellegrino - Facciata.jpg.

ostensi[78] solo per San Paolo) e a partire dall'XI secolo verranno spogliate le terme di Caracalla[79]. Sempre da Ostia proverranno diversi *spolia*, come urne e alcuni dei nostri sarcofagi reimpiegati a Salerno e Amalfi. Ugualmente, nella Sicilia normanna arriveranno le preziose pietre romane dei baldacchini in porfido rosso dei sarcofagi reali, inizialmente collocati a Cefalù e poi trasferiti nel duomo di Palermo o le monumentali colonne aventi capitelli con protomi di divinità femminili utilizzati come sostegni tra le navate del duomo di Monreale, a ciò si aggiunga la difficile attività di trasporto dal porto di Palermo sulla sommità di Monreale[80].

### 2.3 Note per il riuso in Campania

Vediamo ora più nel dettaglio i caratteri che assunse il reimpiego in Campania, qui infatti, tra la fine del'XI e il principio del XII secolo, le antichità classiche furono utilizzate per soddisfare le nuove tendenze architettoniche che stavano sorgendo e che caratterizzarono le pratiche costruttive nelle aree costiere di Salerno, Amalfi (SA), Sorrento (NA), ma anche dei centri di Nuceria Alfaterna (SA), Aversa (CE), Capua (CE), Caserta, Benevento, Avellino e Napoli. Esemplare è l'utilizzo che i normanni fecero degli *spolia* laziali e flegrei nei nuovi cantieri salernitani: fu Roberto il Guiscardo, coadiuvato dal vescovo Alfano, a rendere Salerno capitale del regno, proprio grazie alla costruzione di architetture con marmi antichi che suggerissero l'Antico e che trovarono nella cattedrale di San Matteo la massima espressione di questo progetto (fig. 14 pag.44).

---

78 Pensabene 2007 = Pensabene, *P. Ostiensium marmorum, decus et decor. Studi architettonici, decorativi, archeometrici sulla città di Ostia,* Roma 2007.

79 Kinney 1986 = Kinney, D. *Spolia from the Baths of Caracalla in Sta. Maria in Trastevere.* In The Art Bulletin Vol. 68, No. 3 Sep., 1986, 379-397.

80 Dalle Terme di Caracalla provengono otto capitelli ionici figurati, basi decorate e colonne in granito reimpiegate nella basilica di Santa Maria in Trastevere, assieme ai capitelli ricondotti alle terme nel Duomo di Pisa. Pensabene 2011, 706.



Fig. 14
Dettaglio del quadriportico e campanile del Duomo di Salerno. Foto dell'autore

È bene ricordare che il reimpiego dell'antico in Campania si caratterizza per una complessità intrinseca dovuta in primo luogo all'eteregeneità del territorio in cui si inserisce, ma anche per l'elevata quantità di materiali disponibili. L'interesse per questo fenomeno ha avuto inizio nel Settecento, quando una nuova tradizione di studi si è rivolta all'indagine di alcuni complessi monumentali quali l'anfiteatro di Santa Maria Capua Vetere (fig. 15 pag. 45), giungendo ad attribuire alcuni busti reimpigati nei palazzi di Capua all'arena di età imperiale di Capua vetus[81].



Fig. 15
Anfiteatro Campano di Santa Maria Capua Vetere (CE).
From: Wikimedia Commons The Amphitheatre of Santa Maria Capua Vetere 003.jpg

81 Palmentieri 2010a, 15.

Sebbene oggi tale attribuzione dei materiali di spoglio capuani sia stata messa parzialmente in discussione, va comunque sottolineato che la spolizione dell'edificio[82] in questione è piuttosto precoce in quanto risalirebbe almeno al V secolo d.C.[83] In linea con questa tradizione di studi si pone l'opera dello storico P. Paoli del 1784, il quale visitò l'area archeologica di Paestum (Salerno) e diede alle stampe "Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia-Paesti quod Posidoniam etiam dixere rudera" (fig. 16 pag.47), in cui oltre a descrivere la nascita e lo sviluppo della più bella città della Magna Grecia, raffigurò tre sarcofagi reimpiegati sin dagli inizi del XII secolo da esponenti della corte normanna, inserendole però su uno sfondo agreste[84].

---

82 Sull'anfiteatro campano di Santa Maria Capua Vetere si vedano i contributi di:
Cecere - Renda 2012 = Cecere, I. - Renda, G. Immagini dell'Anfiteatro Campano fra arte e archeologia: disegni, vedute e incisioni del Settecento e dell'Ottocento. Orizzonti, 13, 2012, 83-100.
Chioffi 2000 = Chioffi, L. *Chi ha costruito l'Anfiteatro Campano?* Orizzonti, 1. 2000, 67-82.
Chioffi 2001 = Chioffi, L. *Ancora sull'epigrafe dell'Anfiteatro Campano.* Orizzonti, 2. 2001, 159-164.
Foresta 2013 = Foresta, S. *Lo sguardo degli dei. Osservazioni sulla decorazione architettonica dell'Anfiteatro Campano.* Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, 30-31 (2007-2008). 2013, 93-113.
Grassi 2000 = Grassi, B. L'Anfiteatro Campano.
In Guida all'antica Capua. S. Maria Capua Vetere 2000, 22-26.
Giuliani 2001 = Giuliani, C.F. *Alcune osservazioni in margine all'Anfiteatro Campano.* In Beni culturali e Terra di Lavoro. Prospettive di ricerca e metodi di valorizzazione. Atti del Convegno, S. Maria Capua Vetere, 9-10 dicembre 1998. Napoli 2001, 33-40.
Palmentieri 2010b = Palmentieri, A. *Note e discussioni: su una chiave d'arco figurata dell'anfiteatro campano.* Napoli *Nobilissima*, 6, 1. Napoli 2010, 60-65.
Pensabene 2005 = Pensabene, P. *Marmi e committenza negli edifici di spettacolo in Campania.* Marmora, 1. 2005, 123-127.
Sampaolo 1997 = Sampaolo, V. *L'Anfiteatro Campano.* In L. Spina, L'Anfiteatro Campano di Capua, Napoli 1997, 13-22.
Sampaolo 1999 = Sampaolo, V. Organizzazione dello spazio urbano e di quello extraurbano a Capua. In Atta V. 1999, 139-146 tav. I.

83 Si vedano gli studi di MAZOCHII 1727 = MAZOCHII, A. S. *In mutilum Campani Amphitheatri titulum aliasque nonnullas Campanas inscriptiones. Commentarius.* Napoli 1727;
Rucca 1828 = Rucca, G. *Capua Vetere o sia Descrizione di tutti i monumenti di Capua antica e particolarmente del suo nobilissimo anfiteatro.* Napoli 1828;
ALVINO 1833 = ALVINO, F. *Anfiteatro campano / ristaurato ed illustrato dall'architetto Francesco Alvino.* Napoli 1833.

84 Paoli 1784 – 2017 = Paoli, P. *Rovine Della Città Di Pesto Detta Ancora Posidonia-Paesti Quod Posidoniam Etiam Dixere Rudera.* M. Serra (a cura di). 2017.

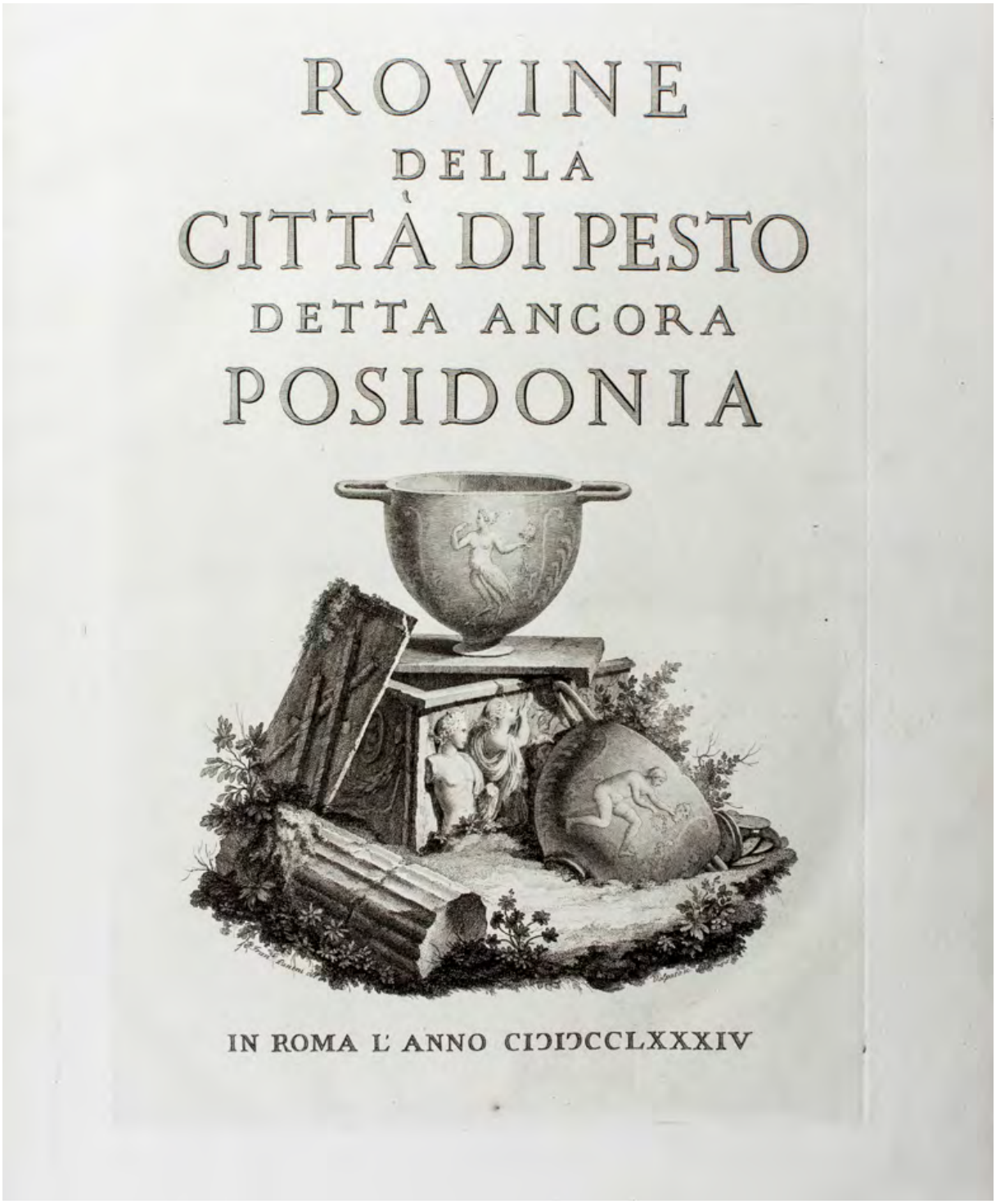



Fig. 16
Frontespizio dell'opera di Paoli Paolo Antonio, Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia.
Immagine da https://www.bibliorare.com/lot/233222/

Questa opera andava ad inseririsi nell'ambito di quella tradizione erudita precedentemente ricordata, che considerava tutti gli *spolia* salernitani provenienti dai templi (fig. 17 pag.48) e dalle necropoli di Paestum. In realtà, sebbene Paestum[85] abbia rappresentato una fonte importantissima per il rifornimento di antichità non fu sicuramente l'unico sito utilizzato per l'approvvigionamento di materiali. Sono proprio i sarcofagi reimpiegati a Salerno dai membri della corte normanna, tra l'XI e il XV secolo, a suggerirci l'esistenza di un



Fig. 17
Tempio di Nettuno, Paestum (SA). From:
Wikimedia Commons Paestum BW 2013-05-17 15-01-57.jpg

85 Da Paestum provennero materiali da costruzione per il basamento della torre campanaria del Duomo di Salerno e i capitelli in calcare reimpigati nell'ex scuderia del Palazzo Episcopale, nei pressi del Duomo.
Sebbene le testimonianze in merito siano scarse, è ormai chiaro che le spoglie avessero un'altra provenienza, ad esempio da Pozzuoli (da cui provine l'architrave del portale d'ingresso del Duomo, ottenuto con un soffitto di età imperiale con lacunare vegetale, che fu poi replicato nella Porta dei Leoni, nonché da Ostia e da Roma. Pensabene 1991, 22.

complesso mercato di tali manufatti, che metteva in comunicazione le necropoli flegree e le aree interne della Campania con i centri più rappresentativi del tempo. Questa ipotesi appare confermata dai numerosi rimandi di carattere tecnico-stilistico e compositivi con le casse reimpiegate a Benevento, Sorrento (NA) e Cava dei Tirreni (SA).

Un altro retaggio dei vecchi studi è la convinzione che la Campania, a differenza delle altre aree della penisola, abbia avuto una più prolungata instabilità politica ed economica nel passaggio tra l'era antica e il Medioevo che avrebbe condotto alla scomparsa di città come Paestum e Capua antica a favore di nuovi centri[86]. Oggi questa visione è stata parzialemente rivista, riconoscendo l'esistenza di una maggiore complessità a livello storico-geografico nel passaggio dalla tarda antichità al Medioevo, durante il quale la regione attraversò certamente un lungo e diversificato processo di trasformazione del proprio assetto che riguardò però non solo le città, ma investì tutta l'organizzazione sociale. Le città, ad ogni modo, con le loro strutture produttive e amministrative, ebbero senza dubbio un'importanza cruciale nell'evoluzione socio-economica della Campania nella tarda antichità rispetto ad altre aree meridionali, questo dato è stato confermato dalla documentazione letteraria ed epigrafica, insieme ai recenti contributi dell'archeologia stratigrafica[87].

Il periodo, comunque, è bene ribadirlo, non fu segnato solo dalla scomparsa o dal ridimensionamento di alcune città, ma si caratterizzò per una fase evolutiva a livello sociale. Questo momento di recessione così delicato, che vide la Campania dilaniata da crisi economica e demografica, guerre e catastrofi naturali (ricordiamo ad esempio il terremoto che sconvolse Benevento nel 346, le alluvioni di Salerno tra la fine del IV secolo d. C. e l'inizio del V e Nola agli inizi del VI che declina per gli effetti dell'alluvione causata dall''eruzione di Pollena', i fenomeni vulcanici dei Campi Flegrei dal IV al VI secolo[88] e l'insabbiamento del porto di Napoli a partire dagli inizi del V secolo) fu anche

---

86 Galasso 1975 = Galasso, G. *Le città campane nell'alto medioevo.* In Mezzogiorno medievale moderno. Torino 1975, 61-135.

87 Rotili 2017 = Rotili, M. *Forme e funzioni dello spazio urbano in Campania nella tarda antichità.* Hortus Artium Medievalium 23, n.2. 2017, 708-728.

88 "La città di Baia godè di un notevole prestigio come località di villeggiatura fino al VI secolo, anche se già sul finire del IV si manifestarono i primi segnali del lento movimento discendente (bradisismo) che portò alla progressiva scomparsa della fascia costiera trascinando sott'acqua ville, residenze e complessi termali". Rotili 2017, 710.

contrassegnato da una nuova organizzazione dello spazio urbano (fig. 18 pag. 51).
Quest'ultimo fu oggetto di interventi dettati innanzitutto dalle urgenti esigenze di difesa, che resero ad esempio necessarie la costruzione di mura, ma anche dell'erezione di nuove chiese vescovili entro le quali trovarono posto le reliquie dei santi[89]. Tale "riorganizzazione" fu resa possibile, almeno nelle città più importanti, anche grazie al contributo di nuove forme di evergetismo.
Ma come avveniva di fatto la costruzione di queste nuove strutture in un contesto così difficile? E come si procedeva all'approvvigionamento dei materiali? L'aspetto che resta ancora poco chiaro è proprio il funzionamento del cantiere medievale, vale a dire come si procedeva al saccheggio dei siti d'età classica e come avvenivano di conseguenza le fasi di approvvigionamento e stoccaggio dei marmi di riuso, soprattutto «in centri come Salerno, in cui l'uso intensivo del reimpiego medievale non corrisponde alla restituzione del paesaggio d'età romana»[90]. Uno studio più approfondito sul recupero dell'Antico in Campania, scevro cioè dalle influenze delle fonti antiquarie, si è avuto dalla metà del Novecento, quando al di là di ogni di approccio disciplinare, ciò che è emerso con forza è il riconoscimento della portata ideologica da parte delle nuove élite locali, per i quali, come abbiamo precedentemente anticipato, il reimpiego di *spolia* antichi era visto in termini decisamente autocelebrativi. A partire dagli anni Ottanta dello scorso secolo, lo studio degli *spolia* si è poi arricchito di nuovi e interessanti spunti e riflessioni quali: il contributo di P. Pensabene sulle architetture della Campania, le indagini sui flussi e sulle attività commerciali dei mercanti amalfitani in età medievale di D. Manacorda, mentre per quanto riguarda i sarcofagi reimpiegati dai nuovi esponenti del potere, degna di nota è la riflessione di M. Paoletti per la Campania e la Sicilia[91].

---

89 Rotili 2017, 727.
90 Palmentieri 2020a, 111.
91 Manacorda 1979 = Manacorda D. *Le urne di Amalfi non sono amalfitane.* «L'Erma» di BretSchneider. Archeologia classica 31. Amalfi-Salerno 1979, 318-337;
Paoletti 1983 =Paoletti, M. *Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese*, "Marburger Winckelmann-Programm", 1983 in Colloquio Sul Reimpiego Dei Sarcofagi Romani Nel Medioevo (Pisa 5-12 September 1982), Von Bernard Andreae Und Salvatore Settis (a cura di). 1983, 229-243. Pensabene 1991.

Il quadro che si è delineato grazie a queste nuove indagini ha fatto emergere con evidenza che furono proprio i nuovi committenti a dare un grande impulso al commercio degli *spolia* in Campania, consentendo di fatto l'arrivo in ambito regionale di manufatti provenienti da Roma, Ostia e dall'area flegrea oltre che da zone limitrofe. Questo è attualmente, lo stato della questione del riuso in Campania, al quale cercheremo di aggiungere nuovi spunti di riflessione grazie al confronto dei manufatti oggetto d'indagine, ai rimandi tecnico-stilistici e laddove possibile all'identificazione di una produzione di sarcofagi di ambito regionale.

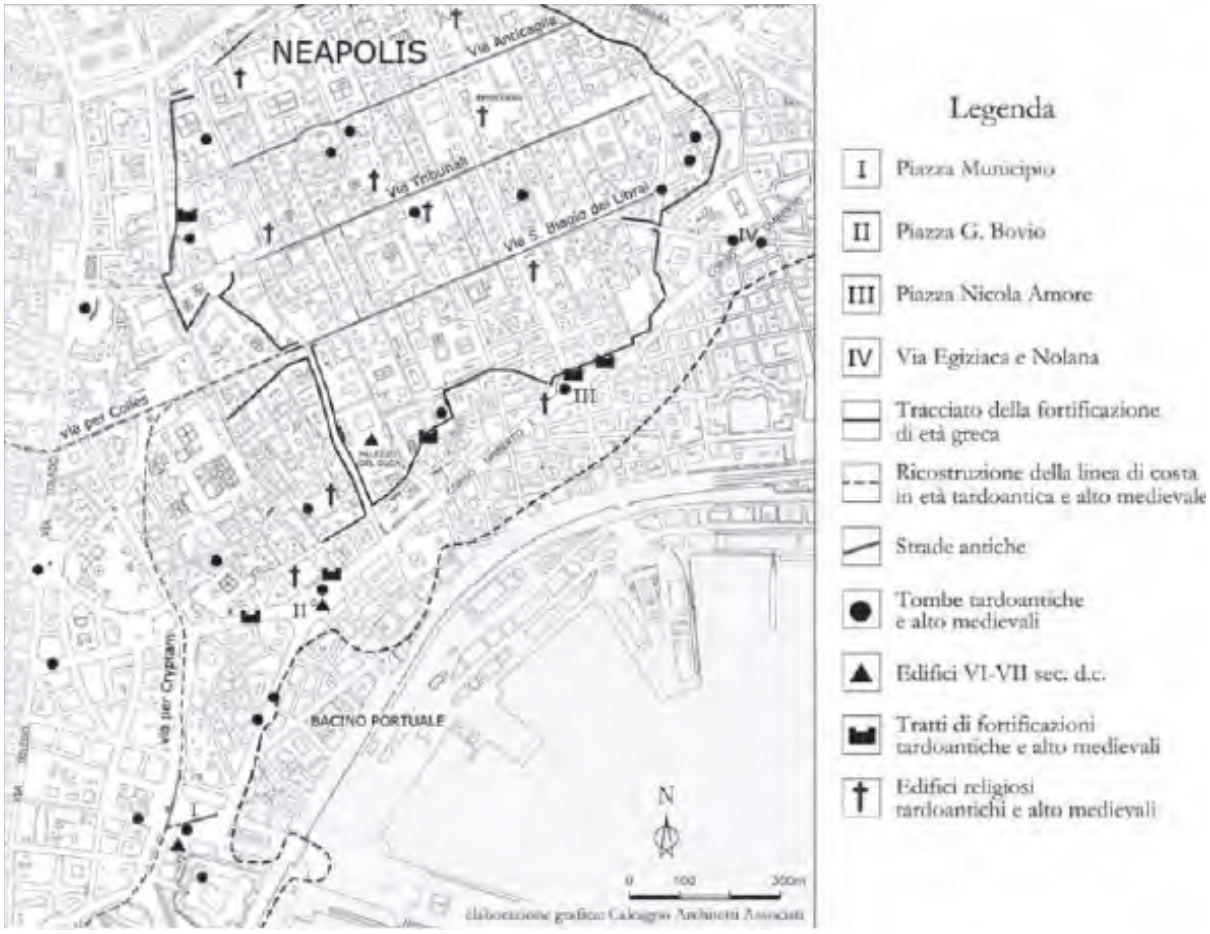



Fig. 18
Il paesaggio costiero di Neapolis in età tardoantica e altomedievale, planimetria con i principali monumenti e la ricostruzione della linea di costa e dell'insenatura portuale. Immagine pubblicata in Rotili 2017, 718 fig.10.

## 2.4 La logica del riuso nell'Italia centro-meridionale all'epoca dei normanni

La rappresentazione sepolcrale ha descritto un punto fondamentale della vicenda storica normanna in Italia meridionale: per Roberto il Guiscardo, l'Abbazia di Venosa (in provincia di Potenza, Basilicata) doveva divenire, molto probabilmente, la chiesa sepolcrale[92] simbolo dell'autorappresentazione signorile derivata dal mondo imperiale di Bisanzio. Tale progetto, com'è noto, svanì a causa della conquista della Sicilia che tolse di fatto centralità a Venosa, ma quest'ultima rappresentò sempre un punto di riferimento stabile nella costante ricerca di autorappresentazione degli Altavilla nel sud Italia (fig. 19 pag.53).Le città che definiscono le tappe dell'espansione normanna nel sud Italia sono in particolare: Capua, il primo dominio longobardo della Campania, con cui è infeudatato un normanno e che conserva più a lungo la sua indipendenza dagli Atavilla fino al trattato di Benevento nel 1156; Salerno, la capitale scelta dal Guiscardo da 1077 e la cui cattedrale (1076-1084) fu esemplata sul modello dell'Abbazia di Montecassino (Fig. 20 pag.54); Melfi, la prima capitale (dal 1043) dei domini normanni del sud; Troia, determinante per il controllo del ducato di Puglia; Bari città che spesso attuerà rivolte contro gli Altavilla e che conservò a lungo l'elemento greco fino alla sua distruzione nel 1156 da parte di Guglielmo I; Canosa in Puglia centro militare dei normanni; Venosa (Potenza) e Mileto (Vibo Valenzia) sedi delle abbazie benedettine e mausolei degli Altavilla; Gerace (Reggio Calabria), dove nel 1062 fu siglata la pace tra il Guiscardo e il fratello Ruggero; infine in Sicilia ricordiamo Messina, Catania, Cefalù e Monreale (le ultime due città destinate a ospitare i sepolcri del re) che con le loro cattedrali segnano la definizione della nuova regalità normanna d'influsso bizantino[93].Evidentemente, il controllo marittimo e navale[94] dei normanni fu alla base dell'arrivo di enormi quantità di *spolia* in alcune città del Sud Italia: si trattava di materiale proveniente sia dai centri campani in rovina che da quelli laziali[95].

---

92 Herklotz 1994, 324.
93 Pensabene 1991, 13.
94 Fondamentale per allargare le fonti di approvvigionamentodel materiale, in aggiunta ai siti romani locali o Roma stessa per le architetture monumentali, furono le località dell'impero bizantino e dell'Africa araba sul Mediterraneo presso cui si spinsero le flotte normanne. Ricordiamo ad esempio la conquista di Durazzo nel 1082 da parte di Roberto il Guiscardo o i saccheggi di Atene, Tebe, Corinto e alle conquiste di Tripoli, Susa e Sfax da parte di Ruggero II. Pensabene 1991, 12.
95 Palmentieri 2020a, 111-124.

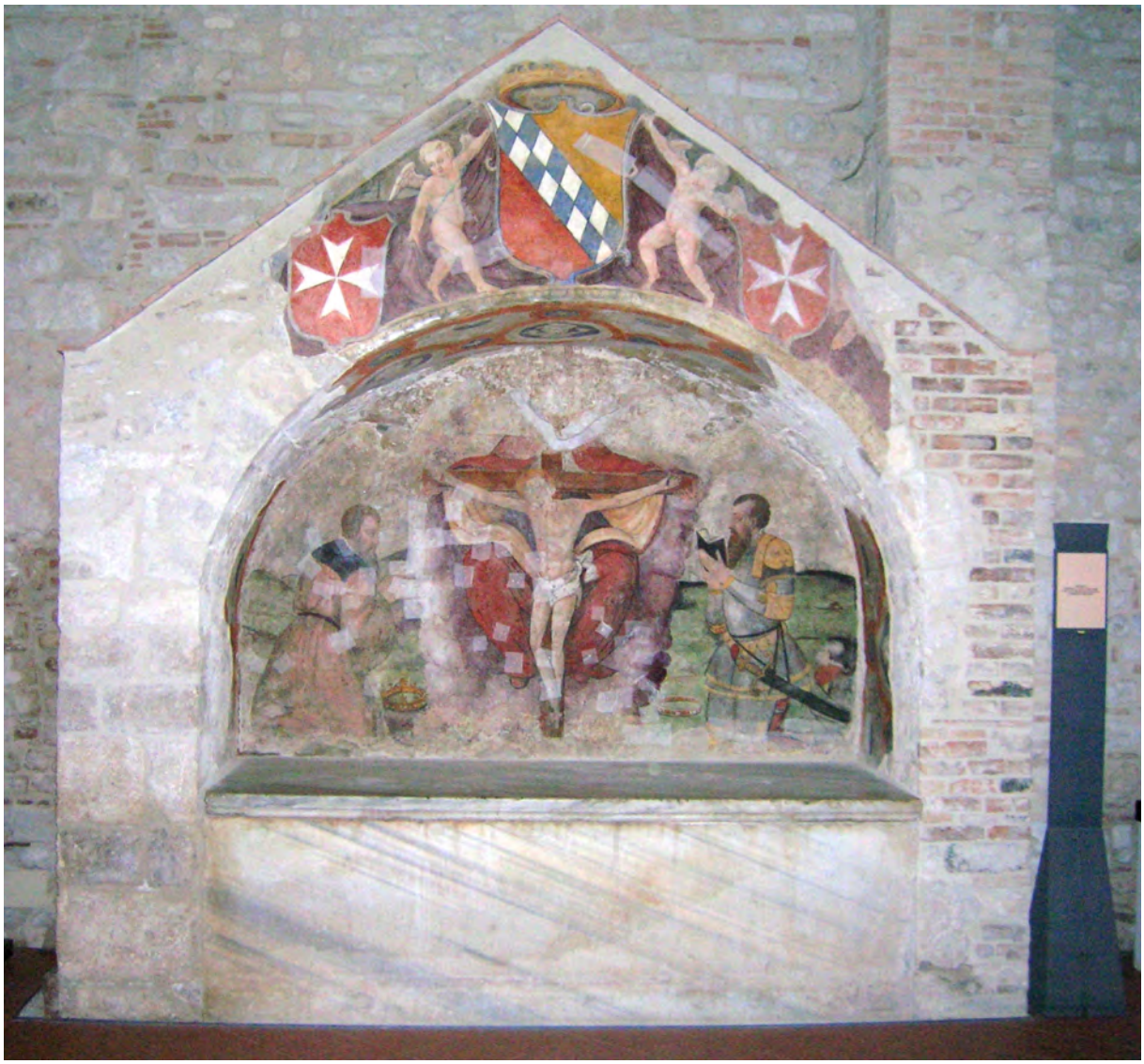


Fig. 19
Sepolcro degli Altavilla abbazia della SS. Trinità, Venosa.
From: Wikimedia Commons, File: Tomba degli Altavilla.jpg.



Fig. 20
Salerno, Cattedrale di San Matteo.
Foto dell'autore

In generale, l'Antico rappresentò per i nuovi dominatori, un linguaggio capace di veicolare prestigio e identità a livello locale, adatto a costruire una tradizione utile a porre le fondamenta del regno normanno nel Sud della penisola. La varietà e la quantità di elementi di spoglio romani presenti nella cattedrale di Salerno[96] (voluta e finanziata da Roberto il Guiscardo) (fig. 21 pag.56), ad esempio, hanno una portarata ideologica talmente significativa da non poter essere considerati come un atteggiamento culturale isolato, ma anzi vanno letti come prassi abbastanza diffusa nel Medioevo[97].

Anche il Papato, a partire dal concordato di Worms (1122), si servì di materiali antichi per sancire il proprio status, configurandosi come l'altro polo di potere rispetto all'Impero; fu così che nel sud Italia i normanni, proseguendo la loro conquista, come accennato in apertura, presero a utilizzare modelli e manufatti antichi, proprio sulla scorta di quanto appreso dal Papato, sostenuti dai benedettini loro fedeli alleati. Prima di giungere, però,

---

96 Si segnala un'ampia letteratura: Braca 2003a = Braca, A. *Il Duomo di Salerno.* Salerno 2003.
Braca 2003b = Braca, A. *Le culture artistiche del Medioevo in costa d'Amalfi.* Amalfi 2003;
Cochetti Pratesi 1970 = Cochetti Pratesi, L. *In margine ad alcuni recenti studi sulla scultura medievale nell'Italia meridionale. Sui rapporti tra scultura campana e quella siciliana.*
In Commentari 21. 1970, 255-290, in particolare 270-272;
Cochetti Pratesi 1968 = Cochetti Pratesi, L. *In margine ad alcuni recenti studi sulla scultura medievale nell'Italia meridionale. Sui rapporti tra scultura campana e quella siciliana.* In Commentari 21, parte II. 1968 165-196;
Cochetti Pratesi 1956 = Cochetti Pratesi, L. *"Problemi della scultura romanica campana".* In Commentari 7. 1956, 9-18.
Gandolfo 1999 = Gandolfo, F. *La scultura normanno-sveva in Campania: botteghe e modelli.* Bari 1999.
Glass 1991 = Glass, D. F. Romanesque Sculpture in Campania. Patrons, Programs, and Style. University Park, Pennsylvania 1991, 78-91.
Glass 2004 = Glass, D. F. *"The pulpits in the Cathedral at Salerno",* in Salerno nel XII secolo: istituzioni, società, cultura. Atti del Convegno internazionale, Raito di Vietri sul Mare, 16-20 giugno 1999, P. Delogu & P. Peduto (a cura di). Salerno 2004, 213-237.
Longo - Scirocco 2016a = Longo, R. - Scirocco, E. *"A Scenario for the Salerno Ivories: the Liturgical Furnishings of the Salerno Cathedral".* In The Salerno Ivories: Objects, Histories, Contexts, F. Dell'Acqua, A. Cutler, H. L. Kessler, A. Shalem, G. Wolf (a cura di). Berlin 2016, 191-209.
Longo - Scirocco 2016b = Longo, R. - Scirocco, E. *"Sul contesto originario degli avori: gli arredi liturgici della cattedrale salernitana in epoca normanna".* In Gli avori medievali Amalfi e Salerno. Quaderni del Centro di Cultura e Storia Amalfitana 8 - Opere e Territorio: Vademecum 1, F. Dell'Acqua, A. Cupolo, P. Pirrone (a cura di). Amalfi 2015, 169-188.
Pace 1980 = Pace, V. *"Aspetti della scultura in Campania".* In Federico II e l'arte del Duecento italiano, vol. 1, A. M. Romanini (a cura di). Galatina 1980, 301-324.
Scirocco 2016 = Scirocco, E. *"Liturgical Installations in the Cathedral of Salerno. The Double Ambo in its Regional Context between Sicilian Models and Local Liturgy". In Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context*, G. Boto V. e J. Kroesen (a cura di). Turnhout 2016, 205-221.
Zchomelidse 2014 = Zchomelidse, N. *Art, Ritual, and Civic Identity in Medieval Southern Italy*, University Park 2014, 72-107.

97 Braca 2003a, 95.

a tale consapevolezza, essi puntarono innanzitutto a consolidare il loro potere politico. Dopo la formazione dei principati, la più importante realizzazione normanna nel Mezzogiorno fu infatti la creazione di un regno, in quanto struttura istituzionale più complessa di ogni precedente e rivendicatrice eccezionale di autorità e potere di nuovo tipo. Ma il regno nacque su trasformazioni radicali avvenute nei decenni che corsero tra la morte dei grandi principi (1078 Riccardo di Capua; 1085 Roberto Guiscardo; 1101 Ruggero I) e l'assunzione del potere da parte di Ruggero II nel 1127. Lo zio di quest'ultimo, il Guiscardo, forte dell'investitura papale, aveva cercato di consolidare il suo dominio in Puglia e Calabria, avviando nel 1061 anche la conquista della Sicilia musulmana, che poi affidò al fratello minore Ruggero, soprannominato il "Gran Conte"[98].

Facendosi attribuire il titolo e le funzioni di legato papale da Urbano II, egli era riuscito a mantenere il controllo sulla Chiesa siciliana, "rifondata" dopo la lunga dominazione

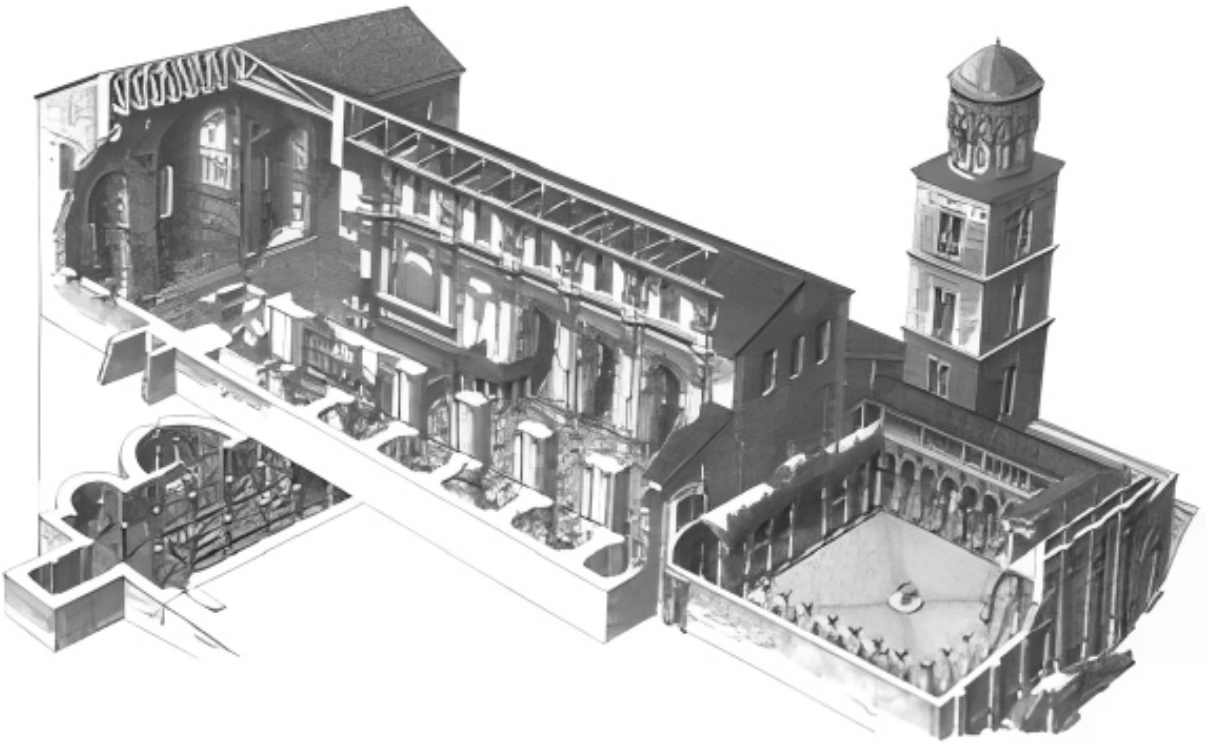


Fig. 21
Spaccato della Cattedrale di Salerno.
From: Wikimedia Commons
File: Salerno Duomo spaccato Chiesa Salerno Campania Italia I Ch CAM Salerno1.jpg

98 Vitolo 2000 = Vitolo, G. *Medioevo. I caratteri originali di un'età di transizione.* 2000, 315.

musulmana. In questa occasione sarà Salerno il luogo prescelto per giungere alla risoluzione della controversia sorta tra Urbano II, che intendeva procedere a un ripristino dell'ordine della chiesa siciliana, dopo la riorganizzazione ecclesiastica operata da Ruggero, che per l'occasione aveva nominato alla guida delle nuove diocesi prelati di sua fiducia, spesso provenienti dalla Normandia, collaborando inoltre con il clero di rito greco a cui spesso rivolse il suo favore: nel 1098, infatti, fu emessa nella nostra città la bolla Qui propter prudentiam tuam, meglio nota come Apostolica Legazia[99]. A sancire una svolta decisiva nella storia dell'Italia meridionale fu però suo figlio, Ruggero II, che diventerà padrone incontrastato della Sicilia, grazie a una concezione del potere dotata di caratteri di innovazione e modernità. E così, mentre Ruggero II rendeva più saldo il suo potere in Campania, Calabria e Sicilia, il figlio di primo letto del Guiscardo, Boemondo, volse le proprie mire in direzione dell'Oriente, ottenendo il principato di Antiochia (Turchia). Alla sua morte (1111), all'esterno della cattedrale di Canosa in Puglia fu eretta una tomba monumentale, con portico antistante, entro il quale furono reimpiegate colonne di spoglio in cipollino e proconnesio (fig. 22 pag.58 e 23 pag.59). La tomba si rifaceva ai monumenti tardoantichi, ma con forti influenze islamiche nell'apparato decorativo, dato più volte attestato nell'ambito della Sicilia normanna.

99 Vitolo 2000, 316.



Fig. 22
Il Mausoleo di Boemondo d'Altavilla a Canosa.
From: http://wwwbisanzioit.blogspot.com/2016/09/il-mausoleo-di-boemondo-canosa.html



Fig. 23
Dettaglio di Colonna e capitello di reimpiego. Interno del Mausoleo di Boemondo, Canosa.
From: https://fondoambiente.it/luoghi/mausoleo-del-principe-boemondo?ldc



Fig. 24
Iscrizioni esterne del Mausoleo di Boemondo.
From: toriamilitaremedievale.wordpress.com/2020/05/03/il-mausoleo-di-boemondo-e-le-sue-iscrizioni/

Ma perché Boemondo guardò con maggiore decisione all'Oriente?
Come ha osservato I. Herklotz:

*«Nulla ci fa pensare che Boemondo abbia preparato da lungo tempo la sua sepoltura a Canosa. Anche alla fine della sua vita, il suo sguardo era rivolto all'Oriente, poiché egli portava ancora il titolo di principe di Antiochia. È improbabile che egli stesso sia intervenuto d'autorità nella creazione del suo monumento sepolcrale, tuttavia si potrebbe convenire che il committente dell'opera, presumibilmente appartenente al più stretto seguito di Boemondo, abbia voluto fare un monumento all'avventuroso cavaliere in grado di evocare le fasi più importanti della sua vita»*[100].

---

100 Herklotz 1994, 325.

101 Falla Castelfranchi 1994 = Falla Castelfranchi, M. *Il Mausoleo di Boemondo a Canosa.* In I Normanni popolo d'Europa. 1030-1200, Catalogo della mostra (Roma, gennaio-aprile 1994), M. D'Onofrio (a cura di). Venezia 1994, 327-330.

102 Le epigrafi salernitane sono state oggetto d'indagine da parte degli studiosi Petrucci, Delogu e Pace. Di queste iscrizioni, due fanno riferimento al Guiscardo, committente e regnante, mentre la terza dal carattere più spiccatemte politico, pone tutt'ora non pochi dubbi circa l'identificazione dei protagonisti. Quest'ultima è collocata sul portale di accesso al quadriportico, noto come portale dei Leoni, in quanto un leone (a destra) e una leonessa intenta ad allattare il cucciolo (a sinistra) sono posti alla base degli stipiti lisci. L'architrave, realizzato sul modello di quello del portale del Paradiso, presenta la seguente iscrizione: "(crux) DUX ET IORDAN(nus) DIGNUS PRINCEPS CAPUANUS||REGNENT ETERNUM CUM GENTE COLENTE SALERNUM" (Il Duce e il meritevole principe Giordano di Capua possano regnare su Salerno, con la gente che vi abita, in eterno). Proprio il riferimento ai due personaggi Dux e Iordanus divide la critica. Il Pace ritiene che l'iscrizione si riferisca alla Pace avvenuta nel 1085 fra Roberto il Guiscardo (Dux) e Giordano di Capua (Pace 1992,190); il Gandolfo invece ha identificato il Dux con Boemondo o Ruggero Borsa, eredi di Roberto il Guiscardo, Boemondo però non è stato Dux (come ricorda il Pace 1992, 192), o con Guglielmo II d'Altavilla (Braca 2003a, 27) imparentato con Giordano II di Capua (1120-1129). Un altro dato oggetto di discussione riguarda la datazione dello stesso portale, sappiamo che il quadriportico venne ultimato dopo la morte del Guiscardo, nel XII secolo, ma i rimandi con il Portale del Paradiso e l'analisi scultorea hanno suggerito una datazione al secolo precedente. L'iscrizione del Portale del Paradiso recita invece: "A DUCE ROBBERTO DONARIS APOSTOLE TEMPLO||PRO MERITIS REGNO DONETUR IPSE SUPERNO" (La chiesa è dedicata a te, o Apostolo, dal duca Roberto, possa a lui essere concesso in dono il regno dei cieli come ricompensa per i suoi meriti). Questa fa senza dubbio riferimento a Roberto il Guiscardo. La critica ritiene che l'iscrizione fosse stata realizzata mentre il condottiero normanno era ancora in vita, poiché qui infatti il Guiscardo rivolge una preghiera a San Matteo al fine di vedersi riconosciuti i suoi meriti, per i quali avrebbe diritto un posto nel regno dei cieli. Lo studioso Carucci sostiene invece che sia un'epigrafe funebre, apposta alla morte del Guiscardo (Braca 2003a, 25). Questa iscrizione si differenzia dalla precedente sia per la forma delle lettere, con il modulo più grande e uniforme, sia per la qualità più elegante dell'esecuzione rispetto all'epigrafe del Portale dei Leoni. La terza epigrafe, vale a dire quella della facciata del duomo di Salerno, infine, recita: "M ·A · ET · EVANGELISTAE PATRONO

Lo stesso mausoleo, del resto, è un unicum nel Medioevo cristiano, poiché solo nell'architettura islamica si assisteva alla costruzione di edifici sepolcrali individuali. Ma non possiamo certo sottovalutare un altro fattore che spinse Boemondo verso l'Oriente, ossia la preferenza di suo padre per il secondogenito Ruggero Borsa, avuto dalle seconde nozze con la longobarda Sichelgaita, dunque, tali frustrazioni lo spinsero ad intraprendere l'avventura della Crociata. Se, come abbiamo detto, l'intera struttura del monumento funerario richiama fortemente motivi islamici, rifacendosi in particolare all'architettura funeraria siriana, è pur vero che sono riscontrabili elementi comuni un po' a tutta l'architettura normanna dell'Italia meridionale; un esempio ci è fornito dalle iscrizioni poste all'esterno dell'edificio[101] che evocano, senza dubbio, quelle fatte realizzare dal Guiscardo per il duomo di Salerno (fig. 24 pag.59) [102].

---

VRBIS · ROBBERTUS DVX · R(omani) · IMP(erii) MAXIM(us) · TRIVMPHATOR DE AERARIO PECULIARI" (Trascrizione da Delogu 1977, 189 n.132), anch'essa nomina direttamente il Guiscardo assieme alla dedicazione all'evangelista Matteo, in particolare il committente viene glorificato per la sua generosità. Secondo il Braca, (Braca 2003a, 24) l'epiteto R(omanus) Imp(erii) maxim(us) triumphator farebbe riferimento alla vittoria contro Enrico IV nel 1084, quando salvò Gregorio VII assediato a Castel Sant'Angelo. Secondo Delogu invece "triumphator" sarebbe il titolo nobiliare del Guiscardo, per questo "dux" non sarebbe da riferirsi al Guiscardo, poiché «sebbene ricevesse onorificenze bizantine non trasse da esse il titolo ducale» (Delogu 1977, 189 n.132). Si segnala un'ampia letteratura: Braca 2003a;
Carucci 1989 = Carucci, A. *Il duomo di Salerno.* Marigliano 1989;
Delogu 1977 = Delogu, P. *Mito di una città meridionale.* Napoli 1977;
Gandolfo 1999;
Glass 1991;
Pace 1982 = Pace, V. *Campania XI secolo. Tradizione e innovazione in una terra normanna.* In "Romanico Padano, Romanico Europeo". Parma 1982, 225-256;
Pace 1990 = Pace, V. R*oberto il Guiscardo e la scultura "normanna" dell'XI secolo in Campania, a Venosa e a Canosa.* In Roberto il Guiscardo tra Europa, Oriente e Mezzogiorno, Atti del Convegno (Potenza-Melfi-Venosa, 19-23 ottobre 1985). Galatina 1990, 323-330.
Roberto il Guiscardo tra Europa, Oriente e mezzogiorno. Galatina 1990;
Pace 1997 = Pace, V. *La cattedrale di Salerno: committenza programma e valenze ideologiche di un monumento di fine XI secolo nell'Italia meridionale.* In Desiderio di Montecassino e l'arte della riforma gregoriana, F. Avagliano (a cura di). Montecassino 1997, 189-230;
Pace 2001 = Pace, V. La Campania. In La scultura d'età normanna tra Inghilterra e Terrasanta: questioni storiografiche, M. D'Onofrio (a cura di). Roma 2001;
Pace 2003 = Pace, V. *Nuovi spazi e nuovi temi nella scultura italomeridionale della prima età normanna.* In Medioevo: immagine e racconto, Atti del VI conv. di Studi medievali (Parma, 27 - 30 settembre 2000), A.C. Quintavalle (a cura di) Milano 2003, 265-277.
Petrucci 1992 = Petrucci, A. *Medioevo da leggere: guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano.* Torino 1992.

Lungo il tamburo del Mausoleo di Boemondo, incisa a caratteri capitali, corre la seguente iscrizione:

*Magnanimus Sirie iacet hoc sub tegmine princeps, quo nullus melior nascetur in orbe deinceps. Grecia victa quater, pars maxima Partia mundi ingenium et vires sensere diu Buamundi. Hic acie in dena vicit virtutis abena agmina millena, quod et urbs sapit Anthiocena*[103]

La notevole presenza di marmo proconnesio all'interno della cattedrale canosina e della suddetta tomba ha lasciato supporre una derivazione di tale materiale dal locale tempio di Giove Toro, probabilmente sfruttato come cava di materiali di prestigio[104]. Di sicuro Boemondo volle che Canosa rappresentasse il polo opposto a quello venosino prediletto dal Guiscardo, che fece della Santissima Trinità il pantheon di famiglia. E proprio a Venosa, in Basilicata, troviamo un altro esempio di marmo reimpiegato in un sepolcro collocato nell'abbaziale della Trinità (fig. 25 pag.63). Si tratta di una sepoltura risalente al 1122 appartenente alla madre di Boemondo, Alberada di Buonalbergo. Esso è costituto da un sarcofago quadrangolare a copertura piana in marmo cipollino decorato lungo il coperchio con pietre preziose e motivi geometrici[105]. Con il suo timpano elegante e le lastre in marmo cipollino (fig. 26 pag.64), questa tomba si distinse dai monumenti sepolcrali dei fratelli Altavilla, più vecchi di alcuni decenni, che sembravano essere concepiti come semplici arcosoli[106]. La tomba di Alberada viene considerata oggi dagli studiosi come l'unico sepolcro conservato dell'epoca normanna[107]. Un tale tipo di sepoltura, che si

103 «Sotto questa copertura giace il magnanimo principe della Siria, migliore del quale non nascerà più alcuno al mondo. La Grecia vinta quattro volte, la Partia, grandissima parte del mondo, ebbero a lungo prova dell'ingegno e delle forze di Boemondo. Costui in dieci battaglie sottomise alle redini della sua virtù schiere di migliaia di uomini: cosa che sa anche la città di Antiochia». Altre iscrizioni a carattere celebrativo sono presenti sulla porta bronzea. Si veda al riguardo: Delle Donne 2010 = Delle Donne, F., *Le iscrizioni del mausoleo di Boemondo d'Altavilla a Canosa.* «ArNos. Archivio normanno-svevo. Testi e studi sul mondo euromediterraneo dei secoli XI-XIII», 3. 2011, 7-18.

104 De Lachenal 1995, 241 ss.

105 De Lachenal 1995, 242.

106 Herklotz 1994, 323.

107 Herklot 2001, 86.

rifà ai monumenti sepolcrali dei primi sovrani di Gerusalemme, serviva chiaramente a esaltare il rango di coloro che vi erano sepolti. Assumendo tali modelli e facendoli propri, la dinastia normanna riuscì a trovare una legittimità e a realizzare al tempo stesso un reimpiego innovativo, che andava in sostanza al di là della carenza di materiali. Come ha osservato giustamente L. De Lachenal, «l'uso delle spoglie antiche in ambito normanno sembra dunque configurarsi in funzione esclusivamente politica e autocelebrativa, e quale instrumentum regni per lanciare chiari messaggi sull'evolversi dell'ideologia monarchica e sui programmi elaborati presso la corte siciliana»[108]. Inoltre, I. Herklotz ha sottolineato come: «La forma monumentale delle tombe, la loro presenza contemporanea nella stessa chiesa, nonché lo stretto legame del luogo religioso con il destino politico della giovane dinastia sono i fattori che hanno contribuito all'importanza storica di Venosa»[109].
Ritornando in Sicilia, un ruolo determinante fu svolto da Ruggero II e a lui si deve la fondazione del duomo di Cefalù (fig. 27 pag.65), quale pantheon di famiglia.



Fig. 25
Abbazia della SS. Trinità di Venosa (PZ), From: Wikimedia Commons SS. Trinità Venosa.jpg

108 De Lachenal 1995, 244
109 Herklotz 1994, 323.




Fig. 26
Monumento funebre di Alberada, Abbazia della SS.Trinità, Venosa.
From: Wikimedia Commons Tomba di Aberada.jpg



Fig. 27
Duomo di Cefalù.
From: Wikimedia Commons Cefalu Cathedral exterior BW 2012-10-11 12-13-18.jpg

Diversi sono i materiali reimpiegati in tale sede, ma degne di nota sono le due vasche di porfido rosso[110] donate da Ruggero e fatte giungere da Roma per l'occasione. Il dato interessante è la doppia destinazione dei sarcofagi: uno per le spoglie mortali (ad decessus mei signum perpetuum), l'altro in memoria del suo nome (ad insignem mei nominis), ma la tumulazione non ebbe mai luogo, infatti, tali sarcofagi rimasero inutilizzati a causa dell'opposizione del partito pontificio locale. Si trattava in ogni caso di una scelta fatta con piena coscienza, non solo dovuta al materiale in sè, ma anche di consapevolezza rispetto all'uso di *spolia* in ambito artistico: infatti i due sarcofagi non erano realizzati in porfido nuovo, ma ricavati da colonne di spoglio. Del resto, sia il duomo di Cefalù che quello di Monreale (fig. 28 pag. 67), come pure la Cappella Palatina di Palermo sono arricchiti da *spolia* antichi, ma non è tutto poiché in tutte e tre le sedi sono presenti mosaici bizantini (fig. 29 pag. 67) (l'Abate Desiderio di Montecassino, infatti nell'XI secolo, aveva reintrodotto il mosaico in Italia meridionale, visibile tra l'altro nell'arco trionfale del Duomo di Salerno (fig. 30 e 31 pag. 80) e soffitti lignei dipinti con elementi islamici: lo scopo della corte normanna era quello di unire temi paleocristiani-romani, islamico-arabi e bizantini, si trattava dunque di una precisa cifra artistica che terminerà improvvisamente con la fine della dinastia normanna.[111]

110 Sull'ispirazione delle tombe reali siciliane da esempi antichi, si veda: Deér 1974 = Deér, J. *Das Grab Friedrichs II.* In Probleme um Friedrich II. 1974, 374.

111 Brenk 2003 = Brenk, B. *"Committenza e Retorica."* In Arti e storia nel Medioevo, II. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti, E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura). Torino 2003, 3-39.



Fig. 28
Duomo di Monreale.
From: Wikimedia Commons Monreale Cathedral exterior BW 2012-10-09 10-23-10.jpg



Fig. 29
Mosaico del presbiterio, Cefalù, Cattedrale.
From: https://ilgiornaledellarchitettura.com/2022/12/13/il-duomo-di-cefalu-verso-lantico-splendore/#foo
ox-1/4/20221116_141706-1.jpg






Fig. 30 e 31
Resti di mosaico che decoravano in origine la parete e l'abside centrale, Salerno, Cattedrale. Foto dell'autoreox-1/4/20221116_141706-1.jpg



Naturalmente, utilizzare elementi diversi significava padroneggiare anche tecniche e forme decorative diverse e, dunque, artisti e maestranze[112] diverse, il tutto in nome di quella che è stata definita «la retorica dell'alterità»[113] o varietas[114], secondo quelli che erano i desideri del sovrano. Del resto la Chiesa non fece diversamente: infatti, i vescovi di Amalfi e Desiderio di Montecassino avevano ordinato porte bronzee direttamente a Costantinopoli (fig. 32 pag. 70): furono proprio tali porte a far nascere un interesse artistico per l'estero in committenti di un certo settore socio-economico in Italia meridionale (figg. 33 pag. 70 , fig.34 pag. 71).[115]Proprio la *varietas* è stata spesso interpretata, dagli storici dell'arte, come una diretta conseguenza della rozzezza culturale dei Normanni, i quali, privi di un bagaglio culturale, avrebbero utilizzato in maniera incoerente e casuale diverse tradizioni artistiche[116].

In realtà, seppur dobbiamo riconoscere, ai nostri cavalieri, una mancanza di tali tradizioni, il molteplice ed eclettico linguaggio che caratterizza la loro arte, va letto alla luce di quel principio definito successivamente proprio come varietas. Casuale o ricercato, frutto di mancanza di linearità culturale o espressione di un nuovo gusto, conseguenza di una limitata possibilità di scelta ristretta a ciò che era possibile trovare sulla piazza o voluta manifestazione di una innovativa concezione dell'arte, la tendenza ad assemblare stili e materiali diversi fino a raggiungere un prodotto assolutamente innovativo costituisce un canone largamente attestato nell'arte medioevale. A Cefalù, ad esempio, la cattedrale eretta da Ruggero II allo scopo di realizzare un mausoleo per esaltare la dignità e l'autorità, ormai di stampo regale, degli Altavilla (che ci rimanda al valore autocelebrativo delle sepolture campane) costituisce una splendida dimostrazione del gusto di unificare stili e materiali in maniera tutt'altro che casuale (fig. 35 pag.71).

---

112 Barresi 2003 = Barresi, P. *Province dell'Asia Minore. Costo dei marmi architettura pubblica e committenza.* L'«Erma» di BretSchneider. Studia Archaeologica. Roma 2003, 82-93.

113 Brenk 2003, 30.

114 Dell'Acqua 2005 = Dell'Acqua F. *Parvenus eclettici e il canone estetico della varietas. Riflessioni su alcuni dettagli di arredo architettonico nell'Italia meridionale normanna,* In Romisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 35.2003/

115 Brenk 2003, 31.

116 Sul concetto di *varietas* si veda: Dell'Acqua 2005, 51-79.

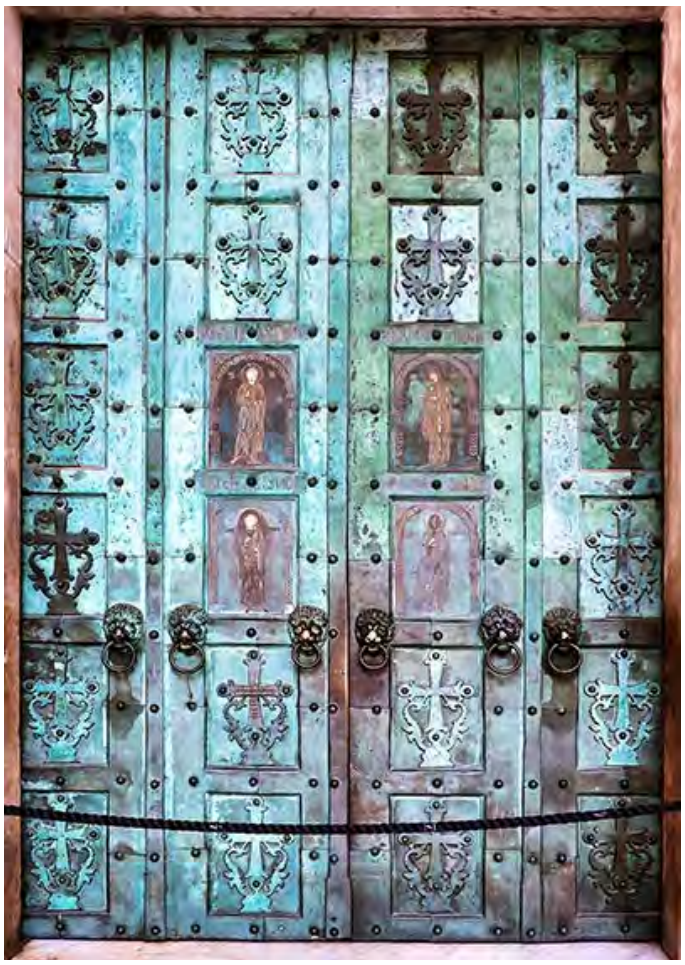


Fig. 32
Porta bronzea, Amalfi (SA), Cattedrale.
From: https://www.laformadelviaggio.it/campania-1-porta-bronzea/



Fig. 33
Porta bronzea, Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore




Fig. 34
Dettaglio dell'iscrizione che ricorda il committente, il nobile salernitano Butrumile, presente sulla porta bronzea del Duomo di Salerno (foto dell'autore)



Fig. 35
Dettaglio del Duomo di Cefalù.
From: Wikimedia Commons, File:Cefalù01.jpg

L'architettura che ricorda le basiliche romane di origine paleocristiana, il soffitto intagliato e dipinto con toni arabeggianti, i mosaici bizantini e l'iconografia, che esprime la vicinanza tra chiesa greca e latina, sembrano essere armonizzati non soltanto per il gusto della ricchezza e dell'"abbondanza" e per ottenere l'affermazione del potere di Ruggero, ma anche «secondo una precisa intenzionalità che ha un chiaro rimando alla tolleranza»[117]. La tecnica del reimpiego, inoltre, è talmente radicata in quest'epoca che va a condizionare persino le tendenze dell'edilizia: gli elementi architettonici, infatti, non vengono più creati in modo specifico per un edificio in particolare, ma sono prodotti in modo tale da renderli più facilmente adattabili a diverse costruzioni.
Tornando ai due monumenti tombali in porfido rosso di Cefalù, nel 1215 furono fatti trasportare, per volere di Federico II, a Palermo, al fine di destinarli uno alla sua sepoltura, l'altro a quella del padre Enrico VI. Finora non sappiamo dove tali colonne furono trasformate in sarcofagi, ma con maggiore certezza possiamo affermare che la scelta di tale materiale fu suggerita a Ruggero dai suoi consiglieri greci, fatto sta che sepolcri in porfido secondo l'esempio di Ruggero vennero ancora costruiti per i sovrani del regno insulare fino alla fine del secolo XII. Federico II seguì anche lui la tradizione e più tardi ancora, nel 1258, Manfredi di Hohenstaufen avrebbe insistito ancora perché la sua incoronazione fosse celebrata nella cattedrale di Palermo, «quam regum Siciliane porphyrea et anabastrica monumenta materia et arte preziosa decorant»[118]. Del resto, in quanto illegittimo, Manfredi aveva bisogno di sancire il suo potere, cosa che proprio tali tombe potevano fornirgli. Queste caratteristiche comuni si giustificano proprio attraverso la presenza di un comune committente: Ruggero II, che scelse maestranze arabe che realizzarono il prezioso soffitto ligneo a lacunari muqarnas (fig. 36 pag.73).

117 Dell'Acqua 2005, 51-52.
118 Herklotz 1994, 326.

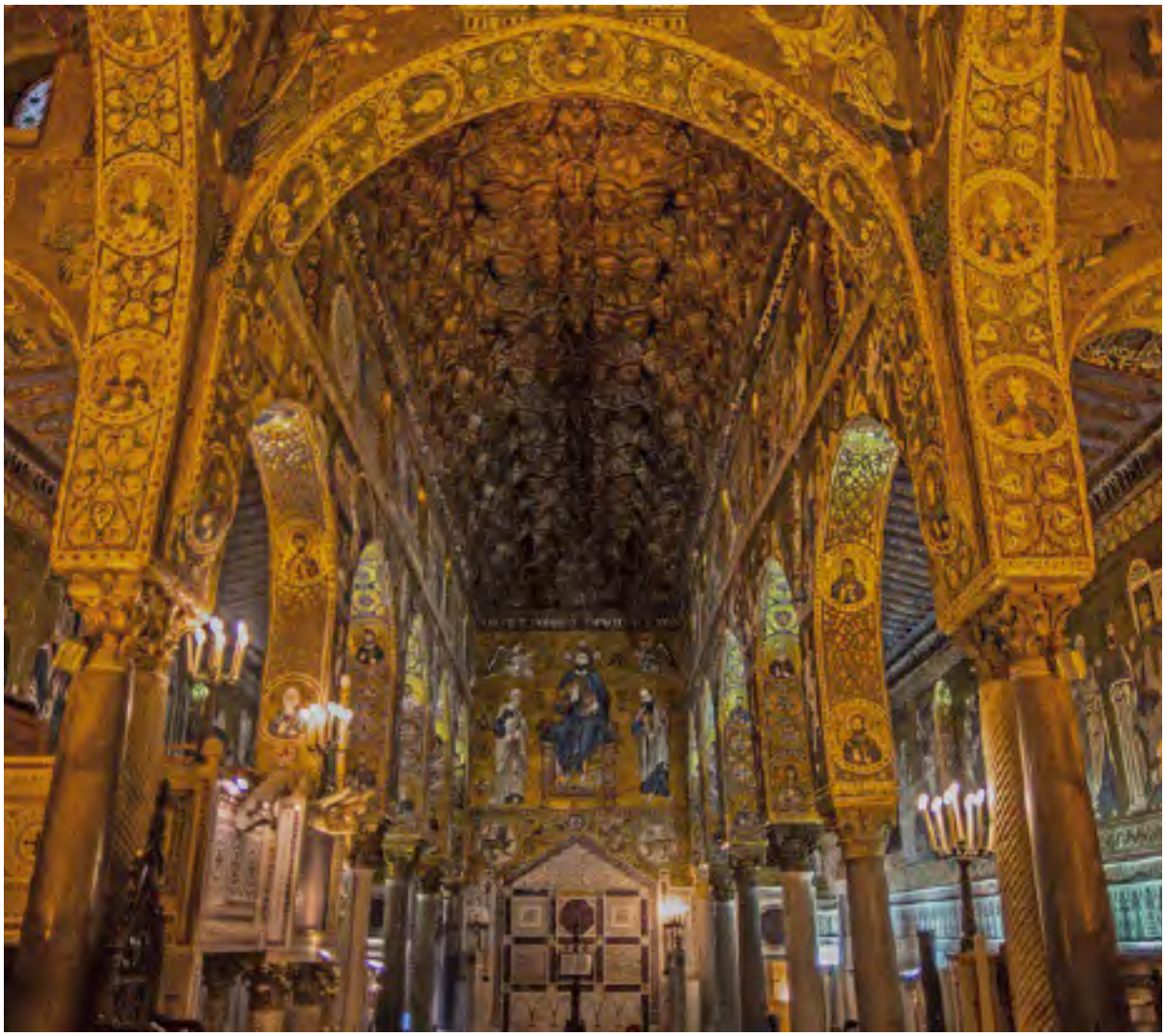


Fig. 36
Soffitto ligneo della Cappella Palatina di Palermo.
From: marteducationunescosicilia.it/palermo/il-tetto-del-paradiso-una-delle-opere-piu-rappresentative dellarte-medievale/

La studiosa, E. Borsook al riguardo ha scritto:

*«...on 28 April 1140, in the tenth year of his reign, Roger had granted the chapel a charter of endowment. Written on purple parchment, the charter was a declaration of the King's gratitude to the Lord for the creation of Sicilian kingdom and a commemoration of all his family»*[119].

Per alcuni studiosi, l'ideologia che fa da sfondo all'erezione di tale monumento era sostanzialmente quella bizantina, secondo la quale, l'universo, celeste e terreno, è disposto in senso piramidale, e più la piramide si restringe più crescono potenza e lontananza di coloro che lassù risiedono. Non a caso al centro della cupola è collocato il Cristo Pantocratore circondato dalla scritta in greco (fig. 37 pag. 75)[120].
Il ricco ciclo di mosaici a fondo oro fu realizzato presumibilmente da maestranze fatte venire da Bisanzio, e si conclude con le Storie dei Vangeli. Ruggero II per rendere ancora più evidente il suo messaggio politico, pretese di farsi commemorare in ogni parte della cappella e da tutte le officine operanti; egli al pari del Basileus bizantino considerava il suo potere disceso direttamente da Dio e, di conseguenza, indipendente da Roma
(figg. 38 pag.75)

---

119 Borsook 1985 = Borsook, E. *Messages in mosaics. The Royal Programmes of Norman Sicily (1130-1187).*Oxford, 1985, 18. Un aggiornamento su questa intepretazione è in Borsook 2000 = Borsook, E. *Rhetoric or Reality: mosaics as expression of a metaphysical idea. Mitteilungen des Kunsthistorischen* Institutes in Florenz, 44.1 Firenze 2000, 3-18.

120 Sulle iscrizioni in greco della Cupola si veda: Crostini 2010 = Crostini, B. *L'iscrizione greca nella cupola della Cappella Palatina: edizione e commento.* In La Cappella Palatina a Palermo, I-IV, B. Brenk (a cura di). Modena 2010, 187-202.




Fig. 37
Cristo Pantocreatore, Palermo, Cappella Palatina. From: Wikimedia Commons, File:Cristo Pantocratore - Cappella Palatina di Palazzo dei Normanni a Palermo.jpg




Fig. 38
Il mosaico di Ruggero II della Martorana di Palermo. From: Wikimedia Commons, File: Chiesa della Martorana Christus krönt Roger II.jpg

All'interno e all'esterno dell'edificio rifulgono splendidi materiali di reimpiego (fig.39 pag.77 e fig. 40 pag. 78), quali colonne di porfido, di marmo verde, ma riferimenti classici si trovano addirittura nelle monete argentee fatte coniare da Ruggero (dopo i tarì aurei con scritte in arabo emessi dal Guiscardo (fig. 41 pag. 78)[121], nonché nella tradizione glittica, che raggiunse traguardi di grande preziosità, soprattutto grazie al contributo di maestranze fatimide o comunque orientali. Legami stretti con la Cappella Palatina di Palermo si ravvisano in quella che viene considerata il "canto del cigno" della dinastia normanna in Sicilia, vale a dire la cattedrale di Monreale, fondata nel 1172 e legata alla nuova residenza Regia e a un monastero benedettino che ospitò monaci fatti venire appositamente da Cava de' Tirreni (SA). Tali legami risultano evidenti soprattutto nella decorazione musiva, anche qui troviamo la narrazione della storia del mondo dalla Creazione alle scene cristologiche, ma a Monreale il volere del successore di Ruggero II, Guglielmo II, si esprime innanzitutto nella doppia rappresentazione del Re stesso, una volta incoronato da Cristo (fig. 42 pag.78), un'altra in atto di offrire alla Vergine il modello della chiesa (fig. 43 pag. 79).

121 Si veda: Mastelloni 2009 = Mastelloni, M. A. *La zecca di Mileto e le monete di Ruggero Conte e Ruggero II Conte (1060-1111).* In Capolavori d'arte in Calabria 1. 2009, 84-102.




Fig. 39
Cappella Palatina, Palermo.
From: Wikimedia Commons, File: Palermo BW 2012-10-09 11-28-07.jpg



Fig. 40
Dettaglio della decorazione marmorea della Cappella Palatina, Palermo.
From: Wikimedia Commons, File:Capella Palatina, Palermo16.jpg



Fig. 41
Tarì aurei di Roberto il Guiscardo. From: https://www.numismaticaranieri.it/archivioscheda/8224-sicilia-roberto-guiscardo-duca-1059-1085-tari.aspx




Fig. 42
Cristo incorona re Guglielmo II, mosaico del Duomo di Monreale.
From: https://www.smarteducationunescosicilia.it/approfondimenti/dellincoronazione-di-guglielmo-ii-da-parte-di-cristo/




Fig. 43
Guglielmo II dona il modello della Cattedrale di Monreale alla Vergine, mosaico del Duomo di Monreale.
From: Wikimedia Commons, File: Dedication mosaic - Cathedral of Monreale - Italy 2015 (crop).JPG

Forse questa doppia rappresentazione serviva a Guglielmo II a sancire il suo potere in maniera visibile ed effiace. Infatti nel momento in cui l'ultimo re normanno si accingeva a ricevere la corona, nel 1166, era ancora minorenne e aveva la necessità di stabilizzare e porre sotto controllo un quadro politico alquanto incerto[122]. Si è ipotizzato che la bellezza del giovane re fosse consapevolmente sfruttata proprio in tal senso. In altre parole, enfatizzata ad arte dal giovane sovrano proprio per cercare di creare una maggiore coesione dei sudditi alla Corona e rafforzare così il suo labile potere. Tuttavia, le informazioni dei cronisti del tempo sono veramente molto poche per poter confermare una sua presentazione secondo modalità specificatamente iconiche[123]. Diversamente aveva fatto Ruggero II che, invece, aveva affidato alle iscrizioni, e non alla sua immagine, l'espressione del suo potere. Guglielmo, invece, ebbe bisogno di essere visto e riconosciuto, anche attraverso rappresentazioni veritiere della sua figura, in un'arte, quella musiva appunto, ancora alla ricerca di espressioni naturalistiche, pienamente raggiunte solo con il Gotico. Il risultato fu un impoverimento non solo artistico, ma soprattutto politico. Anche qui, in ogni caso, fu ampio il reimpiego di materiali antichi, quali colonne di granito e capitelli per lo più di tipo corinzio, ma anche figurati (fig. 44 pag.81). Questi ultimi, in particolare, laddove presentavano figure muliebri, e dunque in odore di paganesimo, vennero rilavorati, aggiungendo proprio sopra tali figure grandi croci, quasi per esorcizzare ogni aspetto demoniaco o qualsivoglia suggestione carnale[124]. All'interno del duomo furono inoltre collocati: un semplice sarcofago di XII secolo[125] per la regina Margherita di Navarra morta nel 1183 (fig. 45 pag.82) e due sarcofagi antichi, con fronte strigilata per i due giovani fratelli Ruggero, duca di Puglia (morto a 9 anni nel 1161) ed Enrico, principe di Capua (morto a 13 anni nel 1172) (fig .46 pag.82 e 47 pag.83). Questi ultimi due sarcofagi rimasero distrutti durante un incendio nel 1811, ma sono noti grazie a descrizioni e alle copie ricollocate nel transetto sinistro, copie, che risentono del gusto

122 Sulla situazione politica del Regno si veda: CHALANDON 1907.
123 Vagnoni 2020 = Vagnoni M. *La messa in scena iconica del corpo regio nel regno di Sicilia (1130-1266).* Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge [En línea], 132-2 | 2020. URL: http://journals.openedition.org/mefrm/7992.
124 De Lachenal 2005, 255.
125 Paoletti 1983, 234.

ottocentesco (fig. 48 pag.83), ad esempio riscontrabile nell' "interpretatio Christiana"degli eroti sotto il clipeo resi come due angioletti[126].



Fig. 44
Scorcio del Chiostro con capitelli di reimpiego, Monreale.
From: Wikimedia Commons, File:Monreale Cloister3.jpg

126 Paoletti 1983, 234 figg. 7 e 8.



Fig. 45
Sarcofago di Margherita di Navarra, moglie di Guglielmo I (morta nel 1183), Duomo di Monreale, presbiterio, navata sinistra. From: Wikimedia Commons, File: Tomb of Margaret of Navarre - Cathedral of Monreale - Italy 2015.JPG



Fig. 46
Copia ottocentesca del sarcofago di Ruggero IV, duca di Puglia (morto nel 1161), Duomo di Monreale, navata sinistra. From:https://www.pinterest.it/pin/sarcofago-di-ruggero-duca-di-puglia-morto-nel-1161-382243087132594900/



Fig. 47
Copia ottocentesca del sarcofago di Enrico D'Altavilla, principe di Capua (morto nel 1172),
Duomo di Monreale, presbiterio, lato sinistro. From: https://www.pinterest.it/pin/382243087132594919/

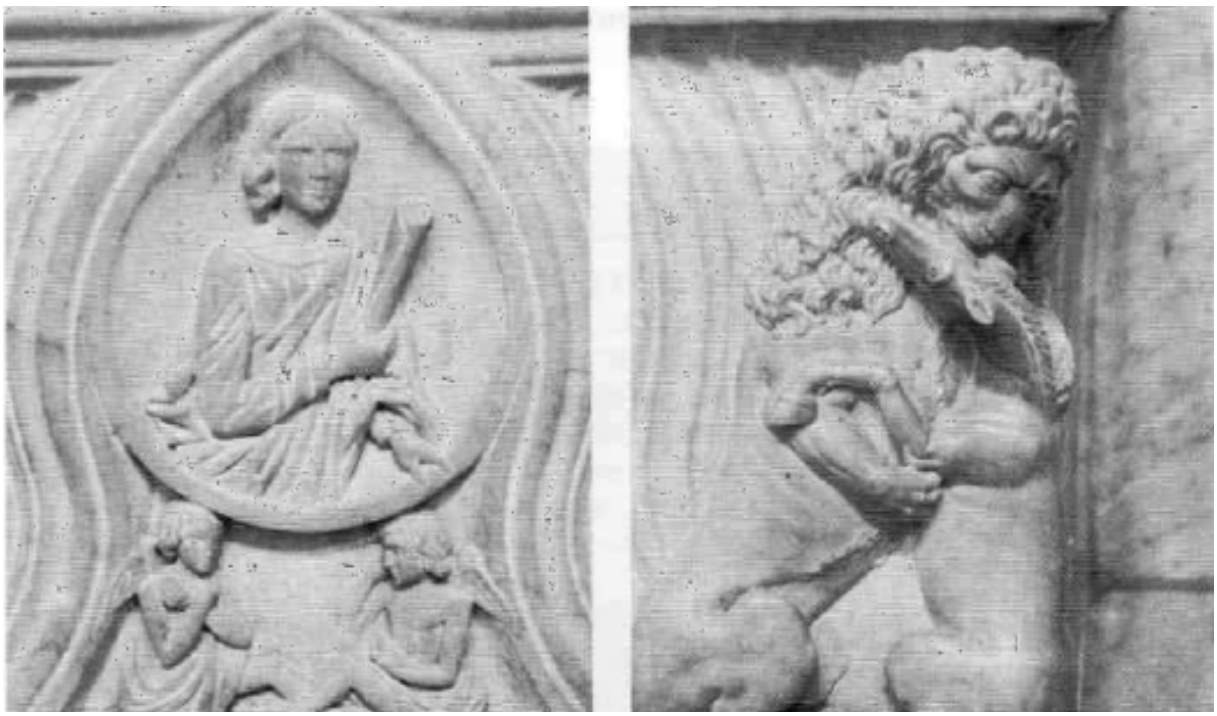


Fig. 48
Particolari dei sarcofagi ottocenteschi di fratelli Ruggero, duca di Puglia (morto a 9 anni nel 1161) ed Enrico,
principe di Capua (morto a 13 anni nel 1172). Monreale. Immagine pubblicata in Paoletti 1983, 234 figg. 7 e 8.

Un particolare degno di nota riguarda i capitelli con Mitra tauroctono (fig. 49 pag.84) che richiamano fortemente i telamoni sulla destra della fronte del pulpito Guarna nel duomo di Salerno, il che lascia supporre un trasferimento di maestranze dalla nostra città alla Sicilia. Un altro elemento soventemente reimpiegato in monumenti romanici del sud Italia sottoforma di tondi pavimentali e parietali è il porfido rosso: esemplari in tal senso sono i dischi inseriti negli amboni Guarna e D'Aiello presenti rispettivamente sulla sinistra e sulla destra della navata centrale. L'ambone Guarna[127] fu commissionato dall'arcivescovo Romualdo II Guarna morto nel 1181, ma realizzato alcuni decenni prima (fig. 50 pag.85).



Fig. 49
Mithra tauroctono in un capitello del Chiostro del Duomo di Monreale (per gentile concessione del Kunsthistorisches Institut in Florenz/MaxPlanck-Institut – CNR). Immagine pubblicata in: E. Albrile *Uccidere il dio. Presenze iraniche nel Battistero di Parma e oltre*. 2012, 12 fig.2.

127 Aceto 1979 = Aceto, F. *"I pulpiti di Salerno e la scultura romanica della Costiera d'Amalfi"*. In Napoli Nobilissima 18. 1979, 169-194.

L'ambone D'Aiello[128], detto anche maggiore, posto sul lato destro della navata presenta, anche in questo caso, lungo il pluteo, eleganti mosaici geometrici di derivazione bizantina in stile cosmatesco (fig. 51 pag.86). La datazione di quest'ultimo è alquanto controversa risale, probabilmente, all'epoca della investitura ad arcivescovo di Niccolò d'Aiello, figlio di Matteo d'Aiello, negli ultimi decenni del XII secolo. L'ambone poggia su dodici colonne con capitelli sui quali sono scolpite varie figure uguali due per volta, con chiari riferimenti architettonici al Duomo di Monreale. Ricordiamo, infine, il disco di porfido rosso murato nel quadriportico del duomo di Salerno, per il quale si rinvia alla scheda tecnica A5.



Fig. 50
Ambone Guarna, lato sinistro della navata centrale, Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.

128 Aventin 2009 = Aventin, L. *"L'image au lieu de la liturgie: le décor du pupitre de l'Évangile de l'ambon d'Aiello dans la cathédrale de Salerne (Campanie, dernier quart du XIIe siècle) et ses principales variantes".* In Vie active et vie contemplative au Moyen Age et au seuil de la Renaissance, actes des rencontres internationales (Rome, 2005 & Tours, 2006), ed. Christian Trottmann, Rome, 2009, 323-352.



Fig. 51
Dettaglio decorazione musiva e capitello con foglie di acanto mosse dal vento, ambone D'Aiello, Salerno, Cattedrale. Foto dell'autore.

# 3. I sarcofagi romani

## 3.1 I “marmi imperiali” e il porfido

Il quadro storico e archeologico, fin qui delineato per l’Italia meridionale in generale e per la Campania e la Sicilia normanne in particolare, ha evidenziato la stretta interazione di elementi occidentali, islamici e bizantini in tutta l’architettura del XII secolo. In tale contesto, il valore estetico dei materiali[129] sembra essere un elemento d’indiscussa priorità, tanto da descrivere perfettamente le dinamiche storiche, sociali ed economiche delle élite locali, che - consapevoli del prestigio conferito dall’uso dei marmi e delle pietre colorate - le impiegavano in quantità e qualità differenti al fine di distinguersi per ricchezza e autorappresentarsi sul modello della imitatio Augusti[130].

Numerosi studi hanno evidenziato il significato sociale e politico alla base dell’uso e della scelta di questi materiali di lusso, per i quali Roma rappresentò sempre un modello da imitare [131]. Proprio l’imitatio Romae influenzò non solo la scelta dei materiali, ma anche le logiche di accostamento cromatico tra marmi[132] colorati e bianchi, nella cui messa in opera si considerava l’incidenza della luce, in modo tale da utilizzare i colori vivaci negli ambienti più bui e viceversa, ma anche per indicare i percorsi e la gerarchia degli spazi in uno stesso ambiente[133]. L’utilizzazione del marmo nell’Antichità, infatti, era talmente radicata e diffusa da rendere necessaria la ricerca di cave in grado di fornire le pietre adatte ad essere utilizzate in architettura e scultura. Ecco perché l’amministrazione imperiale fu fortemente interessata al controllo della produzione e della distribuzione dei marmi cosiddetti imperiali[134]. Questi ultimi erano di norma impiegati nell’architettura pubblica e residenziale di Roma e in diverse città dell’Impero, di fatto essi rappresentavano il simbolo dell’opulenza sia pubblica che privata nella Roma imperiale, si trattava prevalentemente

---

129 La contrapposizione di marmi bianchi e policromi appare come un altro tratto distintivo delle residenze della Campania antica. Pensabene 2020 = Pensabene, P. *Marmi e Colonne nella Roma Tardorepubblicana*. In La cava e il monumento, M. S. Vinci, A. Ottati, D. Gorostidi Pi (a cura di). 2020, 116.

130 Pensabene 2015a, 575.

131 Deer 1959 = Deer, J. The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily. Cambridge 1959, 117. Gli stessi sarcofagi di Enrico VI, Federico II e Guglielmo furono esemplati su modelli artistici provenienti dall’Urbs.

132 Si veda: Pensabene 2014a.

133 Pensabene 2020, 130.

134 Pensabene 2020, 115.

di marmi colorati[135] quali: l'africano, il portasanta, il pavonazzetto, il giallo antico e il cipollino, ma anche il granito[136] del foro (fig. 52 pag.89), il porfido[137] e la basanite, attestati a partire dall'età giulio claudia (ma anche di bianchi[138] come il pentelico e il pario)[139].
Esemplari, in tal senso, sono le maggiori costruzioni imperiali, quali ad esempio la casa di Ottaviano e il foro di Augusto[140] (fig. 53 pag. 91), che si caratterizzano proprio per l'abbondanza di queste pietre. In particolare, nella Roma augustea, i marmi colorati maggiormente utilizzati (almeno per le colonne monolitiche delle costruzioni monumentali) si rifacevano alla classica pentacromia[141]. Ogni discorso sui marmi, comunque, non può prescindere dall'analisi dei diversi aspetti che li riguardano, quali innanzitutto la produzione e la distribuzione. Per questo motivo, di seguito, saranno analizzate: la proprietà delle cave; l'organizzazione del lavoro in queste ultime e nelle officine; il ruolo delle ordinazioni sia pubbliche che private; le modalità di trasporto. Innanzitutto, va precisato che esisteva una grande differenza tra il periodo imperiale e l'età tardorepubblicana in materia di proprietà delle cave. Per il periodo tardorepubblicano,

---

135 De Nuccio - Ungaro 2002 = De Nuccio, M. Ungaro, L. (a cura di) *I marmi colorati della Roma imperiale.* Venezia 2002
Sul significato simbolico attribuito ai colori dei marmi, si veda: Cisneros Cunchillos 2010 = Cisneros Cunchillos, M. *Reflexiones sobre los mármoles hispanos: revisando la expresión mármoles de sustitución* 2010, 144 -145.

136 Un esempio ci proviene dall'utilizzo del granito estratto dal Mons Claudianus (Egitto), il cui prestigio era dovuto essenzialmente alle difficoltà di estrazione e trasporto. Fant 1993a = Fant, J. C. *Ideology, gift and trade: a distribution model for the Roman imperial marbles. In* The inscribed economy. Production and distribution in the Roman Empire in the light of instrumentum domesticum. JRA. Supp.Series 6.1993, 150, 165;
Si veda inoltre: Fant 1993b = Fant, J. C. *The Roman imperial marble trade: a distribution model.* In Archeologia delle attività estrattive e metallurgiche, V Ciclo di lezioni sulla ricerca applicata in archeologia (Certosa di Pontignano - Campiglia Marittima, 9-21 settembre 1991), R. Francovich (a cura di). Firenze 1993, 71-95;
Milella 2002 = Milella, M. *Uso del marmo colorato nel Foro di traiano.* In I marmi colorati della Roma imperiale, De Nuccio, M. Ungaro, L. (a cura di). Venezia 2002, 127.

137 Malgouyres = Malgouyres, P. Porphyre. *La pierre pourpre des Ptolémées aux Bonaparte.* Editions de la réunion des musées nationaux. Paris 2003, 71 ss.

138 Milella- Ungaro- Vitti 2002 = Milella, M. Ungaro, L. Vitti, M. *L'utilizzo di varietà diverse di marmi bianchi nel Foro di Traiano e nel Foro di Cesare.* In I marmi colorati della Roma imperiale, De Nuccio, M. Ungaro, L. (a cura di). Venezia 2002, 143-146.
139 Si veda: Pensabene 2014b = Pensabene, P. *Sigle di cava, amministrazione imperiale, appalti e commercio.* In Arqueologia de la Costruccion, IV, Padova 2012. Merida 2014, 41-60.

139 Si veda: Pensabene 2014b = Pensabene, P. Sigle di cava, amministrazione imperiale, appalti e commercio. In Arqueologia de la Costruccion, IV, Padova 2012. Merida 2014, 41-60.

140 Si segnala uno studio sulla la disposizione dei marmi colorati nel Foro di Augusto: Grüner 2017 = Grüner, A. *Die Farben des Augustusforums. Der öffentliche Raum als ästhetisches System.* In: Augustus ist tot - Lang Lebe der Kaiser! M. Flecker (ed.), Internationales Kolloquium anlässlich des 2000. Todesjahres des römischen Kaisers vom 20 -22. November 2014 (Tübingen 2017) 559-584.

141 La preferenza verso questa tipologia di marmi emerge in epoca tardorepubblicana, forse come conseguenza della conquista dei regni ellenistici. Pensabene 2020, 118.

dopo la conquista dell'Oriente, i distretti marmiferi probabilmente caddero in mano delle élite legate ai condottieri degli eserciti di conquista. Solo con l'età augustea, si sarebbe avuto l'intervento diretto dell'amministrazione imperiale nelle cave. Più in generale, quest'ultimo scenario si verificava nei momenti di grande richiesta di marmo per i cantieri imperiali di Roma (come dimostrano le sigle di cava sul retro di elementi architettonici del Tempio di Apollo Sosiano e del Foro di Augusto) [142]. Da un punto di vista giuridico[143] e amministrativo, il diritto di proprietà delle cave[144], a partire dall'età imperiale, sembra non potesse più essere affidato ai privati e che proprio in età augustea si sarebbe giunti a una normalizzazione sull'uso e le qualità principali dei marmi.

Va precisato, però, che la politica accentratrice di Augusto non fosse rigidamente applicata a tutte le cave: un'eccezione è rappresentata proprio da Luni, le cui cave tra il 16 e il 22 d.C.



Fig. 52
Fusto di colonna in granito abbandonato in cava. Mons Claudianus, Egitto.
From: https://www.unife.it/stum/lettere/insegnamenti/archeologia-classica/materiale-didattico/a-a-2020/lezione-11

142 Pensabene 2020, 128-129.

143 Le cave in origine rientravano nei metalla, infatti nella lingua latina non esisteva una distinzione tra miniere dei metalli e cave di materiali litici, inoltre mancava un diritto minerario romano. Solo al momento della conquista di una provincia si creava la distinzione tra ager publicus che, se comprendeva miniere erano di proprietà statale, e il territorio restante che rimaneva alle città e ai singoli proprietari. Pensabene 2020, 116.

144 Si veda: Dolci 1995 = Dolci, E. *Considerazioni sull'impiego dei marmi a Luni nella prima età imperiale.* In Splendida Civitas Nostra, G. Cavalieri Manasse, E. Roffia (a cura di). Roma 1995;
Paribeni – Paribeni 2014 = Paribeni, E. – Paribeni, S. Le cave di Carrara e la proprietà imperiale. Studi Classici e Orientali Vol. 60. Pisa 2014, 307-328.

dipendevano da un collegium a capo del quale era posto un magister e quattro decuriones annuali[145]. In generale, l'idea che si ricava dalla realtà amministrativa e di controllo delle cave, nella prima metà del I secolo d.C., è l'esistenza di una sorta di "politica mista"[146], almeno delle cave lunensi, e che comunque vi fosse una certa flessibilità organizzativa sotto l'Imperatore Augusto[147].Nell'ambito di un medesimo distretto marmifero, infatti, potevano convivere due diversi sistemi di conduzione: in primo luogo era l'Imperatore in veste di proprietario del terreno, che agendo come locator, concedeva l'autorizzazione ai conductores di estrarre una determinata quantità di marmo dalla cava, riservandone una parte all'amministrazione, che a sua volta si serviva dei procuratores marmorum per il controllo dei distretti marmiferi, ma «che, allo stesso tempo, dipendevano da un procurator capo residente nella statio marmorum a Roma»[148] (fig. 54 pag.91). Esistevano poi i rationarii (schiavi o liberti imperiali conosciuti grazie alla sigla ex ratio seguita da un nome sui blocchi di cava) che coadiuvavano le altre figure solo in caso di particolari richieste di marmi destinati alle costruzioni imperiali. Essi, in tempi brevi, difatti, erano chiamati a raccogliere rapidamente i blocchi e i fusti necessari alle costruzioni. Inoltre, non agivano «direttamente sui luoghi di estrazione, ma sia in depositi presso le cave dove erano accumulati i blocchi e i fusti, in attesa di trasporto, sia ancora nei depositi dove i prodotti delle cave erano stoccati, come quelli di Roma e Porto[149], o come quelli dei porti da cui le navi partivano per Roma (come Efeso, Alessandria, Cartagine)»[150]. I conductores e i rationarii guadagnavano poi, non dalla vendita diretta, ma dalle rimanenze della produzione e da quelle del mercato, al quale le élite guardavano per le attività edilizie nelle province e per le quali esse facevano da portavoce a Roma presso l'Imperatore, riferendo i bisogni dei territori da cui provenivano. Si trattava, dunque, di un universo socialmente ed etnicamente eterogeneo, entro il quale collaboravano, a più livelli, diverse componenti

145 Cisneros Cunchillos 2002 = Cisneros Cunchillos, M. *El mármol y la propaganda ideológica: el modelo del foro de Augusto.* Religión y Propaganda Política En El Mundo Romano. 2002, 83 -104.
146 Dolci 1995, 364.
147 Cisneros Cunchillos 2002, 85.
148 Pensabene 2015a, 577.
149 Una prova in tal senso è fornita «dalle sigle che compaiono su blocchi di cava rinvenuti sia nei distretti marmiferi sia nei magazzini di Porto e della Marmorata di Roma ai piedi dell'Aventino, ove si erano costituiti i grandi depositi in cui venivano sbarcati i blocchi al loro arrivo nei porti della capitale». Pensabene 2014b, 42.
150 Pensabene 2015a, 577 ss.

sociali[151] unite però dalle competenze tecniche apportate da ogni singolo componente e che diventavano poi patrimonio comune.[152]

Ma cosa spinse ad aprire cave un po' ovunque nell'Impero romano? Fu sostanzialmente l'intensificarsi della domanda di marmi. Naturalmente, l'apertura di una cava significava mettere in atto una vera e propria strategia imprenditoriale, che presupponeva non solo investimenti, ma anche una programmazione e una sapiente gestione delle officine marmorarie. Queste rimanevano stabili almeno fino a quando si potevano estrarre dalla cava marmi di buona qualità, perché presso i romani - diversamente dalle altre civiltà antiche (ad esempio quella egiziana) - lo sfruttamento dei giacimenti marmiferi, come



Fig. 53
Foro di Augusto. From Wikimedia Commons.
File: Tempio di Marte Ultore (Roma) - Laterale.jpg



Fig. 54
Fusto di colonna in granito abbandonato in cava. Mons Claudianus, Egitto.
From: https://www.unife.it/stum/lettere/insegnamenti/archeologia-classica/materiale-didattico/a-a-2020/lezione-11

151 Nel periodo tardorepubblicano membri della società romana, anche di rango equestre, avevano basato la loro fortuna solo sul commercio del marmo e delle opere d'arte, avviando una serie di collegamenti nei principali distretti marmiferi. Si tratta dei Cossutii, che grazie ai loro liberti controllavano alcune cave, tra cui quelle di Paros e delle Cicladi e l'esportazione in Italia di sculture, in particolare quelle prodotte nei primi decenni del I secolo a.C. a Delo, come trapezofori, di cui si hanno esemplari uguali a Pompei. Pensabene 2020, 119.

152 Dolci 1989 = Dolci, E. *Il marmo nel mondo romano: note sulle produzione e il commercio.* In Il marmo nella civiltà romana. La produzione e il commercio E. Dolci (a cura di). Carrara 1989,14-15.

quello del marmo lunense, non si concludeva con l'ultimazione del progetto per cui questi materiali erano stati inizialmente estratti, ma continuava a lungo nel tempo[153].

Questa modalità produttiva e operativa è stata ampiamente studiata da L. Bruzza[154] e C. Dubois[155], i cui contributi restano ancora oggi validi, soprattutto in merito alla documentazione degli aspetti tecnico-amministrativi e in particolare sull'articolata gestione, che in alcune zone marmifere di origine romana (quali Carrara) vige ancora oggi. Le informazioni sono state prevalentemente desunte, a partire dalla fine dell'Ottocento, dai

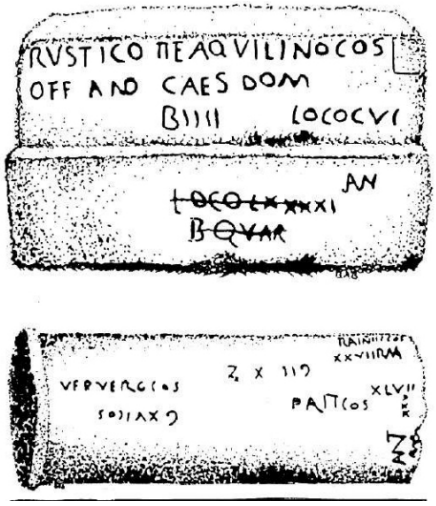


Fig. 55
Cave di Docimium, fusto in pavonazzetto con quattro date consolari. Immagine pubblicata in P. Pensabene 1994, 326, fig. 348

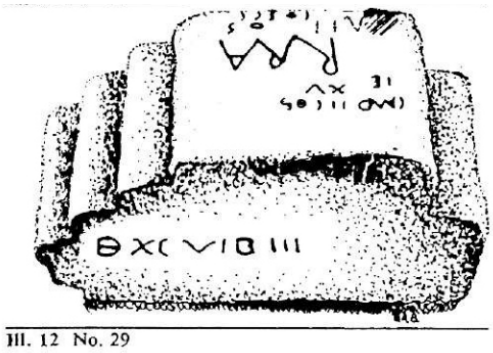


Fig. 56
Cave di Docimium, blocco di pavonazzetto con tre date consolari e sul piano superiore la sigla di controllo RMPA. Immagine pubblicata in P. Pensabene1994, 326, fig. 349.

153 Dolci 1989, 13.

154 Bruzza 1874 = Bruzza, L. *"Iscrizioni antiche vercellesi"*. Roma 1874. Il volume rappresenta il compimento di un lungo lavoro di schedatura e di analisi, che il Bruzza iniziò intorno al 1845 e che portò a termine solo un trentennio più tardi.

155 Dubois 1908 = Dubois, CH. Etude sur l'administration et l'exploitation des carrières. *Marbres, porphyre, granit, etc. dans le monde romain.* Paris 1908.

marchi e dalle sigle incise sia nelle cave sui blocchi di marmo grezzo - le cosiddette notae lapicidarium[156] (figg. 55 e 56 pag. 92) - ma anche nei porti d'imbarco e nei luoghi di utilizzo, non di rado anche lontani dai siti estrattivi. Tali sigle, ad esempio, sono state rinvenute in Tripolitania[157], a Roma (dove si trovava la statio marmorum sulla quale ci soffermeremo in seguito) e in altre città italiane, ma anche in Spagna e Francia[158]. Si ritiene che i marmi imperiali, che hanno fornito iscrizioni su blocchi di cava - come marmora Chium Luculleum, Phrygium, Numidicum[159], il marmo Pario (fig. 57 pag. 94 e fig.58 pag.95) e alcuni alabastri - fossero soggetti a stretto monopolio imperiale, in quanto poco utilizzati nelle regioni dove erano estratti e per questo dalla cava erano destinati direttamente a Roma, mentre quei marmi che non hanno fornito epigrafi di cava (o che lo hanno fatto in piccola quantità, come il marmo Lunense[160], i marmora Proconnesium[161], Carystium, Thasium e il bianco di Docimium[162]) fossero distribuiti dalle fonti di estrazione[163]. Le sigle, naturalmente, erano destinate sia ai prodotti finiti e messi in opera, sia ai blocchi e ad altri manufatti andati perduti assieme alle navi naufragate[164]. Ciò che è stato messo in evidenza negli ultimi anni è che la statio marmorum non aveva, almeno all'inizio, scopi economici e commerciali, in seguito però, con l'aumento della domanda e di conseguenza della produzione, insieme a ragioni di carattere fiscale e commerciale, si sarebbe avuta una riorganizzazione di tutto il sistema organizzativo, commerciale ed estrattivo del marmo su larga scala[165].

---

156 Paribeni - Paribeni 2015 = Paribeni E. - Paribeni S., *Notae lapicidinarum dalle cave di Carrara.* Pisa 2015, 11-17.

157 Reynolds 1955 = Reynolds J., *Inscriptions of Roman Tripolitania: A Supplement.* Papers of the British School at Rome, Vol. 23. 1955, 124-147.

158 Paribeni – Segenni 2015, 11.

159 Cisneros Cunchillos 2010, 144.

160 Sul marmo lunense in epoca preromana si veda: Bonamici 1989 = Bonamici, M. *Il marmo lunense in epoca preromana.* In Il marmo nella civiltà romana.
La produzione e il commercio, E. Dolci (a cura di). Carrara 1989, 83-113.

161 Fant 1993a, 160-161.

162 Pensabene 2010 = Pensabene, P. *Cave di marmo bianco e pavonazzetto in Frigia. Sulla produzione e sui dati epigrafici.* Marmora 6. 2010, 71-134.

163 Si vedano gli studi di: Fant 1988 = Fant, J. C. *The Roman Emperors in the Marble Business: Capitalists, Middlemen or Philanthropists?* In Classical Marble: Geochemistry, Technology, Trade, N. Herz, M. Waelkens (a cura di), Dordrecht-Boston-London 1988, 147-158;
Fant 1993a, 167-198.

164 Russell 2013, 271-274.

165 Cisneros Cunchillos 2002, 85.

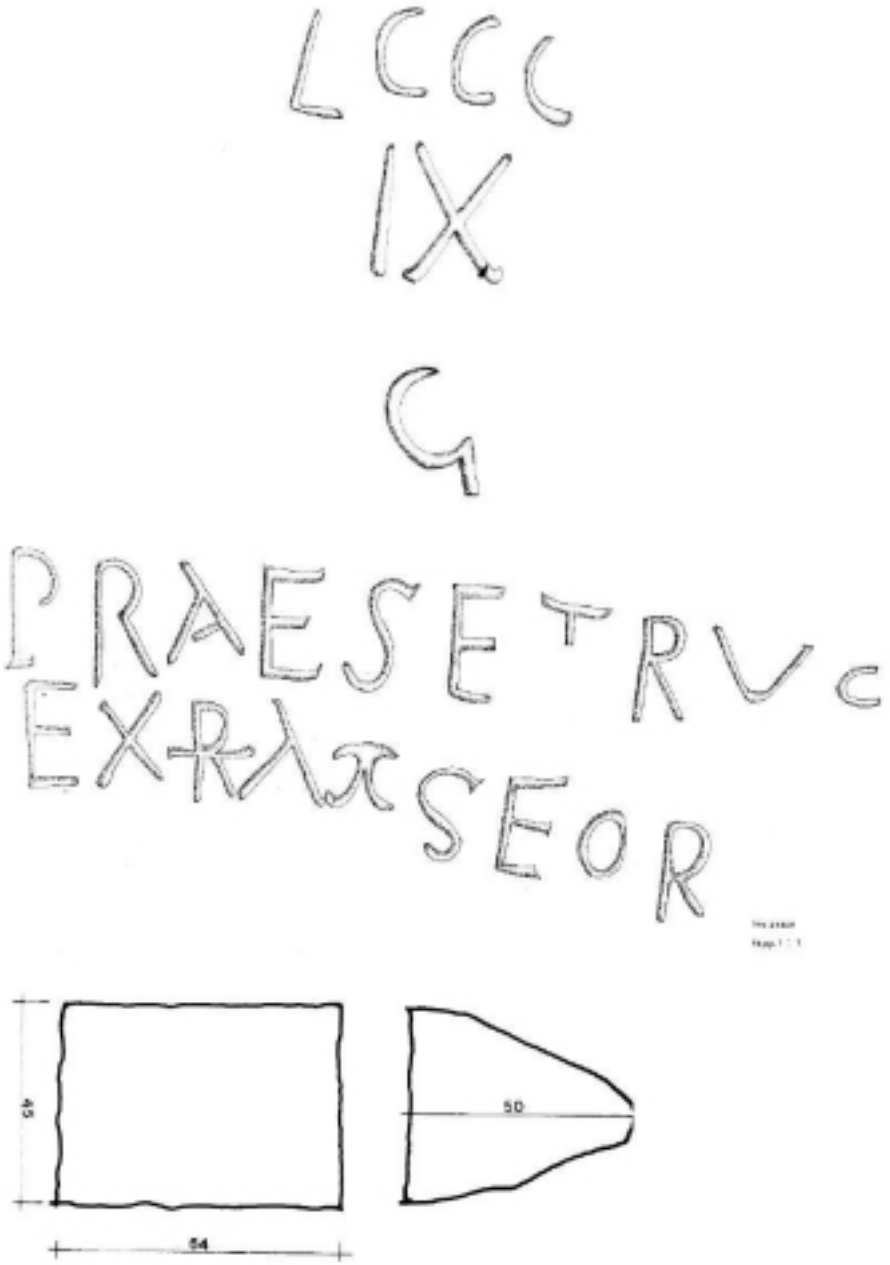



Fig. 57
Cave di Docimium, fusto in pavonazzetto con quattro date consolari.
Immagine pubblicata in P. Pensabene 1994, 326, fig. 348

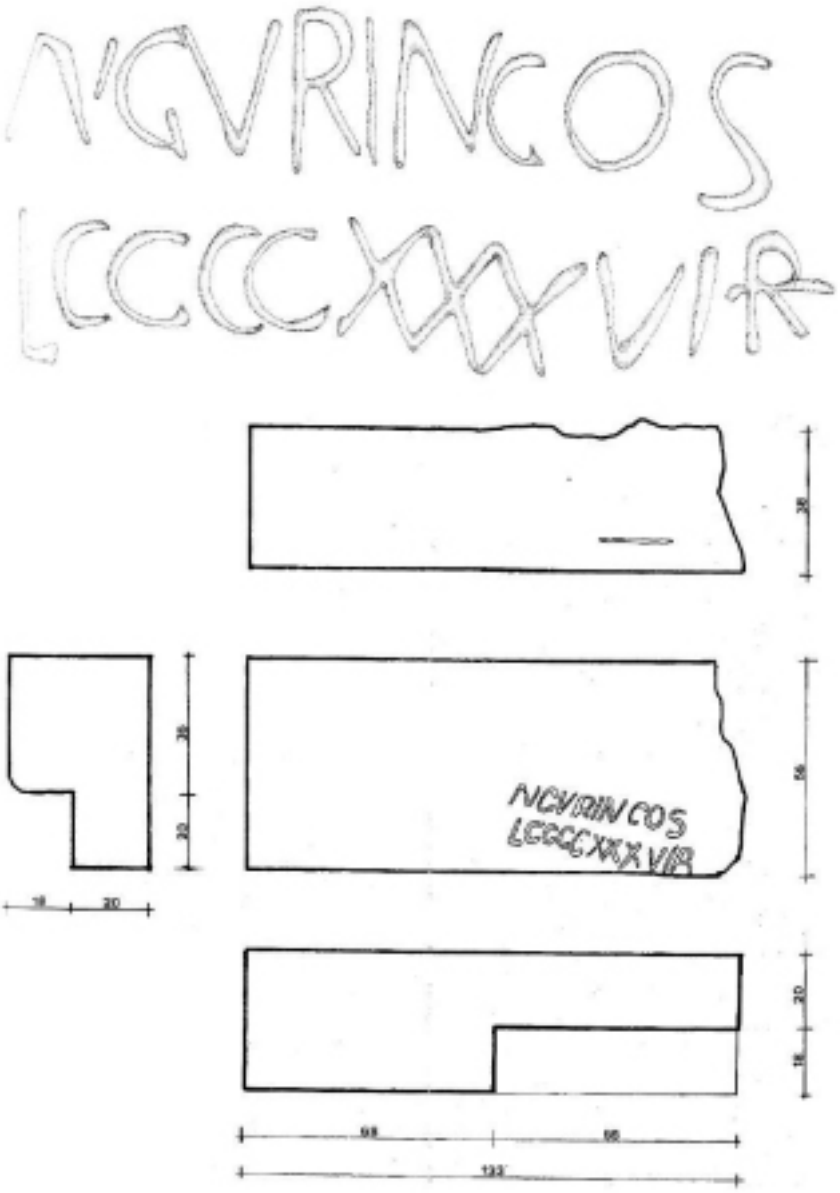



Fig. 58
Sigla di blocco in cipollino.
Immagine pubblicata in P. Pensabene 1994, 331 fig. 354.

### 3.2 Fasi di lavoro, maestranze e produzione dei sarcofagi in epoca romana

La tradizione di studi epigrafici accanto agli interessi di tipo archeologico hanno offerto un'analisi formale e tecnica dei marmi di cava. Questa letteratura però non ci offre osservazioni precise circa la forma, le irregolarità o le tecniche di lavorazione dei blocchi[166] o dei pezzi finiti, di conseguenza, appare ancora più difficile ricostruire un quadro dettagliato dei blocchi destinati a diventare sarcofagi per una clientela privata.È necessario precisare che, nell'ambito dell'Impero romano, solo verso la prima metà del II secolo d.C., si assiste a un generale cambiamento nella pratica della sepoltura, con il passaggio dalla cremazione alla sepoltura in casse o sarcofagi: da tale momento il sarcofago diventa un elemento centrale nella storia dell'arte di età imperiale[167].
Ma come si procedeva alla realizzazione di pezzi, quali i sarcofagi, destinati ai privati? Possiamo individuare tre fasi salienti legate alla loro produzione:

1) sagomatura di base e svuotamento (direttamente in cava)
(fig. 60 pag.97 e fig. 61 pag.98)[168];
2) sbozzatura e sagomatura del disegno (fig. 62 pag. 98);
3) definizione dei dettagli (con aggiunta eventuale di ritratti o iscrizioni);

---

166 Pensabene, P. 1994, 5-9.

167 Himmelmann 1974 = Himmelmann, N. *Sarcofagi romani a rilievo: Problemi di cronologia e iconografia.*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, Serie III, Vol. 4, No. 1. Pisa 1974, 139-177.

168 Volendo delineare a grosse linee le operazioni legate alla produzione del marmo e gli attrezzi utilizzati per ogni fase di lavorazione, possiamo far riferimento alle sei categorie di taglio individuate da Dolci, E. 1989, 17:
1.Taglio a percussione (attrezzi utilizzati: diversi tipi di *subule* e di scalpra; vari tipi di ***malleoli*** dalle dimensioni diverse).
2.Taglio ad abrasione (attrezzi: ***serra*** a «a coltello» e serra «dentata» entrambe montate su di un bilancere ligneo con contrappesi. Il taglio ad abrasione con serre erano comunque assai rare nel mondo romano).
3.Sezionatura (attrezzi di vari tipi di *cunei* in ferro applicati con «alette» e battuti grazie a grossi *mallei;* vari tipi di cunei lignei applicati direttamente in litoclasi o fessurazioni e battuti con *mallei*; diverse tipologie di leve).
4.Frantumazione (attrezzi: mallei da taglio, vacenae, sacenae).
5.Spaccatura (attrezzi: mallei di grandi dimensioni, oltre 25m di altezza).
6.Riquadratura e semilavorazione (attrezzi: *subulae, scalpra, malleoli* di varie misure.
Queste operazioni erano fatte sul piazzale di cava o nelle prossimità sui blocchi da rimpicciolire a misure commerciali. In questi due momenti venivano scalpellati o eseguiti con il minio, sui pezzi pronti per il trasporto, i marchi di cava).



Fig. 59
Officina di marmorari da un sarcofago efesino. IvEphesos 234, ll. 13-21 (procos. L. Antonius Albus).
From: https://www.unife.it/stum/lettere/insegnamenti/archeologia-classica/materiale-didattico/a-a-2020/lezione-11



Fig. 60
Sistemi di divisione dei blocchi. From: https://www.unife.it/stum/lettere/insegnamenti/archeologia-classica materiale-didattico/a-a-2020/lezione-11

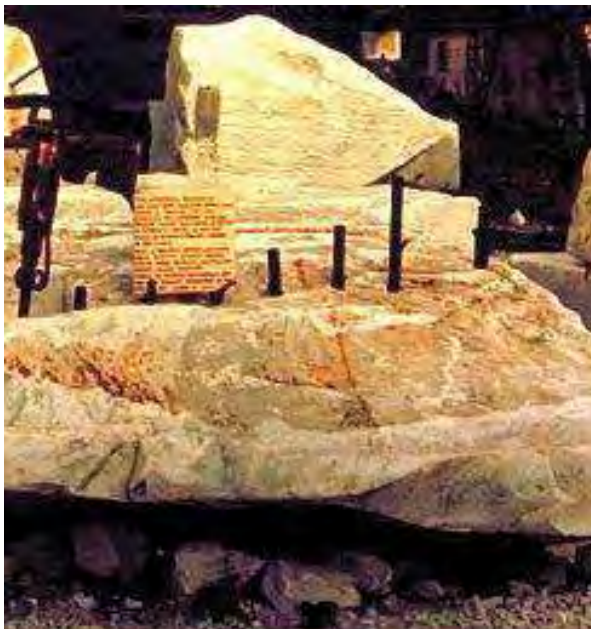


Fig. 61
Sistemi di divisione dei blocchi: l'inserzione dei cunei. From: https://www.unife.it/stum/lettere/insegnamentiarcheologia-classica/materiale-didattico a-a-2020/lezione-11



Fig. 62
Esempio di sbozzatura. From: https://www.unife.it/stum/lettere/insegnamenti/archeologia-classica/materiale-didattico/a-a-2020/lezione-11

È ipotizzabile, in teoria, che ogni fase di lavorazione fosse svolta da un diverso artigiano e che, dunque, ogni bottega avesse a disposizione artigiani specializzati in determinati ambiti: intagli di elementi architettonici, di ritratti, di figure, ecc. Il vantaggio di questa estrema specializzazione delle fasi di lavoro, così come avviene nella moderna catena di montaggio di fordiana memoria, consisteva nella velocizzazione della produzione. Questa elevata suddivisione del lavoro però è immaginabile solo in una bottega abbastanza grande (fig. 59 pag. 97), nel caso invece si trattasse di una officina di piccole dimensioni è altamente plausibile che uno stesso artigiano svolgesse diverse mansioni, come pure è possibile che più artigiani lavorassero contemporaneamente su di uno stesso sarcofago[169] .In particolare, come indicato da B. Russell[170] tre erano i soggetti principali ad essere coinvolti nella produzione di un sarcofago: il cliente che acquista e paga; il laboratorio che lo scolpisce; l'officina della cava da cui provengono i materiali. Mentre quattro erano le fasi in cui questo processo avveniva (fig.63 pag. 99):

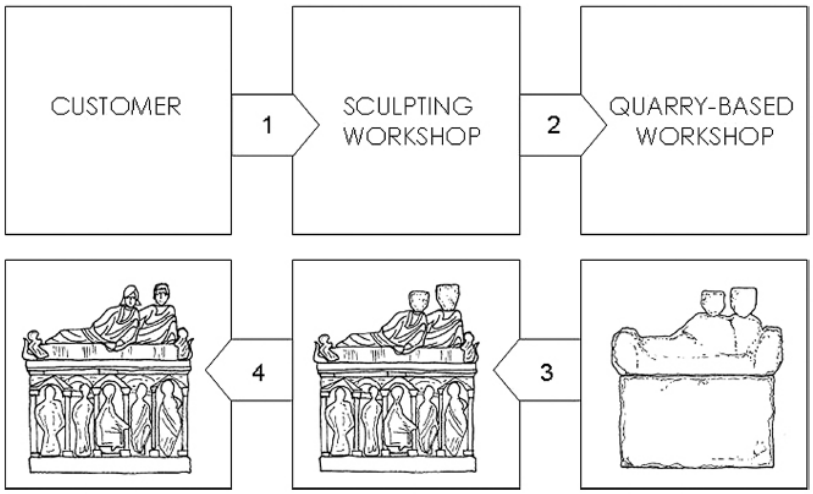



Fig. 63
Diagramma semplificato che mostra la relazione di base tra le tre parti principali coinvolte nella produzione del sarcofago. Immagine pubblicata in Russell 2011, 124 fig. 4.1.

169 Russell 2013, 291-293.
170 Russell 2011 = Russell, B. *The Roman Sarcophagus 'Industry': a Reconsideration.* In Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi, J. Elsner, & J. Huskinson (a cura di). Berlin and New York 2011, 123-124.

Fase 1: il cliente ordina un sarcofago dal laboratorio di scultura;
Fase 2: il laboratorio di scultura ordina il materiale dal laboratorio in cava;
Fase 3: questo laboratorio in cava fornisce il materiale;
Fase 4: il laboratorio di scultura scolpisce il sarcofago e lo fornisce al cliente.

Ma come si procedeva dall'estrazione del marmo in cava alla realizzazione dei sarcofagi? Com'era consuetudine in tutti i grandi centri di produzione dell'Asia Minore, le colonne erano inviate sbozzate[171],e le casse dei sarcofagi squadrate e sgrossate, talvolta con la forma del coperchio [172].Di solito, la prima lavorazione in cava veniva realizzata, prima del trasporto, secondo schemi fissi propri di ogni bottega. L'esportazione dei manufatti avveniva nella forma di semilavorati, così da alleggerirne il peso, facilitandone dunque il trasporto[173](fig. 64 pag.100).In alcuni casi, si procedeva a realizzare un'ulteriore fase di lavorazione: quale ad esempio la definizione di una forma di zoccolo lungo il bordo inferiore e talvolta di un profilo superiore, come dimostrano i ritrovamenti nelle cave di



Fig. 64
Sarcofagi utilizzati ad uno stadio iniziale di lavorazione persso la necropoli di Assos, Behramkale, Turchia.
Immagine pubblicata in Gualandi 2017, 55 fig.17.

171 Ferrari 1966 = Ferrari G. *Il commercio dei sarcofagi asiatici.* «L'Erma» di BretSchneider, Roma 1966, 19.
172 Russell 2013, 261.
173 Gualandi 2017 = Gualandi, M. L. *Sulla rotta occidentale del lapis sarcophagus. Impieghi e reimpieghi nell'isola greca di Skópelos.* Ricerche Di Storia Dell'Arte, 123. Roma 2017. 47–58.

Proconneso. In particolare, i sarcofagi con uno zoccolo erano probabilmente destinati verso il nord Italia, dove questa tipologia di casse era molto diffusa, specialmente nelle città di Ivrea, Modena e Ravenna. Esistevano però altri casi in cui si andava oltre questo stadio primario di lavorazione: è il caso di alcune lenòs che presentano delle sporgenze che poi sarebbero diventate protomi o teste leonine, come testimoniano i ritrovamenti di Vathy, Saliaria a Thassos (Grecia)[174]. Tali tipologie di sarcofagi a lenòs non erano utilizzate localmente, ma erano destinate al mercato romano, che naturalmente si approvvigionava anche presso altre cave. Uno stadio ancora più avanzato di lavorazione era effettuato soprattutto sui sarcofagi a ghirlande il cui livello di dettagli scolpiti non si limitava alla cassa, ma riguardava ad esempio anche i coperchi. In generale, comunque, i sarcofagi asiatici a ghirlande presentavano una definizione dell'apparato decorativo più avanzata rispetto a quanto accadeva di norma per i sarcofagi a lenòs, quando lasciavano le cave di pietra[175].

In ogni caso, ritrovamenti di casse ad uno stato di lavorazione iniziale, con un rilievo più basso o solo accennato, accanto a quelle che presentano una più dettagliata rifinitura, all'interno di una medesima cava di pietra è la dimostrazione che co-esistevano differenti tipologie di produzione e lavorazione all'interno dello stesso sito[176].

---

174 Russell 2013, 262 -263.

175 Russell 2013, 265.fig 7.5.

176 Si vedano i lavori di: Asgari 1990 = Asgari, N. *Objets de marbre finis, semi-finis et inachevés de Proconnèse.* In Pierre éternelle du Nil au Rhin. Carrières et Prefabrication, M. Waelkens (a cura di). Brussels 1990, 106-126;
Asgari 1995 = Asgari, N. *The Proconnesian production of architectural elements in Late Antiquity, based on evidence from the marble quarries.* In Constantinople and its Hinterland C. Mango, G. Dagron (a cura di). Aldershot 1995, 263-288;
Russell 2013 = Russell, B. *The Economics of the Roman Stone Trade.* Oxford 2013, 268 e 269 fig. 7.9. Lo studioso riporta tre esempi provenienti dal Proconneso: il primo riguarda un sarcofago a lenos destinato a un bambino, con fronte decorata con il motivo delle strigilature in uno stadio di semi-ultimazione. Questa tipologia era molto diffusa a Roma, mentre i sarcofagi per bambini erano quasi del tutto assenti dall'Oriente greco. Per questo motivo, la cassa doveva essere diretta a Roma o impiegata sull'isola, ma ciò presupporrebbe, secondo Russell, la presenza di scalpellini provenienti da Roma presso le cave. Ugualmente si può dire per due frammenti di coperchi di sarcofagi, entrambi del tipo a doppio spiovente e con acroteri laterali, che presentano tracce di una rifinitura dettagliata. Uno in particolare mostra un busto ritratto femminile, attualmente danneggiato, per cui risulta difficile capire se fosse stato ultimato (fig. 65 pag.103), ma il rilievo mostra stretti parallelismi con i coperchi presenti nel nord Italia, il che ancora una volta, fa presupporre la presenza di maestranze italiane nelle cave. Anche in questo caso, è possibile che questi manufatti siano stati lavorati in questo stadio per essere pronti all'uso direttamente sull'isola o che fossero destinati all'esportazione. Quest'ultima ipotesi è suffragata dal naufragio di Sile dove sono stati rinvenuti un sarcofago a ghirlanda con tutti e quattro i lati rifiniti in marmo proconnesio.

Naturalmente, così come avviene per gli apparati decorativi architettonici, la maggior parte dei dati a disposizione utili a capire lo stadio di lavorazione dei sarcofagi è proviene dalle cave di Proconneso, dove più di un centinaio di sarcofagi o grossi frammenti di essi sono stati individuati presso le cave e in piccole necropoli limitrofe[177].

Dall'osservazione di questi ritrovamenti è emerso che la maggioranza di queste casse era semplicemente incavata o sgrossata sui lati lunghi e corti tramite piccone o scalpello (figg. 66 e figg.67 pag.103), ma ribadiamolo non mancano casi con uno stadio di lavorazione più avanzato. Lo studio dei sarcofagi metropolitani da un punto di vista archeometrico ha inoltre mostrato che queste casse in marmo bianco erano destinate essenzialmente a Roma[178]. L'ultimazione in loco di un sarcofago doveva comunque presupporre l'invio (assieme alla cassa) di maestranze che si occupassero della rifinitura. Infatti, non erano solo i marmi, sbozzati o finiti, a viaggiare, ma spesso ad essi si affiancavano proprio le maestranze[179]. Come sottolineato da B. Brenk «il reclutamento di artisti esterni in un centro d'arte preesistente o nascente non va automaticamente interpretato come intenzione di veicolare un messaggio retorico di alterità»[180], ma - come per i sarcofagi - aveva piuttosto lo scopo di far sì che il lavoro fosse ultimato in loco, per motivi di maggiore praticità o per adeguamento alle scelte del committente. Talvolta all'interno delle botteghe marmorarie lavoravano maestranze locali accanto a marmorarii[181] stranieri, tale realtà finiva per creare non solo una commistione di stili e tecniche, ma anche a contribuire alla formazione degli scalpellini locali. Del resto, lo spostamento delle maestranze era una realtà diffusa nell'antica Roma, un esempio è il caso legato alla figura di Settimio Severo, che per la decorazione della sua città d'origine - Leptis Magna (Libia)- ordinò non solo marmi bianchi dall'Attica e dal Proconneso, ma anche maestranze attiche e asiatiche (fig.68 pag. 103)[182].

---

177 Russell 2013, 261.
178 Questo era anche il materiale importato preferito per i sarcofagi in gran parte dell'Asia minore, l'Oriente, i Balcani e il nord-est della penisola italiana. Fant 1993a, 151-155.
179 Barresi 2003, 82 SS..
180 Brenk 2003, 6.
181 Pensabene 2013, 29-30.
182 Pensabene 1993 = Pensabene P. *Marmi antichi.* Problemi di impiego, di restauro e d'identificazione. «L'Erma» di BretSchneider. 1993, 45.

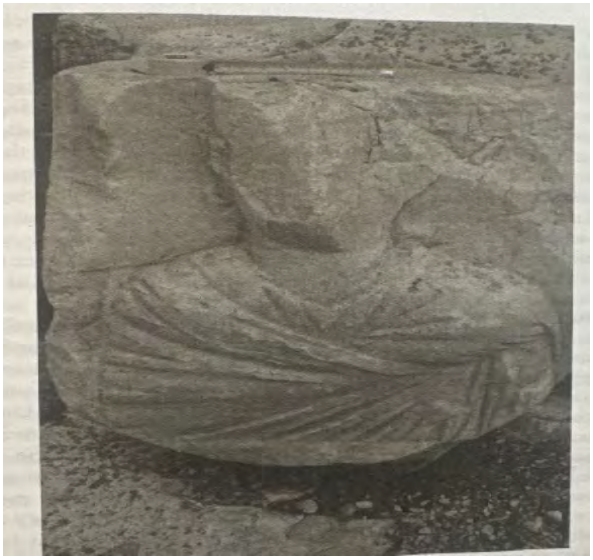


Fig. 65
Coperchio di sarcofago con dettaglio di busto femminile sull'acroterio rivolto davanti. Saraylar, Proconneso. Immagine pubblicata in Russell 2013, 269 fig. 7.9.



Fig. 66
Sarcofagi di Saraylar, Proconneso. Immagine pubblicata in Russell 2013, 262 fig. 7.2.



Fig. 67
Parte interna di un coperchio di sarcofago dalle cave di Iscehisar, Docimium. Immagine pubblicata in Pensabene 2010, 75 fig. 4.



Fig. 68
Decorazione marmorea negli edifici pubblici: il foro severiano di Leptis Magna. From: https://www.unife.it/stum/lettere/insegnamenti/archeologia-classica/materiale-didattico/a-a-2020/lezione-11.

Com'era organizzato il lavoro delle maestranze? In linea di massima, alla base dell'organizzazione del lavoro vi erano poche grandi imprese che si occupavano di progetti pubblici, accanto a molte piccole imprese specializzate, capaci di lavori di alta perizia tecnica[183].Alcuni operai specializzati venivano assunti dal conductor proprio perché esperti in vari tipi di materiali, ma si trattava di manodopera specializzata che lavorava autonomamente[184]. Come osservato da P. Barresi, erano poche infatti le imprese che potevano permettersi di assumere a lungo termine tutte le figure specializzate[185], di norma quindi era preferibile assumere specialisti solo in caso di determinati appalti, sebbene esistessero delle differenze, derivanti essenzialmente della tecnica edilizia diversa tra la parte Occidentale[186] e Orientale dell'Impero[187] oltreché dalle diverse epoche storiche. In età ellenistica, ad esempio, le imprese erano suddivise in commesse[188] e i lavori erano appaltati a imprese più piccole specializzate in piccoli settori. Al contrario, il modello italico[189] (grazie alla concentrazione di capitali) prevedeva un'organizzazione basata su grandi imprese come quella di C. Blossius a Pozzuoli, che univa varie specialità e addirittura si proponeva come garante delle sue opere[190].In merito alla paga delle maestranze, le fonti ci dicono - in particolare l'Editto di Diocleziano[191](301) - che il lavoro di un marmorarius veniva quantificato in base alla giornata lavorativa equivalente al prezzo di 50 denari, mentre quella di uno sculptor in 60. Tale differenza di paga è indice del fatto che, almeno in quegli anni, era riconosciuto un prestigio diverso tra le due figure di lavoratori.

Quello delineato sinora è, dunque, uno scenario particolarmente complesso che coinvolgeva più figure all'interno di un medesimo mercato. J.B. Ward-Perkins, infatti, ha evidenziato come in esso ci fosse una rigida divisione da parte delle officine imperiali

183 Barresi 2003.
184 Martin 1989 = Martin, S.D. *The Roman Jurists and the Organization of Private Building in the Late Republic and Early Empire,* Bruxelles 1989, 33 e 43-44;
Brunt 1980 = Brunt, P.A. *"Free Labor and Public Works at Rome,"* JRS 70.1980, 88.
185 Barresi 2003, 82.
186 Yegül 1999 = Yegül, F. *«'Roman' Architecture in Asia Minor»*, JRA 4. 199, 345-355.
187 Barresi 2003, 83.
188 Lauter 1999 = Lauter, H. *«L'architettura dell'Ellenismo»*. Milano 1999, 29.
189 Barresi 2003, 84.
190 Lauter 1999, 31.
191 Domingo 2012 = Domingo, J. Á. *"El coste del mármol. Problemas e incertidumbres de una metodología de cálculo"*. In Marmora 8. Roma 2012, 75-91.

di proconnesio e docimeno[192].In linea di massima, è possibile affermare che le cave di proconnesio puntarono - grazie alla loro vicinanza al mare e agli abbondanti giacimenti marmiferi - a ottimizzare i costi essenzialmente spedendo i sarcofagi in uno stadio di sbozzatura, ossia mantenendo al minimo il lavoro della manodopera. Per questo, le casse realizzate in questa pietra dovevano essere le più economiche sul mercato. In aggiunta, va detto che questi sarcofagi, proprio perchè caratterizzati da una varietà di stili e fatture, non potevano essere destinati solo alle regioni di produzione, ma erano destinati generalmente a un mercato più ampio. Diversamente, il marmo docimeno, che aveva come svantaggio iniziale l'essere estratto da cave distanti dai porti, era destinato di solito alla produzione di sarcofagi in uno stadio di lavorazione che potremmo definire ultimato, finemente decorati già presso le cave, come i famosi sarcofagi colonnari frigi e quelli a ghirlanda[193]. Un discorso analogo va fatto per il momento dell'acquisto: comprare un sarcofago rappresentava, infatti, un tassello importante del processo di vita di un individuo, ordinarne uno significava pianificare la morte. Anche in questo caso, è bene sottolinearlo, non si aveva a che fare esclusivamente con prodotti finiti[194] -off the shelf-[195]. Alcuni studiosi[196], come vedremo più dettagliatamente in seguito, ritengono assolutamente plausibile lo stoccaggio di manufatti. In alcuni casi è stato dimostrato, grazie alle iscrizioni[197] presenti su di essi, che si trattava di sarcofagi commissionati da individui in vita, dunque non era una scelta dovuta alla morte di un individuo, né all'urgenza dell'inumazione. Come sostenuto dagli studiosi Reynolds e Roueché[198], la maggior parte dei sarcofagi a ghirlande di Afrodisia (città dell'attuale Turchia che divenne economicamente florida proprio grazie alle sue attività connesse alla lavorazione

192 Ward Perkins 1958 = Ward Perkins, J.B. *Roman garland sarcophagi from the quaerries of Proconnesus (Marmara).* Report of the Smithsonian Institution for 1957. 1958, 455-467.

193 Fant 1993a, 162.

194 Con solo alcuni dettagli da aggiungere al momento dell'acquisto, quali il ritratto del defunto o l'aggiunta di una iscrizione, ma anche con lavorazioni appena sbozzate.

195 Russell 2013, 258. Lo studioso non è d'accordo con l'idea più diffusa, secondo la quale i sarcofagi lasciassero le officine collocate vicino alle cave in uno stadio semi-manufatturizzazione proprio perché vi erano diversi vantaggi a procedere in questa maniera, quali: standardizzazione tematica, risparmio di peso e quindi economico (perché a peso inferiore corrispondeva un costo inferiore), nonché per evitare urti e crepe negli elementi decorativi (se questi erano già scolpiti negli uffici vicino alle cave).

196 Ward Perkins 1956 = Ward Perkins, J. B. *The Hippolytus Sarcophagus from Trinquetaille.* The Journal of Roman Studies, Vol. 46, Parts 1 and 2. 1956, 10-16;

197 Fant 1993a, 160-162.

198 Reynolds - Roueché 2007 = Reynolds, J. M. – Roueché, C. *"The Inscriptions".* In Girlanden-Sarkophage aus. Aphrodisias, F. Isık (a cura di), Sarkophag-studien 5. Mainz 2007, 149.

del marmo, con officine esperte nella produzione di statue e sarcofagi)[199] erano stati comprati da individui durante il loro corso di vita e quindi non in punto di morte: gli epitaffi, infatti, utilizzano verbi al tempo futuro, per riferirsi agli individui che saranno inumati in quelle casse (figg. 69-70 pag.106).



Fig. 69-70
Sarcofago a ghirlande semilavorato, Afyon, Museo. Immagini pubblicate in Pensabene, 2010, 92 fig. 18.

### 3.3 Produzione in serie o su richiesta?

Lo scenario sin qui delineato ci aiuta a comprendere come nelle cave ci fosse un'attività di scalpellini dediti alla lavorazione dei pezzi poi destinati all'esportazione, ma un'ulteriore domanda che dobbiamo porci è se la produzione di sarcofagi fosse effettuata su richiesta o esistesse un sistema di produzione da stoccare in magazzino: anche in questo caso la

199 Pensabene 1989b *Amministrazione dei marmi e sistema distributivo.* In Marmi antichi, G. Borghini (a cura di). Roma 1989, 43.

risposta non può essere univoca. È assolutamente plausibile, infatti, che esistessero casse messe a deposito e prodotte in serie, ad esempio i sarcofagi strigilati, ma anche casse realizzate su specifiche richieste della clientela, soprattutto quando si trattava di manufatti di un certo prestigio. Era questa una strategia effettivamente diffusa, considerando l'investimento di capitali per una produzione che potenzialmente sarebbe potuta rimanere invenduta? J. B.Ward-Perkins[200] ha esaminato abbondantemente la produzione in serie, riferendosi in particolare ai capitelli corinzi ad acanto spinoso, definiti poi da P. Pensabene «capitelli corinzi asiatici»[201], per i quali lo studioso ritenne che fossero stati prodotti in serie dalle officine delle cave nel Proconneso, attraverso una rielaborazione degli stili decorativi microasiatici. Tali capitelli venivano prodotti direttamente nelle cave e venduti come manufatti rifiniti e non solo semilavorati: a dimostrare questa ipotesi sarebbe il numero di pezzi finiti ritrovati nelle cave.[202] Questa produzione in serie di capitelli e basi, però, non si attesta solo tra il II la metà del III secolo, ma anche tra il tardo IV e tutto il V secolo e in età giustinianea, allorché si diffondono anche nuove tipologie, «a dimostrare la stretta relazione tra serialità e programmi architettonici patrocinati dalla casa imperiale»[203].
Diversamente, B. Russell[204] ha negato l'accumulo dei sarcofagi nei magazzini presso le cave in attesa di essere venduti, ritenendo invece che gli esemplari lasciati in cava non fossero altro che delle rimanenze di commissioni stoccate nelle cave stesse o in magazzini ad esse legate[205]. P. Pensabene, invece, ritiene necessaria una differenziazione tra sculture figurate, sarcofagi ed elementi architettonici, in quanto i capitelli come anche le casse e i coperchi dei sarcofagi erano sbozzati più facilmente presso le cave, perché avevano essenzialmente misure standard e potevano essere quindi messi a disposizione delle

200 L'idea di Ward Perkins è che le botteghe marmorarie presso le cave avrebbero potuto produrre dei pezzi indipendentemente da un ordine, si trattava quindi di materiale da immagazzinare, in attesa di una domanda. Ward Perkins 1980 = Ward Perkins, J.B. *«The marble trade and its organization: evidence from Nicomedia»*. In Maar 36, 1980, 325-336.
201 cfr. Pensabene 1973.
202 Pensabene 2015a, 585.
203 Pensabene 2015b, 285.
204 Secondo Russell, la fattibilità della produzione a magazzino dipendeva sia dalla scala di produzione che dalla quantità di capitale da investire e dal rapporto tra produttore e consumatore. Le scorte, secondo lo studioso, hanno lo svantaggio di essere costose, di vincolare capitale e produttori indipendentemente dagli ordini o dalla domanda. In più quanto più era piccola l'officina tanto minore sarà l'investimento di capitale e dunque meno fattibile è la produzione da immagazzinare. In secondo luogo, la produzione per lo stock poteva essere redditizia solo quando era identificabile un mercato certo, anche se indefinito. Russell 2011, 125.
205 Russell 2013, 256 e ss.

officine presso le cave stesse o nelle città vicine, dove poi erano ultimati (fig. 71 pag.108). Ancora, potevano essere dati ai negotiatores marmorum o agli appaltatori al servizio dei curatori di edifici pubblici che avevano la possibilità di acquistare manufatti semilavorati o anche rifiniti[206]. Contrariamente avveniva per le statue che, com'è facile immaginare, erano più soggette alle richieste della committenza e dunque si preferiva una loro ultimazione sul luogo di destinazione. Per le statue di grandi dimensioni e per i sarcofagi monumentali, il cui peso ricadeva sui costi di trasporto, specie se le cave erano lontane dal mare come in Frigia (Turchia) (figg. 72 e 73 pag. 109), difficilmente ci poteva essere un invio a centri di distribuzione senza un'ordinazione.

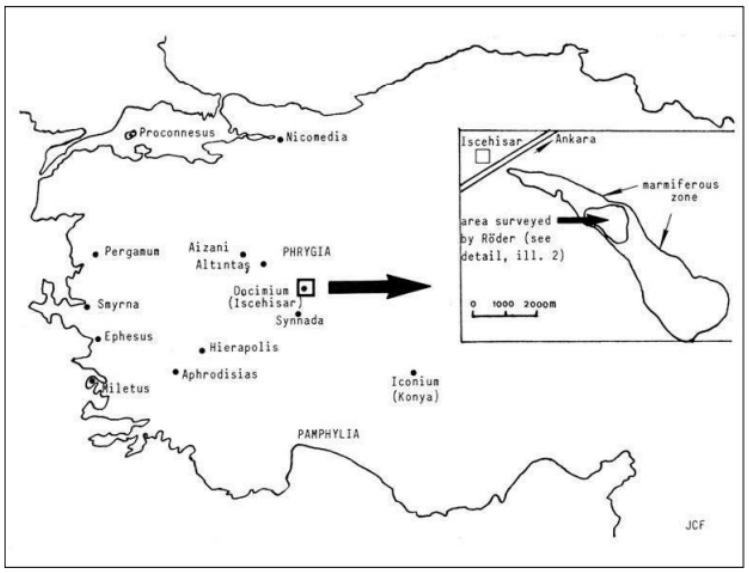



Fig. 71
Localizzazione delle cave di Iscehisar e Altintas.
Pubblicata in Pensabene 2010, 72 fi. 1.

206 Pensabene 2015b, 285.





Fig. 72-73
Sarcofagi della necropoli di Hierapolis in Frigia (Turchia). Iimmagini pubblicate in C. Devoti 2020 HIERAPOLIS DI FRIGIA. L'archivio della Missione (1957-1999) E. Bodrato, C. Devoti, D. Ronchetta (a cura di). 2020 pag. tav. XIII e tav. XIV figg.1 e 2.

Diverso è il caso dei sarcofagi semilavorati trovati nelle cave del Proconneso, utilizzati dai marmorari locali come sepolture, per i quali si è ritenuto che fossero prodotti in serie, come casse semilavorate destinate ai negotiatores marmorum[207]. Nell'età imperiale si afferma poi un processo di produzione differenziato nel tempo: infatti i sarcofagi di lusso, come gli attici e i docimeni prodotti presso le cave di Docimium[208] in Frigia, sebbene lavorati interamente presentavano, però, teste-ritratto non finite, forse perché queste dovevano essere ultimate solo al momento della consegna (fig. 74 pag. 110)[209].

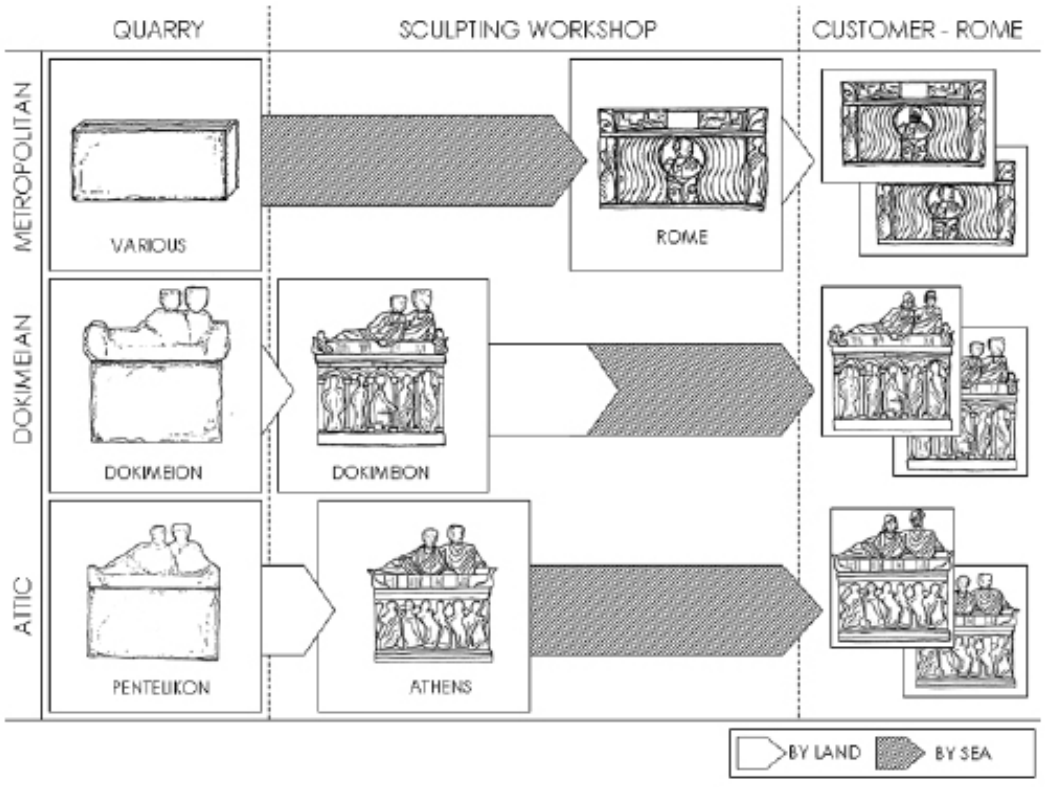



Fig. 74
Diagramma che mostra le tre fasi principali della produzione di tre diversi sarcofagi tipi – Metropolitano, Docimeno e Attico – e la loro disposizione spaziale, presupponendo un cliente con sede a Roma. Immagine pubblicata in Russell 2011, 126 fig 4.2.

207 Pensabene 2015b, 286.
208 Pensabene 2010, 71-134.
209 Pensabene 2015a, 588.

P. Pensabene ha evidenziato come gli oggetti più preziosi prodotti presso le cave del Docimeno, nelle quali si lavorava il marmo bianco, fossero i maestosi sarcofagi del tipo architettonico a colonnette (fig. 75 pag. 111), ma anche per essi il problema riguarda lo stadio di lavorazione effettuato presso le cave: vale a dire se i coperchi e le casse fossero solo sbozzati da parte delle caesurae e semilavorati da parte delle officinae, e infine rifiniti a Docimium o a Synnada. È certo che la sbozzatura e la semilavorazione fosse effettuata nelle cave come ci dimostrano diversi ritrovamenti[210]. Inoltre, le officine marmorarie che produssero i sarcofagi a colonnette presumibilmente erano dedite alla rifinitura di manufatti semilavorati per la produzione delle steli funerarie con il motivo decorativo della porta inferis (diffusi localmente e nelle zone limitrofe) e dei sarcofagi a ghirlande[211] esportati in Frigia, in Panfilia e in Italia. Ugualmente, avveniva per i sarcofagi decorati con schemi figurativi più ricercati come quelli raffiguranti amazzonomachie, eroti e scene



Fig. 75
Frammento di sarcofago a colonnette, Afyon, Museo.
Immagine pubblicata in Pensabene 2010, 91 fig. 16.

210 Questo dato è confermato si evince dal ritrovamento nelle cave di Iscehisar/Docimium di quattro coperchi semilavorati, interi e in frammenti, uno con la coppia degli sposi sbozzata sulla kline, un altro che presenta solo la testa, di cui si conserva un esemplare al Museo di Afyon. Pensabene 2010, 92.

211 Un esempio è fornita da un sarcofago semirifinito del Museo di Afyon, con festoni privi delle bozze per i grappoli d'uva pendenti e racchiudenti invece nelle lunette bozze circolari per l'intaglio di gorgoneia, su un lato semirifiniti, su quello opposto ancora sbozzati. Pensabene 2010, 93 Fig. 18.

di caccia [212],che testimoniano tra l'altro l'elevato livello tecnico raggiunto da questi atelier «tanto da porle su un piano simile, dal punto di vista produttivo e qualitativo, a quello attico»[213]. Celebre esempi, in tal senso, sono il sarcofago di Ippolito conservato in Francia al Museo di Arles (fig. 76 pag. 112) e quello conservato ad Agrigento[214] oggi nella chiesa di San Nicola e precedentemente nella Cattedrale (fig. 77. Pag. 113)[215],per i quali J.B. Ward-Perkins ha ipotizzato che dovesse esserci un'ultimazione della cassa al momento della consegna, ma che una volta sistemato il sarcofago nel luogo di destinazione e verificato che due lati sarebbero rimasti sostanzialmente nascosti alla vista, si preferì lasciarli allo stadio in cui



Fig. 76
Sarcofago attico di Ippolito, Arles, Musée de l'Arles et de la Provence antiques.
From: https://fr.wikipedia.org/wiki/Mus%C3%A9e_de_l%27Arles_antique.

212 Pensabene 2010, 91-93.
213 Pensabene 2010, 95.
214 Ward Perkins 1956, 10-16.
215 Rausa 2020 = Rausa, F. *Una disputa del secolo dei Lumi. Il sarcofago agrigentino con il mito di Fedra e Ippolito.* In La cultura dell'antico a Napoli nel secolo dei Lumi. Omaggio a Fausto ZeviNel Dì Genetliaco (Atti Del Convegno Internazionale Napoli-Ercolano 14-16 Novembre 2018), C. Capaldi, M. Osanna (a cura di) «L'Erma» di BretSchneider, 2020, 335-348. Lo studioso ricorda che il manufatto è sopravvissuto alla dispersione delle collezioni antiquarie capitolari di Girgenti, in gran parte vendute o cedute già nel XVIII secolo. L'attuale collocazione è di epoca recente, risalente al 1966, quando il sarcofago lasciò, dopo oltre due secoli, la cattedrale agrigentina. Il manufatto è ricordato inoltre in alcune opere della metà del Settecento, in particolare la tradizione erudita locale interpretava l'iconografia su di esso raffigurata come un episodio legato al mito di Meleagro. Furono poi i viaggiatori stranieri e in particolare l'avvento del Grand Tour siciliano nel XIX secolo a offrire un'analisi del manufatto filologicamente più obiettiva e scevra da condizionamenti letterari.

erano usciti dal laboratorio ateniese. Di altra idea è P. Pensabene[216], il quale ha ipotizzato che tale stato del rilievo fosse da attribuirsi ad una precisa indicazione dell'acquirente, che al momento dell'ordinazione poteva indicare i lati che sarebbero rimasti visibili e dunque da ultimare, tralasciando quelli che invece sarebbero rimasti nascosti alla vista. Senza dubbio, entrambe le ipotesi appaiono possibili, ma il dato che ci interessa maggiormente è la prova che ad Atene esistessero magazzini in cui si accumulavano prodotti semilavorati come scorta e che poi venivano rifiniti e conclusi solo al momento dell'ordinazione. Del resto, citando P. Pensabene «l'uso delle scorte è documentato sia nella Statio marmorum di Roma, sia in molte cave (ad esempio Docimium, Charystos) come attesta il ritovamento in esse di numerosi blocchi e colonne semirifinite non "spediti"»[217]. Di norma i sarcofagi attici[218] e asiatici[219] erano realizzati con marmi estratti da officine vicine alle cave di pentelico o docimeno, non di meno i produttori di sarcofagi urbani, sebbene lavorassero essenzialmente per un mercato locale, capitava realizzassero manufatti per acquirenti lontani, in particolare per le province occidentali e più raramente per il Levante[220].



Fig. 77
Sarcofago attico di Ippolito e Fedra, Chiesa di San Nicola, Agrigento. From: https://www.youontour.it/curiosita/il-tesoro-della-cattedrale/.

216 Pensabene 1992a = Pensabene, P.*Amministrazione dei marmi e sistema distributivo nel mondo romano.* In Marmi antichi, G. Borghini (a cura di). Roma 1992, 43-54.
217 Pensabene 1992a, 47.
218 Giuliano 1962 = Giuliano, A. *Il commercio dei sarcofagi attici*. Roma 1962.
219 Ferrari 1966.
220 Russell 2013, 258.

### 3.4 Il commercio dei sarcofagi in epoca romana

Passiamo ora ad analizzare brevemente l'organizzazione del commercio dei sarcofagi. É facile immaginare quale complessa rete amministrativa vi fosse alla base della commercializzazione dei marmi[221] che come ogni prodotto erano soggetti alle leggi del mercato[222]. In particolare, il commercio dei sarcofagi era prevalentemente gestito da attività locali, ma nel caso si desiderasse acquistare sarcofagi differenti per tipologie, forme e qualità, era possibile rivolgersi a botteghe marmorarie collocate altrove: si trattava principalmente di sarcofagi attici[223] e asiatici[224]. Ancora una volta però, è opportuno sottolinearlo, la scelta non dipendeva esclusivamente dalle richieste dei clienti, ma essa era altresì influenzata dalle reali possibilità economiche e dal luogo dove essi si trovavano: non ovunque, infatti, le officine locali di sarcofagi avevano accesso a materiali idonei alla loro realizzazione[225]. Un altro aspetto da tener presente in questo scenario, riguarda il momento dell'acquisto: senza dubbio, tra i manufatti marmorei, i sarcofagi si caratterizzavano per una vasta gamma di scelte disponibili per il cliente che desiderava comprarne uno [226].Naturalmente, l'acquisto di una cassa realizzata in marmi importati da cave lontane, significava investire somme di denaro considerevoli rispetto a quelli che coinvolgevano attività locali[227], per questo si trattava di un impegno economico

---

221 Fant 1993a, 145 ss.

222 Pensabene 1992a, 46.

223 Sul commercio dei sarcofagi attici si veda: Giuliano 1962. I sarcofagi attici presentano di norma una lavorazione diversa a seconda dei lati, ad esempio le decorazioni sul retro o sui lati corti mostrano spesso uno stile diverso rispetto alla fronte.

224 Ferrari 1966, 9-20. Questi ultimi furono così definiti da C. R. Morey, che sostituì la denominazione più ristretta di sarcofagi di "Sidamara" in riferimento ad uno degli esemplari più famosi, per indicare una tipologia di sarcofagi lavorati su quattro lati entro una cornice architettonica e caratterizzati da una decorazione molto ricca, prodotti fra la metà del II e la metà del III secolo.

225 Russell, 2013, 258 e ss.

226 Russell 2013, 256-258.

227 Riguardo alle importazioni microasiatiche in Campania, si è osservato un legame più stretto con Efeso e il Proconneso; assente invece l'influsso docimeno, forse a causa della preziosità dei manufatti frigi. Roma ovviamente fu sempre un centro di mediazione artistica tra i modelli attico-microasiatici e la Campania. Casse di marmo proconnesio giunsero a Roma attraverso il porto di Ostia, lì lavorate e poi commercializzate. I manufatti greco-asiatici erano maggiormente diretti verso l'area flegreo-napoletana. Le casse importate venivano talvolta rifinite in ambito locale, ma non mancano casi in cui le casse vengono messe in uso in questo stato di basic design. Al riguardo ricordiamo i due esemplari conservati al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, uno con Amazzonomachia (inv. 6674), rinvenuta e l'altro raffigurante l'episodio di Achille a Sciro (inv. 124325). Lucignano 2008 = Lucignano, A. *Sarcofagi campani d'età imperiale romana: importazioni e produzioni locali.* Bollettino di archeologia on line. Roma 2008, 64.

che doveva essere assunto con cautela[228]. Possiamo anche immaginare che l'acquirente volesse accertarsi personalmente dell'esecuzione del rilievo, soprattutto delle parti figurate alle quali era assegnata, attraverso ritratti, simboli religiosi, stemmi o riferimenti ideologico-culturali, la celebrazione dei defunti e del loro casato. Dunque, è evidente che l'importanza attribuita a questi manufatti aveva implicazioni che andavano ben oltre l'essere un contenitore di spoglie mortali e che la diffusione di una particolare tipologia piuttosto che di un'altra fosse proprio legata ai gusti e alle esigenze della committenza che, spesso, era interessata a precisi motivi iconografici e decorativi[229] proprio in virtù delle implicazioni allegorico-funerarie che ne derivavano. Recenti studi[230], hanno dimostrato che dalla fine del II secolo d.C. esisteva un numero considerevole di officine dedite alla produzione di sarcofagi, distribuite in vari centri del mondo romano, capaci di lavorare non solo diversi materiali, ma anche specializzate in precisi schemi decorativi e con stili locali ben definiti. Come osservato da J.C. Fant non appena i sarcofagi divennero popolari all'inizio del II secolo, le officine imperiali entrarono velocemente nel mercato: questo perchè il sarcofago è un oggetto creato per essere commercializzato e necessita di clienti e dunque di mercato[231].Il loro commercio sembra fosse gestito in maniera minuziosa non solo da un punto di vista organizzativo, ma anche da un punto di vista normativo[232],

---

228 Famosi per stile e schemi decorativi precipui erano i sarcofagi attici e asiatici, scolpiti da botteghe vicine alle cave di marmo pentelico (Grecia) e docimeno (Asia Minore). Rebecchi 1978 = Rebecchi, F. I *sarcofagi romani dell'Arco Adriatico.* In: "Antichità Altoadriatiche XIII 1978, 219.

229 Giuliano 1962;
Ferrari 1966;
Faedo 1999 = Faedo, L. *Aspetti della cultura figurativa nel territorio delle Regioni II e III tra III e V secolo.* In L'Italia meridionale in età tardo-antica. Atti del XXXVIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 2-6 ottobre 1998). Napoli 1999, 473–527;
Todisco 1989 = Todisco, L. *Il sarcofago Meo Evoli ed altri a ghirlande di produzione apula.* In Archeologia e territorio. L'area peuceta. Atti del seminario di studi (Gioia del Colle, Museo Archeologico Nazionale 12-14 novembre 1987). Gioia del Colle 1989, 127–145.
Todisco 1994 = Todisco, L. *Scultura antica e reimpiego in Italia meridionale.* 1. Puglia, Basilicata, Campania. Bari 1994, 447–489.

230 Per la produzione e il commercio dei sarcofagi si veda in particolare: Fant 1993a, 145 ss.;
Russell 2013, 255-310.

231 Fant 1993a, 162.

232 Pensabene 1989b, 43-54.

in modo tale da poter rispondere in maniera adeguata e puntuale alle richieste di una clientela desiderosa di acquistare, per se stessi o per i propri familiari, un monumento funebre o un sarcofago all'interno di una vasta gamma di possibilità[233].Ricordiamo che almeno un terzo di tutti i sarcofagi prodotti in epoca romana erano scolpiti nella pietra locale per il mercato locale, ma potevano esserci alcune variabili, soprattutto riguardo al commercio di sarcofagi a lunga distanza. Abbiamo detto, infatti, che alcune officine erano vicine alla fonte dei loro materiali (ad esempio le officine attiche sorgevano vicino al Monte Pentelikon) ma spesso erano lontane dai propri clienti; allo stesso modo è probabile che le officine che realizzavano i sarcofagi "asiatici" (per lo più in marmo docimeno) solo di rado producevano per una clientela al di fuori dell'Asia Minore; diversamente le officine metropolitane si trovavano lontano dalle cave di materiali, ma erano di norma vicine al loro mercato principale[234].

Proprio la distanza poteva determinare la necessità di avere delle figure che fungessero da intermediari nel commercio dei sarcofagi. La presenza di questi intermediari, del resto, è riscontabile già a Roma e in Italia tra II e I secolo a.C. infatti, nel sistema con cui si acquisivano e distribuivano i marmi è possibile che un ruolo chiave lo abbiano avuto proprio i negotiatores italici. Questi ultimi probabilmente erano dediti al commercio e dunque all'arrivo in Italia di blocchi di marmi colorati per i pavimenti delle case, ma naturalmente ciò non significa che essi fossero i proprietari delle cave, ma piuttosto che avessero rapporti diretti con chi le gestiva. Abbiamo già ricordato, inoltre, che anche nel periodo tardorepubblicano membri della società romana basarono la loro ricchezza solo sul commercio del marmo e delle opere d'arte, grazie ai rapporti con i principali distretti marmiferi[235].

---

233 Russell 2013, 256 e ss.

234 Russell 2011, 124-125;
Koch - Sichtermann 1982 = Koch, G. - Sichtermann, H. *Römische Sarkophage*. München 1982, 267–72 e 461–70.

235 Pensabene 2020, 118-120. L'attività dei negoziatores va collegata a quella dei membri dell'élite romana coinvolti in attività finanziarie in Asia, gestite tramite intermediari, non solo liberti, ma anche negotiatores romani e italici stabilitisi con i loro agenti nelle nuove province.

### 3.5 La trasportabilità dei marmi, i naufragi e i carichi

La trasportabilità[236] dei marmi è un altro elemento utile per capire l'ampiezza assunta dalla rete di trasporto[237]e distribuzione, ma rappresenta anche la chiave di volta che ha garantito alle diverse officine italiane e provinciali di utilizzare pietre anche provenienti da regioni molto lontane[238] dalla loro sede accanto ai marmi locali. È bene ribadire che erano essenzialmente ragioni legate al prestigio della committenza, oltre che alla disponibilità economica, a spingere gli acquirenti a scegliere marmi di importazione. Un esempio ci viene dai sarcofagi attici e microasiatici a colonnette prodotti nelle cave della Frigia (Turchia) trasportati prevalentemente verso il Mediterraneo occidentale[239].

Di certo, non erano solo le città costiere ad avvalersi di tali prodotti, ma anche le città interne o lontane dal mare: queste, infatti, pur avendo a disposizione pietre locali, che potevano essere usate per scopi decorativi e autocelebrativi, preferivano importare marmi provenienti da zone più lontane perché ritenuti più preziosi. Non di rado, queste città investivano ingenti quantità di denaro nel trasporto via terra e fluviale[240] decisamente più cari rispetto al trasporto marittimo (il Rodano fu, ad esempio, di fondamentale importanza nella diffusione dei marmi in Gallia durante il I sec. d.C.)[241]. Un'idea più precisa circa il costo superiore del trasporto terrestre, ci viene da un frammento di Afrodisia dell'Editto di Diocleziano[242], che indica un prezzo di 42 volte superiore a quello marittimo, mentre quello fluviale è di circa 8 volte superiore [243].

Senza contare che per raggiungere il luogo di spedizione, i blocchi dovevano attraversare un viaggio intermedio tra la cava e i depositi e che questo tragitto era di norma effettuato

---

236 Russell 2018 = Russell, B. *«'Difficult and costly': stone transport, its constraints, and its impact»*. In: Roman Ornamental Stones in North-Western Europe. Natural Resources, manufacturing, Supply, Life & After-Life C. Coquelet, G. Creemers, R. Dreesen y É. Goemare (a cura di), Études et Documents, Archéologie 38. Namur 2018, 131-150.

237 Barresi 2003, 173-186.

238 Sulle vie di comunicazione si veda anche: Vanhove 1996 = Vanhove, D. *Roman Marble Quarries in Southern Euboea: And the Associated Road Systems*. 1996, 28-33.

239 Pensabene 2015a, 575 SS.

240 Pensabene 2015a,577;
Russell 2018, 136-137.

241 Pensabene 2015a, 580.

242 Barresi 2003, 163 ss.

243 Russell 2018, 136;
Domingo 2012, 85.

via terra[244]. I blocchi di marmo che utilizzano le rotte terrestri degli altri prodotti e che possono beneficiare della rotta commerciale preesistente, questo sarebbe il caso per esempio dalla commercializzazione della pietra calcarea di Buixcarró[245] (Valencia) esportata dal I secolo d.C. sia verso le città costiere della Spagna mediterranea che verso le zone più interne, utilizzando le medesime rotte commerciali usate per il commercio del lino prodotto sempre nella stessa località (fig. 78 pag.118)[246].

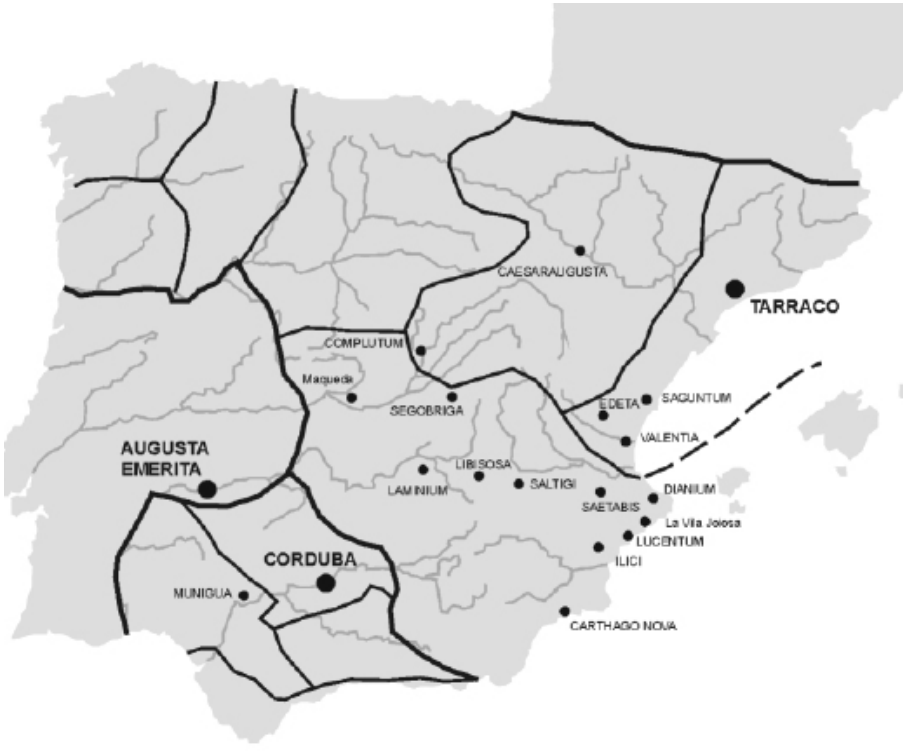



Fig. 78
Diffusione del calcare di Buixcarró in Spagna. Immagine pubblicata in Cebrián, 2008, 110 fig. 13.

244 Domingo 2012, 86.
245 Cebrián 2008 = Cebrián, C. *Saetabis y el comercio del Buixcarró,* «Lucentum» 27, 2008. 101-113.
246 Cebrián 2008, 111.

Ritornando però alla più diffusa trasportabilità marittima, possiamo vedere come la tipologia dei carichi (fig. 79 pag.119) abbia subito una variazione a seconda delle epoche storiche: nell'età tardo-repubblicana, si trasportavano sculture e pezzi architettonici rifiniti direttamente nelle officine attiche che li realizzavano (esempi in tal senso sono i relitti di Mahdia[247] in Tunisia, e di Spargi[248] in Sardegna), si trattava di manufatti che non prevedevano ulteriori fasi di rifinitura da parte degli scalpellini locali e che erano destinati al cliente che li aveva commissionati. Diversamente, per i carichi provenienti da Atene (come dimostrato dal naufragio di Anticitera[249] dell'80 a.C., il cui carico doveva essere originario dell'Asia Minore) potevano esserci delle tappe intermedie, in tal caso Atene rappresenterebbe il punto di raccolta anche di manufatti artistici provenienti da altre zone[250]. A partire dall'età giulio-claudia, invece, si attestano carichi di blocchi grezzi di cava (Dramont[251] e Saint-Tropez[252] in Francia), non documentati precedentemente:

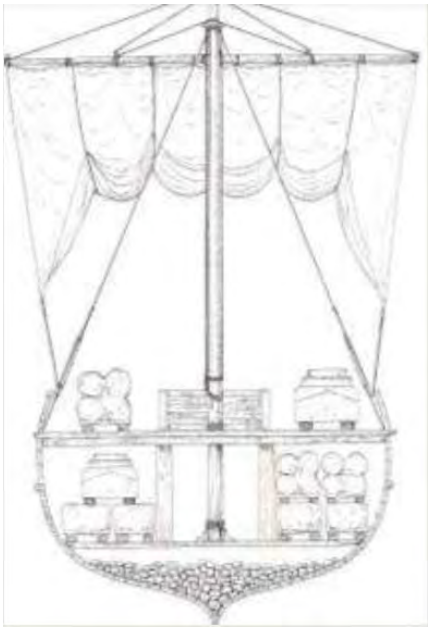


Fig. 79
Esempio di carichi misti. From: https://www.unife.it/stum/lettere/insegnamenti/archeologia-classica/materiale-didattico/a-a-2020/lezione-11.

247 Sul relitto di Mahdia: Pensabene 2013, 25, 147, 154, 184, 193, 269, 578, 582.
248 Sul relitto di Spargi: Pensabene 2013, 25, 156.
249 Sul relitto di Anticitera: Pensabene 2013, 25, 183,195, 269.
250 Pensabene 2013, 195.
251 Sul relitto di Dramont I: Pensabene 2013, 180, 204, 541.
252 Sul relitto di Saint-Tropez: Pensabene 2013, 181, 192, 428, 433, 498, 503, 541, 574.

qui sono stati rinvenuti insieme ai blocchi, fusti, basi e capitelli semilavorati. Dal I secolo al III secolo poi sono diffusi carichi misti (con blocchi e fusti semilavorati o semirifiniti; elementi architettonici e arredi) e soprattutto nel III secolo sarcofagi (San Pietro[253] presso Taranto, Methone I[254] in Grecia, Veli Školj[255] in Croazia). A partire dal V secolo e poi nel VI si avranno nuovamente carichi con manufatti architettonici e di arredo semirifiniti, prodotti per un edificio specifico, soprattutto chiese[256](Marzamemi 2[257] in Sicilia, Amrit[258]in Siria). Detto questo, però resta da capire quanto incidesse il trasporto nel costo del marmo. Sappiamo che il trasporto fino al luogo di destinazione non era incluso nell'Editto di Diocleziano[259], nel quale sebbene figuri il costo del marmo[260] non è dato sapere se esso si riferisse al prezzo del blocco estratto nella cava e lì depositato o in uno dei magazzini, che erano distribuiti nelle città più vicine ai luoghi di estrazione, a porti o a vie fluviali [261],(benché alcuni indizi lascino propendere per il prezzo del blocco depositato nella cava) dai quali poi i marmi sarebbero stati inviati in tutto il Mediterraneo[262]. È certo che il trasporto avesse un impatto notevole sul costo finale, tanto che i pezzi danneggiati durante il trasporto venivano poi riparati direttamente nei magazzini, , un esempio ci viene da alcuni fusti di colonna di portasanta e africano di Porto a quali furono applicate delle grappe metalliche[263]. Ad ogni modo, il costo del trasporto non dipendeva esclusivamente dalla distanza da percorrere, ma come accennato precedentemente, anche dal mezzo utilizzato: fluviale, marittimo o terrestre[264].

---

253 Parker 1992 = Parker, A. J. *Ancient Shipwrecks of the Mediterranean & the Roman Province.* Oxford 1992, 381, n.1022; sul relitto di San Pietro, si veda anche: Pensabene 2013, 120, 285, 522.
254 Sul relitto di Methone: Pensabene 2013, 183.
255 Sul relitto di Veli Školj: Pensabene 2013, 190.
256 Pensabene 2013, 195.
257 Sul relitto di Marzamemi 2: Pensabene 2013, 139, 153, 163, 186,194, 588.
258 Sul relitto di Amrit: Pensabene 2013, 186.
259 Barresi 2002 = Barresi, P. *Il ruolo delle colonne nel costo degli edifici pubblici.* In I marmi colorati nella Roma imperiale, M. De Nuccio, L. Ungaro, P. Pensabene, L. Lazzarini (a cura di). Venezia 2002, 77.
260 Barresi 2002.
261 Domingo 2012, 85.
262 Pensabene 2007, 389.
263 Pensabene 1994 = Pensabene. P. *Le vie del marmo. I blocchi di cava di Roma e di Ostia: il fenomeno del marmo nella Roma Antica. «Itinerari ostiensi»* VII. Roma 1994, nn. 1-2, 5-9, 17, 36-37.
264 Sulle difficoltà del trasporto attraverso la città di Roma si veda: Pensabene - Domingo Magaña 2016 = Pensabene, P.- Domingo Magaña, J. Á. *"El transporte de grandes fustes monolíticos por el interior de la trama urbana de Roma"*, Arqueología de la Arquitectura, 2016, 13.

Un'altra questione da considerare è se il carico della imbarcazione è completa o parziale, questo forse dipende dalla tipologia contrattuale[265] utilizzata per il trasporto: vale a dire se si fittava un'intera imbarcazione[266] locatio rei[267] o solo una parte locatio loci in nave[268]. L'aspetto che distingue queste due tipologie di locatio risiede essenzialmente nel fatto che nella prima la consegna del materiale era diretta, mentre nella seconda dipendeva dagli altri prodotti trasportati[269], ma quest'ultima risultava non solo più economica, ma come precedentemente detto, era anche più sicura[270] e dunque appare essere la modalità maggiormente utilizzata. Infine, non possiamo dimenticare la esistenza delle tasse di trasporto[271], che alcune città o porti applicavano sulle diverse merci trasportate, come può essere il caso conosciuto della città di Palmyra (fig. 80 pag.128)[272]. Da qui conosciamo l'esistenza tasse che gravavano direttamente sul commercio di alcuni tipi di marmi, ad esempio il columnarium, ossia un dazio particolare - forse istituito da Giulio Cesare- applicato sui marmi e sulle colonne importate a Roma e che forse rimase in vigore fino a quando le cave imperiali non divennero di proprietà statale[273].

---

265 Domingo 2012, 87.

266 Sulle navi addette al trasporto dei marmi: Pensabene 1972 = Pensabene, P. *"Considerazioni sul trasporto di manufatti marmorei in età imperiale a Roma e in altri centri occidentali"*. In Dialoghi di Archeologia, VI, n. 2-3, 1972, 317-362, in particolare 319-320.

267 In merito alla *locatio rei,* va precisato che si trattava di casi del tutto eccezionali, destinati al trasporto di manufatti architettonici di grandi dimensioni, come testimoniato da Plinio (Plinio., Nat. Hist., 36, 1, 14), per il trasporto a Roma di due obelischi al tempo di Augusto e Caligola. Pensabene 1972, 319.

268 Fiori 1999 = Fiori, R. *La definizione della locatio conductio. Giurisprudenza romana e tradizione romanistica.* Napoli 1999, 127-153.

269 Fant 2012 = Fant, J. C. *"Contracts and costs for shipping marble in the Roman Empire"*, In ASMOSIA IX, A. Gutiérrez García-M., P. Lapuente e I. Rodà de Llanza (a cura di), Tarragona 2009. Tarragona 2012, 528-532

270 Dolci 1989, 32.

271 Domingo 2012, 87-88.

272 Sulla tariffa di Palmyra si vedano gli studi di: Schlumberger 1937 = Schlumberger, D. *Réflexions sur la loi fiscale de Palmyre «Syria»*. 18. 1937, 271-297;
Gawlikowski 1994 = Gawlikowski, M. *Palmyra as a Trading centre,* «Iraq», Vol. 56. 1994, 27-33.

273 Pensabene 1972, 349.

Quanto detto finora, ci lascia intuire il perché nella storia degli studi storico-artistici si sia delineato, con sempre maggiore evidenza, un forte interesse per i "carichi di marmi"[274] andati perduti, in quanto essi rappresentano una cartina tornasole sia delle vie di navigazione più battute (fig. 81 pag.122), sia delle modalità di trasporto[275] e, non da ultimo, dello stadio di lavorazione con cui i manufatti venivano esportati[276].Infatti, è proprio grazie ai ritrovamenti di relitti[277] con carichi di sarcofagi e di altri manufatti marmorei, che si è potuto dimostrare che i marmi venivano largamente esportati,[278] inoltre, le circostanze che impedirono ad una nave di raggiungere la sua destinazione e che ne causarono il



Fig. 80
Tariffa doganale di Palmira, Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo. Immagine pubblicata in C. Perassi, A. Bona. 2016, 110 fig. 2.

274 Pensabene 2015a, 575-594.
275 Pensabene 2014a, 191-192.
276 Sui ritrovamenti di carichi naufragati si vedano i contributi di: Parker 1992;
Pensabene 2014a.
Russell 2013, 113-118.
Russell 2018, 132-136.
Dolci 1989, 11-54.
277 In merito alla cronologia dei naufragi si veda Parker 1992, 10-15.
278 Pensabene 1989b, 46.

suo affondamento hanno offerto un'occasione unica agli studiosi di indagare i carichi di marmi nell'antichità da diversi punti di vista[279]. La localizzazione dei relitti è quasi sempre in prossimità delle coste, in quanto la navigazione nell'antichità si svolgeva costeggiando i litorali[280]. Infatti, abbiamo esempi lungo le coste siciliane, calabresi e tarantine[281] solo per citare esempi nel sud Italia, in Sicilia[282], precisamente a Marzamemi,[283] Pachino (SR) naufragò ad esempio una nave che trasportava l'arredo[284] completo di una chiesa bizantina[285] del VI secolo d.C. (fig. 82 pag. 130 e fig.83 pag. 131).

279 Parker 1992, 39 ss

280 Parker 1992, 6-7.

281 Gianfrotta – Pomey 1980 = Gianfrotta, P.A. - Pomey, P. *Archeologia subacquea. Storia, tecniche, scoperte e relitti,* Milano 1980, 211.

282 Pensabene 2013, 191-195.

283 Russell – Leidwanger 2020 = Russell, B. - Leidwanger, J. *The Energetics of Lost Cargoes: A New Perspective on the Late Antique Marzamemi 2 Wreck.* In Memoirs of the American Academy in Rome, Vol. 65. 2020, 194-260.

284 Il luogo di ritrovamento fu identificato nell'ottobre del 1960, quando il Conte Pietro Gargallo e l'archeologo tedesco Gerhard Kapitän riconobbero, sul fondale marino, alcuni frammenti di lastre e di colonne. John Ward Perkins riconobbe il parapetto delle gradinate di un ambone paleocristiano in porfido verde antico forse proveniente da Atrax vicino a Larissa. Nel 1965 sono catalogati 570 reperti fra cui parti dell'ambone, plutei, frammenti ceramici, basi di colonne, pilastrini di recinzione, due capitelli con marchio dell'officina, un saggiavino. Fra il 1965 e il 1966 Kapitan compone l'ambone. Kapitan 1980 = Kapitan, G. *Elementi architettonici per una basilica dal relitto navale del 6 secolo di Marzamemi (Siracusa).* Corsi Di Cultura E Di Arte Ravennate E Bizantina Ravenna. Vol. 27. 1980, 71-136. Nell'agosto 2006 venne localizzato il sito della chiesa bizantina, la cui posizione esatta era andata perduta. (archivio Soprintendenza del Mare, faldone 414). In seguito, assieme ad altri materiali marmorei sono state ritrovate anfore di diverse tipologie e provenienza. Si è ipotizzato anche che il carico fosse destinato non alla costruzione di una sola chiesa, ma ad un progetto più ampio. Il ritrovamento, inoltre, di pigmenti, di vetri grezzi e di serpentino hanno fatto pensare a dei campioni per la scelta di decorazioni da realizzare in seguito. Sono stati ricostruiti anche dettagli sulla nave, l'equipaggio e il naufragio. Per tutte le informazioni si rinvia alla scheda ICCD15549463 Marzamemi II S0311 (giacimento subacqueo, carico di materiali di bordo) - Pachino (SR) (SECOLI/ VI). https://w3id.org/arco/resource/ArchaeologicalProperty/1900384428.

285 Sul relitto di Marzamemi 2 si veda: Pensabene 2013, 139, 163, 186, 194, 588.




Fig. 81
Mappa dei naufragi contenenti carichi di pietre. Immagine pubblicata in B. Russell 2013, 113 fig. 4.4

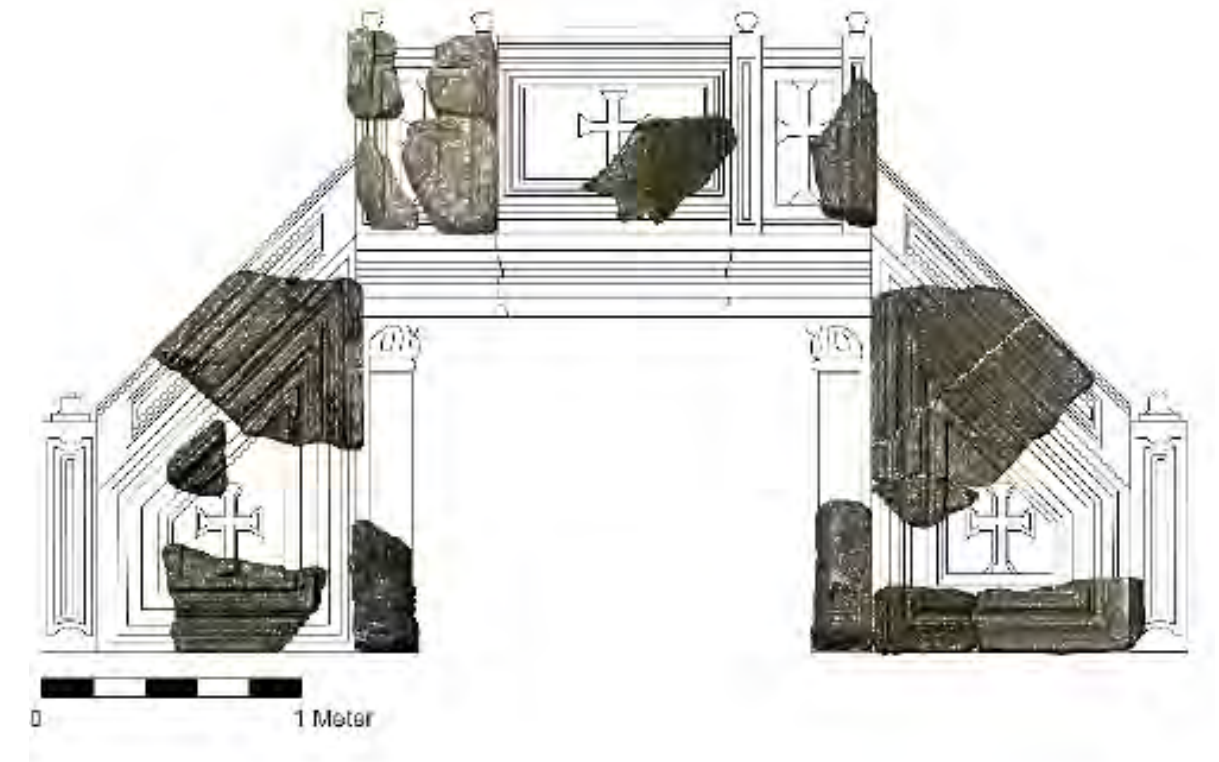



Fig. 82
Ricostruzione degli arredi marmorei naufragati a Marzamemi, Pachino (SR).
From: https://w3id.org/arco/resource/ArchaeologicalProperty/1900384428.



Fig. 83
Arredi marmorei del carico naufragato a Marzamemi, Pachino (SR).
From: https://w3id.org/arco/resource/ArchaeologicalProperty/1900384428

Tali manufatti erano in uno stadio di lavorazione che P. Pensabene definisce di "semirifinitura", visibile ad esempio nei motivi vegetali dei capitelli intagliati solo in maniera superficiale. Questo ritrovamento costituisce un'ulteriore evidenza del fatto che le officine che lavoravano per le cave del Proconneso realizzavano anche manufatti già lavorati, nonché del ruolo chiave rivestito dai marmi nella politica imperiale[286]. Inoltre, i relitti con carichi di questa tipologia di marmo dimostrano che il proconnesio era trasportato e commercializzato ampiamente perché più economico rispetto ad altri marmi bianchi, quali il pario o il pentelico, ma anche perché era inserito in un sistema di distribuzione altamente qualificato tale da renderlo più conveniente[287]. Altro celebre relitto è stato rinvenuto nella costa ionica del tarantino, presso san Pietro in Bevagna[288], tra i manufatti facenti parte del carico disperso, sono stati individuati alcuni sarcofagi semilavorati (a lenòs e rettangolari) con l'interno svuotato[289] per renderli più leggeri e per aumentare il numero dei pezzi da stivare (fig. 84 pag.128)[290].Si tratta per la precisone di 23 sarcofagi di tre tipologie diverse: 10 lenòs (di cui 7 con protomi e 3 senza), 9 rettangolari e 4 rettangolari con l'interno arrotondato agli angoli[291].

286 Pensabene 1989b, 46.
287 Pensabene 2015b, 191.
288 Russell 2013, 273 fig. 7.10.
289 Domingo 2012, 81.
290 Ward Perkins - Throckmorton 1965 = Ward Perkins, J.B. - Throckmorton, P. *"The San. Pietro Wreck"*. 1965, 201-209.
291 Russell 2013, 271-273.

In questo caso, secondo B. Russell, sono pezzi ordinati in base a caratteristiche ben precise e dunque non considerabili come giacenze di magazzino (come precedentemente ipotizzato) (fig. 85 pag.129)[292]. Alcune casse risultano ancora unite o inserite l'una nell'altra[293], ad indicare che si cercava di ridurre gli spazi occupati dai manufatti a bordo delle navi e, dunque, a contenere i costi di trasporto[294]. Va precisato, altresì, che tali disposizioni dei manufatti non rispondevano esclusivamente ad una logica di carattere economico, ma avevano una motivazione legata sicurezza del trasporto (per evitare cioè lo spostamento del carico).Le navi lapidarie, infatti, dovevano essere caricate con pezzi di diverse dimensioni al fine di occupare tutto lo spazio disponibile: l'esigenza era quella di riempire quanto più possibile le stive, senza tener conto delle dimensioni o dell'omogeneità dei pezzi trasportati, affinché il pesante carico risultasse più stabile e meno pericoloso per le navi[295].

292 Russell 2013, 272.
293 Russell 2013, 273, fig.7.10.
294 Domingo 2012, 81.
295 Pensabene 2013, 193.



Fig. 84
Sarcofagi nel mare di S. Pietro in Bevagna (Taranto).
From: https://www.famedisud.it/i-sarcofagi-del-re-un-tesoro-sotto-il-mare-del-salento/.

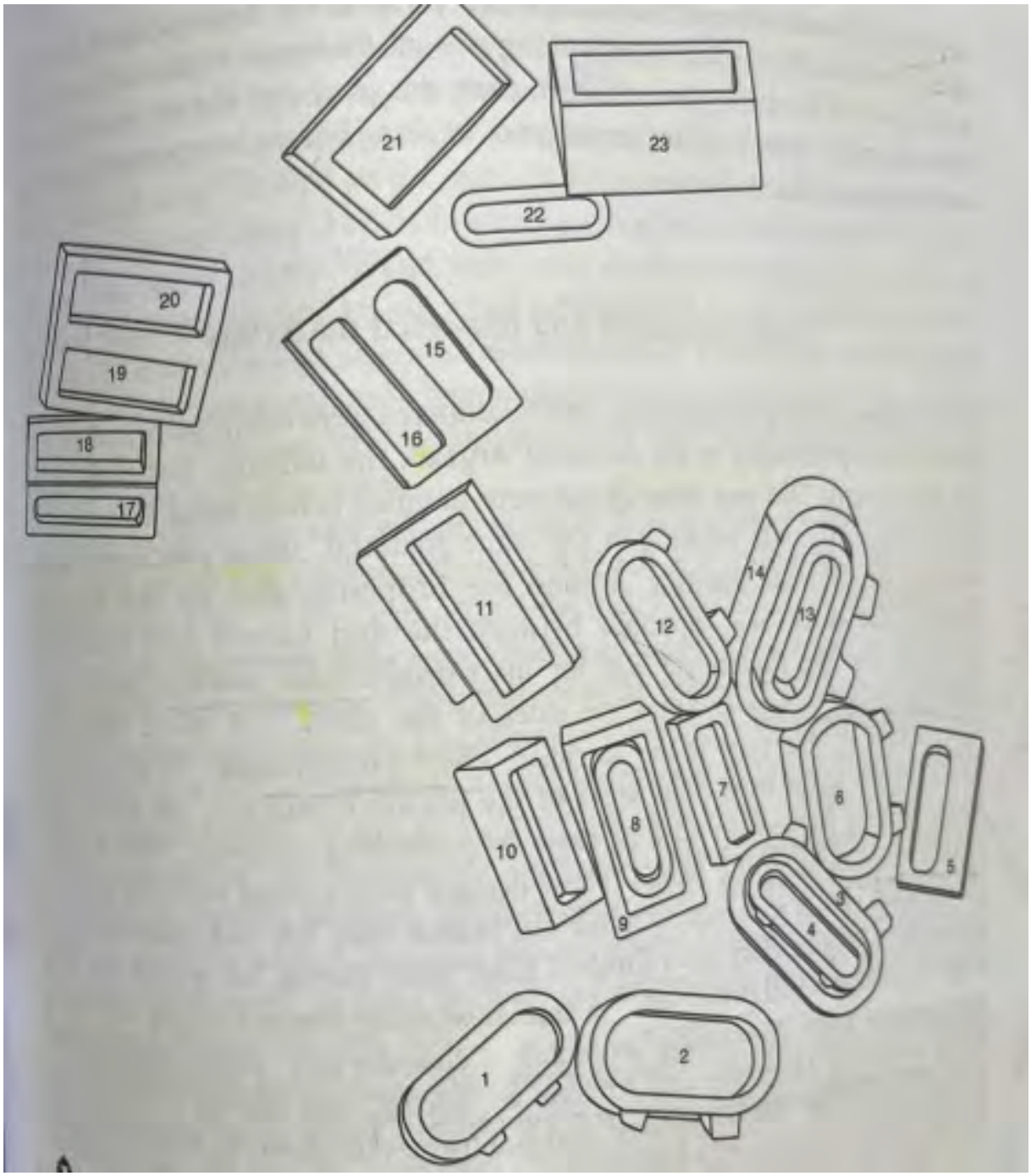



Fig. 85
Raffigurazione del carico del naufragio di San Pietro in Bevagna (Taranto).
Immagine pubblicata in Russell 2013, 273 fig. 7.10

È evidente che, a seconda della tipologia dei manufatti variava molto la possibilità e la facilità della sistemazione: nel caso di fusti di colonne, ad esempio, era immaginabile che potessero facilmente rotolare, dunque, venivano inseriti tronconi e fusti più allungati per riempire gli eventuali spazi vuoti ed evitare movimenti, del resto anche queste tipologie di merci potevano essere commercializzate, soprattutto se di marmo colorato[296]. Da quanto detto, è facilmente intuibile che i sarcofagi, così come i blocchi dovessero essere più semplici da sistemare perché più corti e squadrati e, dunque, più semplici da stabilizzare. Per essere precisi, va detto che queste navi trasportavano congiuntamente varie tipologie di merci come manufatti in pietra, sarcofagi, insieme alle anfore che rappresentano gli oggetti più comunemente rinvenuti nei siti dei naufragi[297]. Abbiamo già sottolineato come i carichi naufragati[298] offrano una visione ampia su diverse problematiche relative ai manufatti, non da ultimo quello sugli stadi di lavorazione: si hanno infatti ritrovamenti con pezzi appena sbozzati con subbia grande, a superficie trattata con subbia piccola e scalpello, ecc.[299] Esemplare è anche il caso della nave trovata sempre a largo della Puglia, presso Torre Sgarrata,[300] si tratta precisamente di 18 casse rettangolari appena sbozzate di due diverse tipologie (con le cavità rettangolari e con l'interno arrotondato) databili alla fine del II inizi III secolo d.C. (fig. 86 pag.131). Le analisi dei reperti hanno dimostrato che i sarcofagi del primo tipo sono in marmo dolomitico di Cape Vathy (Turchia), mentre le casse del secondo tipo sono in marmo calcitico di Cape Phanari (Grecia).[301] Altri sarcofagi semirifiniti con ghirlande lisce facevano parte di un carico naufragato a Capo Methone nel Peloponneso (fig. 87 pag.131)[302] o quelli vittime del naufragio avvenuto lungo le coste della Turchia, a Sile. Qui sono stati ritrovati alcuni sarcofagi (dei quali è stato recuperato un coperchio con acroteri angolari) insieme ad altri manufatti, tra cui una statua colossale, solo sbozzata, di

296 Pensabene 2013, 192-193.
297 Parker 1992, 31-35.
Russell 2013, 115-116.
298 Parker 1992, 8-22. Si vedano inoltre: Russell 2018, 131-150;
Dolci 1989, 11-54.
299 Pensabene 1993, 45.
300 Russell 2013, 271.
301 Giannotta – Quarta - Alessio – Pennetta 2012 = Giannotta, M.T. – Quarta, G.- Alessio, A.- Pennetta, A. *Provenance of the Roman marble sarcophagi of the San Pietro in Bevagna wreck.* ASMONIA X. Roma 2012, 143-150.
302 Pensabene 1989, 46.

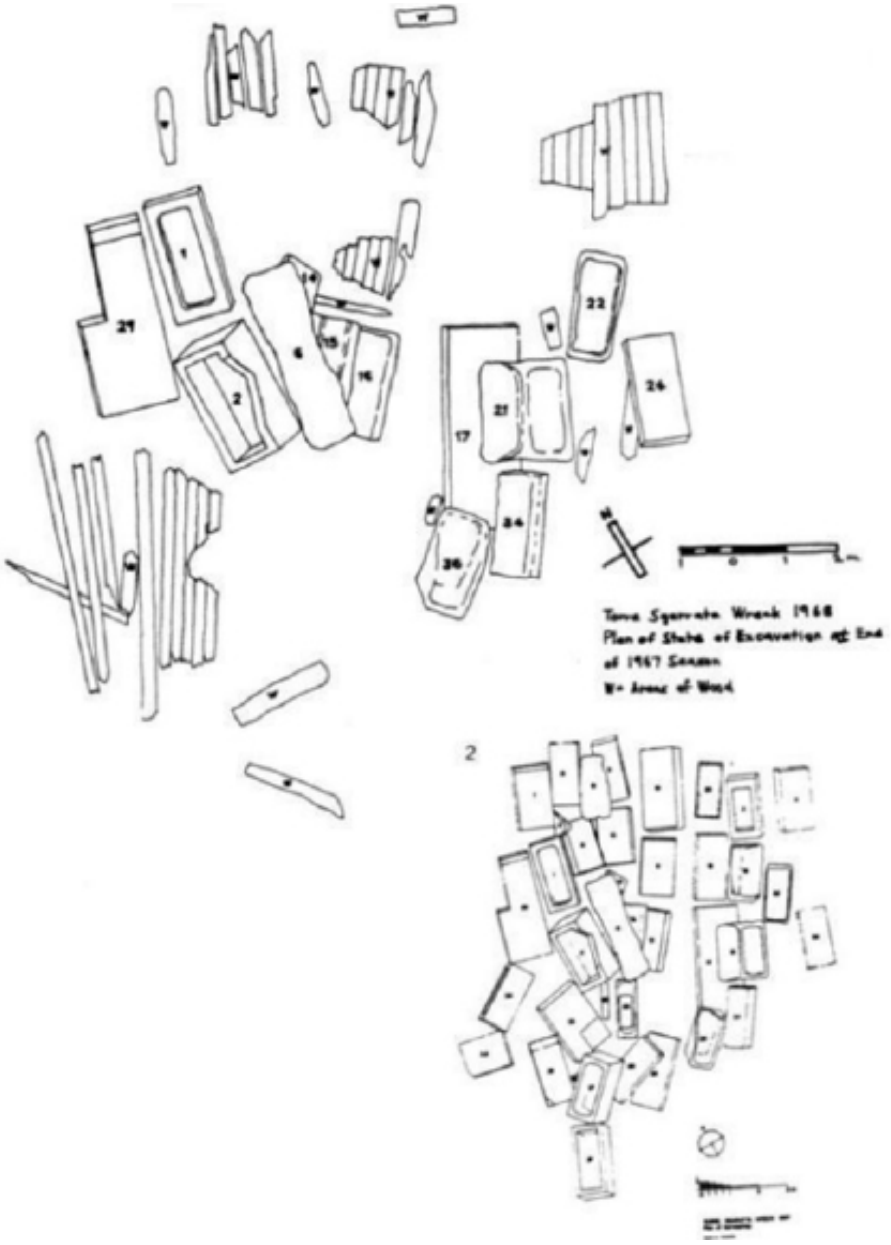



Fig. 86
Esemplificazione del carico di Torre Sgarrata, comprendente 23 blocchi in alabastro microasiatico e in marmo bianco di Taso, 18 sarcofagi appena sbozzati e numerose lastre di rivestimento, sempre in marmo bianco di Taso, sistemate nei sarcofagi



Fig. 87
Sarcofagi sul fondale marino, dal naufragio di Capo Methone, Peloponneso. From: https://messinia.mobi/en/article/mnimeia/arxaioi-xronoi/upothalassio-parko-methonis/611.

imperatore loricato alta 4,5 metri destinata (viste le dimensioni) a un edificio pubblico[303]. Si tratta di un carico proveniente dal Proconneso, che ci testimonia, ancora una volta, non solo la verità delle produzioni delle officine legate alle cave, ma anche la complessità dell'apparato amministrativo imperiale, che gestiva la distribuzione delle immagini ufficiali[304].Come osservato da A.J. Parker[305], inoltre, il punto di ogni naufragio è indice di un viaggio che si è interrotto lungo il suo corso e, di conseguenza, la mappa della localizzazione dei naufragi indica altresì la direzione verso cui era diretta la navigazione o almeno le vie di navigazione più battute. Ad esempio, la forma di una mappa di distribuzione dei relitti del tardo Impero ci mostra che le navi in partenza dai porti africani erano dirette verso tutte le direzioni, ma in modo particolare verso Roma (fig. 88 pag. 134)[306]. Il trasporto poteva avvenire su navi di grandi dimensioni che potevano trasportare carichi fino a 300-350 tn e di solito usate per lunghe tratte, ad esempio dai porti del Mediterraneo orientale a Roma o dal porto di Luni alle province occidentali, ma erano utilizzati anche battelli che trasportavano carichi di dimensioni inferiori da 20 a 100 tn, quali un numero limitato di blocchi, ma anche un solo grande blocco e lastre[307]. Dai dati raccolti è emerso che il trasporto su larga scala di pietre decorative era rara prima del periodo augusteo e che raggiunse l'apice tra l'età traianea e quella severiana. Incrociando i dati relativi alla produzione di sarcofagi su vasta scala (che inizia solo verso l'inizio del II secolo d.C. raggiungendo il punto più alto nel III secolo d.C.) insieme alle informazioni provenienti dai relitti contenenti una certa quantità di sarcofagi (sul totale del carico di manufatti architettonici in pietra) vediamo che essi si collocano in quantità superiore proprio verso la prima metà del III secolo e nell'età severiana in particolare (fig. 89 pag.133).[308]

---

303 Pensabene 1989, 46.
304 Sulle immagini ufficiali si veda: Stemmer 1978 = Stemmer, K. U*ntersuchungen zur Typologie, Chronologie und Iconographie der Panzerstatuen.* Berlin 1978.
305 Parker 1992, 6 ss.
306 Parker 2008 = Parker, A. J. *Artifact Distributions and Wreck Locations: The Archaeology of Roman Commerce.* In Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes, Vol. 6, The Maritime World of Ancient Rome 2008, 188-189.
307 Pensabene 2015a, 578.
308 Russell 2013, 116-118, 118 fig.4.7.

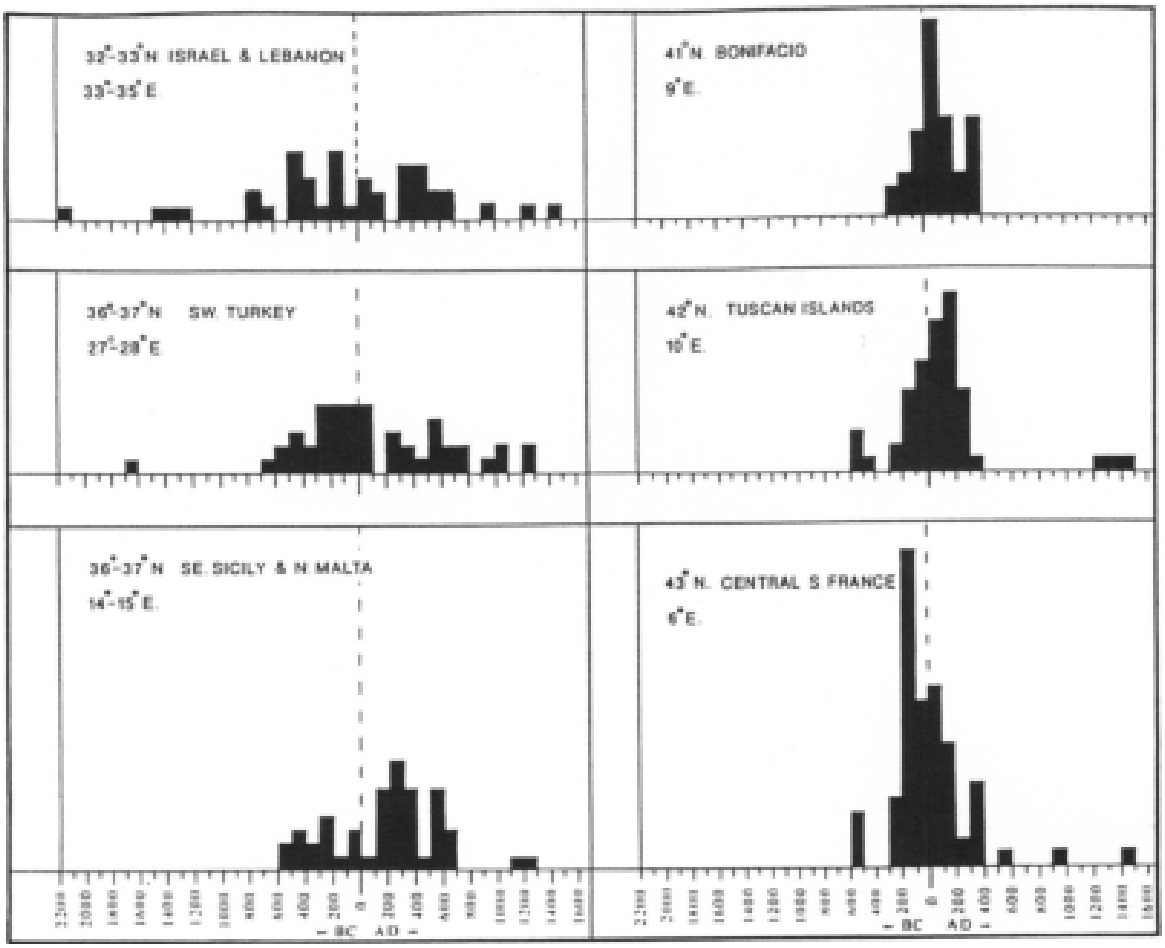



Fig. 88
Antichi relitti: diagramma delle frequenze per data, con diverse regioni a confronto.
Immagine pubblicata in Parker 2008, 188 fig.13

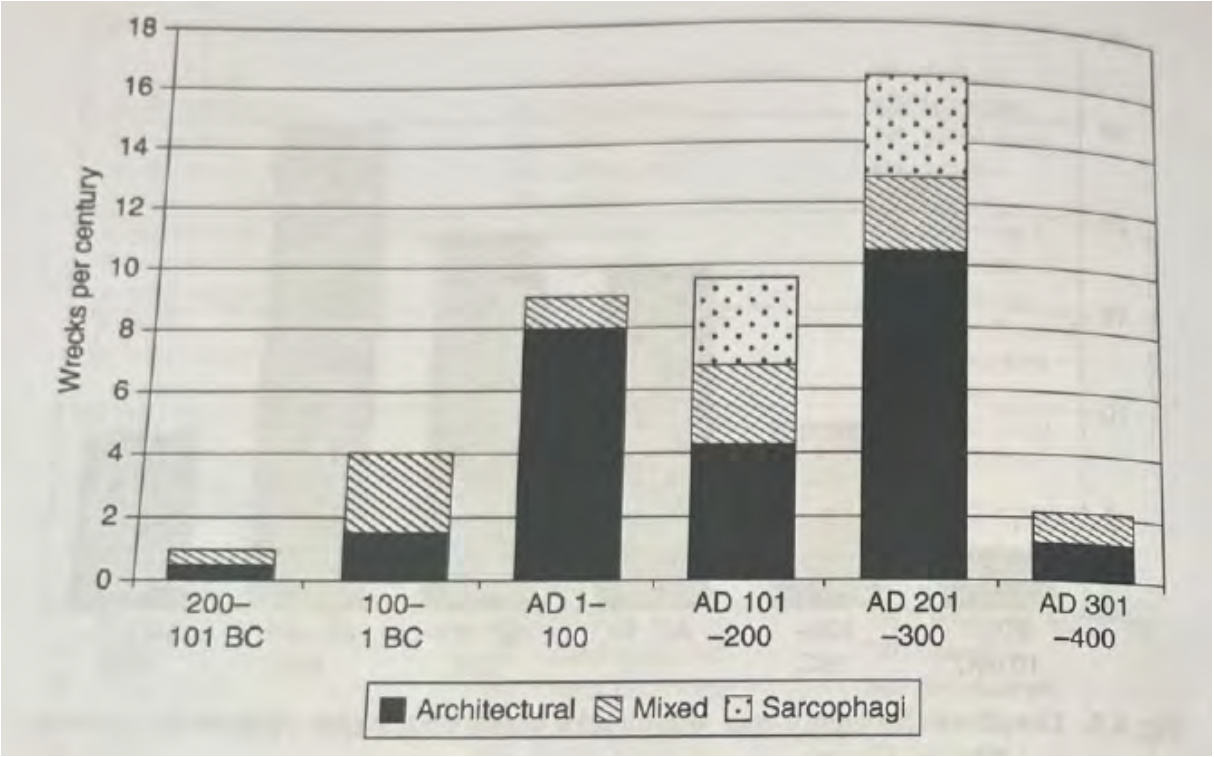



Fig. 89
Grafico dei quarantadue relitti contenenti carichi di pietre databili in un periodo di 100 anni per secolo, con indicato il tipo di carico. Immagine pubblicata in B. Russell 2013, 118 fig. 4.7

Un altro dato interessante è quello relativo alle tipologie di marmi destinati a Roma: fino a circa la metà del II sec. d.C. provenivano soprattutto dalle cave di Luni, sebbene fosse già iniziata dalla tarda età flaviana l'importazione del proconnesio che si diffonderà maggiormente a partire da Adriano. In Italia, ugualmente il marmo lunense è il più diffuso in ambito architettonico, ma a partire dal periodo tardo neroniano (Pompei) e soprattutto per l'età flavia (Aquileia), iniziano anche le importazioni di proconnesio.[309]
L'Urbs rappresentò, comunque sempre, il mercato più importante di pietre importate nel Mediterraneo, come ci hanno dimostrato i naufragi localizzati principalmente nel Sud Italia al largo della Puglia e della Calabria e nelle aree sud-orientali della Sicilia.[310]

309 Pensabene 2015a, 578.
310 Russell 2013, 118-121.

# 4. Il riuso e rilavorazione ideologica dei sarcofagi antichi in ambito locale

## 4.1 La persistenza dell'antico

La memoria dell'antico è spesso stata considerata da un punto di vista antropologico – culturale e, per questo, indagata a livello teorico. Grazie ai contributi dell'archeologia, si è passati all'indagine dei meccanismi della costruzione della memoria da trasmettere attraverso i materiali[311]. Quello che cercheremo di chiarire ora, è proprio il rapporto che il Medioevo ebbe con l'Antichità dal punto di vista materiale; rapporto che è possibile desumere proprio dal reimpiego di manufatti antichi in contesti diversi da quelli originari. Gli oggetti di pietra sono tra le testimonianze materiali più durevoli dell'antichità romana,[312] Roma, del resto, fu a lungo presente nell'immaginario medievale e anche la Chiesa si servì dell'eredità antica per affermare il proprio potere (sostituendosi di fatto all'Impero romano ormai in crisi), talvolta, erigendo chiese sui templi pagani preesistenti. L'utilizzo di spoglie architettoniche pagane in edifici cristiani ci consente anche di capire il valore che ancora si attribuiva agli ordini architettonici canonici e, dunque, alla classicità nella nuova architettura religiosa. Si trattata evidentemente di un significato che andava al di là di un fine pratico (rinvenimento di materiali) o economico (risparmio dei costi), ma ideologico. L'uomo medievale riconosceva l'importanza di un manufatto antico e la pratica dello spoglio ha consentito di preservare questo valore, in tal senso, furono proprio i marmi antichi, più di ogni altro materiale, a rispondere in maniera adeguata a tale

311 Sull'ideologia del riuso in età medievale restano validi i seguenti studi: Greenhalgh 1984, 115-164;
De Lachenal 1995;
Bona Castellotti – Giuliano 2008 = Bona Castellotti, M. - Giuliano, A. (a cura di) *Exempla. La rinascita dell'antico nell'arte italiana. Da Federico II ad Andrea Pisano.* Rimini 2008;
Pensabene 2015b;
Sulle architetture normanne e il recupero dell'antico si veda altresì: Pensabene 1991;
Pensabene 1998b = Pensabene, P. *"Nota sul reimpiego e il recupero dell'antico in Puglia e Campania tra V e IX secolo"*. In Incontri di popoli e culture tra V e IX secolo. Atti delle V Giornate di Studio sull'età Romanobarbarica, (Benevento 1997), Napoli 1998, 181-231;
Pensabene 2005-2006 = Pensabene, P. *"Marmi e reimpiego nella Campania di età romana"*. In Acta apuana, 4-5, (Ante e post Lunam, II, convegno). 2005-2006, 9-28.

312 Russell 2013,1 e ss.

esigenza, conferendo dignitas e decus al contesto in cui essi erano collocati.[313] Il marmo ebbe, com'è noto, un ruolo significativo sin dall'epoca dell'antica Grecia, dove venne utilizzato soprattutto con finalità scultoree e monumentali. In Italia, cave di pietra erano probabilmente già utilizzate durante l'età del ferro[314], sebbene l'attività estrattiva vera e propria si sia sviluppata a partire dall'epoca romana[315]. La produzione e il commercio del marmo, infatti, rappresentano attività comuni a tutte le civiltà mediterranee, ma l'elemento di novità che ha caratterizzato il mondo romano, come osservato da E. Dolci,[316] risiede essenzialmente nell'uso che è stato fatto di questo materiale. Esso, in quanto prerogativa destinata a rappresentare esclusivamente l'immagine della divinità, dei principi o degli uomini eccezionali, divenne per i romani un elemento comune anche per le dimore di privati cittadini, per i loro oggetti e soprattutto per le loro tombe. Si tratta in sostanza di una sorta di laicizzazione del marmo che permarrà anche nel Medioevo, quando proprio attraverso il riuso degli arredi marmorei romani, si riuscì a garantire una persistenza dell'antico che altrimenti sarebbe andato perduto. Questa continuità si concretizza soprattutto attraverso una scelta consapevole - da parte delle élite locali - di manufatti e pezzi antichi, con una disposizione di tali materiali secondo un linguaggio cromatico-tipologico. Si proseguiva, in effetti, l'uso[317] attestato in epoca romana, quando il marmo aggiungeva una chiave di lettura decorativa e al tempo stesso simbolica agli

313 Nel periodo tardoantico, in particolare, si ha l'erezione di nuovi edifici di culto cristiani, inseriti nel tessuto urbano e nelle aree periferiche cimiteriali. Si trattava di chiese, strutture monastiche ed episcopali talvolta sorte grazie all'accorpamento di più edifici preesistenti. Ricordiamo ad esempio, San Felice a Cimitile, il Duomo di Napoli (sorto su due basiliche tra loro) ortogonali, il battistero di Nocera dei Pagani (SA). Va detto che, mentre a Roma rimase a lungo in vigore il divieto di riutilizzare i templi pagani per costruire chiese cristiane, in Campania e in Puglia già dal V secolo abbiamo basiliche sorte proprio su templi pagani (ad esempio a Canosa, Cuma e Paestum). Pensabene 1998b, 181-182.

314 Si vedano al riguardo i seguenti studi: Durante 1982 = Durante, A.M. *La necropoli di Ameglia.* "Quaderni del Centro di Studi Lunensi", 6-7. 1982, 25-46.
Durante 1985 = Durante, A.M. Ameglia. Necropoli di Cafaggio. In Artigianato artistico. L' Etruria settentrionale interna in età ellenistica. A. Maggiani (a cura di). Milano 1985, 199-204.
Durante 2004 =Durante, A.M. 2004. *La necropoli di Cafaggio.* In I Liguri. Un antico popolo europeo tra Alpi e Mediterraneo, R. C. De Marinis & G. Spadea (a cura di). Ginevra-Milano 2004, 369-371.

315 Si veda: Paribeni - Segenni 2014, 307-328.

316 Dolci 1989.

317 L'impiego di marmo nella costruzione di edifici era noto sin dai tempi antichi, come testimoniato dal Tempio Rotondo nell'area dell'antico Foro Boario, a un passo dall'Isola Tiberina, considerato il più antico edificio in marmo di Roma, realizzato in pentelico. Si veda al riguardo: Strong – Ward Perkins 1960 = Strong, D. E. – Ward Perkins, J. B. *The Round Temple in the Forum Boarium.* Papers of the British School at Rome Vol. 28. 1960, 7-32.

spazi architettonici[318] e costituiva l'essenza dell'immagine[319] di Roma stessa, modello per le altre città del Mediterraneo occidentale[320]. A Roma, infatti, i marmi bianchi[321] - così come le pietre colorate in generale - si caratterizzavano per un significato aggiunto, legato alla propaganda politica e al prestigio sociale, si tratta di un'innovazione consapevole volta a simboleggiare, anche nella pietra, la potenza imperiale[322]. Infatti, non era solo l'associazione coloristica, ma anche la diposizione dei marmi a suggerire precisi significati propagandistici[323]. Il gusto e la moda delle pietre colorate si diffuse molto rapidamente in Italia, tanto che già nel I secolo a.C. ad esempio, a Pompei la richiesta di marmi era talmente alta che per soddisfarla furono utilizzate pitture murali che imitavano le pietre colorate[324]. Grande era, sin dalle epoche più antiche, la valenza politico-religiosa che questi materiali portavano con sé e la scelta di una tipologia di pietra piuttosto che di un'altra aveva un linguaggio sotteso dal dichiarato valore ideologico[325]. Per scolpire le figure dei barbari[326] conquistati, ad esempio in età augustea, si utilizzava il pavonazzetto o il giallo antico di provenienza frigia o numidica, in quanto, tali regioni sottomesse erano generalmente associate ai barbari.[327] Esemplari sono le statue dei due persiani inginocchiati, in marmo pavonazzetto contrapposto al marmo nero facenti parte della Collezione Farnese, esposte al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (figg. 90 e 91 pag.138), assieme al terzo barbaro orientale inginocchiato, presente alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen, considerati tra i più celebri monumenti dell'antichità commemoranti la vittoria.[328]

---

318 Lazzarini 2004 = Lazzarini L. (a cura di) *Pietre e marmi antichi. Natura, caratterizzazione, origine, storia d'uso, diffusione, collezionismo.* Roma 2004, 144.
319 Cisneros 2002, 83-104.
320 Paribeni - Segenni 2015, 12.
321 Fant 1993a, 165.
322 Milella 2002,127.
323 Pensabene 1993, 43.
324 Barker - Taelman 2021 = Barker, S. - Taelman, D. *"Painted Imitation Marble and the Marble Economy in the Roman Period: examples from Pompeii".* In Imitaciones de piedras preciosas y ornamentales en época romana: color, simbolismo y lujo, M. Cisneros (a cura di), Madrid 2021, 233-269.
325 Si veda: Ortolani 1989 = Ortolani, G. *Lavorazione di Pietre e Marmi nel Mondo Antico.* In Marmi antichi. (Materiali Della Cultura Artistica, 1), G. Borghini (a cura di). Roma 1989, 19-42.
326 Schneider 1986 = Schneider, R. M. *Bunte Barbaren: Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst.* Worms 1986, 148-152.
327 Pensabene 1993, 44. Fondamentali inoltre i contributi di: Anderson 1989 = Anderson, M. L. *Colored Marble Sculpture in Roman Antiquity.* In Radiance in Stone. Sculptures in Colored Marble from the Museo Nazionale Romano, M. L. Anderson, L. Nista (a cura di). Roma 1989, 11-22.
De Nuccio – Ungaro 2002, 423-436.
328 De Nuccio - Ungaro 2002, 433-434.





Figg. 90 e 91
Persiani inginocchiati di età augustea, Collezione Farnese, Museo archeologico di Napoli.
Foto dell'autore.

Nel sud Italia, in particolare, la Campania[329] occidentale si avvalse abbondantemente di materiali di reimpiego e partecipò a tutte le esperienze architettoniche e culturali di Roma e delle capitali del nord, grazie ai rapporti intrattenuti con l'Urbs. Sin dal periodo longobardo[330], dopo un momento di crisi politico e demografico dovuto al conflitto tra mondo germanico e romanità, si sentì la necessità di affermare un sovrano con poteri ampi (non solo nei periodi di guerra). Da ciò derivò un nuovo concetto di regalità espresso anche a livello artistico non solo attraverso l'uso di *spolia* antiche, ma anche dall'uso delle antiche sedi del potere da parte dei sovrani longobardi, proprio perché già si connotavano del potere politico e regale antico (ricordiamo al riguardo i palazzi di Benevento, Salerno e Capua con le loro chiese). Il tutto fu poi confermato dalla conversione al cattolicesimo di Teodolinda, moglie di Agilulfo e alla conseguente erezione di cattedrali e abbaziali[331]. Proprio in età longobarda, in Italia meridionale, diviene prassi corrente l'uso di *spolia* architettoniche, principalmente nelle chiese[332] a partire dal VII-VIII secolo, in special modo, furono le cappelle palatine e le chiese di committenza ducale a manifestare questa attenzione per l'antico sia latino che bizantino. Tali reimpieghi vanno pur sempre letti in un'ottica di rappresentazione del potere veicolata dal linguaggio architettonico, un esempio campano in tal senso è rappresentato da Santa Sofia (fig. 92 pag.141) a Benevento[333] (760), in cui sono presenti colonne di reimpiego e pilastri usati anche con scopo strutturale.
Ciò testimonia, come già in epoca longobarda, vi fosse un uso consapevole dei pezzi di reimpiego, suggerito non solo dall'uso della spoglia, ma anche dal suo posizionamento in un punto visibile e, dunque, secondo un chiave di lettura ideologica, che richiama le forme del potere imperiale e bizantino a cui si ricollegava la committenza[334]. Gli esempi forse più alti a tal proposito sono rappresentati dalle Abbazie di Montecassino[335] (in provincia

329 Ricordiamo nuovamente il Battistero di Nocera dei Pagani (SA) con 15 coppie di colonne monolitiche di reimpiego
330 La cui invasione iniziò tra 568 e il 569.
331 Pensabene 1998b, 191-192.
332 Ad esempio Santa Maria in Pertica a Pavia, i monasteri di San Salvatore a Brescia, di Montecassino e San Vincenzo al Volturno, questi ultimi già nelle fondazioni utilizzarono materiali di reimpiego.
333 Rotili 1986 = Rotili, M. *Benevento romana e Longobarda. L'immagine urbana.* Napoli 1986, 197.
334 Nel sud Italia, Durante l'altomedioevo, si ha anche la presenza di una tradizione artistica bizantina, testimoniato dalla chiesa di sant'Ilario a Porta Aurea a Benevento. Pensabene 1998b, 193-196.
335 Peroni 1996 = Peroni, A. *Committenza artistica altomedievale: nota introduttiva alla committenza architettonica.* In Homenatge F. Giunta. 1996, 191.

di Frosinone, Lazio) e di San Vincenzo al Volturno[336] (in provincia di Isernia, Molise), la prima (fig. 93 pag.142) doveva fungere da modello architettonico per le successive costruzioni, la seconda (fig.94 pag.142) (collocata nei confini settentrionali del ducato di Benevento) fu costruita utilizzando spoglie di I secolo d.C., prelevate da un mausoleo funerario preesistente. L'elemento che si ricava, da questo contesto architettonico altomedievale in Campania, è la continuità dei rapporti culturali con l'Oriente[337] tra V e VI secolo, manifestata dalla presenza artistica bizantina, quest'ultima dovuta anche ai rapporti tra i ducati di Napoli, Amalfi e Gaeta con Bisanzio. Non solo, è altresì testimonianza di come l'architettura longobarda abbia influenzato la pratica del riuso di età normanna, in quanto le spoglie longobarde recavano un prestigio e una dignità che furono sapientemente fatte proprie dai nuovi dominatori insieme alle spoglie romane [338]. La stessa influenza bizantina con il tramite dei consiglieri greci, del resto, sarà fatta propria dai normanni a livello comunicativo, infatti, l'imitatio Byzantii sarà lo strumento di affermazione e di autorappresentazione dei nostri cavalieri, così come l'imitatio Imperii fu una prerogativa papale[339]. Esisteva, dunque, una cultura decorativa ereditata dal passato - che si riflette sui nostri sarcofagi - frutto di influenze artistiche precedenti, che nacque all'interno di officine marmorarie locali, capaci di sviluppare presto un proprio linguaggio artistico. Queste maestranze probabilmente avevano lavorato presso cantieri di rilievo[340], da cui presero modelli iconografici che fecero propri e rielaborarono sapientemente.
In tal senso, le esperienze artistiche, sorte in un rinnovato contesto politico e sociale

---

336 Hodges 1995 = Hodges, R. *Gli scavi archeologici a San Vincenzo al Volturno.* In San Vincenzo al Volturno dal chronicon alla storia, G. De Benedettis (a cura di), Istituto regionale per gli studi storici del "Molise". Campobasso 1995, 29-42.

337 Rapporti che diverranno ancora più intensi dopo la riconquista di Bari e Taranto a partire dalla fine dell'XI secolo. Da quel momento sarebbe iniziato il secondo dominio bizantino in Puglia che durerà per due secoli. Sulla dominazione bizantina in Italia meridionale si veda: Von Falkenhausen 1978 = Von Falkenhausen, V. *La dominazione bizantina nell'Italia meridionale dal IX all'XI secolo.* Bari 1978.

338 Pensabene 1998b, 225-226.

339 Di Cosmo 2018 = Di Cosmo, A. P. *Il porfido e le situazioni del potere normanno di fronte all'evento morte. Sociologia di un segno del rango nel medioevo.* Onoba Revista de Arqueología y Antigüedad. 2018,

340 A Trani nella seconda metà del XII secolo esisteva una famiglia di artisti itineranti. Grazie ad un diploma di Ragusa del 1199 si ha conoscenza che era venuto nella città il *protomagister* (architetto-scultore) Eustasio, per la costruzione del Duomo. Questi era il figlio del protomagister Bernardo da Trani. Pensabene 1998b, 230 nota 162.
Si veda inoltre: Calò Mariani 1984 = Calò Mariani, M.S. *Scultura pugliese nel XII secolo, Protomagistri tranesi nei cantieri di Barletta, Trani e Ragusa.* In Studi di storia dell'arte in memoria di M. Rotili, Napoli 1984, 177-191.

dell'Italia meridionale, si svilupparono attraverso un continuo richiamo all'antico, di cui la Campania reca ancora evidenti segni, con spoglie architettoniche imperiali e costantinopolitane di V e VI secolo, spoglie altomedievali e pezzi realizzati ex novo.



Fig. 92
Chiesa di Santa Sofia, Benevento. From: Wikimedia Commons. Di Editor04082022 - Opera propria, CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=121533946



Fig. 93
Fd oto dell'Abbazia di Montecassino (in provincia di Frosinone, Lazio) dopo i bombardamenti del febbraio 1944
From: Wikimedia Commons. Di Bundesarchiv, Bild 146-2005-0004 / Wittke / CC-BY-SA 3.0, CC BY-SA 3.0 de, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5419752



Fig. 94
Chiesa del complesso abbaziale di San Vincenzo al Volturno (in provincia di Isernia, Molise). From: Wikimedia Commons. Di Bryan - Abbazia de Vincenzo, CC BY 2.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3180753

### 4.2 Il riuso dei sarcofagi antichi e la ricerca di consenso in epoca medievale

Il contributo che lo studio dei sarcofagi può dare alla conoscenza della storia socio-economica dell'Italia meridionale in epoca normanna non si può limitare al tema dell'importazione dei marmi, della diffusione commerciale dei singoli pezzi o alle iscrizioni[341] che corredavano le decorazioni e che rappresentano un bagaglio certo di notizie sui committenti, sul loro status sociale, sulla loro carriera o sulle attività[342]. È chiaro, a questo punto, che nel più generale problema del riuso di antichità, l'indagine sul reimpiego di sarcofagi romani nel Medioevo occupa un posto di grande rilievo, esso rappresenta un fenomeno diffuso durante diversi periodi storici, ma che si carica in tale epoca di motivazioni politiche e culturali non riscontrabili altrove. È interessante, per questo, riflettere sulle motivazioni che spinsero gli individui a scegliere un sarcofago antico: si trattava di una scelta legata solo a necessità pratiche[343] (se accettassimo questa visione, il fenomeno del riuso di sarcofagi antichi in epoca medievale dovrebbe essere ascritto esclusivamente alla disponibilità di materiali e alla crescita demografica verificatasi tra la metà dell'XI e gli inizi del XIV secolo)[344] o dovuta al mutamento dei riti funerari o dietro di essa si celava una più profonda ragione di carattere politico-culturale? Altrettanto interessante è valutare l'uso dei sarcofagi figurati a carattere mitologico con scene dal carattere decisamente pagano, se non erotico, e capire il senso funerario che questa scelta assunse per l'inumato e per i contemparanei[345].

---

341 In seguito dedicheremo un paragrafo alle iscrizioni funerarie.

342 Allo stesso modo, i ritratti dei defunti scolpiti nei clipei ci pongono in colloquio con i rappresentanti di una classe privilegiata formata solo in parte dalla borghesia locale e in parte da alti rappresentanti ecclesiastici. Rebecchi 1978, 209.

343 Giusti 2002 = Giusti, A. *La fortuna e il collezionismo. I marmi colorati dopo la Roma imperiale: episodi di una fortuna mai «scolorita»*. In I marmi colorati della Roma imperiale. Venezia 2002, 555. Tra i fini pratici vi è in primo luogo la necessità di recuperare materiali da destinare alle costruzioni, in un momento di particolare necessità, come una crisi economica o un aumento demografico. In tal senso, si è andato individuando un rapporto diretto tra reimpiego e curva demografica-economica e curve of interest. Per quest'ultimo aspetto si veda: Esch 1991 = Esch A. *Sopravvivenza dell'antico e incremento demografico* «Roma nel Rinascimento» 1991, 37-51;
Sugli aspetti demografici veda anche: Greenhalgh 1989 = Greenhalgh, M. *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages.* London,1989.

344 A causa dell'aumento della popolazione, infatti, furono abbattutte le vecchie cinte murarie, ormai troppo strette e si ebbe un'espansione delle città verso le antiche strade romane ricche di monumenti funerari antichi.

345 Preferire decorazioni dal motivo non dichiaratamente paganeggiante, quali i sarcofagi recanti rilievi con eroti e ghirlande, molto probabilmente era un modo per garantirsi un richiamo colto, ma al tempo stesso, non di disturbo per chi facesse professione di fede cristiana. 346 Agosti 1984 = Agosti, G. *Visibilità e reimpiego: "a Roma anche i morti e le loro urne camminano".* In Colloquio sul Reimpiego dei Sarcofagi Romani nel Medioevo: Pisa 5-12. September 1982, Andreae, B. Settis, S. (a cura di). Marburg 1984, 163.

Per comprendere a fondo tali dinamiche dobbiamo innanzitutto riferirci alle strutture mentali dell'uomo medievale, per il quale i segni esteriori e i simboli hanno un valore concreto. Per questo, possiamo immaginare che la reazione dell'uomo medievale dinanzi alla sopravvivenza-convivenza di monumenti pagani e cristiani spesso fosse duplice: lo sgomento era misto all'ammirazione[346], attraverso tali pezzi si riviveva il fasto di Roma antica, ma allo stesso tempo si tentava di celare ciò che di pagano vi era ancora in essi. I rilievi dell'arte pagana e quelli dell'arte cristiana, infatti, rivelano due concezioni di vita diverse, ma va notato come già nello spirito dei tardi sarcofagi pagani si trovi una nuova espressione della vita umana. Parte della critica ha visto, per il periodo che va dal IV al VI secolo, soprattutto una fruizione di carattere utilitaristico[347], ma non si può escludere, come ha sottolineato da F. Rebecchi[348], un uso consapevole del sarcofago antico già in quei secoli, come poi diverrà, secondo il mio giudizio, di norma nalla Campania normanna. Le famiglie abbienti qui, infatti, si disputavano l'acquisto di arche marmoree poiché continuavano a scorgere in esse un esclusivo status symbol, capace di inserirli in una tradizione di un passato glorioso - quello romano - e del quale loro non erano partecipi per via di discendenza: un sarcofago così diveniva per la regalità locale una garanzia di appartenenza alla regalità universale. Verso la metà del III d.C. è Ravenna il fulcro per produzione, mercato e resa stilistica di sarcofagi marmorei[349], ma la città sembra fosse scaduta e addirittura invivibile persino nel corso del V secolo, nonostante fosse la corte degli imperatori romani[350]. La riutilizzazione di sarcofagi in marmo più antichi doveva

346 Agosti 1984 = Agosti, G. *Visibilità e reimpiego: "a Roma anche i morti e le loro urne camminano"*. In Colloquio sul Reimpiego dei Sarcofagi Romani nel Medioevo: Pisa 5-12. September 1982, Andreae, B. Settis, S. (a cura di). Marburg 1984, 163.

347 Questa dinamica appare però estremamente rigida, in quanto non attribuisce lo spazio necessario a fattori culturali qui più volte evidenziati, nè spiegherebbe, ad esempio, il perchè nelle fonti si faccia un riferimento esplicito a Roma e non all'Antico in generale: era chiara, dunque, la volontà specifica di recuparare l'immagine dell'Urbs e della romanitas tout court. Esch 2001= Esch, A. *L'uso dell'antico nell'ideologia papale, imperiale e comunale, in Roma antica nel Medioevo: mito, rappresentazioni, sopravvivenze nella "Respublica Christiana" dei secoli IX-XIII*. Atti della XIV Settimana internazionale di studio. Mendola, 24-28 agosto 1998. Milano 2001, 15-19.

348 Rebecchi 1978.

349 Gabelmann 1973 = Gabelmann, H. *Die Werkstattgruppen der Oberitalischem Sarkophage,* BJb Beih. 34. Bonn 1973, 119 ss. La sua rinascita si avrà poi esclusivamente con Teodorico quando rifiorirono l'arte e la cultura, ed insieme ad esse anche la produzione di sarcofagi.

350 Si veda: Cirelli 2007 = Cirielli, E. *Élites civili ed ecclesiastiche nella Ravenna tardoantica. Hortus Artium Medievalium.* 13. 2007, 301-318.

rappresentare anche un modo per distinguersi, con quanto era a disposizione, da altre componenti sociali di condizione inferiore[351]. Anche nel nostro caso, infatti, possiamo ritenere che le famiglie di condizione economica più modesta si adattassero all'acquisto di sarcofagi fabbricati in pietra calcarea o comunque realizzati con materiali non pregiati, mentre quelle più abbienti facevano del riuso di sarcofagi antichi una sorta di propaganda. Ed è proprio in questa chiave che possiamo interpretare il riuso di sarcofagi marmorei pagani in ambito campano, in sostanza si faceva leva su questa ambiguità di fondo, al fine di poter consolidare la propria posizione; da ciò scaturiva la volontà da parte delle famiglie nobili di possedere per sé e per i propri defunti un sepolcro che li distinguesse e li legittimasse agli occhi della popolazione e fosse, in particolar modo per i nostri cavalieri normanni, uno stimolo per la nascita di una coscienza storica. Questa motivazione politica di fondo è in sostanza l'elemento che distingue il "reimpiego campano" da altri casi, come potrebbe essere ad esempio quello riscontrabile in area veneta, dove nel X secolo si assiste piuttosto ad un uso utilitaristico di tali sepolcri[352] o quello riscontrabile ad Aquileia, dove si attua addirittura un fenomeno di "esorcizzazione" dello spoglio, tramite alcuni accorgimenti, quali la rilavorazione completa, la reiscrizione e talvolta il capovolgimento[353], dato ancora una volta scarsamente riscontrabile sui nostri esemplari (tranne poche eccezioni, come ad esempio avviene a Nocera Inferiore e a Napoli, dove il retro degli esemplari C1 e H1 diviene la nuova fronte completamente rilavorata in chiave cristiana). Il perché avvenisse ciò, come più volte ribadito in tale sede, è che qui non si

351 Rebecchi 1984 = Rebecchi, F. *L'utilizzo dei sarcofagi pagani tra IV e VI sec. d. C.* In Colloquio sul Reimpiego dei Sarcofagi Romani nel Medioevo: Pisa 5-12. September 1982, Andreae, B. Settis, S. (a cura di). Marburg a. d. Lahn 1984, 43-58.

352 Traina 1984 = Traina, G., *Fruizione utilitaristica e fruizione culturale: i reimpieghi nelle Venezie*. In Colloquio sul Reimpiego dei Sarcofagi Romani nel Medioevo: Pisa 5-12. September 1982, Andreae, B. Settis, S. (a cura di). Marburg a. d. Lahn 1984, 64 ss.

353 Traina 1984, 66-69.

assiste a un reimpiego in quanto reimpiego, ossia come monumento, ma come documento finalizzato a uno scopo qualificante e in tal senso riutilizzato nella sua piena integralità o comunque, senza grandi interventi di sorta. Di fatto, nonostante ci fossero stati vari episodi celebri di rempieghi di sarcofagi antichi, è nel secolo XI e nel seguente che si concretizza come una specifica pratica socio-culturale, basti pensare che ben due papi scelsero in tale epoca sarcofagi di reimpiego: Damaso II, morto nel 1048, (fig. 95 pag.146) e Gregorio VII, morto nel 1073, (fig. 96 pag.146) [354].



Fig. 95
Sarcofago tardo-antico riutilizzato per le spoglie di papa Damaso II (morto nel 1048). Roma. Basilica di San Lorenzo fuori le mura. From: https://books.openedition.org/efr/18442?lang=it.




Fig. 96
Sarcofago A15 riutilizzato per le spoglie di papa Gregorio VII (morto nel 1073). Salerno, Cattedrale. From: https://books.openedition.org/efr/18442?lang=it.

354 Settis 2021= Settis, S. *La culla in una tomba. L'antichità nel medioevo, il medioevo nel moderno.* In Middle Ages without borders: a conversation on medievalis. T. di Carpegna Falconieri, P. Savy, L. Yawn (a cura di). Collection de l'École française de Rome. 2021, 51-86. Nell'Italia meridionale normanna, una figura emblematica fu il Gran Conte Ruggero (morto nel 1101), sepolto a Mileto in Calabria. La cui tomba fu allestita dal maestro romano Pietro Oderisio, la sepoltura prevedeva un baldacchino di porfido, ora parzialmente riutilizzato nella cattedrale di Nicotera. In questi elementi per S. Settis, combinati in un solo monumento, sono ravvisabili quell'alternanza/equivalenza fra porfido e marmo che ha le sue radici in Aquisgrana, e che si ritoverà nelle successive esperienze normanne.
Si veda anche: Faedo 1982 = Faedo, L. *"La Sepoltura Di Ruggero, Conte Di Calabria."* AIIAPXAI, nuove Ricerche e Studi Sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di P. E. Arias, II. Pisa 1982, 691-706.

Certamente, non è semplice indagare a fondo questi risvolti politico-culturali e gli stessi studiosi hanno avanzato nel tempo tesi diverse e talvolta discordanti. G. Traina[355] ad esempio ha indicato due punti fermi in ambito di reimpiego almeno per il Medioevo, vale a dire il carattere locale e circoscritto dei reimpieghi e una utilizzazione dipendente dalla fortuità dei rinvenimenti. Diversamente, N. Cambi ha sostenuto che: «Tutti i sarcofagi medievali erano preparati solamente per dignitari secolari ed ecclesiastici. Ovviamente, l'inumazione entro il sarcofago significava un apprezzamento della posizione sociale della nobiltà e del merito di queste persone. È fuori dubbio che l'inumazione entro un sarcofago è nel Medioevo un segno della potenza e del prestigio del defunto»[356]. L'indagine sui risvolti culturali del reimpiego campano nell'XI secolo è resa più complessa dal fatto che non esiste un carattere omogeneo del reimpiego in Italia meridionale, se non in quelle aree sottoposte al diretto dominio normanno. Una delle maggiori difficoltà relative allo studio dei sarcofagi campani riguarda sicuramente la loro cronologia, è chiaro che le iscrizioni possono fornirci un appiglio abbastanza certo circa la datazione del loro reimpiego, ma tale procedimento non è altrettanto semplice per quei sarcofagi che non hanno subito rilavorazioni secondo il gusto dell'epoca, eccetto i coperchi che di solito sono andati perduti. È certo che, nel Medioevo, i tipi di sarcofago più utilizzati erano quelli paleocristiani per la presenza della croce[357], ma un'ampia diffusione, come nel nostro caso, avevano quelli di tradizione mitologica, che illustrano ad esempio il mito di Meleagro, il ratto di Prosepina o scene dionisiache: il perché fossero scelti tali esemplari, quasi mai si può attribuire alla limitata quantità di materiale disponibile[358]. Un altro aspetto interessante relativamente alla pratica del reimpiego di sarcofagi, è che nel tempo sembra

355 Traina 1984.

356 Cambi 1984 = Cambi, N., *Il reimpiego dei sarcofagi romani in Dalmazia,* in: *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo.* In Colloquio sul Reimpiego dei Sarcofagi Romani nel Medioevo: Pisa 5-12. September 1982, Andreae, B. Settis, S. (a cura di).1984, 84-88.

357 Cambi 1984, 88.

358 Si ritiene che a partire dal Basso Medioevo la scelta di un sarcofago antico fosse piuttosto legata alla volontà di manifestare la propria cultura riguardo all'Antichità, e non tanto il mostrare i propri meriti e la propria posizione entro la chiesa e la società, diversamente da quanto accadesse qualche anno prima: un onore speciale.

possibile ravvisare in essi una "romanizzazione" delle scene[359]. Se nella colonna antonina, ad esempio, le scene di caccia, le figure dei morti o dei morenti, sono raffigurate con nuovo impulso e con carattere ben diverso dai tratti ideali dell'arte classica romana, nei sarcofagi, invece, le rappresentazioni hanno più compostezza, anche laddove si scorgono volti commossi, processioni lente e tristi; poiché la morte ha un senso diverso:
è un mistero da penetrare. Nel corso dei venti anni centrali del XII secolo ben tre pontefici, di origine e provenienza diverse, adottano antichi sarcofagi, in questo caso in porfido, quale loro sepoltura. Innocenzo II inaugurò tale pratica, utilizzando per se stesso non un qualunque sarcofago porfireo, ma la sepoltura probabilmente appartenuta ad Adriano, della quale effettuò la traslazione dalla camera sepolcrale di Castel Sant'Angelo. Questo sarcofago, dunque, tendeva ad illustrare una sorta di continuità del potere, da Adriano -imperatore romano- a Innocenzo -vicario di Cristo in terra- , ma soprattutto nuovo 'imperatore' in Roma[360]. In ogni caso la tradizione di una sepoltura in un sarcofago romano rimase una prassi fortemente attiva in tutto il Medioevo[361], raggiungendo una concentrazione notevole, soprattutto in alcune città dal diffuso potere commerciale marittimo, quali Pisa, Genova, e ovviamente Amalfi e Salerno, che con i loro traffici riuscivano a garantirsi una facile e costante reperibilità di casse antiche[362]. Più precisamente, il riuso di *spolia* in Campania subisce un processo d'intensificazione a partire dal XIII-XIV secolo, quando si ebbe la riscoperta della cultura classica, assieme a un generalizzato miglioramento delle condizioni economiche e sociali, grazie anche all'ascesa di alcuni gruppi sociali che ricercavano una legittimazione attraverso la ripresa della cultura antica. Fra le diverse tipologie di reimpiego spiccano proprio i sarcofagi, in

359 Paoletti 1961 = Paoletti, A. *Materiali archeologici nelle chiese dell'Umbria: sarcofago con il mito di Meleagro,* Chiostro di S. Domenico, Perugia (Sede del Museo archeologico): un gruppo di sarcofagi di età imperiale romano-tarda. Perugia 1961. 59 e ss.

360 Agosti 1984, 162.

361 Le scene rappresentate sui sarcofagi diverrano, come osservato da S. Settis, un "repertorio di formule" per gli artisti medievali e moderni. Questo accade ad esempio per un sarcofago con *Storie di Meleagro,* che nel medioevo era visibile a Firenze, su cui era scolpita, tra le altre figure, una donna che accorrendo al letto di Meleagro ormai esanime, getta le braccia violentemente all'indietro (topos della disperazione). Questa scena servirà a Nicola Pisano poi nel suo pergamo di Siena (c. 1265) trasferendolo questo gesto a una madre della *Strage degli Innocenti.* Settis 2021, 59-60 fig. 30 e fig.31.

362 Poi il reimpiego sembra svanire lentamente, da quando, cioè si cominciò a preferire per le sepolture la giacitura terragna, al di sotto del pavimento delle chiese: spesso, infatti, diventava impossibile sistemare all'interno degli edifici di culto un numero elevato di sarcofagi, e d'altro canto una collocazione esterna era considerata delegittimante.

particolare la tipologia dei Girlandensarkophage[363], con la variante dei candelabri o delle fiaccole al posto dei bucrani. Tra il Duecento e il Quattrocento, in particolare, le famiglie aristocratiche sembrano riscoprire questa cultura dell'antico imitando le sepolture medievali salernitane.[364] Due esempi, in tal senso ci vengono offerti rispettivamente dalla famiglia Santomango A4[365] (fig. 97 pag.149) che scelse un sarcofago a ghirlande e bucrani, rifacendosi all'esemplare A15 utilizzato per le spoglie di Gregorio VII (fig. 96 pag.146) e dalla famiglia Ruggi A17[366] (fig. 98 pag.150) che utilizzarono riutilizzano un sarcofago con ghirlande di rette da due Eroti reggenti il clipeo, entro il quale fu inserito in fase di rempiego lo stemma araldico[367].



Fig. 97
Sarcofago A4 con ghirlande e bucrani. Famiglia Santomango. Salerno, Cattedrale. Foto dell'autore.

363 Palmentieri 2020a, 127.
364 Si vedano gli studi di: Ambrogi 1990 = Ambrogi, A. *Sarcofagi e urne con ghirlande della prima età imperiale.* In Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts. Roemische Abteilung, 97. Mainz 1990, 163-196; Herdejürgen 1996 = Herdejürgen , H. *Stadtrömische und italische Girlandensarkophage, 1.* Die Sarkophage des 1. und 2. Jahrhunderts. Die antiken Sarkophagreliefs, VI, 2, 1. Berlin 1996.
365 Per l'analisi del manufatto si rinvia alla scheda tecnica A4.
366 Per l'analisi del manufatto si rinvia alla scheda tecnica A17.
367 Questo sarcofago è considerato come il prodotto di una combinazione di diverse tradizioni artistiche, ad opera delle botteghe campane di età antonina e severiana. Si vedano: Herdejürgen 1993 = Herdejürgen , H. *"Campanische Girlandensarkophage".* In Grabeskunst der römischen Kaiserzeit, G. Koch, B. Andreae (a cura di). Viertes Symposium des Sarkophag-Corpus, Marburg 23-27 Juli 1990, Mainz 1993, 43-50; Palmentieri 2018 = Palmentieri, A. *I marmi di reimpiego e le architetture all'antica nella Napoli del XV secolo.* In: Theatroeideis. L'immagine della città, la città delle immagini 3. 2018, 15-39.

Da quanto evidenziato sinora, appare evidente che i normanni utilizzarono in Campania le antichità in maniera chiara ed evidente, facendo degli *spolia* gli elementi costitutivi della propria identità e, al tempo stesso, ponendosi in una linea di continuità con il culto per le antichità del mondo classico[368], tanto caro agli uomini medievali, potenziandone l'autorità attraverso lo status symbol ostentato. A Salerno, ad esempio, la pratica del reimpiego iniziata nell'VIII secolo diventa particolarmente penetrante tra il X e il XII secolo[369] e trova la sua massima espressione nella Cattedrale di San Matteo (1076-1084) considerata come il punto più alto dell'uso di materiali di spoglio in Campania. Il complesso monumentale salernitano[370] rappresenta infatti un eccezionale esempio del recupero della memoria individuale attraverso il riuso dei sarcofagi[371] d'età romana, collocati tra l'atrio porticato e l'interno. Si tratta di sepolture, come più volte sottolineato



Fig. 98
Sarcofago A17 di tipo asiatico a ghirlande. Famiglia Ruggi. Salerno, Cattedrale. Foto dell'autore.

368 Palmentieri 2020a, 111-124.

369 Palmentieri 2017 = Palmentieri, A. *Il riuso in Campania. Pratiche e ideologia nelle architetture medievali di Salerno e della costa d'Amalfi.* Les Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge. 209-227.

370 Sul riuso dei sarcofagi salernitani: Ragusa 1951; Paoletti 1983.

371 Si tratta di sarcofagi per lo più anonimi, alcuni dei quali da ricondurre al camposanto di 'Terra santa', un cimitero scomparso a seguito dei lavori settecenteschi, ma situato anticamente tra il campanile e l'area della curia vescovile. Capone 1927 = Capone, A. *Il duomo di Salerno. Parte storica: dalla fondazione normanna ai nostri giorni (1080-1927)*, I. Salerno 1927.

in questo studio, scelte da nobili e autorevoli famiglie locali[372], «che rimaneggiati, provvisti di coperchi nuovi o addirittura imitati»[373] avevano un significato dall'indiscusso valore simbolico per i committenti[374].Per quanto rigurda, invece, un aspetto più strettamente operativo, di certo le maestranze medievali guardarono alle architetture antiche come a cave di materiali, ma è pur vero che esse non sottoponevano gli *spolia* a un processo di obliterazione, al contrario si procedeva ad una loro valorizzazione ed esaltazione proprio attraverso un posizionamento visibile. La scelta di sarcofagi antichi, dunque, va letta e interpretata attraverso questo linguaggio che collegava il nuovo con l'antico, fondamentale per l'autorappresentazione del singolo defunto e del gruppo familiare di appartenenza. Ecco perchè le immagini raffigurate dovevano avere una forza espressiva tale da palesare speranze, visioni e ideali, secondo un preciso rimando ideologico-culturale. Si trattava di una scelta non casuale, ma certamente consapevole, volta ad accrescere il prestigio dei committenti[375] e che, ancora una volta, a Salerno si concretizza nella scelta di un sepolcro antico A15 (fig. 97 pag.135) per accogliere le spoglie mortali di Papa Gregorio VII, per il quale si provvide alla realizzazione di un apposito monumento formato da un sarcofago a ghirlande e bucrani, di tradizione asiatica[376], con una copertura ottenuta grazie alla rilavorazione del basamento di un sarcofago attico[377]. La cassa salernitana è importante non solo perchè destinata a una sepoltura papale, ma anche perchè viene considerato come il primo esempio di reimpiego in cattedrale[378]. Le prime notizie certe sulla tomba ci vengono fornite da un documento, legato alla ricognizione del sarcofago nel 1578, il manufatto però non ha goduto a lungo di grande fama, almeno fino alla proclamazione

372 Noti grazie agli stemmi e alle iscrizioni, realizzati in fase di riuso.
Si tratta delle famiglie Ruggi, Del Balzo, Capograsso, Rotundo, de Vicariis, Guarna, e Santomango.
Si vedano al riguardo gli studi di: Ragusa 1951;
Paoletti 1983.

373 Palmentieri 2020b = Palmentieri, A. *Il reimpiego dei sarcofagi romani a Salerno. In* Opulenta Salernum. Una città tra mito e storia, G. Di Domenico, M. Galante, A. Pontrandolfo, (a cura di). Salerno 2020, 125-138, in particolare 125.

374 Al di là del valore storico, che non può essere certo negato, il reimpiego degli *spolia* antichi in Campania - e dei sarcofagi in primo luogo – va a inserirsi latamente entro la categoria di legittimazione del potere: si tratta, infatti, di una sanzione pubblica volta alla ricerca di consenso e di identificazione in ambito locale.
Esch 2001, 3 ss.

375 Palmentieri 2010a, 210 e ss.

376 Pensabene 1981, 85 ss.

377 De Lachenal 1999;
Palmentieri 2020b,127.

378 Paoletti 1983, 236.

della santità del pontefice.[379] Dopo questo evento, la cassa fu riaperta nel 1605 per prelevare alcune reliquie.[380] All'interno della tabula ansata furono scolpite le 'chiavi' di San Pietro forse per rendere più visibile il collegamento tra la tomba e il papato agli occhi dei fedeli. Secondo il Paoletti si tratterebbe di un intervento di rilavorazione databile alla fine del XVI secolo.[381] Se in questo caso, l'attibuzione del sarcofago appare certa, molti altri sarcofagi oggetto di questo studio presentano un reale problema di identificazione, specie se si escludono quelli recanti iscrizioni, che secondo una pratica largamente diffusa nel Medioevo, venivano apposte alla tomba o anche sulla parete vicina. Un ulteriore appiglio per una eventuale attribuzione ci viene fornito anche dagli stemmi gentilizi scolpiti sui sarcofagi. Si tratta di stemmi legati ad alcune tra le più importanti famiglie cittadine, databili solo dal XVI secolo in poi. Lo studioso M. Paoletti ricorda un avvenimento riguardante un processo verbale istruito nel 1565-1566 dall'arcivescovo Cervantes, circa la decisione di far scolpire lo stemma di famiglia sulla tomba che ne era sprovvista, «presa da un membro della famiglia Guarna senza la preventiva approvazione ecclesiastica»[382]: con molta probabilità il sarcofago A3 (fig. 99 pag.154) in questione sarebbe quello decorato con doppia strigilatura[383], che all'epoca era ancora collocato all'interno della cattedrale salernitana.

Alla famiglia Capograssi si attribuiscono, invece, ben tre sarcofagi[384]:

- A8 con tiaso marino[385] e clipeo centrale,
  recante una breve iscrizione che ricorda Sergio Capograssi;
- A19 strigilato con clipeo centrale destinato al consigliere regio Giacomo Capograssi;

379 De Angelis 1937 = De Angelis, M. *Nuova Guida del Duomo di Salerno.* Salerno 1937, 104 ss.
380 Fornaciari – Mallegni 1989 = Fornaciari, G.– Mallegni, F. *La ricognizione dei resti scheletrici di S. Gregorio VII.* In La Riforma Gregoriana e l'Europa. Atti del Congresso inteernazionale (Salerno, 20-25 maggio 1985) in *Studi Gregoriani* XIII, LAS, Roma 1989, 402 – 408.
381 Paoletti 1983, 236-237 fig. 10.
382 Paoletti 1983, 237.
383 Per l'analisi del manufatto si rinvia alla scheda tecnica A3
384 Per le analisi dei manufatti si rinvia alle schede tecniche: A8, A,19, A11.
385 In merito al simbolismo funerario del tiaso marino, si veda: Schefold 1961 = Schefold, K. *La force créatrice du symbolisme funéraire des romains.* In Revue Archéologique, T. 2 (juillet-décembre 1961). 1961, 177-209, in particolare 183.

- A11 a soggetto dionisiaco, precedentemente ricordato come esempio di sepolcro collettivo con iscrizione sul retro, probabilmente aggiunta in età cinquecentesca.[386]

Un altro celebre casato che si avvalse di sarcofagi datati entro la fine del XV secolo, è quello della famiglia Piscicelli. Quest'ultima, infatti, reimpiegò due esemplari antichi[387] - H1(figg. 100 e 101 pag.154) e H3 - conservati nella basilica di Santa Restituta[388] a Napoli. Entrambi recano gli stemmi gentilizi sui lati corti, accompagnati da iscrizioni dedicatorie realizzate in fase di riutilizzo (in seguito ritorneremo su entrambi gli esemplari in merito agli interventi di rilavorazione). Queste iscrizioni ci consentono un'attribuzione abbastanza certa dei personaggi che scelsero i sarcofagi come proprie sepolture, ma non è escluso che da un esame più approfondito delle fonti locali e di quelle archivistiche manoscritte, quali le visite pastorali, sia possibile giungere alla identificazione di qualche altro reimpiego, e perché no, a mettere in discussione altri, per i quali se ne sia già proposta una.

386 Stemma e notizie su alcuni membri della famiglia in Candida Gonzaga 1883 = Candida Gonzaga, B. *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia.* Vol. VI. 1883, 71-72;
Minieri Riccio 1844 = Minierio Riccio, C. *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli.* Napoli 1844, s. v. Capograsso Guglielmo e Nicolò (giuristi del XV sec. che tennero cattedre di diritto a Napoli e a Salerno).

387 Per le analisi dei manufatti si rinvia alle schede tecniche H1, H3.

388 Oltre ai celebri sarcofagi di reimpiego, la basilica costantiniana di Santa Restituta a Napoli, che secondo la tradizione sarebbe stata eretta sul tempio di Apollo, conserva ancora diverse colonne e capitelli di reimpiego, sebbene abbia subito nel tempo alcune trasformazioni, quali la creazione di cappelle laterali al posto delle navatelle. Pensabene 1998b, 199-203.
Sulla basilica si vedano inoltre i seguenti studi: Napoli 1959 = Napoli, M. *Napoli greco romana.* Napoli 1959, 138.
DI STEFANO 1975 = DI STEFANO, R. *La Cattedrale di Napoli: storia, restauro, scoperte, ritrovamenti.* Napoli 1975;
GUARINO 2003 = GUARINO, P. *Chiese e monasteri bizantini nella Napoli ducale: per un primo censimento delle strutture religiose greche in epoca altomedievale.* Napoli 2003;
Russo 2013 = Russo, V. *Il duomo di Napoli: conoscenza, restauri, valorizzazione nell'attività di Roberto Di Stefano.* A. Aveta, M. Di Stefano (a cura di). Filosofia della Conservazione e prassi del Restauro. Napoli 2013, 309-314.



Fig. 99
Sarcofago A3 con doppia strigilatura. Casato Guarna.
Salerno, Cattedrale. Foto dell'autore.





Figg. 100 e 101
Lati corti del sarcofago H1 con stemmi gentilizi del casato Piscicelli. Cattedrale, basilica di Santa Restituta, Napoli.
Foto dell'autore

### 4.3 Cronologia e produzione dei sarcofagi in ambito locale

Prima di indagare le caratteristiche iconografiche[389] di questo vasto corpus di sarcofagi[390] romani, riutilizzati in ambito locale, è necessario individuare alcuni degli aspetti caratterizzanti i nostri manufatti, partendo da un loro inquadramento cronologico. L'obiettivo è quello di riunire i 78 sarcofagi studiati, determinarne l'epoca di produzione e distinguerli in base al soggetto e, se possibile, in base al materiale.

Partendo dalla cronologia dei manufatti (Grafico 1 pag.156), possimo definire due diversi archi cronologici relativi ai secoli I-II, III – inizio IV.

Alla prima fase, riferibile al I-II secolo, sono riconducibili i manufatti: A4, A5, A10, A11, A12, A15, A17, B1, B2, B3, B7, B8, D4, D8, E1, E2, E3, E4, E9, F1, G1, G2, G3, H3, H11, H13, H14, M1.

Alla seconda fase, III -IV secolo, sono attribuibili i manufatti: A1, A2, A3, A6, A7, A8, A9, A13, A14, A16, A18, A19, A20, A21, A22, B4, B5, B6, C1, C2, D1, D2, D3, D5, D6, D7, D9, D10, E5, E6, E7, E8, F2, G4, G5, G6, H1, H2, H4, H5, H6, H7, H8, H9, H10, H12, H15, I1, L1, L2.

Da questo arco cronologico è evidente che la maggioranza dei manufatti analizzati sono da scriversi al III secolo, precisamente alla seconda metà del secolo[391].Come possiamo interpretare tale inquadramento storico-temporale?Va precisato che questa dualità è attestata non solo per i sarcofagi, ma per tutta la produzione di manufatti architettonici legata all'area del Mediterrano occidentale, per i quali si è assistito a sostanziali cambiamenti proprio tra il I-II e il III-IV secolo. Tali variazioni riguardarono non solo lo stile o la tipologia di manufatti, ma anche i luoghi, la quantità e i modi di produzione e non da ultimo, la committenza [392].Se, infatti, i secoli I e II sono ancora permeati di una

---

389 Di norma gli schemi iconografici presenti sui sarcofagi a carattere mitologico si caratterizzano per una sotanziale stereotipia, spesso le figuresono rese con i medesi atteggiamenti e pose (pensiamo agli esempi di Endimione e Arianna o Ippolito e Meleagro) tanto da lasciar presupporre l'uso di modelli o cartoni. Diversamente invece avveniva a differenza le scene miniaturistiche che completavano la decorazione, che di norma presentano un linguaggio artistico più libero e creativo. Lucignano 2008, 69-70.

390 In seguito ci soffermeremo in maniera puntuale sull'analisi degli schemi decorativi e sulle varazioni che questi subiscono nei nuovi contesti funerari di riutilizzo (iconografiche analoghe, soprattutto di carattere mitologico, talvolta vengono modificate nei dettagli in modo tale da assumere nuovi significato più adatti al pubblico che li fruisce).

391 In seguito sarà riporata nel dettaglio la datazione di ogni singolo manufatto.

392 Pensabene 1986, 285.

tradizione classicista, dominante nell'Urbs, nell'area ostiense e nei maggiori centri italiani, in seguito, invece andrà attestandosi una produzione di manufatti artistici dalla fattura semplificata e caratterizzata da linee meno definite e volumi meno marcati. Questo tipo di produzione puntava sostanzialmente all'economicità di tempo, tralasciando la definizione e la resa di dettagli e volumi. Quanto appena detto, va a convalidare i dati emersi dall'indagine dei nostri manufatti, vale a dire un uso evidente del trapano e rilievi generalmente più appiattiti e semplificati, frutto di un linguaggio artistico nuovo di provenienza regionale. Quest'ultimo, non solo caratterizzava i sarcofagi,
ma anche gli altri elementi decorativi, come ad esempio i capitelli del IV secolo prodotti da parte di officine nuove[393]. Il problema della cronologia di questa produzione campana, dal un punto di vista archeologico è stata studiata innanzitutto da H. Herdejürgen, e più recentemente da A. Palmentieri[394]. In particolare gli schemi iconografici dei pezzi




Grafico 1

393 P. Pensabene indica come unici capitelli completamente lavorati di tardo IV secolo (si tratta di capitelli compositi a foglie lisce), quelli di San Paolo fuori le Mura o quelli del Tempio di Saturno, assieme poche altre eccezioni, ma in questi casi va considearta anche la monumentalità degli edifici ai quali erano destinati. Pensabene 1986, 288-289.

394 Partendo dalla cronologia del sarcofago di Caio Insteio Massimo, rinvenuto a Napoli e datato su base epigrafica al 190 d.C. Palmentieri 2015, 283-294.

salernitani hanno evidenziato un richiamo ad alcuni manufatti marmorei rinvenuti lungo la costa sorrentina e flegrea, ma anche a Capua, Teano e Benevento. Proprio in quest'ultimo centro è stata identificata una bottega operante verso la fine del II secolo, che realizzava manufatti in pietra locale e in marmo, mentre l'attività di empori in area flegrea, è documentata già dalla metà del II secolo d.C. a uno stadio di semi-lavorazione. Resta da capire quali centri rifornirono le richieste le committenze di Salerno e degli altri centri della Campania. Aspetto quest'ultimo reso difficile proprio dalla mancanza di riferimenti epigrafici. Per questo motivo si è solo ipotizzata una loro provenienza dai possedimenti delle famiglie dei defunti, probabilmente derivanti - nel caso di Salerno - dai feudi localizzati a sud della provincia o dai centri della Lucania, dove vi erano ville rustiche in età imperiale. A queste ville erano riconducibili i monumenti funerari con sarcofagi in marmo, saccheggiati nel tempo[395]. Il dato che si ricava da questo quadro è la presenza in Campania di sarcofagi di produzione urbana[396] o ostiense, frutto dei traffici commerciali d'età medievale, accanto a sarcofagi provenienti dalle botteghe locali, in particolare a Salerno dove «sembra prevalere la diffusione dei modelli di tradizione locale, recuperati in età post-classica dalle necropoli campane»[397].

Ricordiamo che il tratto distintivo, a livello stilistico e compositivo, di questi sarcofagi di origine locale è quella semplificazione delle scene, con le figure disposte in una struttura paratattica, generale allungamento degli arti e rimpicciolimento delle teste, organizzazione dello spazio su più livelli e scene mitologiche frutto della fusione di differenti episodi mitici. Come abbiamo dimostrato per la lenòs salernitana A14 con Endimione e Selene modellato sui tipi di Bacco e Arianna tra amorini, satiri e menadi, reimpiegata nel XIV secolo per un esponente della famiglia Stellati o Scillati[398]. É bene sottolinerare che siamo dinanzi a uno sperimentalismo artistico che non può essere interpretato solo come una

395 Palmentieri 2020b, 128.

396 Da qui proverrebbe il disco di porfido rosso ricavato molto probabilmente da un il sarcofago, usato nella sedia papale di Gregorio VII. Palmentieri 2005.

397 Palmentieri 2020b, 132.

398 Amatuccio 2012 = Amatuccio, G. *Un nome per l'ignoto cavaliere della cattedrale di Salerno.* In «Rassegna storica salernitana», 57. Salerno 2012, 81-96.

mancanza di comprensione dei modelli della tradizione o come una minore formazione degli scalpellini, ma è piuttosto da intendersi come una creazione di un linguaggio artistico innovativo, volto ad una maggiore semplificazione degli schemi iconografici, che abbiamo già riconosciuto come un tratto tipico di queste botteghe regionali.

Del resto, in età imperiale, la Campania seppe rivestire un ruolo chiave proprio nell'ambito della produzione di sarcofagi, facendo proprie le esperienze formali e stilistiche urbane, attraverso una rielaborazione di forme e iconografie e, al tempo stesso, configurandosi come centro di diffusione di tali influssi artistici, soprattutto verso la Puglia settentrionale[399].

Il perché si preferissero tali manufatti è un altro punto nodale. La risposta non può essere univoca, soprattutto non è da ricondurre esclusivamente a una povertà di mezzi o di disponibilità economica inferiore da parte dei committenti. É assolutamente plausibile che i manufatti prodotti localmente avessero costi inferiori (in quanto soggetti a costi di trasporto che gravavano in misura minore rispetto a quelli importati) e che proprio per questo si siano sorte botteghe marmorarie regionali specializzate in sarcofagi in grado di soddisfare le scelte della clientela. Ma è altrettanto vero che si tratta di prodotti caratterizzati da una cifra precisa stilistica, capace di garantire, probabilmente, una più ampia adattabilità di determinate immagini o repertori figurativi alle nuove esigenze di moda in un determinato periodo, nonchè al messaggio cristiano.

Questa incisiva presenza di prodotti locali[400] è un aspetto non trascurabile, soprattutto se si considera che la Campania ha sempre rappresentato un contesto territoriale caratterizzato da assidui rapporti con Roma e con l'Oriente, in virtù dei suoi porti e ai sui fiorenti traffici commerciali. Basti pensare, ad esempio, alle zone legate all'area flegrea, la cui importazione dei sarcofagi era destinata, come ricordato in precedenza, ad una clientela colta ed esigente.[401]

---

399 Lucignano 2008.

400 È bene precisare, comunque, che in età romana l'artigianato locale e urbano era destinato alle famiglie che possedevano praedia in tutta la piana tra Salerno, Pontecagnano e Paestum e verso la fascia costiera flegrea. Palmentieri 2020b, 129.

401 Palmentieri 2016 = Palmentieri, A. *Un sarcofago romano a ghirlande dal territorio di Pianura. Una nota allo studio delle officine regionali campane* In Puteoli. Studi di storia e archeologia dei Campi Flegrei (a cura di) G. Camodeca, M. Giglio. Napoli 2016, 304.

### 4.3.1 Tipologie di marmi e officine marmorarie regionali

Abbiamo visto come sarcofagi campani si caratterizzino per modifiche di quel vasto repertorio di immagini, talvolta stereotipate, della tradizione figurativa romana. Questa modalità operativa ha prodotto nel tempo una produzione caratterizzata da quella che abbiamo definito come la cifra stilistica delle botteghe marmorarie locali, fatta appunto di scene semplificate e snellite. Non sappiamo esattamente quando siano sorte tali botteghe, ma è indubbio che esse, realizzando manufatti con variazioni di fattura e di composizione, abbiano ottenenuto risultati di indubbia efficacia comunicativa. La varietà stilistica di questi rilievi potrebbe essere indice del fatto che le botteghe marmorarie si componessero di maestranze con provenienza e formazione diversa, dunque, proprio questa molteplicità compositiva ha fatto sì che le decorazioni (soprattutto delle scene minori) si adattassero di volta in volta alle particolari esigenze e richieste della clientela. Tuttora non siamo in grado di individuare con certezza il luogo di ubicazione di queste officine, poiché i dati archeologici disponibili sono ancora scarsi, fatta eccezione per la zona[402] litorale tra Pozzuoli e Baia (Napoli). Qui, infatti, il rinvenimento di due statue con dati epigrafici hanno confermato l'esistenza di un'attività di scultori attici in un'officina nei Campi Flegrei. Il 29 giugno del 1923 in maniera del tutto casuale furono recuperati due pezzi di marmo bianco, uno avente la forma di gambe parzialmente coperte da un panneggio e l'altro di testa femminile, identificata poi come una copia dell'amazzone del tipo cosiddetto Sosikles (fig. 102 pag.160). Ebbe così inizio il recupero di elementi marmorei appartenenti a un edificio con ninfeo di epoca Severiana[403]. In seguito, furono rinvenute due statue acefale in marmo pentelico, del tipo cosiddetto della «Hera Borghese» [404] (fig. 103 pag.160 e 104 pag. 161).

Entrambi i pezzi presentano sul lembo dell'himation la firma in greco del copista,

---

402 Demma 2010 = Demma, F. *Scultori, redemptores, marmorarii ed officinae nella Puteoli romana. Fonti storiche ed archeologiche per lo studio del problema.* Mefra 122.2. 2010, 401.

403 Maniscalco 1997 = Maniscalco, F. *Ninfei ed edifici marittimi severiani del Palatium imperiale di Baia.* Napoli 1997, 13-26.
Si veda anche: Esposito – Lucignano 2008 = Esposito, A. – Lucignano, A. *Ninfei marittimi imperiali nel Golfo di Napoli.* Bollettino di archeologia online. 2008, 8-16.

404 In realtà si tratta di una replica romana di una statua attica del V secolo.

disposta su quattro righe (fig.105 pag.161). Delle due, la copia datata all'età augustea reca il nome di Aphrodisios Athenaios, l'altra, firmata da un Karos, è datata all'età flavia. Esse rappresentano le più antiche firme di scultori d'epoca romana nei Campi Flegrei, nonché (se si accettasse l'interpretazione dell'etnico di Karos «Put(e)anos», come una forma errata di «Potiolanòs» ) della prima citazione di uno scultore puteolano.[405]



Fig. 102
Gambe dell'amazzone tipo «Sosikles», ricomposte dopo il rinvenimento nel porto di Baia (Napoli). Immagine pubblicata in F. Demma, 2010, 416 fig.1.

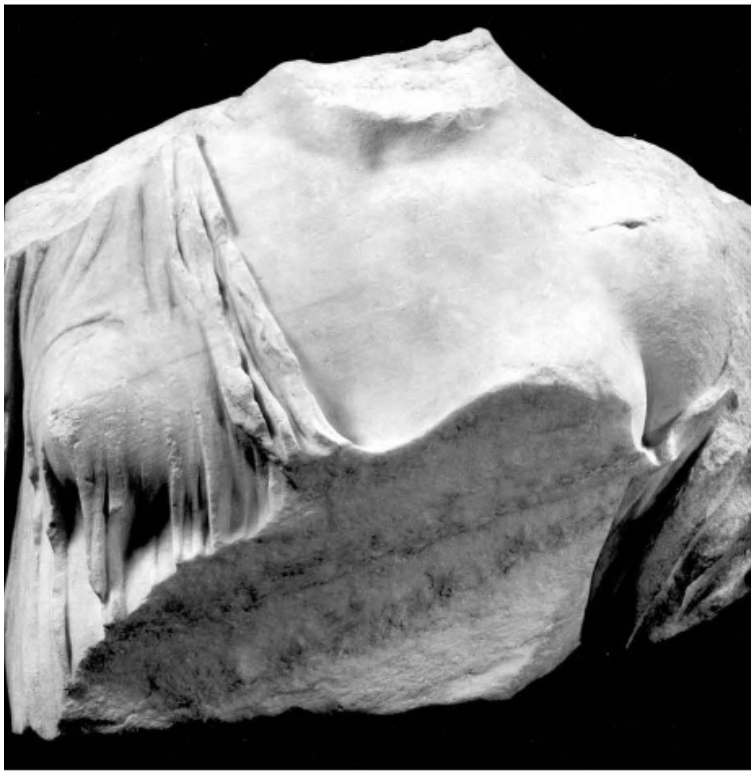


Fig. 103
Torso femminile del tipo Hera Borghese dal Rione Terra di Pozzuoli (Napoli). Immagine pubblicata in F. Demma 2010, 416 fig. 3.

405 Demma 2010, 400.
Sull'esistenza di questa officina si vedano De Franciscis 1973 = De Franciscis, A. *Officina di scultore a Pozzuoli.* In AA.VV, Economia e società nella Magna Grecia. Atti del XII Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 8-14 ottobre 1972). Napoli, 277–283;
De Caro 1992 = De Caro, S. *Arte e artigianato artistico nella Campania antica.* In G. Pugliese Carratelli (a cura di), Storia e civiltà della Campania, 1. L'Evo Antico. Napoli, 1992, 394;
Gasparri 1995 = Gasparri, C. *L'officina dei calchi di Baia. Sulla produzione copistica di età romana in area flegrea.* MDAI(R), 102. 1995, 173–187.



Fig. 104
Statue acefale del tipo Hera Borghese da Baia e Miseno. Immagine pubblicata in F. Demma 2010, 416 fig. 2.



Fig. 105
Iscrizione greca con la firma di Karos. Immagine pubblicata in F. Demma 2010, 416 fig. 4.

Queste testimonianze, inoltre, hanno lasciato presupporre che gli scultori operanti in queste botteghe realizzassero anche rilievi e sarcofagi.[406] Le maestranze si sarebbero trasferite dalla Grecia probabilmente in età augustea e avrebbero riprodotto copie esclusivamente in marmo pentelico, avendo come riferimento modelli della seconda metà del V secolo a.C. Successivamente, in età adrianea lavoreranno il più pregiato marmo pario, rifacendosi a modelli tardo severi. Accanto a questi marmorarii greci avrebbero lavorato, a partire dall'età flavia, maestranze locali (quest'ultimo dato è confermato dalla firma con un nome latino e la scarsa conoscenza della scrittura greca[407]). F. Demma[408] ha sottolinetao inoltre come, tra la fine del regno di Adriano e l'età antonina, la bottega abbia realizzato opere a carattere decorativo, assieme a creazioni originali di gusto classicistico. È dunque evidente come tra la tarda repubblica e i primi anni dell'Impero, Pozzuoli e la costa flegrea sia stata particolarmente attiva nella produzione e nel commercio di manufatti marmorei, favorita dalla posizione geografica e all'efficiente porto. In questo contesto un ruolo chiave fu svolto dalle élite di origine puteolana e dai loro contatti in Asia Minore, che agirono come da mediatori commerciali di opere d'arte e promuovendo artisti greci rinomati facendoli giungere a Roma su richiesta della ricca committenza urbana[409]. Passimo ora all'individuazione delle tipologie marmoree con cui furono realizzati i nostri sarcofagi (Grafico 2 pag. 163). Innanzitutto abbiamo una prevalenza di manufatti realizzati in marmo bianco con il 64.1% degli esemplari; al secondo posto abbiamo il marmo proconnesio con il 25,6% degli esemplari; infine il marmo grigiastro con solo il 9% degli esemplari e con un solo esemplare in porfido rosso.

---

406 Lucignano 2008, 70.

407 Zancani Montuoro 1933 = Zancani Montuoro, P. *Repliche romane di una statua fidiaca.* In «BC» 41. 1933, 25-58, in particolare 45.
cfr. Adamo Muscettola 1993 = Adamo Muscettola, S. *La cultura figurativa.* In Puteoli, Napoli 1993, 125-140;
Zevi– Valeri 2008 = Zevi, F. - Valeri, C. *Cariatidi e clipei: il foro di Pozzuoli. In* Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a W. Trillmich (BCAR Suppl. 18), Roma 2008, 443-464.

408 Lo studioso F. Demma ha sottolineato come in età antonina siano stati riconosciuti i tratti tipici dell'officina flegrea (che invece scompaiono sul territorio italico) in una testa rinvenuta a Side e la contemporanea ad Efeso di un gruppo di statue tutte attribuibili a un'unica bottega e riproducenti tipi quali l'Aspasia, l'Hestia Giustiniani e due Peplophoroi Ludovisi, che ha fatto presupporre un trasferimento delle maestranze flegree in Asia Minore o almeno a un'esportazione dei loro manufatti. Demma 2010, 400-401.

409 Demma 2010, 408.

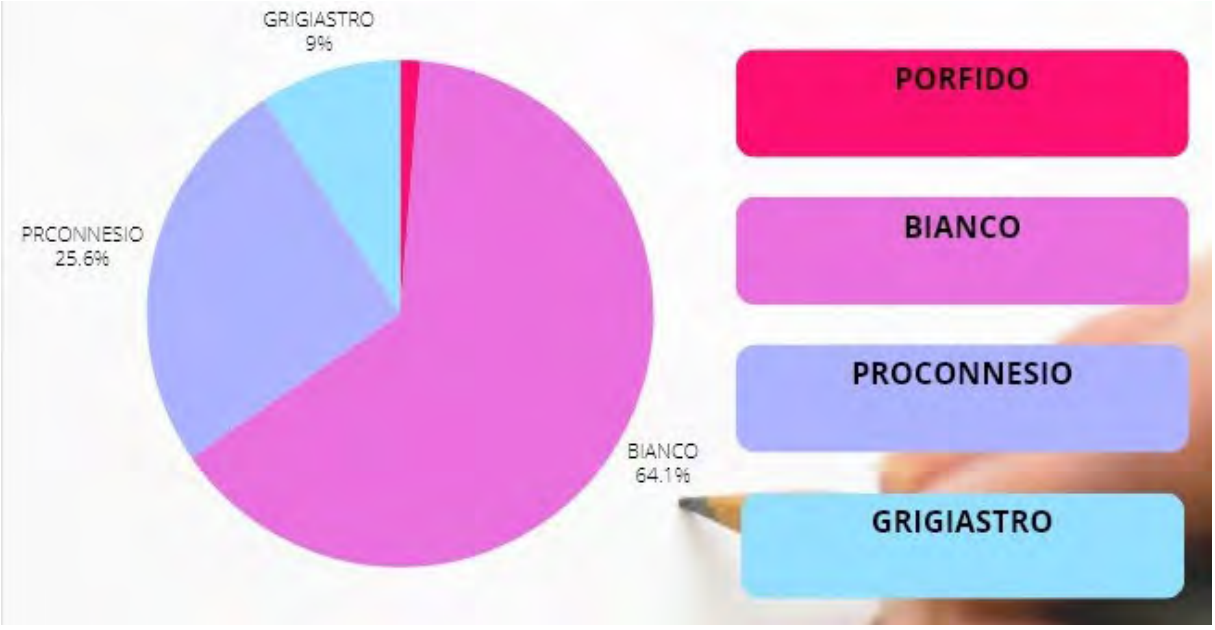



Grafico 2

Di seguito, troviamo ogni esemplare suddiviso in base alla categoria marmorea di appartenenza.

- 50 in MARMO BIANCO: A1, A7, A8, A10, A18, A19, A20, A21, A22, B3, B4, B5, B6, B8, C1, D2, D3, D4, D5, D6, D7, D9, D10, E1, E2, E3, E4, E7, F1, F2, G2, G5, G6, H1, H2, H3, H5, H6, H7, H8, H9, H10, H11, H12, H13, H14, H15, I1, L1. L2.
- 20 in PROCONNESIO: A2, A4, A6, A9, A13, A15, A17, B2, C2, D1, D8, E5, E6, E8, E9, F2, G1, G3, G4, H4.
- 7 in MARMO GRIGIASTRO: A3, B1, B7, A11, A12, A14, A16.
- 1 in PORFIDO ROSSO: A5.

Per quanto riguarda la provenienza dei 78 esemplari studiati (Grafico 3 pag.164), invece, abbiamo:
17 esemplari di provenienza urbana, 46 esemplari di provenienza locale, 15 esemplari di provenienza incerta.

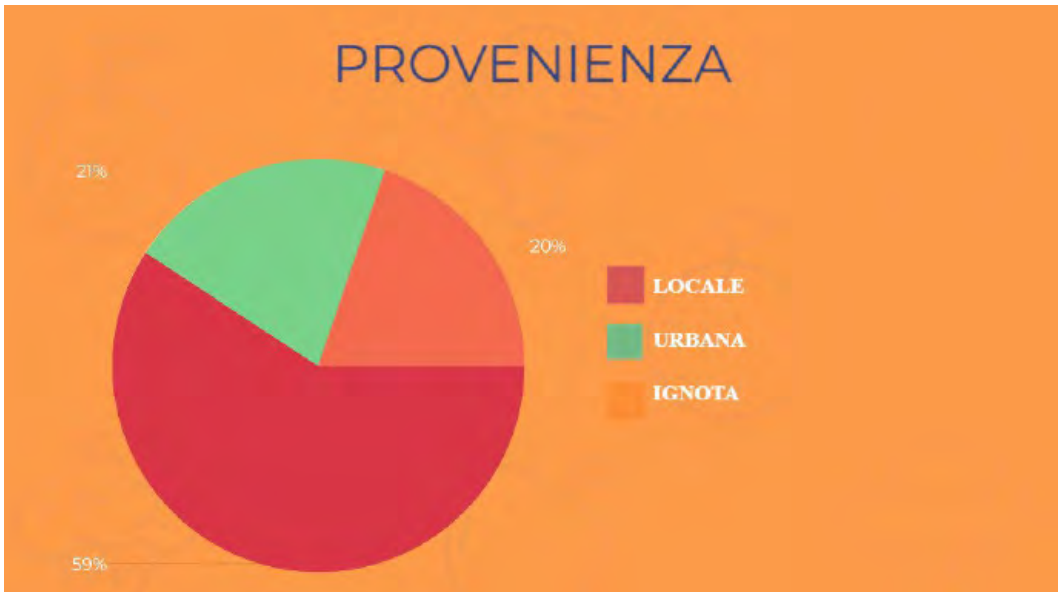



Grafico 3

Di seguito, troviamo ogni esemplare suddiviso in base
alla categoria marmorea di appartenenza.

- 50 in MARMO BIANCO: A1, A7, A8, A10, A18, A19, A20, A21, A22, B3, B4, B5, B6, B8, C1, D2, D3, D4, D5, D6, D7, D9, D10, E1, E2, E3, E4, E7, F1, F2, G2, G5, G6, H1, H2, H3, H5, H6, H7, H8, H9, H10, H11, H12, H13, H14, H15, I1, L1. L2.
- 20 in PROCONNESIO: A2, A4, A6, A9, A13, A15, A17, B2, C2, D1, D8, E5, E6, E8, E9, F2, G1, G3, G4, H4.
- 7 in MARMO GRIGIASTRO: A3, B1, B7, A11, A12, A14, A16.
- 1 in PORFIDO ROSSO: A5.

Per la distribuzione dei pezzi studiati sul territorio campano possiamo vedere il seguente grafico (Grafico 4 pag. 165):




Grafico 4

Incrociando i dati relativi alla tipologia marmorea, alla cronologia e alla provenienza, il dato che se ne ricava è il seguente: dei 45 sarcofagi di III secolo (dei quali 13 sono urbani): 29 sono in marmo bianco (dei quali ventitrè locali), 9 in marmo proconnesio (con quattro locali e cinque presumibilmente urbani), 7 in marmo grigiastro (con due locali e quattro presumibilmente urbani). Per quanto riguarda gli esemplari di IV secolo, invece abbiamo 8 esemplari, di cui 3 in marmo proconnesio e 5 in marmo bianco. Di questi, 3 di provenienza locale, per gli altri non abbiamo dati certi. Per i 21 esemplari di II secolo, abbiamo il seguente scenario: 7 esemplari in proconnesio tutti di provenienza locale; 1 esemplare in porfido rosso di provenienza urbana; 9 bianchi di cui cinque locali e due urbani, gli altri di incerta provenienza; 4 in marmo grigiastro di provenienza locale e urbana.

Di I secolo abbiamo 4 esemplari, du cui 1 in proconnesio, 1 in marmo grigiastro entrambi presumibilmente urbani, infine 1 solo esemplare non visibile presumibilmente ritenuto locale. Segue elenco dettagliato dei sarcofagi con tipologia di marmo, provenienza e datazione:

1. A1: marmo bianco, urbano, inizio III secolo
2. A2: marmo proconnesio, locale, inizio IV secolo
3. A3: marmo grigiastro con tonalità giallastre, locale, inizi III secolo
4. A4: marmo proconnesio, locale, seconda metà del II secolo
5. A5: marmo porfido rosso, urbano, seconda metà del II secolo
6. A6: marmo proconnesio, urbano (?), cassa monolitica del I secolo e sarcofago della fine III inizio IV secolo
7. A7: marmo bianco, urbano o ostiense, fine III secolo
8. A8: marmo bianco, locale, fine III secolo
9. A9: marmo proconnesio, locale (?), inizio III secolo
10. A10: marmo bianco, provenienza incerta, seconda metà del II secolo
11. A11: marmo bianco-grigiastro, locale, fine II inizio III secolo
12. A12: marmo bianco-grigiastro, locale, seconda metà del II secolo
13. A13: marmo proconnesio, locale, fine II secolo
14. A14: marmo bianco-grigiastro, locale, prima metà del III secolo
15. A15: marmo proconnesio, locale, fine II secolo
16. A16: marmo bianco-grigiastro (lunense?), inizio III secolo
17. A17: marmo proconnesio, locale, II secolo
18. A18: marmo bianco, locale, seconda metà del III secolo
19. A19: marmo bianco con venature, locale (?), fine III inizio IV secolo

20. A20: marmo bianco, urbano, III secolo
21. A21: marmo bianco, urbano, secondo quarto del III secolo
22. A22: marmo bianco, urbano (?), metà del III secolo
23. B1: marmo grigiastro, locale, metà del III secolo
24. B2: marmo proconnesio, locale, seconda metà del II secolo
25. B3: marmo bianco, locale, seconda metà del II secolo
26. B4: marmo bianco, locale, inizio III secolo
27. B5: marmo bianco, locale, inizio III secolo
28. B6: marmo bianco, locale, seconda metà del III secolo
29. B7: marmo bianco-grigiastro, urbano, metà del II secolo
30. B8: marmo bianco, locale, metà del II secolo
31. C1: marmo bianco, locale (?), III secolo
32. C2: marmo proconnesio, locale, metà del III secolo
33. D1: marmo proconnesio, urbano o ostiense, metà del III secolo
34. D2: marmo bianco, locale, prima metà del III secolo
35. D3: marmo bianco, locale, prima metà del III secolo
36. D4: marmo bianco, locale, fine II e inizio III secolo
37. D5: marmo bianco, locale, fine III inizio IV secolo
38. D6: marmo bianco, locale, prima metà del III secolo
39. D7: marmo bianco, ostiense o locale (?), fine III inizio IV secolo
40. D8: proconnesio, locale, fine I inizio II secolo (età antonina)
41. D9: marmo bianco, locale, prima metà del III secolo
42. D10: marmo bianco, locale, seconda metà del III secolo
43. E1: marmo bianco, proconnesio, locale o ostiense, fine I inizio II secolo (età antonina)

44. E2: marmo bianco, urbano, metà del II secolo
45. E3: marmo bianco, locale, prima metà del II secolo
46. E4: marmo bianco, locale, fine II inizio III secolo
47. E5: marmo proconnesio, urbano, primo quarto del III secolo
48. E6: marmo proconnesio, urbano, prima metà del III secolo
49. E7: marmo proconnesio, urbano, metà del III secolo
50. E8: marmo proconnesio, urbano, inizio del III secolo
51. E9: marmo bianco grigiastro, urbano (?), I sec. (?)
52. F1: marmo bianco, locale, secondo quarto del III secolo
53. F2: marmo proconnesio, locale, inizio III secolo
54. G1: proconnesio, locale, seconda metà del II secolo
55. G2: marmo bianco, urbano o flegreo (?), seconda metà del II secolo
56. G3: marmo proconnesio, locale, fine II secolo
57. G4: marmo proconnesio, locale, metà del III secolo
58. G5: marmo bianco, locale, metà del III secolo
59. G6: marmo bianco, locale, metà del III secolo
60. H1: marmo bianco, locale, seconda metà del III secolo
61. H2: marmo bianco, locale, III secolo
62. H3: marmo bianco, locale, seconda metà del II secolo
63. H4: marmo proconnesio, locale o urbano (?), fine III inizio IV secolo
64. H5: marmo bianco, locale, fine III inizio IV secolo
65. H6: marmo bianco, locale o urbano (?), fine III inizio IV secolo
66. H7: marmo bianco (?), locale (?), metà del III secolo
67. H8: marmo bianco, locale, fine III secolo
68. H9: marmo bianco, locale, seconda metà del III secolo

69. H10: marmo bianco con venature grigiastre, urbano, metà del III secolo
70. H11: marmo bianco, urbano (?) fabbrica efesina, II secolo
71. H12: marmo bianco con venature grigiastre, urbano, prima metà del III secolo
72. H13: marmo bianco, urbano (?) di fabbrica attica, metà I inizio II secolo (non oltre età antonina)
73. H14: marmo bianco con venature grigiastre, locale o urbano (?), secondo quarto del II secolo
74. H15: marmo bianco con venature grigiastre, urbano, III secolo
75. I1: marmo bianco, locale, inizio del III secolo
76. L1: marmo bianco, locale, metà del III secolo
77. L2: marmo bianco, locale?, III secolo
78. M1: (?), urbano, I secolo (?)

### 4.3.2 I sarcofagi di provenienza urbana

I modelli provenienti dall'Urbs[410] giungevano in Campania sia come influssi artistici attraverso disegni o modelli, sia come importazione di manufatti già lavorati, soprattutto nel caso di prodotti estremamente raffinati e da uno stile elegante e dai volumi definiti.[411] Per comprendere queste caratteristiche[412] appena indicate, partiamo dall'analisi degli esemplari A21 e H15 dallo schema compositivo differente, ma entrambi di provenienza urbana[413]. Il primo A21[414] (fig. 106 pag.170) è un sarcofago conservato nella navata sinistra della Chiesa di San Domenico a Salerno, che si contraddistingue non solo per la raffinatezza della fattura, ma anche per l'insolito apparato decorativo.



Fig. 106
sarcofago A21 con protomi leonine. Chiesa di san Domenico, Salerno.
Foto dell'autore.

410 Un altro manufatto che per la sua originalità è stato considerato di possibile provenienza urbana è anche il sarcofago A3 con doppio registro di strigilature, presumibilmente prodotta da maestranze attiche, attive tra il 180 e il 240 d.C., che sembra riprodurre il tipo di sarcofago a *kline*.

411 La studiosa A. Lucignano ha evidenziato come: «In linea generale, l'area campana interna e *l'ager campanus* sembrano maggiormente legati alle produzioni urbane appartenenti al filone d'arte "popolare", evidente principalmente nei prodotti capuani, nei quali si osservano - peraltro - affinità stilistiche con alcuni rilievi architettonici. Ciononostante, non sembrano mancare influssi reciproci con l'area flegreo-napoletana più legata, invece, alla corrente d'arte "ufficiale" urbana dalle forme classicheggianti. Maggior eclettismo formale si riconosce, poi, nella produzione salernitana, più aperta ad influenze provenienti da diversi fronti, soprattutto dall'Asia Minore». Lucignano 2008, 68.

412 Più avanti indicheremo in tabella i manufatti di provenienza urbana e quelli locali, accanto ai materiali in cui essi sono realizzati. Per quanto riguarda gli aspetti iconografici, essi saranno esaminati nel capitolo V.

413 Palmentieri 2020b, 136 fig. 15.

414 Per l'analisi del manufatto si rinvia alla tecnica A21.

La lenòs, infatti, presenta in sostituzione del classico motivo a strigilature, una decorazione a scanalature verticali[415] con terminazioni curve e con toro inferiore rudentato, note come baccellature (si tratta di un motivo decorativo frequente nell'arte dell'antichità classica su urne e vasi)[416]. Particolarmente interessanti sono le protomi leonine poste alle estremità della fronte, (figg. 107-108 pag.171) che evidenziano un muso aggettante rispetto alla criniera.





Figg. 107 e 108
Dettagli delle protomi leonine, sarcofago A21, Chiesa di San Domenico, Salerno.
Foto dell'autore

415 Un simile motivo decorativo è presente sulla fronte di sarcofago baccellato conservato al MUPRIS - Museo della Basilica di San Silvestro, Roma SEZIONE II .2 / PRI 0114. Su questo esemplare però la decorazione a baccellature è interrotta al centro da un clipeo con busto della defunta. [http://mupris.net/Archivio/PRI0114]. La figura femminile indossa tunica e palla, reca nella mano sinistra un *volumen*. I capelli sono divisi da una scriminatura centrale e raccolti dietro. Questa tipologia di acconciatura è riconducibile a quella di Faustina Minore e suggerisce una datazione alla fine del II secolo. (Si veda Museo Nazionale Romano. Le sculture, I,9,2, Roma 1988, nn. 234, 235, 246). Alle due estremità della fronte del sarcofago abbiamo un erote con le gambe incrociate, appoggiato su una torcia capovolta e sostenente, con il braccio abbassato, una coroncina, mentre posa l'altra mano sulla spalla a sostenere il mento. Per il motivo delle baccellature e per lo schema compositivo, è possibile datare il manufatto al primo quarto del III secolo, opera botteghe urbane (Museo Nazionale Romano. Le sculture, I,7,2, pp. 307-309; 381-383).
La lenòs è confrontabile con un sarcofago conservato a Roma nella chiesa di S. Maria del Priorato di Malta sull' Aventino. Stroszeck 1998 = Stroszeck, J. *Löwen-Sarkophage. Sarkophage mit Löwenköpfen, schreitenden Löwen und Löwen-Kampfgruppen,* ASR VI, 1, Berlin 1998, 118, n. 115, tav. 10.1, 21.3.4, 83.7.8.

416 Sull'uso delle baccellature in ambito decorativo si veda: Sciacca 2005 =Sciacca, F. *Patere baccellate in bronzo.* Oriente, Grecia, Italia in età orientalizzante. «L'Erma» di BretSchneider. Roma, 2005.

Quest'ultima è resa con ciocche del tipo a fiamma intagliate, ma prive della caratteristica copertura del muso che si avrà negli esemplari successivi. Inoltre, la resa dei muscoli contratti della fronte e dei dettagli dell'occhio, sono tutti elementi riconducibili a una tipologia di lavoro classicistico caratterizzato dalla evidente plasticità delle forme.[417] Proprio per tali elementi stilistici, il nostro manufatto è datato tra la fine del II e gli inizi del III secolo d.C. A supporto di questa datazione sono state riscontrate somiglianze con un frammento di testa leonina pertinente ad un sarcofago inserito nel muro del recinto del giardino orientale di Villa Albani, anch'esso datato agli inizi del III secolo d.C. e a un sarcofago di Villa Doria Pamphili (fig.109 pag.173) della fine del II secolo d.C. Per il motivo delle baccellature, invece, è possibile un raffronto con la fronte di sarcofago (fig.110 pag.173) conservato al MUPRIS - Museo della Basilica di San Silvestro a Roma. Quest'ultimo esemplare presenta, la decorazione a baccellature inquadrata entro due cornici modanate in alto e in basso, mentre al centro è collocato un clipeo a listello semplice, che occupa l'orlo superiore della cassa e contiene il ritratto della defunta. Al di sotto, sono scolpite due cornucopie incrociate con pigne e frutti, tenute insieme da una tenia[418].

417 Un coperchio, non pertinente (che sporge vistosamente oltre la lunghezza della cassa) della tipologia a doppio spiovente decorato con motivo a palmette, chiude la cassa.

418 Si rinvia alla scheda del manufatto su: http://mupris.net/Archivio/PRI0114.



Fig. 109
sarcofago di Villa Doria Pamphili della fine del II d.C. Posto su uno dei muri esterni della Casina di Villa Vecchia, è stato riutilizzato come vasca di fontana.
From:whttps://romamia.miaroma.it/fontane-villa-pamphili/sarcofago.



Fig. 110
Fronte di sarcofago baccellato con defunto in clipeo ed eroti, sezione ii .2 / pri 0114.
From: http://mupris.net/archivio/pri0114.

Sono inoltre ravvisabili rimandi tipologici con le teste leonine presenti sul sarcofago salernitano A14[419] (fig. 111 pag. 174). Proprio per questi caratteri anche questo sarcofago sarebbe da considerarsi un manufatto di provenienza urbana, sebbene non sia da escludere totalmente una sua provenienza regionale.[420]



Fig. 111
Sarcofago a carattere mitologico A14, Catterale di Salerno.
Foto dell'autore.

419 Lo schema iconografico, con tutte le figure disposte secondo un ordine paratattico, non ci consente di escludere una sua provenienza regionale, prodotto sull'influenza di modelli urbani di età severiana, come indicano anche la fattura delle capigliature e l'andamento dei panneggi. Per l'analisi completa del manufatto si rinvia alla scheda tecnica A14.

420 Palmentieri 2010, 329-330.

Passiamo ora all'analisi del sarcofago urbano H15 (fig. 112 pag.176) conosciuto come sarcofago di Prometeo[421], conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli.
Si tratta di un sarcofago di grande pregio, di produzione urbana, databile al III secolo d.C., che testimonia come in ambito flegreo-napoletano, accanto agli esemplari prodotti da botteghe regionali, vi fossero esemplari particolarmente elaborati.[422] Sulla fronte si affollano diverse divinità (Giove, Giunone, Mercurio, Nettuno, Vulcano ecc.) disposte attorno al titano Prometeo che ha appena plasmato il primo uomo, ancora inerme al suolo. Una diversa interpretazione dell'iconografia vede nel personaggio pensoso seduto il dio del sonno - Ipnos, mentre nel giovane esanime, Prometeo. Sul retro[423] del sarcofago H15.1 (fig.113 pag.176) sono presenti due grifi, affrontati dinanzi a un vaso.
La decorazione mostra uno stile più semplice rispetto a quello della fronte e un rilievo generalmente appiattito. Potrebbe essere legato a una rilavorazione in fase di reimpiego della cassa in epoca successiva. Ad ogni modo, ciò che emerge con forza da questa produzione urbana è la vicinanza socio-culturale tra la committenza flegrea e l'ambiente senatoriale romano.[424]

Il sarcofago, per la fronte antica, è confrontabile con un esemplare analogo (fig.114 pag.177), rinvenuto ad Arles in Francia nel XVI secolo, datato al 240 d.C., appartenente ai sarcofagi raffiguranti la creazione del primo uomo da parte di Prometeo. Anche in questo caso abbiamo la fronte popolata da numerosi personaggi atti a esprimere una dolorosa riflessione sul senso della vita e sul destino dell'uomo, significato comune a questo schema iconografico e al contesto funebre.

---

421 Palladini 1871 = Palladini, L. *Descrizione d'un sepolcreto scoperto in Pozzuoli nel mese di luglio del corrente anno.* Napoli 1817;
Muscettola 2004 = Muscettola, S.A. *Il Mausoleo Di Prometeo a Pozzuoli: Contesto e Committenza. Prospettiva,* no. 115/116, JSTOR, http://www.jstor.org/stable/24434535. 2004, 2–11.

422 Quali l'esemplare napoletano H6 con il mito di Endimione (sebbene per quest'ultimo restino dubbi sulla provenienza). Per l'analisi completa del manufatto si rinvia alla scheda tecnica H6.

423 Per l'analisi del retro si rinvia alla scheda tecnica H15.1

424 Lucignano 2008, 65-66 fig. 4.



Fig. 112
sarcofago H15 con mito di Prometeo. Museo Archeologico Nazionale di Napoli.
Foto dell'autore.



Fig. 113
Retro con grifi affrontati sarcofago H15.1. Museo Archeologico Nazionale di Napoli.
Foto dell'autore.

Prima di passare all'indagine degli altri manufatti, vediamo come le maestranze locali rielaborarono i modelli delle botteghe urbane, attiche e microasiatiche.
Sappiamo, innanzitutto, che la Campania ebbe un ruolo chiave nell'ambito della produzione di sarcofagi e che le officine marmorarie locali avevano continui contatti con queste botteghe collocate nelle regioni confinanti e con i centri di Roma, dell'Attica e dell'Asia Minore[425].Non è tutto, infatti, in età imperiale, la Campania seppe rivestire il ruolo attivo nella ricezione dei modelli iconografici e stilistici provenienti dall'Urbs[426], ma al tempo stesso seppe rielaborare tali schemi, che finirono per essere poi diffusi verso la Puglia settentrionale[427].Senza dubbio, le vie di comunicazione[428] marittime



Fig. 114
115 sarcofago con mito di Prometeo, Arles. Musée du Louvre, Paris. ù
From: https://mythologiae.unibo.it/index.php/2016/10/26/leggenda-di-prometeo/#:~:text=Descrizione%3A%20Il%20sarcofago%2C%20rinvenuto%20ad,uomo%20da%20parte%20di%20Prometeo.

425 Restano fondamentali i lavori di:
Giuliano 1962;
Ferrari 1966;
Todisco 1994;
Faedo 1999.
426 Lucignano 2008, 63.
427 Per i rapporti tra produzioni campane e delle aree della Puglia settentrionale: Todisco 1994, 447-489.
428 Quilici Giglioli 2005 = Quilici Giglioli, S. *Per la lettura della viabilità in Campania.* In Le città campane tra tarda antichità e alto medioevo, G. Vitolo (a cura di). 2005, 13-27.

rappresentarono le modalità più utilizzate per la diffusione degli schemi iconografici urbani (ma anche attici e microasiatici). Vanno però considerate anche le vie di comunicazione terrestri, quali la Via Appia e la via Domitiana: la prima collegava Roma a Benevento e a Capua, la seconda a Cuma, Pozzuoli e Napoli.

Diversamente, nel tardo II secolo, nell'Urbs convivevano sarcofagi prodotti da officine locali (dal II al III secolo) e casse importate[429] del tutto lavorate, viste come pezzi di alto valore e prestigio, affiancate da pezzi prodotti in serie, caratterizzati dal cosiddetto basic design. In questi casi erano sarcofagi riconducibili al tipo a ghirlande o con tabule, ma anche lenòs con protomi leonine appena abbozzate[430]. Volendo individuare una cifra stilistica tipica di queste botteghe locali possiamo ravvisare una resa delle figure generalmente appiattite, panneggi fitti e rigidi, diffuso allungamento degli arti (quest'ultimo aspetto sembrerebbe più evidente nell'ambiente artistico di Capua e Benevento, in misura minore nei rilievi salernitani, mentre opposta sembrerebbe la tendenza flegreo-napoletana con figure più tozze e schiacciate) [431]. Sarebbe, però, un errore considerare queste casse campane come sarcofagi "dalla fattura poco accurata"[432], esse, al contrario, vanno inquadrate entro una cifra stlistica nuova, più libera rispetto ai modelli urbani e comunque caratterizzate da schemi decorativi snelliti e semplicati, ma di grande impatto comunicativo. Dobbiamo anche considerare i possibili committenti a cui si indirizzava la produzione: se per i prodotti finiti, sin dall'antichità, abbiamo ipotizzato una committenza di alto rango, disposta all'acquisto di pezzi di valore e dal costo considerevole, diversamente per le produzioni in serie dobbiamo riferci alla schiera di negotiatores marmorari che rifornivano le officine locali.

---

429 Sebbene limitate esistevano esportazioni da Roma sia in Italia che in altri centri, quali la Spagna, la Gallia, l'Africa, la Siria e la Palestina, soprattutto tra I e IV secolo, con un incremento nel 300. Si veda al riguardo:

430 Sui sarcofagi orientali a Roma si veda: Koch 1982 = Koch, G. Östliche Sarkophage in Rom. 1982,167-208; Koch 1980 = Koch, G. *Stadtrömisch oder östlich? Probleme einiger kaiserzeitlicher Sarkophage in Rom*. In "Bönner Jahrbücher" 180. 1980, 51-104.

431 Lucignano 2008, 68.

432 A. Lucignano giustifica questa scarsa fattura dei sarcofagi di produzione regionale, con il fatto che: «la committenza non era in grado di sostenere l'acquisto di sarcofagi particolarmente elaborati, oppure perché gli scalpellini locali non raggiungevano la maestria di quelli urbani o microasiatici. Rispetto agli esemplari urbani, i prodotti campani evidenziano una volontà narrativa meno sentita, riproponendo i temi in chiave semplificata e, generalmente, su un unico piano prospettico. I motivi decorativi urbani, rappresentati principalmente da fregi figurati mitologici e non (eroti ghirlandofori o clipeofori, grifi, tritoni, centauri, allegorie delle stagioni, scene dionisiache e di vita privata), sembrano i più imitati dalle botteghe campane anche relativamente alla contaminazione di diversi elementi decorativi». Lucignano 2008, 68-69.

I destinatari ultimi di tali pezzi li acquistavano ad un prezzo inferiore rispetto ai primi, considerati anche i costi di trasposto meno elevati.[433]

Dal quadro di rifermento appena descritto possiamo dedurre un progressivo potenziamento delle officine locali, a discapito delle iportazioni di casse marmoree, commissionate da privati e destinate a una committenza privata. Si tratta di prodotti ormai emanciapati dai modelli classicistici, caratterizzati da un linguaggio artistico libero di esprimere variazioni rispetto ai modelli di riferimento.

Così, accanto a pezzi talvolta semplici e modesti, ad esempio i sarcofagi strigilati, il nostro catalogo di schede tecniche raccoglie sarcofagi di media qualità fino ad arrivare a tipologie più complesse, con rappresentazioni come cacce, battaglie, scene bucoliche, miti pagani, rappresentazioni dionisiache, creature marine, muse, eroti e stagioni, fino alle ghirlande. Predominano comunque di gran lunga i sarcofagi decorati con temi e scene mitologiche: Achille, Pentesilea, Amazzoni, Ippolito, Marte e Venere, Eracle, Meleagro, Dioniso, Prometeo.

### 4.4 Riuso e rilavorazione ideologica dei sarcofagi antichi in ambito locale

La scelta da parte dei defunti dei temi iconografici pagani è una problematica strettamente connessa non solo al reimpiego dei sarcofagi antichi ma anche alla rilavorazione degli stessi, attraverso una modifica schemi iconografici preesistenti. Le casse riutilizzate e rilavorate vanno considerate, innanzitutto, secondo una nuova ottica collezionistica, è in tal senso che dobbiamo collocare e indagare le rilavorazioni apportate alle iconografie

433 I più grandi esportatori di questi prodotti erano l'Attica, Docimium e altre cave vicine (Thiounta) della Frigia, dove si producevano sarcofagi del tipo a colonnette a fregio continuo e a ghirlande. Invece, in misura minore Afrodisia (l'unico pezzo afrodisiense in Italia è riconosciuto in un sarcofago di Pisa) ma che ebbe comunque una vasta risonanza nell'influsso sulla diffusione dei tipi a ghirlande e tabulae o a pilstrini reggenti ghirlande, sia a Roma che nell'Italia meridionale. Casse semilavorate per l'esportazione sono prodette anche ad Efeso nell'isola di Proconneso, in quella di Thasos e ad Assos. Da un punto di vista cronologico i primi sono riconducibili soprattutto al II secolo, mentre i secondi prevalentemente al III. Diversamente dal Proconneso vengono importate casse semplici nel IV secolo. Pensabene 1986, 295.

dei sarcofagi antichi in epoca medievale. Sebbene essi fossero generalmente visti come elementi singoli e isolati rispetto a strutture architettoniche più grandi, capitava che fossero collocati in numero significativo presso le cattedrali o gli edifici religiosi proprio tra l'XI e il XII secolo. Spesso su questi manufatti si procedeva ad una rilavorazione più o meno evidente delle iconografie originarie. Questi interventi di rilavorazione generalmente servivano a modificare lo schema iconografico originario, in funzione di precise esigenze di carattere tecnico-pratico o in relazione a motivazioni ideologico-culturali proprie dell'epoca in cui avvenne il riutilizzo. Le modifiche alle vecchie decorazioni pagane, infatti, avevano lo scopo principale di ridefinire il vecchio racconto e riproporlo in una chiave di lettura più adatta al nuovo contesto cristiano. Esemplari, in tal senso, sono i casi di Salerno, Amalfi (SA), Cava dei Tirreni (SA) e Napoli dove i numerosi sarcofagi reimpigati e rilavorati finivano per assumere significati che andavano ben oltre quelli incarnati in epoca romana, quando era consuetudine collocarli lungo le vie consolari[434]. Di norma, quando l'antica iconografia non presentava elementi dichiaratamente paganeggianti (simboli, divinità, nudi o scene erotiche) si tendeva ad accettare il vecchio schema iconografico senza interventi volti ad occultare ciò che potesse risultare disturbante: questo accadeva, ad esempio, per i sarcofagi con scene di battaglia o con miti non facilmente riconoscibili[435]. Per capire meglio quanto appena affermato analizzeremo gli interventi di rilavorazione presenti sui sarcofagi oggetto di questo studio, partendo proprio dal sarcofago H1[436] che come detto precedentemente fu reimpiegato come sepoltura per il nobile Riccardo Piscicelli[437].

Abbiamo già evidenziato alcuni degli interventi di rilavorazione presenti su questo esemplare, con l'inserimento di stemmi gentilizi del casato Piscicelli sui lati corti.

---

434 Quintavalle 2003 = Quintavalle, A.C. *Quei campi dei miracoli.* In Rilavorazione dell'antico nel Medioevo. M. D'Onofrio (a cura di) 2003, 21.

435 Quintavalle, 2003, 22.

436 Per l'analisi del manufatto si rinvia alla scheda tecnica H1 per la fronte antica e alla scheda tecnica H1.1 per la fronte rilavorata. Il sarcofago è conservato a Napoli nella Cappella Piscicelli, basilica di Santa Restituta, Napoli.

437 Per approfondimenti sul casato Piscicelli si consiglia di consultare l'Archivio di Stato di Napoli http://patrimonio.archiviodistatonapoli.it/asna-web/scheda/famiglie/0000000774/De-Vito-Piscicelli-g: Taeggi-secc-XVII-Napoli.html

Il sarcofago era collocato fino al 1908 su una delle pareti della cappella omonima[438] con la fronte rilavorata a vista. Questa presenta, entro listelli lisci, un clipeo centrale con l'Ecce homo affiancato da due cavalieri oranti (fig.115 pag.181). Il coperchio è stato invece ricavato da una fronte di sarcofago strigilato reso a mo' di materasso, su cui è adagiato un cavaliere con le braccia incrociate e spada lungo il fianco. A conferma del fatto che la cassa fosse in origine addossata alla parete, possiamo notare che anche la statua del giacente non è rifinita sul lato posteriore.



Fig. 115
Retro rilavorato del sarcofago H1.1 con Ecce Homo e iscrizione recante la data del 15 gennaio 1331, epoca del riuso. Basilica di Santa Restituta, Napoli. Foto dell'autore.

438 Quintavalle 2003,139.

Il retro antico (fig. 116 pag.182), interessato da diverse perdite del rilievo, probabilmente dovute ad atti vandalici sui volti delle figure pagane ivi rappresentate, presenta un clipeo centrale concavo con figura della defunta, sorretto da due geni stagionali clipeofori posti specularmente e resi da dietro, dei quali uno reggente un canestro di frutta (?) che simbolicamente si riferirebbe all'Estate. Al di sotto del clipeo sono rappresentati due galli affrontati dinanzi a un tripode, su cui poggierebbe un sacchetto con un probabile premio in denaro[439], mentre altri due geni stagionali clipeofori si affiancano ai precedenti. Uno di questi regge un uccello per le zampe, se si trattasse di un'anatra sarebbe interpretabile come allegoria dell'Inverno. In basso, a destra e a sinistra si trovano invece Terra e Oceano, chiudono la decorazione della lastra frontale altri due eroti ghirlandofori. Lo schema iconografico dell'antico rilievo è comunque riconducibile alla serie di sarcofagi con geni stagionali diffusi nel III secolo d.C. Lo stile delle figure con volti allungati e ciocche alzate, rese con solchi profondi di trapano, suggeriscono una datazione all'età severiana.



Fig. 116
Fronte antica del sarcofago H1, Cappella Piscicelli, Basilica di Santa Restituta, Napoli.
Foto dell'autore.

439 Quintavalle 2003, 140.

Per il significato simbolico dei galli affrontati ricordiamo che spesso sui monumenti funerari erano raffigurati combattimenti tra galli, che secondo il Cumont, sarebbe a loro volta una trasposizione del motivo della vittoria atletica. Simbolicamente, la vittoria del gallo, come quella dell'atleta della palestra, avrebbe un valore escatologico[440]. Un altro esemplare rilavorato con l'inserimento dello stemma del casato è il sarcofago H3 (fig.117 pag.184), anch'esso conservato presso la Basilica di Santa Restituta a Napoli, Si tratta di un sarcofago a carattere dionisiaco con trionfo bacchico. La cassa a base rettangolare, presenta una decorazione con clipeo centrale, sorretto da satiri in posizione speculare, il cui volto è totalmente abraso, il clipeo è stato rilavorato con lo stemma del casato Piscicelli, altri nove stemmi della famiglia sono invece raffigurati sul coperchio moderno, sul quale è incisa un'epigrafe che ci informa come a partire dal 1545 il sarcofago fosse destinato a due esponenti dalla famiglia Piscicelli: Ascanio e Giovan Battista, fratello e figlio di Alfonso di Berardo, che compare come dedicante nell'iscrizione[441].

Stemmi gentilizi furono eseguiti sul sarcofago A3 (fig.118 pag.184) conservato nel quadriportico del duomo di Salerno. La cassa non ha subito evidenti segni di rilavorazione, se non per la rilavorazione del coperchio, effettuata da maestranze medievali, che secondo quanto indicato da A. Palmentieri, in origine dovevano essere collocati i due coniugi semisdraiati di profilo, tipico dei sarcofagi del tipo a kline.[442] Nel Cinquecento, fu poi inserito lo stemma della famiglia Guarna, sulle estremità della lastra frontale [443]. Si tratta di un prodotto assolutamente originale, elegante per stile e fattura, senza dubbio destinato a una committenza agiata e colta, affascinata dalla tradizione artistica greca[444]. Alcune considerazioni, come la tipologia di marmo, la bisomia orizzontale (fig. 119 pag.185) e lo schema stilistico-iconografico lasciano anche aperta l'ipotesi di una datazione ab orgine rinascimentale del manufatto, quale libera reinterpretazione del motivo classico eseguita da maestranze locali. Ricordiamo che questo sarcofago, proprio in virtù delle sue peculiari

---

440 Cumont 1942 = Cumont, F. *Recherches sur le symbolisme funeraire des romains.* Parigi 1942, ristampa anastatica 1966, 398 n.4.

441 D'Onofrio 2003, 141-142, n. 50, figg. 50a-b;

442 Palmentieri 2020b, 132.

443 Lo studioso M. De Angelis suppone che i due stemmi siano stati commissionati a maestranze cavesi, dalla famiglia Guarna. De Angelis 1937, 35.

444 Goette 1991 = Goette, H. R. *Attische Klinen-Riefel-Sarkophage.* AM Athenische Mitteilungen 106. 1991, 334, n. 17, tav. 109.

caratteristiche, fu rappresentato (fig. 120 pag.185) da Francois Debret, in Voyage en Italie de Naples à Paestum e da Jean-Baptiste Cicéron Lesueur (fig. 121 pag.186) in Voyage en Italie: Environs de Naples.



Fig. 117
Sarcofago H3 con trionfo bacchico e stemma gentilizio rilavorato nel clipeo. Cappella Piscicelli, Basilica di Santa Restituta, Napoli. Foto dell'autore.



Fig. 118
Sarcofago A3 a doppia strigilatura, famiglia Santomango Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig.119
Dettaglio lato corto sarcofago A3 a doppia strigilatura, famiglia Santomango, Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig.120
Riproduzione del sarcofago A3 ad opera di Francois Debret, Voyage en Italie de Naples à Paestum, Parigi, ENSBA, PC 77832 (7, 183): 'Tombeau antique à Salerne'.
Immagine pubblicata in Palmentieri 2020b, 133 fig.11.

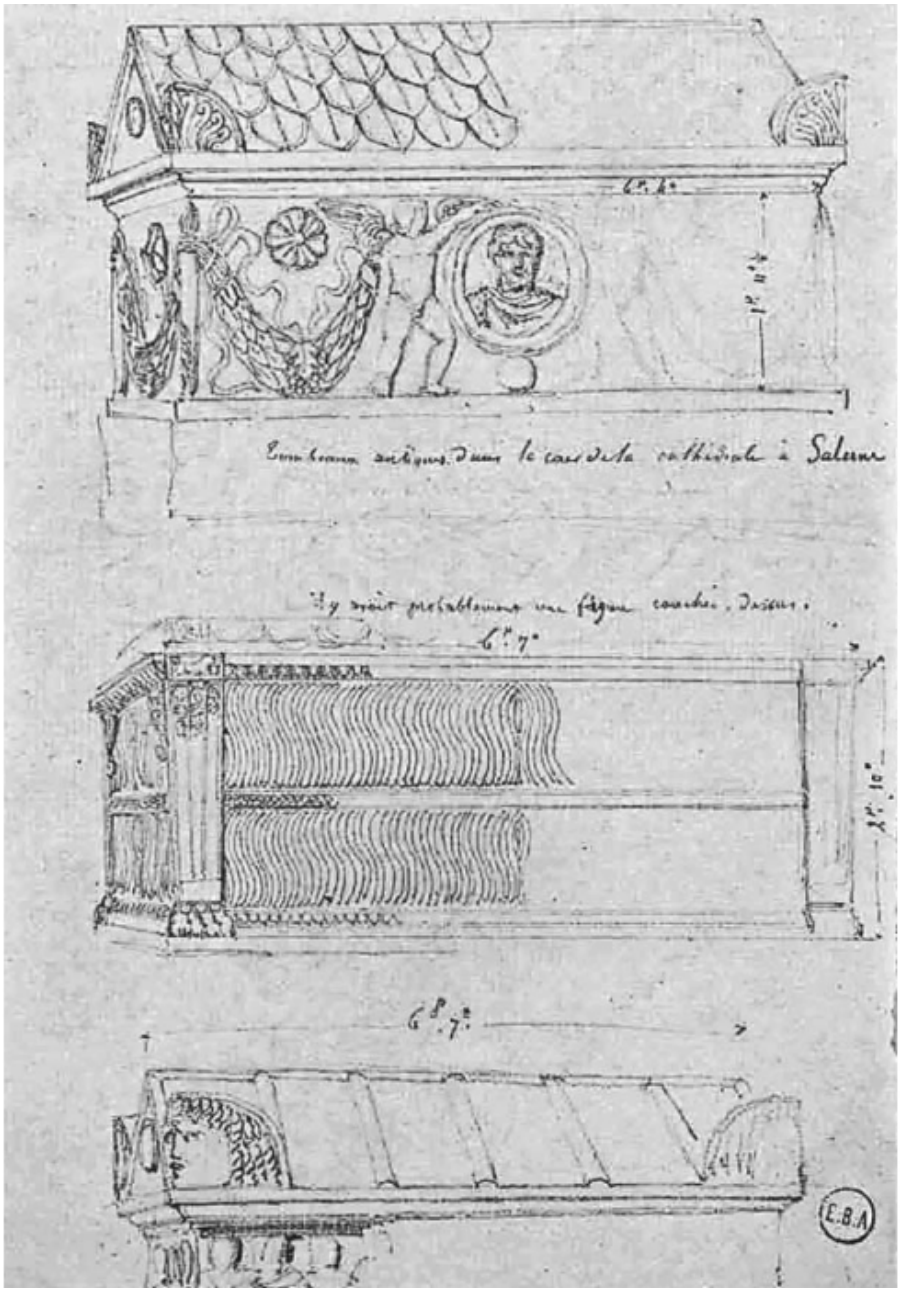



Fig.121
Disegni di alcuni sarcofagi del duomo di Salerno, Jean-Baptiste Cicéron Lesueur, Voyage en Italie: Environs de Naples, Parigi, ENSBA, PC 15469 (3, 64) 'Salerno, tombeaux antiques dans la cour de la Cathédrale à Salerne.
Immagine pubblicata in Palmentieri 2020b, 133 fig.12.

Ricordiamo ora l'esemplare A4[445] (fig. 122 pag.187 oggetto di rilavorazione nella parte centrale dello spiovente frontale dove in epoca moderna fu inserito uno stemma cinquecentesco, riconducibile alla nobile famiglia Santomango, con bande trasversali: sulla seconda banda dal basso si legge "D. OY" e una "V"[446]. Lo stile non elegante e lo schema iconografico, fanno propendere per una datazione alla tarda età Antonina.
Un altro esemplare oggetto di rilavorazione è il sarcofago A20[447] (fig.123 pag.188), riutilizzato come sepoltura della contessa Marchisia del Balzo, contessa di Melito(?) o Mileto(?) e di Terranova,[448] la cassa fu rilavorata sul retro (fig. 124 pag.188) per essere vista su tutti e quattro lati.[449] In questa rilavorazione furono inseriti gli stemmi del casato. Sui lati corti sono presenti grifi affronati dinanzi a un kantaros (fig. 125 e 126 pag.189)



Fig. 122
Sarcofago A4 con ghirlande e bucrani, famiglia Santomango. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.

445 Si rinvia alla scheda tecnica A4.
446 Braca 2003a, 108, figg. 102-103.
Braca 2018 = A. Braca, *Guida illustrate alla cattedrale di San Matteo.* Salerno 2018, 35.
447 Si rinvia alla scheda tecnica A20.
448 Paoletti 1983, 240, fig. 17 nota 47.
449 Sul manufatto A20 ritorneremo in maniera più puntuale nella sezione dedicata all'uso del colore in fase di reimpiego.



Fig. 123
sarcofago A20, riutilizzato come sepoltura della contessa Marchisia del Balzo, Salerno Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig. 124
retro sarcofago A20 di Marchisia del Balzo con stemmi del casato. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.





Fig.125 e 126
Lati corti Sarcofago A20 Marchisia Del Balzo. Salerno Cattedrale.
Foto dell'autore.

Tra gli altri esemplari oggetto di rilavorazione, ricordiamo la lastra[450] frontale del sarcofago A9[451] (fig. 127 pag.198), murata dal 1933 nell'atrio, lato sud del Duomo di Salerno. Il manufatto è decorato con lesene scanalate e campi strigilati e reca in basso, in posizione centrale, uno schema caro all'iconografia cristiana, vale a dire un cervo e un cane affrontati con un albero sullo sfondo (fig. 128 pag.198). Il motivo dei cervi alla fonte, affrontati davanti al kantharos, con le colombe ai piedi degli Apostoli è, infatti, tipico dell'immaginario cristiano e potrebbe essere il frutto di una rilavorazione di epoca tardomedievale, quando il sarcofago, originariamente destinato una sepoltura pagana, venne adottato da un cristiano come sua sepoltura in un momento imprecisato. Inoltre, a livello iconografico la scena miniaturistica si ricollega a quella del Buon Pastore, rivisitando in chiave cristologica un motivo caro all'iconografia ellenistica e romana.



Fig.127
Fronte di sarcofago A9 con lesene scanalate e strigilature, Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig.128
Dettaglio della fronte di sarcofago A9 con cervo e cane affrontati, Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.

450 La lastra è ricordata da: De Angelis 1937, 31-32;
Carucci 1962 = Carucci, A. *Il Duomo di Salerno e il suo Museo.* Salerno 1962, 23.
451 Si rinvia alla scheda tecnica A9.

Un altro esemplare che presenta piccoli interventi di rilavorazione è il sarcofago monumentale H12 (fig.129 pag.192) databile alla prima metà del III secolo d.C, che accolse le spoglie mortali di Ruggero I d'Altavilla, il Gran Conte.[452] Questi era consapevole dell'importanza del recupero e della rifunzionalizzazione dei sarcofagi antichi, si trattava infatti di una pratica che il sovrano normanno aveva appreso attraverso il sarcofago A15 di Gregorio VII in linea con l'imitatio imperii, un elemento costante della riforma gregoriana [453]. L'eleganza della fattura, ne fa uno degli esemplari stilisticamente più curati nella serie di sarcofagi strigilati con porta centrale e colonne angolari,[454] tipologia ampiamente attestata nell'ambito della produzione urbana del III secolo d.C. La cassa, proveniente da Mileto[455] (Vibo Valentia), venne smontata a seguito del terremoto del 1659[456] è conservata oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli[457]. Lo schema iconografico della fronte è costituito dal classico motivo a strigilature con al centro una porta a due battenti[458], simbolicamente riconducibile al passaggio del defunto verso il mondo dei morti.

---

452 Il sarcofago è ricordato da Deér 1959 = Deér, J. T*he Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily,* Vol.5. Cambridge 1959, 28.

453 Herklotz 1994, .325;
Di Cosmo 2018, 225.

454 L'esemplare è confrontabile con un sarcofago conservato a Poli (Roma) stilisticamente meno elegante, ricordato da: Haarløv 1977 = Haarløv, B. *The Half-open Door: A Common Symbolic Motif Within Roman Sepulchral Sculpture.* Odense 1977, 144.

455 Ricordiamo, a tal proposito, brevemente quella che fu la logica politico-religiosa che mosse i Normanni nel Sud Italia. L'elemento che caratterizzò il consolidamento del potere normanno in Campania, Calabria e Sicilia fu l'ottenimento rapido di un accordo con le potenti abbazie benedettine, verso cui i nuovi conquistatori si mostrarono particolarmente munifici. Per questo motivo, nei pressi delle loro città-residenza nell'Italia meridionale istituirono nuovi monasteri benedettini. Tra questi ricordiamo il monastero di San Lorenzo di Aversa (Caserta in Campania), della SS. Trinità di Venosa vicino Melfi (Potenza in Basilicata), di Santa Maria di Camigliano presso il *castrum* di Scribla nelle vicinanze di Spezzano Albanese (Cosenza in Calabria) e Santa Maria della Matina presso San Marco Argentano (Cosenza). Fu Roberto il Guiscardo a donare Mileto al fratello Ruggero I nel 1058, per la fedeltà che questi gli aveva dimostrato nella conquista della Calabria. Così nel 1080 il Gran Conte Ruggero I fece erigere l'Abbazia benedettina della Santissima Trinità di Mileto, una delle prime costruzione religiose di fondazione normanna. Mileto ebbe un ruolo di fondamentale importanza per il processo di latinizzazione della chiesa di rito bizantino. Qui, nel 1120, Papa Gregorio VII vi istituì la diocesi diventando la prima sede episcopale di rito latino di tutto il meridione d'Italia. Di questa imponente struttura, purtroppo, restano solo i ruderi, in quanto il complesso abbaziale fu completamente raso al suolo dal terremoto del 1783. Sull'Abbazia di Mileto si veda: Russo 2016 = Russo, G. *Un documento del 1301 per il monastero della SS. Trinità di Mileto.* In «Archivio Storico per la Calabria e la Lucania», LXXXII. 2016, 77-100.

456 Morrone 1998 = Morrone, M. *L'antico nella Calabria medievale fra architettura di prestigio e necessità.* Mélanges de l'école française de Rome. 1998, n.1, 342-357.

457 Il sarcofago è oggetto di una richiesta di rientro a Mileto sulla base di un progetto di riordino del quadro museale statale, voluto dall'ex Ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo italiano Franceschini, il quale aveva annunciato l'intenzione di mobilitare molte delle opere per riportarle nei luoghi di origine.

458 Lo schema decorativo della cassa si completa sui lati corti con una sella curule e con corone di alloro. Tali elementi hanno fatto pensare che in origine il sarcofago potesse essere destinato a un magistrato. Per l'analisi del manufatto si rinvia alla scheda tecnica H12.



Fig. 129
Sarcofago H12 di Ruggero d'Altavilla, Museo archeologico nazionale, Napoli.
Foto dell'autore.

La porta[459] è a sua volta inserita in una struttura a edicola sorretta da parataste, con frontone recante al centro una corona lemniscata, la copertura, invece, è a mo' di tetto a doppio spiovente con agli angoli due busti acefali (probabilmente il defunto e sua moglie). Gli interventi di rilavorazione si collocano proprio nei timpani del coperchio, (figg.130 e 131 pag.194) dove fu inserita una croce greca in quella che doveva essere in origine un gorgoneion[460], di cui restano solo i capelli serpentini. Probabilmente, a causa della sua connotazione pagana si preferì occultare la Gorgone, sostituendola con questo simbolo cristiano. Sui lati corti invece sono presenti una sella curule e i fasci. Uno studio approfondito sull'attribuzione del sarcofago a Ruggero I, è stato condotto dalla L. Faedo[461]. La studiosa ha evidenziato come in origine, la cassa antica avesse una collocazione su di un basamento di marmo, sormontato da un baldacchino monumentale in porfido[462] sorretto da colonne probabilmente anch'esse in porfido.[463] Questa ricostruzione sarebbe stata ricavata dall'analisi di un pezzo di architrave in porfido, oggi conservato in Calabria e riutilizzato come gradino d'altare in una chiesa di Nicotera (Vibo Valentia)[464]. In particolare, il pezzo presenta una decorazione con tre maschere umane del tutto simili a quelle scolpite sulla trabeazione del baldacchino del sarcofago in porfido[465] di Federico II a Palermo. Interessanti sono i caratteri delle maschere: quella posizionata ad angolo, mostra la fisionomia di senex con barba, baffi e occhi a mandorla spalancati, mentre le altre due presentano generalmente tratti giovanili, con naso vistoso a punta e bocca piccola accennante un sorriso. Le acconciature, sebbene anch'esse diverse, sono entrambe

---

459 Sui sarcofagi con porta a battenti semi-aperti, si veda: Haarløv 1977.

460 Sul significato simbolico della gorgone ritorneremo più avanti.

461 La studiosa Faedo ha sottolineato le somiglianze tra la tomba di Ruggero a Mileto e quella di Federico II a Palermo, il sarcofago in oggetto era inserito, infatti, in una struttura monumentale simile a quella in porfido che a Palermo, 149 anni dopo, accolse le spoglie dell'imperatore Federico II di Svevia, discendente dagli Altavilla in linea maternal. Faedo 1982.

462 Ancora una volta, l'uso di questo marmo per una sepoltura normanna, è indice di una regalità nuova e al tempo stessa antica, in quanto fonda le proprie radici nel potere imperiale di Roma, ma anche di Bisanzio. Qui, infatti, il porfido ebbe un ruolo fondamentale anche nel cerimoniale di corte. Ricordiamo, inoltre, che nella chiesa dei Santi Apostoli a Costantinopoli, i primi imperatori avevano sarcofagi in porfido. Infine, a Ravenna per Teodorico nel 526 fu scelto un sarcofago sempre in porfido.

463 Allo stesso modo, il sarcofago della moglie del Guiscardo a Venosa, Albarada e i sarcofagi in porfido di Monrea le e Palermo sono collocati su un podio, secondo una tradizione ampiamente diffusa in ambito normanno. Faedo 1982, 698.

464 Il pezzo arrivò qui dopo il terremoto del 1659, allorchè diversi marmi e altri manufatti di pregio appartenuti alla Chiesa della Trinità furono dispersi e/o venduti, come risulta dalle " Notizie degli scavi" del 1882.

465 Delbrueck 2007 = Delbrueck, R. *Antike Porphyrwerke* XXIX-246/275. Berlino 1932. L'«Erma» di Bret Schneider, ristampa 2007.

con i capelli tirati dietro le orecchie a toccare le guance. Le somiglianze di stile, schema iconografico tra il pezzo nicoterese e quello palermitano, ha lasciato presuppore una loro origine e utilizzazione comune[466]. Il frammento di Nicotera, però, misura la metà del baldacchino parlermitano, per cui non abbiamo certezze che entrambi i pezzi siano stati eseguiti da un unico marmorario (lo scultore romano Pietro Oderisio come vedremo in seguito) soprattuto per motivi cronologici, piuttosto rende plausibile l'idea che i pezzi siano stati realizzati nell'ambito di una bottega locale.[467]

Degna di nota è anche l'iscrizione[468] che, probabilmente, doveva completare la decorazione del baldacchino di Ruggero I, dato testimoniato da un viaggiatore della fine del Seicento, l'Abate Pacichelli nel 1690. L'epigrafe, secondo quanto riportato dai disegni e agli scritti dei viaggiatori, era inserita su un tondo centrale[469] di una croce marmorea





Fig. 130 e 131
Dettagli con rilavorazione del coperchio Lati corti sarcofago H12 di Ruggero d'Altavilla.
Museo Archeologico Nazionale, Napoli. Foto dell'autore.

466 Faedo 1982, 696- 697.
467 Di Cosmo 2018, 226.
468 L'iscrizione è la seguente: *Hanc sepolturam fecit Petrus Oderisius Magister Romanus/Hoc quicumque leges dic sit ei requies.* Faedo 1982, 695.
469 Le iscrizioni all'interno dei tondi e dei bracci delle croci era una pratica diffusa anche per le croci in metallo dell'XI secolo. Si veda al riguardo: Deér 1977 = Deér, J. *Das Kaiserbild im Kreuz*. In Deér, Byzanz und das abendländische Herrschertum 126-177. In particolare 136, tav.25.

con bracci patenti[470] anch'essi iscritti[471] collocata dietro il sarcofago. In essa compare il nome di un certo Petrus Oderisius, forse un marmoraro romano del XII secolo (da non confondere con il Pietro Oderisio che realizzò la tomba di Clemente IV in San Francesco a Viterbo). L'iscrizione fa riferimento alla sepoltura di Ruggero eretta appunto da Oderisio magister romanus, della quale rimane però solo il nostro sarcofago tardo-imperiale. Di conseguenza è facilmente immaginabile che l'epigrafe facesse riferimento a tutta la struttura marmorea nella quale era inserita la cassa antica.[472] Il rinvenimento di resti di un baldacchino in porfido nei pressi di Mileto ha lasciato ipotizzare che all'inizio del XII secolo, la vedova Adelasia o il figlio Ruggero II (il cui sarcofago va collocate tra il 1145 e l'anno della sua morte, il 1154) abbiano commissionato un monumento funebre nel celebre marmo, al fine di rendere eterna gloria al Gran Conte.[473] Il Deér[474] ha evidenziato come l'uso di baldacchini monumentali rientrasse nella politica ideologica normanna volta alla santificazione della regalità, in quanto si rifacevano a livello simbolico ai cibori degli altari religiosi[475.] Proprio per quest'ultimo aspetto, così fortemente rappresentativo, la Chiesa avrebbe osteggiato la monumentalizzazione dei sarcofagi dei principi attraverso i baldacchini, in quanto avrebbero in maniera autoritaria confermato una sorta di sacralizzazione laica della sepoltura e di conseguenza del potere laico. Dunque, la scelta di una determinata tipologia di sarcofago, ancora una volta, va ad inserirsi in una logica di legittimazione del potere e, in particolare, il porfido[476] sancisce in maniera ancora più netta tale regalità. Queste inumazioni in sarcofagi antichi descritte sinora sono accomunate da un unico filo conduttore: si tratta di reimpieghi gestiti da forme diverse di autorità – religiose e laiche – ma pur sempre legate ad ambiti di potere. Un altro esempio che ci

470 Si tratta di una tipologia di croci a bracci patenti e cerchio centrale era diffusa nel Medioevo, un esempio è nel Duomo di Monreale, sulla porta estrena lato destro.

471 In questo caso l'iscrizione faceva riferimento proprio a Ruggero. Rogerii Comitis Calabriae et Siciliae. Faedo 1982, 694.

472 Una ricostruzione dettagliata di tale iscrizone è in Faedo 1982, 692-693.

473 A questa opera monumentale dunque fa riferimento l'epigrafe precedentemente ricordata. Inoltre, al medesimo marmoraro è da attribuire un pavimento in *opus sectile* in verde antico e porfido rinvenuto nella SS. Trinità nel 1916. Faedo 1982, 698.

474 Si veda Deér 1974, 374.

475 Ricordiamo che nel 1143 Papa Innocenzo II, la cui leggittimità era stata contestata proprio da Ruggero, scelse un sarcofago in porfido, tratto dal Mausoleo di Adriano: questa scelta è di estrema importanza perché era innanzitutto la prima volta che un pontefice sceglieva per sé tale tipologia di cassa e che, verosimilmente, aveva come scopo inequivocabile di affermare con forza il proprio potere temporale. A questo episodio, due anni dopo, seguirà un'ampia donazione di beni patrimoniali e privilegi a Cefalù.

476 Si veda: Di Cosmo 2018.

aiuta a comprendere meglio questa logica appena descritta, è rappresentato dal sarcofago amalfitano E3[477], (fig.132 pag.205) con il mito di Marte e Venere. Sebbene qui non siamo di fronte a evidenti interventi di rilavorazione, essi infatti sono riconducibili esclusivamente all'aggiunta del testo epigrafico. Proprio quest'ultimo rappresenta un'eccezione, in quanto solo la cassa E3, destinata all'arcivescovo di Salerno Cesare d'Alagno[478], amico e consigliere di Federico II e del figlio di questi Manfredi, presenta un'epigrafe[479] dedicatoria realizzata probabilmente in fase di reimpiego,[480] a differenza di tutti gli altri sarcofagi presenti nella Cattedrale[481] di Amalfi (Salerno) che sono prive di epigrafi dedicatorie.

477 Si rinvia alla scheda tecnica E3.
478 Per la famiglia d'Alagno, si veda: Del Treppo 1977 = Del Treppo, M. *Amalfi nel Medioevo.* Convegno internazionale: Centro "Raffaele Guariglia" di Studi Salernitani: 14 - 16 giugno 1973. Salerno 1977, 94-163.
479 L'epigrafe è trascritta in Paoletti 1983, 242 nota 31: " + Dominus Cesareus de Alaneo de Amalphia archiepiscopus Salemitanus MCCLXIII".
480 Paoletti 1983, 236.
481 Precisamente nel chiostro fatto costruire dal vescovo Augustariccio con lo scopo di farne un cimitero per i cittadini più illustri.



Fig. 132
133 Sarcofago E3 con mito di Marte e Venere, Amalfi, Salerno.
Foto dell'autore.

Al di là del suo valore simbolico, sul quale ritorneremo in maniera più puntuale in seguito, questo particolare reimpiego, ci dimostra anche come la pratica del riuso di sarcofagi antichi, dallo schema iconografico dichiaratamente pagano, non debba essere ricondotta esclusivamente a figure laiche, anzi, molto spesso si trattava di personaggi legati alla sfera ecclesiale. Ciò che però distingue il caso del sarcofago E3 dagli altri esempi oggetto di questo studio è proprio la mancanza di interventi di modifica sull'iconografia palesemente erotica: l'adulterio di Marte e Venere. Spesso, si procedeva infatti a una rilavorazione del manufatto, apportando censure o modifiche all'apparato decorativo, talvolta scalpellando parti del rilievo considerate poco adatte al contesto cristiano, un esempio in tal senso ci è offerto dalle due lastre G5 e G6 con amazzonomachia (Figg. 133 e 134 pag.198) conservate a Sorrento[482]. Altre volte si aggiungevano simboli cristiani, quali croci, fiaccole o colombe, su quello che in origine doveva essere il retro del sarcofago che poi in fase di reimpiego diveniva la nuova fronte. Si trattava, insomma, di una voluta rimozione di quanto potesse ricordare il passato pagano con le sue scene mitologiche di dei o eroi.



Fig. 133
Lastra di sarcofago G5 con scene di amazzonomachia con genitali scalpellati. Sorrento (Napoli), Palazzo vescovile. Foto dell'autore.



Fig. 134
Lastra di sarcofago G6 con scene di amazzonomachia con genitali scalpellati. Sorrento (Napoli), Palazzo vescovile. Foto dell'autore.

482 Attualmente murate sullo scalone del Palazzo vescovile di Sorrento (NA), raffiguranti scene di amazzonomachia, presentano alcune figure con i genitali scalpellati a mo' di censuara. Per l'analisi dei manufatti si rivia alle schede tecniche G5 e G6.

Un caso particolare di sarcofago con un minimo intervento di rilavorazione è rappresentato dall'esemplare B4[483] (fig.135 pag.199) che, originariamente destinato ad una figura maschile, fu reimpiegato per una donna. Il manufatto, attualmente conservato presso la scala di accesso alla cripta della Badia di Cava de' Tirreni (Salerno), è noto come sarcofago di Sibilla, moglie del re Ruggero II, morta a Salerno nel 1150.Per l'inumazione della principessa fu reimpigata una semplice cassa con Eroti reggenti un clipeo decorato



Fig. 135
sarcofago B4 con eroti clipeofori, Cava dei Tirreni (Salerno), Badia.
Foto dell'autore.

483 Johannowsky – Collina - Mariani 1990 = Johannowsky, W. - Collina, R. - Mariani, A. *Presenze di antichità classica.* In La Badia di Cava, G. Fiengo, F. Strazzullo (a cura di). Cava dei Tirreni 1990, II, 40-41, tav. XIII, 3. Per l'analisi completa del manufatto si rinvia alla scheda tecnica B4.

con un busto ritratto di un defunto di sesso maschile, priva di testo commemorativo. In questo caso, gli unici interventi rilavorazione riguardarono la rimozione di alcuni elementi che dovevano essere presenti ai lati delle due figure recumbenti, identificabili come Tellus e Oceano. Qui, infatti, vi è solo un rettangolo scalpellato, che probabilmente in origine doveva raffigurare delle faretre con archi, data l'analogia iconografica con sarcofagi appartenenti alla stessa tipologia di produzione regionale, ma che probabilmente si preferì rimuovere in quanto potevano maggiormente

caratterizzare una sepolcro maschile[484]. Anche questa sepoltura è da ricondurre alla temperie culturale del riuso attestata in epoca normanno-sveva e angioina da parte della ricca nobiltà, vicina agli interessi della corte, che portò a un considerevole aumento del reimpiego di sepolcri antichi in ambito privato. Per le somiglianze stilistiche e compositive, il sarcofago B4 (fig.135 pag.199) è stato paragonato da A. Palmentieri a un esemplare conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli con eroti clipeofori e iscrizione DM / FALCONIAE / PROCULAE. SA / CERDOTI QUE / SIS VIVA / POSUIT [485]. Quest'ultimo venne reimpiegato dalla famiglia Bozzuto nel XIII secolo, probabilmente dopo essere stato usato nel Medioevo come fontana[486]. Per schema iconografico e stile, caratterizzato da un evidente appiattimento dei volumi, accompagnato da una generale semplificazione compositiva, entrambe le casse sono riconducibili ad una produzione locale e databili all'inizio del III secolo d.C. Nei casi in cui il contesto non consentisse un riuso della vecchia decorazione, invece, si procedeva alla nota pratica di scolpire ex novo il retro della cassa, che in origine era stato lasciato grezzo in quanto destinato ad essere addossato alla parete. Il perché si intervenisse in maniera così radicale è spiegabile probabilmente con la necessità di rendere i sarcofagi più funzionali al nuovo sistema di significati proposti dalla Riforma gregoriana, in tal modo la decorazione rilavorata esprimeva una simbologia nuova e un nuovo rapporto con l'Antichità. Sicuramente,

---

484 I sarcofagi erano volutamente lasciati privi d'iscrizione commemorativa perché secondo una consuetudine dell'epoca non serviva a tramandare il prestigio del defunto. Questo atteggiamento è spiegabile secondo la logica di un uso elitario delle sepolture in casse antiche, riconducibile esclusivamente alla stretta cerchia dei principi normanni o dei vescovi. Palmentieri 2010a, 212.

485 NCTR: 15, NCTN: 00000026, NCTS: B. Palmentieri 2010a, 374.

486 Palmentieri 2010a, 373-375. L'esemplare di medie dimensioni presenta sulla fronte eroti clipeofori, mentre il clipeo ha un'iscrizione dedicata a Falconia Procula. Ai lati sono collocati due amorini con in mano un oggetto, forse un arco, una coppia di faretre è collocata ai piedi. Proprio in base all'iscrizione, il sarcofago è riconducibile a un monumento campano proveniente da Pozzuoli.

un caso di rilavorazione più incisivo da un punto di vista iconografico è rappresentato dall'esemplare F1[487] (fig.136 pag.202) conservato a Cimitile (Napoli), presso la basilica paleocristiana di San Felice.[488] Questo sarcofago fu riutilizzato come sepoltura del vescovo Adeodato, con la fronte antica a tema mitologico di Selene ed Endimione[489] (fig.137 pag.210) rivolta verso il muro e la parte rilavorata[490] verso la navata, con un'iscrizione inquadrata in una cornice decorata sempre con simboli cristiani.[491]Il manufatto, databile al III sec. d.C., è ipotizzabile che provenisse dal coemeterium, il sito sepolcrale della Nola romana, da cui deriva il nome della odierna Cimitile. Qui l'uso di *spolia* si protrasse ben oltre il V sec, quando ad opera del vescovo Paolino da Nola si procedette alla riorganizzazione della chiesa. Le varie trasformazioni del santuario videro, infatti, un costante utilizzo di marmi di reimpiego, soprattutto fronti di sarcofagi, epigrafi funerarie, plutei spesso rilavorati al momento del loro riutilizzo. Questo scenario ci consente di comprendere al meglio la logica sottesa alla rilavorazione del retro del nostro sarcofago[492], che presenta una lunga epigrafe dedicatoria per l'arcipresbitero Adeodato, morto nel 442 d.C. Ai lati del testo epigrafico, sono raffigurati rispettivamente: una fiaccola, simbolo legato al mondo pagano riletto in chiave cristiana e una colomba simbolo di eternità dell'anima. Fino al Settecento, il sarcofago era addossato alla parete nord della basilica di San Felice, in modo da nascondere l'originaria fronte decorata, come accennato precedentemente, con le scene del mito di Endimione[493]. Sebbene si conservino numerosi esemplari di età imperiale decorati con diversi momenti di questo mito, il nostro esemplare è stato datato in modo controverso tra la fine del II e il primo trentennio del III secolo[494], come prodotto di una bottega campana.

---

487 Per l'analisi del manufatto si rinvia alla scheda tecnica F1.

488 Ebanista 2015 = Ebanista, C. *Le sepolture vescovili ad sanctos: i casi di Cimitile e Napoli.* In Aristocrazie e società fra transizione romano-germanica e alto medioevo, Atti del Convegno internazionale di studi, Cimitile, Santa Maria Capua Vetere 14-15 giugno 2012, C. Ebanista, M. Rotili (a cura di). San Vitaliano 2015, 56.

489 Sulla figura di Endimione si veda Schefold 1961, 183, 204.

490 Pensabene 2003, 132-133, 165, 201 fig. 50 a (fronte), fig. 50, b, c (retro con iscrizione).

491 Lambert 2005 = Lambert, C.M. *Iscrizione poco nota sul retro di un sarcofago romano: un prezioso anello di congiunzione tra tarda antichità ed altomedioevo.* Museo dell'Agro Nocerino, Nocera Inferiore (SA). In Apollo. Bolletino dei musei provinciali del salernitano XXI. 2005, 48.

492 Il sarcofago è ricordato anche da Ebanista 2007a = Ebanista, C. *La cristianizzazione delle aree funerarie nella tarda antichità: il caso di Cimitile/Nola.* In "Salternum. Semestrale di informazione storica, culturale e archeologica a cura del Gruppo Archeologico Salernitano", XI/18-19. 2007, 64, fig. 4.

493 Palmentieri 2010a, 44-45.

494 Pensabene 2003, 166.



Fig. 136
Retro sarcofago F1 del vescovo Adeodato. Cimitile, (Napoli). Antiquarium Basilica di San Felice.
Immagini pubblicate in Pensabene 2003, 201 fig. 50, b, c (retro con iscrizione).



Fig. 137
Sarcofago F1 del vescovo Adeodato. Cimitile, (Napoli).
Antiquarium Basilica di San Felice. Foto dell'autore.

Alla stessa produzione locale possiamo ricondurre l'esemplare H6[495] con il medesimo episodio mitico (fig. 138 pag.204) da Sant'Antimo[496] (Napoli), datato tra il 220-250 d.C.[497] La scelta di episodi mitici di questo tipo rappresentano un punto di contatto interessante tra la nuova sensibilità e l'Antico, infatti, conservando i tratti iconografici antichi (in questo caso il mito di Selene ed Endimione)[498] si attribuiva ad essi un valore da non annullare, ma da preservare talvolta tramite un occultamento funzionale, procedendo così alla realizzazione di una decorazione maggiormente rispondente alla morale cristiana.
Un altro emblematico esempio è rappresentato dal sarcofago C1 (fig.139 pag.204).[499] L'esemplare[500] datato al III secolo d.C. presenta il retro - divenuto fronte principale in fase di riutilizzo (V-VI secolo d.C.) - rilavorato con simboli cristiani e un'iscrizione, conservato a Nocera Inferiore (Salerno) presso il Museo dell'Agro Nocerino, del quale si ignora l'esatta provenienza, sebbene si supponga locale.[501] Il sarcofago presenta la fronte antica decorata con nikai in volo reggenti un clipeo con il volto del defunto totalmente eraso (fig.140 pag.205), al di sotto di queste figure principali sono, invece, collocati due ippocampi su onde. Chiudono la fronte due figure stanti, anch'esse alate, di cui quella di destra è andata quasi del tutto distrutta (fig. 141 e 142 pag.205).

---

495 Per l'analisi del manufatto si rinvia alla scheda tecnica H6. Il sarcofago, inoltre, è riconducibile alla produzione regionale collegata allo sviluppo tematico-compositivo dell'arte urbana, soprattutto per il dettaglio miniaturistico di soggetto bucolico che decora la parte sinistra della lastra frontale e i lati corti. Valbruzzi 2012, 77 e tav. 36.1.

496 Flagiello 2009 = Flagiello, A. *Il Mito di Endimione su un sarcofago proveniente da Sant'Antimo.* In Atella Il Territorio. Studi in onore di Sosio Capasso. F.Pezzella (a cura di), ANNO XXXV (n. s.), n. 154-155, maggio-agosto 2009;
Barbera 2023 = Barbera, D. *Museo archeologico nazionale di Napoli. La guida.* Milano 2023, 181 e 182-183 fig.25.

497 Palmentieri 2010a, 45.

498 Sull'iconografia di Endimione si veda anche: ODDO 2014 = ODDO, M. E. *Appunti per un'analisi dello schema di Endimione in ambito greco-ellenistico con una galleria iconografica.* In "La Rivista di Engramma" n. 122. 2014. 2014, 35-60.

499 Per l'analisi del manufatto si rinvia alla scheda tecnica C1.

500 Lambert 2005.

501 Palmentieri 2010a, 688-689.



Fig. 138
Sarcofago H6 a carattere mitologico con il mito di Selene ed Endimione. Napoli,
Museo Archeologico Nazionale. Foto dell'autore.



Fig. 139
Sarcofago C1, fronte antica con Nikai e clipeo, Nocera Inferiore (Salerno),
Museo dell'Agronocerino. Foto dell'autore.



Fig. 140
sarcofago C1, dettaglio clipeo e ippocampi,
Nocera Inferiore (Salerno), Museo dell'Agronocerino.
Foto dell'autore.





Figg.141 e 142
Sarcofago C1, dettaglio figure stanti alate, Nocera Inferiore (Salerno),
Museo dell'Agronocerino.

Ci soffermiamo ora, proprio sull'evoluzione iconografica e simbolica di queste figure. Le vittorie alate hanno avuto una vasta risonanza a livello simbolico nel corso dei secoli e sono state oggetto di un cambiamento a livello iconografico a partire dalla figura di Afrodite di età ellenistica. Il modello, in particolare, rappresentava Afrodite, la dea amante di Marte dio della guerra, che con la forza dell'amore convince il dio a spogliarsi delle sue armi[502].La rappresentazione, secondo un'impostazione tipica dell'età ellenistica, ritraeva esattamente il momento successivo alla vittoria: Afrodite che ormai si è impadronita dell'armatura di cui Ares si è spogliato e tiene in mano lo scudo usandolo come specchio (fig.143 pag.206), mentre poggia il piede sull'elmo del dio.



Fig. 143
Statua di Afrodite di Capua, Napoli Museo Archeologico Nazionale. Si tratta di una copia di età adrianea della Venere che indica lo scudo, evoluzione dell'originale ellenistico di Venere che si specchianello scudo. From: ancientcapua.com.

502 A tal proposito ricordiamo il sarcofago E3 a carattere mitologico con adulterio di Marte e Venere, qui però abbiamo la rappresentazione del momento in cui Vulcano, legittimo sposo della Dea, sorprende i due amanti e chiama a testimoni gli altri dei dell'Olimpo. (Si rivia alla scheda tecnica E3).

Tale evoluzione iconografia (fig.144 pag.207) continuerà almeno fino al II secolo d.C. quando in particolare si avrà l'aggiunta delle ali. Proprio da quest'ultima iconografia deriverebbe quella degli angeli cristiani.Ritornando al nostro esemplare C1, è lecito chiedersi perchè non sia stato accettato lo schema iconografico della vecchia fronte (fig.139 pag.204), pur essendo così facilmente ricontestualizzabile in ambito cristiano (le vittorie alate rilette come figure angeliche). Per dare una risposta a questa domanda è necessario procedere a una indagine nel dettaglio tutti i simboli aggiunti in fase di rilavorazione (fig. 145 pag.208). Quest'ultima, relativa alla fase di reimpiego avvenuta tra i secoli V e VI, ha riguardato il retro della cassa, divenuta poi la nuova fronte, con l'inserimento di tradizionali simboli cristiani: una croce (fig. 146 pag.208) sormontata da una colomba in posizione centrale[503] e due candelabri accesi ai lati (fig.147 pag.208).

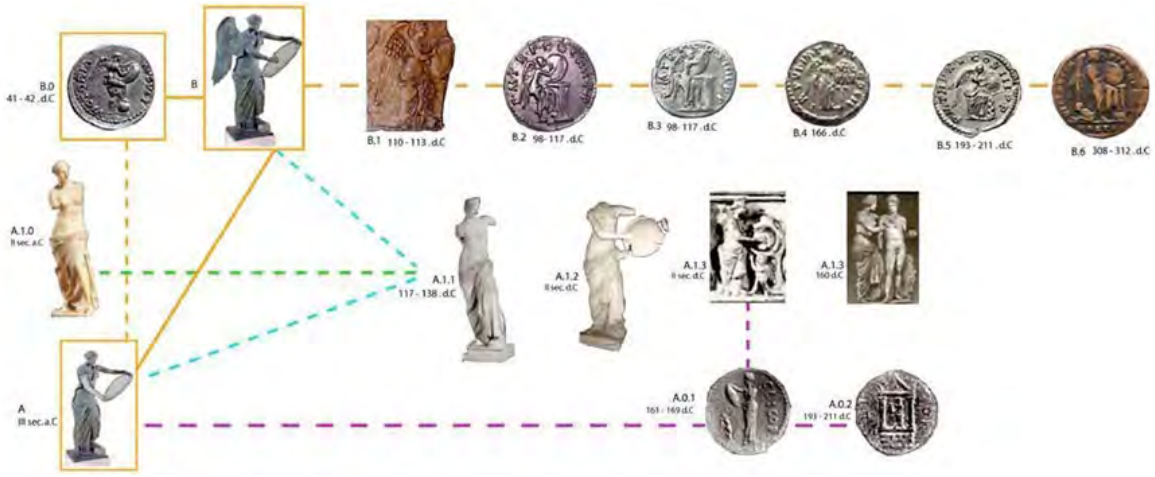



Fig. 144
Rappresentazione grafica dell'evoluzione della figura di Afrodite, da a L. Bonoldi, M. Centanni, L. Lovisetto, Venus volubilis/venusta Victoria. Tradimenti, travestimenti, capricci, denudamenti dell'Afrodite di Brescia, in La Rivista di Engramma, 25, maggio-giugno 2003.

503 È ipotizzabile che all'interno dei fori rilavorati sul retro, in corrispondenza delle croci, vi fossero incastonati materiali vitrei o pietre preziose, in tal caso si tratterebbe di una sepoltura di un personaggio illustre, possibilmente un vescovo locale.



Fig. 145
Retro rilavorato con simboli cristiani sarcofago
C1. Nocera Inferiore (Salerno), Museo dell'Agronocerino. Foto dell'autore.

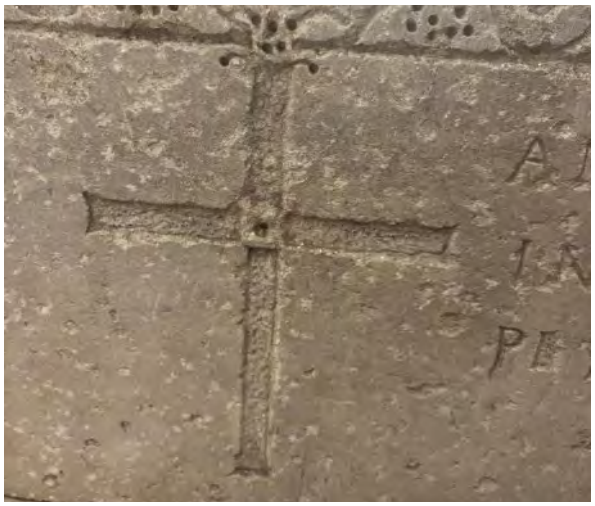


Fig. 146
Dettaglio della croce sarcofago C1.
Nocera Inferiore (Salerno), Museo dell'Agronocerino.
Foto dell'autore.(retro con iscrizione).



Fig. 147
Dettaglio del candelabro acceso sarcofago C1.
Nocera Inferiore (Salerno), Museo dell'Agronocerino.
Foto dell'autore.(retro con iscrizione).

Assolutamente originale è il testo epigrafico (fig.148 pag.210), si tratta di una preghiera intesa come una sorta di viatico per la salvezza eterna, attraverso di essa, il defunto chiede a Cristo di liberarlo dalle pene dell'inferno:

> *«† D(omi)ne libera anima<m> meam*
> *de manu inferni cum adciperit me»*
> (Lambert 2005, 44).

Quello che, dunque, differenzia questa iscrizione è il tono personale utilizzato, si tratta in sostanza di una nuova espressione della fede, basata su un contatto diretto tra il fedele e dio. La preghiera, infatti, come evidenziato da C. Lambert[504] ha un nuovo modo di concepire il rapporto con Dio più intimo e personale diversamente da quanto accadeva con il Cristianesimo delle origini. La differenza sta proprio nel destinatario della nostra preghiera, il defunto infatti si rivolge direttamente al Signore, a Colui che è il Creatore e il Redentore, affidandogli le sue preoccupazioni e mettendosi sotto la sua benevola protezione. In questo caso il credente sa che solo affidandosi al divino si è «liberati dalla schiavitù della corruzione per entrare nella libertà della gloria dei figli di Dio» (Rm 8,21) Il motivo iconografico dei candelabri[505] riconduce, inoltre, il nostro sarcofago ad alcuni manufatti campani del VI secolo, un confronto in tal senso è offerto dall'esemplare del vescovo Sabino e da quello del levita Romolo, entrambi conservati nello Specus Martyrum di Atripalda (Avellino). [506] Il primo è un sarcofago romano (fig.148 pag.218) di III secolo d.C, con retro rilavorato nel VI secolo d.C. recante l'iscrizione[507] (fig.149 pag. 212 e 150 pag.213) del vescovo Sabino[508] (fig.151 pag. 214 con dettaglio del candelabro) il secondo invece è una lastra con iscrizione del sacerdote Romolo (fig.153 pag. 215) databile al VI

504 Lambert 2005, 44-45.
505 In merito ai simboli cristiani presenti sul retro del sarcofago C1: due candelabri accesi (elemento cristologico di luce eterna), una croce gemmata (allusiva al Cristo trionFante sulla morte), possiamo effettuare un confronto con un esemplare conservata a Cimitile (Napoli), nell'Antiquarium della basilica di San Felice, per il quale si rinvia alla scheda tecnica F1.
506 Ebanista 2007b = Ebanista, C. Tra Nola e Cimitile: alla ricerca della prima cattedrale. In «Rassegna Storica Salernitana», n.s., XXIV/1 (47) giugno 2007. Salerno 2007, 95 e 96 nota 311.
507 Il lungo epitaffio di San Sabino, per la tipologia testuale e iconografica è datato al VI secolo.
508 Sui lati corti presenta due grifi alati, il retro in origine presentava una decorazione quasi totalmente erasa

secolo d.C. Entrambi i testi epigrafici, come evidenziato da C.M.Lambert[509], si rifanno ai modelli dell'elogio funebre degli alti dignitari ecclesiastici, che saranno fatti propri anche dalle élite laiche, come adesione ai valori dell'humanitas classica, della clementia, della pietas e della largitas che - reinterpretati in chiave cristiana - fungeranno da modello da imitare.

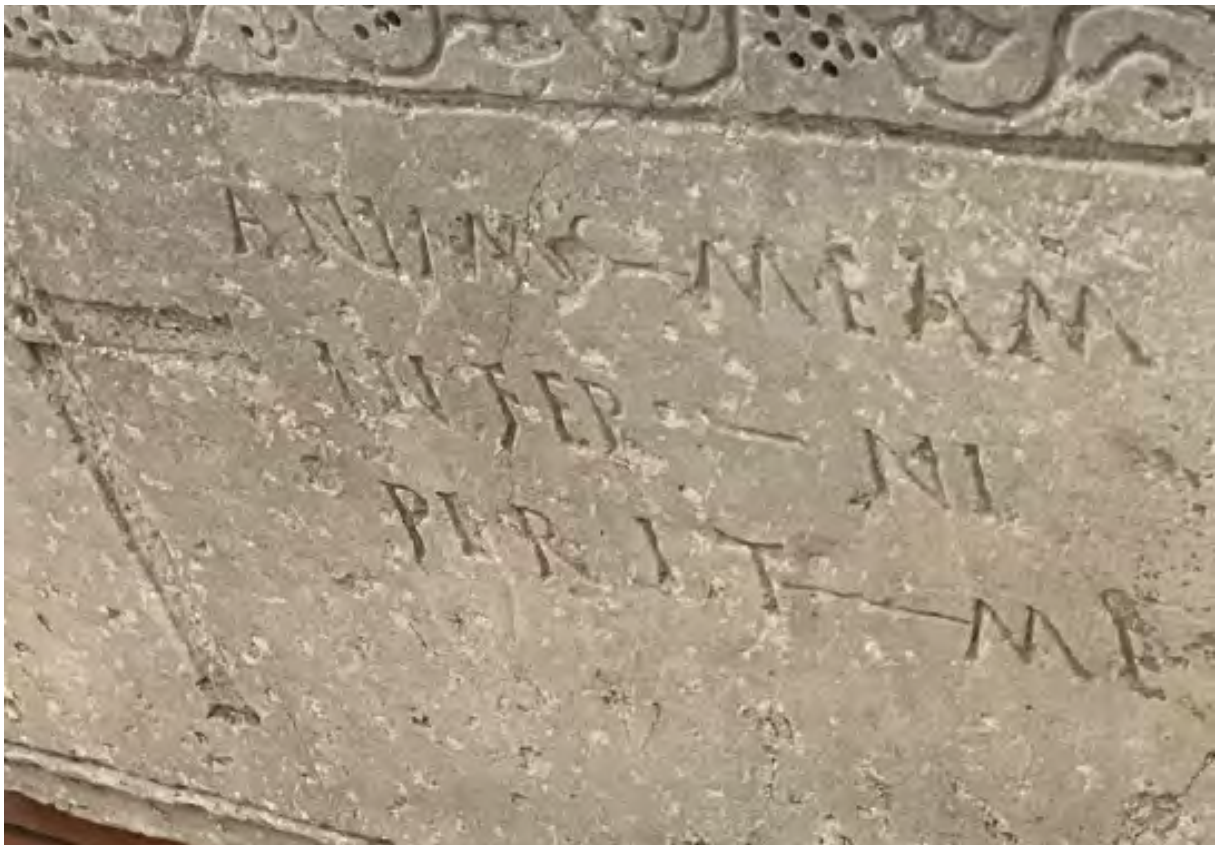


Fig. 148
Dettaglio dell'iscrizione sarcofago C1, Nocera Inferiore (Salerno),
Museo dell'Agronocerino. Foto dell'autore.

509 Lambert 2005, 47 e 49 figg.10 e 11.

Dal quadro appena delineato, possiamo affermare che siamo di fronte a una nuova dimensione della cristianità, che necessitava di esprimere un proprio linguaggio simbolico, caratterizzato da una forza aggregante ed ecumenica, diversa dalla religiosità antica. Si trattava, infatti, di un messaggio carico di una spiritualità fondata sull'amore per il prossimo e sulla rinuncia al proprio status.[510] Il tutto era affidato sia ai simboli cristiani volti a sostituire le allegorie pagane, sia ai testi epigrafici capaci di affidare ai posteri il messaggio che il defunto voleva esprimere. Se da un lato, però, la religiosità dei primi cristiani prendeva le distanze dai culti superstiziosi dell'antichità, accusati di idolatria, dall'altro gli stessi cristiani si configuravano come i detentori della nuova verità divina, che conservava ancora quei frammenti di verità rinvenibili in pratiche religiose, filosofiche e sociali del mondo classico. In questo contrasto tra mondo pagano (da cancellare) e conservazione dei frammenti di verità antica consiste l'ambiguità della religiosità cristiana delle origini.[511] Proprio tali aspetti ideologico-religiosi si traducono nelle arti figurative in questa preservazione dell'antico da un lato e la sua negazione dall'altro, tutti valori espressi sapientemente nella pratica di rilavorazione dei nostri esemplari. Con questi sarcofagi cristiani, inoltre, si passa a una nuova concezione della morte, non più considerata dal punto di vista pagano, ma come annuncio di una rinascita a una nuova vita, essi quindi servivano a raffigurare la salvezza e la sconfitta della morte grazie a Cristo. In particolare, ciò che scompare è qualsiasi riferimento alla vita terrena del defunto, del quale al massimo si conserva il nome, non il suo ruolo sociale o il gruppo familiare di appartenenza, in linea con la visione egalitaria e unificante del cristianesimo[512]. Il defunto, dunque, pur apparendo nella sua individualità, non è distinto dagli altri fratelli: non est Iudaeus neque Graecus, non est servus neque liber, non est masculus et femina; omnes enim vos unus estis in Christo Iesu (Gal 3, 27-28)[513].

---

510 Si veda: Theissen 2004 = Theissen, G. La religione dei primi cristiani. 2004.

511 Banna 2021 = Banna, G. L'ambigua religiosità dei primi cristiani. Una rilettura critica della Teologia delle Religioni alla luce delle fonti cristiane dei primi secoli. Teologia e Saperi 4, 2021.

512 Giordani 1993 = Giordani, R. *Sulla Diffusione Dei Sarcofagi Cristiani a Roma Nel III Secolo: Un Tentativo Di Utilizzazione Storiografica.* In Latomus 52, no.1. 1993, 23–41, in particolare 25. http://www.jstor.org/stable/41536512.

513 Non vi è più né giudeo, né greco; né servo, né libero; né maschio, né femmina; ma voi tutti non siete che una sola persona in Cristo Gesù (Gal 3, 27-28).




Fig. 149
Sarcofago del Vescovo Sabino, Atripalda (Avellino).
Foto dell'autore.



Fig. 150
Fianco destro con grifone alatao, sarcofago del Vescovo Sabino, Atripalda (Avellino).
Foto dell'autore.

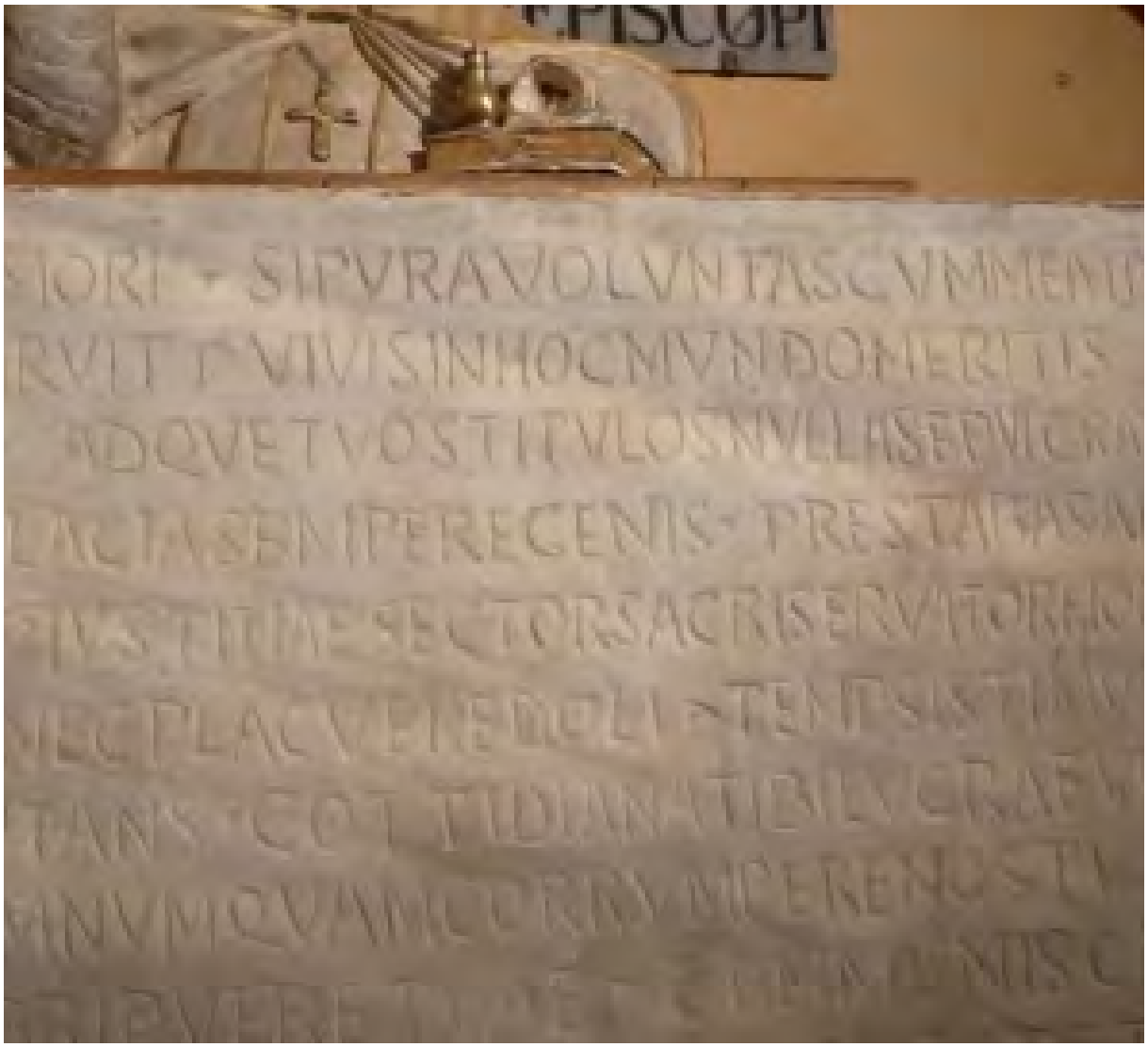
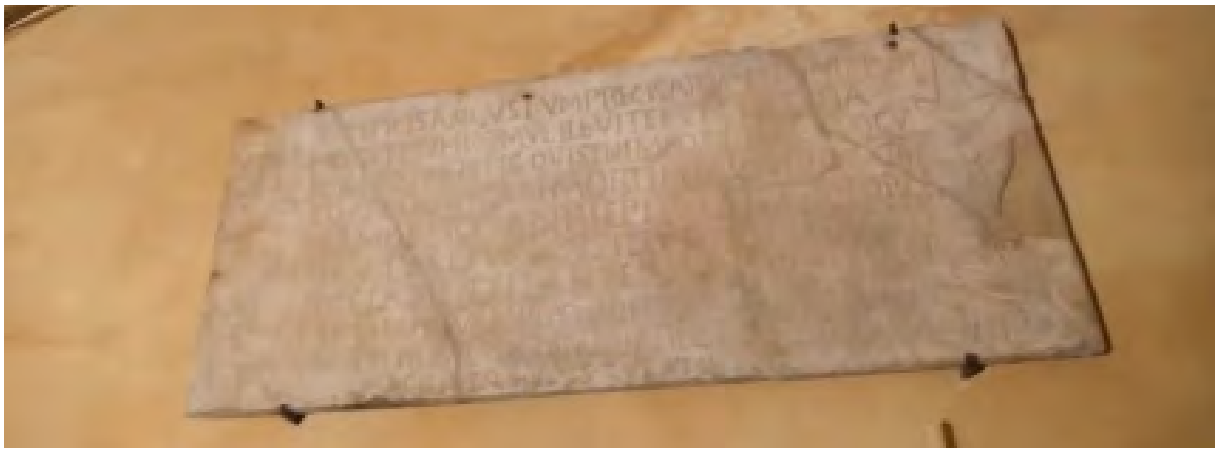


Fig. 151
Dettaglio dell'epigrafe sarcofago del Vescovo Sabino, Atripalda (Avellino).
Foto dell'autore.



Fig. 152
Dettaglio del candelabro acceso, sarcofago del Vescovo Sabino, Atripalda (Avellino).
Foto dell'autore.



Figg.153
Lastra del levita Romolo, Atripalda (Avellino), sotterranei chiesa di Sant'Ippolisto.
Foto dell'autore.

Passiamo ora all'analisi dell'esemplare A16 (fig.154 pag.216) conservato a Salerno presso il quadriportico della cattedrale. Si tratta di un sarcofago a carattere mitologico, riutilizzato dalla famiglia Rotundo, come c'informa l'iscrizione rilavorata sul coperchio[514].



Fig.154
Sarcofago A16 con centauri, famiglia Rotundo.
Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.

514 HIC IACET CORPUS SAPIENTISSIMI IUDICIS BENEDICTI ROTUNDI DE SALERNO IURISPERITI. QUI OBIIT ANNO MCCCCXXVII DIE VII MENSIS NOVEMBRIS VI IND.QUOD TUMULUM FUIT SIBI CONCESSUM NEC POTEST ALTERI CONCEDI ET IN EO NON DEBETUR ALIUS SEPPELLIRI.CUIUS ANIMA REQUIESCAT IN PACE. AMEN. La cassa è databile alla seconda metà del III secolo d.C. Per l'analisi complete del manufatto si rinvia alla scheda tecnica A16. Si veda inoltre: Palmentieri 2010a, 243-245.

Proprio quest'ultimo, a doppio spiovente con due testine di medusa alata all'interno dei timpani (figg.155 e 156 pag. 218), presenta una rilavorazione moderna con stemmi del casato e iscrizione a caratteri gotici nello spiovente frontale, con la data 1427, che ci ricorda come il sarcofago avrebbe accolto le spoglie del giurista salernitano Benedetto Rotundo, morto appunto nel 1427. Ancora una volta la scelta di una cassa caratterizzata da un apparato decorativo così sontuoso, probabilmente servì a ribadire l'autorità e a sottolineare presso i contemporanei il peso dell'illustre giudice e del suo casato. Un altro esponente di spicco che impiegò un sarcofago antico fu Guglielmo d'Altavilla, figlio di Ruggero Borsa, nipote di Roberto il Guiscardo e ultimo principe di Salerno (1127)[515] Si tratta di un elegante esemplare A13[516] decorato con il mito di Meleagro[517], (fig.157 pag.218) il cui schema iconografico si rifà ai sarcofagi decorati con il mito di Ippolito e Fedra[518], probabilmente utilizzati dalla bottega marmoraria come modello.[519]

L'unico intervento di rilavorazione riguarda il coperchio[520] (figg. 158 e 159 pag.219) evidentemente non pertinente date le sue dimensioni. Esso rientra nella pratica diffusa nel Medioevo, di utilizzare coperchi a doppio spiovente rilavorati come lastre di copertura; in questo caso la cassa mostra una superficie di dimensioni inferiori rispetto alla copertura, di conseguenza fu realizzato un nuovo timpano.[521] Per la tipologia il coperchio, il manufatto è confrontabile con la tomba H12 di Ruggero I di Altavilla (fig. H12 (fig.129 pag.192), precedentemente ricordata.[522]

---

515 De Angelis 1937.

516 Per l'ananlisi del manufatto si rinvia alla scheda tecnica A13.

517 Il sarcofago va inserito nella serie di sarcofagi con il mito di Meleagro, prodotti dalla medesima bottega campana verso la metà del III secolo d.C. Koch 1975= Koch, G. *Die mythologischen Sarkophage. Meleager*, ASR 12, 6. Berlin 1975;
Valbruzzi 1998.

518 Un esemplare recante il mito di Ippolito e Fedra fu reimpiegato nel duomo di Capua. Valbruzzi 1998, 121.

519 Palmentieri 2020b, 126.

520 È decorato con maschere acroteriali, di tradizione asiatica, usate con un valore decorativo e simbolico. Koch - Sichtermann 1982, 66-72, fig. 1,1.

521 Una fotografia dell'Istituto Germanico raffigura il particolare del fianco destro con ancora il vecchio timpano, oggi nel magazzino del Museo diocesano: DAI Inst. Neg. 65.1224.

522 Palmentieri 2020b, 126-127, 126 fig.2.





Figg.155 e 156
Lati corti sarcofago A16 a carattere mitologico, famiglia Rotundo.  Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig. 157
Sarcofago A13 di Gugliemo d'Altavilla a carattere mitologico.
Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.





Figg.158 e 159
Lati corti sarcofago A13, con timpani rilavorati. Salerno Cattedrale.
Foto dell'autore.

Un altro sarcofago oggetto di rilavorazione è l'esemplare B1[523] (fig.160 pag.220) con coppia di grifi affrontati e clipeo conservato presso la Badia della SS. Trinità, Cava dei Tirreni (Salerno)[524]. La cassa fu oggetto di un'ampia rilavorazione che ne ha modificato profondamente la decorazione e le dimensioni. Infatti, fu resecata nella parte superiore, mentre due fori disposti in maniera verticale si collocano all'estremità destra. Il retro, con una cornice aggettante, invece, mostra tratti di un riuso come vasca-lavabo risalente all'età rinascimentale. Lo stesso dicasi per le estremità della cassa, che sono state evidentemente rilavorate, smussandone gli angoli e conferendo una forma tondeggiante agli spigoli inferiori; è presente un altro foro sul lato corto destro.Altro esemplare oggetto di rilavorazione è il sarcofago E1[525], (fig.161 pag.221) con decorazione a ghirlande, tabula



Fig. 160
Sarcofago B1 con grifi e clipeo, Badia di cava dei Tirreni, Salerno.
Foto dell'autore.

523 Per l'analisi del manufatto si rinvia alla scheda tecnica B1.
524 Herdejürgen 1993, 44, tav. 15.2; Johannowsky – Collina - Mariani 1990, II, 41, tav. XIII, 2.
525 Per l'analisi del manufatto si rinvia alla scheda tecnica E1.

epigrafica e colonnine tortili, conservato ad Amalfi (Salerno) databile alla tarda età antonina (96-192 d.C.) di probabile provenienza locale o ostiense. Della cassa di forma parallelepipeda (di piccole dimensioni che potrebbe far presupporre fosse destinata a una sepoltura infantile) restano solo la fronte, il fondo, il fianco sinistro e parte del destro (figg.162 e 163 pag.222). L'intera superficie mostra abrasioni, scheggiature e tracce di rilavorazione, in particolare: il lato corto sinistro presenta due fori e un solco perpendicolare nella parte bassa della cassa; la fronte è interessata da un altro foro in corrispondenza dell'asse centrale della tabula epigrafica (fig.164 pag.222), elemento che denota un riuso della cassa come fontana o lavabo.[526]



Fig. 161
Sarcofago E1 con decorazione a ghirlande, tabula epigrafica e colonnine tortili. Amalfi (Salerno), Museo.
Foto dell'autore.

526 Herdejürgen 1996, 171-172 n. 174, tav 109, 2-4.
Palmentieri 2010a, 783.





Figg.162 e 163
Dettaglio dei lati corti sarcofago E1,. Amalfi (Salerno), Museo.
Foto dell'autore.



Figg.164
Dettaglio dei lati corti sarcofago E1,.
Amalfi (Salerno), Museo.
Foto dell'autore.

Un altro esemplare particolarmente interessante è il sarcofago A6[527] (fig.165 pag.223) collocato nel quadriportico del Duomo di Salerno, in precedenza era utilizzato come abbeveratoio all'esterno nei pressi dell'antica scala di accesso alla Cattedrale[528]. La lastra anteriore presenta una elegante cornice a dentelli e caulicoli e colonnine tortili laterali che inquadra un motivo a strigilature (il retro è attualmente non visibile perchè murato). Il manufatto in origine era una cassa monolitica databile al I sec. d.C., la cui fronte presentava una figura maschile (fig.166 pag.224) probabilmente un agrimensore, diventata poi il fondo del sarcofago in fase di riutilizzo. La cassa fu rilavorata tra la fine del III e l'inizio del IV sec. d.C., per ricavarne un sarcofago verosimilmente da destinare a una sepoltura infantile (considerate le dimensioni ridotte).



Fig. 165
Sarcofago A6 con strigilature e colonnine tortili, Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.

527 Gli interventi effettuati sul sarcofago verranno analizzati in maniera più dettagliata nel capitolo V. Per l'analisi completa del manufatto si rinvia alla scheda tecnica A6.

528 Palmentieri 2008 = Palmentieri, *"Alcune riflessioni su un monumento funerario di un centurione. Un caso di riuso d'età tardoantica"*. In Napoli Nobilissima. 2008, 97-112.

Un altro dettaglio frutto di rilavorazione è presente sul sarcofago A8 del tipo con clipeo centrale (fig. 167 pag.225), datato al tardo III sec. d.C..
Lungo il margine inferiore della lastra frontale è riportata la seguente iscrizione probabilmente di XV secolo: SEPULCRUM SERGI CAPOGRASSI ET HEREDUM MASCULINI SEXUS[529]: ricordata nella visita pastorale del 1598. All'epoca medievale andrebbero, invece, ricondotte le colonnine tortili (figg. 168 e 169 pag.225) agli spigoli delle facce laterali con il retro murato, per questo è ipotizzabile che il sarcofago avesse ricevuto una collocazione che ne permetteva la visibilità su tutti i lati[530].
La lastra di copertura non presenta alcuna decorazione ed è possibilmente moderna[531].



Figg.166
Fondo sarcofago A6 con strigilature e colonnine tortili, Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.

529 Paoletti 1983, 238 fig.12 e 242, nota 43.
530 Palmentieri 2010a, 261-262;
Paoletti 1983, 239.
Braca 2003a, 103-104.
531 Si rinvia alla scheda tecnica A12.



Fig. 167
Sarcofago A8 con tritoni e nereidi, Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.





Fig.168 e 169
Colonnine tortili, retro sarcofago A8. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.

Un altro intervento di lavorazione è presente sul sarcofago A12[532] con eroti clipeofori in volo (fig.170 pag.227), di probabile provenienza ostiense. Il clipeo centrale, che in origine recava il ritratto del defunto, fu rilavorato nel 1229 con l'inserimento di uno stemma araldico a banda trasversale. La cassa fu usata come sepoltura di Giorgio De Vicariis di nobile famiglia salernitana, originaria di Venosa, morto nel 1296[533].

Oggetto di un lieve intervento di rilavorazione fu il sarcofago salernitano A18 (fig.171 pag.227) con il classico motivo del defunto entro un clipeo sostenuto da eroti e ghirlande. Sul lato sinistro del busto sono incise le lettere CN/PTTO (a sinistra)/ DN/ION/TET,[534] proprio tali iscrizioni furono graffite in epoca posteriore al sarcofago.

Una rilavorazione più evidente riguarda il sarcofago B2 con ghirlande e tabula ansata [535]. Al centro della fronte si colloca una tabula ansata recante un'iscrizione con tracce di colore rosso (fig.172 pag.227) aggiunta in seguito al riuso. In particolare, sono presenti: una croce, il nome e la data di sepoltura del defunto che ha riutilizzato la cassa come sepolcro e uno stemma nobiliare. Si tratta del sarcofago di Costanzo Punzi, tesoriere di Roberto d'Angiò, seppellito nel 1338.[536] Il retro è stato completamente scalpellato in fase di come sepoltura nel XIV sec. d.C., la superficie fu rilavorata per aggiungere lo stemma della casata alle due estremità, un'iscrizione in caratteri gotici che corre lungo la cornice ricorda che la cassa fu riutilizzata come tomba di Costanzo Punzi (figg. 173 e 174 pag.228). Sul lato sinistro sono visibili due fori per il deflusso dell'acqua (fig.175 pag.228), in quanto l'arca fu riutilizzata come vasca di fontana.

---

532 Si veda nel dettaglio la scheda tecnica A12

533 Si veda: Braca 2003a, 105-106, fig. 98.
Paoletti 1983, 240, fig. 15.

534 Lo studioso L. Staibano interpreta le abbreviature come DEPOSITUS IOANNIS TETTONI, COLONIBUS NOSTRIS POSITUS TESTAMENTO. Staibano 1871 = L. Staibano, *Guida del duomo di Salerno composta ad uso de' viaggiatori.* Salerno 1871, 22.

535 Si rinvia alal scheda tecnica B2.

536 Palmentieri 2010a, 671.



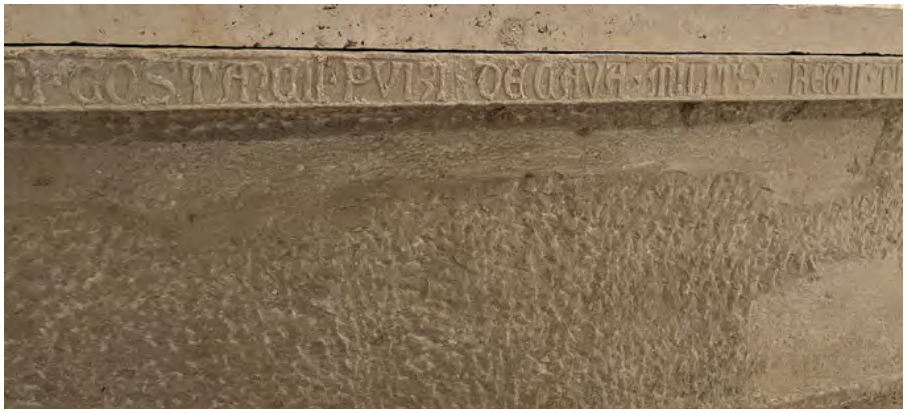
Fig. 170
Sarcofago A12 con Nikai clipeofore di Giorgio De Vicariis. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig. 171
Sarcofago A18 di Giovanni Tettoni. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig. 172
Sarcofago B2 di Costanzo Punzi con ghirlande e tabula ansata. Cava dei Tirreni, Badia.
Foto dell'autore.





Figg. 173 e 174
Retro rilavorato sarcofago B2. Cava dei Tirreni (Salerno), Badia.
Foto dell'autore.



Fig. 175
Lato corto sarcofago B2. Cava dei Tirreni (Salerno), Badia.
Foto dell'autore.

Passimo ora all' analisi dello schema iconografico del sarcofago A22 (fig.176 pag.230) presente nel Duomo di Salerno (che richiama per la fronte rilavorata il sarcofago H1.1 precedentemente ricordato, fig.116 pag.182). Il retro, divenuto fronte principale in fase di reimpiego, è stato lavorato con le immagini di Santi all'interno di tre medaglioni. Si riconoscono: al centro l'ecce homo, a destra un santo, probabilmente S. Bartolomeo in onore del defunto e a sinistra la Vergine con le mani giunte. Negli spazi tra i medaglioni vi sono, in alto, due angeli con le ali piegate, mentre in basso due croci su due stemmi con una banda trasversale e un'aquila sulla destra[537]. Il medesimo stemma è presente sul lato corto visibile (fig.177 pag.230). I sarcofagi H1 e A22 si collocano, dunque, entro quel contesto di reimpiego ideologico e funzionale ricordato anche per gli altri sarcofagi riutilizzati da parte di famiglie laiche e non, in età rinascimentale. La fronte antica (fig. 178 pag.231) decorata con campi strigilati e clipeo centrale vede anche un ulteriore intervento di rilavorazione: i geni funerari[538], che in origine delimitavano la fronte antica, sono diventati angeli in fase di riutilizzo, indossano una lunga tunica, stringono nella destra un serpente e la testa è decorata da una corona con motivo a rosette. Al di sotto del clipeo si colloca una scena miniaturistica anch'essa rilavorata con l'immagine di due aquile ad ali spiegate. Lungo il bordo superiore e inferiore corre la scritta in caratteri gotici: "In hoc tumulo iacet corpus Rev. in Christo Patris Domini Bartholomaei de Aprano de Neapoli decretalium Doctoris permissione divina Archiepiscopi Salernitani qui obiit anno Domini MCCCCXIV die IX mensis Septembris VIII ind. cuius anima requiescat in pace. Amen"[539]. Il clipeo con l'immagine del defunto è anch'esso oggetto di rilavorazione, infatti le sembianze sono state modificate per suggerire l'immagine del Cristo con Vangelo nella destra. Proprio a causa dell'incisiva rilavorazione dei tratti del defunto non è possibile attribuire al manufatto una datazione certa, sebbene per i caratteri tipologici, l'esemplare sia da ricondurre alla serie dei sarcofagi strigilati con clipeo ed elementi figurati all'estremità, diffusi a Roma e dintorni dalla fine del II sec. d. C.

---

537 Palmentieri 2010a, 269-270.

538 Lo schema iconografico dei geni funerari si rifà alla tipologia diffusa dalla fine del II sec. d.C. Si veda: Koch - Sichtermann 1982, 73 ss., 241 ss.

539 Paoletti 1983, 240, nota 47.



Figg. 176
Sarcofago A22.1 con fronte rilavorata. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig. 177
Lato corto Sarcofago A22. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.

## 4.4 La scelta di un sarcofago antico: il significato simbolico del mito di Marte e Venere

La tradizione di una sepoltura in un sarcofago romano rappresenta, come ampiamente detto, una pratica ampiamente attestata in tutto il Medioevo, evidente soprattutto nelle città che basavano le proprie ricchezze sul potere commerciale marittimo, quali ad esempio: Pisa, Genova, Amalfi e ovviamente Salerno. Questi centri, infatti, grazie ai loro traffici riuscivano a garantirsi una facile e costante reperibilità di casse antiche, come ci testimonia la cittadina di Gaeta[540], che non solo accrebbe il proprio potere dopo il trasferimento della sede episcopale (a partire dall'VIII secolo), ma servì anche da porto per i commerci di Montecassino, nonché per il trasporto di marmi da Roma[541].

Nel Medioevo[542], i tipi di sarcofago più utilizzati erano quelli paleocristiani per la presenza della croce, spesso con il motivo decorativo della strigilatura, ma non mancano, (come vedremo a breve con il sarcofago E3 (fig.179 pag.232), con mito di Marte e Venere,



Figg. 178
A22, fronte antica.
Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.

540 Si veda: Ferraro 1903 = Ferraro, S. *Memorie Religiose e Civili della Città di Gaeta.* Napoli, 1903.

541 Tra i manufatti importati erano soprattutto i modelli urbani a circolare sia come cartoni che come prodotti finite. Infatti, non si hanno riscontri circa la presenza di importazioni di opere attiche che abbiano fatto da modello per le maestranze locali. Gli unici esemplari attici rinvenuti in regione sarebbero proveninti da zone limitrofe. Nel dettaglio si tratta della cassa raffigurante scene di Amazzonomachia (Napoli- Mann inv. 6674) rinvenuta a Monteleone di Mileto (VV) e l'altra con il mito di Achille a sciro (Napoli – Mann inv. 124325) proveniente da Atella (PZ). Lucignano 2008, 64 nota 6.

542 In particolare, a partire dal Basso Medioevo la scelta di un sarcofago antico sembra piuttosto legata alla volontà di manifestare la propria cultura riguardo all'Antichità, e non tanto al voler mostrare i propri meriti e la propria posizione entro la Chiesa e la società, diversamente da quanto accadesse qualche anno prima: un onore speciale.

conservato ad Amalfi, Salerno), quelli di tradizione mitologica, che illustrano momenti tratti da celebri episodi mitici, spesso caratterizzati da una rilettura delle scene, secondo un nuovo linguaggio romanizzante.[543] Nel corso dei venti anni centrali del XII secolo, come abbiamo detto i pontefici adotteranno antichi sarcofagi in porfido (pratica iniziata da Innocenzo II Adriano)[544] questa scelta serviva a dimostrare una sorta di continuità di potere tra Impero romano e papato, quest'ultimo infatti si andava configurando come un nuovo Impero a Roma [545]. Ciò che appare evidente è la valenza di significato ad essi attribuita, si trattava di veri e propri indicatori di rango e d'eccellenza. Senza dubbio, infatti, l'elemento che accomuna il reimpiego della maggioranza dei nostri sarcofagi è proprio il potere legittimante che essi garantivano: solo attraverso queste premesse, infatti, possiamo spiegare la prassi del reimpiego di sarcofagi antichi anche quelli dal gusto dichiaratamente pagano, talvolta erotico. Si tratta di scene mitiche audaci,talvolta difficili da spiegare in un'ottica contemporanea, ma che erano sapientemente fruiti e recepiti da un pubblico in grado di decifrarli. Questi rilievi venivano scolpiti fin dall'inizio della produzione di sarcofagi antichi risalenti all'inizio del II secolo d.C [546]., quando l'inumazione[547] in sepolcri,



Fig. 179
Sarcofago E3 con
mito di Marte e Venere.
Amalfi (SA),
Chiostro del Paradiso.
Foto dell'autore.

543 Gli schemi iconografici presenti sui sarcofagi conserveranno un senso di serenità e contegno, necessari a esprimere il senso profondo della morte, diversamente dai rilievi della colonna antonina, le cui scene di caccia o le figure dei morti mostrano un forza espressiva nuova, diversa dai tratti ideali dell'arte classica romana. In seguito, il reimpiego di sarcofagi antichi sembra svanire lentamente, in particolare, quando si cominciò a preferire sepulture al di sotto del pavimento delle chiese. Questo perchè diventava impossibile collocare un eccessivo numero di sarcofagi nelle chiese e anche perchè nuna collocazione esterna del defunto era considerata delegittimante.

544 Agosti 1984, 162.

545 Luschi 1984 = Luschi, L. *Viterbo e i centri abbaziali del Lazio: primi risultati di un'indagine sui sarcofagi romani reimpiegati.* In: Colloquio sul Reimpiego dei Sarcofagi Romani nel Medioevo, Pisa 5-12 settembre 1982, B. Andreae, S. Settis (a cura di). Marburg Lahn 1984, 176.

aveva sostituito la cremazione,[548] per raggiungere poi l'apice nel III secolo[549], quando la produzione dei sarcofagi assorbì enormi quantità di marmo, manodopera e capitale.[550] Ritornando al sarcofago amalfitano E3 (fig.180 pag.214), la scena descritta rappresenterebbe Sole-Apollo che informa Vulcano dell'adulterio di Marte e Venere, raffigurate assieme a divinità della tradizione romana. Il sarcofago, databile alla prima metà del II sec. d. C., per la semplicità dello stile è da considerarsi, in accordo con F. Valbruzzi[551], un prodotto di una bottega campana, la stessa che avrebbe realizzato il sarcofago conservato nella Chiesa di Maria SS. del Rosario a Positano (per il quale si rimanda alla scheda tecnica I1). L'esemplare venne reimpiegato per l'arcivescovo di Salerno Cesare d'Alagno[552], morto nel 1263, come confermatoci dall"iscrizione sul listello: DOMINUS CESAREVS DE ALANEO DE AMALPHIA ARCHIEPISCOPVS SALERNITANVS MCCLXIII (trascrizione dell'autore). L'arcivescovo, fervido sostenitore dell'imperatore Federico II e in seguito consigliere del figlio di questi Manfredi, aveva chiesto di essere seppellito nella sua città natale. Fu molto attivo in ambito locale, attento difensore dei diritti dell'archidiocesi e molto si adoperò per ottenere vantaggi a Salerno e ad Amalfi.[553] Si tratta evidentemente di una figura legata ai più alti vertici del potere politico oltre che ecclesiastico: appare dunque anomala la scelta di un sarcofago di tale fattura, in cui emerge con evidenza la scena dell'adulterio rimasta intatta, cioè senza interventi alterazioni o obliterazioni del rilievo. Lo schema iconografico, ivi raffigurato, si discosta parzialmente dalle fonti letterarie (Omero, Od., VIII, 266-366; e Ovidio, Met., IV, 167-189) nelle quali viene descritto l'episodio

---

546 Giordani 1993, 28.

547 Nock 1932 = Nock, A.D. *Cremation and Burial in the Roman Empire.* In The Harvard Theological Review, Vol. 25, No. 4. 1932, 321-359.

548 Allen 2022 = Allen, M. *The Death of Myth on Roman Sarcophagi: Allegory and Visual Narrative in the Late Empire.* Series: Greek Culture in the Roman World. Cambridge, 2022.

549 Nella prima metà del III secolo sono comunque rarissimi i casi di utilizzazione dei sarcofagi da parter dei cristiani, tale scelta è probabilmente da riferirsi alla volontà dei fedeli di non ostentare la propria ricchezza attraverso l'adozione di un sarcofago riccamente scolpito, inteso pur sempre come uno status symbol, almeno dal punto di vista economico. I cristiani in questa epoca, al di là del loro ruolo sociale preferiscono infatti ipogei e sopolcri molto semplici, se non addirittura modesti da un punto di vista iconografico. Si veda in merito: Giordani 1993, 28-29.

550 Allen 2019= Allen, M. *Isolating the Deceased in the Picture: Tools and Technique on Mythological Sarcophagi.* In Flesheaters: An International Symposium on Roman Sarcophagi, C.H. Hallett, (a cura di). Sarkophag-Studien, no. 11. Wiesbaden 2019, 97.

551 Valbruzzi 1998, 118 tav. 59,1.

552 Pensa 1724 = F. Pensa, *Istoria dell'antica repubblica d'Amalfi*, I. Napoli 1724, 293-294.

553 Camera 2020 = Camera, *Istoria della città e costiera d'Amalfi.* A. Milone, S. Amato (a cura di). Rist. anast. 1836. 2020

mitico dell'amore illegittimo di Ares e Afrodite,[554] che possiamo così sintetizzare: una passione travolgente spinge Venere e Marte, a consumare il frutto del loro amore nel letto di Venere e Vulcano, con enorme disonore per il marito. Questi, informato dal Sole, per vendetta crea nella sua fucina una catena d'oro al fine di intrappolare gli amanti al letto, poi convoca tutti gli dei a raccolta per essere testimoni del fatto, ad accezione delle dee che per pudore evitarono di assistere alla scena. In seguito, solo grazie all'intercessione di Nettuno[555], i due saranno liberati. Sul sarcofago amalfitano[556], la vicenda però mostra diverse figure frutto di contaminazioni con l'origine mitica di Roma. In posizione centrale si colloca Venere distesa a terra, intenta a giocare con due amorini[557] uno dei quali tiene in mano una freccia. La dea - è raffigurata nell'atteggiamento della Rea Silvia - è coperta da una veste, che le avvolge gambe e parte delle braccia, lasciandole il busto scoperto. A lei si avvicina Marte[558] con elmo e clamide sulla spalla, mentre impugna scudo e spada, in un atteggiamento di protezione verso l'amata dall'ira di Vulcano.

---

554 Va precisato che l'elemento della rete non era molto diffuso in epoca antica, quando invece si preferivano delle rappresentazioni di Marte e Venere catturati con delle catene o lacci. Tale motivo si affermerà soltanto in seguito. Ovidio comunque utilizzò una grande varietà di termini per descrivere la cattura, tra cui anche la rete. Si veda al riguardo: Ziefer 2010 = Ziefer, A. *Marte e Venere sorpresi da Vulcano: la fortuna iconografica di un affresco perduto di Baldassarre Peruzzi per la Villa Farnesina a Roma.* Some Degree of Happiness. Studi Di Storia Dell'Architettura in Onore Di Howard Burns, M. Beltramini & C. Elam. (a cura di). 2010, 218 nota 31.

555 L'episodio della preghiera di Nettuno risale a Omero (Od., VIII, 344- 359) e fu ripresa da Ovidio nell'Ars Amatoria, II, 87-88, ma è assente nelle Metamorfosi. In Omero, invece, si narra che le dee non erano accorse al richiamo di Efesto.

556 La figura di Ares vestito delle sue armi e in piedi contrasta con il racconto omerico nel quale gli amanti sono sorpresi nel sonno dal marito tradito, invece, il gruppo di Ares e Afrodite, risulta influenzato dall'iconografia dell'incontro di Marte e Rea Silvia (ICCD15096107) cfr. Robert 1969 = Robert, C. *Die Antiken Sarkophag-Reliefs*, III/2. Einzelmythen. Hippolytos-Meleagros n. 194, tav. LXII. «L'Erma» di Bretschneider, Roma 1969, 188-192.

557 Schefold 1961, 200.

558 Nella letteratura latina questa vicenda d'amore tormentato non ebbe un ruolo centrale, probabilmente perché poco confacente ai *mos maiorum* e all'immagine della donna nell'antica Roma. Solo Lucrezio nel De Rerum Natura (I vv. 31-36) elogia Venere, come l'unica dea in grado di placare il dio Marte: Nam tu sola potes tranquilla pace iuvare/mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors/armipotens regit, in/gremium qui saepe tuum se/reicit aeterno devictus vulnere amoris,/atque ita suspiciens tereti cervice reposta pascit amore avidos inhians in te, dea, visus,/eque tuo pendet resupini spiritus ore. In ambito artistico, invece, si ebbero diverse rappresentazioni del mito. In esse di norma, gli attributi di Marte (armatura, scudo ed elmo) sono abbandonati sotto il letto e non indossati dal dio. Un esempio è rintracciabile su alcuni frammenti di terra sigillata decorata con medaglioni a rilievi narrativi rinvenuti nella zona della fondazione gallico-romana di Lione: in particolare, un medaglione a rilievo figurato di forma ovale del II secolo d.C. (rinvenuto durante gli scavi nel 1968) mostra una coppia abbracciata su una kliné, identificabile come 'MARS' e 'VE/NVS' secondo le iscrizioni accanto alle loro teste. Una scritta frammentaria («NVS») sul margine sinistro danneggiato suggerisce che sulla parte mancante del medaglione fosse raffigurato Vulcano. Allo stesso modo,una gemma antica conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna con Marte e Venere distesi su una kliné ripropone il motivo degli attributi di Marte deposti sotto il letto: l'elmo, il gambiere, lo scudo e Cupido che tiene una spada. Ziefer 2010, 218-220. Il successo artistico di questo mito perdurerà per secoli, basti ricordare le opere pittoriche di Botticelli, Veronese, Jacques-Louis David e il gruppo scultoreo di Canova, conservato al Buckingham Palace di Londra.

Le altre divinità raffigurate sorprendono i due amanti. Tutta la scena ha un valore simbolico, che oltrepassa l'episodio mitico, infatti, ciò che viene messo in evidenza è il legame tra la storia di Roma e il culto di Marte e Venere, considerati i capostipiti di questa popolazione. Tale schema figurativo, che testimonia anche la grande capacità inventiva della maestranza che realizzò il rilievo, è scandito dalla suddivisione delle coppie divine, Apollo - Diana e Ercole - Dioniso, che racchiudono in maniera speculare le figure centrali, mentre le divinità capitoline si trovano in posizione esterna all'episodio (al fine forse si limitare il loro coinvolgimento e porle in posizione di riguardo). Il riferimento alle origini di Roma ritorna sui lati corti: a destra si vedono, infatti, Romolo e Remo dentro una grotta, allattati dalla lupa con i due pastori Faustolo e Faustino che assistono alla scena, mentre sull'altro lato corto abbiamo Marte, con la clamide e una lancia sulla sinistra, che stringe la mano di Venere e tra di loro Cupido reggente una fiaccola accesa, simbolo dell'imeneo. Tutta la scena è inquadrata entro l'arco di una porta[559] proprio a sottolineare il momento privato e intimo della vicenda. Il mito è stato spiegato in chiave allegorica da F. Cumont[560], per il quale la scultura funeraria poteva presentare favole lincenziose proprio grazie a interpretazioni allegoriche che ne ridimensionavano l'inadeguatezza morale e finivano addirittura per sfidare la morte. Ecco perché gli scultori poterono rappresentare la triste vicenda di Ares e Afrodite derisi dagli altri dei (come visibile sull'esemplare E3, Fig.179 pag. 232) in quanto erano ricorsi a diverse spiegazioni simboliche. Una di queste si rifà all'astronomia: sarebbe un'allusione alla sfera celeste, in cui le due figure simboleggiano la congiunzione dei pianeti Marte e Venere, un'altra invece vedrebbe in chiave cosmologica Afrodite come amicizia e Ares discordia, secondo il pensiero di Empedocle questi due elementi producono l'associazione e la dissociazione di tutte le cose della natura.
Ciò nonostante queste interpretazioni non danno una vera spiegazione al perché questo mito così evidentemente erotico fosse utilizzato su una tomba[561].

559 Le miniature medioevali riprenderanno il mito di Marte e Venere, raffigurandoli vestiti oppure coperti sino alle ascelle per velare la loro nudità e Vulcano accanto o di fronte al letto in atto di immobilizzare i due amanti con una catena. Si veda al riguardo: Ziefer 2010, 215 nota 24.
560 Cumont 1942. In questa opera è riprodotta l'immagine del sarcofago amalfitano (tav. 1,2)
561 Cumont 1942, 21.

Cumont, dunque, pur riconoscendo il carattere erotico della scena, ha sottolineato come l'elemento che ne ha consentito la riproduzione nell'arte funeraria andasse ricercato proprio nel suo valore simbolico legato ai principi della filosofia pitagorica: i due adulteri (che nel mito sono imprigionati da Efesto) sarebbero il simbolo dell'anima imprigionata e liberata attraverso la morte, dai vincoli terreni, di cui Vulcano sarebbe la personificazione[562]. Questa ipotesi non è però accettata da K. Schefold[563],il quale ritiene poco condivisibile l'idea di rappresentare la liberazione dell'anima attraverso una scena di adulterio, piuttosto considera tale interpretazione adatta allo schema iconografico raffigurante i due amanti distesi fianco a fianco, svelati da Vulcano (che con la rete aveva collegato l'anima al corpo) e mostrati alle altre divinità. Sul sarcofago amalfitano E3, come osservato, manca la rete-velo e i due amanti non sono raffigurati l'uno accanto all'altro, per questo motivo nella scena in questione, piuttosto vediamo un'allusione all'iconografia di Marte in visita a Rea Silvia, che a sua volta richiamerebbe il mito di Endimione visitato da Diana.[564] Alla luce di quanto osservato, la contaminazione con il mito di Marte e Rea Silvia (che sul nostro esemplare è raffigurata parzialmente coperta e in attegiamento giocoso con gli amorini) confermerebbe il significato simbolico secondo cui l'amore divino può purificare ed elevare anche le anime umane macchiate dai peccati terreni e Venere, dunque, rappresenterebbe proprio la beatitudine della vita eterna. Da un punto di vista cronologico, va precisato che i sarcofagi che ci hanno tramandato la rappresentazione del mito di Marte e Afrodite – oltre a quello amalfitano, sono un esemplare[565] presente nell'Abbazia di Grottaferrata (fig.180 pag.237)[566] e uno conservato al Museo Nazionale Romano (fig.181 pag.238), quest'ultimo dapprima nella collezione del cardinale Camillo

562 Cumont 1942, 21-22.
563 Schefold 1961, 200-201.
564 Secondo la filosofia pitagorica raffigurerebbe l'attrazione della Luna sulle anime che aspirano al cielo e di conseguenza l'incontro tra Marte e Rea Silvia-Venere indicherebbe l'elevazione delle anime verso l'Olimpo. Schefold 1961, 201.
565 Ambrogi 2008a = Ambrogi, A. *Scene mitologiche: Marte E Venere (III, 2) 78. Cassa frammentaria con scena dell'adulterio di Venere e Marte (inv. n. 1156).* In Sculture antiche nell'Abbazia di Grottaferrata. Roma 2008, 141-147.
566 Koch - Sichtermann 1975 = Sichtermann, H. - Koch, G. *Griechischen Myten auf Römischen Sarkophagen, Tübingen* 1975, 24, tavv. 26, 29. La cassa di Grottaferrata sembra ripetere con maggior fedeltà un modello di riferimento, come confermato dai rimandi con la scena presente sull'ara Casali, conservata in Vaticano, con la coppia divina sempre rappresentata semidistesa sulla kline.

Massimo fino alla fine del 1600, in seguito nella collezione del Drago Albani – tutti ascrivibili a un breve arco temporale che il Robert pone al II secolo d.C.[567]



Fig. 180
Sarcofago con l'inganno perpetrato da Vulcano a Venere e Marte. Grottaferrata, Abbazia.
Immagine pubblicata in Koch-Sichtermann 1975, tav. 26.1.



Fig. 181
Sarcofago con scene mitologiche di Marte e Venere. Museo Nazionale Romano.
From: https://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchaeologicalProperty/1200079559.ArchaeologicalProperty/1200079559.

567 Robert 1904 = Robert, C. ASR, III/ 2, n. 194, tav. LXII; Per il confronto dei tre esemplari si rimanda al Catalogo generale dei Beni Culturali: https://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchaeologicalProperty/1200079559. Scheda ICCD1509610

# 5. I sarcofagi

Il presente capitolo si propone di definire in maniera dettagliata quelli che sono i caratteri stilistici e iconografici dei sarcofagi studiati. Partendo dall'individuazione delle principali caratteristiche stilistiche e decorative, sono stati messi in evidenza gli eventuali rimandi figurativi e i modelli artistici di riferimento. La catalogazione è stata condotta tenendo presente, laddove possibile, l'attribuzione dei manufatti a botteghe urbane o a officine che operarono in ambito regionale, al fine di distinguere i prodotti importati dalle produzioni locali. A questo scopo, i sarcofagi sono stati dapprima suddivisi in base alle tematiche iconografiche, poi sono stati individuati i temi maggiormente diffusi, infine sono stati effettuati confronti al fine di individuare rimandi stilistici e tecnici ricollegabili ad altrettante officine marmorarie. Dalle indagini realizzate, si è potuta riscontrare una maggiore attestazione di schemi figurati a carattere mitologico. Innanzitutto troviamo il mito di Prosepina A1, I1, E4, F2; seguono poi Pentesilea e Amazzonomachia D2, G5, G6; Meleagro e Ippolito: A13, B6, D3; Selene ed Endimione F1, A14, H6; Fetonte D5 e H5; Marte e Venere E3; Eracle D6; Prometeo H15 e infine gli esemplari a carattere dionisiaco A10, A11, A16, D4, H7, H3. La ricorrenza e la riproduzione di precisi schemi decorativi non devono essere interpretati come una limitata capacità artistica da parte delle maestranze che operarono in tale ambito, né può essere giustificata da una più ampia reperibilità di alcuni manufatti rispetto ad altri o al solo gusto di una committenza in una determinata epoca storica, piuttosto essa deve essere vista come espressione di un preciso linguaggio artistico. Si tratta di una scelta precisa, volta a replicare determinati motivi iconografici e che al tempo stesso corrispondeva a una sorta di consolidamento di un sistema o di un linguaggio visivo, facilmente riconoscibile, capace di rivendicare un'appartenenza culturale, un'identità, una sovranità e un potere. Schefold[568] riteneva che tutti i miti scelti nell'arte funeraria romana fossero simbolicamente riferibili all'unione con il mondo divino da parte del defunto: quest'ultimo, meriterebbe tale unione per le sue virtù e soprattutto per il suo valore eroico. Per tale ragione tra i miti favoriti vi erano quelli che raffiguravano eroi come ad esempio Meleagro, Achille, le Amazzoni ed Ercole. Ebbene, in questo quadro storico-culturale, proprio i sarcofagi rappresentano forse il punto più alto di tale logica di replicabilità, essi, infatti, più di altri manufatti si caratterizzano per una intrinseca

568 Schefold 1961.

perpetuazione nel tempo di un ideale o di un evento: cosa rappresenta una tomba se non il sottrarre allo scorrere del tempo la memoria di un caro defunto? Dunque, la scelta di un determinato schema figurativo o di uno specifico episodio mitologico rispondeva proprio a tale logica: si trattava, insomma, di una strategia comunicativa che andava ben oltre il valore dell'opera in sé, in quanto racchiudeva ed esemplificava in pochi punti le caratteristiche più rappresentative dell'inumato, facilmente riconoscibili e riconducibili ad un modello codificato da parte degli spettatori. Nelle città campane, che vantano una fondazione di antica età tardo-repubblicana, il riuso di sarcofagi per scopi sepolcrali o per altri usi è ampiamente diffuso, tanto che si può parlare di un unicum relativamente alla presenza di un così folto numero di esemplari di sepolcri riutilizzati, si tratta di esemplari significativi non solo per numero, ma anche per qualità, con caratteristiche specifiche che hanno indotto a riconsiderarne la provenienza. Abbiamo già visto come accanto alla tematica iconografica, si colloca un'altra questione di fondamentale importanza nello studio dei sarcofagi campani: quella cronologica. Quest'ultimo aspetto non può essere scisso dall'analisi stilistica degli esemplari oggetto di questo studio e alla identificazione delle botteghe di marmorarii che operarono in tale ambito e che seppero imprimere particolarità di fattura e sviluppare uno nuovo linguaggio figurativo. Da un punto di vista cronologico, se il riferimento da cui prese avvio questa produzione regionale di sarcofagi in Campania è la corrente artistica della tarda età Antonina, allo stesso modo in cui si era diffusa nelle botteghe urbane legate alla realizzazione della Colonna Aureliana, è pur vero che le botteghe regionali continuarono la loro produzione andando ben oltre l'età severiana e creando un linguaggio figurativo precipuo. È proprio grazie ai raffronti stilistici e tematici tra i pezzi studiati che è stato possibile ravvisare la presenza di officine regionali nate molto probabilmente dal trasferimento di maestranze specializzate provenienti dall'Urbs e che probabilmente si avvalsero di disegni su cartoni allora in circolazione.
Per scopi puramente organizzativi, i sarcofagi (dettagliatamente analizzati nelle sezione delle schede tecniche) qui sono stati suddivisi sulla base delle loro caratteristiche iconografiche, a tale scopo sono state individuate 3 macroaree (figurati, strigilati e a ghirlande) comprendenti:

1. sarcofagi figurati, al cui interno troviamo gli esemplari: A1, A8 A10, A11, A13, A14 A16, A20, A22.1, B1, B3, B5, B6, B7, B8, D1, D2, D3, D4, D5, D6, D7, D9, D10, C1, E2, E3, E4, F2, F1, G4, G1, G3, G5, G6, H1, H2, H6, H3, H5, H7, H8, H9, H10, H14.1, H15, I1, L2.

2. sarcofagi strigilati A2, A3, A5, A6, A7, A9, A19, E5, E6, E7, E8, C2, H4, A22, L2.

3. sarcofagi a ghirlande A4, A12, A15, A17, A18, B2, D8, E1, G1, G2, G3, H11

All'interno della prima macroarea abbiamo altresì individuato due sottocategorie:
1. sarcofagi con iconografie di maggiore attestazione in Campania: Pentesilea e Amazzonomachia D2, G5, G6; Prosepina A1, I1, E4, F2; Meleagro e Ippolito: A13, B6, D3; Selene ed Endimione F1, A14, H6; Gorgone D1, G1, G3; Dionisiaci A10, A11, A16, D4, H7, H3, Grifi A20, B1, B3, H14.1.

2. sarcofagi con iconografie di minore attestazione in Campania: Caccia D9, D10; Fetonte D5, H5; Ercole D6, Maschere teatrali D7, Muse H8; Porta dell'Aldilà H12; Figura femminile recumbente (Arianna ?) H9; Corteo marino A8; Corteo di eroti E2;; Geni stagionali H1; Battaglia tra greci e persiani B7; Tema bucolico B8; Eroti e defunto L2; Eroti adulti B5; Cornucopia G4, H2; Togati e dextrarum iuctio H10; Nikai A20, C1; Marte e Venere D3[569], H15 Mito Di Prometeo.

569 In questo caso, sebbene si tratti di un unico esemplare recante il Mito di Marte e Venere, per gli evidenti rimandi iconografici e stilici si è preferito analizzarlo insieme agli esemplari decorati con il Mito di Achille e Pentesilea.

## 5.1 I sarcofagi figurati

I sarcofagi figurati possono essere considerati come dei veri e propri veicoli di ricordi: la corrispondenza tra morte e immagine è un elemento alla base dello schema decorativo dei sarcofagi antichi. In particolare, le scene mitologiche non possono essere considerate esclusivamente come un repertorio di storie, ma vanno lette e studiate attraverso la loro intrinseca forza evocatrice di una cultura antica, prima che come una scelta legata alla vita dell'inumato. La tradizione mitologica racchiude, infatti, una sorta di patto tra un passato mitico e un presente, nonchè tra presente e futuro, ma anche tra divinità e uomini, tra mito e realtà. Nel 1956, lo studioso Alföldi in merito al modo di leggere e interpretare in modo articolato messaggi visivi simbolici da parte di Greci e Romani parlò di «visual way of thinking»[570] e i sarcofagi forse rappresentano, insieme alle monete, la massima espressione di tale consuetudine. La rappresentazione di vicende eroiche o exempla sui sarcofagi avevano il preciso scopo, infatti, di evocare virtù a cui rifarsi, valori da imitare o esempi capaci di ispirare la vita di uomini e donne durante la vita e dopo la morte. Come venissero rilette in chiave cristiana queste scene più o meno sensuali è un aspetto decisamente interessante alla base del riuso in epoca medievale. Vediamo ora nel dettaglio alcuni degli episodi mitici presenti sugli esemplari oggetto di questo studio, partendo proprio dai pezzi per quali abbiamo riscontrato una maggiore attestazione in Campania.

570 Alföldi 1956 = Alföldi, *A. The main aspects of political propaganda on the coinage of the Roman Republic.* In R.A.G. Carson (a cura di), Essays in Roman coinage presented to H. Mattingly. London - Oxford 1956, 63-95.

### 5.2 Achille e Pentisilea

In questa sezione ci accingiamo ad affrontare l'indagine dei sarcofagi raffiguranti il mito di Achille e Pentesilea D2, G5, G6, precisiamo però che per gli stringenti rimandi iconografici e compositivi faremo riferimento all'esemplare E3 raffigurante il mito di Marte e Venere, come abbiamo già commentato in precedenza. Analizziamo innanzitutto l'esemplare figurato D2 (fig. 182 pag.243) raffigurante il mito di Achille e Pentesilea databile al 230 d.C. circa (che è forse l'episodio più rappresentato della vita dell'eroe[571]) conservato presso il Museo del Sannio a Benevento, il pezzo si caratterizza per una netta simmetria dispositiva degli elementi figurati nello spazio, nonchè per uno stile che potremmo definire attardato, in quanto aveva più propriamente contraddistinto opere precedenti di età Tardo-Antonina come capigliature e fitto panneggio delle vesti agitate[572]. Si tratta di caratteri compositivi parimenti riscontabili sul sarcofago E3, raffigurante il mito di Marte e Venere precedentemente ricordato (fig.179 pag.232). Entrambi gli schemi iconografici mostrano, infatti, una certa semplificazione e gli episodi sono rappresentanti seguendo una sorta di schematizzazione, che conferisce unitarietà alla scena.

In particolare, nella composizione del rilievo del manufatto D2 si ravvisa essenzialmente una disposizione piramidale dei personaggi, tutti convergenti verso la testa di Achille che funge da vertice della figura geometrica, parimenti riscontrabile nell'esemplare E3[573] (fig. 183 pag.243). Qui, sebbene l'assetto appaia meno schematico, permane ugualmente la struttura a piramide: Venere funge da base, mentre le altre due figure maschili che la sovrastano sono poste in maniera speculare e convergente verso il centro della composizione, rappresentando così i lati obliqui della figura geometrica che è alla base dello schema iconografico. Siamo di fronte ad uno schema compositivo basato sull'ordine simmetrico degli elementi, che come vedremo in seguito per l'esemplare decorato con il motivo dei centauri clipeofori A16, può definirsi come un tratto indiscutibile della stessa

---

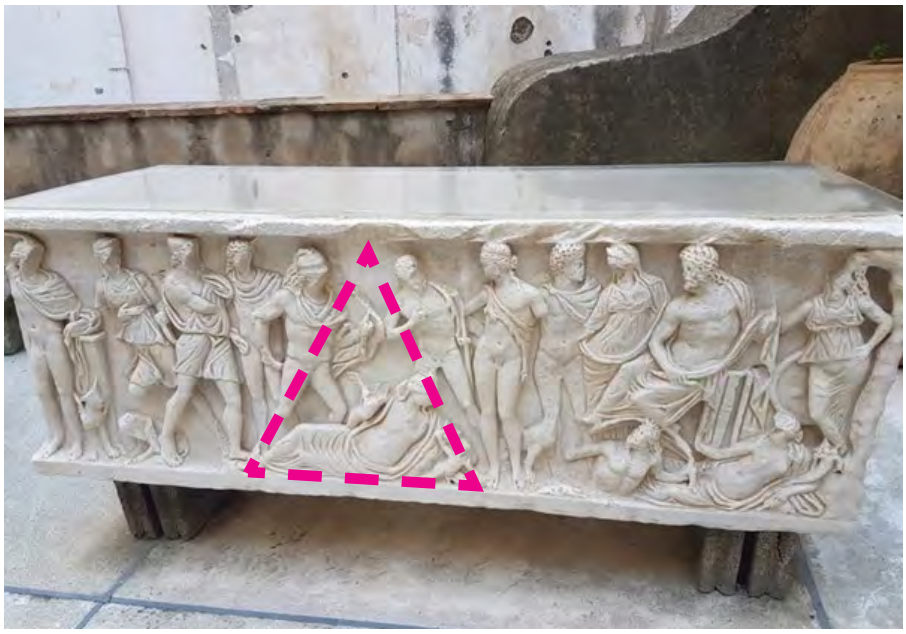
571 Robert 1890 = Robert, C. ASR II, 26d, t. XXXVII. Berlin 1890.

572 Valbruzzi 1998, 119-120.

573 Ricordiamo brevemente che la figura di Marte in genere esprimeva la virtus militare del defunto e spesso era raffigurato in nudità eroica, armato, in associazione a Rhea Silvia dormiente, secondo uno schema iconografico che richiamava l'episodio di Dioniso e Arianna. Si veda: Di Mino – Bertinetti 1990 = Di Mino, R.M. - Bertinetti, M. *Archeologia a Roma. La materia e la tecnica nell'arte antica.* 1990, 89 ss.



Figg. 182
Sarcofago D2 con Achille
E Pentesilea, Benevento,
Museo del Sannio.
Foto dell'autore.



Figg. 183
Sarcofago E3 con
adulterio di Marte e
Venere, Amalfi (SA),
Chiostro del Paradiso.
Foto dell'autore.

maniera di bottega. Ma non è tutto, infatti, se si osservano con attenzione i corpi delle figure presenti sui manufatti D2 ed E3, vediamo un accentuato allungamento degli arti (gambe, piedi, mani) e una sorta di apparente sospensione aerea dei personaggi. Tale dettaglio è ravvisabile, in particolare, sul sarcofago D2, dove la figura di Achille, alla stregua delle altre due figure diposte di tre quarti in maniera speculare a corredo della scena di amazzonomachia[574], presenta piedi realizzati in maniera ingenua e semplificata, tanto da toccare il suolo solo con la punta in maniera poco realistica[575].

Se ci soffermiamo ancora sugli esemplari recanti scene di amazzonomachia, notiamo che i manufatti G5 e G6 (figg. 184 e 185 pag.245) (entrambi murati presso lo scalone della Curia arcivescovile di Sorrento - Napoli) presentano somiglianze compositive talmente evidenti da lasciar supporre che tali sarcofagi, di cui oggi si conservano solo le lastre frontali, non solo siano prodotti della medesima bottega locale, ma che addirittura siano stati realizzati dalla stessa mano. Anche in questo caso, lo schema compositivo mantiene la forma piramidale, ma rispetto agli esemplari diffusi a Roma nei primi decenni del III secolo durante l'epoca dell'Imperatore Caracalla, non sono ravvisabili i seguenti elementi: evidente isocefalia delle figure, le capigliature fittamente scolpite e le pieghe agiate delle vesti, che sono invece tutti tratti tipici dei manufatti urbani. Molto interessanti sono i dettagli degli elmi: quelli indossati dai due soldati greci dell'esemplare G6 (fig. 184 pag.245), ad esempio, sembrano rifarsi all'elmo di Athena Parthènos di Fidia (fig. 186 pag.248), che, appunto, indossava un esemplare con cresta, decorato con la raffigurazione di un cavallo e una sfinge sui tre cimieri) i due soldati caduti, invece, hanno un elmo di tipo romano senza cimiero. Entrambi gli esemplari presentano, comunque, una certa ingenuità stilistica:

---

574 In merito all'interpretazione simbolica delle Amazzoni nell'arte funeraria, si veda: Schefold 1961, 183.

575 Vedremo, in seguito, che questi caratteri sono altresì ravvisabili nelle figure presenti sul sarcofago D3, ricollegabile agli esemplari raffiguranti scene di amazzonomachia, cronologicamente distribuiti fra il II e il IV secolo d.C. L'esemplare D3 decorato con momenti tratti dal mito di Fedra e Ippolito, presenta figure tendenzialmente ritratte in pose meno dinamiche e più statiche delle precedenti, ma mantengono comunque i medesimi caratteri allungati tipici della produzione regionale. Nel dettaglio, lo schema iconografico dell'esemplare beneventano D2 (ma anche D3) e di quello amalfitano E3 appaiono, ancora una volta, come un tratto distintivo della bottega urbana da cui furono trasmessi tali repertori figurativi e che furono poi reinterpretati da un nuovo linguaggio tecnico-stilistico nell'ambito della bottega regionale che li mutuò da modelli di età tardo-Antonina, producendo di fatto opere caratterizzate da un linguaggio figurativo nuovo, ma al contempo attardato e influenzato dallo *stilwandel* tardo-antonino. In merito alla trasmissione dei repertori figurative, si veda: Koch 1975, 15.



Fig. 184
Sarcofago G5 con scene di Amazzonomachia, Sorrento (NA), Curia arcivescovile. Foto dell'autore.



Fig. 185
Sarcofago G6 con scene di Amazzonomachia, Sorrento (NA), Curia arcivescovile.
Foto dell'autore.

il gruppo di Achille e Pentesilea[576] nel centro, ad esempio, ha dimensioni maggiori rispetto alle altre figure, onde evidenziarne l'importanza e in generale appaiono meno eleganti rispetto alle figure presenti sul sarcofago beneventano D2 (fig. 182 pag.243) raffigurante il medesimo episodio mitico. Per quanto riguarda le figure maschili delle lastre sorrentine possiamo notare, invece, che tutte presentano i genitali scalpellati, molto probabiolmente a scopo di censura. Non possiamo dire con certezza se tutti e tre i sarcofagi campani con amazzonomachia - D2, G5 e G6 - siano stati prodotti dalla stessa bottega regionale, sebbene l'ipotesi appaia abbastanza convincente proprio per i numerosi rimandi tecnico-stilistici quali, ad esempio l'ampio uso del trapano, le pupille generalmente incise con un piccolo punto, le sopracciglia rese con trattini e riduzione delle figure che contornano i protagonisti. Questi sono elementi che appaiono sui tre esemplari, ma massimante nel sarcofago G5, in maniera inferiore in G6 e minima in D2. Si ravvisa, inoltre, una diffusa rigidità delle pose e semplificazione generale della scena. Nonostante questo tentativo di snellimento sembra permanere, comunque, un horror vacui per cui non abbiamo mai un fondo libero, che viene anzi riempito con figure meno aggettanti e di dimensioni inferiori. Il risultato, alla fine, è una composizione non estremamente chiara, né di particolare eleganza, anche la figura di Pentesilea morente, in tutti e tre i casi, appare rigida e la sua posa poco naturale. Il perché si utilizzasse in maniera così ampia questa scena mitica di amore tragico non è facile a dirsi, nè possiamo in questa sede dar conto alle diverse versioni che ci parlano delle Amazzoni, per cui ci limiteremo soltanto a circoscrivere gli elementi costitutivi del mito in questione. Queste eroine capaci di affrontare con coraggio e ardore interi eserciti - in lotta con i più famosi eroi di Tracia, Siria, Asia Minore e della Grecia – si caratterizzano per una doppia natura: sono donne che combattono come uomini, ma odiano gli uomini. Nelle leggende postomeriche è narrata, ad esempio, la loro venuta in aiuto ai Troiani proprio sotto la guida di Pentesilea, uccisa poi da Achille. Il tipo iconografico dell'Amazzone a cavallo, con berretto frigio, arco e frecce, ebbe ampia diffusione in ambiente ionico greco-orientale durante il VI secolo a.C. e in seguito in Etruria. Dal V secolo fino al più tardo ellenismo si diffondono in ambito artistico scene di

576 Un intressante epitaffio legato alla figura di Pentesilea è in: Arrigoni 1981 = Arrigoni, G. *Pentesilea e Marcia Elice la bellezza dell'amazzone come ricordo d'amore.* Archeologia Classica Vol. 33. «L'Erma» di Bretschneider. Roma 1981, 253-272.

battaglia tra amazzoni ed eroi (noto appunto come amazzonomachia), mentre la figura di Pentesilea, appare centrale nel poema epico andato perduto: l'Etiopide [577]. Secondo la leggenda, la regina guerriera, figlia di Ares e di Otrera, sorella di Ippolita, Antiope e Melanippe, si era macchiata di un grave delitto, in quanto avrebbe ucciso (per errore?) una delle sue sorelle. In seguito, rifugiatasi a Troia, finirà per inserirsi nella guerra allora in atto e per non farsi riconoscere, in quanto era stata condannata dalla dea Afrodite ad essere violentata da tutti gli uomini che la vedevano, decide di indossare una splendida armatura. Gli dei, però, vollero vendicarsi, così Achille dopo averla uccisa, spogliandola delle armi e dell'elmo, ne vede il volto e se ne innamora. La figura di questa eroina tragica rimase celebre nei secoli, tanto che Dante la collocherà tra gli spiriti magni del Limbo, accanto a Elettra, Ettore, Enea, Cesare, Camilla, Latino e Lavinia (Inf. IV, 124). Probabilmente fu l'incontro tra questi due giovani eroi, da un lato Achille dall'altro Pentesilea, accumunati da un tragico destino ad affascinare il mondo antico. Achille fu senz'altro una delle figure eroiche più conosciute e amate, descritte e celebrate dalla letteratura antica, destinato a coprirsi di gloria e a morire giovane, dunque, un eroe estremamente fragile e tragico. Proprio a lui è collegata la figura femminile coraggiosa e altrettanto tragica di Pentesilea appunto. È proprio l'incontro-scontro tra questi due personaggi che avrà ampia eco sui sarcofagi. Va precisato che è con i ceramografi attici[578] che la tragedia di Pentesilea e Achille diviene centrale rispetto agli altri episodi di Amazzonomachia, si ha inoltre, testimonianza di un sarcofago etrusco[579] (fig.187 pag.249) con tale episodio mitico[580]. Si tratta di una storia di guerra che finisce per diventare una storia di amore e morte, un episodio denso di pathos difficile da guardare con indifferenza: il che potrebbe giustificare il successo iconografico del mito.

---

577 Gli studi e le versioni del mito delle amazzoni e della figura di Pentesilea sono numerosissime, per una esaustiva bibliografia si rinvia a Blok 1995 = Blok, J. H. *The Early Amazons: Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth.* Una traduzione recente dell'Etiopide è in West 2003 = West, M.L. *Greek Epic Fragments.* From the Seventh to the Fifth Centuries BC. Cambridge 2003.

578 Arias 1994 = Arias, P. E. *Attici, Vasi. In* Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale, suppl. 2, I. Roma 1994, 528-562.

579 Bottini - Setari 2007 = Bottini, A. – Setari, E. (a cura di) *Il Sarcofago delle Amazzoni.* Milano 2007.

580 Si tratta del cosiddetto Sarcofago delle Amazzoni scolpito in alabastro calcareo, della metà del IV secolo a.C. Rinvenuto a Tarquinia, in provincia di Viterbo, nel 1869. È conservato al Regio Museo Archeologico di Firenze. Sul manufatto si può riconoscere l'iconografia del mito di Achille e Pentesilea, raffigurato sul lato corto della cassa, dove compare una figura femminile completamente nuda, distinta dalle altre perché indossa gioielli. Una figura maschile la afferra per i capelli brandendo una spada.

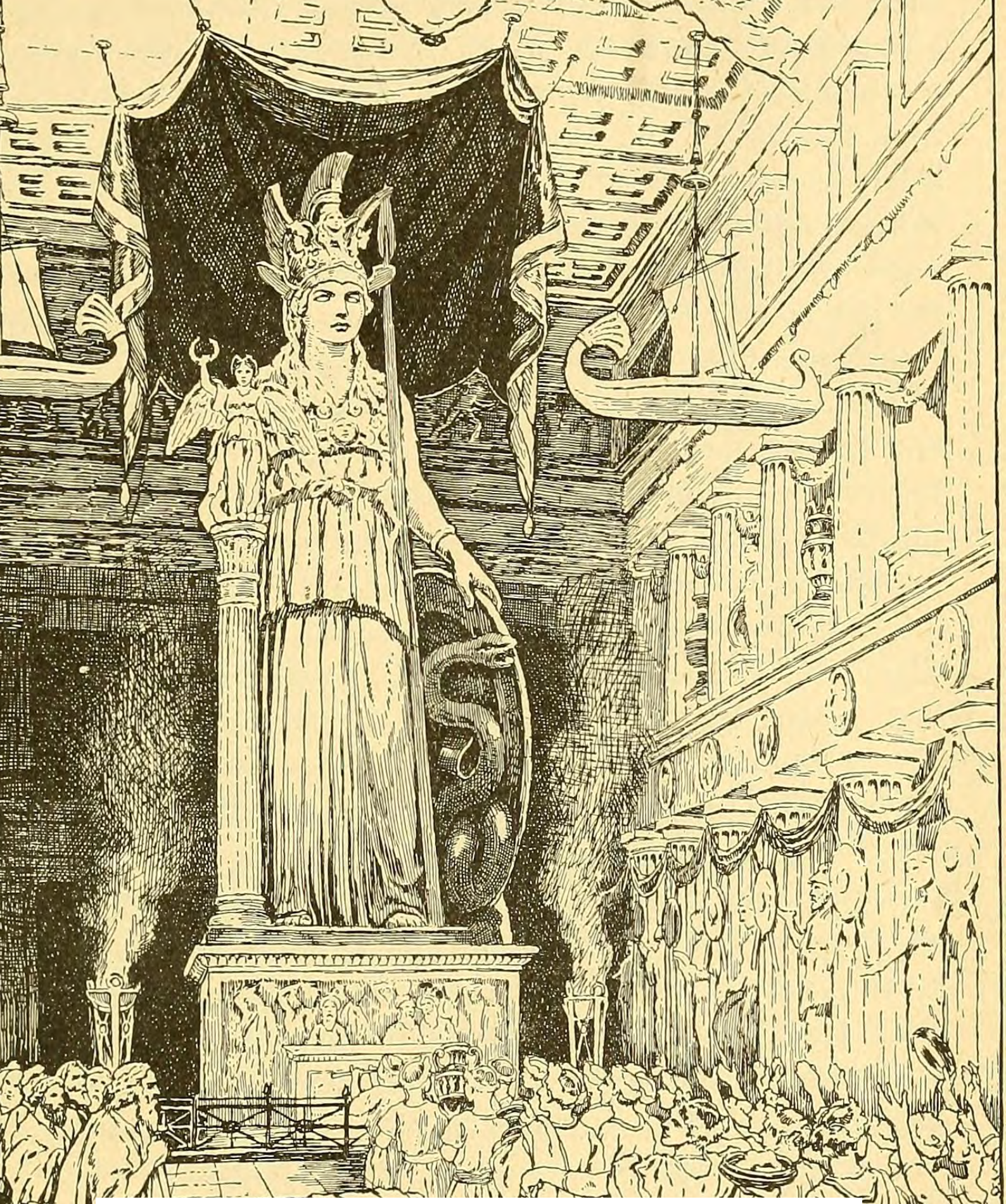


Fig. 186
Disegno ipotetico dell'Atena Parthenos.
From:https://it.wikipedia.org/wiki/Atena_Parthenos#/media/File:Ancient_civilization;_an_introduction_to_modern_history_(1916)_(14584800120).jpg



Fig. 187
Sarcofago di Tarquinia, (VT).
Photo source: I, Sailko, CC BY 2.5 https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4560811

**5.3 Prosperina**

Rimaniamo sempre nell'ambito dei sarcofagi ampiamente attestati in Campania, in questo caso si tratta degli esemplari raffiguranti il mito di Proserpina. Sono pezzi ricollegabili, per schema compositivo e stile, ad una medesima bottega locale, nel dettaglio sono gli esemplari: A1 (fig. 188 pag.251), I1(fig.189 pag.251), E4 (fig.190 pag.252), F2 (fig.191 pag.252). Il primo A1 è oggi conservato a Salerno nella Cattedrale e inserito all'interno del monumento funebre Carafa, il secondo I1 è a Positano (Salerno) nella Chiesa di Maria Santissima del Rosario, il terzo E4 presso il Chiostro del Paradiso ad Amalfi (Salerno), il quarto presso il Santuario di San Felice a Cimitile (Napoli). Tutti sono decorati con il ratto di Proserpina. Dall'autopsia dei quattro esemplari appare evidente non solo una comunanza iconografica, ma anche un comune linguaggio espressivo e uno stile semplificato dell'esecuzione del rilievo. I caratteri allungati delle figure appaiono talmente simili da risultare quasi sovrapponibili, tutte le figure sono fortemente incedenti verso il lato sinistro della lastra frontale, le vesti caratterizzate da fitti panneggi. La generale schematizzazione della scena conferisce uno scarso movimento (nonostante l'evidente tentativo dello scalpellino di dare vivacità e agitazione alla raffigurazione) finendo per eliminare impeto e concitazione al momento. L'esemplare A1 è stato sinora considerato (vedi scheda tecnica A1) un sarcofago urbano afferente alla tipologia diffusa a partire dalla seconda metà del II secolo d. C., ma alla luce di queste ultime osservazioni di carattere stilistico potrebbe essere un prodotto di fabbrica campana dei primi decenni del III secolo d. C. In particolare, la partizione in tre momenti che è alla base dello schema iconografico dei tre esemplari A1, E4 e I1 sembra confermare tale ipotesi:

1. Proserpina raccoglie i fiori
2. Rapimento della dea
3. Fuga sul carro

Solo l'esemplare F2 (fig.191 pag.252), di cui si conserva esclusivamente la fronte, mostra una variazione dello schema iconografico: qui infatti non abbiamo la suddetta tripartizione, piuttosto la scena appare suddivisa in due parti, con una sorta di ripetizione sulla sinistra della lastra frontale delle figure legate all'episodio mitico presenti sulla parte destra. Ciò nonostante, per lo stile, il sarcofago è considerato un prodotto di bottega campana del III secolo d.C., esemplato con alcune variazioni su un modello urbano.[581]



Fig. 188
Sarcofago A1 con Ratto di Proserpina, Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig. 189
Sarcofago I1 con Ratto di Proserpina, Positano (NA), Chiesa di Maria Santissima del Rosario. Foto dell'autore.

581 Pensabene 2003, 146 fig. 21.



Fig. 190
Sarcofago E4 con Ratto di Proserpina, Chiostro del Paradiso, Amalfi (SA). Foto dell'autore.

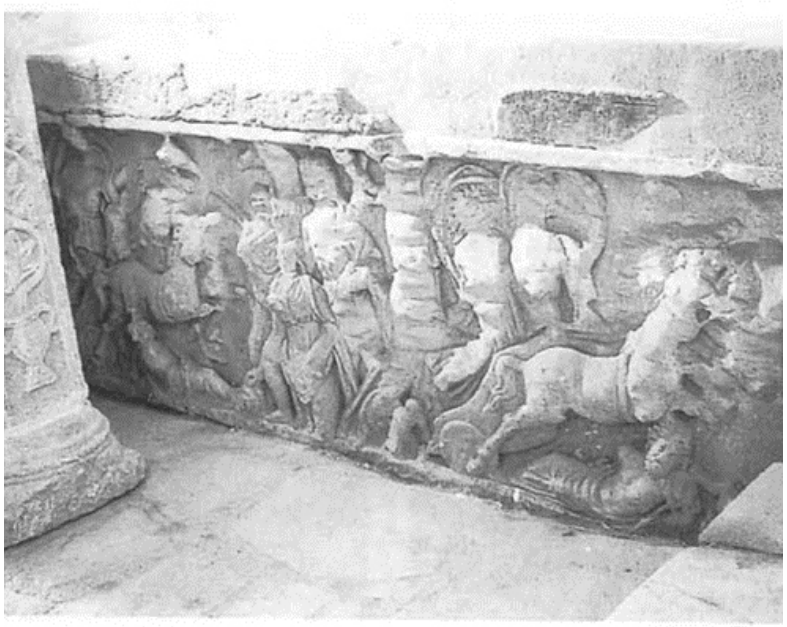


Fig. 191
Sarcofago F2 con Ratto di Proserpina, Cimitile (NA), Santuario di San Felice. Immagine pubblicata in Pensabene 2003, 193 fig. 21.

Evidenti richiami con alcuni sarcofagi urbani sono riscontrabili con un esemplare conservato al Camposanto Monumentale di Pisa[582] (fig. 192 pag.254) datato al primo decennio del III secolo e in misura minore con un esemplare ubicato nella chiesa di Santa Oliva, Raffadali in Sicilia (fig.193 pag.254) della seconda metà del II secolo.
Questi riferimenti iconografici appaiono, a mio avviso, come una conferma dell'ampia diffusione di tali schemi figurativi. Questi ultimi, partendo proprio dall'Urbe, sono giunti in Campania probabilmente grazie ad una circolazione di cartoni o disegni che poi venivano riprodotti sui rilievi[583]. Non solo, ma anche tramite trasferimenti di maestranze che lavoravano accanto ai marmorarii locali, i quali a loro volta finivano per sviluppare un nuovo e più personale linguaggio artistico, attraverso un adattamento e una rilettura dei motivi urbani (si veda ad esempio lo schema iconografico del sarcofago F2). Dunque, da quanto appena detto, sebbene non sia possibile affermare con certezza che tutti questi esemplari siano opera di una prima bottega campana, è verosimile che tali manufatti siano riconducibili ad almeno due botteghe regionali, alle quali attribuire rispettivamente: un primo gruppo comprendente D2, E3 e D3; un secondo gruppo con A1, I1, E4 ed F2. Infine, ricordiamo le lastre[584] G5 e G6 precedentemente analizzate, raffiguranti scene di Amazzonomachia, murate sullo scalone del Palazzo Arcivescovile di Sorrento (Napoli), entrambe recanti in posizione centrale il gruppo di Açhille e Pentesilea: l'eroe, con il capo rivolto all'indietro, regge nella mano sinistra una lancia e con l'altra sorregge Pentesilea ormai morente. Entrambe le lastre mostrano rimandi con l'esemplare D2 (fig. 182 pag.243) conservato al Museo del sannio a Benevento del 230 d. C.,[585] sebbene quest'ultimo sia di fattura più curata e stile più elegante. Tutti gli esemplari riprodurrebbero il medesimo schema iconografico diffuso nelle botteghe urbane dei primi anni del III secolo e appaiono verosimilmente riconducibili ad una medesima bottega locale.

---

582 Robert, ASR III/3, 488 n. 409 tav. CXXVII.
583 Valbruzzi 2012, 70-71.
584 Valbruzzi 1998, 117 tav. 60,2;
Palmentieri 2010a, 837.
585 Koch 1975, 60.



Fig. 192
Sarcofago con ratto di Proserpina. Pisa, Camposanto Monumentale.
From: https://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=6444.



Fig. 193
Sarcofago con ratto di Proserpina, Raffadali.
From: https://it.wikipedia.org/wiki/Sarcofago_di_Raffadali#/media/File:RattodiProserpinaRaffadali.jpg.

## 5.4 Fedra e Ippolito

Il sarcofago D3[586] (fig. 194 pag.255) di cui si conserva solo la lastra frontale raffigurante una scena del mito di Ippolito e Fedra, è databile al 210 d.C. Mostra uno schema compositivo semplificato, caratterizzato da una evidente simmetria delle figure, elemento distintivo della bottega locale che lo realizzò[587]. Leggendo l'iconografia[588] da sinistra verso destra, vediamo un'ancella, con la tipica acconciatura a melone, collocata dietro la sua padrona, in piedi con le mani poggiate sullo schienale del seggio su cui è seduta Fedra, la quale ha il capo abbandonato all'indietro, con lo sguardo affranto rivolto verso l'ancella. Le vesti di entrambe le figure sono rese con un fitto panneggio. Un piccolo Eros, ai piedi di Fedra, ha il braccio destro alzato e la mano vicina all'orecchio, come per ascoltare la conversazione tra Ippolito e l'anziana sopra di lui. Segue, in posizione più arretrata, la vecchia nutrice con la schiena ricurva, che protendendosi verso Ippolito, rivela in buona fede, la passione segreta che tormenta la sua signora: l'amore per il figliastro. Il giovane alza il braccio destro con il palmo della mano aperto, quasi a voler bloccare la confessione della vecchia nutrice. La scena continua con un cavallo seguito da una figura maschile barbuta, con una mano sul mento, segno di preoccupazione.



Fig. 194
Sarcofago D3 con Fedra e Ippolito, Benevento, Museo del Sannio. Foto dell'autore.
File:RattodiProserpinaRaffadali.jpg.

586 Sul quale ritorneremo nel pargrafo successivo per i rimandi iconografici e compositivi con A13 e B6.
587 Valbruzzi 1998, 119- 121.
588 Per l'analisi completa del manufatto si rinvia alla scheda tecnica .

Dietro costui si staglia una colonna con arco, che concorre a scandire un nuovo momento della vicenda descritta: ci troviamo fuori dalla città, dove si svolge la caccia al cinghiale. Tale episodio, benché non sia descritto nelle versioni drammaturgiche del mito, è motivata dal fatto che Ippolito ami profondamente il mondo della caccia e la dea Artemide: qui resa in posizione opposta alla figura che la precede, mentre avanza con la gamba sinistra incedente e le vesti mosse dal vento: indossa elmo e sandali e regge un arco. Segue Ippolito a cavallo, nel pieno dell'impeto della caccia, avanzato da un altro personaggio a cavallo. Ai piedi di Ippolito è presente un cane che azzanna il cinghiale, di cui è andato perso parte del corpo. Tutti i cacciatori si scagliano contro l'animale. Secondo la tradizione [589], Ippolito era il figlio di Teseo e dell'amazzone Ippolita, che suo padre aveva ripudiato per unirsi in seconde nozze con Fedra, figlia di Minosse e sorella di Arianna. Ippolito, profondamente misogino, come spesso accade ai personaggi di Euripide, rifiutava il matrimonio, per conservare la sua verginità. È un personaggio non del tutto positivo, non rispetta quelli che erano i costumi tradizionali degli antichi greci e romani: rifiuta, infatti, il matrimonio, istituzione fondamentale degli antichi; venera solo la Dea Artemide, ignorando tutte le altre divinità pagane; non partecipa alla vita politica e mostra interesse solo per la caccia o le competizioni. A causa di questi suoi comportamenti sconsiderati merita, dunque, una morte atroce, secondo la tradizione della tragedia classica. Ciò nonostante, Artemide concede al giovane, ormai in fin di vita, grandi onori istituendo in sua memoria un culto presso la città di Trezene, luogo in cui muore il giovane: prima delle nozze, infatti, le fanciulle taglieranno i capelli in suo onore. Sappiamo che anticamente tale tradizione di tagliare i capelli era simbolo di lutto, nochè di iniziazione all'età adulta. La stessa Fedra, prima di suicidarsi, offre la sua capigliatura al defunto Ippolito, nell'ultimo, forse vano tentativo, di congiungere il proprio destino a quello dell'uomo. Anche la caccia al cinghiale, altro motivo iconografico ampiamente diffuso sui sarcofagi antichi in area campana, era legato al mondo giovanile e in alcune parti della Grecia segnava i riti di passaggio dalla fanciullezza all'età adulta.

589 Acerbi 1823 = Acerbi, G. *Illustrazione al sarcofago agrigentino rappresentante l'Ippolito d'Euripide*, scultura d'alto rilievo in marmo statuario antico di Raffaello Politi siracusano, in ‹‹Biblioteca Italiana o sia Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti compilato da varj letterati››, a.VIII, t.XXX, 1823.

### 5.5 Melagro

Prima di passare all'indagine degli esemplari relativi a questa sezione, è opportuno precisare che analizzeremo gli esemplari A13 (fig.195 pag.258) e B6 (fig.196 pag.258) recanti il motivo iconografico di Meleagro e la Caccia calidonia assieme al sarcofago D3 (fig. 194 pag.255) appena descritto, con il mito di Ippolito, per gli stringenti rimandi iconografici e compositivi. Per queste ragioni collochiamo i tre esemplari tra sarcofagi con maggiore attestazione in Campania. Partiamo dagli esemplari A13 e B6, il primo conservato presso il Duomo di Salerno e il secondo presso l'Abbazia di Cava dei Tirreni (Salerno): in entrambi i casi il mito è diviso in due momenti - l'attesa a sinistra e la lotta con la fiera a destra - separati da un pilastrino figurato. Nella leggenda primitiva è raccontato che Melagro[590] muore in combattimento sotto le frecce di Apollo, che era alleato o sostenitore dei Cureti, ma in molti sarcofagi, come nei nostri esemplari, è rappresentata la scena dell'abbattimento del cinghiale, soggetto prediletto, nei monumenti funebri della tarda età e che rappresenta il culmine della composizione. Il Koch[591] ha concluso che entrambi appartengono alla stessa officina locale attiva verso la fine del III secolo d.C., frutto di una reinterpretazione dei modelli di sarcofagi col mito di Meleagro[592] e di Ippolito e Fedra. Tra i duecento sarcofagi individuati con il mito di Meleagro[593], solo l'esemplare cavese B6 e quello salernitano A13 presentano il pilastrino figurato che separa il mito in due momenti: attesa e battuta di caccia. Questa dispozione spaziale della scena figurata si ritrova similmente nello schema iconografico del sarcofago D3 con il mito di Ippolito e della Nutrice (fig. 194 pag.255): si tratta, dunque, di particolarità di fattura legate ad un preciso linguaggio artistico di ambito locale che, pur rifacendosi a schemi figurativi e a stilemi tratti da un repertorio urbano, hanno finito per esprimere novità stilitiche e compositive salienti[594]. Non sappiamo se tali modifiche ai modelli di riferimento fossero

590 Meleagro è stato definito da K. Schefold come «Le héros favori de l'art funéraire». Schefold 1961, 183.
591 Koch 1975, 3, 11 ss., 55 ss., 58-62, 133-134 n. 151 tavv.119 a-b, tavv. 124b, 126 e 134 n. 152, tavv. 119c, 124c, 127.
592 Sui sarcofagi con il mito di Meleagro si veda: Paoletti 1961.
593 La figura di Meleagro sarebbe derivata dagli schemi iconografici presenti sui sarcofagi di Achille. Il mito narra che Meleagro venne ucciso dalla madre per aver causato la morte degli zii materni a seguito dell'impresa della caccia calidonia. In tal senso, la scena di Achille che, col capo reclinato e le mani intrecciate, siede accanto a Patroclo esanime servì da modello per quella del compianto di Meleagro. Settis 2013 = Settis, S. *Ars moriendi: Cristo e Melagro.* In Tre figure. Achille, Meleagro e Cristo, M.L. Catoni – G. Ginzburg – L. Giuliani – S. Settis (a cura di). Milano 2013, 83-107.
594 Valbruzzi 1998, 126-127.



Fig. 195
Sarcofago A13 con Caccia Calidonia,
Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig. 196
Sarcofago B6 con Caccia Calidonia
Cava dei Tirreni (SA), Badia.
Foto dell'autore.

dovuti ad un errore interpretativo o a variazioni consapevoli di un tema specifico da parte delle maestranze locali, ad ogni modo possiamo affermare che questi due esemplari B6 e A13, (ma anche D3 (fig. 194 pag.255) c'impongono di riconoscere l'esistenza di un linguaggio figurativo nuovo, sviluppato da officine di marmorarii operanti in Campania[595]. Forse, lo scalpellino che realizzò il rilievo del sarcofago B6 (fig.196 pag.258), aveva ben presente il modello salernitano A13 (fig.195 pag.258), ma operò una sorta di semplificazione dello schema figurativo, per riadattarlo al linguaggio tecnico della bottega in cui si era formato o anche per le sue minori capacità tecniche, riscontrabili anche nell'esecuzione meno accurata e dettagliata del rilievo.

In ogni caso, è evidente che le caratteristiche comuni agli esemplari A13 e B6 sono numerose: in primo luogo abbiamo la comune presenza dell'elemento architettonico (pilastrino), fitto pieghettarsi dei panneggi, uso dell'acconciatura nota come Melonenfrisur[596] di origine tardoclassica (con i capelli divisi in sezioni a forma di fette di melone e raccolti sulla nuca) con chignon alto per tutte le figure femminili ad eccezione della divinità, omissione della morte di Meleagro (dettaglio invece ampiamente diffuso su altri sarcofagi della stessa serie) raffigurazione in alto a sinistra di una piccola porta che alluderebbe probabilmente alla collocazione della scena al di fuori delle mura della città o l'accesso all'Ade.

Ulteriori rimandi iconografici sono ravvisabili, come precedentemente accennato, nel sarcofago D3 (fig. 194 pag.255) raffigurante Fedra e Ippolito del III secolo d. C. che presenta somiglianze per schema compositivo e diposizione spaziale delle figure nella scena. In particolare, la figura di Ippolito ha i piedi visibilmente lunghi e scarsamente realistici, lo stesso dicasi per quelli del putto che lo precede e, più in generale,
per le braccia e le mani di tutte le figure ivi raffigurate. Tali caratteristiche si mostrano in maniera ancora più evidente nello stile in cui sono stati realizzati i cavalli. Questi ultimi,

595 Valbruzzi 1998, 118.

596 Sulle acconciature si veda: STEPHENS 2008 = STEPHENS, J. *"Ancient Roman Hairdressing: on (Hair)Pins and Needles."* Journal of Roman Archaeology 21. 2008, 110–132.
Sull'aspetto e la bellezza nell'antichità si veda anche: Lagogianni Georgakarakos 2018 = Lagogianni Georgakarakos, M. (a cura di). *The Countless Aspects of Beauty in Ancient Art.* Exhibition Cataloque. National Archaeological Museum - Athens. Archaeological Receipts Fund. 2018.

infatti, si caratterizzano per un'accentuata ingenuità stilistica nella resa anatomica e per incisioni generalmente poco curate e rozze. Se osserviamo nel dettaglio il cavallo presente in secondo piano sul lato sinistro del sarcofago vediamo che questi sembra essere sospeso nel vuoto, con zampe anteriori esili e prive di volumetria, segno di una chiara inesperienza di realizzazione da parte dello scalpellino che realizzò il rilievo. Sono proprio queste caratteristiche tecnico-compositive a suggerire l'attibuzione dei sarcofagi (precedentemente ravvisata in maniera ancora più evidente negli esemplari D2 ed E3) alla medesima officina regionale, caratterizzata appunto da un allungamento eccessivo delle figure e da una disposizione simmetrica delle stesse nello spazio compositivo. Ritornando allo stile dei manufatti B6 e A13, è possibile affermare che il primo presenta una maggiore semplificazione e un minore impegno formale rispetto all'esemplare salernitano A13. Proprio queste caratteristiche di resa e stile, hanno indotto a pensare parte della critica, come G. D'Henry[597], che il sarcofago A13 fosse il prodotto di un'officina urbana risalente all'età gallenica, mentre il sarcofago B6, una copia di età tetrarchica, realizzata da una bottega locale. A mio avviso, è molto probabile che la cassa cavese B6 sia stata realizzata da maestranze campane, le quali avevano come riferimento il sarcofago A13, anch'esso di fattura regionale: entrambi databili alla metà III secolo d.C. I due esemplari mostrerebbero un comune riferimento figurativo e una comunanza di echi stilistici dovuta ancora una volta alla circolazione dei disegni preparatori di origine urbana.

### 5.6 Selene ed Endimione

Dedichiamoci ora all'indagine dei tre sarcofagi raffiguranti l'episodio mitico di Selene ed Endimione: F1, A14, H6. Iniziamo dall'esemplare F1 (fig.197 pag.262) per il quale possiamo riscontare la medesima attribuzione cronologica, metà del III secolo d.C., degli esemplari B6 e A13 (entambi decorati con il mito di Meleagro e della caccia calidonia (fig.196 e fig.195 pag.258) precedentemente ricordati, così come è altrettanto ipotizzabile

597 D'Henry 1968 = D'Henry, G. *"Due sarcofagi di Meleagro in Campania"*, ArchCl 20, 101-116 tavv. 44-48.

una fattura regionale. Il sarcofago[598], conservato a Cimitile (Napoli) fu riutilizzato come sepoltura del vescovo Adeodato, con la fronte antica rivolta verso il muro e la parte rilavorata verso la navata. Uno degli elementi decorativi più interessanti della fronte antica riguarda la figura di un piccolo eros che solleva la veste del pastore dormiente disvelando la bellezza del corpo del bellissimo Endimione. Tale dettaglio si ritrova su altri sarcofagi della stessa serie, come ad esempio sulla fronte di sarcofago romano del 210 d.C. circa, oggi conservato al Getty Museum in California (fig.198 pag.262)[599]. Endimione sta dormendo nella sua tipica posizione: il braccio destro alzato, la mano sotto la testa, con la parte superiore del corpo sollevata. L'esemplare F1, in base ai confronti stilistici e tecnici, nonché per l'ingenuità della rappresentazione, è da considerarsi un prodotto di botteghe campane che si rifacevano a modelli urbani della fine del II secolo d.C. ed è databile alla metà del III secolo [600]. Questo particolare schema iconografico potrebbe essere il frutto di un'associazione di cartoni preparatori con due scene mitiche differenti. K. Schefold[601] associa la figura di Endimione, a quella di Arianna e al dio del sonno, in quanto tutte e tre le figure assieme a quella del defunto si sveglieranno dal sonno terreno per accedere alla felicità eterna. Lo svelamento di Arianna (come quello del bellissimo pastore) avrebbe il significato allegorico dello svelamento del defunto della sua esistenza corporea. Non solo, anche l'amore di Selene per Endimione, capace di vincere la morte, alla stregua delle figure gioiose di Dioniso e del suo corteo (presenti spesso sui sarcofagi di Arianna[602]), avevano lo scopo di consolare i famigliari riuniti attorno al sarcofago attraverso una riflessione sul significato più profondo della vita umana.[603] Passiamo ora al sarcofago A14 (fig.199 pag.262) con il medesimo tema a carattere mitologico, ma questa volta conservato presso la cattedrale di San Matteo a Salerno. Il manufatto è

598 C. Ebanista ricorda il presente esemplare insieme a quello con le scene di Proserpina, entrambi conservati a Cimitile. Lo studioso sostiene che la loro presenza può essere considerata come prova della presenza nel cimitero locale di strati sociali privilegiati, almeno sotto il profilo economico. Ebanista 2007a, 64.

599 Koch - Wight 1988 = Koch, G. - Wight, K., *Roman Funerary Sculpture: Catalogue of the Collection*, in The J. Paul Getty Museum, Malibu 1988, 32-34.

600 Koch – Sichtermann 1982, 291 nota 39; Pensabene 2003,165-166 e 201 fig. 50 a, b, c.

601 Schefold 1961, 204.

602 Si rinvia alla scheda tecnica H9: si tratta di un sarcofago a carattere mitologico con una figura femminile, probabilmente Arianna recumbente.

603 Barbera 2023, 181.



Fig. 197
Sarcofago F1 con Selene ed ndimione, Cimitile (NA), Antiquarium di san Felice. Foto dell'autore.



Fig. 198
Fronte di sarcofago con mito di ndimione. Getty Villa, Gallery 207, Later Roman Sculpture. From: https://www.getty.edu/art/collection/object/103T3V.



Fig. 199
Sarcofago A14 con Selene ed Endimione, Salerno, Cattedrale. Foto dell'autore.

riconducibile alla serie di sarcofagi a lenòs con protomi leonine angolari con le fauci aperte, precedentemente ricordate, diffusi a partire dalla fine del II secolo d.C. ed è ascrivibile alla prima metà del III secolo. Lo stile decorativo elegante e raffinato mostra una scena strutturata secondo lo schema piramidale già riscontrato negli esemplari D2 (fig.182 pag.243) ed E3 (fig. 179 pag. 232). La critica locale[604] ha interpretato i rilievi dell'esemplare A14, come un momento raffigurante una scena dionisiaca, con Dioniso e Arianna[605] recumbenti collocati in posizione centrale e con una scena di vendemmia dal carattere miniaturistico ai loro piedi. Sebbene tali elementi siano evidentemente diffusi sui sarcofagi a carattere dionisiaco, è altrettato possibile avanzare una diversa interpretazione. Infatti, dai raffronti effettuati con i sarcofagi riconducibili alla serie di Selene ed Endimione, in particolare con l'esemplare romano di San Paolo Fuori le Mura (fig.200 pag.266), ho ipotizzato una differente lettura iconografica del rilievo, riconducibile appunto al mito di Endimione. Appare altresì plausibile una contaminazione tra i due miti, attraverso una variazione del tema dionisiaco e l'aggiunta di alcuni elementi tratti dai modelli iconografici con il tema di Endimione, in primis la figura recumbente del pastore. In tal senso, ritornerebbe con maggiore evidenza l'idea che le botteghe campane avessero maturato un linguaggio artistico, probabile frutto di una revisione dei repertori urbani.

Lo studioso Koortbojian[606], a proposito dell'esemplare romano di San Paolo fuori le mura, precedentemente ricordato, sottolinea che: Selene, con indosso il lungo velo di una sposa, si avvicina al fianco di Endimione, mostrandosi come personificazione della notte, sotto il cui cielo stellato si svolge l'evento. L'incipiente erotismo si riflette nella nudità del giovane, mentre elementi pastorali sono stati relegati a ruoli minori. Proprio l'erotismo sotteso al sarcofago descritto, così come il relegare in secondo piano gli elementi bucolici, sono tutti caratteri rintacciabili anche sul sarcofago salernitano.Esistono, naturalmente, varie versioni del "sonno mitico" tradotte poi in arti visive, ma ciò che resta inalterato è

---

604 Braca 2018, 53;
Capone 1929 = Capone, A. *Il Duomo di Salerno II.* Salerno 1929, 154 ss.
De Angelis 1937, 159 ss.

605 Sull'interpretazione simbolica della figura di Arianna nell'arte funeraria in associazione a quella di Endimione, si veda: Schefold 1961, 204.

606 Koortbojian 1995 = Koortbojian, M. *Myth, meaning and memory on roman sarcophagi.* London 1995, 77 ss.

il carattere erotico del racconto, che appare nelle scene di seduzione e nella nudità dei personaggi compresa la figura Selene. Una delle versioni del mito contempla, inoltre, la richiesta a Zeus da parte di Endimione del sonno eterno e della perenne giovinezza: non a caso sul sarcofago A14, Endimione appare come un giovane, mollemente disteso, quasi colto nell'attimo prima di addormentarsi, il che andrebbe ulteriormente a convalidare tale ipotesi interpretativa del rilievo, mentre la figura maschile, sempre sulla sinistra, posizionata leggermente più in basso rispetto a Endimione, altri non sarebbe che Hypnos, il dio del sonno. Il mito, per il suo significato sepolcrale: Endimione ha avuto la possibilità di sostituire la morte con il sonno eterno, è frequentemente raffigurato sui sarcofagi romani, in quanto simbolo della vittoria della vita sulla morte.

Inoltre, la miniatura della vendemmia arricchisce l'immaginario del sarcofago di un altro topos: l'idillio bucolico, che ricollega questo mito ad altri che similmente invocano un'immagine benefica dell'aldilà, richiamando la tranquillità della vita pastorale anch'essa allusiva alla salvezza eterna. Ricordiamo che per Schefold[607] il mito di Endimione era quello prescelto per indicare l'influenza della luna sul destino delle anime, proprio come Selene fu determinante per il sonno eterno del suo amato. Il Matz[608], considera l'esemplare A14 (fig.199 pag.262) un prodotto legato all'atelier dell'Endimione del Metropolitan Museum di New York (fig.201 pag.266), datandolo all'inizio dell'età severiana. La cassa salernitana fu probabilmente reimpigata come sepoltura di Ruggero Borsa figlio di Roberto il Guiscardo, morto nel 1111, mancano però documenti che confermino tale ipotesi, lo stesso dicasi per l'attribuzione ad Arrigo, fratello di Guglielmo II. Più recentemente è stata avanzata una ipotesi sull'identità del gisant presente sul coperchio, come un membro della famiglia Stellato[609]. Da un punto di vista più strettamente stilistico, sono ravvisabili tracce del Flammenhaarstil, una enfatizzazione dei volumi e un irrigidimento dei panneggi, tutti elementi che caratterizzano la produzione locale dei sarcofagi e che sono presenti in

607 Schefold 1961, 183.
608 Matz 1968-1975 = Matz, F. *Die dionysischen Sarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs* IV/1. Berlin 1968-1975, 140-141, n. 39, tav. 37.1.
609 Amatuccio 2012.

misura minore anche sull'esemplare H6 conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (fig. 202 pag.267), sempre raffigurante il medesimo mito[610], nonchè sull'esemplare A13 (fig.194 pag.258) con la Caccia calidonia, precedentemente ricordato.[611]

Va precisato che l'esemplare H6 si discosta parzialmente dagli altri manufatti della stessa serie per l'eleganza dello stile, il che ha lasciato dubbi circa la provenienza[612] (locale o urbana ?). Nel caso in cui ne confermassimo la provenienza urbana avremmo un'ulteriore prova di come in ambito flegreo-napoletano circolassero esemplari urbani finemente decorati[613], come suggerito anche dal sarcofago di Prometeo H15 (fig.203 pag.267), da Pozzuoli, 300 d.C. circa, oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, sul quale ritorneremo in seguito.

Ad ogni modo, possiamo concludere che in base alle caratteristiche comuni evidenziate sugli altri esemplari sin qui analizzati, siamo di fronte a sarcofagi non solo prodotti nella stessa area geografica, ma anche in un arco cronologico ravvicinato tale da consentire una continuazione di un linguaggio artistico di bottega[614].

---

610 In merito a questo esemplare si veda il contributo di Flagiello 2009 = Flagiello, A. *Il Mito di Endimione su un sarcofago proveniente da Sant'Antimo.* In Atella Il Territorio. Studi in onore di Sosio Capasso. F.Pezzella (a cura di), ANNO XXXV (n. s.), n. 154-155, maggio-agosto 2009.

611 Valbruzzi 1988, 123

612 Lucignano 2008, 63.

613 Lucignano 2008, 65-66 figg.3 e 4.

614 Valbruzzi 1998, 127.



Fig. 200
Sarcofago con Selene ed Endimione, Roma, San Paolo Fuori le Mura.
From: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sculptures_of_Endymion#/media/File:San_Paolo_fuori_le_mura_Selene-and-Endymion_sarcophagus.jpg



Fig. 201
Sarcofago di Endimione, Metropolitan Museum di New York. From:
https://www.turbosquid.com/it/3d-models/museum-art-endymion-selene-3d-model-1401399



Fig. 202
Sarcofago H6 con Selene ed Endimione, Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
Foto dell'autore.



Fig. 203
Sarcofago H15 con il mito di Prometeo. Napoli, Museo archeologico nazioanle.
Foto dell'autore.

### 5.7 Gorgone

Analizziamo ora gli esemplari recanti il motivo della Gorgone D1, G1 e G3.

A Benevento si conserva, presso la Cattedrale, una lenòs strigilata D1 (fig.204 pag.270) con gorgoneia angolari e piccola mandorla centrale[615]. Un'epigrafe sul coperchio c'informa circa l'epoca del riuso della cassa risalente al XVII secolo. L'esemplare presenta delle piccole variazioni rispetto al repertorio iconografico di riferimento, qui infatti teste di Gorgone sostituiscono il classico motivo delle protomi leonine. Inoltre, i fianchi della cassa presentano pareti dritte e non leggermente oblique come avvieniva di norma, per gli esemplari di questo tipo[616]. Tale variante assieme alla particolarità delle protomi (sostituzione della protome leonine con quella della Gorgone) ha fatto pensare ad una rilettura di uno schema iconografico classico ad opera di marmorarii locali[617], che spesso ultimavano prodotti semi-lavorati secondo il gusto del committente[618]. Gorgoni sono presenti anche sugli esemplari G1 e G3 conservati entrambi presso il Museo Correale di Sorrento (Napoli). Nel primo caso G1 (fig.205 pag.270) si tratta di una fronte di sarcofago databile alla seconda metà del II secolo d.C.[619], decorata a ghirlande con tabula ansata e gorgoneia, riconducibile alla serie di sarcofagi asiatici con tabula ansata e ghirlande diffusa a Roma dalla fine del I secolo d.C. e in Campania tra la fine dell'età adrianea e la fine dell'età Antonina. All'interno della tabula ansata si legge la seguente iscrizione: P(ubli) Aureli/Lysimachi, da cui si evince il riferimento alla gens Aurelia, cui apparteneva il defunto Lysimachus, di origine liberta ampiamente attestata in Campania[620], mentre gli Aurelii sono presenti solo a Capua e a Roma. La preziosità del marmo proconnesio e lo stile decorativo del manufatto lasciano ipotizzare che si tratti di un esemplare giunto in Campania dall'isola di Marmara appena sbozzato e poi ultimato ad opera di botteghe locali. Si tratta dunque di un prodotto di lusso, il che denoterebbe l'importanza del

---

615 Una citazione è in Bertelli 1996 = Bertelli, G. *"Ampolline-reliquario dalla cattedrale di Benevento"*. In Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia, studi in onore di Fernanda de' Maffei. Roma 1996, 307-321 fig. 1.

616 Palmentieri 2010a, 628.

617 Potrebbe dunque essere la copia di un sarcofago urbano, forse visto dall'artefice, che diviene in questo caso mediatore fra il centro e la periferia.

618 Valbruzzi 1998, 119- 121.

619 Palmentieri 2010a, 833.

620 Magalhaes 2003 = Magalhaes, M. *Storia, istituzioni e prosopografia di Surrentum romana. La collezione epigrafica del Museo Correale di Terranova*, Castellammare di Stabia 2003, 192.

defunto che si avvalse per la propria sepoltura di un sarcofago di tale fattura[621]. In merito all'esemplare G3 (fig.206 pag.270), databile alla tarda età Antonina, ricordiamo che esso fu reimpiegato come fontana pubblica nel sagrato della Cattedrale, collocato in seguito davanti alla Chiesa dei Santi Felice e Baccolo a Sorrento (Napoli), solo dopo il 1864, la cassa entrò nella raccolta dell'ex Sedile Dominova. L'esemplare[622] presenta ghirlande stilizzate con rosetta centrale, gorgoni negli encarpi e tabula ansata recante la seguente iscrizione latina: CAESENNIA/GRAPHICE/HIC/SITA EST. Dal nome deduciamo che si trattava di una sepoltura femminile, questa volta legata alla gens dei Caesennii, liberti attestati proprio a Sorrento tra l'età flavia ed il III secolo d.C.[623] Tale nome non appare in altre città della Campania, il che ha lasciato supporre una loro provenienza da Roma[624]. Ancora Gorgoni sono presenti sui lati corti del sarcofago B2[625] (figg. 206 e 207 pag.271) conservato a Cava dei Tirreni (SA). Qui le teste di Medusa sono scolpite nell'encarpio delle ghirlande, in particolare, quella di destra presenta occhi spalancati privi di pupille e labbra serrate, quella di sinistra più consunta, invece, presenta un foro in corrispondenza della bocca, mentre un altro foro è visibile sul bordo inferiore dello stesso lato corto. In generale, lo stile appare piatto e semplificato. Ricordiamo inoltre il monumentale sarcofago H12[626] di Ruggero d'Altavilla (fig.129 pag.192), precedentemente menzionato tra gli interventi di rilavorazione, che riguardarono proprio l'aggiunta all'interno dei timpani di due croci greche, in quelle che dovevano essere teste di Gorgone, di cui ora sono visibili esclusivamente i capelli serpentini (figg.130 e 131 pag.194). I lati corti della cassa (figg. 209 e 210 pag.271), invece, presentano una sella curule e i fasci, questi motivi sono resi con uno stile meno elegante e un rilievo generalmente più piatto. Iconograficamente questi motivi sono da ricondurre ai simboli dell'auctoritas di età repubblicana, che spesso erano raffigurati sulla fronte dei mausolei dei magistrati, per tale ragione si pensa che in origine

621 Magalhaes 2003, 193.
622 Herdejürgen 1993, 43-50.
623 Palmentieri 2010a, 831-832.
624 Si veda anche: Torelli 1991 =Torelli M. *Praedia clarissimorum Etruriae.* Archeologia classica Vol. 43, tomo primo: Miscellanea Etrusca e Italica In Onore Di Massimo Pallottino.
1991, 459-474.
625 Per l'analisi del manufatto si rinvia alla scheda tecnica B2.
626 Per l'analisi del manufatto si rinvia alla scheda tecnica H12.

il sarcofago fosse destinato ad accogliere le spoglie di un magistrato appunto. Il nostro sarcofago è l'unico esemplare a noi noto che presenta due corone, leggermente differenti nella resa e nelle dimensioni, probabilmente riferibili a diverse onoreficenze ricevute dall'uomo in vita.




Fig. 203
Sarcofago D1 strigilato con gorgoneia angolari. Benevento, Cattedrale. Foto dell'autore.



Fig. 205
Sarcofago G1 a ghirlande con iscrizione, Sorrento (NA), Museo Correale. Foto dell'autore.



Fig. 206
Sarcofago G3 a ghirlande con iscrizione, Sorrento (NA), Museo Correale. Foto dell'autore.





Fig.207 e 208
Fianchi sarcofago B2 con ghirlande e tabula ansata, Cava dei Tirreni (SA), Badia.
Foto dell'autore.





Fig.209 e 210
Lati corti sarcofago H12 di Ruggero d'Altavilla. Museo Archeologico Nazionale, Napoli.
Foto dell'autore.

È opportuno, a questo punto, soffermarsi sulla potenza icastica del Gorgoneion nell'arte: la maschera mostruosa della testa della Gorgone che ebbe, da sempre, il ruolo di allontanare gli spiriti maligni, proveniente dalla Siria settentrionale, attraverso l'Asia Minore giunse nel mondo greco al principio del secolo VII a.C.

In età arcaica venne rappresentata con scopi decorativi e protettivi teste di Gorgone su cnemidi (fig.211 pag.273), in particolare sembra che gli antichi greci fossero tanto attenti alla protezione delle ginocchia in quanto ritenute la sede della forza e della salute vitale[627]. Le ginocchia (che richiamano la forma angolare) alla stregua degli angoli e degli spigoli delle architetture, erano considerati le parti più esposte ai cattivi influssi e, per questo, necessitavano di una protezione speciale, ecco il perché la Gorgone, in quanto immagine apotropaica, aveva lo scopo di difendere tali punti, e in particolare era posta a guardia dei defunti sugli acroteri dei sarcofagi[628]. In età ellenistica e romana, Medusa avrà un duplice aspetto: icona potente e seducente da un lato, donna affascinante ed enigmatica dall'altro (Apollodoro, Biblioteca II, 4, 1-5; II, 7, 3; III, 10, 3. Ovidio, Le Metamorfosi IV, 653 - V, 241). Proprio in questa fase, la Gorgone subirà un cambiamento a livello iconografico, innanzitutto nelle dimensioni: da enorme diverrà sempre più piccola. Troverà così un'ampia diffusione nell'ambito decorativo che preferirà raffigurarne solo la testa – Gorgoneion - in quanto sede di tutti i poteri e, dunque, rappresentarla, significava in qualche modo racchiudere, concentrare e al tempo stesso dominare le sue facoltà.

In epoca romana, la Gorgone è nuovamente considerata un simbolo profilattico e, con tale significato, sarà scolpita su tombe spesso in associazione a ghirlande di fiori. Nel Medioevo, invece, subirà un nuovo cambiamento di significato: a livello iconografico le sarà preferito il serpente[629], mentre in ambito letterario se ne perderanno le tracce, vittima di quell'oblio-censura operata a danno del mondo pagano. Sarà Dante a ricordarla e a collocarla, senza però descriverla, fra i demoni a guardia della città di Dite (Inf., IX, 52 ss.).

---

627 Deonna 1939 = Deonna W. *Le genou, siège de force et de vie et sa protection magique.* In Revue Archéologique Sixième Série, T. 13. Janvier-Juin 1939, 226-228.

628 Deonna 1939, 231-233.

629 Sull'iconografia del serpente in ambito funerario Macchioro 1908 = Macchioro, V. *Il simbolismo nelle figurazioni sepolcrali romane, studi di ermeneutica.* Memoria letta alla R. Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli. Vol. I. Napoli 1908, 103-112.



Fig.211
Coppia di cnemidi con testa di Gorgone in rilievo su ciascuna ginocchiera. Bronzo, manifattura pugliese, 550-500 a.C. circa. Provenienza: Ruvo. From Wikimedia Commons. File: Bronze greaves BM GR1856.12-26.615.jpg.

La Gorgone qui viene evocata dalle tre Furie allo scopo di pietrificare il Sommo Poeta che non solo non potrà voltarsi, ma sarà obbligato a coprirsi gli occhi con le proprie mani e con quelle del maestro Virgilio[630]. Non c'è da stupirsi comunque se anche la Gorgone diverrà un motivo ornamentale nell'iconografia cristiana, subendo una trasformazione in angelo. In tal senso, ad esempio, possiamo menzionare i gambali dell'arcangelo Michele di Neroccio di Bartolomeo de' Landi (fig.212 pag.276) nel XIV secolo sono decorati con angeli, in sostituzione della Gorgone.[631] Nonostante queste premesse di carattere storico-ideologico, sarebbe sbagliato pensare che la figura della Gorgone scolpita su un sarcofago avesse un significato esclusivamente apotropaico-profilattico affidato al monumento funerario, con l'intenzione cioè di proteggere il defunto dagli effetti negativi del malocchio[632]. È altrettanto plausibile, infatti, che la sua presenza[633] sulla tomba si offrisse ad una lettura simbolica, ossia Medusa come psicopompo del defunto nell'Oltretomba[634]. Al riguardo C. H. McKeon[635] suggerisce alcune condizioni affinchè si possano riconoscere gorgoneia apotropaici, quali: l'aggiunta di iscrizioni o elementi significativi, sguardo diretto della gorgone, mosaici con più gorgoni raffigurate, ubicazione insolita, esagerazione di attributi specifici[636]. In merito all'aspetto di protezione dal malocchio offerto dallo sguardo pietrificante di Medusa, sappiamo che essa veniva ad esempio collocata in contesti che avrebbero potuto suscitare invidia quali un triclinium. La potenza dello sguardo, in particolare, era associata a diverse divinità, partendo da Eros, il cui sguardo languido

---

630 In generale su Medusa si veda: Ferrari 2002 = Ferrari, A. *Dizionario di mitologia greca e latina.* Torino 2002; Carassiti 1996 = Carassiti, A. M. *Dizionario di mitologia greca e romana.* Roma 1996; García - Loste - Álvarez 1996 = García, C. - Loste, M.A. – Álvarez, G. *Mitologia: l'antropologia a través del mito.* 1996; Ferrabino 1914 = Ferrabino, A. *Kalypso.*Torino 1914, 338-341.

631 Deonna 1939, 227.

632 Pannuti 1983 = Pannuti, U. M*useo Archeologico Nazionale di Napoli. Catalogo della collezione glittica.* 1 (Cataloghi dei musei e gallerie d'Italia; Roma: Libreria dello Stato). Roma 1983. Al malocchio, sin dall'antichità, si associavano simboli o divinità rappresentate su amuleti, mosaici, affresci etc. Si segnala anche la tazza Farnese decorata sul verso con testa di Medusa conservata presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Catalogo 27611 - Farnese - (b).

633 Alvar Nuño 2010 = Alvar Nuño A. *El mal de ojo en el occidente romano: materiales de Italia, norte de África, Península Ibérica y Galia.*Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid 2010, 198. In vari affreschi e pavimenti musivi di Pompei non è difficile trovare raffigurazioni di gorgoneia.

634 Alvar Nuño, 2010,195-196.

635 Mckeon 1983 = Mckeon, C. H. *Iconology of the Gorgon Medusa in Roman Mosaic*, Tesi di Dottorato, University of Michigan. 1983, 111-112. https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/159785?show=full.

636 Alvar Nuño 2010, 192.

può divenire un "dardo incantato" anche Afrodite è una divinità dotata di sguardi che incantano e catturano, ugualmente lo sguardo è l'unico strumento che determina la seduzione nel mito di Achille e Pentesilea[637].

D'altro lato, secondo la religione pagana, gli stessi dei potevano essere invidiosi dei mortali (ad esempio potevano invidiare il sentimento di dolore provato dagli uomini per la perdita di un proprio caro): in tal modo, l'invidia divina poteva essere la giustificazione a una morte che, se non fosse per il ricorso al soprannaturale, rimarrebbe senza spiegazione[638], quale quella di un bambino o della donna amata. Ne è prova l'epitaffio di un uomo che, disperato, incolpa la dea Persefone della morte della sua giovane moglie: [...] Persephone uotis inuidit pallida nostris [...] (la pallida Persefone invidiò le nostre promesse)[639]. Con tale significato, ci sono numerosi epigrammi funerari pagani in cui gli dei, il destino, la fortuna o le parche invidiano il defunto causandone la sua fine, in totale disaccordo con quanto avverrà con la religione cristiana che presupporrà, invece, nel suo sistema di valori, l'esistenza di un dio benefico e salvifico.

637 Franzoni 2006 = Franzoni, C. *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione dell'arte greca.*Torino 2006, 30-31.
638 Alvar Nuño 2010, 159.
639 Alvar Nuño 2010, 160.



Fig. 212
Particolare di San Michele, Neroccio di Bartolomeo de' Landi. Dipinto della Pinacoteca Nazionale, Siena. From: https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Neroccio_di_bartolomeo_landi,_madonna_col_bambino_e_santi,_1476.JPG

### 5.8 Dionisio

Occupiamoci ora degli esemplari decorati con scene tratte dal repertorio dionisiaco (A10, A11, A16, D4, H7, H3) ampiamente attestato anche sui sarcofagi riutilizzati in ambito cristiano. Tale ampia diffusione fu dovuta essenzialmente al fatto che Dioniso, tra tutte le divinità del mondo pagano, fu visto dal Cristianesimo come il precursore di Cristo[640], particolare questo confermato dalla polemica antipagana dei primi secoli cristiani, che andò concentrandosi proprio attorno a questa divinità, nonché dall'adozione dei medesimi simboli, quali la vite e il calice [641]. I sarcofagi, in particolare, contribuirono alla trasmissione di questa simbologia, in quanto essi hanno sempre rappresentato una fonte inesauribile di immagini talvolta reinterpretate in chiave cristologica o parzialmente rilavorate, come più volte dimostrato in questo studio. In questa trasmissione di repertori figurativi dionisiaci, il tema che compare con maggiore frequenza sui sarcofagi realizzati tra l'età adrianea e la seconda metà del III secolo è il tiaso bacchico[642],che ritroviamo, non a caso, anche tra i nostri manufatti. Partiamo dall'esemplare A16 (fig.213 pag.279) conservato presso il Duomo di Salerno, per il quale si ravvisa la medesima ricorrenza dello schema piramidale dei sarcofagi D2 (fig. 182 pag.243) ed E3 (fig. 179 pag.232) precedentemente ricordati. Il manufatto A16 presenta una decorazione con clipeo centrale retto da centauri e copertura tardomedievale. I caratteri delle capigliature dei due coniugi raffigurati entro il clipeo hanno consentito di datare l'esemplare tra la fine del II e i primi decenni del III secolo (età severiana), collegandolo ad un ambito di produzione regionale[643]. Sul lato sinistro è raffigurato Dioniso con corona di tralci di vite e mantello fermo sulla spalla destra, in posizione simmetricamente opposta vediamo Eracle nudo, collocato su una biga e il capo coperto dalla leontè.

---

640 In merito alla rivalità Dioniso/Cristo, lo studioso Seaford dice: «He was... a serious rival to Jesus, whom in some respects he resebled». Seaford 2006 = Seaford, R. Dionysos. 2006, 120.

641 Isler-Kerényi 2012 = Isler-Kerényi, C. *Immagini e incognite riflessioni sui sarcofagi romani con scene dionisiache.* In L'Editto di Milano e il tempo della tolleranza. Costantino 313 d.C. G. Sena Chiesa (a cura di). Milano 2012, 71.

642 Isler-Kerényi 2012, 71-72.

643 Valbruzzi 2012, 72 ss, tav 37.1.

I corpi di Dioniso e di Eracle[644] si contrappongono non solo per posizione, ma anche per fisicità: il primo reso secondo la tradizione iconografica con corpo esile e femmineo, Eracle vigoroso e gagliardo. Il sarcofago è riconducibile ad un gruppo di esemplari a carattere dionisiaco con il corteo di Centauri o Nikai clipeofore affiancati dalle figure di Dioniso, Eracle o Arianna diffusi dalla fine del II secolo d.C. a tutto il III.[645] Anche il Matz[646] data il sarcofago A16 all'età severiana, considerandolo come un prodotto di una campanische Werkstatt, che realizzava sarcofagi dionisiaci, di cui egli individuava ben diciotto esemplari aventi il medesimo schema iconografico, con l'aggiunta di piccole varianti [647].Tra questi, i più antichi presentavano un corteo su un unico piano, mentre i più recenti hanno appunto uno schema piramidale. Il Turcan[648] sostiene che tale schema ebbe diffusione tra il 220 e il 250, trovando la sua espressione più alta su un sarcofago del Louvre e sul nostro esemplare salernitano. Proprio su quest'ultimo sarcofago, secondo lo studioso, si sarebbe portata a compimento la ricerca della frontalità e la simmetria delle figure, nonchè la contrapposizione tra l'immobilità dei due personaggi laterali rispetto al movimento delle figure collocate in posizione centrale[649].

Passiamo ora all'esemplare H3 (fig.214 pag.279), conservato a Napoli, nella Cappella Piscicelli, per il quale è possibile ipotizzare, in base allo schema iconografico e allo stile, una datazione alla seconda metà del II secolo. Il manufatto H3 presenta una interessante scena miniaturistica, nota come gruppo "di Spinario" o Dornauszieher gruppe, posta al di sotto del clipeo, raffigurante due satiri, di cui uno intento ad estrarre una spina dal piede dell'altro satiro dolente seduto su un masso.

644 Sull'interpretazione simbolica delle figure di Ercole e Achille si veda: Schefold 1961, 181-183 e 190-191.
645 Palmentieri 2010a, 243 ss.
646 Matz 1968 -1975, ASR IV/4. Berlin 1968-1975, 521 n. 273 tavv. 291, 2-4.
647 Matz 1968 -1975, ASR IV/4, B, 452-495 nn.260-275.
648 Turcan 1967 = Turcan, R. *Sénèque et les religions orientales.* Collection «Latomus», vol. XCI. 1967, 604.
649 Palmentieri 2010a, 244.



Fig. 213
Sarcofago A16 con centauri, famiglia Rotundo. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig. 214
Sarcofago H3 con trionfo bacchico, Napoli, Cappella Piscicelli.
Foto dell'autore.

Dioniso, invece, appare adagiato su un currus navalis[650], trainato da pantere, animale sacro al dio. Lo stile allungato delle figure e lo schema compositivo ci suggerisce una provenienza campana del manufatto. Il manufatto H3 assieme agli esemplari A10 e H7 (fig. 215 pag.282 e fig.224 pag.287) furono attribuiti dal Matz[651] alla medesima bottega campana. Ulteriori elementi riconducibili ad una fattura regionale sono ravvisabili, secondo la Palmentieri[652], nello stile che richiama l'esemplare salernitano A11 (fig.217 pag.283) decorato con scene dionisiache e riutilizzato dalla famiglia Capograssi, ritenuto anch'esso di produzione regionale[653] caratterizzato da frontalità, geometrismo e scene miniaturistiche. Ancora Dioniso seduto accompagnato da una pantera è presente sul sarcofago A10 (fig.215 pag.282): in base allo stile e allo schema decorativo, l'esemplare è datato alla seconda metà del II secolo d.C., d'incerta provenienza. Sulla fronte, a tutto campo, è raffigurato un tiaso dionisiaco, che si conclude proprio davanti alla divinità in trono, sotto il quale si colloca una pantera. La raffigurazione di una processione è un motivo caro al mondo antico, un esempio lo si ritrova nel fregio della cella del Partenone e nell'Ara Pacis Augustae di Roma. Si tratta di opere, non a caso, legate emblematicamente al potere, motivo che presiede alla logica stessa del riuso. Stilisticamente, il rilievo è netto, le figure che si staccano in maniera evidente dal fondo, fatta eccezione per i lati corti (che come da consuetudine nel mondo romano si preferiva tralasciare in quanto lati meno visibili) e uno straordinario senso del ritmo presiede la composizione. Il motivo iconografico del trionfo di Bacco[654] in India è diffuso nell'arte romana su alcuni sarcofagi, con alcune varianti: momenti della lotta o corteo trionfale. L'esemplare A10 si distingue dagli altri della stessa serie in quanto è l'unico in cui compare sia la scena del trionfo che quella della sottomissione al Dio (fig.216 pag.282). Quest'ultimo episodio si trova, infatti, sul lato destro della lastra frontale, dove vi è una figura maschile in ginocchio davanti a Dioniso, con le mani distese in avanti a simboleggiare pietà, forse identificabile con il re

650 Sul viaggio in carro si veda: Macchioro 1908, 59-61.
651 Matz 1968 -1975, ASR IV/4, 458- 459.
652 Palmentieri 2010a, 245.
653 A supporto della fattura locale del manufatto vi è il motivo dei lati corti che presenta stringenti somiglianze con un sarcofago conservato a Capua raffigurante il mito di Ippolito, considerato anch'esso regionale. Valbruzzi 2012, 73.
654 Buccino 2013 = Buccino L. *Dioniso trionfatore.* Percorsi e interpretazione del mito del trionfo indiano nelle fonti e nell'iconografia antiche. «L'Erma» di Bretschneider. Roma 2013, 4-20.

del popolo indiano. Il Turcan[655], accosta la metà sinistra del rilievo ad un coperchio di sarcofago conservato a Francoforte, in cui è presente l'episodio del ferculum con il cratere portato da sei uomini, e che secondo lo studioso era riconducibile ad uno dei primi della serie di età Antonina. Il momento della sottomissione è, inoltre, mutuato da schemi ellenistici, diffusi in tale epoca, a differenza di quanto succedeva all'epoca dell'Imperatore Marco Aurelio, quando erano preferite scene punitive contro i nemici da parte del Dio. Ciò che differisce è la resa delle teste dei personaggi di dimensioni più grandi rispetto ai corpi che era una scelta tipica di epoca aureliana per ridurre il campo figurativo,[656] per questo motivo il Matz[657] lo datava all'età di Marco Aurelio.

Altro esemplare a tema dionisiaco è il sarcofago A11 (fig.217 pag.283), recante sul retro l'iscrizione "DE FAM (I) LIA CAPO GRASSA" probabilmente cinquecentesca[658] (fig.218 pag.283). Ricordiamo che altri esponenti della famiglia Capograssi avevano scelto per la propria sepoltura sarcofagi di reimpiego, vale a dire: il sarcofago strigilato con clipeo centrale, di Iacopo Capograssi, oggi all'interno del Duomo di Salerno e il sarcofago con thiasos marino e clipeo centrale, in cui era inumato Sergio Capograssi, conservato nell'atrio come precedentemente detto.

---

655 Turcan 1966 = Turcan, R. *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques essai de chronologie.* Paris 1966, 146-148 tav. 7c.

656 Palmentieri 2010a, 273-275.

657 Matz 1968-1975, ASR IV/3, 425 ss., 433-434, tavv. 25, 2-3, 259, 2.

658 Su questo dettaglio ritorneremo più avanti in riferimento alle iscrizioni funerarie.



Fig. 215
Sarcofago A10 a carattere dionosiaco, Salerno, Cattedrale
Foto dell'autore.

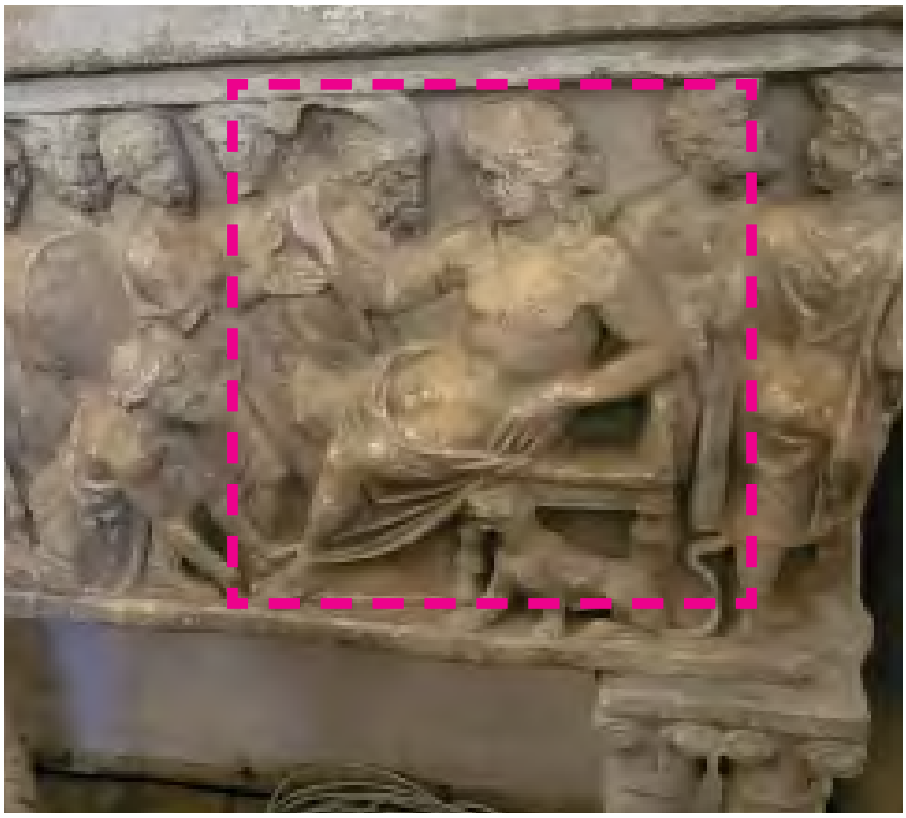


Fig. 216
Particolare della sottomissione dinanzi al dio. Sarcofago A10. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig. 217
Sarcofago A11 con scene dionisiache. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig. 218
Sarcofago A11 dettaglio iscrizione retro, Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.

La lenòs A11, databile tra la fine II e gli inizi III secolo d. C., presenta sulla fronte Dioniso, adagiato su una pantera, circondato da Satiri e Menadi danzanti. Le pantere ritornano anche nella scenetta collocata tra le zampe della fiera principale: tra i felini accosciati, si collocano, procedendo da sinistra vestro destra, una figura maschile che affronta un caprone, due personaggi stanti dinanzi ad una maschera tragica, un Erote incedente verso destra. La fittezza del rilievo, con figure disposte su più registri, prelude a quell'horror vacui che spingerà nell'Alto Medioevo gli artisti a riempire il campo decorativo. Tale raffigurazione, insieme alla forma a lenòs, che si rifà al contenitore dell'uva e alla metamorfosi ad essa correlata nella produzione del vino, confermerebbe l'interpretazione in chiave dionisiaca attribuita al sarcofago: come allegoria della trasformazione ovvero della rinascita dopo la morte. La scena miniaturistica, inoltre, è riscontrabile anche sul sarcofago A16 con centauri clipeofori A16 (fig.154 pag.216), dettaglio che induce ad attribuire entrambi gli esemplari alla medesima bottega campana, operante nel III secolo d.C., parzialmente influenzata da modelli ostiensi.

La medesima forma a lènos, ritorna sull'esemplare D4 (fig.219 pag.285) conservato a Benevento presso il Museo del Sannio, decorato su tre lati con scene dionisiache. Il sarcofago presenta nella parte frontale un motivo iconografico già riscontrato in Campania[659]: Bacco che cavalca una pantera, circondato da satiri e baccanti (figg. 220 e 221 pag.285 e fig.222 pag. 286), presente sia sulla lenòs A11 che sull'esemplare esposto nel cortile di Palazzo di Transo (fig.223 pag.286) nella zona medioevale di Sessa Aurunca (Caserta), attribuibile alla medesima bottega regionale che realizzò proprio la lenòs beneventana[660]. Per lo schema compositivo e i dettagli tecnico-stilistici, il Matz accosta il rilievo della lenòs D4 del Museo del Sannio a Benevento alla lenòs A11 di Salerno con Dioniso su pantera degli inizi del terzo secolo[661].Lo studioso attribuisce la cassa, per l'iconografia del giovane Dioniso adagiato su una pantera, circondato da un tiaso, alla stessa manifattura regionale che eseguì proprio i rilievi della lenòs D4 datata alla tarda età severiana[662].

---

659 Valbruzzi 2012, 72.
660 Valbruzzi 1998, 119- 121.
661 Matz 1968-1975, ASR IV/3, 1969 n. 165 tav. 188, 1.
662 Matz 1968 -1975, ASR IV/1, n. 53 tav. 75, 2.



Fig. 219
Sarcofago D4 con scene dionisiache. Benevento, Museo del Sannio.
Foto dell'autore.





Fig. 220 e 221
Lati corti sarcofago D4 con scene dionisiache, Benevento, Museo del Sannio.
Foto dell'autore.



Fig.222
Sarcofago D4 dettaglio protome leonina, Benevento, Museo del Sannio.
Foto dell'autore.



Fig.223
Sarcofago Bacco che cavalca una pantera, cortile di Palazzo di Transo, Sessa Aurunca, Caserta.
Foto dell'autore.

Un'altra lenòs a tema dionisiaco è l'esemplare H7 (fig.224 pag.287), mancante del retro e di parte dei fianchi. Il sarcofago è di particolare interesse in quanto risulta essere la prima attestazione di una sepoltura di un nobile a Napoli in una cassa di riuso (730-731). Si tratta del duca Teodoro di Napoli[663], dato confermato dall'epitaffio in greco, inciso su un'epigrafe a parte. La fronte presenta uno schema iconografico frutto di una contaminazione del motivo a edicola con scene di carattere dionisiaco, particolare che ha indotto la critica ad attribuire l'esemplare a una bottega regionale. Per lo stile dei panneggi e il ritratto della defunta, il sarcofago è databile alla metà del III secolo d. C. L'esemplare, prodotto di officine locali, non trova confronti se non per le singole scene[664].




Fig.224
Sarcofago H7 di Teodoro duca di Napoli. Chiesa di S. Maria Donnaromita, Napoli.
From:http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/106736/Anonimo%20campano%20sec.%20VIII%2C%20Tomba%20di%20Teodoro%20duca%20di%20Napoli.

663 De Franciscis 1977 = De Franciscis, A. *Il sarcofago del Duca Teodoro.* In RendAccNapoli, I, II. 1977, 147-158.
664 Palmentieri 2010A, 371-372.

### 5.9 Grifi

Passiamo ora all'analisi degli esemplari B1, B3, H14.1 (retro) con il motivo iconografico dei grifi affrontati e clipeo centrale. I primi due sono databili al II secolo d.C. ed entrambi sono conservati alla Badia di Cava dei Tirreni (Salerno). Quantunque il sarcofago B1[665] (fig.225 pag.290) si presenti più frammentario e di stile più modesto rispetto al sarcofago B3[666](fig.226 pag.290), entrambi gli esemplari appaiono come prodotti di botteghe locali: in merito all'ampia diffusione dello schema iconografico dei grifi affrontati, talvolta con piccole variazioni, quali ad esempio la presenza di candelabri o tabule ansate al posto del clipeo.

Passiamo ora all'analisi del sarcofago H14.1 (fig.226 pag.291) retro del sarcofago H14 conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli[667]. L'esemplare H14 (fig.227 pag.291), come vedremo in seguito per la decorazione della fronte, è il frutto dell'unione di due motivi ampiamente attestati in ambito sepolcrale: abbiamo infatti una fronte decorata con il motivo delle ghirlande e dei bucrani di origine microasiatica, mentre il lato lungo opposto mostra la decorazione in oggetto, con grifi e clipeo centrale.

Il manufatto è databile al secondo quarto del II secolo d.C., ma non è chiaro se la rilavorazione sia opera di marmorari locali o urbani. Ugualmente, i simboli apollinei presenti sui lati corti (alloro, tripode, omphalos, arco e faretra) sono simbolicamente ricoducibili ai grifi (fig. 229 e 230 pag.292), in quanto animali protettori del dio Apollo. Per tale motivo, possiamo ulteriormente avvalorare l'ipotesi che la fronte originaria fosse quella con le ghirlande e la tabula anepigrafe[668], mentre quella rilavorata e messa in uso

---

665 Herdejürgen 1993, 44, tav. 15.2;
Johannowksy – Collina - Mariani 1990, II, 41, tav. XIII, 2;
Palmentieri 2010a, 670-671.

666 Herdejürgen 1996, 168, n. 165, tav 98.1;
Johannowksy – Collina - Mariani 1990, II, 41, tav. XIV 1-2;
Palmentieri 2010a, 670.

667 Herdejürgen 1993, 43-50;
Herdejürgen 1996, 169-170;
Koch-Sichtermann 1982, 289-290;
Lucignano 2008, 63-66;
Pensabene 1981, 87 fig. 2, 92-94.

668 Si è pensato che la *tabula* fosse stata lasciata senza iscrizione perché la cassa era rimasta inutilizzata almeno in una fase iniziale, mentre la sua messa in uso sarebbe da ricollegarsi al momento della rilavorazione con i grifi. Questa ipotesi però non troverebbe una conferma, in quanto anche il clipeo centrale del lato lungo opposto non presenta alcun motivo decorativo.

fosse proprio questa con i grifi, in quanto la lavorazione dei fianchi fu ultimata con simboli collegati a livello semantico e iconografico all'animale mitico che decora la fronte.
Due grifi alati in posizione araldica (fig. 231 e 232 pag.292) sono presenti anche sui fianchi del sarcofago E2 (fig.257 pag.322), decorato sulla fronte un corteo di eroti sul quale ritorneremo in seguito. Di possibile fattura urbana, il manufatto è datato alla metà del II secolo d.C. Ugualmente il sarcofago A20, conservato nel portico del Duomo di Salerno e riutilizzato per la contessa Marquisia del Balzo, presenta su ognuno dei lati corti due grifi affrontati dinanzi a un candelabro (figg. 233 e 234 pag.293).
Grifi sono presenti anche sul lato corto visibile del sarcofago del Vescovo Sabino (fig.235 pag.294) conservato ad Atripalda (Avellino) riutilizzato con la fronte antica rivolta verso il muro. Infine ricordiamo il retro H15.1 (fig.236 pag.294) del cosiddetto sarcofago di Prometeo H15 (fig.203 pag.267) proveniente da Pozzuoli, conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, il cui retro presenta due grifi affrontati dinanzi a un vaso da cui fuoriesce un motivo vegetale stilizzato, come vedremo in seguito. Infine, un grifo alato (fig.237 pag.295), reso con un tratto molto leggero e fortemente abraso, è presente sul fianco destro del sarcofago salernitano A18[669] a ghirlande e clipeo destinato a un esponente della famiglia Tettoni (fig.171 pag.227). L'altro fianco è privo di decorazione.

669 Per l'analisi del manufatto si rinvia lal scheda tecnica A18.



Fig. 225
Sarcofago B1 con grifi, Cava dei Tirreni (SA), Badia.
Foto dell'autore.



Fig. 226
Sarcofago B3 con grifi, Cava dei Tirreni (SA), Badia.
Foto dell'autore.



Fig. 227
Sarcofago H14.1 Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
Foto dell'autore.



Fig. 228
Sarcofago H14 Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
Foto dell'autore.





Fig.229 e 230
lati corti sarcofago H14 - H14.1 con simboli di Apollo, Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
Foto dell'autore.





Fig.231 e 232
Lati corti sarcofago E2 con corteo di eroti, Amalfi (SA), Cattedrale.
Foto dell'autore.





Fig.233 e 234
Lati corti, sarcofago A20. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig. 235
Fianco con grifo del sarcofago del Vescovo Sabino ad Atripalda (Avellino).
Foto dell'autore.



Fig. 236
Retro sacofago H15.1 di Prometeo con grifi affrontati. Museo Archeologico Nazionale di Napoli.
Foto dell'autore.



Fig.237
Lati corti, sarcofago A20. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.

In età augustea[670], i grifoni erano particolarmente diffusi in ambito architettonico o scultoreo in complessi monumentali dalla evidente valenza ideologica. La loro compostezza si rifaceva alle iconografie di tradizione ellenistica, proprio a quest'ultima, infatti, è riconducibile il modello iconografico di riferimento: si tratta spesso di coppie di grifi in posizione araldica (stante o accovacciato), con corpo di leone alato e testa di rapace oppure di leone (con o senza corna)[671].

L'iconografia dei grifoni ai lati di un elemento centrale è presente anche in ambiente italico, forse essa arriva nell'arte romana attraverso la mediazione dei Seleucidi, che consideravano il grifo quasi un simbolo dinastico, in quanto animale legato ad Apollo, divinità da cui essi sostenevano di discendere. In particolare, i grifoni nel contesto delle guerre civili che anticipano la presa del potere da parte di Ottaviano-Augusto sarebbero riferibili alla discendenza eroica del futuro princeps in un'ottica legittimante il suo potere [672].

Il repertorio iconografico augusteo sarà poi ripreso per la sua valenza simbolica già nel corso dell'epoca giulio-claudia, quando diventano molto famosi i fregi con coppie di grifoni affrontati (a testa di aquila o di leone), raffigurati con Vittorie o amorini desinenti in acanto[673]. Sarà con Traiano "il nuovo Augusto" che il valore simbolico di questo repertorio iconografico, sempre legato all'espressione del potere, avrà la sua massima espressione e continuerà con il motivo dei grifi affrontati anche in età Adrianea e Antonina[674]. Questo animale ibrido di origine pagana, protettore del santuario di Apollo, era inoltre sacro a Dioniso, mentre come animale psicopompo appare nell'arte funeraria greca, etrusca e romana nelle pitture, su sarcofagi e urne. In particolare su alcuni monumenti funerari e decorativi, il grifone era rappresentato con un essere umano sul dorso. Il grifo però ben presto venne assorbito nell'iconografia cristiana e interpretato come simbolo di

---

670 Bozzi 2021 = Bozzi, C. *Ferino e divino: i grifoni e l'impero.* In Nuovi volti della ricerca archeologica, filologica e storica sul mondo antico – II. Trieste 2021, 87-115.

671 Maisto – Pinna Carboni 2017 = Maisto, P. – Pinna Carboni, B. *Grifoni e amorini, da Augusto a Traiano: iconografia e simbologia.* In Traiano. Costruire l'impero. 2017, 279-285.

672 Bozzi 2021, 86-94.

673 Gruessinger 2017 = Gruessinger, R. *Frammento di fregio con erote desinente in acanto.* In Traiano. Costruire l'impero creare l'Europa 2017, 433.

674 Bozzi 2021, 95-99.

resurrezione e guardiano della tomba, soprattutto sui sarcofagi della prima arte cristiana. Tale valore simbolico ebbe ampia diffusione in epoca medievale, tanto che Dante nel Purgatorio lo ricorda diverse volte, ad esempio descrivendo un carro trionfale a due ruote simbolo della Chiesa (che ha le sue fondamenta nell'Antico e nel Nuovo Testamento), legato al collo di un grifone (Cristo) con le membra da uccello d'oro, il resto di colore bianco misto a vermiglio e le ali tese verso l'alto (Purgatorio 29, 106). Ciò che veniva sottolineato era appunto la sua natura ibrida[675], divina e umana, formato da un animale terrestre e da un uccello e in tal senso partecipante ai due mondi, alla Terra e al Cielo: la fiera / ch'è sola una persona in due nature (Purgatorio 31, 80-81).
Nel grifo inoltre, non solo si univano l'aspetto umano e divino[676], ma anche quello civile e religioso, queste caratteristiche rimasero inalterate attraverso i secoli e le culture (dalla Mesopotamia, l'Egitto, la Siria, la Palestina, l'Anatolia, la Grecia, il mondo romano) fino ad arrivare al Medioevo, quando diverse città scelsero di porsi sotto la protezione del grifo. Tra queste ricordiamo ad esempio Perugia dove, nella seconda metà del XIII secolo, compare ufficialmente insieme al leone nel sigillo comunale[677].

### 5.10 Sarcofagi figurati con minore attestazione in Campania

Passiamo all'analisi degli esemplari che presentano schemi decorativi attestati meno frequentemente in Campania, questa minore attestazione, è bene sottolinearlo, potrebbe essere giustificata come una scelta di gusto diverso o di una maggiore disponibiltà di alcuni pezzi piuttosto che altri.

---

675 Brelich 2010 = Brelich, A. *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso.* 2010, 191-193.
676 Sulla simbologia del grifo si veda: KOLASIN 2016 = KOLASIN, Ö.*Potere simbolico, mito e storia. Una ricerca interdisciplinare dalle origini ad oggi,* 2016.
677 Caputo 1961 = Caputo,

### 5.11 Scene di caccia

Passiamo ora all'analisi di due esemplari, conservati al Museo del Sannio a Benevento, con scene di caccia: il frammento di sarcofago[678] D9 (fig.238 pag.299) con caccia al cinghiale di Cn. Classetianus Bassus e la fronte di sarcofago D10 (fig.239 pag.299) sempre con scene di caccia. Il primo in pessimo stato di conservazione, di probabile fattura locale, pone non pochi dubbi circa la sua datazione forse riconducibile alla prima metà del III secolo d.C.

Presenta uno stile fortemente semplificato, tipico delle botteghe marmorarie beneventane, caratterizzate da una generale semplificazione del linguaggio figurativo, in particolar modo per il panneggio delle vesti. Queste caratteristiche sono parimenti riscontrabili sull'altro sarcofago beneventano sempre decorato con scene di caccia D10.

L'esemplare D9 reca, inoltre, un'iscrizione graffita con lettere minutissime (fig.240 pag.300) e, per questo poco visibili, sul vessillo retto da una Vittoria alata sul lato destro, che recita: CN(AEUS) SUELLIU[S] [C]LASSETIANUS BASSUS [V]IX(IT) AN(NIS) XXXX, [M(ENSIBUS)] VI. Essa si rifà a un personaggio che porta i gentilizi di due famiglie beneventane di rango senatorio. Analizziamo ora l'esemplare D10 (fig.239 pag.299) sempre decorato con temi venatori, di fattura regionale databile alla seconda metà del III secolo d.C.[679] La lastra presenta all'interno di un contesto naturalistico, a sinistra una caccia alla leonessa, mentre sul lato opposto della lastra frontale una caccia al cinghiale e in posizione più avanzata verso destra una caccia al cervo.

Proprio l'associazione di cacce differenti ha fatto evidenziare un rapporto con la serie di sarcofagi raffiguranti cacce italiche al cervo e al cinghiale con cacce al leone in contesti realistici di età tetrarchica. In base allo stile, l'esemplare D10 è confrontabile con i sarcofagi prodotti in ambito campano databili alla metà del III secolo, in particolar modo per la plasticità del rilievo e l'accentuato Flammenhaarstil.

---

678 Camodeca 2013 = Camodeca, G. *Senatori Beneventani da Silla alla Tetrarchia.* In Antiqua Beneventana. Benevento 2013, 235-239; Palmentieri 2015, 287-288.

679 Lucignano 2008, 63-72; Melucco Vaccar 1966 = Melucco Vaccar, A. *Sarcofagi romani di caccia al leone.* In Studi Miscellanei 11. Seminario di Archeologia e Storia dell'Arte greca e romana dell'Università di Roma. Roma 1966, 3-60; Valbruzzi 2012, 73-74, tav. 37, 3.

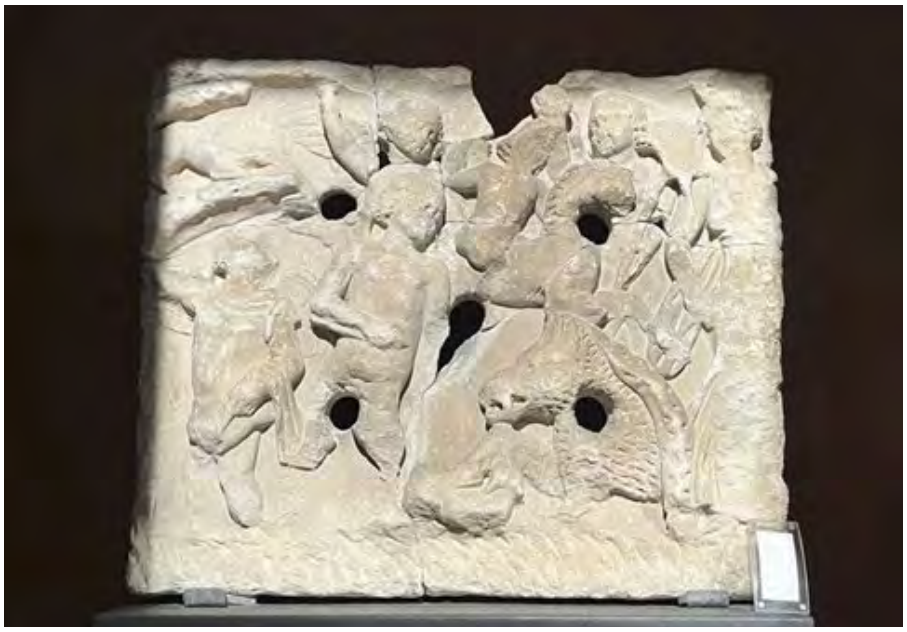


Fig.238
Sarcofago D9 con scene di caccia, Benevento, Museo del Sannio. Foto dell'autore.
Foto dell'autore.



Fig.239
Sarcofago D10 con scene di caccia, Benevento, Museo del Sannio.
Foto dell'autore.



Fig.240
Dettaglio con iscrizione graffita sarcofago D9 con scene di caccia, Benevento, Museo del Sannio.
Foto dell'autore.

## 5.12 Fetonte

Partiamo da due sarcofagi decorati con il mito di Fetonte: D5 e H5.

Il primo D5 (fig.241 pag.302) è conservato in maniera estremamente frammentaria presso il Museo del Sannio a Benevento e il secondo H5 (fig.242 pag.302) a Napoli presso il Palazzo Cellamare[680]. Ricordiamo che tale episodio mitico era preferibilmente scelto per i defunti di sesso maschile, sia fanciulli che adulti, perché la morte di Fetonte divenne il simbolo di una vita stroncata troppo prematuramente e in maniera improvvisa, nonché simbolo di ineluttabilità della morte stessa. Fetonte, figlio di Helios e di Climene, secondo la tradizione esiodea, s'impadronisce del carro del padre e per questo viene fulminato da Zeus. Di norma, è proprio questo momento ad essere rappresentato con maggiore frequenza sui sarcofagi, ma tra il II e il III secolo d.C. si diffuse la scena della preghiera per ottenere il carro (al centro della lastra frontale) e la seguente caduta nell'Eridano. La vicenda tragica di questo giovane protagonista divenne dunque, per i marmorarii urbani, simbolo di una vita spezzata troppo presto da una morte precoce. L'eroe fu così ricordato sia nella poesia funeraria che nelle arti figurative in genere, soprattutto in età Antonina e Severiana, con una breve ricomparsa appunto in età tetrarchica. Sebbene dell'esemplare D5 si conservi solo un frammento di una più ampia narrazione, per i raffronti effettuati con esemplari dello stesso tipo, sarebbe da considerarsi come il lato sinistro della lastra frontale. Da un punto di vista compositivo, possiamo notare alcuni caratteri comuni con l'esemplare H5, quali: sovraffollamento delle figure nello spazio (alcuni personaggi appaiono quasi poggiati sulle figure collocate in basso, per esempio i cavalli e i dioscuri sul lato sinistro), i tratti forti dei volti (con orbite eccessivamente marcate) e delle capigliature, il fitto panneggio delle vesti (per esempio capelli e vesti delle sorelle di Fetonte), l'iperrealismo di alcuni dettagli (capelli di Fetonte, bocche, mani, piedi), il diffuso horror vacui, elementi che ci fanno propendere per una datazione tra la fine del III e l'inizio del IV secolo d.C., proprio in piena età tetrarchica, prodotti della medesima bottega regionale. In particolare l'esemplare H5 si colloca nella per ottenere il carro (al centro della lastra frontale) e la seguente caduta nell'Eridano. La vicenda tragica di questo giovane protagonista divenne dunque, per i marmorarii urbani, simbolo di una

680 Dodero 2012 = Dodero, E. *Marmi antichi a Palazzo Cellamare e un nuovo sarcofago con mito di Fetonte.* In Napoli nobilissima, sesta serie, vol.III, Napoli 2012, 54-74.

vita spezzata troppo presto da una morte precoce. L'eroe fu così ricordato sia nella poesia funeraria che nelle arti figurative in genere, soprattutto in età Antonina e Severiana, con una breve ricomparsa appunto in età tetrarchica. Sebbene dell'esemplare D5 si conservi solo un frammento di una più ampia narrazione, per i raffronti effettuati con esemplari dello stesso tipo, sarebbe da considerarsi come il lato sinistro della lastra frontale. Da un punto di vista compositivo, possiamo notare alcuni caratteri comuni con l'esemplare H5, quali: sovraffollamento delle figure nello spazio (alcuni personaggi appaiono quasi poggiati sulle figure collocate in basso, per esempio i cavalli e i dioscuri sul lato sinistro), i tratti forti dei volti (con orbite eccessivamente marcate) e delle capigliature, il fitto panneggio delle vesti (per esempio capelli e vesti delle sorelle di Fetonte), l'iperrealismo di alcuni dettagli (capelli di Fetonte, bocche, mani, piedi), il diffuso horror vacui, elementi che ci fanno propendere per una datazione tra la fine del III e l'inizio del IV secolo d.C., proprio in piena età tetrarchica, prodotti della medesima bottega regionale. In particolare



Fig.241
Sarcofago D5 con caduta di Fetonte.
Benevento, Museo del Sannio.
Foto dell'autore.



Fig.242
Sarcofago H5 con caduta di Fetonte.
Napoli, Palazzo Cellamare.
Foto dell'autore.

l'esemplare H5 si colloca nella serie di sarcofagi di terza classe individuati dal Robert [681], con l'inizio della vicenda (Fetonte che implora Helios di fargli guidare il carro) collocata in alto a destra, nonché per il dettaglio di Zeus pensoso (mano al mento) presente sempre sugli stessi esemplari della terza classe.

### 5.13 Ercole

Un altro di questi esemplari con elementi figurativi scarsamente attestati in Campania è il frammento D6 (fig.243 pag.304), conservato presso il Museo del Sannio a Benevento, raffigurante un momento tratto dalle Fatiche di Ercole, databile al III secolo d.C.
Si tratterebbe dell'undicesima fatica dell'eroe nel Giardino delle Esperidi. Di norma, questa impresa eroica è collocata all'estremità della lasta frontale (come nel nostro caso appunto) o su uno dei lati corti, come possibile riscontrare dal raffronto con altri sarcofagi della stessa serie (sarcofago di Velletri, pilastri di Leptis Magna, sarcofago di Mantova).
In genere, la sequenza completa doveva essere la seguente: leone, idra, cinghiale, cerva, uccelli stinfalidi, Ippolita, stalle di Augìa, toro, cavalle di Diomede, Gerione, Cerbero, Esperidi, come riportato dallo Pseudo Apollodoro (2, 5, 1-12). Dall'autopsia del manufatto D6, sebbene estremamente lacunoso, si evidenziano caratteristiche di fattura, quali panneggi resi con tratti profondi, tratti del viso fortemente caratterizzati e piede allungato in maniera quasi deforme[682].Si tratta di somiglianze figurative e tecnico-stilistiche tipiche degli esemplari ricondotti a officine campane (tra i quali ricordiamo nuovamente l'esemplare beneventano D3 con il Mito di Ippolito, che pur presentando un'eccelsa fattura mostra le medesime note tecniche quali mani e piedi allungati, incisioni rozze, particolare "volatilità" delle figure allungate[683]). Lo scenario fin qui rappresentato, dunque, va nuovamente a consolidare l'idea di fondo che tali esemplari avessero un linguaggio figurativo comune emerso da una o due officine regionali, a partire da un impulso urbano da cui avevano derivanto una comune maniera artistica.Per quanto riguarda la fortuna iconografica di Ercole, va detto che l'eroe fu visto come un colui che era in grado di salvare il mondo minacciato dai mostri, ma anche di discendere nell'Ade, ottenendo l'immortalità.

---

681 In merito a tale classificazione si veda: Robert ASR, III/3.
682 Ricordiamo che tali particolari sono visibili anche sul già citato sarcofago amalfitano E3 raffigurante l'adulterio di Marte e Venere destinato alla sepoltura dell'arcivescovo d'Alagno.
683 Valbruzzi 1998, 119.

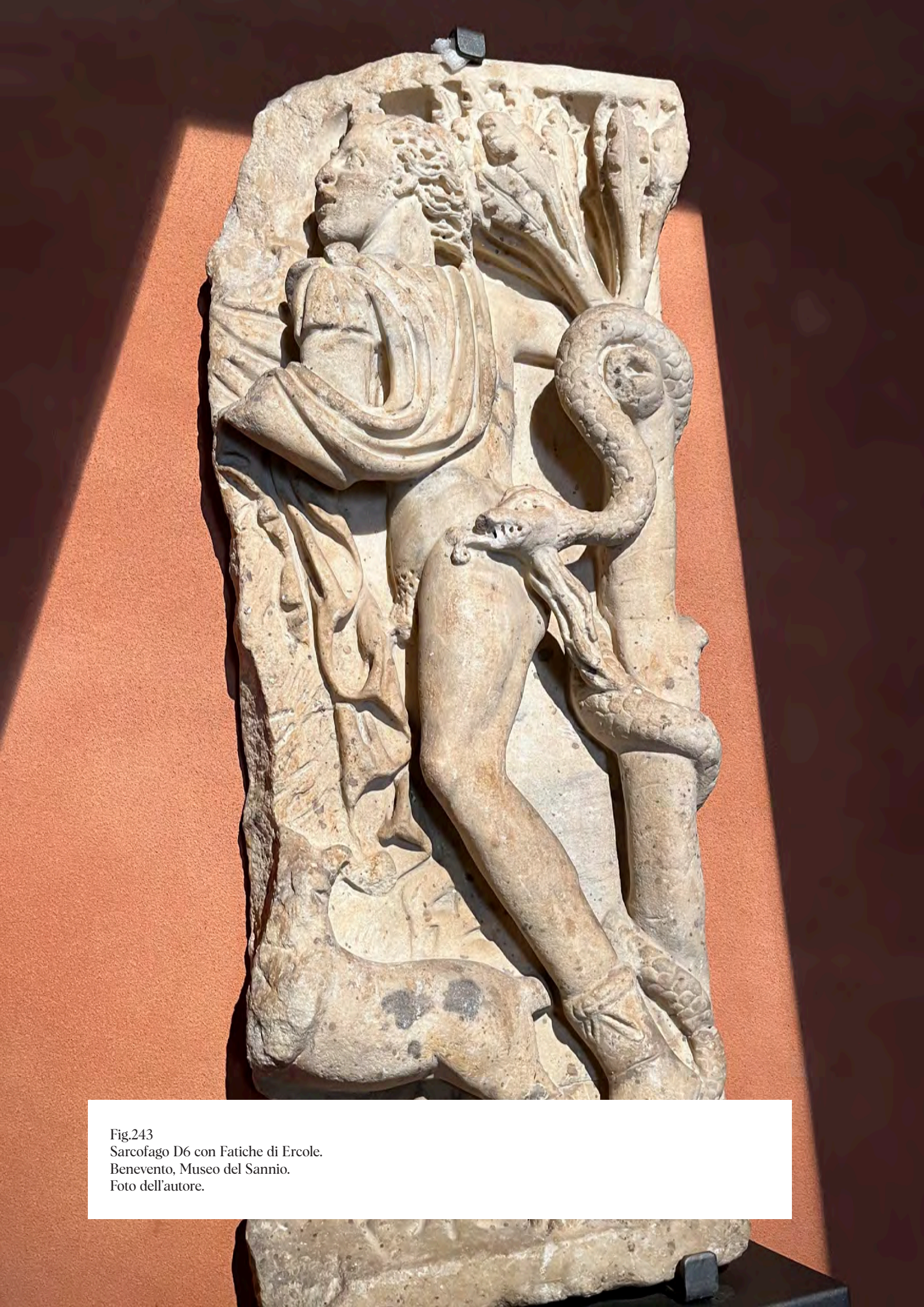


Fig.243
Sarcofago D6 con Fatiche di Ercole.
Benevento, Museo del Sannio.
Foto dell'autore.

Le fatiche di Eracle si richiamavano dunque alle attività svolte in vita dal defunto, che facendo fronte, alle vicissitudini terrene, si avviava verso un percorso di salvezza e gloria eterne. Del resto è certo che molti imperatori romani, a partire da Traiano, ebbero un rapporto particolare con questo eroe tanto che frequentemente veniva raffiguarato sui rovesci monetali. Questo interesse si spiegava con l'idea che Ercole rappresentasse il modello ideale di sovrano e dunque un esempio per l'imperatore nelle sue fatiche di governo.[684]

### 5.14 Maschere teatrali

Un altro elemento iconografico di particolare interesse riscontrato sui nostri esemplari è la maschera teatrale. Quest'ultima appare insieme agli eroti sulla lastra di sarcofago D7 (fig.244 pag.305). Siamo di fronte a eroti clipeofori caratterizzati da tratti marcati e solchi profondi: proprio la resa tecnico-stilistica di questi ultimi suggerisce una datazione al II secolo d.C. ad opera di marmorarii attivi in ambito locale.



Fig.244
Sarcofago D7 con maschere teatrali, Benevento, Museo del Sannio.
Foto dell'autore.

684 De Bernardin 2012 = De Bernardin, M. *Ercole: l'immagine del potere (da Traiano ai Severi)*. Estratto da Arte-Potere Forme artistiche, istituzioni, paradigmi interpretativi Atti del convegno di studio tenuto a Pisa Scuola Normale Superiore, 25-27 Novembre 2010, M.Castiglione e A. Poggio (a cura di). Milano 2012, 348.

Degne di nota sono proprio le due maschere teatrali - una triste e una allegra - che corredano la decorazione del clipeo centrale con il mezzobusto del defunto. Questi due elementi sono riconducibili alle caratteristiche iconografiche del teatro greco classico, in cui la maschera triste simboleggiava la tragedia, mentre quella allegra la commedia. Naturalmente le maschere avevano innanzitutto un aspetto funzionale nel teatro greco, vale a dire riconoscere il personaggio anche da lontano, consentire a un attore di interpretare più personaggi e ai giovani attori di rappresentare parti femminili, ma non solo, indossare una maschera, infatti, impediva che il volto dell'attore prevalesse sul personaggio del mito messo in scena[685].A ciò si aggiunga che almeno fino al V secolo, il volto umano non era considerato la sede del sistema espressivo, che invece è fondamentale per il pubblico moderno e contemporaneo, ma si dava più importanza alla gestualità degli attori[686]. Ritornando alla maschera sorridente della commedia e a quella triste della tragedia, va sottolineato, inoltre, esse si rifanno simbolicamente ai tratti tipici dei riti dionisiaci: gioia e tristezza, ebbrezza e ira, vita e morte. Bacco, infatti, non era solo il dio del vino e dell'ebbrezza e del vitalismo più sfrenato, quale si manifestava nei riti orgiastici in suo onore, ma era anche il dio che assicurava ai suoi iniziati una sorte beata nell'aldilà. Dioniso si caratterizzava, appunto, per una natura duale[687], sebbene fosse spesso raffigurato allegro e spensierato, era capace di vendette atroci verso coloro che perdevano il suo favore. Il teatro era parte integrante del culto dionisiaco, non a caso, la sua nascita è spesso ricondotta proprio al dio. Ad Atene, ad esempio, si svolgevano ben quattro festività in onore di Dioniso, due delle quali, le Lennee e le grandi Dionisie[688] caratterizzate proprio da competizioni teatrali. Associata a Dioniso era anche la maschera che, com'è noto, gli attori dovevano obbligatoriamente indossare poiché grazie ad esse erano facilmente riconoscibili i personaggi sulla scena, in il pubblico spesso era posizionato distante dal palco. La maschera dionisiaca, inoltre, era presente durante i riti

685 Franzoni 2006, 69.
686 Franzoni 2006, 72.
687 Su Dioniso si vedano: Casadio 1999 = Casadio, G. Il vino dell'anima. Storia del culto di Dioniso a Corinto, Sicione, Trezene. Roma 1999;
Dalby 2005 = Dalby, A. The Story of Bacchus. Londra 2005.
688 Per le feste dionisee e lenee si rimanda a: Pickard-Cambridge 1996 = Pickard-Cambridge, A. *Le feste drammatiche di Atene.* Firenze 1996.

della vendemmia, in tale occasione, però, non veniva indossata, anche a causa del peso, ma semplicemente posta in loco, per assicurasi la protezione del dio. Tutti questi elementi di carattere pragmatico e rituale, dunque, ci lasciano intuire quale serie di rimandi simbolici si concentrassero nell'iconografia della maschera. Fuscus il tibicen (suonatore di tibia) figura che era solita intervenire in cortei cerimoniali, processioni e rappresentazioni teatrali[689]. Ritornando alle nostre maschere - l'una sorridente e l'altra piangente – alla luce di quanto appena esposto dovremmo intenderle innazitutto come elementi simbolici e allusivi riconducibili in primo luogo a Dioniso[690], poi all'oltretomba e infine alla morte tout court: «La medesima cosa sono Ade e Dioniso» (Eraclito, fr. 15 D.-K). Ancora maschere dionisiche sono presenti sui fianchi del sarcofago B5 (fig.245 e 246 pag.308) conservato a Cava dei Tirreni (SA), in particolare quella di sinistra appare come una maschera femminile, forse una Menade dalle labbra appena dischiuse, chioma raccolta sulla nuca e corona di edera con infiorescenze a grappolo. A destra si colloca, invece, una maschera maschile, forse un Sileno, con baffi e orecchie a punta, labbra serrate, capigliatura a ciocche folte e ciuffo, recante sul capo corona di spighe rese in maniera stilizzata. Ricordiamo, infine, per rimanere in Campania che una decorazione con motivo di maschera tragica, in pietra calcarea decorava il teatro di Benevento[691], in particolare le arcate della cavea presentavano come chiavi di volta rilievi figurati, rappresentati da busti nell'ordine inferiore e, molto probabilmente, da maschere (simili a quelle usate dagli attori) negli ordini superiori (fig. 247 pag.308). Un interessante altro confronto è anche possibile con il sarcofago di Villa Pamphilj a Roma (fig.248 pag.309), già ricordato per le protomi leonine. La cassa, reimpiegata come vasca di fontana, presenta una interessante commistione di elementi tipici del repertorio sepolcrale: strigilature, protomi leonine angolari con fauci aperte, clipeo con busto del defunto e al di sotto di esso due maschere

689 Ringrazio il Prof. Cisneros per avermi fornito queste preziose informazioni e spunti di riflessione. Si veda al riguardo: Basarrate 2007 = Basarrate, T.N. *El Teatro romano de Augusta Emerita. Forma y función de un edifico emblemàtico.* In El teatro romano. La puesta en escena, I. Rodá y O. Musso (a cura di). Zaragoza 2007, 63-74, in particolare 70 e 71

690 Si rinvia alla scheda tecnica B5.

691 A Benevento si conservano quattro maschere reimpiegate nel centro cittadino e nel campanile della cattedrale, incassato nella muratura a lato di una finestra. Palmentieri 2010a, 491.





Fig.245 e 246
Fianchi del sarcofago B5. Cava dei Tirreni, Salerno, Badia.
Foto dell'autore.



Fig. 247
Maschere teatrali del teatro di Benevento.
From: https://wwwbisanzioit.blogspot.com/2017/01/il-teatro-romano-di-benevento.html

teatrali rivolte in direzioni opposte. La resa finale è uno schema iconografico originale, frutto appunto di più elementi tradizionali. In tal senso, le maschere sono verosimilmente elementi dell'apparato decorativo alla stregua delle protomi e dunque non riconducibili alla professione dell'inumato[692]. Piccole maschere (figg.249 e 250 pag.311) ritorneranno anche sui lati corti del sarcofago con Muse H8 conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli sul quale ritorneremo di seguito (fig.251 pag.311). Qui, infatti, sono distinguibili: a destra Talìa con maschera sorridente e a sinistra Melpomene con maschera tragica alzata sulla fronte[693] e con in mano un bastone o screttro, riccamente vestita. Nonostante lo stato di usura del rilievo, il suo volto sembra mostrare il tipico sguardo grave e severo con cui era di norma raffigurata. Rappresentano rispettivamente le Muse della commedia e della tragedia[694].



Fig. 248
sarcofago strigilato con clipeo, protomi leonine e maschere teatrali, Roma, Villa Pamphilj.
From: https://romamia.miaroma.it/fontane-villa-pamphili/sarcofago

692 Per l'analisi completa del manufatto si rinvia alla scheda tecnica H8.
693 L'iconografia di Melpomene con la maschera sul capo si ritrova in un particolare del sarcofago delle Muse (II sec. d.C.) oggi conservato al Louvre. Faedo 1994 = Faedo, L. *Le muse suadenti.* In Studi Classici e Orientali, Vol. 42. 1994, 165-187.
694 Sui sarcofagi con Muse si veda: Paduano Faedo 1981 = Paduano Faedo, L. *I sarcofagi romani con muse.* In «ANRW» II, 12.2. Berlino 1981, 65-155.

La figura della Musa che solleva una maschera teatrale si trova spesso proprio sui fianchi corti dei sarcofagi. Un esempio ci è offerto dal sarcofago degli Uffizi, proveniente da villa Medici a Roma e databile al terzo quarto del II secolo d.C., dove sul lato destro in presenza di una Musa con maschera teatrale, si vedono una madre seduta, un'anziana nutrice che solleva un bambino e sullo sfondo due Parche.[695]

### 5.15 Muse

Uno dei tratti che caratterizza lo stile e lo schema iconografico dei sarcofagi di produzione regionale è, come ampiamente detto, la reinterpretazione di modelli della tradizione. Si trattava di una sorta di tocco personale della bottega marmoraria, che pur rifacendosi a tipi iconografici ampiamente attestati, finiva per rielaborare e, dunque, "riscrivere" secondo un gusto e uno stile personali l'episodio mitico rappresentato. Il risultato spesso si traduceva in una vera e propria contaminazione iconografica, riscontrabile in uno degli esemplari oggetto di questo studio. Quanto appena detto è ravvisabile sul sarcofago con Muse H8 (fig.251 pag.311), conservato presso il Museo Archelogico Nazionale di Napoli (MANN). La cassa presenta una decorazione della fronte e dei lati corti scandita da una partitura architettonica, resa grazie a una sequenza di lesene decorate a motivi vegetali. Le figure sono adornate ai lati da pesanti tenie terminanti con coppie di baccelli divergenti, legate in alto a una fitta ghirlanda, ognuna decorata con diversi motivi (foglie, frutti, fiori). Ogni cornice inquadra le figure (tra cui spiccano le Muse): cinque sulla fronte e due laterali. Di norma, la teoria delle Muse vede disposte, secondo una narrazione continua, le nove divinità con i loro rispettivi attributi (tra cui ricordiamo Erato con lira a piedi e plettro nella mano destra, Melpomene identificata dalla maschera tragica, Euterpe con in mano il doppio flauto, Talia che mostra la maschera di commedia e Tersicore in atteggiamento di suonare la cetra). Nel nostro esemplare, a cassa quadrangolare mancante del retro e del coperchio[696], in posizione centrale abbiamo di profilo una figura maschile seduta, identificabile con Zeus.

---

695 De Angeli 1991 = De Angeli, S. *Problemi di iconografia romana: dalle Moire alle Parche.* Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité, tome 1. 1991, 116-117

696 È ipotizzabile che le altre Muse fossero collocate sulla parte posteriore oggi mancante.





Fig.249 e 250
Lati corti sarcofago H8 con Muse. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
Foto dell'autore.



Fig. 251
Sarcofago H8 con Muse. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
Foto dell'autore.

Il dio in trono, con la patera nella destra, reca lo scettro nella sinistra alzata, la gamba destra è ritratta verso il trono con zampa leonina. Si tratta del tipo iconografico dello Zeus in maestà, che l'opera di Fidia in Olimpia aveva canonizzato.[697] Nel riquadro alla sinistra di Zeus, vediamo un'altra figura maschile con il busto scoperto, questa volta identificabile nel dio Apollo, divinità che spesso compare nella teoria delle Muse[698]. Il dio giovane e imberbe, tiene il piede sinistro su uno scanno e regge con il braccio sinistro la cetra posizionata sulla coscia, mentre il braccio destro alzato, poggia sul capo. Probabilmente in origine doveva presentare una corona di alloro, ora non nettamente leggibile a causa dello stato del rilievo[699] Abbiamo anche accennato alla commistione iconografica delle Muse e delle Parche, queste ultime erano ampiamente attestate sui sarcofagi mitologici, in particolare si ritrovano frequentemente raffigurate in numero di tre o almeno di una sui sarcofagi con il mito di Meleagro. Come si osserva, ad esempio nel sarcofago con la morte di Melagro



Fig. 2521
Sarcofago con la morte di Melagro. Parigi, Louvre. From: Wikimedia Commons.
File https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sarcophagus_of_death_of_Meleager_(Louvre,_Ma_539).

697 Può ricondursi a questo tipo la statua seduta con scettro di Ny Carlsberg. Si veda: Lippold 1950 = Lippold, G. *Griechische Plastik.* Monaco 1950, 219.

698 Le prime testimonianze iconografiche del dio Apollo del tipo Citaredo e Musagetas appartengono alla Grecia arcaica, momento in cui, all'ombra delle tradizioni epico-leggendarie la sua immagine era raffigurata sia da solo che in compagnia delle divine Muse. Rodríguez López 2004 = Rodríguez López, M.I. *Iconografía de Apolo y las Musas en el Arte Antiguo y sus pervivencias en el arte occidental.* In Cuadernos de arte e iconografía. 2004, 469.

699 Si tratta del tipo dell'Apollo Citaredo, in piedi con lira e braccio destro alzato, del quale si conserva una statua appartenente alla collezione Farnese sempre al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Sala II, inv. 6262. Si tratta di copia della prima metà del II sec d.C. da un originale del 180 a.C., realizzato in grovacca. Fu erroneamente interpretato come un Ermafrodito e, per questo, collocato dalla metà del Settecento nella Galleria dei Carracci. Barbera 2023, 207 e 209 fig. 5.

del Louvre (fig.252 pag.312). Si tratta di una singola figura che regge un volumen su cui si accinge a scrivere, mentre poggia il piede sinistro sulla ruota, quest'ultima attributo di norma riferita alle raffigurazioni di Nemesi[700]. La presenza di medesimi attributi associati a più figure divine è solo un piccolo esempio di contaminazione iconografica, dovuta essenzialmente alla configurazione simbolica che si attribuiva a un elemento veicolante in concreto un concetto astratto.[701] Spesso, infatti, non solo compaiono figure totalmente sganciate dalla narrazione mitologica (in tal caso la loro presenza è piuttosto da leggersi in chiave simbolica),[702] ma le divinità finiscono per essere ritratte con sembianze talmente simili da far risultare difficile una loro interpretazione.Più preciasemente, proprio la figura delle Parche sembra fungere da prototipo iconografico nella raffigurazione delle Muse. Le Parche, equivalente romano delle Moire greche, avevano un profondo legame con determinati episodi mitici quali la nascita e le nozze di dei ed eroi, ma soprattutto avevano un ruolo centrale nel culto di Zeus e di Apollo nella veste di Moiragetes. Diversamente le Parche, divinità romane del destino erano quasi esclusivamente legate all'ambito funerario e in particolare alle decorazioni dei sarcofagi soprattutto in età imperiale.[703] Se osserviamo il nostro sarcofago H8, noteremo a livello di schema iconografico un chiaro rimando al noto puteale, cosiddetto della Moncloa di Madrid[704] (fig. 253 pag.314) raffigurante la nascita di Atena[705] dove compaiono le tre Moire, la prima seduta con il fuso in mano, la seconda stante con spatole per filare, la terza stante con un oggetto non chiaro tra le mani a causa di una lacuna, ma nel quale si è di solito pensato di vedere una tavoletta per scrivere[706].

---

700 De Angeli 1991, 120 e 121 fig. 6.

701 Hölscher 1980 = Hölscher, T. *Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst.* In Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 95. 1980, 265-321.

702 È ad esempio il caso della presenza delle Parche nei sarcofagi con il mito di Prometeo dei Musei Capitolini, come allusione del destino degli uomini regolato dalle dee fin dalla creazione dell'uomo. De Angeli 1991, 126 e 128 fig. 11.

703 Le Parche romane sono simbolo del destino e, più in generale, della vita umana guidata dalle forze del destino. De Angeli 1991, 127.

704 Sulla figura delle Moire si veda: Molina 1986 = Molina, M. «Iconografia de las Moiras en el mundo antiguo», Coloquio sobre el Puteal de la Moncloa. Estudios de Iconografia 11. Madrid 1986, 119-124. inoltre: Jover 2012 = Jover, I. *Moiras: Las hilanderas del destino.* Alberri 22. 2012, 95-116.

705 Simon 1986 = Simon, E. *El nacimiento de Atenea en el Frontón Oriental del Partenón.* Coloquio sobre el Puteal de la Moncloa. Estudios de Iconografia 11. Madrid 1986, 65-86. Domingo 2000 = Domingo, B. *El relieve del nacimiento de Atenea en el Puteal (Brocal De Pozo) de la Moncloa.* In Creencias, símbolos y ritos religiosos. Madrid 2000.

706 De Angeli 1991, 108.

Il medesimo modello iconografico è riconoscibile proprio sul nostro esemplare, in particolare per la figura di Zeus, ma anche Minerva velata (o Era?) con un băcŭlus seduta di fronte al dio, che richiama per abbigliamento e posizione la Moira seduta con il fuso in mano. Lo stesso dicasi per le altre Muse[708] stanti. Il tema iconografico delle Muse, nato in Grecia in età classica, giunse al mondo romano, dove si diffuse a partire dalla metà del II secolo d.C. sui sarcofagi. Musensarkophage riscossero, infatti, ampia fortuna tra la



Fig. 253
Puteale neoattico con la nascita di Atena: dettaglio Madrid, Museo Nacional del Prado. Immagine pubblicata in Romeo[707] 2020, 847 fig.7.

707 Romeo 2020 = Romeo, I. *Un' Atena capitolina, il puteale di Madrid e il frontone Est del Partenone.* In Sponde. Aphieroma ste mneme tou Georgiou Despine. Athena 2020, 841-856.

708 Le Muse sono le divine cantanti dell'Olimpo i cui suoni deliziano gli dèi. In alcune tradizioni sono considerate figlie di Zeus e della Memoria (Mnemosyne); altre volte i mitografi le presentano come nate da Urano e Gaia, oppure come figlie di Armonia. Comunque sia, le Muse presiedono al pensiero in tutte le sue forme e conferiscono agli uomini i doni dell'eloquenza, della saggezza e della dolcezza. Rodríguez López 2004, 466-476.

committenza urbana, con oltre 300 pezzi fra sarcofagi strigilati, a colonne e a fregio. In particolare questi ultimi, che costituiscono il gruppo più numeroso, si datano a partire dalla tarda età adrianea fino all'inizio del IV secolo[709].

Nel nostro esemplare, il choros delle Muse è incompleto, a causa della frammentarietà del manufatto, ma abbiamo le figure di Apollo[710] (forse nel ruolo di direttore del coro delle Muse e per questo musagetas[711]), di Zeus e di Atena. A partire dalla seconda metà del III secolo compaiono accanto alle Muse e alle divinità i ritratti dei defunti, con i due sposi generalmente seduti alle estremità della fronte, la donna intenta a suonare la cetra e l'uomo a reggere un rotolo.[712] Spesso i defunti, solitamente saggi o poeti, erano rappresentati su questi sarcofagi proprio accompagnati da Apollo e Minerva.

L'associazione di quest'ultima con il coro delle Muse, forse può essere spiegata dal carattere della dea, che presiede al pensiero intellettuale in tutte le sue forme. Di conseguenza, il contenuto semantico di questo schema iconografico alluderebbe all'immortalità di poeti e filosofi raggiunto grazie alla loro gloria: un esempio ci è fornito da il sarcofago detto delle Muse (fig.254 pag.316) proveniente da Casa Mattei (Roma, Museo delle Terme) sulla cui fronte si collocano cinque Muse inserite in nicchie intervallate da colonne, mentre i lati corti sono occupati ugualmente dalle quattro Muse rimanenti, accanto a un poeta e a un filosofo[713]. Le figure in questo caso sono collocate sotto archi, separate tra loro da colonne, mentre nel nostro caso abbiamo una partizione delimitatata da lesene, in cui si collocano le cinque figure frontali e due sui lati (si rinvia alla scheda tecnica H8). Dal confronto di tali manufatti e dall'analisi della loro iconografia, abbiamo potuto osservare come la ripresa di determianti modelli non mai abbia costituito una riproduzione pura e semplice di un modello (greco nel caso delle Moire, romano per le Parche) piuttosto siamo dinanzi

---

709 Paduano - Faedo 1981, 93.

710 La figura di Apollo è frequentemente attestata a partire dall'ultimo venticinquennio del II sec. d.C., di norma in unione con Atena. Nella maggior parte degli esemplari con Apollo e Atena si vede la ripetizione della medesima posizione delle Muse nella sfilata. GERMONI 2010 =GERMONI, P. *Il sarcofago delle Muse.* In Dal sepolcro al museo. Storie di saccheggi e recuperi: la Guardia di Finanza a tutela dell'archeologia. Roma 2010, 84-91.

711 Rodriguez Lopez 2004, 466.

712 Teatini 2011 = Teatini, A. Repertorio dei sarcofagi decorati della Sardegna romana. In Bibliotheca Archaeologica. «L'Erma» di Bretschneider. Roma 2011, 129-136. Si veda inoltre: Teatini, A. "«Repertorio dei sarcofagi decorati della Sardegna romana»: un aggiornamento", Scienze e Ricerche 48. 2017, 26-38.

713 Rodriguez Lopez 2004, 478-480.

a una elaborazione creativa carica di nuovi significati religiosi ed ideologici afferenti a determinati contesti socio-culturali.

Così come osservato in precedenza per i sarcofagi B6(fig.195 pag 258) e A13 (fig.194 pag 258) decorati con Meleagro e la caccia Calidonia, sui quali però non si ravvisa la presenza delle Parche, attestata invece su esemplari mitologici di questo tipo)[714] sui quali ci è parso di poter ravvisare l'esistenza di un linguaggio figurativo nuovo, sviluppato da officine di marmorarii operanti in Campania, allo stesso modo per l'esemplare H8 siamo in grado di rintracciare modifiche a modelli di riferimento tali che c'inducono a riflettere, ancora una volta, sulla possibilità dell'esistenza di un linguaggio figurativo differente nato non tanto da un errore interpretativo[715], ma da modifiche e semplificazioni consapevoli di un tema specifico da parte delle maestranze locali[716].



Fig. 254
Sarcofago delle Muse proveniente da Casa Mattei (Roma, Museo delle Terme).
From: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Sarcofago_delle_muse,_da_collezione_mattei_di_villa_celimontana,_280-290_dc._02.JPG

714 De Angeli 1991, 120.
715 «L'invenzione di una iconografia non nasce, quindi, necessariamente, da una incomprensione del materiale iconografico, piuttosto da una sua rilettura semplificata e adattata alla committenza molto vicina al luogo di produzione dei rilievi funerari». Valbruzzi 2012, 77.
716 Valbruzzi 1998, 118.

### 5.16 Figura femminile recumbente

Quanto appena detto è riscontrabile anche sul sarcofago H9 (fig.255 pag.317) con figura femminile distesa, interpretabile come Arianna (?), con ai lati amorini vendemmianti (forse allegoria delle stagioni), cronologicamente databile al 270 d.C., rinvenuto ad Auletta (Salerno)[717], oggi nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 144995)[718]. Questo esemplare di produzione campana viene menzionato da F.Valbruzzi[719] tra gli esemplari decorati con l'iconografia di Arianna ed eroti caratterizzati da un processo di Entmythologisierung (demitizzazione) della figura recumbente tra eroti. Questa variazione fu attuata anche su un altro esemplare inserito in questa serie, (proveniente da Napoli e attibuito ad una manifattura campana) sul quale fu praticata una variazione di genere del ritratto maschile (anche se modificato successivamente alla realizzazione del manufatto) che a quanto pare fu considerato appropriato alla propria sepoltura da parte del committente. Si tratta, dunque, di una variazione cosciente di uno schema



Fig. 255
Sarcofago H9 con Arianna (?) recumbente. Museo Archeologico Nazionale di Napoli.
Foto dell'autore.

717 Lucignano 2008, 66-67 fig. 7.
718 Matz 1968-1975, ASR IV/3, n. 209.
719 Valbruzzi 2012, 78 nota 43 Si tratta del sarcofago Richmond oggi a Londra, British Museum, ricordato come un caso di iconografia anomala e di cronologia controversa. Queste caratteristiche che fanno del sarcofago un pezzo unico, lo hanno escluso dalla classificazione degli ASR, sia dai Dionysische Sarkophage del Matz, sia dagli Endymion-Sarkophage del Sichtermann. Per il confronto con un altro rilievio funerario con Arianna ed eroti, proveniente dall'area intorno Napoli, ricordiamo il sarcofago Cosentini, oggi a Copenaghen.

iconografico da parte dello scalpellino che lo realizzò, molto probabilmente su richiesta del cliente stesso[720]. La presente iconografia, inoltre, mostra stringenti somiglianze con altri sarcofagi a carattere mitologico conservati in Campania, in particolare con quelli raffiguranti il mito di Endimione[721] (F1, H6, A14), a conferma del fatto che le iconografie erano recepite in maniera non passiva dalle botteghe marmorarie locali ed erano spesso reinterpretate o adattate secondo uno stile proprio[722].

### 5.17 Corteo Marino

Prima di passare all'analisi dell'esemplare del sarcofago A8 (fig.256 pag.319) con corteo marino, preferiamo soffermarci sul significato simbolico di questa particolare forma di thíasos[723]. Si tratta di un tema diffuso nella scultura funeraria romana, non a caso è da tempo al centro del dibattito scientifico, iniziato fin dagli ultimi anni del XVII secolo,[724] quando F. Buonarotti nel suo Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni antichi, riferendosi alle teorie antiche relative alla destinazione dei defunti nell'aldilà, sottolinea come «in molti sepolcri scolpirono de' geni marini per corteggio dell'anime che andavano agli Elisi»[725]. Lo stesso F. Cumont[726] ribadirà questa interpretazione nell'opera Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains.

---

720 Sul problema della distinzione tra opera originali, copie o imitazioni, che da tempo interessa gli archeologi e che continuerà a coinvolgere ancora gli studi diretti a rintracciare con maggiore evidenza modelli di influenza fra centro e periferia, si veda: Bell 2014 = Bell, S. W. *Akten des Symposiums* G. Koch and F. Baratte (a cura di),Sarkophag-Studien Band 6. (Ruhpolding 2012). American Journal of Archaeology 118.1. 2014.

721 Per i rimandi iconografici segnaliamo in particolare il sarcofago F1 di Endimione presso la Basilica di S. Felice a Cimitile (CE), inv. 15/00512610, secondo quarto del III secolo d.C. Valbruzzi 1998, 123, tav. 63.2; Lambert 2005, 45, figg. 8-9;
il frammento con Dioniso e Arianna oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 6584, ultimo quarto del III secolo d.C. Matz 1968-1975, ASR IV/3, 398–399, n. 224;
il suddetto esemplare H9 con Arianna (?) recumebente e amorini vendemmianti sempre al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 144995, seconda metà del III secolo d.C. circa. Faedo 1999, 523, tav. LXI.2.

722 Lucignano 2008, 69-70.

723 Un altro esemplare recante il medesimo carattere iconografico è conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 111800. Si tratta di un sarcofago con raffigurazione di tritoni clipeofori e *thiasos* marino, proveniente da Pozzuoli (Na), della prima metà del IV secolo d.C. Si veda: Lucignano 2008, 68 fig. 9.

724 Parodo 2018 = Parodo, C. L*a morte per acqua. Iconografia di un thiasos marino su un frammento di sarcofago inedito del Museo Civico "Giovanni Marongiu".* Cabras 2018, 3-4

725 Buonarotti 1698 = Buonarotti, F. *Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni antichi.* Stamparia di Domenico Antonio Ercole in Parione. Roma 1698, 44.

726 *«Plus transparent est le symbole de la navigation des âmes vers le Iles Fortunées, où une antique tradition plaçait le séjour des hèroes. Cette traversée a été choisie comme motif de décoration de nombreaux monuments funéraires»* Cumont 1942, 166.

Diversamente A. Rumpf[727] nel suo Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagrelief preferisce attribuire al corteo una funzione essenzialemnte decorativa, in quanto tale iconografia era utilizzata in ambiti diversi che andavano oltre il contesto funerario, in particolare, nei mosaici[728]. La ricorrenza di questo motivo in ambiti domestici e termali[729] capace di tradurre visivamente un senso di gioia e serenità, ha fatto pensare che la presenza del tiaso marino sui sarcofagi alludesse alla beatitudine oltremondana[730]. Appare verosimile considerare entrambe le interpretazioni come valide, in quanto si riferirebbero sia alla condizione beata e atemporale dell'aldilà, ma anche alla via intrapresa dall'anima per raggiungere le Isole dei Beati.



Fig. 256
Sarcofago A8 con corteo marino, Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.

727 Rumpf 1969 = Rumpf, A. *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs.* Die antiken Sarkophagreliefs. Roma 1969, 131-132.

728 Neira Jimenez 1994-1995 = Neira Jiménez, M. L. *La representación del thiasos marino en los mosaicos romanos. Nereidas y tritones.* «Bulletin de l'Association internationale pour l'étude de la mosaïque antique» 17. 1994-1995, 418-425.

729 Si pensi al Mosaico della villa di Silin (Leptis Magna - Libia), raffigurante una Nereide su Tritone. Si rinvia allo studio di: Neira Jiménez 1992 = Neira Jiménez, M. L. *Mosaicos romanos con nereidas y tritones.* Su relación con el ambiente arquitectónico en el Norte de Africa e Hispania, in A. Mastino, P. Ruggeri (eds.). L'Africa Romana X. Atti del X Convegno di Studio (Oristano,11-13 dicembre 1992). Sassari 1992,1259-1278, tav. VIII.

730 Parodo 2018, 4.

A livello simbolico, inoltre, la scelta del corteo marino rappresenterebbe la vita di coppia: Nereo, nella Teogonia di Esiodo, infatti viene indicato come esempio di un mare tranquillo e benefico, il che lo porrebbe in collegamento con la serena vita coniugale. La medesima aurea benefica era riferita alle Nereidi, sue figlie, considerate appunto divinità giovevoli. In merito all'associazione mare-morte, dobbiamo ricordare che gli elementi marini associati al trapasso hanno antiche radici greche ed etrusche, in particolare, per gli etruschi il mare raffigurava il limite e dunque la fine della vita terrena e l'inizio di una nuova dimensione,[731] mentre la morte è stata generalmente intesa come un viaggio in più epoche e culture. Questi elementi iconografici sono giunti in ambito romano, forse, attraverso disegni su pergamene[732] come spesso accadeva, infatti, determinati motivi circolavano in diversi ambiti artistici quali sculture, mosaici, argenti e da qui, attraverso semplificazioni o varianti, venivano riprodotti in nuovi settori d'arte tramite strumenti e modalità differenti. Tale modus operandi, come accennato in apertura, contribuiva a «diffondere un patrimonio figurativo la cui assunzione era sentita come adesione alla vita dell'Impero»[733]. In particolare, la diffusione del corteo marino sui sarcofagi[734] trova la sua massima espressione a partire dalla seconda età imperiale[735] soprattutto per le sepolture femminili, in quanto il sarcofago simbolicamente rappresenterebbe la fusione del talamo nunziale e insieme mortale[736]. Osservando l'esemplare salernitano A8[737] notiamo che all'interno del clipeo non vi è la sola figura femminile ma proprio la coppia di coniugi, particolare questo che confermerebbe l'associazione del tiaso marino alle nozze. A ciò si aggiunga che tutte le figure - che in maniera più o meno diretta richiamassero il mare - intese come singoli elementi figurativi, quali pesci, delfini, ippocampi e così via erano spesso raffigurate

731 Pizzirani 2005 = Pizzirani, C. *Da Odisseo alle Nereidi. Riflessioni sull'iconografia etrusca del mare attraverso i secoli.* In OCNUS 13. 2005, 251-270.

732 Zanker – Ewald 2008 = Zanker, P. - Ewald, B. C. *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani.* G.Adornato (a cura di). 2008, 117-134.

733 Bejor 1993 = Bejor, G. *L'arte romana: centro e periferia, arte colta e arti plebee*, in S. Settis (a cura di), Civiltà dei Romani. Un linguaggio comune. Milano 1993, 236.

734 Sulla simbologia del corteo marino si veda: Ciliberto 1988 = Ciliberto, F. *Su alcuni frammenti di sarcophagi a soggetto marino ad Aquileia.* AquilNost 59. 1988, 169–180, 169 nota 3; Ambrogi 2008b =Ambrogi, A. *Museo dell'Abbazia di Grottaferrata.* In Sculture antiche nell'Abbazia di Grottaferrata. Roma 2008, 161-162 note 11-17.

735 Koch – Sichtermann 1982, 195-197.

736 Quartino 1987 = Quartino, L. *Frammento di sarcofago con thiasos marino.* Ricostruzione ed interpretazione, Xenia 14. 1987, 51-58, in particolare 56.

737 Per l'analisi completa del manufatto si rinvia alla scheda tecnica A8.

proprio su elementi funerari, in quanto considerati elementi metonimici[738] da richiamare in funzione allusiva e apotropaica. Ricordiamo, inoltre, che a partire dalla metà del II secolo d.C., compare il ritratto del defunto entro un clipeo o una conchiglia, sorretto da Tritoni, Centauri marini e più raramente da Nereidi. In questo caso il ritratto andava a sostituire altri motivi quali il gorgoneion o la maschera di Oceano.

Ritornando al sarcofago A8 con corteo marino[739], conservato presso il quadriportico della Cattedrale di Salerno, possiamo affermare che per il soggetto raffigurato e le caratteristiche finora individuate l'origine iconografica dell'esemplare sia collocabile nell'ambito di una produzione artistica diffusasi a Roma in età imperiale.[740] L'esemplare è riconducibile alla serie dei Meerwesensarkophage con clipeo centrale sostenuto da due centauri marini, che il Rumpf riunisce in un medesima tipologia per iconografia e simmetria del corteo marino[741]. Da un'attenta analisi stilistica del rilievo, caratterizzato da volumi generalmente appiattiti (i corpi delle figure maschili appaiono quasi del tutto privi di massa muscolare) alterazione delle proporzioni (con arti generalmente allungati) e della forma (giustapposizione della parte superiore del corpo antropomorfo e della parte inferiore a forma di pesce con coda a due punte) e diffusa instabilità delle figure, tutte disposte su più piani inquadrati in basso da una fascia di onde fittemente increspate, possiamo avanzare una datazione al tardo III sec. d.C. Infine, seppur di buona qualità, il rilievo denuncia una fattura quasi sicuramente locale, che ci permette alla luce di quanto detto, di ricondurre il sarcofago all'interno di una produzione di bottega campana, che pur riprendendo un'iconografia tradizionale molto nota, se ne discosta attraverso una rilettura e una semplificazione dei modelli di riferimento.

---

738 Dell'Acqua 2017 = Dell'Acqua, A. *Il tema del thiasos marino nell'architettura funeraria del nord Italia: modelli, botteghe e committenze*, in Transfer und Transformation römischer Architektur in den Nordwestprovinzen, Kolloquium vom 6. – 7. November 2015 in Tübingen, 2017, 77 e ss.

739 Branderburg 1967 = Branderburg, H. in JdI, 82, 221-227.
(Per l'interpretazione simbolica del corteo marino).

740 L'iconografia del thiasos marino nei sarcofagi sono comunque riferibili alla dimensione degli inferi, sia con riferimento a una condizione serena di vita ultraterrena sia a quelle relative alla "morte per acqua", vista come viaggio dell'anima verso le isole dei Beati. Sichtermann 1963 = Sichtermann, H. *Nereo e Nereidi.* In "Enciclopedia dell'Arte Antica, V. 1963, 421-423;
Quartino 1987, 52;
Zanker - Ewald 2004 = Zanker, P. - Ewald, B. C. *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage.* München 2004, 133.

741 Rumpf 1969, 21, n. 58, fig. 32, tav. 20.

### 5.18 Corteo Eroti

Rimanendo in tema di thiasos, ricordiamo l'esemplare amalfitano E2 (fig.257 pag.322) con corteo di eroti[742].L'iconografia si rifà al classico motivo del corteo di satiri: qui, a differenza degli esemplari urbani della stessa serie, è stato sostituito l'erote con un sileno[743], forse per renderlo più adatto a una sepoltura di un fanciullo[744] a cui si pensa fosse destinata la cassa date le piccole dimensioni. Il motivo decorativo del sarcofago si caratterizza per una rappresentazione di Eroti disposti in varie pose, in particolare le figure collocate a sinistra subito dopo il sileno appaiono in posizione incedente a suggerire l'avanzare del corteo. In posizione centrale, invece, abbiamo il sileno adagiato su una pelle di capra, sorretto da due eroti, dei quali quello di destra ripete la posa con gamba posteriore distesa della figura posta dietro di lui. In base allo schema iconografico, il sarcofago E2 appare come un frutto di un'associazione di varie scene che di solito compaiono singolarmente su alcuni sarcofagi con tiaso di Eroti di botteghe urbane, a loro volta paragonabili ai modelli



Fig. 257
Sarcofago E2 con corteo di Eroti, Amalfi (SA), Cattedrale.
Foto dell'autore.

742 Kranz 1999 = Kranz, P. *Stadtrömische Eroten-Sarkophage. Dionysische Themen.* Die antiken Sarkophagreliefs V. Berlin 1999, 2,1, 133, n. 1, 40-42, 87, 88; tav. 14, 2-3; 15, 1-2; 58, 1-2;
Matz 1968-1975, ASR IV/2, 1968, 211, nota 22.

743 Il sarcofago presenta rimandi con un altro esemplare frammentario di provenienza urbana, oggi al museo di Hiraklion a Creta, anch'esso destinato a un fanciullo. L'esemplare presenta la variante dell'Erote al posto del Sileno semisdraiato. Kranz 1999, 137 n.15, tav.14.

744 Palmentieri 2010a, 780-781.

iconografici dei Satiri del corteo d'iniziazione ai misteri dionisiaci[745]. Per lo stile peculiare dei corpi e dei panneggi, il sarcofago, in accordo con A. Palmentieri[746], è da considerarsi un prodotto di un atelier urbano, della metà del II secolo d.C., legato ai traffici medievali dell'area costiera, dove appunto venne reimpiegato. L'iconografia del nostro esemplare è confrontabile per i caratteri compositivi con un sarcofago raffigurante Eroti atleti (fig.258 pag.323) conservato agli Uffizi, anch'esso destinato ad una sepoltura infantile, databile tra il 140 e il 150 d.C. La decorazione della fronte presenta una serie di Eroti impegnati in attività ginniche: le figure stilisticamente presentano masse più vigorose e atteggiamenti più realistici rispetto a quelli dell'esemplare amalfitano. Simili sono comunque le disposizioni in gruppi isolati delle figure su entrambi gli esemplari, in particolare i due eroti posti sull'estrema sinistra della fronte dei due sarcofagi sono posti in maniera speculare, questa disposizione (nonostante la varizione di posa) potrebbe suggerire un comune modello di riferimento. La fattura meno accurata e più rigida delle figure presenti sul nostro esemplare E2 che potrebbe altresì lasciare ipotizzare una rilettura dello schema iconografico di riferimento da parte di maestranze locali, in tal caso diversamente da quanto detto in apertura, si tratterebbe di un prodotto di fabbrica regionale.



Fig. 258
Sarcofago con Eroti alteti. Firenze, Uffizi.
From: https://www.uffizi.it/opere/sarcofago-con-eroti-atleti.

745 Ghisellini 1985 = Ghisellini, E. *"Sarcofagi romani di Gortyna"*. ASAtene 63. 1985, 304.
746 Palmentieri 2010a, 781.

### 5.19 Geni Stagionali

Passiamo ora all'indagine dell'esemplare H1 (fig 259 pag.325) conservato a Napoli presso la basilica di Santa Restituta, nella Cappella Piscicelli, ricordato per la rilavorazione dei fianchi e del retro. Lo schema iconografico e lo stile plastico nella resa delle figure, realizzate con profonde incisioni di trapano, ci porta a datare il sarcofago alla seconda metà del III sec. d.C. L'esemplare presenta nel clipeo, sulla fronte antica, entro una cornice con due sottili listelli aggettanti in alto e in basso, il mezzobusto del defunto con un volumen nella mano destra. Il clipeo è a sua volta sorretto da due geni stagionali[747] disposti in maniera speculare, stanti e posti di tre quarti: quello di sinistra reca un cesto di fiori nella mano destra, invece l'altro impugna un tirso. Il motivo iconografico dei vasi o dei cesti colmi di frutta o fiori va ricondotto al tema della ciclica fecondità della terra e della caducità del tempo. Al di sotto del clipeo sono presenti altri figure di eroti e del mondo animale[748].

Il sarcofago H1 risente compositivamente e ideologicamente di influssi classicheggianti, soprattutto nelle figure dei geni stagionali legati alla religiosità delle élites delle religioni di Dioniso[749] e di Demetra, divinità che in forme diverse presentavano uno stretto legame tra il destino dell'uomo ed il corso della natura[750]. Sono possibili confronti con il sarcofago con Dioniso e Geni delle Stagioni (fig.260 pag. 325) conservato al Parco archelogico dei Campi Flegrei (Na).[751] Quest'ultimo presenta uno stile più semplificato, evidente soprattutto nella resa non troppo accurata dello schema iconografico e nella ripetitività della disposizione delle figure, che ha indotto a considerarlo un prodotto di un'officina locale operante tra la fine del III e gli inizi del IV sec. d.C.

---

747 Il motivo dei geni stagionali ritorna sulla lenòs strigilata E5.

748 Per l'analisi completa del manufatto si rinvia alla scheda tecnica H1.

749 Picard 1954 = Picard, G. CH. Les religions de l'Afrique antique. Cap. VII. Parigi 1954, 203-204. Ricordiamo che Dioniso nel tardo paganesimo era considerato il Signore dell'Universo, capace di regolare il corso delle stagioni, l'aria, l'acqua e i morti.

750 Budriesi 1974 = Budriesi, R. Il Sarcofago con geni delle stagioni nel parco archeologico di Tipasa (Algeria). In "Antichità Altoadriatiche VI (1974). Atti del III Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana". Trieste 1974, 497-518, in particolare 507.

751 Il sarcofago fu rinvenuto a Pozzuoli (NA) nel 1988 nella necropoli nei pressi di una villa extraurbana lungo un diverticolo della via consularis Puteolis-Capuam. Nella cassa fu rinvenuta una giovinetta con un abito riccamente decorato con trentaquattro placchette d'oro lavorate a punzone con motivo a rombo e bracciali in oro massiccio e in avorio. Gialanella 2000 = Gialanella, C. (a cura di) N*ova Antiqua Phlegraea, nuovi tesori archeologici dai campi flegrei: guida alla mostra.* Napoli 2000, 61-63;
Per l'analisi del manufatto si rinvia al sito:
http://www.pafleg.it/it/4406/opere/148/sarcofago-con-dioniso-e-geni-delle-stagioni



Fig. 259
sarcofago H1 con Geni stagionali, Napoli, Cappella Piscicelli.
Foto dell'autore.



Fig. 260
Sarcofago con Dioniso e Geni delle Stagioni, Napoli, Parco archelogico dei Campi Flegrei. Inv. 293933, Pozzuoli, Sala 40. From: http://www.pafleg.it/it/4406/opere/148/sarcofago-con-dioniso-e-geni-delle-stagioni.

Tipologicamente più vicino al nostro esemplare H1 per la presenza del clipeo centrale è il sarcofago con Stagioni e clipeo (fig.261 pag.326) conservato al Campo Santo di Pisa collocabile tra il 230 e il 250[752]. Geni stagionali ritornano sulla fronte del sarcofago E5 (fig. 262 pag.326) che analizzeremo in dettaglio tra gli esemplari strigilati.
Ricordiamo, infine, che l'iconografia dei temi stagionali (con attributi diversi a seconda delle stagioni o con grandi canestri di frutti) ricorre sui sarcofagi urbani tra il II e il III secolo d. C., spesso il tema era raffigurato anche sui coperchi[753] e inteso come simbolo di aldilà, dell'apoteosi del defunto e della sua vittoria sulla morte.



Fig. 261
Sarcofago con Stagioni e clipeo. Pisa Camposanto. From: Wikimedia Commons. File Sarcofago 04 busti di coniugi in clipeo retto da geni alati (III sec.), 01.JPG



Fig. 262
Sarcofago E5 strigilato. Amalfi, Chiostro del Paradiso.
Foto dell'autore.

752 Arias - Cristiani - Gabba 1977 = Arias, P. E. – Cristiani, E. – Gabba, E. *Camposanto Monumentale di Pisa.* Le Antichità. Pisa 1977, 51-53, cat. A 2 est.
753 Esempi di questo schema specifico in Kranz 1984 = Kranz, P. *Die Jahreszeiten-Sarkophage.* Die antiken Sarkophagreliefs. Berlin 1984, tav. 106, 1-9.

## 5.20 Battaglia tra Greci e Persiani

Il sarcofago B7 (fig.263 pag.327) conservato presso l'Abbazia di Cava dei Tirreni (Salerno) è collocabile cronologicamente alla metà del II secolo d.C., di produzione urbana.

Il manufatto ci pone dinanzi a una realtà artistica e produttiva diversa. L'esemplare[754] decorato con il tema della battaglia tra Greci e Persiani (motivo iconografico non molto diffuso sui sarcofagi d'età imperiale) presenta figure in bassorilievo di guerra e narrazioni storiche a scorrimento, procedenti secondo lo schema che lo storico dell'arte Wickhoff definisce «narrazione continua»[755]. Tema fondamentale della decorazione è la vittoria sui persiani: tutte le figure sono rappresentate con caratteristiche diverse tra loro, presenti in una moltitudine che a un primo sguardo può sembrare caotica, ma che in realtà è definita da un sapiente ordine compositivo. Notevole è la quantità di particolari rappresentati: alcune figure colpite a morte sotto i colpi dei nemici, altre sostenute dai compagni in un ultimo drammatico tentativo di salvezza. Carico di emotività è il dettaglio di uno dei soldati che chiude la scena frontale con il braccio sinistro alzato sollevante lo scudo, per difendersi dal colpo del nemico collocato di fronte o ancora degna di nota è la scena



Fig. 263
Sarcofago B7 con battaglia di Greci e Persiani, Cava dei Tirreni (SA), Badia.
Foto dell'autore.

754 Johannowksy – Collina - Mariani 1990, II, 44-45.
755 Himmelmann 1974, 148.

del lato breve destro che vede schierati tre guerrieri. Di questi, uno a terra esanime, è sorretto da un compagno, che affronta in un corpo a corpo il nemico raffigurato di spalle nudo: tutta la scena presenta pose scomposte, espressioni drammatiche di dolore, paura e angoscia. I persiani sono rappresentati con caratteri orientali quali berretti frigi e alti calzari, i soldati occidentali a torso nudo. Possiamo supporre che non ci sia un riferimento ad una battaglia specifica, quanto una generica illustrazione della vittoria sui nemici e sull'Oriente più in generale. In tal senso è immaginabile che il defunto abbia scelto questa iconografia in un'ottica celebrativa. Spesso erano figure legate al mondo militare, quali generali o condottieri a scegliere questa tipologia di manufatti. In merito allo stile, possiamo vedere come le figure e i panneggi siano caratterizzati da linee morbide e, sebbene oggi la superficie del sarcofago si presenti notevolmente dilavata, è intuibile la volumetria e la massa dei corpi dei soldati e dei cavalli. Proprio tali caratteristiche tecnico-stilistiche, fanno sì che l'esemplare B7 sia da ascriversi all'ambito urbano e databile al 150 d. C.[756] Tra gli esemplari con soggetto analogo ricordiamo il celebre sarcofago con scene di battaglia tra romani e barbari nel portico di Villa Borghese[757] a Roma della fine del II secolo d.C. (fig.264 pag.329), quello cosiddetto di Portonaccio[758] del 180 d.C. circa oggi al Museo Nazionale Romano (fig.265 pag.329) e una fronte di sarcofago dalla Collezione Pamphilj[759] (fig.266 pag.329) entrambi ispirati ai rilievi della Colonna di Marco Aurelio, cronologicamente databili alla fine II secolo d.C. Da un punto di vista iconografico è possibile affermare che anche il nostro esemplare B7 è simbolicamente legato, come questi manufatti appena ricordati, alla logica celebrativa in onore del defunto.

---

756 Palmentieri 2010a, 669-670.

757 Rodenwaldt 1935 = Rodenwaldt , G. *Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst.* In "Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften". Berlin 1935, 26.

758 Musso 1985 = Musso, L. Sarcofago di Portonaccio con raffigurazione di scontro tra romani e barbari (inv. 112327). In "Museo nazionale romano. Le sculture" I, 8. 1985, 177-189, in particolare 186.

759 Pensabene 1971 = Pensabene, P. *Ciò che rimane di un sarcofago di battaglia prima a villa Doria-Pamphili, ora nell'Antiquario Comunale.* In "Bollettino della Unione Storia ed Arte", 14. 1971, 50-56.
Pensabene 1977 = Pensabene, P. *Lastra frontale di sarcofago con battaglia.* In R. Calza, M. Bonanno, G. Messineo, B. Palma, P. Pensabene (a cura di), Antichità di villa Doria Pamphilj. Roma 1977, 201-203.
Cumbo 2020 = Cumbo, C. *"La travagliata storia della fronte di sarcofago con scene di battaglia da villa Doria Pamphilj"*. In Kermes: rivista del restauro, conservazione e tutela del patrimonio culturale, 118. 2020, 65-70.



Fig. 264
Sarcofago Borghese con scene di battaglia. Roma, Villa Borghese. From: https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/sarcofago-con-battaglia-tra-romani-e-barbari.



Fig. 265
Sarcofago cosiddetto di Portonaccio Museo Nazionale Romano. From: https://it.wikipedia.org/wiki/Sarcofago_di_Portonaccio#:~:text=Il%20cosiddetto%20sarcofago%20di%20Portonaccio,databile%20attorno%20al%20180%20circa



Fig. 266
Fronte di sarcofago con galatomachia da Villa Pamphilj. Immagine pubblicata in Cumbo 2020, 65 fig. 1.

## 5.21 Scene a carattere bucolico

L'esemplare B8 (fig.267 pag.330), conservato come il precedente a Cava dei Tirreni (Salerno), presenta un'iconografia con scene a carattere bucolico: quest'ultimo per stile e schema iconografico, è sempre riconducibile ad una produzione della metà del II secolo d.C., ma appare legato a botteghe locali, che potrebbero aver rielaborato schemi figurativi circolanti in area urbana o nell'ambito di officine ostiensi[760]. Il pezzo, evidentemente ribassato lungo tutto il bordo superiore, presenta una contestualizzazione spaziale della scena raffigurata con al centro un pozzo reso in maniera realistica nella sua struttura muraria e nel tetto, a cui è agganciata la carrucola. Il quadretto bucolico si caratterizza per alcuni elementi specifici quali un albero con rami nodosi su uno sfondo roccioso. La scena rappresenta un banchetto all'aperto e si compone di quattro momenti tratti dalla quotidianità, quali: il fissaggio di un telo all'albero per raccoghiere i pomi, la macellazione di un animale già privato della testa, dal cui corpo vengono estratte le viscere. L'ambientazione di carattere prettamente agricolo, l'implicito riferimento alla realtà



Fig. 267
Sarcofago B8 con scene bucoliche. Cava dei Tirreni (SA), Badia.
Foto dell'autore.

760 Sui traffici di manufatti in area campana si veda, Manacorda 1982 = Manacorda, D. "Amalfi: urne romane e commerci medioevali". In Aparchai. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di P. E. Arias. M.L. Ualandi., L. Massei, S. Settis (a cura di). Pisa 1982, 713-752.

bucolica e alla produzione agricola richiama a livello ideologico e figurativo la condizione spirituale di vita beata e di felicitas[761] tanto cara al mondo antico. Per il sarcofago B8 con i suoi temi campestri, è possibile ravvisare una valenza escatologica, volta a preannunciare la beatitudine della vita ultraterrena, ampiamente rappresentata sui sarcofagi riutilizzati in ambito cristiano[762], mantenendo così inalterata la simbologia allegorica di fondo.
Siamo di fronte ad una scena dal gusto fortemente realistico, interpretabile come una rappresentazione obiettiva della supposta vita oltramondana. Qui infatti, a differenza dei sarcofagi a carattere mitologico, generalmente tendenti a eroizzare le cose e le persone, abbiamo una vera e diretta rappresentazione di un momento quotidiano, interpretabile come speranza che il morto venga accolto nella vita dell'aldilà[763]. L'esemplare B8, però, pur rifacendosi a modelli precedenti, se ne distacca per le novità introdotte: quali gli elementi architettonici e murari, che interropendo il ritmo della narrazione finiscono per scandire i due momenti della vicenda rappresenatata, con il banchetto relegato sul lato destro della lastra frontale. Tale espediente tecnico è stato riscontrato parimenti nei sarcofagi A13 (fig.195 pag.258) e D3 (fig.194 pag.255) decorati rispettivamente con il mito di Meleagro e con quello di Ippolito e Fedra, che presentano un pilastrino volto a scandire i momenti della scena raffigurata. L'elemento architettonico è stato identificato come un carattere precipuo della bottega locale che realizzò i suddetti esemplari. Ciò detto ci porta ad attribuire il manufatto ad un ambito regionale, sebbene le figure massicce e corpose, colte nel loro vivere in uno spazio agreste e ricco di atmosfera bucolica, con i panneggi generalmente equilibrati, abbiano suscitato dubbi circa l'attribuzione dell'esemplare a maestranze locali.

761 Ambrogi – Bonanome 2013 = Ambrogi, A. – Bonanome, D. Coperchio di sarcofago con tema bucolico. Addenda al catalogo delle sculture dell'Abbazia di Grottaferrata: tra scoperte e "riscoperte". In Lazio e Sabina 9. Ghini G. e Mari Z. (a cura di). Roma 27-29 marzo 2012. Roma 2013, 244.

762 Spera 2000 = Spera, L. *"Un sarcofago con temi agro-pastorali dallo scavo dell'Arenario centrale della catacomba di Priscilla"*, RAC, 76. 2000, 265, nota 31.

763 Sul realismo nell'arte funeraria si veda: Macchioro 1908, 79.

### 5.22 Eroti e Defunto

Analizziamo ora l'esemplare L2 con eroti funerari e defunto (fig.267 pag.333), attualmente non visibile, da Tufino (Napoli). Considerato come un prodotto di una bottega regionale, databile alla metà del III secolo d.C. Il sarcofago si caratterizza per la peculiare figura del defunto semisdraiato, nudo con una pelle leonina a coprire le spalle, capelli a calotta corti sulla fronte e mano sulla testa, gli occhi sbarrati e fissi al suolo, in un senso di triste accettazione del proprio destino che conferisce un certo pathos alla composizione. La cassa si confronta con un sarcofago conservato al Museo Archeologico flegreo di Baia[764] (Napoli) dove la defunta è raffigurata nella stessa medesima posizione, nell'atto di tirarsi il velo sul capo (fig.268 pag.333). La donna ha un'espressione mesta, gli occhi rivolti verso l'alto sono resi con le pupille incise, la bocca chiusa. Ai lati, della figura principale sono collocate due figure minori: a sinistra un'ancella coperta da un mantello attorno al corpo, reca una brocca e una patera. A sinistra invece è visibile un fanciullo con tunica corta, reca un vassoio con un pesce. La decorazione richima altresì l'iconografia di Arianna addormentata[765] e presenta rimandi iconografici, sempre per la posizione del defunto sia con la figura femminile recumbente (Arianna?) del sarcofago H9 precedentemente ricordato, sia nel rilievo della fronte di una fontana romana (fig.269 pag.333) con raffigurazione del dio Sarno a Sant'Egidio del Monte Albino (Salerno).

764 Demma 2008 = Demma, F. *Museo Archeologico dei Campi Flegrei.* Catalogo Generale 2. Pozzuoli 2008, 203.
765 Palmentieri 2010a, 775.



Fig. 267
Sarcofago L2 con eroti funerari e defunto, Tufino (NA). From: http://db.histantartsi.eu/web/rest/Reperto Archeologico/48



Fig. 268
Sarcofago con Defunta distesa, Baia (NA), Museo Archeologico flegreo, inv. 320513. Immagine pubblicata in Demma 2008, 203.



Fig. 269
Fontana con raffigurazione del Dio Sarno. Sant'Egidio del Monte Abino (SA). Foto dell'autore.

### 5.22.1 Eroti adulti

Passiamo ora all'indagine della lenòs B5 (fig. 270 pag.335) con eroti ghirlandofori[766] e busti ritratti dei defunti[767].Conservato sempre a Cava dei Tirreni (Salerno), questo esemplare mostra una tipologia di Eroti diversa da quelle fin qui analizzate, in quanto non presentano un aspetto fanciullesco, ma siamo di fronte a eroti ghirlandofori adulti. Questi ultimi mostrano tra l'altro stringenti somiglianze, per anatomia e posizione, con i satiri del sarcofago di Santa Maria in Aracoeli[768] (fig. 271 pag.335): entrambi gli esemplari hanno una forma a lènos non comune nei sarcofagi a ghirlande di derivazione microasiatica, che sono tutti a cassa rettangolare[769]. Un ulteriore confronto per lo stile degli eroti è possibile con un sarcofago napoletano (fig.272 pag.335) proveniente da Pozzuoli (inv. 6604-6605)[770]. Entrambi sono il prodotto di un'officina campana del principio del III sec. d. C.[771] Infine, va sottolineato che il motivo degli Eroti ghirlandofori e della fiaccola è un modulo caro alla produzione locale, mentre non compare nelle tipologie orientali[772]. Dunque, date le caratteristiche tecnico-stilistiche, il sarcofago[773] B5, databile al 220-240 d.C., è riconducibile a officine campane che rielaborarono i modelli figurativi microasiatici. Per quanto riguarda i busti-ritratto presenti nelle lunette, si ignorano i nomi dei defunti, dei quali mancano iscrizioni, ma se si considera che la tradizione di apporre i nomi dei defunti sulle casse risale all'epoca angioina, possiamo supporre che il sarcofago sia stato oggetto di riuso già in epoca normanna.

---

766 Sulla simbologia dell'erote si veda: Macchioro 1908, 37-41
767 Herdejürgen 1996, 488, figg. 8-9.
768 Il sarcofago antico fu inserito nel monumento funebre di Arnolfo di Cambio. Per l'analisi del manufatto si rinvia al sito: https://catalogo.beniculturali.it/detail/ HistoricOrArtisticProperty/1200248798.
769 Agnoli 1992 = Agnoli, A. *I sarcofagi a ghirlande con busti-ritratto.* Archeologia Classica Vol. 44, «L'Erma» di Bretschneider. Roma 1992, 237-238.
770 Lucignano 2008, 67 fig. 6.
771 Palmentieri 2010a, 672.
772 Un altro esemplare con eroti ghirlandofori, proveniente da Benevento e databile alla tarda età Antonina, è conservato presso il Museo del Sannio, inv. 1745. Si veda: Lucignano 2008, 66-67, fig.5.
773 Johannowksy – Collina – Mariani 1990 II, 37-39, tavv. XI, 1-3; XII, 1.



Fig. 270
Sarcofago B5 con Eroti adulti, Cava dei Tirreni (SA), Badia.
Foto dell'autore.



Fig. 271
Sarcofago con i satiri, Roma, Santa Maria in Aracoeli. From: https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200248798



Fig. 272
Sarcofago con eroti ghirlandofori e busti-ritratto, da Pozzuoli, 220 d.C. circa. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 6604-6605. Immagine pubblicata in Lucignano 2008, 67 fig.6.

### 5.23 Cornucopia

Analizziamo ora i sarcofagi G4[774] e H2[775] (fig. 273 pag. 337 e 274 pag. 338) che sebbene presentino il classico schema decorativo a strigilature, abbiamo preferito inserire nei sarcofagi figurati per analizzare nel dettaglio il motivo iconografico della cornucopia presente su entrambi i manufatti. Innanzitutto degni di nota sono i ritratti clipeati con un particolare della mano stringenti un lembo di tessuto della veste, che assieme alle cornucopie legate da una taenia collocate al di sotto del clipeo, sono elementi riscontrabili in maniera quasi identica, sui due esemplari H2 e G4 rispettivamente conservati presso il Museo Correale di Terranova a Sorrento e a Napoli nella Cappella Piscicelli. Sebbene in H2 siamo di fronte ad una figura di sesso maschile, mentre in G4 abbiamo una figura femminile, appare del tutto verosimile l'uso di un comune modello di riferimento, tanto da rendere le posture di entrambi i defunti perfettamente sovrapponibili, frutto probabilmente della medesima bottega locale, databili al III secolo d.C. Il motivo delle cornucopie traboccanti di frutti poste di norma sui sarcofagi nello spazio al di sotto del clipeo, luogo riservato a motivi che simboleggiano la sopravvivenza e la rinascita del defunto, sono intese come simbolo di fortuna e di prosperità. Spesso tale simbolo è raffigurato in associazione alla figura di Tellus, della quale ne rappresenta l'attributo per eccellenza. Una celebre testimonianza al rigurdo in tal è fornita dall'Arco di Traiano[776] a Benevento: un arco trionfale costruito tra il 114 e il 117 e dedicato all'imperatore Traiano in occasione dell'apertura della via Traiana, una variante della via Appia che accorciava il percorso tra Benevento e Brindisi[777]. Qui il simbolo della cornucopia compare in uno dei due pannelli dell'attico[778] (fig.275 pag.338), con l'imperatore affiancato da diverse figure e personificazioni, tra le quali si riconosce la personificazione dell' Abbondanza reggente

---

773 Johannowksy – Collina – Mariani 1990 II, 37-39, tavv. XI, 1-3; XII, 1.
774 Valbruzzi 1998, 117-128.
775 Palmentieri 2010, 365, 833-834.
776 Rotili 1972 = Rotili M. *L'Arco di Traiano a Benevento.* Roma 1972;
Zerbini 2021 = Zerbini, L. (a cura di) *L'Arco di Traiano a Benevento e gli archi trionfali romani: tra ideologia e propaganda.* 2021.
777 Muscettola - Balasco - Giampaola 1986 = Muscettola A.S. - Balasco, A. - Giampaola, D. (A CURA DI) *Benevento: l'arco e la città.* Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico 1985. Napoli 1986, 17 ss.
778 In questo pannello si scorge Marte con l'elmo sul capo, sulla destra vi è l'imperatore Traiano, in compagnia dei littori e affiancato da alcune personfificazioni tra cui l'Abbondanza. Traiano presenta alla dea Roma, che è al fianco di Marte, un bimbo e una fanciulla che si levano dalla terra arata.

la cornucopia appunto. Data la diffusione di questo oggetto simbolico in associazione a diverse figure, non è sempre facile identificare la divinità o la personaficazione a cui si affianca, per questo generalmente si preferisce usare una definizione di "figura femminile con cornucopia". La simbologia della cornucopia[779] ebbe una risonanza enorme non solo nell'arte romana, essa, infatti, andò rinforzandosi nel Rinascimento fino al raggiungere il XIX secolo.



Fig. 273
Sarcofago G4 con cornucopia. Sorrento (NA), Museo Correale.
Foto dell'autore.

779 Si veda: Cairo 1922-2022 = Cairo, *G."Dizionario ragionato dei simboli"*, Milano, 1922 - febbraio 2022.



Fig. 274
Sarcofago H2 con cornucopia. Napoli, Cappella Piscicelli.
Foto dell'autore.

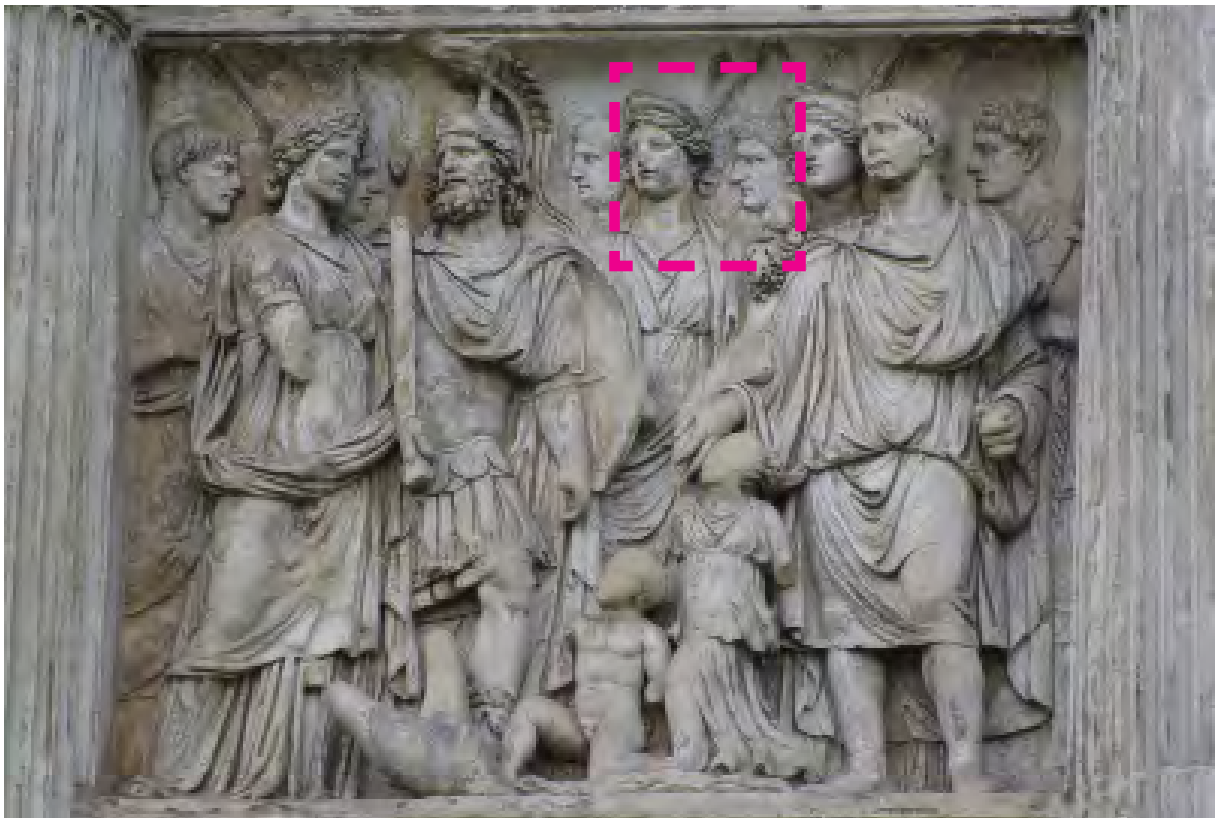


Fig. 275
Dettaglio della cornucopia Benevento, Arco di Traiano.
From: https://wwwbisanzioit.blogspot.com/2017/01/larco-di-traiano-benevento.html.

### 5.24 Nikai

Di fattura regionale è il sarcofago A20 con vittorie alate, tumulo della contessa Marchisia del Balzo, conservato a Salerno presso la Cattedrale (fig.276 pag.341). L'esemplare presenta sulla fronte due Nikai in volo, che sostengono con una sola mano una tabula ansata.È assolutamente plausibile che le Nikai in origine sorreggessero il clipeo con il mezzobusto del defunto, poi sostituito nel XIV secolo dalla tabula con stemma nobiliare a rilievo. Sebbene le figure appaiano mutile, ci sembra possibile ravvisare quei tipici caratteri allungati delle botteghe campane, che operarono una rielaborazione dei modelli di sarcofagi con Nikai clipeofore sec ondo quella pratica ampiamente illustrata nei casi precedentemente analizzati. Per la somiglianza del sarcofago A20 con un esemplare conservato nella chiesa di S. Frediano a Lucca (fig.277 pag. 341), riutilizzato come reliquario di S. Riccardo[780], era stata ipotizzata una provenienza ostiense dell'esemplare, frutto dei traffici commerciali di Pisa e Salerno in epoca medievale.[781]Il motivo iconografico delle Nikai clipeofore ritorna anche sul sarcofago C1(fig. 278 pag.342), presente al Museo archeologico di Nocera Inferiore (Salerno), precedentemente ricordato per la rilavorazione del retro con simboli cristiani. Il manufatto presenta sulla fronte antica una decorazione con due vittorie alate in volo verso il clipeo con il busto-ritratto del defunto, mentre al di sotto si collocano due ippocampi affrontati[782].Proprio i caratteri dell'iscrizione, insieme alle caratteristiche tipologiche del motivo decorativo dell'ippocampo (animale riconducibile al mondo ultraterreno, in quanto simbolicamente riferibile al viaggio marino verso l'aldilà)[783], ci consentono di datare il sarcofago ai primi decenni del III secolo d.C. e di ricondurlo a una bottega locale. Il manufatto presenta inoltre interessanti rimandi iconografici con un sarcofago[784] conservato a Roma, Palazzo Caetani, (fig.279 pag.342) le cui Vittorie clipeofore richiamano per stile e posa quelle dell'esemplare C1. A differenza di quest'ultimo, sull'esemplare romano al di sotto del clipeo abbiamo Tellus

780 Chiarlo 1984 = Chiarlo, C. R. *«Donato l'à lodate per chose buone»*: il reimpiego dei sarcofagi da Lucca a Firenze, in Andreae – Settis, 121-132.
781 Palmentieri 2010a, 213, 241-242.
782 Lambert 2005, 44-58.
783 Sulla simbologia funeraria dell'ippocampo si veda: Macchioro 1908, 63-64.
Sui simboli dei candelabri presenti sul retro, si veda: Ebanista 2007b, 95-96.
784 Taglietti 2016 = Taglietti, F. *Un inedito sarcofago con vittorie clipeofore e raffigurazione di Apollo ed Atena.* ArchCl LXVII. 2016, 395-436.

e Oceanus, infine le due figure stanti alle estremità della fronte, che nel nostro caso sono riconducibili a due amorini appoggiati ad una fiaccola rovesciata, nel sarcofago di Palazzo Caetani sono stati interpretati come Atena a sinistra, con elmo e chitone e Apollo a destra, vestito di una clamide e testa laureata, menttre il retro è liscio[785]. Al di là di queste varianti, resta evidente la somiglianza compositiva dei due esemplari, è perciò immaginabile che il sarcofago C1 sia stato esemplato da maestranze locali sulla base di una rilettura di modelli urbani. Ricordiamo che gli esemplari con Vittorie stanti ebbero diffusione tra l'età Antonina ed il 370/380 d.C., con una maggiore concentrazione nella seconda metà del III sec. In particolare, il tema delle Vittorie stanti che sorreggono un elemento centrale, è presente, inmaniera minore, anche nella decorazione di altari e urne cinerarie[786]. La studiosa Taglietti[787] ha individuato alcuni esemplari di sarcofagi con Vittorie volanti, essi furono ampiamente attestati a partire dalla prima età Antonina fino al IV sec. d.C. e diffusi soprattutto nel corso della seconda metà del II sec. e del III. Tra questi solo pochi esemplari presentano, come sul sarcofago C1[788] e sul sarcofago Caetanei, le figure femminili con il corpo coperto da una veste solo nella parte inferiore, mentre il busto è scoperto.

785 Taglietti 2016, 398.

786 Tra queste ricordiamo l'urna di *Ti. Claudius Lupercus*, al British Museum, di forma semicilindrica, con Vittorie che reggono una corona di quercia all'interno della quale è l'iscrizione. La studiosa Taglietti ha evidenziato, come in questo caso ci fosse la precisa volontà di utilizzare in chiave funeraria motivi simbolicamente legati ad Augusto e di dalla chiara valenza ideologica quali la Vittoria e la corona civica. Taglietti 2016, 400.

787 Il motivo è presente su un sarcofago conservato a Roma nella Casina del Cardinal Bessarione (Fig. 6), su un sarcofago, ora nell'Istituto Centrale per la Grafica a Roma (Fig. 7), su un esemplare perduto già Giustiniani (Fig. 8), su un sarcofago a Palazzo Rondinini sempre a Roma (Fig. 9), su un sarcofago nel Museo Comunale di GualdoTadino (Fig. 10) e su un coperchio di sarcofago nel Camposanto Monumentale di Pisa (Fig. 11), in cui però le Vittorie sono affiancate ad una tabula ansata, ma non la sorreggono e tengono invece con entrambe le mani una fiaccola accesa (vd. Appendice II, nn. 55, 36, 57, 25, 4, 50). Taglietti 2016, 402.

788 Precisiamo che il pessimo stato di conservazione del sarcofago C1 non consente una lettura dettagliata delle figure, ma sembra possibile affermare che le due Nikai in volo presentino il busto scoperto come nell'esemplare romano.



Fig. 276
Sarcofago A20 con Nikai, contessa Marchisia del Balzo. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore



Fig. 277
Sarcofago con Nikai clipeofore, con le spoglie di San Riccardo. Lucca, Chiesa di San Frediano.
From: https://lucca.online/1478-san-riccardo/.



Fig. 278
Sarcofago C1. Museo dell'agronocerino. Nocera Inferiore, Salerno.
Foto dell'autore.



Fig. 279
Sarcofago con Vittorie clipeofore. Roma, Palazzo Caetani.
Immagine pubblicata in Taglietti 2016, 396 fig.1.

### 5.25 Porta dell'aldilà

Passiamo ora all'analisi del sarcofago[789] H12, precedentemente ricordato nella sezione dedicata alla Gorgone. In questo caso ci soffermiamo sul motivo iconografico della porta presente sulla fronte strigilata (fig.280 pag.344), inserita in una struttura a edicola su colonne con piccolo frontone decorato da una corona lemniscata. Alle estremità, la lastra frontale è delimitata da colonne. Si tratta di un modello di sarcofago molto diffuso nella produzione romana del III secolo d.C. In particolare, la porta presenta il battente destro parzialmente socchiuso, simbolicamente interpretabile come il passaggio del defunto verso il mondo dei morti. Di norma nel mondo romano, quando gli uomini passavano dinanzi a un sarcofago figurato, sapevano interpretatre il messaggio che da esso proveniva, in questo caso possiamo immaginare che a livello simbolico le porte delimitassero innanzitutto uno spazio. In tal senso, lo spettatore sapeva di trovarsi simbolicamente al limite tra il mondo dei vivi e quello dei morti. In particolare, a differenza delle porte con i battenti chiusi, quelle con i battenti semi aperti si caricano di un ulteriore messagio, vale a dire che quel limite è valicabile, in quanto metaforicamente riferibile alla possibilità per chiunque di entrare nel regno dei morti e forse di ricongiungersi un giorno con il caro inumato nella vita ultraterrena. Si tratta, dunque, di un simbolo di consolazione e non soltanto di transizione, poichè va letto e interpretato nell'ottica di un futuro ricongiungimento. Il simbolo della porta raggiunge il livello più rappresentativo sul cosiddetto sarcofago di Velletri[790] (fig.281 pag.345) del II secolo d.C., sul quale trovano posto ben 169 figure tra divinità ed eroi, che sembrano transitare dal regno dei vivi a quello dei morti e viceversa[791]. La rappresentazione di più porte su di un solo sarcofago, come in questo caso, non ha eguali e sembra voler suggerire quella fusione tra vita e morte da un lato e mortali e divinità dall'altro[792]. Un altro esempio di porta (fig.282 pag.345 ), sebbene in miniatura, è presente sul sarcofago salernitano A13 (fig.195 pag.258) decorato il mito di Meleagro e

789 Un ampio studio sul sarcofago è in: Faedo 1982.
790 Si veda: Bartoccini 1958 = Bartoccini, R. *Il sarcofago di Velletri.* «L'Erma» Di Bretschneider. 1958.
791 Tabascio 2018 = Tabascio, P. *Figures in Transition: The Half- Open Door Motif on the Velletri Sarcophagus.* Chronika, 8. 2018, 27.
792 Tabascio 2018, 29.

scene di caccia calidonia. Oltre alle scene relative alla battuta di caccia, in alto a sinistra è visibile una piccola porta che alluderebbe al limite tra il mondo dei vivi e quello dei morti o probabilmente alla collocazione della scena al di fuori delle mura della città, considerata la sua posizione marginale.



Fig. 280
Sarcofago H12 di Ruggero d'Altavilla. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
Foto dell'autore.



Fig. 281
Sarcofago di Velletri.
Immagine pubblicata in Bartoccini 1958, 131 fig.2.



Fig. 282
Dettaglio della porta,
sarcofago A13 con caccia
calidonia. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.

### 5.26 Togati e *Dextrarum Iunctio*

Continuiamo questa sezione di sarcofagi figurati con minore attestazione in Campania, analizzando la lenòs H10 (fig.283 pag.346) con togati e figure femminili, conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Inv.6603) e datata alla metà del III secolo d.C., all'età di Gallieno. Lo schema iconografico a narrazione continua illustrerebbe dei momenti tratti dalla vita del defunto, appartenente al rango senatorio[793]. In particolare, sulla destra abbiamo un momento tratto dalla sfera privata con la raffigurazione dei due coniugi nell'atteggiamento della dextrarum iunctio[794], mentre sulla sinistra si colloca nuovamente il defunto con la toga contabulata, riferibile alla sfera pubblica. Il sarcofago, di cui si conserva solo la parte frontale, è considerato uno degli esempi più alti della produzione di sarcofagi senatori o senatorische Sarkophage della metà del III secolo d.C.[795]. Va precisato che il gesto[796] della dextrarum iunctio, dalla fine del I secolo a.C. al IV secolo



Fig. 283
Sarcofago H10 con Togati e dextrarum iunctio, Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
Foto dell'autore.

793 Uno studio sui sarcofagi con senatori in: Reinsberg 1995 = Reinsberg, C. *"Senatorensarkophage,"* Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 102, 1995, 354; 360 Pl. 91, 2.

794 Sul significato della *dextrarum iunctio* si veda: Baillargeon 2013 = Baillargeon, D. *Marriage or a Multiplicity of Meanings? The Dextrarum Iunctio on Roman and Early Christian Funerary Monuments.* Master's thesis, University of Calgary, Calgary, Canada. 2013. Retrieved from https://prism.ucalgary.ca. doi:10.11575/PRISM/26834 http://hdl.handle.net/11023/869.

795 Björn 2003 = Björn, C.E. *"Sarcophagi and Senators: Review of Wrede, Senatorische Sarkophage Roms."* Journal of Roman Archaeology. 2003, 561-571.

796 Si veda: Brilliant 1963 = Brilliant, R. *Gesture and Rank in Roman Art: The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage.* Vol. 29. Connecticut Academy of Arts and Sciences. University of Michigan 1963.

d.C., era comunemente presente in contesti funerari e appare in diversi ambiti: pittura, numismatica, architettura monumentale, in tesa come simbolo di armonia, concordia o più semplicemente un accordo.[797] In merito al significato della dextrarum iunctio[798] sui monumenti funerari romani[799] è necessario sottolineare che il termine non è presente nelle fonti letterarie, in quanto si tratta di un termine moderno usato per descrivere un atteggiamento specifico riscontrato su molti monumenti sepolcrali antichi. Naturalmente, questa mancanza di fonti letterarie, in associazione alla scarsità di quelle epigrafiche, rende difficile effettuare un'interpretazione definitiva del motivo. Ad ogni modo, il ruolo della dextrarum iunctio è stata di norma associata al rito del matrimonio nel mondo romano[800], in quanto le raffigurazioni della stretta di mano è spesso rappresentata in associazione alla divinità Giunone Pronuba e a Eros raffigurati ai piedi dei personaggi principali, proprio come elementi rappresentativi di una cerimonia nuziale[801] dell'antica Roma. In tal senso, la dextrarum iunctio sarebbe un tentativo da parte dell'artista di raffigurare il momento dell'unione matrimoniale: sulla base di queste osservazioni, tutti i sarcofagi contenenti tale iconografia vengono definiti come sarcofagi con scene di matrimonio[802]. A partire dal III secolo, inoltre, la dextrarum iunctio veniva spesso raffigurata in associazione a figure quali: un filosofo, una Musa o figure mitologiche, come le Stagioni o i Dioscuri. In seguito, il motivo fu incorporato nell'ambito iconografico paleocristiano sempre per rappresentare il matrimonio.[803] Il motivo, secondo cui i primi cristiani abbiano continuato ad utilizzare raffigurazioni di dextrarum iuctio potrebbe essere spiegato come adozione di un motivo raffigurante un'unione spirituale di due in grado di durare per l'eternità. Da un punto di vista più strattamente legale e giuridico,

---

797 Baillargeon 2013, 1.

798 Brilliant 1946-1948 = Brilliant, G. Le scene della *"dextrarum iunctio"* nell'arte cristiana. In Bullettino della Commissione archeologica Comunale di Roma, LXXII. 1946-1948, 103-111.

799 Ricordiamo il sarcofago a doppio registro, noto come Sarcofago Ludovisi (320 d.C.), Musei Vaticani. Decorato a strigilature con campi figurati al centro e ai lati. In posizione centrale è collocata una coppia di coniugi in *dextrarum iunctio* ai lati di Iuno Pronuba (?), davanti Eros, di cui restano solo piedi e ali e Psiche; sotto, combattimento di galli.

800 Walter 1979 = Walter, C. *The dextrarum junctio of Lepcis Magna in relationship to the iconography of marriage.* Antiquités africaines. Année 1979, 14, 271-283.

801 Sul matrimonio nell'antica Roma si veda anche: Treggiari 1982 =Treggiari, S. M. *"Consent to Roman Marriage: Some Aspects of Law and Reality".* Mouseion (Journal). Échos du monde classique. Classical Views 26.1. 1982, 34-44.

802 Baillargeon 2013, 6-14.

803 Baillargeon 2013, 18.

invece, la questione è stata affrontata dalla studiosa S. Treggiari, la quale ha sottolineato come il termine non appaia negli atti ufficiali e che non ci sono prove letterarie tali da poter affermare che la dextrarum iunctio fosse realmente un aspetto chiave nell'ambito di una cerimonia del matrimonio romano, ma piuttosto sarebbe da riferirsi a un trattato o accordo o patto di fedeltà adottato in una varietà di contesti.[804]

### 5.27 Mito di Prometeo

Abbiamo ricordato precedentemente il sarcofago[805] H15 per il retro decorato con il motivo dei grifi affrontati, ora passiamo all'analisi della fronte antica (fig.284 pag.349) decorata con il Mito di Prometo[806]. Lo schema iconografico presenta un affollamento di diverse divinità disposte su più piani, tra questi si colloca il protagonista Prometeo, seduto dietro alla testa del primo uomo esanime al suolo. L'eroe con un atteggiamento pensoso con la mano destra sul mento, regge sulle sue ginocchia la testa dell'uomo giacente e poggia la mano sinistra sulla tempia del giovane uomo. Una diversa interpretazione dell'iconografia vede nel personaggio pensoso seduto il dio del sonno- Ipnos, mentre nel giovane esanime Prometeo. Si tratta di un sarcofago di grande pregio, di produzione urbana del III secolo, che testimonia come in ambito flegreo-napoletano, accanto agli esemplari prodotti da botteghe regionali, vi fossero esemplari particolarmente elaborati quali l'esemplare con il mito di Endimione. Questa presenza è ascrivibile al fenomeno della vicinanza socio-culturale tra la committenza flegrea e l'ambiente senatoriale romano. Il sarcofago è confrontabile con un esemplare analogo oggi al Louvre (fig.285 pag. 349), rinvenuto ad Arles nel XVI secolo, datato al 240-280 d.C., appartenente ai sarcofagi raffiguranti la creazione del primo uomo da parte di Prometeo.

---

804 Treggiari 1991 = Treggiari, *S. Roman Marriage: Iusti Coniuges From the Time of Cicero to the Time of Ulpian.* Oxford 1991.

805 Muscettola 2004;
Lucignano 2008, 65-66 fig. 4;
Palladini 1817.

806 Per l'analisi completa dell'iconografia si veda la scheda tecnica H15.



Fig. 284
Sarcofago H15 con il mito di Prometeo. Napoli, Museo Archeologico Nazioanle.
Foto dell'autore.



Fig. 285
Sarcofago H15 con il mito di Prometeo. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
Foto dell'autore.

Anche in questo caso abbiamo la fronte popolata da numerosi personaggi, simbolicamente riconducibili alla dolorosa riflessione sul senso della vita e sul destino dell'uomo. L'episodio della creazione degli uomini, infatti, appare preferibilmente sui sarcofagi romani con un valore allegorico, mentre nell'arte antica era preferita la scena della punizione con Prometeo legato prima a una colonna, poi a una rupe. Il ratto del fuoco compare invece dalla seconda metà del V secolo a.C. [807]

Diversi sono i sarcofagi romani raffiguranti la creazione del primo uomo ad opera di Prometeo[808],nei quali è rappresenatato proprio questo momento specifico, a cui si aggiungono variazioni soprattutto in merito ai personaggi che completano la scena. A livello simbolico è possibile concludere che tale iconografia sia da considerasi come una riflessione sul destino umano che ha inizio proprio dalla la nascita. Quest'ultima si caratterizza per due momenti: la nascita materiale (resa attraverso la plasmazione della creta da parte di Prometeo) e la nascita spirituale (resa attraverso l'intervento della divinità). Una diversa interpretazione dello schema iconografico vederebbe nell'uomo disteso a terra la fine della vita umana e il sopraggiungere della morte (a cui si ricollegano le Parche). In questo caso, la figura femminile velata, che appare su entrambi i sarcofagi e in altri sarcofagi raffiguranti la creazione dell'uomo, comunemente considerata come l'anima, sarebbe invece la personificazione della morte[809].

Ugualmente, Mercurio - raffigurato sul nostro esemplare con una borsa piena di denaro con cui forse riscattare da Ade la vita dell'uomo, recante un bastone con due serpenti attorcigliati (caduceo) nella sinistra - è riconducibile alla morte, in quanto divinità con funzione di psicopompo. Anche i carri del Sole e della Luna raffigurati negli angoli in alto alluderebbero al ciclo vitale di vita e morte con il loro alternarsi di giorno e notte.

---

807 Sull'iconografia di Prometeo si vedano: Cumont 1942, 324;
Raggio 1985 = Raggio O. *The Myth of Prometheus. Its survival and metamorphoses up to the eighteenth century.* In Journal of the Warburg and Courtauld Institutes Vol. 21, No. 1/2. Chicago 1985, 47, pl 5a;
Festugière 1957 = Festugière A. M. J. *La mosaïque de Philippopolis et les sarcophage au "Prométhée".* In "Revue des Arts", 7, 1957, 198;
Calza –Bonnanno - Messineo - Plama–Pensabene 1977 = Calza, R.-Bonnanno, M.-Messineo, G.-Plama, B.-Pensabene, P. (a cura di). *Antichità di Villa Doria Pamphili.* Roma 1977, 166-168, n. 195.

808 Ricordiamo un esemplare datato al 300 d. C. e conservato ai Musei Capitolini e uno a Parigi, Louvre (già collezione Borghese) datato al 220 d.C. circa.

809 Turcan 1968 =Turcan R., *Note sur le sarcophage "au Promethée"*, in "Latomus", XXVII, 1968, 630-631.

### 5.28 Sarcofagi strigliati

Una considerazione a parte meritano i sarcofagi figurati non mitologici. Partiamo innanzitutto dagli esemplari A2, A3, A5, A6, A7, A9, A19, A22, C2, D1, E5, E6, E7, E8, G4, H2, H4, H12, L2 che presentano questo motivo decorativo di cui abbiamo ben 19 attestazioni. Ricordiamo brevemente che lo strigile era lo strumento utilizzato dagli atleti nell'antichità per detergersi il corpo dopo che era stato cosparso d'olio, esso presentava una forma concava e ricurva che ricorda appunto le strigilature a "S". Tale motivo decorativo ebbe ampia diffusione sui sarcofagi tra il III e del IV secolo, spesso in posizione centrale si collocava un clipeo con mezzobusto del defunto o una mandorla priva di campo decorativo[810], talvolta le strigilature erano anche intervallate da pannelli figurati.
Questa tipologia di sarcofagi sembra anticipare quella che sarà la scultura cristiana, caratterizzata proprio da una semplificazione delle forme e da un patrimonio di immagini capaci di tradurre a livello figurativo concetti morali difficilmente comprensibili per le classi meno colte. In tal modo, attraverso immagini codificate, il Cristianesimo si appropriava di un repertorio figurativo e simbolico in cui potevano identificarsi uomini e donne di qualunque estrazione sociale. Del resto, la pratica di inumazione in sarcofagi più o meno riccamente decorati era, come ha osservato Diana E.E. Kleiner[811], un fenomeno largamente diffuso, il che spiegherebbe quelle che erano le produzioni in serie, oltre che la presenza di immagini fisse, come nel nostro caso. Tra questi esemplari strigilati, ben 8 (A2, A3, A5, A6, A7, A9, A19, A22) sono conservati presso la Cattedrale di Salerno.
L'esemplare A2[812] (fig.286 pag.354), in particolare, presenta tre pannelli intervallati da due campi strigilati, di cui quello centrale raffigura il Buon Pastore allusivo al Cristo, mentre ai margini si collocano l'allegoria della Pietas e della Preghiera [813].

---

810 Barattan 2007 = Barattan, G. *La mandorla centrale dei sarcofagi strigilati. Un campo iconografico ed i suoi simboli.* In Römische Bilderwelten, F. Hoelscher, T. Hoelscher (edd.) Heidelberg 2007, 191-215.
811 Kleiner 1992 = Kleiner, D.E.E. *Roman Sculpture.* Yale University Press, 15. 1992.
812 Il sarcofago è ricordato in: Braca 2003a, 105;
Braca 2018, 32.
813 Palmentieri 2010a, 255-256.

Tale schema iconografico fa sì che l'esemplare A2 sia collocabile tra i modelli di casse strigilate con la fronte divisa in cinque riquadri, di cui: due campi strigilati e tre pannelli figurati, diffusi a partire dalla fine del II secolo d.C.

Ricordiamo, inoltre che il Buon Pastore, compare sui sarcofagi a partire dal III secolo: esso è allusivo al Cristo, per questo ebbe molta fortuna non solo nei primi secoli cristiani, ma anche nel corso del Medioevo, raffigurato soventemente proprio in associazione al personaggio dell'orante. Il prototipo iconografico del Buon Pastore è Orfeo tra gli animali, considerato simbolo di filantropia e felicitas. Come spesso accade nell'arte cristiana si ha un'assimilazione del repertorio pagano, al fine di rendere meglio comprensibile per i fedeli il nuovo messaggio escatologico di Gesù[814]. Tale procedimento, ad esempio, fu adottato anche per la figura di Ercole (di cui si conserva un frammento a Benevento - D6), che fu visto così come una sorta di "salvatore", sempre assimilabile a Gesù, e per questo garante della salvezza del defunto nell'aldilà. L'esemplare A2 in base allo stile non molto curato delle strigilature e delle figure, nonchè per la povertà di dettagli (ad esempio solo due alberi stilizzati, collocati alle spalle del Buon Pastore rimandano all'idea dell'aldilà) è da considerasi come un prodotto di una officina campana, databile al primo quarto del IV secolo d.C. Le medesime personificazioni della Fede e della Preghiera si ritovano sul sarcofago A7 (fig.287 pag.354), anch'esso strigilato molto simile al precedente. In questo caso, la decorazione è scandita da due strigilature convergenti verso il centro dove un tempo doveva collocarsi il mezzobusto del defunto, il cui volto è andato perduto. Proprio le figure collocate ai lati della lastra frontale, interpretabili simbolicamente come la Fede e la Preghiera, ci consentono di datare l'esemplare A7 tra la fine del III secolo e gli inizi del IV secolo d.C.[815] Per rimanere in tale contesto iconografico, passiamo ad analizzare l'esemplare A9 (fig.288 pag.355): si tratta di una lastra con lesene scanalate[816], campi strigilati e scenetta campestre con cervo e cane affrontati e un albero sullo sfondo

814 Si veda a riguardo: Bisconti 2012 = Bisconti, F. *"Il riuso delle immagini in età tardo-antica: l'esempio del Buon Pastore dall'abito singolare"*, (con M. Braconi). In Antichità altoadriatiche 74. Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica: il caso della Venetia. Trieste 2012, 229-242.

815 Palmentieri 2010a, 262-263.

816 Koch – Sichtermann 1982, 73-76.

(precedentemente ricordato tra i manufatti oggetto di rilavorazione) [817]. Tale decorazione a carattere miniaturistico trova la sua matrice iconografica sempre nella figura del Buon Pastore e si ricollega al motivo cristiano dei cervi alla fonte, dinanzi al kantharos. Non siamo in grado di affermare con certezza se tale dettaglio fosse stato inserito successivamente, ossia in epoca tardomedievale, quando cioè il sarcofago fu riutilizzato come sepoltura cristiana se fosse pertinente alla decorazione originaria. In ogni caso, per l'ingenuità stilistica e la semplicità compositiva, per l'esemplare A9 si propone una datazione agli inizi del III secolo d.C. [818] Per quanto riguarda invece l'esemplare A3[819] (fig.289 pag. 355) possiamo affermare che esso rappresenti un unicum in tale ambito, infatti si tratta di un esemplare che presenta un doppio registro di strigilature, che conferisce una certa eleganza al manufatto. Proprio per tale raffinatezza e singolarità della decorazione si è ipotizzato che il manufatto fosse da considerarsi un esemplare di provenienza urbana della prima metà del III secolo d. C. Come anticipato in riferimento agli stemmi del casato Guarna, si tratta di uno schema iconografico che non presenta ampie attestatazioni su altri sarcofagi: tale unicità, abbinata alla preziosità del marmo grigiastro con alcune tonalità giallastre, conferiscono all'opera un carattere di innovazione. Per l'originalità dello schema compositivo si può suppore che possa trattarsi di una rilettura stilistico-iconografica di motivi classici ad opera di marmorarii operanti in ambito regionale. Alle estremità della lastra frontale nel XV secolo furono aggiunti due stemmi araldici legati al casato locale Guarna[820]. Un esemplare sempre afferente alla serie dei sarcofagi strigilati è l'esemplare A19 (fig.290 pag.356). Il manufatto, conservato come il precedente nella cattedrale salernitana, presenta una fronte con strigilature convergenti verso il centro, dove si colloca il classico clipeo con il mezzobusto del defunto, sotto del quale sono scolpite due cornucopie, simbolicamente raffiguranti "Abbondanza" o "Immortalità"[821]. Alle estremità della fronte, inquadrate entro pannelli verticali, sono presenti due figure,

817 Il sarcofago è ricordato in De Angelis 1937, 31-32;
Carucci 1962, 23.
818 Palmentieri 2010a, 265-266.
819 Il sarcofago è ricordato in:De Angelis 1937, 35. Inoltre fu disegnato da Francois Debret e Jean-Baptiste Cicéron Lesueur.
820 Braca 2003a, 106, fig. 99;
Braca 2018, 33-34.
821 Arias – Cristiani – Gabba 1977, 110 -111.

una maschile e una femminile. Questo sarcofago, reimpiegato nel 1340 per la sepoltura di un dignitario regio, come c'informa l'iscrizione presente lungo la cornice, rientra in una tipologia largamente attestata a partire dalla fine del II secolo d.C. e presente, insieme ad altri esemplari della stessa serie, nella cattedrale salernitana.[822]



Fig. 286
Sarcofago A2 strigilato con Buon Pastore. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig. 287
Sarcofago A7 strigilato con Fede e Preghiera. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.

822 Palmentieri 2010a, 275-776.



Fig. 288
Lastra A9 con lesene scanalate. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig. 289
Sarcofago A3 con doppio registro di strigilature. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig. 290
Sarcofago A19 strigilato di Giacomo Capograsso. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig. 291
Sarcofago A22 con strigilature e clipeo centrale. Salerno, Cattedrale.
Foto del'autore.

Sempre nella Cattedrale salernitana troviamo il sarcofago A22 (fig.291 pag.356), anch'esso oggetto di rilavorazione, la cui fronte antica presenta appunto il motivo decorativo in oggetto. Il clipeo centrale presenta il ritratto del defunto (anch'esso rilavorato in chiave cristiana, con Vangelo nella destra), mentre due angeli, frutto di una rilavorazione di quelli che in origine dovevano essere geni funerari, secondo una tipologia diffusa dalla fine del II sec. d.C.[823],chiudono la lastra frontale. Gli angeli indossano una lunga tunica e nella mano destra stringono un serpente, mentre su capo è visibile un'aureola con un motivo a rosetta. Al di sotto del clipeo si colloca una scena miniaturistica anch'essa rilavorata con l'immagine di due aquile ad ali spiegate. Lungo il bordo superiore e inferiore corre la scritta in caratteri gotici: "In hoc tumulo iacet corpus Rev. in Christo Patris Domini Bartholomaei de Aprano de Neapoli decretalium Doctoris permissione divina Archiepiscopi Salernitani qui obiit anno Domini MCCCCXIV die IX mensis Septembris VIII ind. cuius anima requiescat in pace. Amen." Il coperchio su cui è scolpito il defunto in abiti pontificali è esito di una rilavorazione di un frammento architettonico antico le cui modanature decorate sono visibili sul lato interno. Passiamo ora ad analizzare gli esemplari strigilati E5, E6, E7, E8 tutti conservati ad Amalfi (Salerno): l'esemplare E5[824] (fig.292 pag.359) visibile presso il Chiostro del Paradiso[825], rientra nella tipologia dei cosiddetti Kastensarkophage che presentano strigilature convergenti nel centro ove si colloca appunto una mandorla – qui vuota - mentre alle estremità della fronte sono presenti elementi architettonici o scene decorate di vario tipo: nel nostro caso geni delle stagioni[826] reggenti i loro simbolici frutti su sfondo agreste. Per stile e schema iconografico, la cassa è databile al primo quarto del III secolo d.C., probabilmente di provenienza urbana. Un altro esemplare strigilato, sempre della prima metà del III sec. d. C., di cui si conserva solo la fronte, è il sarcofago E6 precedentemente ricordato per le teste di leone, (fig.293 pag.359). Il sarcofago del tipo a lenòs presenta la fronte decorata da una doppia serie di strigilature, opposte e simmetriche

823 Koch – Sichtermann 1982, 73 SS., 241 SS.
824 Palmentieri 2013 = Palmentieri, A. *"Addenda ai sarcofagi romani della prima età imperiale"*, RM, 119, 2013.
825 Sulla parziale dispersione dei sarcofagi del cimitero del Paradiso si veda: Palmentieri 2013, 170-171.
826 Kranz 1984.

tra di loro. Gli strigili convergono al centro in una mandorla, priva di decorazione[827]. Nella metà superiore della fronte vi sono, a destra e a sinistra, due protomi leonine con anello nelle fauci. Il sarcofago, di possibile produzione urbana come il precedente, rientra nella una serie diffusa a Roma nei primi decenni del III sec. d. C. Questo schema iconografico trova strinegenti confronti con un altro esemplare campano[828], conservato nella Cattedrale di Capua[829]. Si tratta di una lenòs, reimpiegata nel XVsecolo come sepoltura di Cesare di Capua, conte di Altavilla, (fig.294 pag.360) scolpito sul coperchio moderno, in vesti di cavaliere[830], con la spada lungo il fianco, poggia la testa su di un cuscino merlato e le mani giunte; ai suoi piedi si colloca un cagnolino accucciato, simbolo di fedeltà e vigilanza[831]. Gli esemplari E7[832] (fig.295 pag.360) ed E8[833](fig.296 pag.361), invece, presentano una forma a cassa parallelepipeda, in particolare il primo mostra strigilature inquadrate in cornici terminanti in lesene scanalate con capitello corinzio e al centro tabula ansata anepigrafe, il secondo E8 è decorato con strigilature incorniciate da modanature lisce e lesene con capitelli a foglie lisce, il clipeo contenente una croce e in basso uno scudo araldico probabile frutto di un inserimento avvenuto all'epoca del riuso.Come il precedente E7 anche il manufatto E8 appare di provenienza urbana ed entrambi gli esemplari sono databili agli inizi del III secolo d.C. La comune provenienza urbana di questi sarcofagi non deve sorprenderci, poichè va ad inserirsi tra le fiorenti attività commerciali dei mercanti amalfitani in età medievale[834], furono infatti proprio le vie di comunicazione marittime e fluviali a garantire un contatto costante tra l'Urbe e i centri costieri, in particolare di Cuma, Pozzuoli e Napoli, nonché lungo la costa del golfo di Salerno[835].

827 Baratta 2007, 202, fig. 18.
828 Stroszeck 1998,104, n. 10, tav. 13, fig. 3, tav. 81, fig. 5.
829 Granata 1766 = Granata, F. *Storia sacra della chiesa metropolitana di Capua*, I. Napoli 1766, 69.
830 L'iconografia del cavaliere ricorda quella del cavalier ritratto sul sarcofago salernitano A14.
831 Palmentieri 2010a, 477.
832 Palmentieri 2010a, 783.
833 Palmentieri 2010a, 784.
834 Sui traffici in epoca medievale si veda: Manacorda 1979.
835 Lucignano 2008, 64.



Fig. 292
Sarcofago E5 strigilato con geni delle stagioni. Amalfi (SA), Chiostro del Paradiso.
Foto dell'autore.



Fig. 293
Sarcofago E6 con strigilature e protomi leonine. Amalfi, Chiostro del Paradiso.
Foto dell'autore.



Fig. 294
Sarcofago strigilato di Cesare di Capua, conte di Altavilla. Capua, Cattedrale. From: https://agoradelsapere.wordpress.com/2018/09/17/le-bellezze-del-duomo-di-capua/



Fig. 295
Sarcofago E7 strigilato e tabula ansata. Amalfi (SA), Chiostro del Paradiso.
Foto dell'autore.



Fig. 296
Sarcofago E8 strigilato e clipeo. Amalfi (SA), Chiostro del Paradiso. Foto dell'autore.



Fig. 297
Sarcofago C2 strigilato e mandorla, Nocera Inferiore (SA), Cattedrale. Foto dell'autore.

Spostandoci a Nocera Inferiore (Salerno), troviamo l'esemplare C2, databile alla metà del III secolo d.C., che secondo la tradizione sarebbe la sepoltura del santo patrono locale San Prisco[836]. Si tratta di un semplice sarcofago a cassa rettangolare, decorato con campi strigilati e piccola mandorla centrale vuota (fig.297 pag.361).

Per tale cassa possiamo ipotizzare una provenienza locale, data la poca raffinatezza dell'intaglio, nonchè per la vicinanza con una necropoli, sempre legata al culto del Santo e precedente alla costruzione della Cattedrale.[837] Non possiamo ipotizzare con certezza se l'esemplare presentasse altri elementi figurati o almeno delle lesene scanalate a completamento della decorazione che probabilmente sono andati distrutti a causa delle diverse collocazioni destinate al sarcofago nel corso dei secoli. In tal caso si ricollegherebbe allo schema iconografico tipico dei sarcofagi strigilati che abbiamo precedentemente analizzato. Un altro esemplare della stessa serie, il sarcofago H4 (fig.298 pag.363) strigilato a lenòs con leoni e coperchio a spiovente è conservato nel Duomo di Napoli, presso la Cappella Capece Galeota[838]. Presenta dimensioni ridotte, particolare che ci lascia supporre che fosse destinato in origine ad una sepoltura infantile e appartiene alla serie di sarcofagi a lenòs strigilati e leoni con preda[839] La lastra frontale è decorata con strigilature convergenti verso il centro dove si colloca un pannello rettangolare con un personaggio maschile seduto, la decorazione termina a destra e a sinistra con un leone intento a divorare una preda bloccata tra le zampe, mentre in posizione più arretrata è visibile una figura maschile, interpretabile come un bestiarius: l'esemplare viene datato da Stroszeck al 270-330 d. C.[840] I sarcofagi di questo gruppo, generalmente a forma di lenòs, presentano di norma strigilature a forma di S e leoni con prede ai lati, tale schema compositivo può essere considerato il modello a cui si è ispirata la più ampia produzione

836 Fortunato - Rota 2008 = Fortunato, T. – Rota, L. (a cura di). *Il sepolcro di San Prisco a Nocera: scheda archeologica ed artistica.* In Priscana, IX giornata priscana. 2008, 153-155;
Sulle dinamiche insediative di Nocera si veda: Corolla – Fiorillo – Santangelo 2009 = Corolla, A. - Fiorillo, R. – Santangelo, G. *Dinamiche insediative nell'area di Nuceria tra tardo antico e alto medioevo: prime considerazioni sul ruolo del castello.* In La Campania fra tarda antichità e alto medioevo. Ricerche di archeologia del territorio. Atti della Giornata di studio, Cimitile, 10 giugno 2008, C. Ebanista, M. Rotili (a cura di). Cimitile 2009. 2010, 23-38.

837 Lambert 2006, 44-58.

838 Strazzullo 1991-1992 = Strazzullo, F. *Un Altare barocco e un sarcofago romano nel duomo di Napoli*, in: "Rendiconti" della Accademia di archeologia, lettere, belle arti, Napoli, vol. LXIII. 1991-1992, 399-415.

839 Palmentieri 2010a, 367.

840 Stroszeck 1998, ASR IV/1, 136-137.

di sarcofagi con leoni ai lati della lastra frontale, databile fra la fine del II e i primi decenni del III secolo d.C. (una variazione al presente tema è rappresentata dagli esemplari, meno diffusi, con immagine del defunto entro un clipeo al posto delle protomi leonine)[841].
Il medesimo schema compositivo, lo si è ossevato sulla fronte di lenòs E6, ulteriori somiglianze sono ravvisabili con esemplari urbani, come quelli delle catacombe di Domitilla[842].



Fig. 298
Sarcofago H4 con strigilature e protomi leonine. Napoli, Cappella Capece Galeota.
Foto dell'autore.

841 Il tema del leone intento a divorare o bloccare gli artigli un animale è ampiamente diffuso nella produzione di ambito urbano del III secolo d.C. Arias – Cristiani – Gabba 1977, 65-66 (ovale con strigilature rettilinee).
842 Stroszeck 1998, ASR VI/1, 103 n. 1 tav. 12,3.

Ricordiamo infine che il motivo della protome leonina con anello tra le fauci, avrà in seguito ampia diffusione nei reggibattenti di porte nell'ambito di una produzione di bottega in area normanna: un esempio ci è fornito dalla porta sud della cattedrale di Troia (Foggia), datata 1127, che presenta a sua volta forti similitudini con dei pezzi appartenenti probabilmente ad una porta della cattedrale della diocesi molisana di Sepino (Campobasso) anticamente dedicata al Santissimo Salvatore. Tali somiglianze di ordine tecnico-stilistico, hanno fatto pensare ad una produzione di questi manufatti all'interno della stessa bottega (quella del fonditore Oderisio da Benevento)[843], databili alla metà del XII secolo, si tratta, dunque, di un'importante testimonianza dei duraturi rapporti, non solo politici, ma anche artistico-culturali tra Benevento e gli altri ducati normanni. Ritornando ai sarcofagi strigilati, ricordiamo l'esemplare G4, conservato a Sorrento presso il Museo Correale (fig.299 pag.365), ricordato anche per il motivo delle cornucopie. La fronte, delimitata in alto ed in basso da una cornice, è ricoperta da un motivo a strigilature contrapposte, separate al centro dall'imago clipeata con il busto del defunto, a sua volta inquadrata entro lesene scanalate. La figura per i suoi caratteri iconografici, assieme al tipo di strigilatura, fa datare il sarcofago alla metà del III sec. d. C. come l'esemplare H2 (fig. 300 pag.365) riconducibile alla stessa serie conservato a Napoli presso la Cappella Piscicelli. L'esemplare napoletano H2 presenta lastra frontale con strigilature e clipeo con il mezzobusto del defunto, quest'ultimo coperto da una tunica e un mantello, stringe nella la mano destra un lembo del tessuto molto simile all'imago clipeata presente sul sarcofago G4. Ai margini della fronte due stretti pannelli inquadrano due eroti alati, in posizione speculare rivolti verso l'esterno, con le gambe incrociate e con il capo poggiato su una mano che regge una fiaccola capovolta. I visi della figura entro il clipeo che degli eroti sono totalmente consunti. Il manufatto è riconducibile alla serie di sarcofagi strigilati con clipeo ed eroti ed è databile, come l'esemplare di Sorrento, al III sec. d.C., prodotto di una bottega locale.[844]Strigilature completano la decorazione del sarcofago H12 di Ruggero D'altavilla, proveniente da Mileto (Vibo Valentia) e conservato a Napoli

843 Aceto 1995 = Aceto, F. *Una traccia per Oderico da Benevento.* In Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna, F. Abbate, F. Scricchia Santoro (a cura di). Catanzaro 1995, 3-7.

844 Palmentieri 2010a, 365.

presso il Museo Archeologico Nazionale (fig.129 pag.192). Il monumentale sarcofago H12 di fattura urbana, è stato precedentemente menzionato per il motivo della porta presente al centro della fronte[845]. Di seguito anlizzeremo un esemplare strigilato in porfido rosso. Data la peculiarità del manufatto abbiamo preferito destinare una sezione specifica.



Fig. 299
Sarcofago G4 con campi strigilati. Sorrento (NA), Museo Correale.
Foto dell'autore.



Fig. 300
Sarcofago H2 con campi strigilati e clipeo. Napoli, Basilica di Santa Restituta, Cappella Piscicelli.
Foto dell'autore.

845 Infine ricordiamo il frammento di sarcofago L2845, dal centro storico di Nola, decorato con motivo a strigilature e reimpiegato come tombino. Attualmente si conserva solo una porzione della decorazione a strigili. Databile al III sec. d.C. Si precisa che non è stato possibile individuare il pezzo. Si rinvia all'analisi di: Palmentieri 2010a, 773.

### 5.29 Disco di porfido strigilato

Passiamo ora ad analizzare l'esemplare A5 (fig.301 pag.367), si tratta di un disco di porfido rosso,[846] evidentemente ricavato da un sarcofago strigilato, conservato nel Duomo di Salerno[847], quest'ultima voluta e finanziata da Roberto il Guiscardo sotto la guida del vescovo Alfano.[848] L'esemplare[849] è iconograficamente collocabile nell'ambito della produzione della seconda metà del II secolo d.C. Data la preziosità del lapis porphyrites appare assolutamente plausibile che la cassa fosse, in origine, destinata a un personaggio associato alla dignità imperiale[850].

È noto che il porfido rosso fosse utilizzato per opere destinate all'Imperatore[851] e alla ristretta cerchia della sua famiglia, nel Medioevo poi divenne un materiale simbolicamente significativo anche per la Chiesa. Le rotae porphyretiche, infatti, erano alquanto diffuse nei pavimenti degli edifici ecclesiastici più prestigiosi, dove la posizione

---

846 Pensabene 1992b = Pensabene, P. *Reimpiego dei marmi antichi nelle chiese altomedievali di Roma.* In Marmi antichi, G. Borghini (a cura di). Roma 1992, 56-64.

847 La cattedrale salernitana fu consacrata da papa Gregorio VII nel 1085. Sul Duomo si veda: CAPONE 1927;
De Angelis 1937;
Bergamo 1971 = Bergamo, G. *Il Duomo di Salerno.* Battipaglia 1971;
Carucci 1986 = Carucci, A. *La Cattedrale di Salerno.* Marigliano 1986;
Braca 2003a.
Sulla consacrazione della cattedrale salernitana e sui suoi rapporti con Montecassino si veda:
Chierici 1937= Chierici, G. *Il Duomo di Salerno e la Chiesa di Montecassino.* In «Rassegna Storica Salernitana» 1. Salerno 1937, 95-109
D'Onofrio 1997 = D'Onofrio, M. *La basilica di Desiderio a Montecassino e la Cattedrale di Alfano a Salerno: nuovi spunti di riflessione.* In Desiderio da Montecassino e l'arte della riforma gregoriana, F. Avagliano (a cura di). Montecassino 1997, 231-246, in particolare 233;
Pantoni 1956 = Pantoni, A. *La basilica di Montecassino e quella di Salerno ai tempi di San Gregorio VII.* "Benedectina", X. 1956, 23-47;
BRACA 2003a, 13-17.

848 Aceto 1982 = Aceto, F. *Cultura artistica e produzione figurativa.* In Guida alla storia di Salerno e della sua provincia, A. Leone, G. Vitolo (a cura di). Salerno 1982, 87-112.
Sulla storia normanna di Salerno si vedano: DELOGU 1977;
Vitolo 1988 = Vitolo, G. *La conquista normanna nel contesto economico del Mezzogiorno.* In «Rassegna Storica Salernitana» Ser. NS, vol. 9, 5. Salerno 1988, 7-21;
Pace 1997 = Pace, V. *La cattedrale di Salerno. Committenza, programma e valenze ideologiche di un monumento di fine XI secolo nell'Italia meridionale.* In Desiderio di Montecassino e l'arte della riforma gregoriana, F. Avagliano (a cura di). Montecassino 1997, 189-230.

849 Amedick 2012 = Amedick, R. *Kaisersarkophag und Rota. Eine Platte aus Porphir in Salern. In Akten des Symposiums* Sarkophage der römischen Kaiserzeit. Produktion in den Zentren, Kopien in den Provinzen. Les sarcophages romains. Centres et périphéries, G. Koch, F. Baratte (a cura di), Sarkophag- Studien 6, Paris, 2-5 November 2005. Rutzen 2012, 205-217.

850 Pensabene 2013, 23-46.

851 Fant 1998 ,147-158.



Fig. 301
Disco di porfido A5 con strigilature. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.

dell'Imperatore[852] era indicata appunto da un disco rosso di porfido: un esempio in tal senso è la rota porphyretica[853] della Basilica di San Pietro[854] in Vaticano[855,] (fig.302 pag.368) sulla quale Carlo Magno fu incoronato Imperatore nella notte di Natale dell'800. Proprio qui, si trova una imponente rota in porfido dal diametro di 2,635 cm, collocata davanti all'altare dell'Altissimo (fig.303 pag.370) che, anticamente, veniva utilizzata nella liturgia dell'intronizzazione papale e imperiale[856]. Naturalmente, questi manufatti esistevano anche al di fuori di Roma (come confermato dal pezzo salernitano) e i nostri normanni se ne avvalsero diffusamente nelle loro architetture, ad esempio nella Cappella




Fig. 302
Rappresentazione dell'antica Basilica di San Pietro di Giacomo Grimaldi;
il disco rosso al centro del disegno è la rota porphyretica.
From: http://projects.leadr.msu.edu/medievalart/exhibits/show/roman_architecture_ages/old_st_peters.

852 Pensabene 1984 = Pensabene, *P. Tempio di Saturno.* Roma 1984, 66 ss.
853 Sulle rotae si veda: Malgouyres 2003, 71-73.
854 Sebbene permangano dubbi sulla funzione del nostro pezzo, il dato incontrovertibile è proprio l'ampia attestazione dell'uso delle rotae nell'antichità: nell'antica navata di San Pietro a Roma, ad esempio, sono documentate ben quattro rotae di marmo colorato (e porfido) diposte a mo' di croce, mentre nell'abside si trovavano tre tondi in granito grigio. Si tratta di elementi che servivano a scandire i momenti dell'incoronazione imperiale in San Pietro. Malgouyres 2003, 71.
855 Andriew 1954 = Andriew, M. *La rota porphyretica de la Basilique Vaticane.* In Mélanges de l'école française de Rome 66. 1954, 189-218;
Pensabene 1998c = Pensabene, P. *Il fenomeno del marmo nella Roma tardo repubblicana e imperiale.* In Marmi Antichi II, P. Pensabene (a cura di). Roma 1998, 333-390.
856 Malgouyres 2003, 72-73.

Palatina a Palermo (fig.304 pag.371),[857] proprio per l'alto valore simbolico volto a esaltare la sacralità del luogo nell'ambito della celebrazione liturgica. È opportuno precisare che per la cattedrale normanna di Salerno non vi sono notizie, nè testimonianze archeologiche, tali da confermare eventuali funzioni liturgiche della rota porphyretica, sebbene il duomo di San Matteo abbia ricoperto il ruolo di basilica pontificia all'epoca di Gregorio VII[858]. Di quest'ultimo si conserva, proprio nella cattedrale di salernitana, il sarcofago di reimpiego A15. Si tratta di un sarcofago del tipo asiatico con ghirlande e bucrani di fabbrica locale, a differenza del disco porfireo, per il quale, data la preziosità e l'unicità del manufatto, è facilmente ipotizzabile una provenienza urbana[859]. È stato ribadito, infatti, il ruolo chiave rivestito da Roma per tutto ciò che concerne i marmi, non a caso l'Urbs fu anche nell'Alto Medioevo il principale deposito di quello che è considerato per eccellenza il marmo degli Imperatori. Questo particolare ci è confermato anche dall'affermazione di Anna Comnena in merito alle spedizioni di porfido dei primi imperatori bizantini, nonchè dalle testimonianze di altri autori bizantini che definirono questa pietra "romana" [860].

Ritornando al tondo strigilato in porfido rosso[861], presente sul lato settentrionale del quadriportico, insieme agli altri manufatti e arredi di spoglio, sappiamo che fu precedentemente impiegato come elemento decorativo pavimentale in una delle cappelle

---

857 Pensabene 1997, 337.

858 Gandolfo 1984 = Gandolfo, F. *La cattedra "gregoriana" di Salerno.* Bollettino storico di Salerno e Principato Citra, 2. 1984, 5-29.

859 La tradizione vuole che gli elementi di spoglio arrivano nella Cattedrale salernitana a seguito del Sacco di Roma del 1084 e da altri centri campani, ad esempio Pozzuoli. Il loro riuso rientra in quel contesto ideologico e culturale volto all'affermazione delle nuove classi dirigenti in ambito locale. Si vedano gli studi di: Lanciani 1904 = Lanciani R. *Storia degli scavi di Roma* I. Roma 1904, 28 (per la proveninenza urbana);
Esch 1999 = Esch, A. *Reimpiego dell'antico nel medioevo. La prospettiva dell'archeologo, la prospettiva dello storico.* In Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo, Settimane di Studi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 46. Spoleto 1999, 73-108 (per la provenienza puteolana);
Tomei 2003 = Tomei, S. *Sarcofago di Gregorio VII.* In Rilavorazione dell'antico nel Medioevo, M. D'onofrio (a cura di). 2003, 61.
Interessanti spunti di riflessione in: Camodeca - Palmentieri 2016= Palmentieri, A- Camodeca, G. *Aspetti del reimpiego di marmi antichi a Napoli.* Le sculture e le epigrafi del campanile della cappella Pappacoda. In AION Annali di Archeologia e Storia antica, n.s. 19-20, 2012-2013. Salerno 2016, 243-270.

860 Deer 1959, 117.

861 Amedick 2012, 205-217.
D'Onofrio 2003, 53 ss, n. 17.
Gandolfo 1984.
Palmentieri 2010a, 241-242.

della cattedrale salernitana.[862] In effetti, le fonti locali segnalano che il disco in origine fosse utilizzato al rovescio nel pavimento della cappella San Tommaso[863], e solo dal 1932, quando si procedette ai lavori di risistemazione della cattedrale, il tondo fu murato al di sopra del sarcofago A4 con ghirlande e bucrani reimpiegato dalla famiglia Santomango (fig. 305 pag.371), dove si trova attualmente. Le sue notevoli dimensioni -134 cm c.a. di diametro – denotano una certa somiglianza con le dimensioni della rota in porfido verde collocata nella galleria ovest del nartece della Chiesa di santa Sofia a Costantinopoli[864] (fig.306 pag.371), che serviva a indicare la sede dell'Imperatore durante le celebrazioni[865].



Fig. 303
Rota porphyretica collocata all'interno della Basilica di San Pietro in Vaticano.
From: https://www.geoitaliani.it/2019/12/rota-porphyretica.html

862 Come osservato da A. Palmentieri le dimesioni e la forma del disco lasciano supporre che in origine fosse collocato nel pavimento normanno, ma non si può escludere che il tondo sia arrivato solo successivamente. Del resto non si hanno informazioni sulla sua precedente collocazione nel Duomo di San Matteo. Palmentieri 2005, 70-87, in particolare 70.

863 Si è ipotizzato che il tondo fosse in origine fosse usato come *rota porfiretica* della cattedra di Papa Gregorio VII il cui nimbo originale è andato perduto e sostituito con uno di dimensioni inferiori. De Angelis 1937, 248-249.

864 Palmentieri 2005, 70-88.

865 Pensabene 1997, 337 e nota 22.



Fig. 304
Tondo di porfido nel pavimento
della Cappella Palatina a Palermo.
From: https://www.smarteducationunescosicilia.it/palermo/il-pavimento-in-opus-sectile-della-cappella-palatina/



Fig. 305
Sarcofago A4 con ghirlande e
bucrani (famiglia Santomango)
e disco di porfido strigilato A5.
Salerno, Cattedrale, quadriportico.
Foto dell'autore.



Fig. 306
Dischi di porfido inseriti nel pavimento di Santa Sofia,
Costantinopoli.
From: https://wwwbisanzioit.blogspot.com/2012/04/santa-sofia-costantinopoli.html.

L'inserimento nel pavimento di dischi di marmo colorato ebbe, molto probabilmente, nell'ambito dell'architettura ecclesiastica occidentale un valore simbolico derivato a sua volta dall'architettura palaziale bizantina. Di norma, questi dischi venivano ricavati da colonne tagliate a fette[866], ma non possiamo affermare che il nostro manufatto sia stato ricavato da una colonna, proprio in virtù del motivo decorativo delle strigilature.
Inoltre, non sappiamo se il tondo avesse realmente rivestito una funzione liturgica o avesse avuto uno scopo esclusivamente decorativo. La storiografia locale, infatti, non fornisce informazioni di una sua collocazione nella cattedrale, ma sappiamo che numerosi elementi di reimpiego arrivarono nel Duomo tra la fine dell'XI e gli inizi del XII secolo, quando furono commissionati il pavimento in opus sectile del prebiterio[867] e la cattedra vescovile[868]. Diversamente, le fonti locali ci dicono che due tondi furono prelevati sia dalla sedia papale che dal pavimento, senza specificarne però nè la misura nè il tipo di marmo.[869] Sappiamo, comunque, che nel 1933 la cattedra[870] di Gregorio VII fu ritrovata

866 Il taglio di norma avveniva grazie a una sega a curvature e senza denti e un abrasivo in presenza di acqua.

867 Un'epigrafe posta dinanzi all'altare del duomo di Salerno recita ROMOALDUS ARCHIEPISCOPUS. Essa è in caratteri porfirei e potresi riferisce a Romualdo I, arcivescovo in carica dal 1121 al 1136, nel quale andrebbe riconosciuto il committente del pavimento in *opus sectile*. In realtà mancano dati certi che possano comprovare che Romualdo I abbia fatto eseguire tutta la pavimentazione in opus sectile, ossia quella relativa alla porzione presbiteriale e quella della *schola cantorum*. Probabilmente quest'ultimo fu fatto realizzare dall'arcivescovo Romualdo II Guarna, tra il 1154 ed il 1181. Ad ogni modo il pavimento nella zona di accesso al presbiterio, precisamente davanti l'altare maggiore è uno dei riquadri più eleganti, caratterizzato dall'uso del porfido. Nel centro si colloca un rettangolo di porfido rosso, incorniciato da una tripartita con tre volute per parte lungo i lati lunghi. Tutt'intorno si collocano ulteriori fasce marmoree tripartite che uniscono sei dischi di porfido e due di granito. Il disco di porfido nell'angolo nord-occidentale del riquadro non è visibile per la presenza del trono vescovile di epoca moderna. Longo 2010 = Longo, R. *L'opus sectile nei cantieri normanni: una squadra di marmorari tra Salerno e Palermo.* 2010, 179 -189, in particolare 179-180.
Sul pavimento in opus sectile del duomo di Salerno si vedano i seguenti studi: Salazaro 1871 = Salazaro, D. *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo, I.* Napoli 1871, 35;
Toesca 1927 = Toesca, P. *Il Medioevo.* Torino 1927, 116;
Cochetti Pratesi 1970, 255-290;
Carucci 1983 = Carucci, A. *I mosaici salernitani nella storia e nell'arte.* Cava dei Tirreni 1983;
D'Aniello 1989 = D'Aniello, A. Il pavimento musivo del duomo di Salerno. In Presenza araba in Campania Atti del Convegno, Napoli-Caserta, 22-25 Novembre 1989. A. Cilardo (a cura di) Napoli 1992, 237-244;
Longo 2010.

868 Gandolfo 1984;
Pace 1997;
De Lachenal 1999.

869 Palmentieri 2005, 70-71.

870 Gandolfo 1974-1975 = Gandolfo, F. *Reimpiego di sculture antiche nei troni papali del XII secolo.* In "Rendiconti di Pontificia Accademia Romana di archeologia", vol. 47. germoni 1974-75, 203-218.

senza nimbo porfiretico (fig.307 pag.374)[871]. È bene precisare che la forma del dossale su cui si poggia in maniera indipendente un tondo è riscontabile unicamente nelle cattedre presenti nelle chiese romane tra il XII e il XIII secolo, quindi la cattedra salernitana di Gregorio VII va considerata un unicum[872].Questa tipologia appare a Roma nel 1123 circa, come testimonia la cattedra della chiesa di Santa Maria in Cosmedin (fig. 308 pag.374), simbolicamente rappresentativa di quella che era l'ideologia della supremazia papale di Gregorio VII, espressa negli assiomi del Dictatus Papae[873]. Tale tipologia permarrà per tutto il XII secolo, in particolare con Papa di Innocenzo III - quando verrà ribadito il titolo papale di Vicario di Cristo - e si avrà l'aggiunta nel tondo di una croce a bracci eguali simbolicamente riconducibile al nimbo di Cristo.[874]

871 La cattedra, oggi appare fortemente rimaneggiata, fu realizzata in onore di Papa Gregorio VII, in esilio a Salerno dopo essere fuggito da Roma. Fu collocato nell'abside centrale, presenta due braccioli he terminano in due leogrifi oggetto di rilavorazione. Oggi la cattedra, priva del sedile, reca un disco porfireo di nuova esecuzione nella parte alta dello schienale. Da ciò si era ipotizzato che il nostro disco potesse essere stato prelevato dal seggio papale, ma come sottolineato da A. Palmentieri si tratta di una ipotesi alquanto suggestiva. Palmentieri 2005, 71.

872 Gandolfo 2015 = Gandolfo, F. *Le cattedre "papali" nella cattedrale di Anagni.* In: Il potere dell'arte nel Medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio, M. Gianandrea, F. Gangemi, C. Costantini (a cura di). Roma 2015, 423.

873 In particolare il XXIII assioma che recita: «Quod Romanus pontifex, si canonice fuerit ordinatus, meritis beati Petri indubitanter efficitur sanctus testante sancto Ennodio Papiensi episcopo ei multis sanctis patribus faventibus, sicut in decretis beati Symachi pape continetur». Che il Pontefice Romano, se eletto canonicamente, è senza dubbio santificato per i meriti di San Pietro; lo testimonia sant'Ennodio, vescovo di Pavia, con il consenso di molti Santi Padri, come si legge nei decreti di San Simmaco papa. Per il testo del Dictatus Papae si veda: Medieval Sourcebook: https://sourcebooks.fordham.edu/source/g7-dictpap.asp.

874 Gandolfo 2015, 424.




Fig. 307
Cattedra di Gregorio VII.
Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig. 308
Cattedra papale. Roma, Santa Maria in Cosmedin. Immagine pubblicata in Gandolfo 2015, 424 fig.3.

Al di là di ogni ipotesi, resta la certezza che si tratti di un pezzo di pregio, per materiale, stile e dimensioni, molto probabilmente, come affermato in aperture, ricavato da un sarcofago strigilato. Il dato più interessante riguarda proprio tale decorazione[875], di cui mancano altri esempi in letteratura: tale scarsità è da ricondurre forse alla difficoltà di lavorare questo materiale a causa della sua estrema durezza. Dall'analisi dello schema decorativo vediamo che le strigilature sono rivolte tutte nella stessa direzione, con le estremità semicircolari e inquadrate lungo il margine inferiore e superiore da un semplice listello di 1,08 cm e da uno sguscio, solo nella parte inferiore abbiamo, poi una cimasa liscia di circa 16 cm, mentre sempre in basso si colloca un altro listello di 2,09 cm.[876] Per stabilire la datazione - alla metà del II secolo d.C.- è stato effettuato un confronto con una cassa proveniente da Efeso, probabilmente una copia locale di un sarcofago attico, datato anch'esso al II secolo d.C., ma anche con il monumentale sarcofago ritenuto di Cecilia Metella, conservato a Roma presso Palazzo Farnese (fig.309 pag.375).[877]



Fig. 309
Sarcofago proveniente dalla tomba di Cecilia Metella: palazzo Farnese, portico, Roma.
From: https://sol.unibo.it/SebinaOpac/.do?idopac=UBO2924169.

875 Sui sarcofagi strigilati del III del IV secolo d.C. si vedano: Koch-Sichtermann 1982, 116 ss.; Koch 2000 = KOCH, G. *Früchristliche Sarkophage.* Handbuch der Archäologie. München 2000; Sapelli 2003 e 2005.

876 La studiosa A. Palmentieri riporta 15 cm per la cimasa e 2,07 cm per il listello della parte inferiore. Palmentieri 2005, 82 nota 13.

877 Palmentieri 2005, 74.

Il Koch[878] ha considerato la cassa romana come un prodotto esemplato su modelli di produzione attica, da parte di officine urbane del II secolo d.C. Sebbene non sia possibile stabilire con esattezza, in questa sede, la provenienza del manufatto salernitano da un sarcofago, tale ipotesi appare assolutamente plausibile e convincente, data la tipologia del pezzo, che lascia propendere per una sua derivazione da un sarcofago monumentale con schema decorativo a strigilature. Se fosse confermata questa ipotesi - si tratterebbe di un pezzo destinato alla cerchia imperiale (sebbene, come osservato da A. Palmentieri, per l'epoca indicata, manchino testimonianze di sarcofagi in porfido destinate a sepolture imperiali). Ad ogni modo, il nostro disco rappresenterebbe un unicum[879] anche nella tipologia dei sarcofagi in porfido, proprio per lo schema decorativo. Radici altrettanto profonde sono riscontrabili nella tradizione d'inumare i corpi in sepolcri di porfido: già i corpi dei santi, infatti, venivano deposti in questi tipi di casse e Principi e Imperatori[880] fecero propria questa prassi. Per citare alcuni esempi, possiamo ricordare il sarcofago di Adriano, menzionato nei Mirabilia, successivamente riutilizzato per le spoglie di Papa Innocenzo II, morto nel 1143 a San Giovanni in Laterano[881],di cui resta solo il coperchio trasformato in fonte battesimale nella Basilica Vaticana (fig.310 pag.377).[882]

Su questo modello, Carlo D'Angiò chiese al suo ciambellano Hugues de Besançon di cercare una «conca porfidis»[883] o altri tipi di pietre come quelle che si trovavano in Laterano[884], per deporre le spoglie mortali di Innocenzo V, morto nel 1276, la cui tomba però è andata distrutta, per cui non possiamo sapere se effettivamente questo progetto sia stato poi realizzato.[885] Tra i più celebri esempi di sarcofagi porfirei antichi reimpiegati in epoca medievale - secondo una logica che si richiamava simbolicamente alla tradizione dell'immagine imperiale – ricordiamo quelli in Sicilia.

878 Koch 1980, 52 nota 2.
879 Palmentieri 2005, 74-75.
880 Si veda anche: Johnson 1992 = Johnson, M. J. *Where were Constantius I and Helena Buried?* Latomus, T. 51, Fasc. 1. 1992, 145-150.
881 Il sarcofago andò però perduto a seguito di un incendio nel 1308 che causò il crollo parziale della basilica.
882 Si tratta di un reimpiego moderno realizzato su disegno di Carlo Fontana fra il 1692 e il 1697. L'architetto e scultore ticinese riutilizzò per il Fonte battesimale una conca di porfido rosso che, secondo la tradizione, proveniva dalla tomba dell'imperatore Adriano ma già reimpiegata come copertura del sepolcro di Ottone II nell'atrio della vecchia basilica di San Pietro.
883 Johnson 1992, 145-150.
884 Ambrogi 1995 = Ambrogi, A. *Vasche di età romana in marmi bianchi e colorati.* Studia Archaeologica, 79. «L'Erma» di Bretschneider. Roma 1995, 177.
885 Malgouyres 2003, 73.



Fig. 310
Fonte battesimale, dal coperchio del sarcofago di Adriano, San Pietro. From Wikipedia Commons. File:Baptismal fonts Saint Peter's Basilica Vatican City 2.jpg

Il Deér[886] ha studiato a lungo queste casse, interrogandosi sulla loro provenienza, vale a dire se esse fossero state ricavate da colonne antiche o da altri manufatti. Si tratta, per l'esattezza, di sei sarcofagi: una vasca[887] (da bagno!)[888] oggi conservata a Tarragona in Catalogna (luogo di sepoltura di Pietro I d'Aragona) (fig.311 pag.379)[889], la sepoltura di Ruggero II realizzata assemblando lastre con un tetto a capanna (fig.312 pag.380), insieme ad altri quattro esemplari di forma semicilindrica con sostegni, tre dei quali decorati con scanalature e artigli di leone. Queste casse sono le sepolture di Costanza (fig.313 pag.380), Enrico VI (fig.314 pag.381) e Guglielmo I di Monreale (fig.315 pag.381), mentre l'ultima appartenente a Federico II presenta supporti zoomorfi (fig.316 pag.382), con due leoni seduti rivolti in direzione opposta e con le code intrecciate, altre figure completano la decorazione di fattura medievale.[890] Senza dubbio, ciò che emerge da questa breve panoramica di celebri sarcofagi porfirei è la mancanza di manufatti con lo schema decorativo presente sul nostro pezzo, quest'ultimo dunque è da considerarsi un prodotto assolutamente innovativo, caratterizzato da uno stile austero ed elegante. Tale tipologia è altresì presente su diversi esemplari conservati presso la cattedrale salernitana, realizzati con stile e materiali più o meno preziosi. In accordo con quanto affermato da A. Palmentieri[891] che per prima ha studiato in maniera approfondita questo prezioso tondo porfireo, esso è da considerarsi derivante da un sarcofago strigilato riconducibile, per l'eleganza dello stile rigoroso ed essenziale, alla produzione della prima età Adrianea e Antonina, lontana dalle forme plastiche dei sarcofagi di IV secolo.

---

886 Deér 1959.

887 Sulle vasche in marmi bianchi e colorati si veda: Ambrogi 1995, 105- 116.

888 Le vasche erano utilizzate, di norma, nelle terme e nei bagni, ma furono riutilizzate anche con scopi funerari per le sepolture. Questa pratica avveniva anche per manufatti non in porfido. Un noto esempio è a Milano, nella basilica utilizzata come fonte battesimale, proveniente dalla distrutta basilica di San Dionigi con le spoglie del vescovo. Si veda in merito: Senior-NIV 2015 = Senior-NIV, O. *Porphyry Bathtubs in the Sacred Space.* In ASMOSIA X, Roma 2012. Roma 2015, 1031- 1037.

889 Malgouyres 2003, 75 e 78 fig.33.

890 Malgouyres 2003, 75 e 78 fig. 34.

891 Palmentieri 2005, 76-77 e 86 nota 102. In particolare la studiosa ipotizza che il sarcofago potrebbe essere riconducibile all'Imperatore Adriano, morto a Pozzuoli nei pressi di Baia, al quale il Senato voleva negare il titolo di Divus e solo grazie ad Antonino Pio si ottenne la costruzione di un *templum denique ei pro sephulcro proprio a* Pozzuoli. Su Adriano si veda: Birley 1997 = Birley, A. R. *Hadrian. The Restless Emperor.* 1st Edition. London 1997;
Davies 2000 = Davies, P. J. E. *Death and the emperor: Roman imperial funerary monuments, from Augustus to Marcus Aurelius.* Cambridge 2000.



Fig. 311
Sarcofago di Pietro I d'Aragona, Tarragona.
From: https://fenix-art.com/2021/03/27/el-sepulcro-de-pere-el-gran-en-el-monasterio-de-santes-creus-una-via-de-entrada-del-gotico-radiante-en-los-territorios-de-la-corona-de aragon/



Fig. 312
Sarcofago in porfido rosso di Ruggero II di Sicilia, Duomo di Palermo. From Wikimedia Commons. File: DSC00538 - Cattedrale - Tomba di Ruggero II (1095-1154) - Foto G. Dall'Orto 28-09-2006.jpg.



Fig. 313
Sarcofago in porfido rosso di Costanza d'Altavilla, Duomo di Palermo, navata meridionale. From: https://www.cattedrale.palermo.it/visitavirtualemobile2018/20%20navata%20meridionale%20tomba%20enrico%20VI.htm.



Fig. 314
Sarcofago in porfido rosso di Enrico VI, Duomo di Palermo, navata meridionale. From: https://www.cattedrale.palermo.it/visitavirtualemobile2018/20%20navata%20meridionale%20tomba%20enrico%20VI.htm



Fig. 315
Sarcofago in porfido rosso di Gugliemo I, Duomo di Monreale. From: https://www.smarteducationunescosicilia.it/palermo/il-cimitero-dei-re/



Fig. 316
Dettagli laterali del sarcofago in porfido rosso di Federico II, Duomo di Palermo. From: https://www.cattedrale.palermo.it/cattedrale-di-palermo-la-visita-virtuale-della-cappella-delle-tombe-reali-di-federico-ii-e-ruggero-ii/.

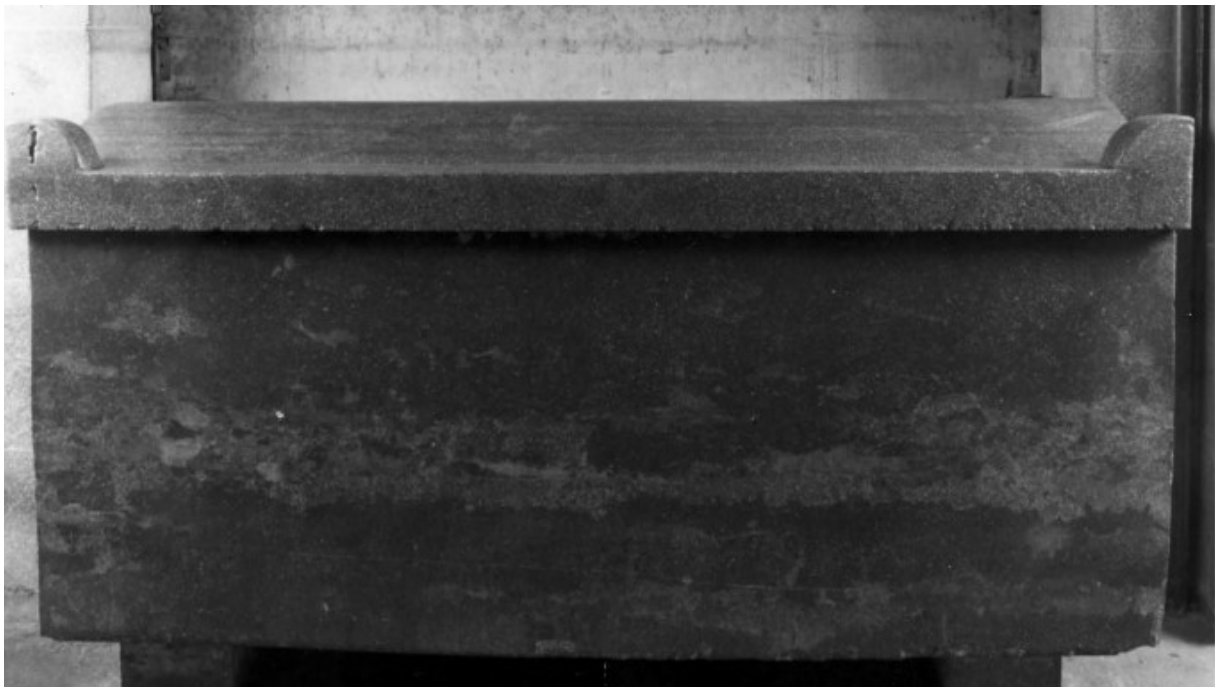


Fig. 317
Sarcofago in porfido. Milano, Basilica di Sant'Ambrogio.
Immagine pubblicata in W. Cupperi 2005, 54 fig.6

Sia l'uso del porfido che la forma a baldacchino di questi sarcofagi sono chiaramente un richiamo alla grandezza della Roma imperiale. D'accordo con quanto evidenziato da P. Malgouyres, questi sarcofagi non possono essere considerati manufatti realizzati da zero, a eccezione di quello di Ruggero II, data la forma poco diffusa a Roma, sembra piuttosto che fossero manufatti antichi incompiuti provenienti forse da Alessandria e poi trasformati in sarcofagi.[892] Un altro celebre sarcofago in porfido rosso è quello conservato nella basilica di Sant'Ambrogio (fig.317 pag.382) a Milano, in cui per secoli furono custodite le ossa di sant'Ambrogio insieme a quelle dei santi Gervaso e Protaso. Il sarcofago fu riscoperto nel 1864, in occasione delle indagini condotte nell'area presbiteriale di sant'Ambrogio[893], in seguito, nel 1871, il sarcofago fu aperto mostrando le reliquie dei tre santi, ivi deposti in età carolingia.[894] Successivamente, il manufatto sembra perdersi nel nulla, quasi fosse stato dimenticato da tutti, finendo per essere ricordato sporadicamente in alcuni studi relativi ai sarcofagi paleocristiani[895] o alla basilica ambrosiana[896] o in associazione ad altri sarcofagi porfirei[897]. Forse la scarsa attenzione è dovuta alla sua collocazione poco visibile nella cripta, che viene aperta molto raramente.[898]

---

892 Malgouyres 2003, 75-76.

893 Slavazzi 2019 = Slavazzi, F. *Il sarcofago di porfido nalla basilica di Sant'Ambrogio a Milano.* In Le reliquie di Sant'Ambrogio e dei martiri Gervaso e Protaso tra storia, scienza e fede, C. Faccendini e C. Capponi (a cura di). 2019, 230-237;
Cupperi 2005 = Cupperi, W. *"Visibilità" e "tesaurizzazione" negli altari alla luce di alcuni casi di reimpiego tra Roma e Milano (IX-XII secolo).* In Sanctorum 2: La tesaurizzazione delle reliquie. 2005, 33-54.

894 Righetto 1995 = Righetto, G. *La Basilica ambrosiana in età paleocristiana e altomedievale nella "Cronaca dei restauri" di mons. Rossi.* In La Basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto, M.L. Gatti Perer (a cura di). Milano 1995, 127-147.

895 Koch 2000, 453, 589.

896 Lusuardi Siena 2005 = Lusuardi Siena, S. I*l corpo dei santi Gervasio e Protasio e la sepoltura di Ambrogio.* In La città e la sua memoria. Milano e la tradizione di sant'Ambrogio, (catalogo della mostra Milano, 1997). Milano 1997, 98-103, in particolare 100-101;
Bugini - Folli 2005 = Bugini, R. - Folli, L. *Sull'uso di marmi colorati antichi in Lombardia (Italia settentrionale).* In "Marmora" 1. 2005, 145-168, in particolare 162.

897 Della Valle 2007= Della Valle, M. *Costantinopoli e il suo impero: architettura, arte, urbanistica nel millennio bizantino.* Milano 2007, 38-39;
Del Bufalo 2018 = Del Bufalo, D. *Porphyry. Red Imperial Porphyry Power and Religion,* (2a ed.). Torino 2018 163 n. L9, figg. L9 a-c.

898 Slavazzi 2019, 230.

Il manufatto, a cassa parallelepipeda e coperchio a doppio spiovente con acroteri angolari, presenta alcune venature più chiare nella cassa e una cavità in uno degli acroteri del coperchio.[899] Il sarcofago di Sant'Ambrogio per la forma e schema decorativo mostra stringenti confronti con quello conservato presso la moschea Nuruosmaniye a Istanbul (Turchia), con la cassa anch'essa interamente liscia (fig.318 pag. 384)[900], ma di dimensioni maggiori e con i tre sarcofagi conservati all'ingresso del Museo Archeologico di Istanbul[901],dei quali due presentano coperchi a tetto spiovente con acroteri angolari e una croce monogrammatica (fig.319 pag.385) racchiusa in una corona d'alloro sul frontone (solo uno dei due esemplari presenta anche una croce fiancheggiata dalle lettere alfa e omega), mentre il terzo sarcofago mostra un coperchio arrotondato e quattro colonnette cilindriche agli angoli ed è privo di simboli cristiani (fig.320 pag.385). Infine, ricordiamo il sarcofago in porfido rosso, nell'atrio della chiesa di Hagia Eirene, sempre a Istanbul.

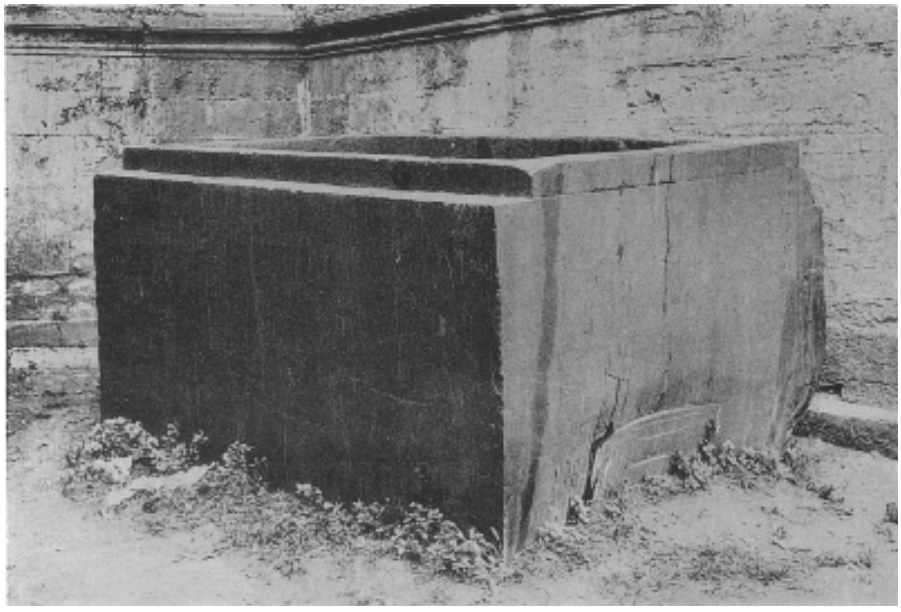


Fig. 318
Sarcofago in porfido rosso, cortile della moschea di Nuruosmaniye, Istanbul. From: https://wwwbisanzioit.blogspot.com/2012/ fig.7.

899 Slavazzi 2019, 231.
900 Del Bufalo 2018, 168 n. L.28.
901 Russo 2020 = Russo, E. *Costantipoli architettura e scultura dei primi secoli.* In Da Bisanzio a Istanbul, T. Velmans (a cura di). 2020, 39-109.



Fig. 319
Sarcofago in porfido rosso, Museo archeologico di Istanbul. From: https://wwwbisanzioit.blogspot.com/2012/12/i-sarcofagi-imperiali-in-porfido-di.html.



Fig. 320
Sarcofago in porfido rosso con coperchio arrotondato e quattro colonnette cilindriche agli angoli, Museo archeologico di Istanbul. From: https://wwwbisanzioit.blogspot.com/2012/12/i-sarcofagi-imperiali-in-porfido-di.html.

Tutti questi esemplari sarebbero stati destinati alla famiglia imperiale, in particolare l'esemplare milanese sembra fosse destinato all'Imperatore Valentiniano II, morto nel 392 a Vienne in Gallia, della cui sepoltura a Milano si occupò lo stesso Ambrogio [902] o per il suo predecessore Graziano[903]. Gli studi[904] più recenti, però, hanno dimostrato che difficilmente la cassa poteva essere destinata a un maschio adulto[905] date le sue dimensioni[906] ridotte. L'ipotesi[907] più recente è che il sarcofago porfireo fosse, in origine, destinato a Giustina[908], moglie dell'Imperatore Valentiniano I (e prima ancora di Magnenzio), madre e matrigna degli Imperatori Valentiniano II e Graziano. Tra i sarcofagi in porfido destinati ad accogliere le spoglie delle mogli o delle madri di Imperatori, ricordiamo infine, quello di Elena madre di Costantino (fig.321 e 322 pag.387) e quello della figlia di questi Costanza (fig.323 pag.387), entrambe a Roma[909].

Al di là della sfera imperiale, l'uso del porfido in associazione simbolica[910] all'immagine di Cristo, invece, non appare molto diffusa, sembra, infatti, da riferirsi piuttosto alla Passione e, dunque, al sangue di Cristo e conseguentemente a quello dei martiri[911].

---

902 Slavazzi 2019, 233.

903 Sulle sepolture di Graziano e Valentiniano II si veda: Johnson 1991 = Johnson, M.J. *On the Burial Places of the Valentinian Dynasty.* In "Historia, Zeitschift für Alte Geschichte" 40.4. 1991, 502-506.

904 Slavazzi 2019, 230-237.

905 È noto che nell'antichità l'altezza media fosse inferiore a quella attuale, ma ciò nonostante la cassa in oggetto appare visibilmente di dimensioni ridotte. Sulla statura in età romana in Italia si veda: Giannecchini – Moggi Cecchi 2008 = Giannecchini, M. – Moggi Cecchi, J. *Stature in Archaeological Samples from Central Italy: Methodological Issues and Diachronical Changes.* In "American Journal of Phisical Anthropology" 135, 2008, 284-292.

906 Per le misure Slavazzi 2019, 236, note 15 e 16. Il lato lungo esterno misura in alto 177 cm, in basso 176,5; i due lati lunghi interni misurano 148 e 146,5 cm; l'altezza esterna della cassa raggiunge i 66 cm su un lato e i 67 sull'altro. Lo spessore varia da 13,8 a 15,4 cm.

907 Slavazzi 2019, 234.

908 Johnson 1991, 502.

909 Del Bufalo 2018, 165 n. L16, 166 n. L17.

910 Sulle sculture in porfido veda: Nista 1990 = Nista L. *Sculputure in Porphyry: The Togatus from the Roman Forum.* In Radiance in Stone: Sculptures in Colored Marble from the Museo Nazionale Romano, L. Maxwell Anderson e L. Nista (a cura di). Roma 1989-1990, 37-41.

911 Gnoli 1988 = Gnoli, R. *Marmora romana.* Roma 1971, ristampa 1988, 128. Cita le lettere di Paolino da Nola 32.17: *«Ecce sub accensis altaribus ossa piorum/ regia purpureo marmore crusta tegit».* (Sotto l'altare illuminato, una lastra reale di marmo purpureo copre le ossa dei santi).



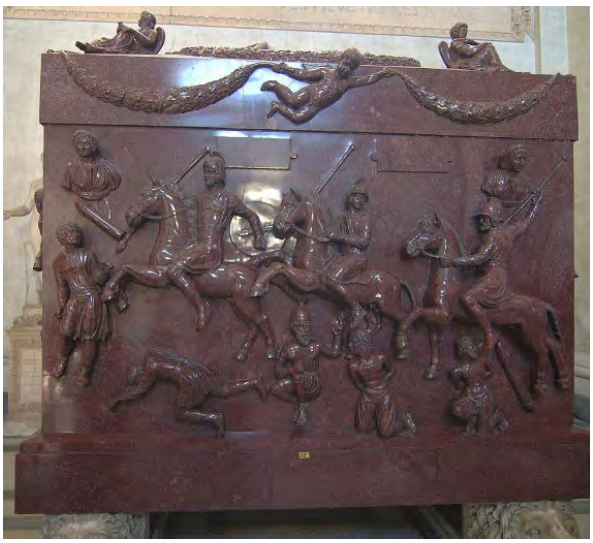


Fig. 321 e 322
Sarcofago in porfido rosso di Elena madre di Costantino, Roma, Musei Vaticani. From: Wikimedia Commons. File: Sarcofago di sant'elena 01 2.jpg



Fig. 323
Sarcofago in porfido rosso di Costanza figlia di Costantino, Roma, Musei Vaticani. From: https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-pio-clementino/sala-a-croce-greca/sarcofago-di-costanza.html.

### 5.30 Un caso particolare

Ad un arco cronologico che va dalla fine del III secolo alla prima metà del IV, si potrebbe far risalire l'esemplare[912] A6 (fig.324 e 325 pag.389) conservato nel quadriportico del Duomo di Salerno, anch'esso presenta pannelli strigilati, piccola mandorla centrale e colonnine tortili[913].Questo manufatto ha presentato non pochi dubbi circa la sua destinazione d'uso. Innanzitutto è caratterizzato da dimensioni ridotte che fanno ipotizzare si trattasse di una sepoltura infantile: aspetto questo non trascurabile, in quanto è una chiara testimonianza di una volontà di conformarsi ai modelli dell'Antichità, sembra infatti una scelta consapevole volta ad attestare l'appartenenza a una cultura ideologicamente legata alla romanitas. L'utilizzo di *spolia* per un bambino ci permette di riflettere su quanto il riuso di materiali antichi fosse ormai una prassi largamente diffusa, in grado di innalzare, in questo caso il giovane defunto, ad uno status di grande rilevanza sociale. Si tratta, insomma, di un reimpiego cosciente e mirato, inteso come elemento qualificante nei confronti della comunità locale, capace di costituire un vanto per il defunto e testimoniare la partecipazione del suo casato a un fenomeno culturale e ideologico di grande portata. Altro aspetto degno di nota è il fondo dell'esemplare A6 che presenta anch'esso una decorazione. La cassa, infatti, attualmente è collocata su due basamenti in mattoni al fine di renderne visibile la parte sottostante. Grazie alle riflessioni e alle considerazioni effettuate[914] si è giunti alla conclusione che in origine l'esemplare fosse stato concepito come altare funebre o piedistallo di statua. Di norma, tali esemplari erano costituiti da una fronte principale con iscrizione e due fianchi figurati. In tal senso, l'esemplare salernitano A6 sarebbe stato probabilmente abbandonato (in un magazzino di una bottega?) o comunque mai utilizzato secondo la sua funzione originaria, e successivamente rilavorato, disposto nel senso della lunghezza e ri-utilizzato come cassa di sarcofago. Per quanto riguarda la decorazione presente sul fondo, è visibile una figura

912 L'esemplare è ricordato in: Capone 1929, 11.
Carucci 1962, 25.
De Angelis 1937, 41.

913 La Palmentieri interpreta la figura di fondo come un centurione. Si veda al riguardo: Palmentieri 2008, 97-112.

914 Ringrazio il Prof. M. Cisneros per il contributo fondamentale nella fase di osservazione del manufatto.

virile imberbe, volta di tre quarti, con il volto di profilo e recante due oggetti (forse un rotulo e un bastone): potrebbe trattarsi di un funzionario locale dalle mansioni di dubbia interpretazione, probabilmente un agrimensore[915] (si veda scheda tecnica). Se dunque, in base allo stile delle stigilature e delle colonnine è ipotizzabile per il sarcofago una rilavorazione databile tra la fine del III e l'inizio del IV secolo d.C. La cassa monolitica, invece, andrebbe cronologicamente collocata al I secolo d.C., epoca in cui erano diffusi monumenti militari funerari simili al nostro, conservati ad esempio nella Gallia Cisalpina.



Fig. 324
sarcofago A6 con strigilature e colonnine tortili, Salerno, Cattedrale. Foto dell'autore.



Fig. 325
Fondo sarcofago A6 con strigilature e colonnine tortili, Salerno, Cattedrale. Foto dell'autore.

915 Ringrazio la Prof.ssa F. Dell'Acqua per avermi aiutata a definire l'iconografia della figura presente sul fondo del manufatto.

### 5.30 Sarcofagi e ghirlande

Un'analisi a parte merita la serie di sarcofagi a ghirlande, di cui abbiamo ben 12 attestazioni (A4, A12, A15, A17, A18, B2, D8, E1, G1, G2, G3, H11) e per i quali è necessaria una breve premessa. Innanzitutto, precisiamo che i sarcofagi di derivazione microasiatica presentano le parti strutturali concepite in maniera nettamente distinta e con una decorazione che si estende su tutti i lati. Questo aspetto li differenzia dagli esemplari romani (di derivazione etrusca), che mostrano i lati brevi di norma con una decorazione più piatta sui lati corti e un retro privo di lavorazione. Questo accadeva perchè per il sarcofago romano si pensa, sin dal principio, ad un allineamento in facciata, in più sugli esemplari urbani prevalgono scene dal gusto pittorico con più figure, del tutto assenti sugli esemplari microasiatici[916].
La tradizione dei sarcofagi a ghirlande nasce a Roma in età Adrianea e si afferma per tutta l'età Antonina[917]. Da un punto di vista iconografico, come osservato dal Turcan[918], tra i vari significati della ghirlanda, in ambito funerario vi è il riferimento alla vittoria dell'eroe sulla morte. Il ruolo che ebbero i sarcofagi a ghirlande d'importazione nell'ambito della produzione locale di Roma è molteplice: innanzitutto va detto che la loro presenza nella Capitale non può essere semplicemente considerata come l'elemento che ha fatto sì che si diffondesse la moda dei sarcofagi a ghirlande nell'Urbs[919]. Piuttosto su tale scelta di gusto sembra abbiano avuto una certa influenza le urne e le are di età flavia e traianea con decorazione a ghirlande[920],le quali già presentavano motivi a carattere mitologico, come ci dimostra l'ara di Luccia Telesina (fig.326 pag.392) con la scena di Leto inserita nella lunetta. Tali scene a carattere mitologico si ritroveranno anche nei primi sarcofagi a ghirlande come quello di Treboniano Gallo nel Camposanto di Pisa[921].

---

916 Himmelmann 1974, 144.
917 Pensabene 1981 = Pensabene, P. *Nota sullo stato di lavorazione e le tipologie dei sarcofagi a ghirlande microasiatici esportati in occidente.* In Dialoghi di Archeologia. 1981, 89-91.
918 Turcan 1971 = Turcan R. *Les guirlandes dans l'antiquité classique.* In: Aschendorff. 1971, 99-139, specialmente 128.
919 Pensabene 1981, 89.
920 Si veda al proposito Turcan 1966, 132.
921 Pensabene 1981, 89, 94 e 101. Lo studioso sottolinea come fu questa moda a determinare nell'Urbs l'importazione di sarcofagi dall'Asia Minore dove erano molto diffusi. Tale importazione non sembra essere comunque precedente all'età Antonina, come dimostrerebbero i sarcofagi appartenenti al cosiddetto gruppo panfilico, mentre quelli più antichi a ghirlande di Roma risalirebbero all'età adrianea (ad esempio quello di Treboniano). In ogni caso essi ebbero un'influenza a livello di gusto sulla produzione locale riscontabile anche nella pratica di sostituire le maschere all'interno delle lunette con il busto dei defunti: quest'ultima era una tradizione proveniente da Afrodisia in Asia Minore.

Furono soprattutto le cave del Proconneso a divenire famose produttrici di sarcofagi a ghirlande, a partire dal terzo quarto del II secolo d.C. e fino al III secolo, quando si ebbe un allargamento della produzione in serie e un'esportazione più ampia di questa tipologia verso province che, pur avendo una tradizione nella lavorazione dei marmi, non avevano una produzione locale, come Alessandria e i centri costieri della Siria e del sud dell'Asia Minore[922].Questi sarcofagi, spesso erano inviati con il rilievo solo sbozzato, come dimostrato dal nostro esemplare H11(fig.327 pag.392), in modo da permetterne l'ultimazione al momento del suo impiego, seguendo proprio lo schema del motivo decorativo sbozzato, come vedremo più avanti. Talvolta però erano anche utilizzati così come erano giunti a destinazione, senza cioè ultimare il rilievo o con una lisciatura della superficie. Sarcofagi a ghirlande in marmo proconnesio furono inviati a Pergamo (Turchia), Tarsus in Cilicia (Turchia), Eraclea-Perinto (Grecia), in Panfilia ad Attaleia (Turchia) e a Perge (Turchia)[923] a Salonicco (Grecia) e in Dalmazia, dove si conserva un esemplare al Museo di Durazzo e in Italia (sebbene in misura minore) di cui l'esemplare H14, come vedremo in seguito, è conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli[924] forse proveniente da Cicciano (Napoli). Quest'ultimo presenta una lavorazione di mano asiatica, diversamente dagli altri sarcofagi con ghirlande attestati in Campania, che invece appaiono riconducibili a una fattura regionale, in quanto mostrano ghirlande pesanti e uno stile generalmente meno elegante. Tale particolare, dimostrerebbe che esistevano degli esemplari inviati con uno stadio di lavorazione ultimato (come avveniva per gli esemplari cosiddetti panfilici)[925]. Come osservato da P. Pensabene[926] non si può pensare che fossero sempre maestranze asiatiche itineranti (o stabilite a Roma o altrove) a realizzare i rilievi dei sarcofagi in

922 Pensabene 1981, 91-92.

923 Diversi esemplari presentavano delle iscrizioni, che ricordano spesso anche la spesa affrontata per l'acquisto di questo marmo molto famoso, l'acquisto di un esemplare proconnesio finiva con il costituire un prestigio tanto da farlo iscrivere all'interno della tomba nell'iscrizione funeraria (e non sul sarcofago come avvenne per il caso di Perge in Turchia). Si veda: Pensabene 1981, 92.

924 Questo esemplare presenta solo una faccia con la decorazione originaria con teste di Medusa, tabula ansata e ghirlande sorrette da protomi bovine, mentre gli altri tre lati mostrano un motivo decorativo, frutto di una rilavorazione, con clipeo tra grifi e tripodi. Tale decorazione è a sua volta confrontabile con l'esemplare B3 conservato a Cava dei Tirreni (Salerno) decorato con lo stesso motivo del retro di quello di Napoli, particolare questo che indurrebbe a pensare che la rilavorazione di entrambi gli esemplari fosse avvenuta ad opera di maestranze campane. Si veda: Pensabene 1981, 94 nota 68.

925 Pensabene 1981, 92.

926 Pensabene 1981, 94, nota 69.




Fig. 326
Ara di Luccia Telesina. Roma, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti - Galleria, scomparto XLII. From:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:42_Museo_Chiaramonti,_Galleria,_scomparto_XLII_-FG.jpg



Fig. 327
Sarcofago H11 con ghirlande. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Foto dell'autore.

proconnesio, in quanto lo stile che potremmo definire asiatico, evidentemente più elegante di quello regionale, sarebbe dovuto essere documentato in misura maggiore sugli esemplari a ghirlande rinvenuti nella capitale o in Campania, i quali al contrario denotano, come più volte ribadito in questo studio, un'impronta decisamente locale, sebbene non siano del tutto assenti imitazioni di modelli orientali. Naturalmente i sarcofagi asiatici a ghirlande destinati alle esportazioni non erano solo quelli in proconnesio di norma più raffinati e costosi, ma esistevano esemplari solo sbozzati, realizzati per lo più con marmi bianchi a cristalli medi e grandi, hanno portato a individuare come centro di produzione le cave di Efeso (presso Belevi in Turchia), cronologicamente riconducibili all'età Adrianea.[927]
Al di là di quelli di Efeso, un tipo di sarcofago a ghirlande che sicuramente fu esportato a Roma, ma che non rientra tra le tipologie in proconnesio, è rappresentato dagli esemplari con vittorie angolari ed eroti reggenti pesanti festoni senza grappolo, talvolta con maschere teatrali e Meduse, zoccolo di base spesso con toro decorato da fitte foglioline: questi esemplari, attribuiti all'età Antonina, sono stati rinvenuti ad esempio a Perge in Panfilia (Anatolia meridionale), luogo indicato dal Rodenwaldt come centro produttore di questi sarcofagi, sebbene qui siano presenti anche esemplari di diversa tipologia e proveninenza. Per quanto riguarda Afrodisia (Turchia) altro centro di produzione di sarcofagi semilavorati a ghirlande non si hanno notizie certe se esportasse in Occidente casse, così come avveniva per altri prodotti marmorei. La difficoltà nasce soprattutto dal fatto che i semilavorati venivano ultimati sul posto, il che non consente una loro facile identificazione e attribuzione. Ad ogni modo, in questa tipologia si riconosce una tabula ansata molto grande, che sostituisce completamente la ghirlanda posizionata nel centro della lastra frontale, sorretta da due eroti: chiaro esempio di commistione tra schema iconografico a ghirlande e quello con figure reggenti la tabula.

927 Pensabene 1981, 99 - 101. Tra i quali vanno ricordati i sarcofagi attici, proconnesi e a colonnette. Un altro centro di produzione era Afrodisia, dove nel secondo trentennio del III secolo erano prodotti sarcofagi a ghirlande di due tipi: uno a tre ghirlande con grappoli sui lati lunghi e una o due sui lati corti, sorrette da vittorie alate ed eroti (Pensabene 1981, 100, fig.21) e un altro che seppure simile presenta al posto della ghirlanda centrale una tabula incorniciata con anse a doppia S. (Pensabene 1981, 100, fig.22).

Le anse i quest'ultima, inoltre, sono sia triangolari che a doppia S tipicamente asiatica.[928] Per quanto riguarda, invece, la produzione locale dei sarcofagi a ghirlande d'età imperiale,[929] resta aperta la questione relativa alla formazione di queste officine, aspetto questo non trascurabile, come osservato da A. Palmentieri[930] se si tiene presente il numero di sarcofagi di questa serie tipo, prodotti nella regione in età imperiale. Passiamo ora all'analisi dei sarcofagi con ghirlande, partendo dall'esemplare A4 (fig.328 pag.395) con ghirlande e bucrani reimpiegato nel XV secolo nel Duomo di Salerno come sepoltura di un esponente della famiglia Santomango[931]. Cronologicamente risalirebbe al II secolo, per stile e schema iconografico è riconducibile a una produzione campana, frutto di una bottega locale che si rifaceva a modelli microasiatici. Il sarcofago A4 presenta la classica decorazione con teste di bue da cui pendono ghirlande, riconducibile alla tipologia dei sarcofagi asiatici con tabula ansata affiancata da ghirlande, diffusa in Campania, tra la fine dell'età Adrianea e la fine dell'età Antonina. La decorazione a ghirlande, sospesa alle corna di bucrani, percorre la fronte e i fianchi del sarcofago. Sulla fronte, nella lunette centrali, è scolpita una tabula con anse triangolari, priva di testo epigrafico, inquadrata da due bucrani dalle cui corna pende una ghirlanda di foglie di quercia. Nelle lunette laterali è collocata una rosetta a cinque petali. Lo stile non elegante e lo schema iconografico, fanno propendere per una datazione alla tarda età Antonina[932]. L'esemplare è confrontabile con altri sarcofagi riconducibili alla medesima bottega locale di età Antonina, di cui due esemplari ricordati per le teste di Gorgone G1 (fig.329 pag.395) e

928 La medesima tipologia di tabella è riscontabile sul sarcofago G1 conservato a Sorrento (Napoli) con teste di Medusa nelle ghirlande laterali, del resto abbiamo dimostrato che esistevano officine marmorarie attive in Campania molto attive nel III secolo d.C. che tra gli altri producevano questi tipi di sarcofagi a ghirlande che si rifacevano a modelli asiatici, che molto probabilmente erano conosciuti proprio attraverso gli esemplari che venivano importati, come quelli di Napoli, talvolta finendo per presentare una commistione dello schema iconografico, come nel precedentemente ricordato esemplare sorrentino G1. Inoltre, lo schema iconografico raffigurante un clipeo centrale a corona d'alloro sorretto da eroti a quali sono legate anche le due ghirlande laterali era diffuso in Italia meridionale e precisamente a Capua, a Benevento e a Salerno dove ricordimo l'esemplare A18.

929 Herdejürgen 1993, 43-50.

930 Palmentieri 2016, 309 fig.1 e 310 fig. 5. La studiosa pone l'attenzione su un esemplare proveniente dal territorio napoletano di Pianurache presenta soluzioni compositive originali frutto probabilmente di una rilettura del modello tradizionale. Il manufatto presenta un motivo tipicamente locale, vale a dire lo schema iconografico degli Eroti ghirlandandofori e della fiaccola - quest'ultima non presente nei modelli orientali.
Per questo elemento presenta rimandi con il repertorio del sarcofago di Caio Insteio Massimo, proveniente da una sepoltura napoletana datata dagli editori del corpus intorno al 150-160 d. C.

931 Braca 2003a, 108, figg. 102-103.

932 Palmentieri 2010a, 240.

G3 (fig. 330 pag.397) sono attualmente al Museo Correale di Sorrento (Napoli) e il sarcofago A15 (fig.331 pag.397) presso la cattedrale di Salerno, che analizzeremo più avanti. Passiamo ora ai due esemplari sorrentini G1 e G3. Del primo G1 si conserva solo la fronte di sarcofago datata alla seconda metà del II sec. d.C., di possibile fattura locale. Sono visibili tre ghirlande, delle queli le laterali sono di foglie d'alloro, la centrale è di foglie di quercia, tutte sono sostenute da corna di quattro bucrani, a cui sono legate con tenie; negli encarpi laterali sono presenti due teste di Medusa, come precedentemente ricordato.



Fig. 328
Sarcofago A4 con ghirlande e bucrani, famiglia Santomango. Salerno, Cattedrale. Foto dell'autore.



Fig. 329
Fronte di sarcofago G1 con ghirlande, tabula ansata e gorgoneia. Sorrento, Museo Correale. Foto dell'autore.

Il sarcofago risente di influenze asiatiche riconducibili al gruppo di Afrodisia, caratterizzato dalla sostituzione della ghirlanda centrale con un'ampia tabella retta da due eroti.
La Palmentieri[933] per la qualità del marmo ritiene possibile che il sarcofago sia giunto in Campania appena sbozzato e succesivamente ultimato e rifinito da marmorarii locali[934].
Per quanto riguarda il sarcofago G3 vediamo che sulla fronte sono presenti due ghirlande stilizzate con rosetta centrale e gorgoni negli encarpi. Le ghirlande terminano con tenie svolazzanti che si ricongiungono alla tabula ansata modanata[935]. Il sarcofago è databile alla tarda età Antonina, fine II sec. d.C., di possibile fattura locale. In particolare la nostra cassa si inserisce nella tipologia di sarcofagi asiatici a ghirlande, con tabula ansata centrale, diffusi in Campania, tra la fine del II secolo e precedentemente a Roma dalla fine del I sec. d.C.[936] Alcuni sarcofagi con ghirlande[937] conservano tuttora tracce di uno stadio di lavoro iniziale[938] un chiaro esempio in tal senso ci proviene dall'esemplare H11 precedentemente ricordato. Le sue piccole dimensioni, rappresentano una caratteristica delle casse di importazione finite o semilavorate dalle cave di Efeso[939] o copie rielaborate dai centri di produzione ostiensi[940] e di area campana[941]. La Palmentieri considera la cassa H11 (fig.327 pag.392) di tradizione efesina[942], oggi conservato al Museo Archelogico Nazionale di Napoli, che presenta una lavorazione ad uno stadio iniziale di quella che poi sarebbe dovuta essere una decorazione ultimata con il motivo decorativo delle delle

933 Palmentieri 2010a, 833.
934 Si veda: Pensabene 1981, 85-108.
935 Questa reca la seguente iscrizione latina: CAESENNIA/GRAPHICE/HIC/SITA EST, per la quale si rinvia alla scheda tecnica G3.
936 Palmentieri 2010a, 831-832.
937 Agnoli 1992, 235-261.
938 Russell 2013, 261.
939 Si veda al riguardo lo studio della Palmentieri: «Fondamentale importanza per la storia di queste manifatture è il legame dei territori con le vie consolari che agevolavano la distribuzione del marmo. Ha segnato un sicuro carattere innovativo l'esportazione dei sarcofagi semilavorati dall'Oriente verso la Campania, dalla metà del II secolo. La vivacità produttiva della regione deve essere ricollegata alle celebri opere dei cantieri pubblici dell'area flegrea, come lo stadio voluto da Antonino Pio a Pozzuoli per commemorare la prematura scomparsa di Adriano. L'importazione dei sarcofagi del tutto rifiniti o di casse sbozzate era destinata ad una clientela media e piuttosto esigente.» Palmentieri 2016, 304.
940 Agnoli 2002 = Agnoli, N. *Officine ostiensi di scultura funeraria, in Ostia e Portus nelle loro relazioni con Roma*, C. Bruun, A. Gallina Zevi, (a cura di). Acta Instituti Romani Finlandiae, 27. 2002, 193-212.
941 Pensabene 1981, 89-91;
Pensabene 1986, 285-429.
942 Palmentieri 2016, 303, 314-315 fig. 14a-c.



Fig. 330
Sarcofago A4 con ghirlande e bucrani, famiglia Santomango. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.




Fig. 331
Sarcofago A15 di Gregorio VII con ghirlande e tabula ansata, Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.

ghirlande e dei bucrani.[943] Ghirlande sono presenti anche sull'esemplare D8 (fig.332 pag.399), la cui decorazione è corredata da scene di caccia.[944] Il sarcofago presenta uno schema iconografico abbastanza innovativo rispetto alla tradizione dei sarcofagi microasiatici a ghirlande, infatti, abbiamo l'introduzione delle fiaccole, che richiamano simbolicamente l'eternità. Si tratta evidentemente di una rilettura del modello classico, ad opera di marmorarii legati ad una officina regionale campana, databile all'età Antonina per i caratteri tecnico-stilistici. In tale epoca si ebbe un incremento della produzione di tali sarcofagi, come ci conferma l'esemplare E1, conservato ad Amalfi (Salerno), nel Chiostro del Paradiso (fig.333 pag.400). Anch'esso, infatti, è decorato con ghirlande, tabula epigrafica e colonnine tortili: lo schema iconografico, come per l'esemplare precedente, è da considerarsi una rielaborazione del classico motivo dei sarcofagi a ghirlanda microsiatici, che qui è contaminato con quello dei sarcofagi con elementi architettonici delle colonnine tortili sormontate da capitelli dorici. Per lo stile poco naturalistico della ghirlanda, il sarcofago è altresì confrontabile con l'esemplare G3[945] di Sorrento (Napoli), sempre di età Antonina.[946]

---

943 Si vedano in particolare: Pensabene 1981, 96;
Pensabene 1986, 285-429, in particolare 334 per la definizione delle botteghe che producevano sarcofagi ad uno stadio di lavorazione ultimato;
Mineo 2004 = Mineo, S. *Nota sulla provenienza di un sarcofago di produzione efesia del Museo Nazionale Romano.* In Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma Vol. 105 «L'Erma» di Bretschneider. 2004, 267-278.

944 «Anche se la produzione dei sarcofagi a ghirlande occupa un arco cronologico alquanto esiguo – seconda metà del II secolo e i primi decenni del III secolo – e una diffusione modesta in Occidente, è importante come abbia avuto una certa fortuna nel territorio campano. L'attività di una o più botteghe ricorre a partire dall'età Antonina lungo il litorale flegreo e il territorio napoletano ed è estesa quasi in contemporanea alle aree interne della Campania, da Atella a Capua, a Teano, a Benevento fino a Salernum - Paestum».
Palmentieri 2016, 304.

945 Herdejürgen 1996, 171-172 n. 174, tav 109, 2-4.

946 Per la tipologia della cassa e per l'apparato decorativo, altre similitudini sono riscontabili con due casse palermitane sempre di età Antonina conservate presso la chiesa S. Maria del Gesù. Tusa 1957 = Tusa, V. *I sarcofagi romani in Sicilia.* I edizione, «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo». Palermo 1957,137 n. 65 tav. 79.

Di particolare interesse è il sarcofago H14[947] (fig.334 pag.410) conservato a Napoli presso il Museo Archeologico Nazionale, databile al secondo quarto del II secolo. Il manufatto presenta una doppia decorazione: un lato lungo con ghirlande e bucrani di origine microasiatica, mentre il lato lungo opposto (per un'analisi completa si rinvia alle schede tecniche H14 e H14.1), come precedentemente ricordato, è decorato con grifi affrontati e clipeo centrale.[948]




Fig. 332
Sarcofago D8 con ghirlande e scene di caccia. Benevento, Museo del Sannio.
Foto dell'autore.

947 Pensabene 1981, 87 fig. 2, 92-94.
948 Herdejürgen 1993, 43-50.



Fig. 333
Sarcofago E1 con ghirlande e colonnine tortili. Amalfi (SA), Cattedrale. Foto dell'autore.



Fig. 334
Sarcofago H14 con ghirlande, tabula, bucrani e teste di Medusa. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Foto dell'autore.

L'originalità del sarcofago consiste proprio nell'associazione di due schemi decorativi totalmente diversi. Resta da stabilire con esattezza quale fosse la fronte originaria: un indizio in tal senso potrebbe venire dalla tabula anepigrafa. Proprio quest'ultima, infatti, lasciata incompleta potrebbe indurre a pensare che la fronte originaria fosse quella con ghirlande e che, dunque, solo in un secondo momento la cassa abbia avuto una rilavorazione sul lato opposto con clipeo centrale e grifi.

Il motivo decorativo della ghirlanda ritorna altresì sul frammento G2 (fig.335 pag.402), si tratta di una piccola lastra di forma rettangolare con clipeo centrale privo di decorazione, sorretto da un'aquila con ali spiegate, al di sotto della quale è collocata una ghirlanda di frutti. Proprio per lo stile di quest'ultima, insieme al piumaggio dell'animale, si attribuisce il manufatto alla metà del II secolo d.C. di provenienza urbana.[949] In merito alla decorazione del rilievo, particolarmente interessanti sono i due trofei militari posti in maniera simmetrica ai lati del clipeo, che lasciano supporre la destinazione della cassa ad un esponente di rango militare. In merito al motivo delle armi sulle tombe italiche, ampiamente diffuso in età imperiale e già noto in età repubblicana[951], ricordiamo che di norma tali simboli militari avevano una collocazione sui lati corti o sulla fronte[952] entro scene dal carattere miniaturistico. È possibile, per lo stato frammentario del manufatto G2, che sia stato riutilizzato come materiale da costruzione, forse nella fabbrica della cattedrale o del campanile, come avvenne per molti *spolia* sorrentini.[953]

Proprio questa disinvoltura con cui nel Medioevo venivano riutilizzati gli *spolia*, talvolta semplicemente rileggendo simboli ed espressioni in una nuova chiave cristiana o modificando gli antichi segni o inserendo stemmi legati al nuovo casato, è un carattere che possiamo riscontrare in numerosi esemplari oggetto di questo studio, anche quando si trattava unicamente di cancellare quanto apparisse legato alla vacchia sepoltura, con il semplice inserimento di una nuova iscrizione legata alla fase di riutilizzo.

È quanto accadde all'esemplare B2 (fig.336 pag.402) con ghirlande e tabula ansata,[954]

---

949 Palmentieri 2010a, 838.

950 La foto mi è stata gentilmente inviata da un collaboratore del Museo Correale, in quanto il pezzo è attualmente non visibile per riallestimento museale.

951 Polito 1998 = Polito, E. *Fulgentibus armis: introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi,* Roma 1998, 26.

952 Polito 1998, 224.

953 Palmentieri 2010a, 838-839.

954 Herdejürgen 1996, 64, 168, n. 166, tav 104, 3.



Fig. 335
Frammento di sarcofago G2 con clipeo e aquila. Sorrento (NA), Museo Correale.[950]



Fig. 336
Sarcofago B2 con ghirlande e tabula ansata. Cava dei Tirreni (SA), Badia. F oto dell'autore.

conservato a Cava dei Tirreni (Salerno), presso la Badia della SS. Trinità, riutilizzato come sepoltura del tesoriere di Carlo d'Angiò, come ci informa appunto l'iscrizione moderna posta al centro della fronte entro una tabula rilavorata. Le forme stilizzate, allungate e semplificate delle ghirlande, nonchè la monotonia, la rigidità e l'ingenuità stilistica degli eroti, fanno sì che l'esemplare sia da considerarsi un prodotto di una bottega locale databile al 170 d.C Di tutt'altra fattura è la decorazione del sarcofago A12[955] con eroti clipeofori (fig.337 pag.404)conservato presso il Duomo di Salerno. In questo caso il motivo della ghirlanda appare sulla lastra di copertura, che presenta appunto una modanatura decorata con maschere e ghirlande. Su di esso si legge la seguente epigrafe a caratteri longobardi: † CORPUS GEORGI NEPO. ROBI. VICAQ. DE VEN. OB. AN. MCCXCVI, in onore del nobile salernitano Giorgio De Vicariis ivi inumato. Completano la decorazione del coperchio taeniae ondenggianti, sorette da cinque puttini alati. Per lo stile degli eroti in volo reggenti il clipeo sulla lastra frontale, nonché per la scenetta miniaturistica al di sotto di esso, raffigurante due sfingi alate con corpo di sirena, due puttini e due fiere, il sarcofago[956] è datato alla media età Antonina[957]. Uno stile che possiamo definire ingenuo e poco curato definisce le ghirlande d'alloro dell'esemplare A17 (fig.338 pag.404) che, infatti, appaiono pesanti e generalmente poco eleganti. L'esemplare, conservato nel quadriportico del Duomo di Salerno, fu riutilizzato come sepolcro di un esponente della famiglia Ruggi. Di quest'ultima si conserva lo stemma nobiliare inquadrato nel clipeus rilavorato e che, anche in questo caso, doveva contenere originariamente il ritratto del defunto.Lo schema iconografico del sepolcro A17 appare in generale geometrico, gli eroti sono privi di volumetria, le pose statiche e i corpi allungati, che assieme allo stile delle ghirlande appare poco curato, lascia propendere per l'attribuzione dell'esemplare ad un ambito locale, del II secolo d.C., frutto di una rielaborazione di schemi figurativi ed iconografici dei sarcofagi asiatici esportati in Occidente.[958] Caratteri simili sono riscontrabili sull'esemplare A18[959],

955 Braca 2003a, 105-106, fig. 98.
956 La tipologia e lo stile dell'erote è confrontabile con un putto presente su un sarcofago a ghirlande del 180 d.C., conservato a Roma a S. Maria Antiqua: tali confronti confermano, dunque, l'ipotesi che il sarcofago A12 sia un prodotto urbano. Palmentieri 2010a, 253-255.
957 In tale epoca, si afferma anche la rappresentazione del ritratto del defunto entro il clipeo che in origine doveva essere presente anche sul nostro esemplare prima della rilavorazione avvenuta nel 1229, quando il ritratto del defunto fu sostituito da uno stemma araldico.
958 Palmentieri 2016, 297-317.
959 Pensabene, 1981, 85-108.



Fig. 337
Sarcofago A12 con eroti clipeofori. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig. 338
Sarcofago A17 con eroti e clipeo, famiglia Ruggi. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.

del tipo a ghirlande composte da frutti resi in maniera naturalistica e clipeo centrale (fig.339 pag.406). La datazione ci viene suggerita dalle caratteristiche del busto-ritratto con toga contabulata, resa in maniera orizzontale, che risale alla moda della metà del III secolo d.C., per questo motivo è possibile datare il sarcofago al 250-270 d.C. prodotto da officine locali[960]. Il quadro fin qui tracciato, senza dubbio, ci testimonia ancora una volta come la Campania si caratterizzasse per una sorta di dualità di indirizzi, riscontriamo, infatti, la presenza di manufatti di differente fattura e provenienza, ma anche di maestranze di diversa cultura e formazione. Le diverse caratteristiche compositive, le varianti decorative e di stile documentano l'importazione di manufatti urbani, mentre si andava affermando una fiorente produzione di sarcofagi da parte di botteghe locali. L'importazione di opere urbane comprova la presenza di una committenza di alto livello, ma documenta altresì come i marmorarii che si cimentavano nella copia di queste, avessero una formazione colta, che consentiva loro non solo di ispirarsi alle opere più strettamente legate ai centri depositari della cultura ufficiale, ma anche di creare schemi decorativi nuovi, caratterizzati da una spiccata originalità rispetto ai temi della tradizione, il cui stile si caratterizza proprio per una sorta di scambio reciproco fra i motivi classicheggianti e influenze locali.

**Il sarcofago a ghirlande di Gregorio VII**

L'espressione più alta del riuso di arche antiche in Campania, con interventi di rilavorazione più o meno evidenti, è rappresentata dalla scelta di un sarcofago di reimpiego[961] per le spoglie mortali di Papa Gregorio VII (fig.340 pag.406), uno dei pontefici più noti e controversi del Medioevo[962], morto a Salerno il 25 maggio 1085[963]. Per il pontefice fu riutilizzato un esemplare con ghirlande e bucrani[964] tale scelta va a collocarsi entro quell'ideologia promossa dalla committenza, secondo cui l'uso di pezzi antichi serviva

960 Palmentieri 2010a, 256-257.

961 È sul modello di questo sarcofago a ghirlande, con coperchio ricavato da un basamento di un sarcofago di tipo attico, che furono inumati due principi normanni nella cattedrale di S. Matteo, sempre in arche di riuso. Palmentieri 2010a, 212

962 Sulla figura di Gregorio VII si veda: Cantarella 2005 = Cantarella, G.C. *Il sole e la luna: la rivoluzione di Gregorio VII.* Roma 2005;
Cantarella 2018 = Cantarella, G.C. Gregorio VII. Roma 2018.
Sul reimpiego dei sarcofagi antichi a Salerno, si veda: Palmentieri 2020b, 125-138.

963 Pochi mesi dopo, il 17 luglio, moriva Roberto il Guiscardo che fu sepolto nella cattedrale della Santissima Trinità a Venosa, insieme ai suoi familiari. Si veda: De Lachenal, 1995.

964 De Lachenal 1999.



Fig. 339
Sarcofago A18 con eroti ghirlandofori e clipeo, famiglia Tettoni. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.




Fig. 340
Sarcofago A15 con ghirlande e tabula ansata di Gregorio VII. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.

a nobilitare lo spazio entro il quale si collocavano[965]. Questo riuso deve essere letto e inquadrato nell'ambito di quel reimpiego intenzionale e significativo di manufatti antichi promosso in ambito locale da parte delle elitè laiche ed ecclesiastiche, che guardavano alle antichità come a simboli capaci di veicolare un preciso messaggio ideologico e culturale. Queste spolie romane, che come detto più volte, furono importate con trasporti più o meno impegnativi,[966] giunsero nella Cattedrale salernitana come un momento significativo di unione tra Chiesa e nuovi dominatori, in quanto il loro riuso - e in particolare quello di un sarcofago antico - consentiva un ritorno alla purezza paleocristiana, costante riferimento del pontefice Gregorio VII[967]. Quest'ultimo aveva promosso la costruzione della nuova Cattedrale, finanziata dal Guiscardo poco prima del 1080, ispirata al modello di Montecassino, sotto la supervisione dell'arcivescovo Alfano. La consacrazione avvenuta nel 1084, non segnò l'ultimazione dei lavori, che anzi continuarono anche dopo la morte del Guiscardo, sotto il potere di Ruggero e Guglielmo, impiegando molti pezzi di reimpiego come colonne, capitelli, basi, elementi architettonici di diverso tipo e naturalmente sarcofagi[968]. In questo contesto si colloca il sarcofago di Gregorio VII, sulla cui fronte vennero inserite le chiavi dell'apostolo Pietro verosimilmente alla fine del XVI secolo[969]. Il coperchio presenta il bordo anteriore e i laterali a decorazione vegetale e un taglio regolare, mentre il bordo posteriore è privo di decorazione e solo sgrossato. La copertura sporge di alcuni centimetri: indice di una non pertinenza alla cassa. Per quanto riguarda la decorazione a fogliami che corre lungo i tre lati del coperchio sono ravvisabili alcune differenze tra lati e fronte: quella dei bordi laterali, infatti, è costituita da una fila di palmette a cinque punte, rese con un rilievo profondo e regolare, mentre il bordo anteriore mostra una fila di foglie simili a quelle d'acanto rese con una fattura tipicamente normanna che tenta di imitare quelli laterali antichi[970]. Lo studioso Herklotz[971] ritiene che tutto il rilievo con foglie d'acanto sia riferibile al momento del reimpiego della cassa in

965 Tomei, 2003, 62.
966 Pensabene 1991.
967 Quintavalle 2003, 28.
968 Pantoni 1977 = Pantoni, A. *Il duomo di Salerno.* Salerno 1977;
Rosi 1984 = Rosi, G. *L'atrio della cattedrale di Salerno.* «Bollettino d'Arte», XXXIII. 1984, 225-238.
969 Paoletti 1983, 236-237, fig. 10.
970 Tomei 2003, 62-63.
971 Herklotz 2001 = Herklotz, I. *Sepulcra" e "Monumenta" del Medioevo.* Studi sull'arte sepolcrale in Italia. Collana di Studi di Storia dell'Arte V. Napoli 2001.

epoca normanna e che possa essere confrontato per lo stile ai rilievi del portale dell'atrio. In generale, siamo di fronte ad un sarcofago che era espressione della volontà di creare una sepoltura raffinata ed elegante degna di un pontefice, ma questo reimpiego cela una sua interna duplicità: da un lato infatti la cassa antica reimpiegata è da ascriversi alla logica legittimante più volte ricordata per i reimpieghi normanni, ma allo stesso tempo, l'inumato - legittimato dalla sepoltura antica - finiva per divenire anche dopo la morte simbolo legittimante del potere della corte e naturalmente della Cattedrale salernitana.
Alquanto travagliata è la storia del sarcofago A15: noto inizialmente solo attraverso le fonti agiografiche del XII secolo, nel 1578 compare per la prima volta in un documento, mentre l'apertura della cassa, al fine di prelevare le reliquie del Papa, avvenne nel 1606 in occasione della proclamazione a santo di Gregorio VII.[972] Numerosi sono anche gli interventi effettuati sul manufatto, innanzitutto per ottenere una perfetta aderenza dei marmi fu scalpellata rozzamente la fronte del sarcofago sul lato destro, compreso il bordo di copertura. Una nuova trasformazione si ebbe nel 1954, quando il sarcofago fu addossato alla parete meridionale del transetto senza le reliquie del santo, collocate, invece in una cassa trasparente contenente un manichino del papa, le cui spoglie furono ricollocate nel sarcofago solo nel 1985, chiuse in un'urna di onice rosa.[973] Oggi, tale sarcofago è usato come altare della Cappella delle Crociate. Gregorio VII, al secolo Ildebrando di Soana, fu senza dubbio un Papa del tutto eccezionale, capace di far ruotare intorno a sé il destino di molte nazioni nella seconda metà dell'XI secolo, ma anche capace di suscitare timori e allarme nei suoi avversari per la sua sconfinata cultura. Sebbene al momento della sua elezione al soglio pontificio si fosse proclamato "servo dei servi di Dio" evidenziò durante il suo pontificato un assolutismo molto vicino al potere imperiale. La stessa lotta per le investiture, se apparentemente fece sì che il pontefice uscisse sconfitto dalla lotta con l'impero, è pur vero che dopo di lui niente fu più

---

972 De Angelis 1937, 104 ss.
973 Fornaciari – Mallegni 1989, 402 – 408.

come prima. L'Impero, infatti, perse per sempre la sua funzione religiosa e fu costretto a trovare una nuova legittimità sul piano giuridico. Giunto a Salerno nel 1084, in seguito all'assedio di Roma da parte di Enrico IV, ospite e prigioniero di Roberto il Guiscardo, vi morì nel maggio 1085. All'epoca della morte del pontefice, il Guiscardo si dirigeva verso Costantinopoli. Discordante con tale ricostruzione era Orderico Vitale[974] secondo il quale il papa sarebbe morto a Benevento dove fu poi sepolto nella chiesa di San Bartolomeo. Non sembrano però esserci motivazioni tanto forti da poter dubitare che le spoglie del pontefice abbiano trovato da sempre la loro collocazione nel nostro marmoreum tumulum[975].

974 Orderico Vitale, ed. Chibnall, *Historia Ecclesiastica*, M. Chibnall (a cura di). Oxford 1969-1980.

975 Sul sarcofago di Gregorio VII si vedano i lavori di: Braca 2003a, 104 fig. 95, 114;
Carucci 1985 = Carucci , A. *L'altare di Gregorio VII nella Cattedrale di Salerno.* In Rivista cistercense, 2. 1985, 227-239.
Capone 1927, 128 ss.
De Angelis 1937, 104 ss.
De Lachenal 1995, 170;
D'Onofrio 2003.

# 6. Policromia e materiali

In questo capitolo ci concentreremo su un ulteriore aspetto di particolare interesse emerso dall'indagine dei sarcofagi oggetto di questo studio: vale a dire la presenza di pigmenti colorati sulle superfici marmoree. Alcuni sarcofagi[976] presentano difatti, in corrispondenza dei rilievi, tracce di colore, utili a evidenziare dettagli di vario tipo, quali ad esempio i capelli, la pelle o gli stemmi gentilizi. Tali elementi, puntualmente riportati nelle schede tecniche, sono stati analizzati in maniera dettagliata in questa sede. Indispensabile per questo approfondimento è stato il contributo del Prof. Cisnesos, che attraverso un'analisi visiva dei pezzi ha contribuito a definirne le caratteristiche lapidee e le eventuali tracce di colore[977]. Partendo dall'individuazione dei materiali, si è passati così all'indagine della scelta coloristica a completamento dello schema iconografico, quest'ultimo infatti può essere compreso in maniera più completa e approfondita proprio se si tengono in considerazione questi aggiuntivi elementi d'indagine.

Se è indiscutibile che la lavorazione dei marmi e, in generale, delle pietre non ha evidenziato decisive variazioni nel corso dei secoli, mantenendo, soprattutto in merito alla produzione artistica, la tradizione antica[978],è pur vero che indagare a fondo tutti gli aspetti relativi a tale lavorazione, contribuisce non solo a capire meglio le tecniche di produzione artistica in marmo, ma concorre altresì alla tutela e alla conservazione delle opere.

A ciò si aggiunga la necessità di effettuare una riflessione sistematica dei marmi dipinti inseriti nei loro contesti di rinvenimento al fine di comprendere la reale valenza semantica del colore nel mondo antico e medievale. Il colore, così come la scelta di una determinata tipologia di marmo, infatti, va considerato come parte integrante del linguaggio figurativo stesso. Esso rappresenta quello che P. Liverani ha definito «la quarta dimensione della scultura, capace di rideterminare le tre dimensioni spaziali»[979]. Da qui sono apparse necessarie alcune osservazioni sull'uso del colore nell'Antichità e nel Medioevo.

Nell'Antichità, infatti, si attribuiva un valore all'opera partendo dal materiale lapideo con

---

976 Si tratta dei seguenti esemplari: A3, A8, A9, A20, B2, D2, D5, D6, D7, E2.

977 Fondamentale per questo aspetto è stato il contributo del Prof. Cisneros, che attraverso un'analisi visiva dei pezzi ha contribuito a definirne le caratteristiche lapidee e le tracce di pigmenti. I materiali sono stati registrati per ogni esemplare all'interno delle schede tecniche.

978 Ortolani 1989.

979 Liverani 2014 = Liverani, P. *Per una "storia del colore". La scultura policroma romana, un bilancio e qualche prospettiva.* In Diversamente bianco. La policromia della scultura romana, Liverani, P.– Santamaria, U. (a cura di). Roma 2014, 12

cui la stessa era realizzata, a ciò si aggiungeva il valore semantico dei materiali utilizzati, valorizzati anche attraverso l'uso di pigmenti.[980] Il medesimo principio permane anche nel Medioevo, ma in questo caso il prezioso materiale ha un ruolo dominante rispetto ai colori[981], il marmo, infatti, diviene il simbolo della romanitas, evidente soprattutto nell'uso di *spolia*, mentre la policromia tenderà a mantenere un valore essenzialmente decorativo[982]. Rintracciare la presenza di colori sui sarcofagi non è certamente un compito semplice, in primo luogo per il cattivo stato di conservazione di molte casse, ma anche a causa delle più antiche tecniche di restauro che prevedevano spesso puliture aggressive delle superfici. Oggi, naturalmente, ci troviamo dinanzi a realtà nuove, che grazie anche alle più recenti tecnologie, ci consentono di riconoscere anche i più piccoli resti di pigmenti ancora presenti sulle opere.[983] Questi aspetti, come accennato prima, risultano strettamente connessi alle questioni di conservazione delle superfici architettoniche e dei materiali, infatti, il rilievo e le indagini strumentali possono svolgere un ruolo importantissimo nell'ambito di un progetto conservativo del patrimonio artistico, nonché per la determinazione degli interventi di restauro necessari. Il tema della conservazione delle superfici marmoree decorate con pigmenti deve essere necessariamente affrontato da un punto di vista storico ed estetico, per questo risultano d'importanza cruciale un approccio multidisciplinare dato dalla ricerca storica, le indagini dirette dei manufatti e la conoscenza delle tecniche di applicazione dei colori. Solo attraverso lo studio diagnostico dei materiali e delle cromie delle superfici è, infatti, possibile realizzare una conoscenza dettagliata dei nostri sarcofagi e comprenderne il linguaggio artistico in rapporto al colore. A Napoli, precisamente al Museo Archeologico Nazionale e nei depositi archeologici di Pompei ed Ercolano si conserva una ricca collezione di statue antiche e opere in marmo policrome, per le quali purtroppo ancora manca una catalogazione informatica, necessaria per un'indagine completa sul colore capace di rispondere ai quesiti sul significato e sulla

980 Liverani 2008 = Liverani, P. *La policromia delle statue antiche. Escultura Romana En Hispania V Actas* De La Reunion Internacional Murcia 2005 – 2008, 65-85.

981 Si veda anche: Liverani 2004c = Liverani, P. *"L'Augusto di Prima Porta"*. I colori del Bianco. Policromia nella scultura antica. Roma 235-242.

982 Andreuccetti 2013 = Andreuccetti , P. A. *L'uso del colore nelle Madonne lignee e lapidee in Toscana*. In: Vierges à l'Enfant médiévales de Catalogne: Mises en perspectives. Suivi du Corpus des Vierges à l'Enfant (xiie-xve s.) des Pyrénées-Orientales [online]. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2013, 71-85.

983 È solo con il secolo scorso che si ha l'inizio di studi sistematici sulla policromia antica su marmo, nel 1933 infatti A. Pietrogrande a Roma avanzò l'idea di una sistematizzazione circa l'uso del colore sui sarcofagi romani.

percezione delle opere antiche. Da un punto di vista metodologico, precisiamo che in occasione dei sopralluoghi sono state effettuate osservazioni generali e particolari sulle caratteristiche cromatiche dei singoli manufatti. Sulla base di queste indagini e delle analisi a vista delle superfici, accompagnate costantemente dalla ricerca storico-artistica, i sarcofagi sono stati nuovamente classificati in base alle tracce di colore[984] e laddove possibile si è tentato di capire se le scelte cromatiche fossero oggetto di un intervento in fase di reimpiego o se si trattassero di pigmenti aggiunti al momento dell'originaria messa in opera del sarcofago.Prima di analizzare i nostri manufatti tenendo presente gli aspetti appena accennati, è necessaria però una ulteriore riflessione sul significato del colore attraverso le epoche storiche, avendo sempre come obiettivo ultimo quello di condurre un'indagine quanto più possibilmente esaustiva dei nostri sarcofagi.

984 È importante sottolineare che tali informazioni, organizzate sotto forma di archivio potrebbero costituire una banca dati che, ulteriormente ampliata e vagliata con nuovi strumenti di ricerca, potrebbero servire per gli interventi di restauro delle superfici dei sarcofagi oggetto di questo progetto.

## 6.1 Significato del colore e la polisemia cromatica nell'antichità

il tema del colore nel mondo greco e romano è un'impresa tutt'altro che facile, questa difficoltà nasce dalla consapevolezza che i nomi, gli usi e persino la percezione dei colori erano molto diversi dalla nostra. Tutt'oggi, infatti, i termini che attribuiamo agli aspetti cromatici del passato sono da considerarsi temporanei e non esaustivi.[985]

Innanzitutto, l'idea che la statuaria classica fosse totalmente dipinta con colori a volte anche molto forti non è facilmente accettabile per l'uomo contemporaneo. Secondo la nostra sensibilità, infatti, le opere in marmo dell'Antichità sono generalmente immaginate come bianche[986], ma diversi studi hanno abbondantemente dimostrato il contrario.

Diversi sono gli esempi al riguardo, a titolo esemplificativo ricordiamo due statue di Venere: una Venere in marmo copia romana di un originale greco (fig. 241 pag.413) rinvenuta nel 1651 presso il teatro romano di Arles[987], oggi esposta presso il Museo del Louvre, con tracce di un'intensa coloritura rossa sui capelli riconosciute in fase di restauro[988].

985 André 1949 =André, J. *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine.* Revue belge de Philologie et d'Histoire. Paris: Klincksieck, 1949. Pubblicato online da Cambridge University Press:13 February 2009. Sebbene presenti alcuni aspetti che oggi appaiono superati, l'opera di J. André resta un caposaldo nell'ambito degli studi sul colore presso i Latini.

986 Anche a causa della rappresentazione delle antichità mediate dall'arte rinascimentale e neoclassica.

987 Carrier 2005 = Carrier, C. *Sculptures augustéennes du théâtre d'Arles.* In Revue archéologique de Narbonnaise 38-39. 2005, 365-396.

988 Una scheda approfondita sulla Venere di Arles su: https://www.louvre.fr/decouvrir/le-palais/un-ideal-de-beaute-grecque.



Fig. 341
Venere di Harles, Parigi, Louvre.
From: https://it.wikipedia.org/wiki/Venere_di_Arles#/media/File:Venus_of_Arles_Louvre_Ma439_n01.jpg

Ancora, ricordiamo la famosa statua di Venere in bikini (fig. 342 pag.417) rinvenuta nel 1954 nella domus, accessibile da via dell'Abbondanza, la cui ricchezza decorativa ci lascia capire pienamente il valore e la funzione del colore nella definizione di attributi e accessori alle figure scolpite, esaltati dall'uso del colore oro per le fasce sul seno e sui fianchi, assieme agli elementi che decorano il ventre sono tutti color dell'oro e al fallo della statua di Priamo, sul quale si appoggia la dea. Una patina di rosso ricopre il tronco dell'albero, i capelli della dea, di Priapo e dell'erote che regge il sandalo.

La convinzione che le opere classiche fossero prevalentemente bianche ha prodotto quello che può essere definito un errore interpretativo del colore originale delle sculture antiche, iniziato nel Settecento sotto la spinta della riscoperta dell'arte greca e romana, ha finito per alimentare un pregiudizio estetico e un falso storico[989]. Già nella seconda metà del '700 Winckelmann, partendo dai segni di pigmentazione sulla cosiddetta "Artemide arcaistica" [990], rinvenuta nel 1760 a Pompei nella Masseria Irace (Pompei, VII 6,3)[991] oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (fig. 243 pag.417), fece osservazioni fondamentali sul significato del colore, raccolte poi nell'opera Geschichte der Kunst des Altertums[992]. Sebbene ci fossero state diverse testimonianze di rinvenimenti di statue policrome tra

---

989 Il grande merito dell'archeologo tedesco V. Brinkmann consiste essenzialmente nell'aver dato una visione policroma dell'arte classica, creando delle copie delle antiche statue, poi dipinte utilizzando i pigmenti organici usati nell'antichità. In particolare, lo studioso ha diviso tali ricostruzioni in tre generazioni: la prima riguardante il XIX secolo e parte del XX, fatta di ricostruzioni soprattutto grafiche della policromia delle opere; la seconda, a partire dal 1982, con tecniche analitiche per lo studio del colore e delle decorazioni su marmo; la terza, dal 2010, con studi specifici sui pigmenti delle opere originali. In generale possiamo affermare che è a partire dal 2003, che è andato crescendo l'interesse per la policromia antica, soprattutto dopo la mostra itinerante *Bunte Götter - Die Farbigkeit antiker Skulptur,* curata dall'archeologo tedesco Vinzenz Brinkmann. Si vedano al riguardo i seguenti studi: Brinkmann - Scholl 2010 = Brinkmann, V. - Scholl, A. (a cura di). *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulpturen.* München: Hirmer, 2010;
Panzanelli – Schmidt – Lapatin 2008 = Panzanelli, R. - Schmidt, E. - Lapatin, K. (a cura di). *The Color of Life: Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2008;
Buranelli 2004 = Buranelli, F. (a cura di) *I colori del bianco.* Policromia nella scultura antica. Collana di Studi e Documentazione, 1, Musei Vaticani. Città del Vaticano - Roma 2004.

990 Ricordiamo al riguardo la recente mostra *Die Artemis von Pompeji und die Entdeckung der Farbigkeit griechischer Plastik* al Winckelmann Museum di Stendal (Dicembre 2011 – Marzo 2012), in cui fu riproposta l'originaria policromia della Diana arcaistica.

991 La statua era collocata in un'edicola rivestita da stucchi colorati, la base ricoperta da marmi colorati: rosso, bianco, verde antico e cipollino. Carrella -D'acunto - Inserra et al. 2013= Carrella, A. D'Acunto, L.A. Inserra, N. et al. *Marmora Pompeiana nel Museo archeologico nazionale di Napoli.* Gli arredi scultorei delle case pompeiane, (Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei, 26). Roma, 2008, 127-129;
Foresta 2013, 727.

992 Winckelmann 1763 = Winckelmann J.J. *Geschichte der Kunst des Altertums,* (tradotto in italiano con il titolo di "Storia delle arti del disegno presso gli antichi"). Dresda 1763.



Fig. 342
Statuetta in marmo di Venere in bikini, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Gabinetto Segreto (inv.152798). From:https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Venere_%27in_bikini%27,_da_pompei_II,_4,_6,_copia_romana_di_orig._ellenistico,_152798.JPG



Fig. 343
Calco della Venere Arcaistica del sec. I D.C., proveniente da Pompei. Napoli,Museo Archeologico Nazionale. From: https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500622966.

la fine del '700 e per tutto l'800, l'immagine del mondo antico è rimasta a lungo privo di colori, secondo la tradizione neoclassica[993]. A conferma che la policromia fosse così diffusa possiamo anche citare un celebre esempio sempre legato all'area campana. Della Casa del Chirurgo (fig.344 pag.417) a Pompei, infatti, si conserva una pittura raffigurante una donna che dipinge un'erma di Dioniso[994], ma naturalmente come abbiamo ricordato in precedenza anche altre città, come ad esempio Ercolano, hanno conservato diverse opere policrome in marmo[995].



Fig. 344
Donna che dipinge un'erma di Dioniso, Pompei, VI, 1, 10, Casa del Chirurgo, sala 19, sezione centrale, dipinto Affresco, 45 x 45 cm MANN, inv. 9018 I secolo d.C. - IV stile.
From: https://osservarcheologia.eu/i-pittori-di-pompei-prorogata-fino-al-1-maggio-2023-museo-civico-archeologico-di-bologna/

993 In realtà, già J.W. Goethe era stato profondamente colpito dall'immagine di un mondo antico completamente colorato. Egli aveva osservato le scoperte pompeiane, grazie alle indicazioni del pittore, architetto e storico dell'arte, W. Zahn, permettendogli così di abbandonare la visione neoclassica. Foresta 2013 = Foresta, S. *Marmi policromi nelle raccolte della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei.* Colore e Colorimetria Contributi Multidisciplinari Vol. IX A M. Rossi e A. Siniscalco (a cura di). 2013, 726.

994 Attualmente conservato al museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 9018. Originariamente l'affresco era collocato nell'ambiente 19 della Casa del Chirurgo a Pompei (VI, 1, 10). L'opera del I secolo d.C. è ricordata per la policromia su marmo da Østergaard 2008, 45. È raffigurata una donna seduta che dipinge un'Erma di Bacco o Priapo. Sono presenti altre due figure femminili, mentre un bambino o un amorino regge un dipinto rappresentante la medesima Erma.

995 Lenzi 2016 = Lenzi, S. *La policromia dei Monochromata La ricerca del colore su dipinti su lastre di marmo di età romana.* Firenze 2016, 65 ss.
Si veda anche: Iannaccone, Lenzi 2013 = Iannaccone. R. Lenzi, S. *Monochromes on marble from Herculaneum and Pompeii: new researches.* In Tracking Colour The polychromy of Greek and Roman sculpture, Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 5, 2013.

È facile immaginare che non fu semplice accettare l'idea, nonostante le evidenze archeologiche, che le antiche sculture e i templi fossero dipinti con colori brillanti (fig.292 pag.389). Tale certezza fu raggiunta nei primi decenni dell'Ottocento grazie soprattutto agli studi di due archeologi, il francese A. C. Quatremère De Quincy e il tedesco J. I. Hittorff[996].Ugualmente illuminanti sono le parole pronunciate nel 1838 da E. G. Schulz, in occasione della presentazione dell'attività di scavo archeologico a Pompei, riferendosi alle statue con tracce di doratura, diceva:

*«Quest'uso di dorare i capelli e dipingere gli occhi non desterà più alcuna meraviglia, dopo che le opinioni dei letterati interamente si cambiarono intorno a questo soggetto. Tra li marmi ercolanesi e pompejani incontransi moltissimi esempj dei capelli dorati, dei quali basta di annoverare le figlie di Balbo, la statua di Livia rinvenuta nel Pantheon (Macellum) di Pompei, la Pallade Promachos di Ercolano, la statuetta pompejana dell'Iside (fig. XXXX) e quella bellissima della Diana ritrovata nel 1760 fra torre del Greco e torre dell'Annunziata.[...]. Ma trovansi deglj esempi di vestiti interamente dipinti fra le statuette pompejane, delle quali basterà ricordare una Venere con capelli dorati, e panneggio chermesino esistente nella stanza della Venere Callipigia nel Museo borbonico».*[997]

---

996 Iannelli 2015 = Iannelli , F. *Policromia e soggettività nella filosofia di Hegel: i colori della storia e lo sviluppo dello spirito.* Revista Eletrônica Estudos Hegelianos ano. 12, N.° 20. 2015.
Approfondimenti in: Parra 1989 = Parra, M. C. *Letture del colore antico tra i Savans del primo Ottocento.* Ricerche di Storia dell'Arte, XXXVIII. 1989, 5-21;
Cometa 1999 = Cometa, M. *L'architettura italiana tra policromia e storicismo.* In: M. Tatti (a cura di). Italia e Italie: Immagini tra Rivoluzione e Restaurazione. Roma 1999, 299-325.

997 Schulz 1839 = Schulz, H. W. *Rapporto intorno gli scavi Pompejani eseguiti negli anni 1835 – 1838.* Roma 1839, 45.

Più recentemente, vanno segnalati i contributi di V. von Graeve, V. Brinkmann e P. Liverani, racchiusi nella mostra "I colori del bianco"[998] del 2004; quelli di L. Luzzato e R. Pompas sull'origine dell'archetipo colore, nelle antiche civiltà [999]; nonché quelli di S. Settis sulla percezione dei colori nell'antichità e nella cultura contemporanea[1000].

Senza dubbio, il grande merito della ricerca archeologica è stato quello di aver contribuito, in maniera definitiva, a fare chiarezza su tale aspetto, malgrado le evidenti difficoltà nel rintracciare pigmenti colorati sulle opere antiche, essenzialmente a causa dell'usura dei materiali nel tempo, ma anche all'evanescenza dei colori applicati e alle condizioni di rinvenimento[1001].

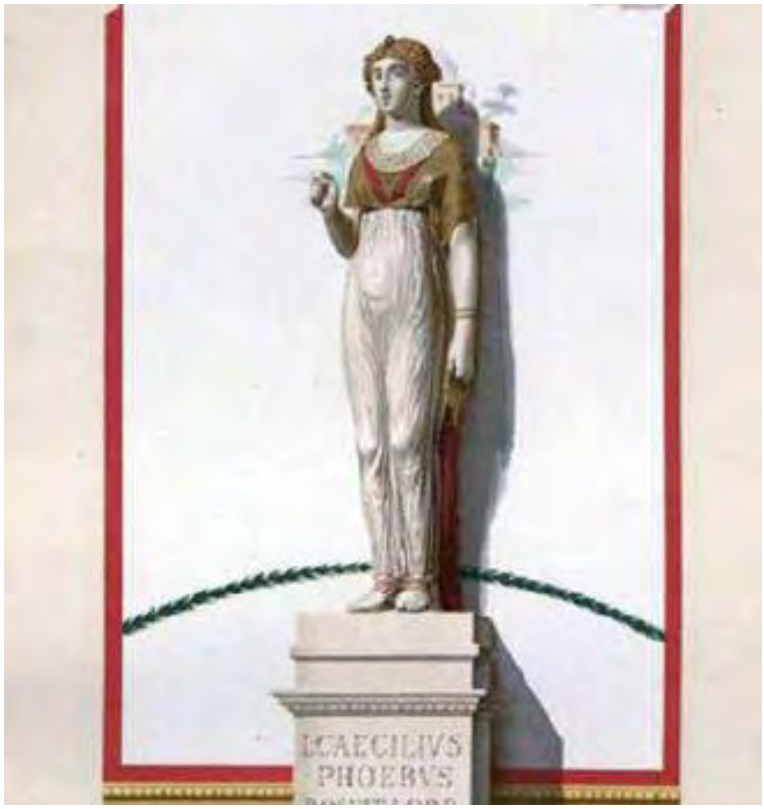



Fig. 345
Riproduzione grafica della statua di Iside da Pompei. Immagine pubblicata in F. Niccolini F, 1854. Le case ed i monumenti di Pompei, vol. I, Napoli 1854, tav. VI.

998 Liverani 2004b = Liverani, P. (a cura di). *I colori del bianco. Mille anni di colore nella scultura antica.* Città del Vaticano – Roma 2004.

999 Luzzatto – Pompas 2001 = Luzzatto L. - Pompas R. *Il significato dei colori nelle civiltà antiche.* Milano 2001.

1000 Settis 2013 = Settis, S. *Schicksale der Klassik. Vom Gips zur Farbe.* In: Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland, mostra alla Liebighaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 8 Febbraio – 26 Maggio 2013. München 2013, 59-83.

1001 Talvolta si tratta di frammenti o *spolia* riutilizzati con scopi diversi da quelli originari.

### 6.1.2 La percezione del colore

Il colore nell'Antichità sembra aver rivestito un valore metalinguistico, questo aspetto appare particolarmente vero in relazione allo sfondo dei rilievi. È probabile, infatti, che in età repubblicana e imperiale si continuasse quella tradizione che prediligeva i sfondi scuri, soprattutto blu, ma anche neri. Questa scelta però non era dovuta a motivazioni naturalistiche (ad esempio per rappresentare il cielo o l'aria) ma che, almeno per l'età tardo-repubblicana e imperiale, fossero scelti questi fondi scuri per richiamare la tradizione classica. Diversamente, accadeva per i fondi chiari, apparentemente preferiti per i rilievi a carattere narrativo o nelle raffigurazioni mitologiche[1002].In età tardo-antica paleocristiana, invece, i fondi si caratterizzeranno per l'uso dell'oro, forse per garantire una maggiore leggibilità e luminosità alle scene[1003].

È lecito, a questo punto, chiedersi come fosse davvero percepito[1004] il colore nel mondo antico e quale ruolo avesse nella vita sociale, politica e spirituale dell'Antichità.

La principale fonte riguardo ai colori nel mondo romano è rappresentata dal libro XXXV della Naturalis Historia[1005] di Plinio il Vecchio, dal quale sappiamo che per i Romani, i colori erano divisi in due grandi categorie: colores austeri e colores floridi. I primi erano: il bianco, il nero, il giallo e il rosso, tutti colori molto utilizzati nel periodo repubblicano; i secondi, invece, erano pigmenti considerati volgari o eccessivamente vivaci, come: il viola, il verde, l'arancione, il rosa e il blu[1006].

Per ottenere un effetto policromo si procedeva attraverso due modalità: la prima consisteva nell'utilizzo di materiali diversi in una stessa scultura (marmo, oro, argento, pietre preziose), come testimoniato da una testa maschile (Apollo?) polimaterica conservata

---

1002 Quest'ultima usanza è da riferirsi a una tradizione ellenistica documentata su diversi sarcofagi con scene narrative protrattasi fino alla piena età imperiale. Liverani 2014 = Liverani, P. *Per una "storia del colore". La scultura policroma romana, un bilancio e qualche prospettiva.* In Diversamente bianco. La policromia della scultura romana, Liverani, P.– Santamaria, U. (a cura di). Roma 2014, 14-15.

1003 Liverani 2014, 17.

1004 Sulla percezione del colore si veda anche: Busatta 2014 = Busatta, S. *La Percezione del Colore e il significato della Lucentezza presso popolazioni arcaiche antiche e i suoi riflessi linguistici.* Antrocom Online Journal of Anthropology 2014, vol. 10. n. 2. 2014, 249 – 305.

1005 Plinio il Vecchio nella *Naturalis Historia* dedica il libro XXXV alla pittura, ma trattando dei metalli nel XXXIV affronta anche qui il tema dei pigmenti.

1006 È certo che una parte significativa della scultura e degli elementi architettonici antichi erano riccamente colorati. Si veda: Bradley 2009 = Bradley, M. *"Colour and Meaning in Ancient Rome".* Cambridge Classical Studies. 2009, 20

al museo di Delfi (fig. 346 pag.442). L'opera risalente al VI secolo a.C. è realizzata in oro e avorio. Un'altra modalità consisteva nel dipingere sculture o parti degli edifici attraverso l'applicazione di pigmenti sulle superfici. Ricordiamo al riguardo un celebre esempio di uso del colore in ambito funerario, rappresentato dal cosiddetto sarcofago di Alessandro[1007] di tardo IV secolo a.C., ritrovato nella necropoli di Sidone, in Libano. Su di esso sono raffigurate scene di caccia e di battaglia, che ancora oggi presentano tracce di pigmenti colorati (fig.347 pag.442) e del quale esistono ricostruzioni a colori che ci permettono di capire l'aspetto originale dell'opera (fig.348 pag.442). Non possiamo affermare con certezza se per ogni variante di colore ci fosse un motivo di carattere ideologico che lo facesse preferire rispetto ad una gamma coloristica più vasta, ma è certo che la percezione dei colori abbia subito diverse evoluzioni nella storia dell'umanità. Ad esempio, l'associazione simbolica luce - colore - vita, che per noi moderni appare abbastanza scontata, non lo fu altrettanto nell'Antichità[1008]. Lo studioso N. Baran [1009], in particolare, ha analizzato lo sviluppo nel tempo del vocabolario cromatico[1010], evidenziando una transizione da un approccio materiale-concreto a uno figurato-astratto. Inoltre, la piena identificazione del colore con la luce non ebbe molta risonanza nei secoli antichi, sappiamo che fu invece Isidoro di Siviglia[1011] a stabilire che la parola purpura derivasse da puritate lucis e che proprio tale interpretazione ebbe successo nel pensiero medievale fino al Rinascimento[1012]. Un altro aspetto da tenere in considerazione è che nel mondo antico, l'elemento fondamentale che definiva un carattere cromatico era la brillantezza, per questo i colori si distinguevano in base alla loro capacità di riflettere la luce.[1013] Di conseguenza, raramente un colore poteva essere identificato con un solo nome

---

1007 Kuiper 2011 = Kuiper, K. *Ancient Greece: From the Archaic Period to the Death of Alexander the Great.* New York 2011.

1008 A partire dal II secolo si diffuse, inoltre, l'idea che il colore dipendesse da un'esperienza soggettiva e tale soggettività infatti sarà anche alla base degli approcci artistici e teorici altomedievali.

1009 Baran 1983 = Baran, N. V. *"Les caractéristiques essentielles du vocabulaire chromatique latin (Aspect général, étapes de développement, sens figurés, valeur stylistique, circulation)".* Band 29/1. Teilband Sprache und Literatur (Sprachen und Schriften), Wolfgang Haase, Berlin, Boston: De Gruyter, 1983, 325.

1010 Un contributo di ampio respiro alla comprensione del ruolo simbolico del colore nell'antichità è in Beta - Sassi 2003 = Sassi, M. M. - Beta, S. (a cura di) I *colori nel mondo antico: esperienze linguistiche e quadri simbolici.* Atti della Giornata di studio (Siena, 28 marzo 2001). Fiesole 2003.

1011 Su Isidoro di Siviglia si veda: Valastro Canale 2006 = Valastro Canale, A. (a cura di) *Etimologie, o Origini / Isidoro di Siviglia.* Torino 2006.

1012 Gage 1994 = Gage, J. *Color and culture: practice and meaning from antiquity to abstraction.* Londra 1994, 27.

1013 Non a caso, la gloria e il prestigio nel mondo romano si esprimevano proprio con parole come *clarus e illustris.*



Fig. 346
Testa di Apollo, VI sec. a.C. Delfi, Museo Archeologico. From: https://it.wikipedia.org/wiki/Museo_archeologico_di_Delfi#/media/File:Chrys2.jpg



Fig. 347
Testa di Apollo, VI sec. a.C. Delfi, Museo Archeologico. From: https://it.wikipedia.org/wiki/Museo_archeologico_di_Delfi#/media/File:Chrys2.jpg



Fig. 348
Ricostruzione a colori di uno dei lati corti del sarcofago di Alessandro.
From: https://it.wikipedia.org/wiki/Sarcofago_di_Alessandro#/media/File:NAMABG-Colored_Alexander_Sarcophagus_1.JPG

e i termini utilizzati erano spesso polisemantici. La difficoltà era tale, ad esempio, che per definire la porpora tardoantica, fu tentato da parte dei giuristi di stabilizzarne il concetto, facendo riferimento non a un termine cromatico, ma a un metodo di lavorazione. Le cose non cambiarono nemmeno nel Medioevo, quando si fece lo stesso con i tessuti, isolando non la tonalità, ma la qualità di tessuto utilizzato per il colorante più prezioso, la porpora appunto[1014].Non deve sorprenderci tale importanza attribuita ai colori dei tessuti[1015], poiché in una società profondamente strutturata e gerarchizzata come quella romana, il colore rappresentava un elemento fondamentale per definire ed evidenziare lo status degli individui nella vita e nelle rappresentazioni artistiche (figg. 349 e 350 pag.423).[1016]

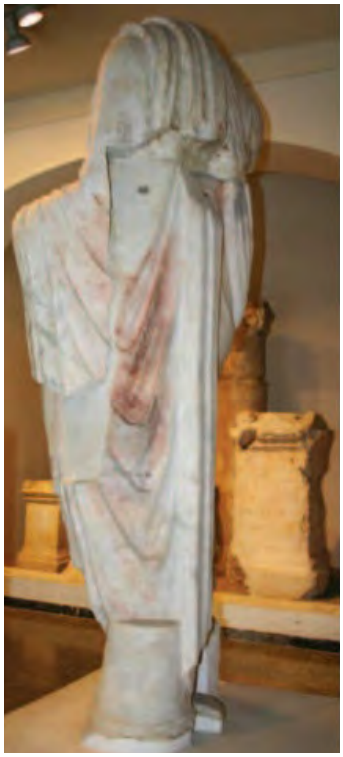




Fig. 349 e 350
Togato di Tarragona MNAT 7584, lato posteriore e dettaglio Immagini pubblicate in Liverani 2014, 21, 23 figg.21-22.

1014 Gage 1994,80. Restano fondanti, oltre al già citato Gage 1994, nella versione spagnola *Color y cultura* 1993; Gage 2000 Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism. Berkeley-Los Angeles 2000; Gage 2009 La couleur dans l'art, Paris 2009.

1015 In riferimento alle statue di togati (un esempio è fornito dai togati di Terragona MNAT 7584) che molto probabilmente erano rifinite con elementi cromantici, il Liverani sottolinea che: «L'abbigliamento – e dunque il suo colore – costituiva infatti l'equivalente visivo del *cursus honorum* inciso sulla base che sosteneva la statua; un cursus honorum semplificato all'estremo, ma al tempo stesso di immediata leggibilità anche a distanza e da un pubblico illetterato o semiletterato, dunque adatto alla percezione nella distrazione». Liverani 2014, 21, 23 figg.21-22.

1016 Liverani2014, 20.

Il porpora, rivestì un ruolo cruciale nella gamma di colori utilizzabili, era un colore riservato agli alti dignitari dello Stato, tanto che solo un generale trionfatore aveva il diritto d'indossare una tunica color porpora insieme a elementi dorati[1017]. Questa usanza si consoliderà attraverso i secoli: Cicerone, infatti, parlerà di "porpora imperiale" e all'epoca di Diocleziano, agli inizi del IV secolo, la porpora finì per essere riservata esclusivamente all'Imperatore, tanto che chi avesse osato trasgredire, indossando anche un semplice indumento di color porpora, poteva essere severamente punito. Ciò nonostante nel V secolo non solo si assistette ad un allentamento delle norme restrittive in materia, ma si ebbe addirittura notizia dell'esistenza di un fiorente mercato illegale dei tessuti porpora.[1018] Da quanto appena detto è facile immaginare quali implicazioni sociali, antropologiche e ideologiche soggiacessero ad una determinata scelta coloristica nella decorazione di un'opera e non da ultimo di un sarcofago.

1017 Augusto riservò a sé e ai membri della famiglia imperiale l'onore del trionfo e dunque della caratteristica toga purpurea, ma ciò non spiegherebbe il perché esistano delle statue come i togati di Formia, considerati come trionfatori e datati in un momento successivo al 2 d.C. Per questo si è ipotizzato sembra che anche altri magistrati potessero indossare una toga di questo tipo, ma solo in occasioni specifiche. Liverani 2014, 24

1018 Gage 1994,25.

### 6.2 L'importanza del Colore e la polisemia cromatica nel Medioevo

Abbiamo visto sinora come per gli artisti dell'Antichità il colore rappresentasse l'elemento capace di attribuire un significato ulteriore ad un'opera. Non possiamo affermare con certezza se tale caratteristica fosse percepita in maniera identica e, dunque, fatta propria anche dagli uomini dell'Età Media. Questi ultimi, infatti, sembra attribuissero un valore determinante al materiale lapideo utilizzato piuttosto che al colore. Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, in merito ai marmi (Grafico 5 pag.397) con cui sono realizzati nostri esemplari, abbiamo una netta prevalenza di marmi bianchi, ai quali seguono quelli marmo grigiastro ed infine abbiamo un solo esemplare in porfido rosso, alcuni dei quali conservano pigmenti colorati in corrispondenza dei rilievi.




Grafico 5 raffigurante le tipologie dei sarcofagi oggetto di ricerca.

Numerosi sono i termini polisemantici e le ambiguità terminologiche del vocabolario coloristico anche nell'Evo Antico. Per capire quanto fosse difficile definire in maniera chiara e univoca una tonalità possiamo citare un esempio riguardante il misterioso termine medievale perse, caduto in disuso nel XVI secolo.[1019] I linguisti, ancora oggi, discutono sull'origine di questo termine riferito indistintamente a molte tonalità che andavano dal blu chiaro al rosso scuro. Di certo, nell'Europa settentrionale nel tardo Medioevo, il termine quando era riferito alla stoffa, indicava il blu più scuro e costoso, noto come satblaeu in fiammingo (sebbene uno studioso di araldica del XV secolo affermasse che pers dovesse indicare un bluastro e non il blu scuro). Il termine compare inoltre in un testo di economia domestica, della fine del XIV secolo, in cui si parla delle modalità di rimozione delle macchie dai tessuti: qui il termine viene utilizzato sia per indicare il colore che il tessuto. L'idea che perse possa essere derivato da persiano non ha trovato risonanza tra gli studiosi, anche se in un testo dell'XI secolo si parla di una tunica di stoffa perse d'oro che potrebbe suggerire un'origine persiana. È probabile che perse, come in molti altri casi simili, avesse a che fare con i tessuti (probabilmente una seta di origine orientale) proposto in una vasta gamma di tonalità. Dunque, ancora una volta, si trattava di una percezione delle tonalità strettamente connesse all'elemento materiale su cui era applicato il colore[1020].

La sostanza materiale era dunque la modalità con cui nel Medioevo si riusciva a definire in maniera stabile la fluida percezione delle tonalità. Questa strategia è altresì confermata dal blasone araldico del tardo Medioevo, il cui vocabolario era essenzialmente riferibile al valore dei materiali, come ad esempio il pigmento più prezioso (lapislazzuli o oltremare),

---

1019 Gage 1994, 79-80.
1020 Gage 1994, 80.

i due metalli più preziosi e le quattro pellicce più preziose (in primo luogo lo scoiattolo e poi l'ermellino). L'unica eccezione era rappresentata da un comune verde (vert) e dalla mancanza del viola. In particolare il vert era considerato un colore mediano e gradevole, tanto da essere adottato da Innocenzo III come colore liturgico. Da un punto di vista linguistico però questo termine, per i parlanti normanno-francesi creava problemi di omofonia con vair, dunque vert fu sosituito con il termine poetico sinople (quest'ultimo però in antichità si riferiva al rosso, ma dall'inizio del XIII secolo designò il verde, sebbene nel linguaggio poetico sinople continuasse a indicare il rosso per almeno altri due secoli!)[1021]. Quanto appena illustrato ci fa capire la difficoltà effettiva nel definire un vocabolario astratto dei colori. Il colore, dunque anche nel periodo medievale, fu recepito come fenomeno socio-culturale di cruciale interesse[1022]e per tale motivo la Chiesa come istituzione, alla stregua dell'Impero, si preoccupò di sancire in maniera chiara e univoca il valore espressivo dei colori in ogni ambito liturgico, compresi gli abiti.

In merito a questi ultimi, sappiamo che nel XV secolo a Napoli, il Re Alfonso d'Aragona si fece promotore dell'Araldica di Sicilia a corte, qui ebbe una grande risonanza l'interpretazione dei colori promossa da re, tanto che il genero Leonello d'Este, duca di Ferrara, era noto per scegliere il colore dei suoi abiti sulla base della posizione dei pianeti e dei giorni della settimana[1023]. Lo stesso re Alfonso[1024] fu molto accorto nella scelta del colore dei suoi abiti, preferendo il nero, che secondo l'Araldica siciliana, significava tristezza, malinconia e prudenza. Sicuramente, uno dei colori chiave del Medioevo fu il bianco, che soprattutto in pittura era associato al campo simbolico della luce divina e della purezza, del resto, nei testi sacri[1025] il bianco è il colore più citato[1026].

---

1021 GAGE 1994, 82

1022 Al riguardo, restano fondanti le opere di: Pastoureau 1986 = Pastoureau, M. *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris 1986;
Pastoureau 1989 = Pastoureau, M. *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris 1989, 118-119.
Per la ricostruzione della storia del colore nei secoli ancora Gage 1994.

1023 Gage 1994, 84.

1024 Sulla preferenza per il nero da parte di Re Alfonso d'Aragona si veda: Vespasiano (da Bisticci) 1859, *Vite di uomini illustri del secolo XV*. Firenze 1859, 61-62.

1025 Salmi 51:7, Ecclesiaste 9:8, Daniele 7:9; 11:35; 12:10, Matteo 17:2, Marco 9:3, Luca 9:29, Giovanni 20:12, Atti 1:10, Rivelazione 3:4-5;18; 4:4; 6:11; 7:9;13- 14; 6:2; 19:11;14.

1026 Fachechi 2014 = Fachechi, G. M. *Quando le cattedrali non erano bianche: uso e funzione del colore nell'architettura sacra medievale.* In Il mito del bianco in architettura M. Zammerini (a cura di). Roma 2014, 85-113.

Per quanto riguarda, invece, il colore degli edifici medievali, va precisato che la pratica di utilizzare materiali in base a contrasti cromatici sulle facciate esterne degli edifici era già nota nell'Antichità e nei secoli dell'alto Medioevo, sia in Oriente che in Occidente. In particolare, l'interesse per la policromia derivante dall'uso di materiali differenti, sembra essere il tratto caratterizzante l'architettura medievale italiana, nonostante le sue diverse declinazioni da Nord a Sud. Ad esempio, in Campania[1027] si preferiva il tufo giallo locale assieme alla pietrasanta grigia e al marmo rosa o bianco, diversamente a Roma si prediligeva una decorazione a tessere minute tipica dell'architettura cosmatesca.[1028] Tale scelta era sostanzialmente dettata dalla volontà di ricollegarsi a livello ideale alla grandezza degli antichi, aspetto più volte sottolineato in questo studio proprio in riferimento all'uso degli *spolia*[1029].

Se ci spostiamo su un piano più strettamente teorico, vediamo che uno dei primi dibattiti medievali sul colore risale ad una polemica tra Bernardo di Chiaravalle[1030] e Pietro il Venerabile sulla convenienza che i monaci indossassero vesti di colore bianco (colore dei cistercensi) o di colore nero (secondo la norma di Cluny). In realtà, San Benedetto non aveva dettato alcuna norma circa il colore degli abiti, ma si era limitato a suggerire che si preferissero abiti di tessuto o di pellami economici. In questa polemica, Pietro il Venerabile fece ricorso a motivazioni di carattere storico, teologico e antropologico, in cui sosteneva che il nero fosse più adatto ad esprimere l'umiltà e la rassegnazione atte a rappresentare la vita dei monaci, a differenza del bianco che invece era simbolo di giubilo e gloria, sottolineando, inoltre, che il nero era utilizzato in Spagna per esprimere il lutto[1031]. Tali riflessioni furono espresse in maniera particolare nel trattato Rationale divinorum

---

1027 Si veda: Bruzelius 2005 = Bruzelius, *C. Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*. Roma 2005.

1028 Fachechi 2014, 90-97.

1029 Nel Medievo, quando si parlava di un antico edificio, si faceva spesso riferimento alla sua policromia e alla sua polimatericità. È altamente probabile che tale scelta avesse valenze simboliche, legate al principio della varietas, elemento fondante dell'estica medievale. Naturalmente, non erano solo i marmi a caratterizzare la policromia degli edifici sacri nel Medioevo, ad essi, infatti, si aggiungeva la pittura. Per un approfondimento, si veda: Rossi Manaresi 1987 = Rossi Manaresi, R. *Considerazioni tecniche sulla scultura monumentale policromata, romanica e gotica*. "Bollettino d'Arte", 41. 1987, 173-186.

1030 Su San Bernardo si segnala il recente testo di Lia 2007 = Lia, P. *L'estetica teologica di Bernardo di Chiaravalle*, Firenze 2007.

1031 Gage 1994, 84.

officiorum di Guglielmo Durando[1032] nel XIII secolo, nel quale egli sostenne ad esempio che: il nero fosse il colore più adatto ai venerdì di penitenza e che potesse essere usato nelle stesse funzioni in cui si utilizzava il viola, diversamente il verde e il giallo avevano le medesime funzioni, in quanto essi si confondevano per un osservatore medievale.
Questo scenario sembra confermare l'ipotesi che la gamma coloristica avesse un alto valore allegorico sia in ambito religioso che nella sfera laica dell'Europa medievale[1033] e che la varietà cromatica fosse un requisito essenziale del concetto di bellezza e più in generale nella percezione di un'opera artistica. Tale realtà ha caratterizzato soprattutto l'arte dell'alto Medioevo[1034], ma sarebbe sbagliato pensare che la policromia fosse totalmente assente negli ultimi secoli dell'Età Media.

---

1032 Si segnala un recente contributo di Lalli 2015 = Lalli, L. Il *"Rationale divinorum officiorum" della Biblioteca Apostolica Vaticana appartenuto a Benedetto Urbani* (Inc.II.445). In "Bollettino storico della città di Foligno". Foligno 2015-2019, 539-543.

1033 Pensiamo ad esempio alla rappresentazione del Buon Governo di Lorenzetti, in cui ad ogni valore corrisponde un preciso schema cromatico (Temperanza, Giustizia, Fortezza, Prudenza = azzurro, verde, diamante, rubino).

1034 «Sul finire del Trecento e poi nel Quattrocento l'uso di policromare le sculture in facciata si fece comunque via via meno frequente, anche perché forse aumentò la consapevolezza della poca persistenza dei colori agli agenti atmosferici. E, in generale, si andò pian piano, a partire dall'età tardogotica, da una parte, verso la colorazione tonale a imitazione della pietra, dall'altra, verso un sempre maggiore apprezzamento dei materiali goduti a vista». Fachechi 2014, 112.

### 6.3 Uso del colore sui sarcofagi antichi

I sarcofagi antichi, come la maggioranza dei manufatti artistici greci e romani in marmo, fino a pochi anni fa, erano studiati in maniera approfondita soprattutto da un punto di vita stilistico, tipologico e iconografico[1035], mentre veniva quasi del tutto tralasciato l'interesse per gli aspetti coloristici[1036]. Oggi ci troviamo dinanzi ad una realtà totalmente nuova: una recente sperimentazione[1037] è stata eseguita su un sarcofago policromo, in marmo proconnesio, datato all'ultimo terzo del III secolo (270-280 d.C.) noto come il sarcofago dell'Annona[1038] (fig.351 pag.431) conservato presso il Museo Nazionale Romano in Palazzo Massimo a Roma (inv. 40799). Il manufatto presenta la lastra frontale con una decorazione raffigurante la dextrarum iunctio[1039] di una coppia di sposi. Diverse figure di carattere allegorico completano il rilievo[1040]. Al momento della scoperta[1041] il sarcofago dell'Annona mostrava una grande quantità di tracce di colore rosso e di doratura, parzialmente sbiadite con il trascorrere del tempo[1042]. Grazie ad un approccio multidisciplinare basato sull'integrazione e la visualizzazione dei dati archeologici e dei risultati delle analisi scientifiche, sono stati individuati ulteriori pigmenti, quali il blu egiziano (figg. 352 e 353 pag.431) e il bianco di calce e, forse, la lacca vegetale di

---

1035 Siotto 2019 = Siotto, E. *Identification of gilding techniques on Roman marble sarcophagi,* Journal of Cultural Heritage Vol. 38. 2019, 186-194.

1036 Sulla policromia dei marmi si veda: Fant 1993a, 164-165.

1037 Siotto – Palma – Potenziani - Scopigno 2015 = Siotto, E. - Palma, G. - Potenziani, M. - Scopigno, R. *Digital study and Web-based documentation of the colour and gilding on ancient marble artworks.* In Digital Heritage International Congress 2015, Granada September 28 - October 2, IEEE, Vol. 1, 2015, 239-246.

1038 Si veda: Goette 1990 = Goette, H. R. *Studien zu römischen Togadarstellungen.* 1990, 88, 163, no. S46;

1039 Il medesimo motivo iconografico è presente anche sul sarcofago H10 conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Inv.6603), per il quale si rinvia alla scheda tecnica H10.

1040 Queste sono state identificate come Concordia tra gli sposi, alla loro sinistra Portus con il modello di un faro e una figura femminile con timone e tavoletta scrittoio, forse personificazione dell'annona, la romana fornitura di grano. Alla loro destra è un uomo barbuto dai lineamenti ideali che indossa una toga. Fortuna o Abundantia con cornucopia; e l'Africa con un copricapo di elefante. L'acconciatura dello sposo ricorda quella di Gallieno, mentre l'acconciatura della moglie è simile a quella di Severina. I caratteri del ritratto suggerisce una darazione intorno al 270-280 per il sarcofago. Poiché l'iconografia del sarcofago è unica e privo di riscontri iconografici, deve essere stato appositamente commissionato dalla la coppia. Meinecke 2012 = Meinecke, K. *Invisible Sarcophagi: Coffin and Viewer in the Late Imperial Age.* In Patrons and Viewers in Late Antiquity, S. Birk - B. Poulsen (a cura di). 2012, 98.

1041 Scavato a Roma nel 1877 a Vigna Aquari in via Latina. Meinecke 2012, 96-97 fig.10.

1042 Musso - Friggeri = 1985 = Musso, L. Friggeri, R. "II,1. *Sarcofago dell'Annona* (inv. n. 40799)," ser. Museo Nazionale Romano. Le sculture esposte Aule delle Terme, A. Giuliano (a cura di), vol. I.8. Roma 1985, 46–51.

Garanza[1043] (tali risultati sono opportunamente illustrati in una ricostruzione virtuale, si veda l'esemplificazione riportata in fig.354 pag.432)[1044].



Fig. 351
Sarcofago dell'Annona, Roma Museo Nazionale Romano in Palazzo Massimo (inv. 40799). From: https://it.wikipedia.org/wiki/Sarcofago_dell%27Annona#:~:text=Il%20sarcofago%20dell'Annona%20%C3%A8,alle%20Terme%2C%20con%20numero%2040799.





Fig. 352 e 353
Particolare policromo del parapètasma (a sinistra) e della stessa area in Immagine VIL che mostra la distribuzione delle particelle bianche luminose dell'Egitto blu (a destra). Immagine pubblicata in Siotto, Palma, Potenziani, Scopigno 2015, fig.3.

1043 Siotto – Palma – Potenziani– Scopigno 2015, 242-243.
1044 Visibile online https://vcg.isti.cnr.it/roman-sarcophagi/annona-sarcophagus/img/video-ISTI-CNR.mp4

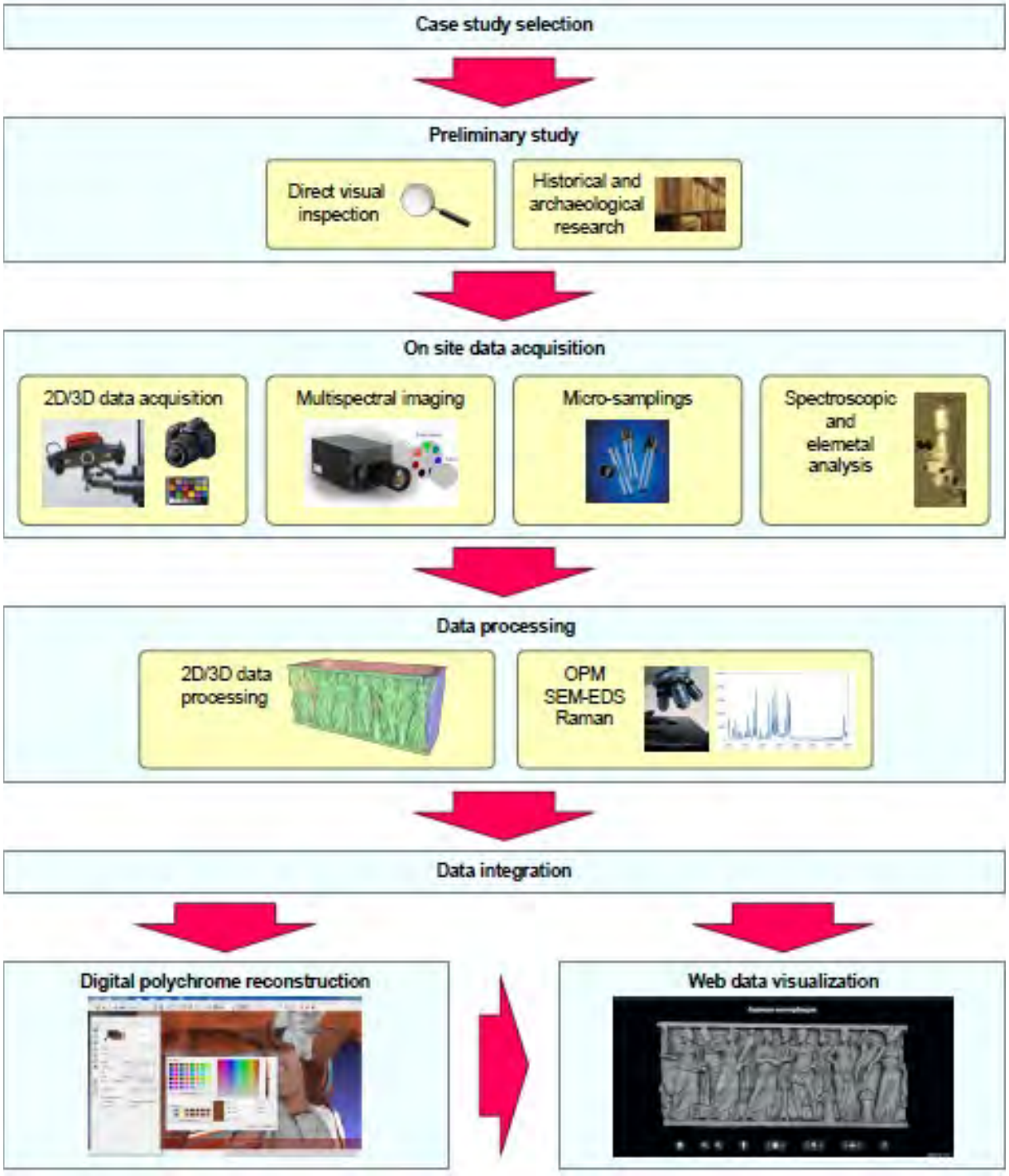



Fig.354
Esemplificazione del processo metodologico sistematico adottato
per il rilevamento e lo studio della policromia antica su manufatti marmorei.
Immagine pubblicata in Siotto, Palma, Potenziani, Scopigno 2015, fig.1.

Numerosi altri studi sono stati condotti, più o meno recentemente, sulle tecniche coloristiche utilizzate sui sarcofagi antichi. Tra questi ricordiamo quello sulle tecniche di doratura e di applicazione del colore di P. Liverani[1045] su un sarcofago (fig.355 pag.433) con scene scene bucoliche[1046], del 300 d.C. circa, conservato ai Musei Vaticani[1047] (inv.n.31485). Vediamo che l'esemplare[1048] mostra il buon pastore a sinistra e una figura femminile orante a destra, tra essi si colloca una scena di carattere bucolico-pastorale. Il coperchio, invece, è decorato con una scena di caccia a sinistra e il ritratto del defunto a destra, in posizione centrale è presente una tabella priva di iscrizione. Dato particolarmente interessante è il manto delle capre e delle pecore, la barba, i capelli e altri dettagli delle figure umane inserite nella scena pastorale: tutti ricoperti da un pigmento bruno-nerastro dovuto all'ossidazione di alcune sostanze utilizzate per stendere la lamina d'oro, che in origine doveva marcare alcuni dettagli dei rilievi. Questi ultimi, a loro volta, hanno mostrato, a seguito di un attento restauro, la presenza diversi pigmenti come il giallo, il rosso, l'azzurro e l'oro appunto[1049].



Fig. 355
Sarcofago con scene bucoliche, Roma, Musei Vaticani (inv.31485).
From: https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.31485.0.0?lang=en_US

1045 Liverani2010 = Liverani, P. *New evidence on the polychromy of Roman sculpture*, in: Brinkmann V., Primavesi O., Hollein M. (a cura di), Circumlitio. The Polychromy of Antique and Medieval Sculpture, Proceedings of the Johann David Passavant Colloquium, Hirmer, Munich, 2010, 290–302.

1046 Il motivo iconografico ritorna sul sarcofago B8 conservato presso la Badia di Cava dei Tirreni, Salerno. Per un'analisi completa del manufatto si rinvia alla scheda tecnica B8.

1047 Liverani 2008 = Liverani, P. *La Policromia Delle Statue Antiche*. In Escultura Romana En Hispania V Actas De La Reunion Internacional Murcia 2005. 2008, 75 tav.7.

1048 Il manufatto presenta stringenti somiglianze con una lastra policroma a scene cristologiche del Museo Nazionale Romano. Si veda al rigurdo: SAPELLI 2002 = SAPELLI, M. 2002 *"La lastra policroma con scene cristologiche del Museo Nazionale Romano. Osservazioni su struttura e tecnica"*. In Akten des Symposiums 'Frühchristliche Sarkophage' G. Koch (a cura di) Marburg 30-6 / 4-7 1999, Mainz am Rhein 2002, 187-206.

1049 Liverani 2008, 74 -76 e 75 tav.7.

In questo caso specifico si tratta di piccoli dettagli decorati con pigmenti, ma di norma, i sarcofagi presentavano ampie superfici ricoperte di colore[1050] (più raramente solo elementi). Ulteriori interessanti ricerche sono quelle condotte da Sargent[1051], Bourgeoise[1052], Jockey[1053] e Siotto[1054], ma resta la necessità di un'indagine sistematica sul colore e sulla tecnica di doratura antica su sarcofagi romani in marmo.

Senza dubbio, vasta era la gamma di colori utilizzata sui sarcofagi dagli artisti greci e romani,[1055] ma a ciò si aggiunga un'ulteriore osservazione: il pigmento non aveva esclusivamente una funzione di abbellimento dell'opera e l'uso del colore non era legato a scopi strettamente decorativi, ma rappresentava per l'artista un vero e proprio linguaggio artistico aggiunto da utilizzare secondo quelli che potevano essere un gusto, una libertà interpretativa o una possibilità ulteriore di soddisfare le richieste del committente.

### 6.4 Gli esemplari che presentano tracce di colore

La letteratura in materia di pigmenti e tecniche utilizzate dagli artisti nell'Antichità è ancora limitata, sebbene si assista oggi, come precedentemente accennato, a un interesse scientifico verso la policromia antica. Nel nostro caso, consapevole dei limiti di tale approccio metodologico: ci limiteremo a evidenziare le tracce di colore ancora visibili su alcuni sarcofagi oggetto di questo studio. Certa della necessità di dover procedere, in futuro, all'avvio di un approccio scientifico, sistematico e multidisciplinare volto a rilevare, studiare e visualizzare la policromia (colore e dorature) sui nostri sarcofagi, in questa sede si è proceduto, da un punto di vista metodologico, ad una ispezione visiva diretta, limitatamente a occhio nudo, dei pigmenti sulla superficie marmorea. I pigmenti presenti sui manufatti, che per la sensibilità dell'uomo contemporaneo possono apparire

---

1050 Pensiamo ad esempio al sarcofago con scena di clementia del Cortile Ottagono dei Musei Vaticani.

1051 Sargent 2011 = Sargent, M. L. *"Metropolitan Roman Garland Sarcophagus".* In Tracking Colour: The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 3, J. S. Østergaard (a cura di). Copenhagen 2011, 14–34. [Online]. Available: http://www.glyptoteket.com/sites/default/files/trackingcolour-3.1.pdf

1052 Bourgeois - Jockey 2005a = Bourgeois, B. - Jockey, P. *D'or et de marbre. Les sculptures hellénistiques dorées de Délos.* BCH, vol. 128–129. 2005, 331–349.

1053 Bourgeois - Jockey 2005b = Bourgeois , B. -Jockey P. *La dorure des marbres grecs. Nouvelle enquête sur la sculpture hellénistique de Délos.* In JSav. 2005, 253–316.

1054 Siotto 2019, 186-194.

1055 Un esempio celebre in tal senso, per rimanere in area campana, è rappresentato dalla tomba del Tuffatore del V sec. a.C. a Paestum (Salerno).

privi di significati o rimandi simbolici, si caricavano invece di valenze e tradizioni simboliche tutt'altro che scontate[1056] sia in epoca antica che medioevale, tali da dare vita a veri e propri dibattiti con ricadute a livello politico e ideologico. Ad ogni modo, è facile immaginare quale forza comunicativa avesse una scena policroma rappresentata su un sarcofago, la cui iconografia si arricchiva, proprio grazie al colore, di una nuova e più incisiva semantica. Vediamo ora nel dettaglio gli esemplari[1057] oggetto di questo studio che mostrano tracce di colore: E2 sarcofago (fig.356 pag.435) a carattere mitologico con thiasos di eroti, conservato ad Amalfi (Salerno). Il manufatto che abbiamo già ricondotto a una provenienza urbana della metà del II secolo d. C., presenta tracce di colore rosso lungo in margine inferiore e superiore.



Fig. 356
Sarcofago E2 con thiasos di eroti. Amalfi (Salerno).
Foto dell'autore.

1056 Sull'uso del colore nell'antichità si rinvia nuovamente a: John Gage, Color y cultura, 1994.
1057 Per un'analisi completa dei manufatti e per la relativa bibliografia si rinvia alle schede tecniche

B2 sarcofago (fig. 356 pag.437) ghirlande e tabula ansata, conservato presso la Badia di Cava dei Tirreni (Salerno). La cassa presenta sulla fronte un'iscrizione con tracce di colore rosso, aggiunta in fase di rilavorazione nel XIV sec. d. C. In particolare, sono presenti: una croce, il nome e la data di sepoltura del defunto che ha riutilizzato la cassa come sepolcro e uno stemma nobiliare. Si tratta del sarcofago di Costanzo Punzi, tesoriere di Roberto d'Angiò, seppellito nel 1338.

D2 sarcofago (fig. 357 pag.437) a lenòs con decorazione a carattere mitologico, raffigurante una scena della mitica lotta tra Greci e Amazzoni, con al centro Achille e Pentesilea. La cassa considerata un prodotto della medesima officina campana dell'esemplare con il mito di Ippolito, conservato al Museo del Sannio (Benevento) datato al 230 d.C., presenta tracce di colore sui volti dei combattenti. Purtroppo il sarcofago è stato a lungo esposto agli agenti atmosferici,[1058] inoltre la sua muratura aveva lasciato tracce di malta e colature di cemento sui rilievi, per questa ragione probabilmente sono andati perduti ulteriori pigmenti che in origine completavano la decorazione.

D5 frammento (fig. 358 pag.438) a carattere mitologico con caduta di Fetonte, conservato come il precedente presso il Museo del Sannio (Benevento), databile al 280-305 d.C., presenta tracce di colore rosso-ocra in corrispondenza dei rilievi (arbusti, pelle, vesti). Purtroppo, l'estrema frammentarietà dell'esemplare non consente un'indagine approfondita dei dettagli.

1058 La lastra ear collocata in origine presso il muro di cinta del convento di Santa Sofia, Largo San Giovenale. Il riuso risale alla fine del XV secolo. Papa Benedetto XIII Orsini lo fece inserire come elemento decorativo di una fontana. In seguito fu trasferito presso il palazzo di città Paolo V, nel 1920, infine, fu collocato nel Museo.



Fig. 356
Sarcofago B2 con ghirlande e tabula ansata. Cava dei Tirreni, (Salerno), Badia.
Foto dell'autore.

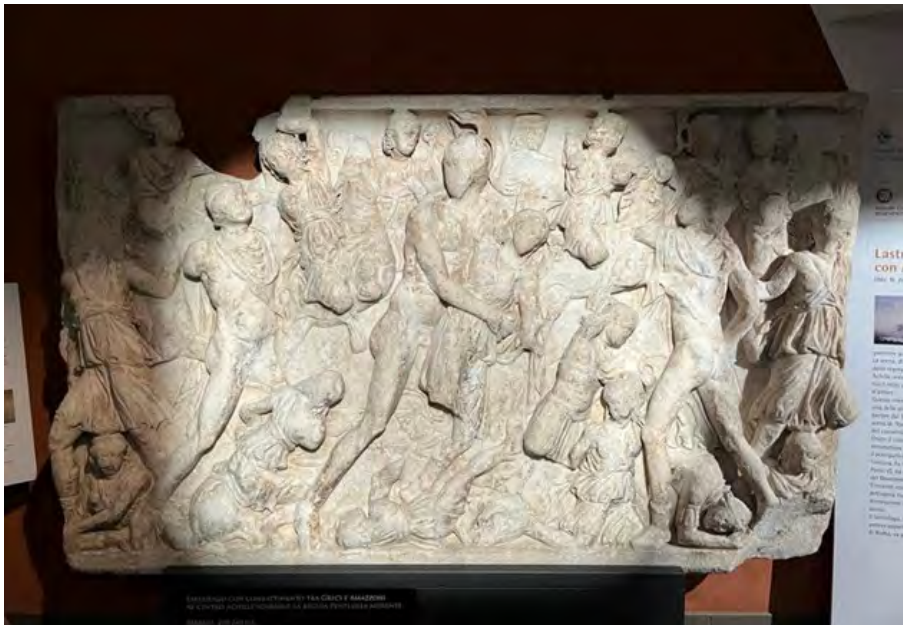


Fig. 357
Fronte sarcofago a lenòs D2 con Achille e Pentesilea. Benevento, Museo del Sannio. Foto dell'autore.



Fig. 358
Frammento di sarcofago D5 con caduta di Fetonte, Benevento.
Museo del Sannio.
Foto dell'autore.



Fig. 359
Frammento di sarcofago D6 con mito di Ercole.
Benevento, Museo del Sannio.
Foto dell'autore.

D6 frammento (fig. 359 pag.438) a carattere mitologico raffigurante il mito di Ercole, databile alla prima metà del III sec. d.C., di possibile provenienza locale, come per il precedente esemplare è conservato a Benvento presso il Museo del Sannio. Resta solo una porzione di una lastra di sarcofago, che in origine, doveva presentare un rilievo raffigurante le dodici fatiche di Ercole. Sembrano visibili tracce di colore in corrispondenza dei rilievi, in particolare sulla pelle dell'eroe sembrano riconoscersi pigmenti di colore rossastro, allo stesso modo il serpent sembra avere toni verdi-bluastri.

D7 lastra di sarcofago (fig. 360 pag.439) con eroti clipeofori e maschere, conservato presso il Museo del Sannio a Benevento. Datato tra la fine del III e gli inizi del IV sec. d.C., di provenienza incerta, presenta tracce di colore in corrispondenza degli eroti clipeofori, particolarmente visibili pigmenti di colore rosso sulle gambe e sul ventre.

A8 sarcofago (fig. 361 pag.439) a carattere mitologico recante il motivo delle Nereidi e Tritoni e clipeo con i defunti, conservato a Salerno, presso la Cattedrale e datato al tardo III sec. d.C., opera di una bottega locale. L'esemplare in marmo bianco reca segni di colore in corrispondenza dei rilievi: nero sull'iscrizione rinascimentale, azzurro sui busti, rosso sulla testa e tracce di azzurro nelle pupille del volto femminile all'interno del clipeo (fig.362 pag.439).

A9 lastra (fig.363 pag.439) con lesene scanalate e campi strigilati, murata nel quadriportico del Duomo di Salerno. Datata agli inizi del III sec. d. C., di fattura possibilmente locale, lastra presenta tracce di colore nero in corrispondenza della parte mediana delle strigilature: putroppo la collocazione in alto a parete e lo stato di usura, non ci consente di aggiungere ulteriori dettagli.



Fig. 360
Sarcofago D7 con eroti clipeofori e maschere. Benevento, Museo del Sannio.
Foto dell'autore.



Fig. 361
Sarcofago A8 con Nereidi e Tritoni, Famiglia Capograssi. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore



Fig. 362
Dettaglio sarcofago A8 con tracce di colore sul volto femminile. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig. 363
Lastra A9 con lesene scanalate e campi strigilati. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.

A3 sarcofago (fig.364 pag.441) a doppia strigilatura, Casato Guarna, conservato nel quadriportico del Duomo di Salerno, il sarcofago in marmo grigiastro con alcune tonalità giallastre, presenta un motive decorativo originale caratterizzato da un doppio registro di strigilature. Proprio per l'eleganza compositiva sarebbe da considerarsi un esemplare di provenienza urbana, ma non è da escludersi possa essere un prodotto locale imitante modelli urbani, della prima metà del III sec. d.C. Il sarcofago presenta sul lato corto sinistro, in corrispondenza della mandorla centrale del registro superiore evidenti tracce di colore rosso nelle strigilature[1059].



Fig. 364
Sarcofago A3 con doppio registro di strigilaure, Famiglia Guarna. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore

1059 Si tratta di un dettaglio che sino ad oggi risulta inedito.

### 6.5.1 L'uso del colore in fase di riuso: A20

Poche sono le prove che ci consentono di stabilire con esattezza il momento in cui furono applicati i pigmenti colorati sulle superfici marmoree dei nostri manufatti, abbiamo più volte sottolineato come i sarcofagi subissero delle rilavorazioni più o meno evidenti e come tali interventi avessero spesso collegamenti con la persona inumata durante la fase di riuso, in questo caso particolare possiamo avanzare un'ipotesi circa l'uso del colore in fase di reimpiego per il sarcofago A20 (fig.365 pag.442). L'esemplare rientra per il motive decorativo della fronte antica nella serie dei sarcofagi con figure alate, Vittorie o Eroti, recanti una tabula con inciso un testo epigrafico, di cui si ha testimonianza in ambito urbano dalla seconda metà del II sec. d.C. In origine il sarcofago doveva, infatti, presentare in posizione centrale una tabula epigrafica sorretta da Nikai, entro il quale successivamente fu inserito uno stemma nobiliare, quest'ultimo fu presumibilmente rilavorato nella seconda metà del XIV secolo, Il coperchio trecentesco[1060] è andato perduto,



Fig. 365
Sarcofago A20 della contessa Marchisia del Balzo, fronte antica. Salerno, Cattedrale. Foto dell'autore.

1060 Si è ipotizzato che il coperchio rilavorato presentasse il gisant. Prencipe 2009 = Prencipe, R. *Il castello di Casaluce e la committenza artistica di Raimondo del Balzo e Isabella d'Apia*, Tesi Dottorato, Università Federico II di Napoli. 2009, 145.

sostituito da una lastra in pietra grezza. L'esemplare[1061] fu riutilizzato come sepoltura di Marchisia del Balzo, contessa[1062] di Mileto[1063] (non Melito come riportato dal De Angelis e dalla Palmentieri)[1064] e Terranova, morta nel 1367[1065]. Della donna non è nota la data di nascita, ma sappiamo che apparteneva al ramo della famiglia dei del Balzo di Courtheson-Soletto-Orange, figlia di Guglielmo IV, ebbe il nome dalla madre, Marquise d'Albaron.[1066] Marquisia sposò un feudatario angioino[1067], esponente del casato dei Sanseverino[1068]. Il sarcofago[1069] A20 è attualmente conservato nel quadriportico, intercolumnio mediano, lato settentrionale del Duomo di Salerno[1070].Sulla fronte rilavorata A20.1(fig. 367 pag.444) compaiono tre scudi inseriti in altrettanti tondi il cui bordo esterno e interno è decorato con un motivo a dentelli. In particolare, vediamo che lo scudo centrale raffigura uno

---

1061 Si veda lo studio di Paoletti 1983, 225- 244 e 243 nota n. 47.

1062 Come osservato dal Braca il titolo nobiliare corretto è Contessa e non Marchesa, quest'ultimo erroneamente attribuito a causa del nome Merchisia/Marquisia (da cui il titolo Marchesa). BRACA 2003a, 110, 187 -188.

1063 Carucci 1962, 25.

1064 Palmentieri 2010a, 242;
De Angelis 1937, 41;

1065 Data confermata dall'iscrizione dedicatoria presente sulla cassa.

1066 Prencipe 2009, 147.

1067 Si tratta di Ruggero Sanseverino, conte di Mileto e Terranova, dal quale ebbe un figlio, Roberto. L'uomo aveva sposato in prime nozze Giovanna d'Aquino, la cui tomba è nella Cappella d'Aquino in San Domenico Maggiore a Napoli, sulla cui fronte sono visibili i medesimi stemmi di Ruggero Sanseverino, inquartati con quelli della casata d'Aquino. Il Prencipe avanza l'ipotesi che proprio Ruggero di Sanseverino possa essere stato il committente comune delle due tombe. L'uomo morì nel 1376, dunque, sopravvisse a entrambe le mogli. Sappiamo poi che nel 1367 anno di morte di Marquisia era Vescovo di Salerno, Guglielmo III Sanseverino, membro della stessa casata. Tuttavia, non ci sono prove che confermino la parentela tra il vescovo e il marito della contessa. Prencipe2009, 148;
Non trova conferma anche l'ipotesi del Braca, secondo cui l'arcivescovo potesse essere in realtà il figlio della contessa. Braca, 2003 187-188.

1068 Del Balzo Di Presenzano 2003 = Del Balzo Di Presenzano, A. *A l'asar Bautezar! I del Balzo e il loro tempo.* Napoli 2003.

1069 Un esemplare simile si trova reimpiegato a Ravello1069 (Salerno) nella chiesa di San Giovanni del Toro, proprio questo elemento confermerebbe l'approvvigionamento dei marmi in età medievale dai medesimi contesti di necropoli. Palmentieri 2020b, 131 nota 37.

1070 Il sarcofago ha subito una serie di spostamenti, dapprima collocato all'inizio della navata settentrionale, vicino alla porta piccola, come ci ricorda l'erudito Antonio Mazza. Mazza 1681 = Mazza, A. *Historiarum epitome de rebus salernitanis.* Napoli 1681, 52. Questa ubicazione è confermata anche in una Santa visita dell'arcivescovo Lucio Sanseverino, datata 1613 f. 29 r. Prencipe 2009, 145 nota 457.
Un altro erudito, Luigi Staibano, nell'ottocento riferisce che il sarcofago fu spostato nel cortile del Palazzo Arcivescovile, dove ancora allora si trovava. Staibano 1875 = Staibano, L. *Salerno epigrafica*, manoscritto del 1875. Biblioteca di Archeologia e Storia dell'arte di Salerno. Salerno 1875;
Nel 1936 Michele de Angelis, parlando dei lavori di sistemazione successivi al terremoto del 1930, afferma che nel 1932 "si colloca sotto l'arcata centrale del lato settentrionale il sarcofago del Balzo, trasportato nei giorni precedenti nell'atrio dal cortile del Palazzo Arcivescovile". De Angelis 1936 = De Angelis, M. *Il Duomo di Salerno nella sua storia, nelle sue vicende e nei suoi monumenti: notizie documentate sui restauri e sulle modifiche subite dall'edificio.* Salerno 1936, 80.

stemma derivante dall'unione dei due laterali (fig. 368 pag.444), dei quali quello di sinistra rappresenta un corno da caccia o olifante (fig. 369 pag. 445), mentre quello di destra mostra in posizione centrale una fascia orizzontale e dei motivi decorativi intorno (fig.370 pag.445). In merito a quest'ultimo stemma va sottolineato che esso è lo stemma dei Sanseverino e non degli Orsini[1071], come dimostra un confronto con gli stemmi di questa famiglia. Completano lo schema decorativo quattro rosette collocate su foglie dal margine seghettato disposte a forma di X, infine un'iscrizione dedicatoria corre lungo tutta la cornice.



Fig. 367
Sarcofago A20.1 della contessa Marchisia del Balzo, fronte rilavorata. Salerno, Cattedrale. Foto dell'autore.



Fig. 368
Dettaglio dello stemma centrale, sarcofago A20.1 della contessa Marchisia del Balzo, fronte rilavorata. Salerno, Cattedrale. Foto dell'autore.

1071 DE ANGELIS 1937, 41-42.



Fig. 369
Dettaglio dello stemma di destra con olifante, sarcofago A20.1 della contessa Marchisia del Balzo, fronte rilavorata. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.



Fig. 370
Dettaglio dello stemma di sinistra con fascia mediana, sarcofago A20.1 della contessa Marchisia del Balzo, fronte rilavorata. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.

I lati corti presentano, come ricordato precedentemente, grifi affrontati dinanzi a un candelabro (figg. 371 e 372 pag.446)[1072].I fori visibili sui lati risalgono probabilmente all'e[1073] poca del riuso come abbeveratoio per cavalli, nello spazio antistante il Palazzo Arcivescovile. Ad un'osservazione a occhi nudo non sono visibili, attualmente, pigmenti colorati, ma i motivi decorativi presenti su tale manufatto lasciano presupporre un uso del colore in corrispondenza degli stemmi del casato rilavorati in fase di reimpiego. Sul sarcofago, infatti, compare una versione piuttosto particolare dello stemma della famiglia del Balzo, che di norma si presentava con stella a sedici punte su sfondo rosso, spesso inquartata con il corno da caccia dei principi d'Orange. Un esempio policromo dello stemma del Balzo è nella Cappella del Balzo, Chiesa di Santa Chiara a Napoli (fig.373 pag.447), qui si conserva anche un altro esempio in marmo bianco sulla tomba di Raimondo del Balzo (fig.374 pag.447).





Fig. 371 e 372
Lati corti, sarcofago A20 della contessa Marchisia del Balzo. Salerno, Cattedrale.
Foto dell'autore.

1072 Dei lati corti, si conserva un'interessante descrizione del Bracco: «Sui lati si stampano sul marmo, vigili e imperiosi nel domare la superbia, due grifi dalle ali erette, saldi sulle zampe anteriori per vigore di sangue, nella disposizione affrontata in cui all'araldica non resterà che specchiarsi, li separa un candelabro a cui appuntano gli occhi d'aquila all'ombra delle orecchie equine. Se può esser simbolo di morte l'oggetto, che levava la fiamma accanto al cataletto, son promessa di rivincita i due grifi, che contrappongono la propria iperborea natura alla sovranità terrestre della morte». Bracco 1979 = Bracco, V. *Salerno romana.* Salerno 1979, 101.

1073 De Angelis 1937, 41- 42.



Fig. 373
Stemma del Balzo, Cappella del Balzo, Napoli, Chiesa di Santa Chiara.
Immagine pubblicata in Iorio 2016 = Iorio S. *La cappella del Balzo nella chiesa di Santa Chiara a Napoli: il dialogo con il Medioevo nell'arte marmoraria di Jacopo Lazzari nel primo Seicento.* In Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III. di G. Extermann - A. Varela Braga (a cura di) 2016, 281 fig. 8.



Fig. 374
Stemma del Balzo, particolare della tomba di Raimondo del Balzo, Cappella del Balzo, Napoli, Chiesa di Santa Chiara. Immagine pubblicata in Iorio 2016, 281 fig. 7.

Sul nostro sarcofago A20 è solo questo a comparire, ma il cognome della Contessa Marquisia viene esplicitamente collegato al casato de Baucio, mentre non si fa alcun cenno alla casata degli Orange. Vediamo a tal proposito l'iscrizione: † HIC IACET MAGNIFICA MULIER D(OMI)NA MARQUISIA DE BAUCIO COMITISSA MILETI AC TERRENOVE QUE OBIIT † MCCCLXVII DIE XX MENS. SEPT. VI IND. CUI(US) A(N)I(M)A REQUIESCAT IN PACE (AMEN).

Di conseguenza, appare assolutamente condivisibile quanto ipotizzato dal Prencipe[1074] ossia che anche il nostro sepolcro fosse originariamente policromo. Tale scelta cromatica sarebbe appunto servita a evidenziare i dettagli dei due stemmi del casato a cui apparteneva la nobildonna, forse con il cornetto da caccia di colore argento-azzurrato su sfondo giallo e lo stemma del casato Sanseverino di colore neutro con fascia orizzontale rossa. A suffragare tale ipotesi sono gli stemmi delle due casate Aquino-Sanseverino dipinti ai lati della Mater Omnium di Roberto d'Oderisio, collocata in origine proprio sulla tomba di Giovanna d'Aquino prima moglie di Ruggero da Sanseverino, morta nel 1365, in San Domenico a Napoli (fig. 375 pag.450) e oggi al Museo di Capodimonte a Napoli. Qui si vedono il bordo dello stemma e la fascia scolpiti, invece la parte superiore forse era dipinta sul marmo[1075]. Probabilmente il sarcofago salernitano A20, su cui compare lo stemma del Balzo con il solo corno senza la stella a sedici punte, si riferisce, ad un'altra versione dello stemma utilizzata per identificare questo ramo del casato, per il quale appunto si preferiva esclusivamente il corno da caccia e non il corno inquartato con la stella[1076]. Un'altra esponente della famiglia Del Balzo, Beatrice contessa di Caserta, scelse un sarcofago antico per la sua sepoltura,[1077] si tratta di una lenòs strigilata (fig.376

---

1074 Prencipe 2009, 149.

1075 Prencipe 2009, 136 -138.

1076 Tale particolare è ulteriormente confermato dal Prencipe che segnala un manoscritto segnato X a 40 della Biblioteca Nazionale di Napoli, che riporta come stemma del Balzo anche quello appena descritto. Prencipe 2009, 149.

1077 La tomba di Beatrice contessa di Caserta, nel 1616 versava già in cattivo stato di conservazione, tanto che anche l'iscrizione apposta lo testimonia: *jam vetustate collapsum*. Per questo motivo, la cassa non fu collocata nella cappella restaurata, tanto che se ne persero le tracce fino a quando, nel 1892, il De la Ville la ricorda nella Villa Sainte Brigitte del conte D'Ajuot a Posillipo. La cassa fu poi acquistata dal Ministero dell'Istruzione Pubblica e collocata nei sotterranei della Certosa di San Martino (Napoli). Iorio 2016 = Iorio S. *La cappella del Balzo nella chiesa di Santa Chiara a Napoli: il dialogo con il Medioevo nell'arte marmoraria di Jacopo Lazzari nel primo Seicento.* In Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III. di G. Extermann - A. Varela Braga (a cura di) 2016, 281.

pag.450) ricavata dal reimpiego di una vasca romana della seconda metà del III secolo d.C.[1078] L'esemplare presenta dei segni di rilavorazione sul retro, dove furono inseriti, in età medievale, sette archetti sorretti da colonnine, nei quali sono presenti mezze figure a bassorilievo di santi e sante ai lati di una Madonna con bambino. I pennacchi degli archetti centrali sono decorati con quattro stemmi araldici del casato Del Balzo[1079], ciascuno affiancato da due rosoni. Lungo la cornice in alto e in basso fu realizzata la seguente iscrizione: "HIC REQUIESCIT CORPUS DOMINAE BEATRICIS DE BAUCIO COMITISSE CASERTAE / QUI OBIIT ANNO DNI MCCCXXXVI DIE PRIMO MARCII IIII IND CU AIA REQIESCAT IN PACE"[1080].

Sebbene non siano visibili tracce di colore su questo esemplare, non possiamo escludere che al momento del riuso, così come avvenne per l'esemplare A20, fossero stati aggiunti pigmenti in corrispondenza delle lettere e degli stemmi. L'uso del colore sugli stemmi è un elemento tutt'altro che raro, ma è pur vero che gli stemmi dei casati, che nel nostro immaginario sono da sempre esistiti e caratterizzati da colori brillanti e facilmente riconoscibili, sono piuttosto legati all'araldica medievale. Gli emblemi o le insegne ereditarie molto probabilmente nacquero nell'XI secolo nel nord della Francia, con il proposito di rendere riconoscibili gli eserciti ai soldati in battaglia, allo stesso modo, le prime descrizioni di scudi appaiono nei poemi cavallereschi, nei quali si usarono termini come vermeil o rouge, blanc, or y azur[1081].

Abbiamo già ricordato come l'araldica facesse un uso tecnico dei termini "oro e azzurro", in quanto si riferivano al metallo più prezioso e al colore più costoso ed esotico allora

---

1078 La rilavorazione risale a un momento successivo al 1336, anno di morte della contessa Beatrice del Balzo. È ipotizzabile l'intervento di maestranze ispirate all'opera di Tino da Camaino. Palmentieri 2010a, 368.

1079 Famiglia che giunta a Napoli dalla Provenza al seguito del re Carlo d'Angiò, ottenne nel 1328 il patronato di ben due cappelle nella «Real» chiesa francescana, di cui una destinata al ramo dei Conti di Soleto, l'altra a quello dei Duchi d'Andria. Iorio 2016, 275.

1080 Palmentieri 2010a, 367-368.

1081 Gage 1994, 81.

esistenti, con un evidente richiamo al valore materiale dei colori. In tale linguaggio era assente il porpora a differenza del diffuso più verde[1082].



Fig. 375
Tomba di Giovanna d'Aquino, Napoli, San Domenico Maggiore. From: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/106630/Anonimo%20toscano%20sec.%20XIV%2C%20Monumento%20funebre%20di%20Giovanna%20d%27Aquino



Fig. 376
Sarcofago di Beatrice del Balzo, ricavato da una vasca romana del II secolo, Napoli, Certosa di san Martino. From: http://notizie.comuni-italiani.it/foto/84813.

1082 Gage 1994, 82

# Conclusioni

Il dato che ha accomunato tutti i reimpiegi oggetto di questo studio è senza dubbio il rapporto fra produzione ed esigenze di autorappresentazione della committenza che, nel nostro caso, era sicuramente dotata di un potere politico forte e di capacità economiche ampie. Alla base del riuso dei sarcofagi antichi, infatti, sono costantemente emerse motivazioni ideologiche, riconducibili alle necessità delle elitè locali, espressione di una mentalità e di una cultura comune e condivisa.

La pratica del reimpiego di sarcofagi antichi in epoca normanna in Campania è da considerasi senza dubbio un programma complesso, da concepire come un insieme di azioni volte a manifestare un disegno politico fondato sul recupero, attraverso la continuità, delle memorie materiali. Queste ultime dovevano esprimere, con un linguaggio semplificato e immediato, la dimensione del potere detenuto a livello locale. Parliamo di un potere "nuovo" che, avvalendosi di rimandi storici a più livelli, esprimeva attraverso uno stile radicato nella tradizione culturale una dimensione artistica diversa, non necessariamente più modesta. Lo studio dei sarcofagi ha, inoltre, consentito d'indagare la storia socio-economica dell'Italia meridionale in epoca normanna tramite l'importazione dei marmi, la diffusione commerciale dei singoli pezzi, la lettura delle iscrizioni, queste ultime viste come preziose fonti di notizie sui committenti, sul loro status sociale, sulla loro carriera o sulle loro attività.

In questo percorso sui sarcofagi di reimpiego, attraverso continui rimandi al lontano mondo classico mediati da una visione prettamente medievale e normanna, non è difficile individuare diversi fili conduttori attraverso i quali tentare alcune riflessioni di carattere storico, artistico e culturale. Dal privilegiato punto di vista in cui questo studio ci pone, dandoci la possibilità di osservare in un unico oggetto sepolcrale due mondi e due culture, scorgendo contemporaneamente il rapporto che tra esse è andato costituendosi nei secoli, risulta quanto mai interessante provare ad offrire una visione d'insieme dei dati analizzati,

unita alle considerazioni generali che scaturiscono naturalmente dall'osservazione di essi. Una prima considerazione può essere fatta a partire dall'analisi della datazione originaria delle sepolture di reimpigo analizzate in questo studio. Ci siamo ritrovati dinanzi a un arco cronologico riconducibile a due diverse fasi. Alla prima, riferibile al I-II secolo, sono riconducibili 28 manufatti,[1083] mentre alla seconda fase, III -IV secolo, sono attribuibili 50 manufatti [1084]. Con una netta prevalenza di esemplari risalenti al III secolo.

Un periodo di tempo lunghissimo che si trova riunificato in questi manufatti grazie al desiderio dei nobili normanni di affermare al livello locale, e alle comunità presenti e future, il proprio potere e la legittimità della loro autorità. Questi aspetti di autorappresentazione già riscontati per i sarcofagi di reimpiego del Duomo di Salerno, sono stati ulteriormente indagati e confermati per un'area geografica regionale. Ciò che è emerso però durante questo nuovo processo d'indagine è che una così vasta quantità di elementi di spoglio, di epoche e provenienze diverse non può spiegarsi esclusivamente come una diretta conseguenza di una difficoltà di approvvigionamento di materiali che, con ogni probabilità costringeva gli acquirenti ad accontentarsi di ciò che era immediatamente disponibile, eliminando a priori la possibilità di creare preferenze per l'una o per l'altra epoca. Per quanto possiamo supporre, ciò che orientava la scelta era innanzitutto l'appartenenza della sepoltura al mondo classico - repubblicano, imperiale, tardoantico che fosse - attestata da ben definiti elementi stilistici e iconografici e, in secondo luogo, la preziosità dei materiali. Si tratta di un fenomeno certamente diffuso durante diversi periodi storici, ma che in tale epoca e in tale contesto si carica di motivazioni politiche e culturali non riscontrabili altrove. D'altro canto anche la presenza di sarcofagi appartenenti ai primi secoli della cristianità, che verrebbe spontaneo attribuire a una maggiore reperibilità di questi ultimi, in quanto meno lontani cronologicamente rispetto a quelli di epoche precedenti, piuttosto potrebbe essere dovuta ad una scelta mirata a garantirsi temi e toni non in contrasto con

---

1083 A4, A5, A10, A11, A12, A15, A17, B1, B2, B3, B7, B8, D4, D8, E1, E2, E3, E4, E9, F1, G1, G2, G3, H3, H11, H13, H14, M1.

1084 A1, A2, A3, A6, A7, A8, A9, A13, A14, A16, A18, A19, A20, A21, A22, B4, B5, B6, C1, C2, D1, D2, D3, D5, D6, D7, D9, D10, E5, E6, E7, E8, F2, G4, G5, G6, H1, H2, H4, H5, H6, H7, H8, H9, H10, H12, H15, I1, L1, L2.

la fede professata. A partire dal IV secolo, infatti, i sarcofagi cominciano a subire quel processo di semplificazione che li porterà a perdere progressivamente sfarzo ed elementi decorativi e ad assumere caratteristiche più tipiche dell'arte paleocristiana. Verso la fine di questo secolo cominciò una vera e propria rivoluzione culturale, promossa dai padri della chiesa come Sant'Ambrogio, San Girolamo e Sant'Agostino, che sconvolse la mentalità sepolcrale dell'Antichità, ponendosi in netta opposizione proprio con quel desiderio di autorappresentazione che aveva caratterizzato i secoli precedenti e che si riaffermerà nel Medioevo. I vescovi cristiani volevano porre fine a quella tendenza – verso la quale fino ad allora per ovvi motivi di opportunità si erano dimostrati indulgenti – di esaltare la propria immagine sociale attraverso l'iconografia dei sarcofagi, anche se – o forse proprio per questo – si utilizzavano ormai elementi figurativi cristiani[1085]. Considerando questi aspetti storici, la spiegazione del ridotto numero di sarcofagi risalenti al quarto secolo potrebbe essere duplice: da un lato, infatti, la minore sfarzosità di queste sepolture avrebbe fatto propendere gli acquirenti verso produzioni di altre epoche che meglio rispondevano all'esigenza di autoaffermazione che muoveva le loro scelte, dall'altro, però, bisogna sempre tener conto del problema dell'approvvigionamento e considerare che probabilmente i sepolcri risalenti a questo secolo erano più difficili da trovare anche perché spesso essi venivano utilizzati per la sepoltura sotto i pavimenti delle basiliche.
Nell'analisi dei diversi sarcofagi è risultato comunque indispensabile, al fine di una comprensione quanto più possibile a tutto tondo del fenomeno di reimpiego di sarcofagi antichi in Campania in epoca normanna, rivolgersi non solo all'osservazione dell'iconografia dei singoli pezzi, ma anche al contesto ideologico entro il quale tale reimpiego avvenne. Lo studio dei documenti d'archivio e l'analisi delle testimonianze archeologiche, infatti, ci hanno condotti alla conclusione che le ragioni del reimpiego in Campania sono strettamente connesse a intense attività politico-culturali e ideologiche

1085 Herklotz 2001, 64-65.

svolte dalle classi dirigenti a livello locale. Questa azione di carattere ideologico ebbe inizio nel IV secolo con le prime comunità cristiane, per proseguire in ambito bizantino e longobardo e successivamente con modalità erudite e di autocelebrazione fu adottata dai principi normanno-svevi e infine angioini. La motivazione politica di fondo è in sostanza l'elemento che distingue il "reimpiego campano" da altri casi. Qui infatti non abbiamo assistito, se non in rarissimi casi (come ad esempio per i sarcofagi C1 e H1 il cui retro divenuta la nuova fronte fu completamente rilavorata in chiave cristiana) a quella "esorcizzazione" dello spoglio, tramite la rilavorazione completa, la reiscrizione e talvolta il capovolgimento[1086] dei manufatti. Le motivazioni, come più volte ribadito in tale sede, sono da ascriversi alla logica con cui si procedeva al riutilizzo di manufatti antichi, qui infatti non si assiste a un reimpiego in quanto reimpiego, ossia come monumento, ma come testimonianza qualificante e in tal senso riutilizzato nella sua piena integralità o comunque, senza grandi interventi di sorta. I nostri manufatti, infatti sono riconducibili a un universo decorativo e funzionale particolarmente significativo da un punto di vista sociale e politico, per tali ragioni le diverse committenze di volta in volta sceglievano consapevolmente tali sarcofagi, così come avveniva per gli altri pezzi di spoglio. Ogni sarcofago perciò, anche quando ha subito dei cambiamenti frutto di rilavorazioni apportate in fase di reimpiego, comprese le tracce di pigmenti colorati ancora presenti sulle superfici marmoree, è stato innanzitutto considerato nella sua individualità di opera antica ricollegata alla tradizione iconografica di riferimento. Naturalmente il percorso di analisi ci ha condotti all'esame del contesto di produzione e provenienza dei nostri sarcofagi, strettamente connesso agli aspetti cronologici, sociali e storici. Abbiamo innanzitutto potuto confermare come la pratica del reimpiego di sarcofagi antichi in Campania presentasse strette connessioni con la Sicilia normanna.

L'interesse per l'Antico in queste aree non è sembrato direttamente dipendente da esigenze

1086 Traina 1984, 66-69.

di tipo economico o di reperimento di materiali da costruzione, ma è apparso come indice di una cultura desiderosa di ricollegarsi a livello ideale alla classicità. Quest'ultima era necessaria a una ideologia di autorappresentazione del potere, promossa dalle classi dirigenti coadiuvate innanzitutto dai vescovi locali. Così, sull'esempio della lezione di Montecassino promossa dall'abate Desiderio, la Campania ha saputo fare sfoggio di *spolia* antichi in ambito architettonico a partire dall'età post-classica. In particolare, sono i centri di Salerno e le aree costiere di Amalfi a presentare una ricchezza di materiali di reimpiego in epoca normanna, diversamente da quanto accadesse nelle aree interne.

Un altro elemento determinante che abbiamo riscontrato in maniera costante durante l'indagine dei nostri sarcofagi è stato il ruolo delle corti a livello locale, il cui potere economico consentiva di acquistare marmi di reimpiego provenienti anche da centri lontani di Roma e Ostia, come ampiamente dimostrato con i dati relativi alle provenienze dei nostri manufatti, grazie al controllo marittimo e navale operato dai normanni, che fu alla base dell'arrivo di enormi quantità di *spolia* in alcuni centri dell'Italia meridionale. Un ruolo chiave in tale senso fu assunto a Salerno da Roberto il Guiscardo, questi, sapientemente coadiuvato dal vescovo Alfano assieme al pontefice Gregorio VII (nella duplice veste di ospite e prigioniero del condottiero normanno) seppe cogliere l'importanza delle scelte in ambito artistico-architettonico nel processo di consolidamento del proprio potere. È proprio grazie all'operato svolto da personaggi di questo calibro che furono messi in moto commerci, scambi e traffici di antichità con i vicini centri laziali, rinforzando il fenomeno del riuso di opere antiche. Dunque, volendo dare una risposta al quesito che ci siamo posti all'inizio di questo studio: vale a dire quando, nel corso dell'XI secolo, la presenza politica e militare dei normanni divenne anche influenza culturale, possiamo immaginare che tale svolta fu determinata proprio dal momento in cui fu stretta l'alleanza tra i nostri cavalieri e tali figure ecclesiastiche, utili a definire la propria immagine a livello

locale. Senza dubbio, è dall'XI secolo (e poi nel XII) che il reimpiego di sarcofagi antichi diventa una specifica pratica socio-culturale, quest'ultima sembra avere un celebre inizio con l'esempio dei due Ottoni, per proseguire con la contessa Matilde di Canossa e trovare poi una compiuta espressione proprio nel Sud normanno[1087].

Tali premesse ci hanno consentito di affermare in maniera definitiva che si trattò senza dubbio di un reimpiego consapevole di sarcofagi antichi, così come degli altri materiali di spoglio presenti in Campania. In tal senso, l'impiego dei sarcofagi romani per l'inumazione dei defunti è assolutamente da ricondursi a motivazioni di natura ideologica e politico-culturale. Volendo dare una risposta al secondo quesito posto in apertura, ossia a quali esigenze culturali e politiche risponde la prassi del riuso di sepolture antiche, così difficile da interpretare in base alla nostra sensibilità moderna: innanzitutto dobbiamo precisare che un sarcofago romano, così come i marmi antichi in generale, inserito all'interno di un contesto architettonico medievale è portatore del suo primo contesto d'impiego e di conseguenza dell'Antichità romana. Ogni sarcofago reimpiegato dunque, va letto come elemento di un insieme, ossia come parte dell'Impero romano e della sua tramontata potenza. Possiamo immaginare, di conseguenza, il valore semantico rappresentato da un corpo deposto in un sarcofago antico: l'inumato diventava infatti esso stesso parte di quella romanitas di cui il manufatto era espressione e partecipava perciò alla potenza e alla gloria di Roma antica. Essere sepolti in un sarcofago antico doveva rappresentare, dunque, la forma piú onorevole di sepoltura per i membri dell'elitè locale. Sebbene non siamo in grado allo stato attaule di quantificare con esattezza l'apporto che il linguaggio artistico seppe conferire ai Normanni all'interno e all'esterno dei loro regni e principati, per il consolidamento del loro potere nel sud Italia, è indubbio che esso rappresentò un momento importante di questo processo. Si tratta di un aspetto tutt'altro che secondario nel lungo cammino verso la creazione del Regno normanno nel Sud Italia, ancora da

1087 Ricordiamo che Ottone II, morto a Roma nel 983, fu sepolto nell'atrio di San Pietro in un sarcofago di marmo con un coperchio di porfido, probabilmente si tratta del medesimo sarcofago riutilizzato nel fonte battesimale di San Pietro, ugualmente Ottone III, promotore della celebre *renovatio imperii Romanorum*, scelse per sé un sarcofago di porfido fatto giungere da Aquisgrana. Nel 1076, ancora, fu probabilmente la stessa Matilde di Canossa a scegliere il sarcofago di Fedra, come sepoltura per la madre Beatrice, inoltre trent'anni dopo la contessa ordinò quattro sarcofagi antichi da riutilizzare per i membri della propria famiglia nella chiesa di Sant'Apollonio di Canossa. Si veda: Settis 2021.

indagare. Da un punto di vista più strettamente iconografico, gli schemi decorativi di carattere mitologico-pagano hanno consentito di individuare una specificità d'uso del mito legata al contesto d'impiego, da cui sono derivate considerazioni generali sull'uso di queste immagini nei contesti funerari in ambito campano. Infatti, i miti scolpiti sugli apparati decorativi dei sarcofagi hanno mostrato chiaramente di essere spesso pensati e scelti per ragioni legate alla vita dell'inumato. La sostituzione di un erote con un sileno sul sarcofago amalfitano E2 è funzionale all'adattamento dell'iconografia a una sepoltura infantile, dettaglio quest'ultimo confermato anche dalle dimensioni ridotte della cassa. La decorazione, infatti, pur rifacendosi al classico motivo dei satiri del corteo dionisiaco, ha mostrato una variazione semantica proprio nella scelta del sileno trasportato su pelle di capra. Appare evidente che anche la preferenza di una determinata iconografia abbia scopi ben precisi non riconducibili genericamente a una maggiore diffusione di uno schema iconografico piuttosto che di un altro. Ippolito, Fedra, Achille, Pentesilea sono eroine ed eroi tragici, protagonisti di amori infelici o vicende tristi e dagli esiti spesso negativi, celebri sia in letteratura che in ambito artistico, scelti dunque proprio per la loro vicenda in qualche modo accostabile alla vita terrena del defunto. Non possiamo affermare con certezza che ciò accadesse per tutte le fasi d'impiego dei manufatti, probabilmente essi venivano scelti innanzitutto per l'alto valore artistico del manufatto antico in sè, ma è altrattanto possibile ipotizzare che ci fosse anche una valutazione dell'apparato decorativo. In tal senso potremmo spiegare l'adozione del manufatto E3 raffigurante un adulterio (ci riferiamo all'episodio mitico di Marte e Venere) da parte di un ecclesiastico. Nell'analisi iconografica del sarcofago abbiamo potuto osservare che Venere e Marte sono raffigurati nell'attimo in cui sono vengono scoperti e Vulcano informato dell'adulterio. Si tratta di una versione del mito che, seppur rispondente alle fonti letterarie, se ne discosta per la presenza di alcune divinità della tradizione romana. Ciò che emerge è la minima

attenzione per la narrazione dell'evento (amore sensuale di Marte e Venere) piuttosto si punta l'attenzione sulla divinità dei protagonisti e sulla connessione con la nascita di Roma. La stessa dea Venere, in posizione centrale, è ritratta nell'atteggiamento della Rea Silvia, ugualmente le molte divinità chiamate a testimoniare l'adulterio, sono in realtà figure che simboleggiano il legame tra la storia di Roma e il culto di Marte e Venere, considerati i capostipiti di questa popolazione. Da ciò possiamo dedurre che la scelta di un sarcofago di tale fattura da parte di una figura religiosa - il vescovo D'Alagno – sia da ascriversi ancora una volta alla logica legittimante e autocelebrativa richiamata in precedenza. Qui si ha infatti non soltanto un semplice richiamo all'Antico attraverso la scelta di un sarcofago di reimpiego, ma la stessa iconografia sottolinea chiaramente il rapporto con Roma antica e con i suoi antenati. In generale, ciò che abbiamo potuto cogliere nell'indagine degli schemi iconografici a carattere mitologico è che nei diversi momenti dei miti raffigurati prevalesse una specificità ossia una netta caratterizzazione delle vicende in senso tragico, come evidenziato con la figura di Pentesilea morente tra le braccia di Achille sui sarcofagi D2, G5, G6. Tutti questi manufatti proprio per le caratteristiche stilistiche e compositive sono stati ricondotti a una medesima bottega campana, assieme al sarcofago D3 raffigurante il mito di Ippolito e Fedra. Allo stesso modo, la cassa E3 precedentemente ricordata, per la semplicità dello stile, è stata considerata anch'essa un prodotto di un atelier campano, lo stesso che avrebbe realizzato il sarcofago I1 conservato nella Chiesa di Maria SS. del Rosario a Positano, raffigurante il ratto di Proserpina. A questo proposito precisiamo che i sarcofagi con rappresentazioni mitologiche sono stati cronologicamente ricondotti per lo più al III d.C. Amore e morte sono i temi ricorrenti che accomunano le diverse raffigurazioni mitologiche; non è l'Oltretomba protagonista di queste rappresentazioni, ma l'uomo colto nel pieno delle sue passioni e nel dramma di essere inevitabilmente destinato, proprio come Meleagro, a consumarsi come un tizzone gettato alle fiamme.

Ritornando alla scelta del momento mitico raffigurato sui sarcofagi esso è tutt'altro che casuale, se infatti in contesti domestici si procedeva di norma a un attenuamento del momento drammatico-tragico per dare più ampio respiro all'aspetto sentimentale, in ambito sepolcrale è proprio il dramma a prevalere, in tal modo la scena si rendeva più adatta ad esprimere il dolore della perdita del proprio caro defunto, attraverso la ricerca degli elementi che più chiaramente rimandavano alla luttuosa conclusione della vicenda mitica. Da ciò ne è derivata la conclusione che esistesse non solo una relazione semplice tra immagini e contesto (o che tale rapporto dovesse essere riferito a una tipologia di ambiente e a un mito in generale) ma si procedeva alla scelta di una precisa versione di un mito. Proprio la rilettura di una vicenda, la scelta di un determinato momento del racconto sono stati qui considerati come espressione di un preciso linguaggio artistico frutto di botteghe marmorarie locali.

Non sembra di poter leggere in queste sepolture una tensione verso l'immortalità, quanto il desiderio del defunto di mantenere intatte le passioni e i sentimenti che lo hanno tenuto in vita. Sentimenti pagani che in un Medioevo fortemente cristiano si possono spiegare solo con l'esigenza di autorappresentazione che abbiamo più volte sottolineato. Non sarà certo un caso se per diversi sarcofagi appartenenti al gruppo mitologico è stato possibile individuare con una certa attendibilità il personaggio che vi fu sepolto o almeno la famiglia di appartenenza, ed è ancor meno casuale il fatto che proprio i membri delle famiglie più in vista della società normanna scegliessero sepolture di questo genere. Era il mondo antico con la sua visione della vita e della morte a dare prestigio alla sepoltura e autorità al sepolto, era la preziosità dei materiali utilizzati ad attestare il potere sociale economico della famiglia; e, chissà, forse anche lo stile molto più ricco e particolareggiato, in cui l'horror vacui conferiva un senso di "abbondanza" e opulenza aveva la funzione di attestare il ruolo munifico e prestigioso del defunto in modo molto più chiaro rispetto

agli scarni ed essenziali sarcofagi con rappresentazioni paleocristiane. La presenza di Dioniso (sarcofagi H3, H7, A10, A11, D4) il dio dell'eccesso, sembra essere una conferma di quanto appena affermato. Anzi, nel sarcofago A10 appartenente alla famiglia d'Aiello la rappresentazione del thiasos dionisiaco, in cui i satiri sfilano davanti al dio seduto, è stata interpretata anche come una sorta di resa ad un generale quasi a voler rendere esplicito il potere del patrizio salernitano Matteo d'Aiello, cancelliere alla corte di Guglielmo I, che vi fu sepolto. Anche nei sarcofagi in cui sono rappresentai miti diversi, rimane comunque al centro il tema della fecondità e quindi dell'abbondanza di beni, la presenza di simboli riferibili a questi aspetti sono molteplici, a partire dalle diverse cornucopie individuate sui sarcofagi B4, D5, E3, H6, H10. Il tema della fecondità ritorna anche in schemi iconografici differenti: è il caso del sarcofago A8 di Segio Capograsso che presenta raffigurazioni del tema mitologico de "Le Nereidi e i Tritoni". La nudità di molti personaggi, alcuni dei quali in evidente atteggiamento amoroso, allude chiaramente ad una allegoria della vita di coppia. Inoltre, Nereo, è tradizionalmente considerato un simbolo del mare tranquillo e benefico, pertanto la rappresentazione delle figlie, che nuotano allegramente insieme ai delfini e ai Tritoni, poteva essere considerata come espressione dei benefici apportati dal defunto e dalla sua famiglia alla città. Più intimamente connesso al tema della precarietà dell'esistenza è senza dubbio il mito di Meleagro, che ritoviamo sull'esemplare B6 e sul sarcofago A13, quest'ultimo destinato ad accogliere le spoglie mortali di Guglielmo d'Altavilla, nipote di Roberto il Guiscardo. Meleagro rappresenta a livello simbolico il giovane il cui destino, secondo una delle diverse tradizioni mitologiche, era stato legato dalle Parche a quello di un tizzone ardente e che dunque poteva costituire un chiaro simbolo della precarietà della condizione umana e della tragica fragilità del suo destino. Secondo il mito, le Moire avevano annunciato alla madre Altea che la vita del bambino appena nato sarebbe stata lunga quanto quella di un tizzone che ardeva nel

fuoco. La madre, appena le Moire si furono allontanate, prese il tizzone, lo spense e lo nascose. Meleagro divenne adulto, ma l'amore per Atalanta lo portò, durante la caccia al sanguinario cinghiale caledonio, ad uccidere gli zii. L'ira per la perdita dei fratelli offuscò l'amore materno e Altea, recuperato il tizzone che aveva nascosto alla nascita di Meleagro, lo gettò nel fuoco. Il giovane si consumò con la stessa rapidità. Eppure non è questo aspetto del mito, pur così attinente ad una sepoltura, che viene rappresentato sul sepolcro di Guglielmo d'Altavilla, ma ancora una volta la rappresentazione riguarda temi che possono richiamare la forza e il potere del defunto. La caccia al cinghiale, la lotta con il possente animale e l'abbattimento di esso costituivano non solo simboli di gloria e di affermazione del potere, ma anche un chiaro riferimento ad un'attività praticata dai grandi imperatori. Nel Medioevo l'attività venatoria era dunque simbolo di potere e la sua rappresentazione sui sarcofagi risponde ancora una volta a quell'esigenza di ricercare nel mondo classico la legittimazione della propria autorità, legando, in un modo o nell'altro, il proprio nome a quello dei grandi del passato. Se tali erano le premesse, possiamo, dunque, immaginare quale rimando simbolico avessero per il defunto le gesta dell'eroe mitico, da cui la scelta di farsi inumare in un sarcofago di tale fattura. Entrambi i manufatti B6 e A13 infatti, omettono la morte dell'eroe, ma rappresentano la scena dell'abbattimento del cinghiale, motivo prediletto nei monumenti funebri della tarda età imperiale, da cui derivò la formazione di un ampio repertorio artistico urbano, poi sviluppatosi, talvolta con semplificazioni o reinterpretazioni, in ambito locale, grazie a maestranze campane, che continuarono questo linguaggio espressivo attraverso un arco temporale più ampio rispetto alla produzione urbana di epoca severiana. È molto probabile che la cassa B6 sia stata realizzata da maestranze campane, le quali avevano come riferimento il sarcofago salernitano A13, né è da escludere la circolazione di modelli urbani, ai quali si rifacevano le maestranze locali, apportando di volta in volta riletture, semplificazioni o adattamenti,

anche per rispondere in maniera più adeguata alle richieste della committenza locale. Dunque, per le caratteristiche formali, stilistiche e iconografiche, entrambi i sarcofagi, databili alla metà III sec. d. C., sono stati considerati come il prodotto di botteghe regionali. Non è tutto, il sarcofago B6 infatti mostra rimandi iconografici con il già ricordato D3 (raffigurante Fedra e Ippolito anch'esso di III secolo) tali da averci indotti a presupporre una comune fattura di una bottega locale. L'importanza degli aspetti iconografici va dunque ben oltre le motivazioni di carattere strettamente decorativo, essi infatti sono stati determinanti per definire la provenienza dei nostri manufatti e l'individuazione di officine marmorarie regionali. L'indagine dei sarcofagi raffiguranti il mito di Achille e Pentesilea (D2, G5, G6) ad esempio, assieme all'esemplare raffigurante il mito di Marte e Venere (E3) ha fatto sì che si potessero osservare strigenti rimandi iconografici e compositivi, quali netta simmetria dispositiva degli elementi figurati nello spazio, stile attardato (tipico di opere precedenti di età tardo-antonina come capigliature e fitto panneggio delle vesti agitate) schemi iconografici esemplati con una certa semplificazione, episodi schematizzati, allungamento degli arti e apparente sospensione aerea dei personaggi, tutti elementi che hanno lasciato supporre una produzione comune della medesima bottega locale o addirittura che siano stati realizzati dalla stessa mano. In questi sarcofagi, lo scalpellino ha volutamente riletto il mito mettendone in luce i momenti, gli aspetti, i gesti che più si addicono al contesto funerario locale. La capacità di rielaboare gli elementi della tradizione iconografica per adattarli a funzioni, messaggi e contesti nuovi, indica che gli artisti non hanno lavorato in maniera passiva partendo dalla tradizione letteraria, ma hanno riletto le immagini del repertorio figurativo, elaborandole in funzione della destinazione funeraria in maniera nuova e flessibile.

L'ampio uso del trapano, le pupille generalmente incise con un piccolo punto, le sopracciglia rese con trattini e la riduzione delle figure che contornano i protagonisti sono

dettagli di fattura che inequivocabilmente nascono da un linguaggio figurativo e stilistico di una determinata bottega.
Tali riferimenti iconografici ci hanno confermato, inoltre, l'ampia diffusione degli schemi figurativi che dall'Urbs arrivavano in Campania forse su cartoni o disegni preparatori. Accanto a questi aspetti più propriamente compositivi, abbiamo potuto osservare come fossero altrettanto diffusi i trasferimenti di maestranze che consentivano ai marmorarii locali di apprendere le tecniche di lavorazione. Si può concludere dunque che lo sviluppo di un nuovo e più personale linguaggio artistico, attraverso un adattamento e una rilettura dei motivi urbani (si veda ad esempio lo schema iconografico del sarcofago F2), è decisamente un tratto distintivo dei sarcofagi regionali. In particolare, nel caso dei sarcofagi con decorazioni a carattere mitologico, lo schema iconografico viene privato degli elementi connotanti la divinità: è la vicenda umana la vera protagonista del sarcofago e che si fa portatore di un preciso messaggio. Il medesimo mito viene raccontato in ambito sepolcrale in maniera nuova, tanto da assumere un significato diverso, volto a unire la vicenda mitologica a quella della vicenda umana e all'esperienza della morte.
Le figure diventano simboli di vite stroncate troppo presto o in maniera tragica e dolorosa, allo stesso modo le vicende mitiche a loro volta altro non sono che pretesti per esprimere questo dolore. Il mito infatti quando è rappresentato sui rilievi non ha un significato univoco, ma il valore è definito dall'artista, dalla committenza e in ultimo dall'osservatore che lo fruisce in tempi e modi differenti. A ciò si aggiunga che il messaggio subisce un ulteriore spostamento di significato a seguito della rilavorazione del manufatto in fase di reimpiego. Talvolta si tratta di una semplice aggiunta di dettagli, quali un clipeo rilavorato, che servono a chiarire ulteriormente il significato della sepoltura in un sarcofago antico. Quanto appena affermato ci consente di capire attraverso quali dinamiche si realizzasse l'incontro fra mondo antico pagano e cultura cristiana. La dignitas imperiale

rappresentata simbolicamente dai sarcofagi antichi e in particolare da quelli in porfido venne fatta propria dalla Chiesa, così come avvenne per molte pratiche religiose pagane assimilate dalla cristianità, in questo nuovo contesto la gloria dell'Impero diveniva per la Chiesa simbolo della santità delle reliquie. Ugualmente il significato che si può attribuire alla fusione delle due culture (pagana e cristiana) che si manifesta nella produzione artistica e architettonica del Medioevo, non può che tradursi in un rapporto intertestuale tra l'architettura medievale e gli elementi di età romana. In un solo manufatto finivano per confluire infatti due culture: il sarcofago antico estratto dalle rovine e traslato in una città o in un contesto ecclesiastico, acquisiva un nuovo status e coloro che per primi avevano scelto per se stessi o per i propri cari quella cassa pagana con immagini d'eroi e di dèi pagani, realizzata da marmorarii anch'essi artefici pagani, riviveva a nuova vita e finiva per rappresentare una nuova fede.

Un ulteriore esempio è rappresentato dalla figura di Ercole, il cui mito come quello di Meleagro ebbe larga diffusione sin dall'antichità, divenendo simbolo di resurrezione nell'ambito dell'arte cristiana delle origini. Ercole per gli antichi rappresentava innanzitutto l'immortalità: l'eroe, secondo il mito - al termine delle sue gesta – fu il primo mortale ad assurgere nell'Olimpo tra gli dèi. Le sue mitiche vicende sono così divenute simbolo di virtù e di gloria destinate a chi affronta con dedizione e sacrificio le difficoltà della vita terrena: per i primi cristiani, infatti, Ercole fu una sorta di "salvatore", assimilabile a Gesù, e per questo garante della salvezza del defunto nell'aldilà. Del resto, la cristianità ha sempre finito con il fare proprio il repertorio pagano, al fine di rendere meglio comprensibile per i fedeli il nuovo messaggio escatologico di Gesù. Lo scopo era quello di dimostrare che il Cristianesimo si innestava perfettamente nella cultura preesistente e che anzi quest'ultima trovava il suo pieno significato proprio nella religione di Cristo.

Un esempio, in tal senso, è rappresentato dalla figura del Buon Pastore - Cristo: tale

iconografia è, non a caso, largamente attestata sui primi sarcofagi cristiani, di cui si conserva l'esemplare A2 a Salerno. Qui possiamo notare oltre al riferimento al prototipo iconografico di Orfeo tra gli animali, anche una cura stilistica nella rappresentazione dei volti e nell'impostazione delle figure chiaramente mirata a richiamare le raffigurazioni classiche al fine di attuare quella memoria dell'Antico che costituiva garanzia di consenso e senza la quale non sarebbe forse riuscito a pervenire sino a noi. Diversamente, gli esemplari che presentano il classico motivo con strigilature costituiscono un gruppo di sepolture con rappresentazioni a tema paleocristiano, essi - anche quando recano simboli tratti dalla tradizione pagana - sono riutilizzati con spostamenti di significato. Non a caso, le raffigurazioni pagane che accennavano allegoricamente all'aldilà come il portatore di pecora, gli eroti impegnati nella vendemmia, le rappresentazioni di giardini paradisiaci furono utilizzati anche dai cristiani per decorare le sepolture. Il Cristianesimo, infatti, aveva elaborato un patrimonio di immagini che esprimevano concetti morali in cui potevano identificarsi uomini e donne di qualunque estrazione sociale, questo conferma il fatto che tali sepolture non erano commissionate esclusivamente dalle famiglie aristocratiche, ma costituivano un fenomeno largamente diffuso. Gli esempi che possiamo osservare nei nostri esemplari presentano, infatti, proprio queste caratteristiche, in particolare i sarcofagi con campi strigilati sembrano già anticipare le forma semplificate della scultura cristiana. Non dobbiamo però immaginare che i manufatti con rappresentazioni codificate e fisse, quali le strigilature appunto, siano da ricondurre esclusivamente a una clientela con disponibilità economiche inferiori, infatti proprio a Salerno si conserva un prezioso disco in porfido rosso A5, ricavato da un sarcofago monumentale decorato con il classico motivo delle stigilature. Si tratta di un manufatto d'indiscussa eleganza e preziosità destinato molto probabilmente alla cerchia imperiale. Al problema della

diffusione ci rimanda l'osservazione del terzo gruppo di sarcofagi caratterizzato da elementi quasi esclusivamente decorativi, vale a dire, i sarcofagi asiatici con ghirlande e bucrani. Questa tipologia di sarcofagi, sebbene molto apprezzata per il loro costo relativamente inferiore rispetto a quelli figurati perché prodotti in serie, ebbero tuttavia un successo limitato in Occidente, a differenza di quanto accadde in area campana, dove si attesta un'ampia diffusione di questa tipologia, indice anche degli stretti rapporti tra l'area costiera campana e le botteghe orientali. Questi motivi decorativi erano comuni in Siria, da dove venivano spesso inviati senza che il rilievo fosse ultimato, come dimostrato con il sarcofago H11 caratterizzato da quello che è stato definito basic design. Abbiamo visto che probabilmente questo stadio di lavorazione consentiva non solo una più facile trasportabilità, ma anche una maggiore corrispondenza ai gusti del committente, nonché dello stile locale, proprio perchè la sua ultimazione avveniva al momento del suo impiego. Quanto grande fosse il valore simbolico che la cultura medioevale attribuisse a queste rappresentazioni decorative è dimostrato dal fatto che anche il sepolcro A15 di papa Gregorio VII appartiene a questa tipologia di sepoltura. Si tratta di monumento formato da un sarcofago a ghirlande e bucrani, di tradizione asiatica[1088], sul quale successivamente si sentì l'esigenza di aggiungere in posizione centrale le chiavi dell'apostolo Pietro, per caratterizzarlo in maniera più spiccatamente cristiana. Anche se di tono più basso rispetto alle grandi rappresentazioni mitologiche, questo tipo di decorazione rispondeva all'esigenza di richiamare il mondo classico e di creare una sorta di collegamento con quel mondo che costituiva la fonte di legittimazione di ogni potere. La presenza dello stemma della famiglia costituisce una chiara dimostrazione di questa tendenza, come attestato dagli esemplari A3, A4, A12, A16, A17, A20, A22, E8, H1, H3 che furono rilavorati aggiungendo proprio lo stemma del casato. Talvolta questi stemmi raffigurati sui coperchi, sui lati corti o più spesso collocati entro i clipei rilavorati, come osservato per l'esemplare

1088 Pensabene 1981, 85 ss.

H3 sul quale il clipeo centrale sorretto da satiri in posizione speculare è stato rilavorato in fase di reimpiego con lo stemma del casato Piscicelli, servivano a rendere esplicito quel reimpiego dinanzi alla comunità. Certamente rilavorato in epoca moderna è anche lo stemma del sarcofago A12, qui compare un clipeo retto simmetricamente da due eroti in atto di volare, affiancati da due amorini e mostri alati. Questo tipo di raffigurazione ispirerà in seguito l'iconografia della Maiestas Domini: all'interno di un clipeo sorretto da angeli, appare Cristo imberbe. Al di là di tali elementi di derivazione iconografica, il dato comune che emerge è un lavoro continuo di adattamento dell'immagine ai bisogni espressivi e autorappresentativi di una committenza che, nei casi esaminati, è sicuramente da riconoscere come molto alta, appartenente alle classi dirigenti locali, per i quali Roma e i suoi marmi rappresentò sempre un modello da imitare[1089]. I romani, infatti, utilizzando il marmo per le dimore di privati cittadini, per i loro oggetti e soprattutto per le loro tombe, seppero attuare quella laicizzazione del marmo che permarrà anche nel Medioevo, quando proprio attraverso il riuso degli arredi marmorei romani, si riuscì a garantire una persistenza dell'Antico che altrimenti sarebbe andato perduto. Questa continuità si concretizza soprattutto attraverso una scelta consapevole - da parte delle élite locali - di manufatti e pezzi antichi caratterizzati da un preciso linguaggio cromatico-tipologico. Si proseguiva, in effetti, l'uso attestato in epoca romana, quando il marmo aggiungeva una chiave di lettura decorativa e al tempo stesso simbolica agli spazi architettonici e costituiva l'essenza dell'immagine di Roma stessa. Allo stesso modo, le tracce di colore presenti sui manufatti vanno letti come la volontà di trasmettere un significato aggiunto, talvolta anch'esso propagandistico. Pensiamo ad esempio al manufatto A20 della contessa Marchisia del Balzo per il quale, grazie ai raffronti effettuati con gli stemmi nobiliari del casato di appartenenza, abbiamo potuto confermare che gli stemmi rilavorati su quello che in origine doveva essere il retro della cassa, fossero caratterizzati da una policromia

1089 Deer 1959, 117.

oggi andata perduta. Dalle mute tombe emerge, dunque, una storia affascinante e nascosta che sembra far rivivere quell'antica società cittadina orgogliosa e altera che caratterizzò la storia normanna nel sud Italia. Dalle raffigurazioni dei sarcofagi sembra di leggere la storia di quella antica nobiltà di Palazzo, che mantenne immutato per secoli il proprio prestigio, oltre che la propria cultura sostanzialmente oligarchica. In generale, l'Antico rappresentò per i nuovi dominatori, un linguaggio capace di veicolare prestigio e identità a livello locale, adatto a costruire una tradizione utile a porre le fondamenta del regno normanno nel Sud della penisola. La varietà e la quantità di sarcofagi antichi presenti in Campania vanno definitivamente letti ed interpretati in una chiave ideologica talmente significativa da non poter essere considerati come un atteggiamento culturale isolato, ma anzi vanno considerati una prassi abbastanza diffusa nel Medioevo[1090].

Ugualmente, le soluzioni formali per la scelta dei sarcofagi da destinare all'inumazione dei defunti, confermano ancora una volta il ruolo assolutamente centrale della sepoltura come veicolo principale di espressione delle istanze sociali e di autorappresentazione. Il desiderio delle committenze più facoltose di mostrare cultura e posizione sociale attraverso l'oggetto sepolcrale è, infatti, un dato particolarmente evidente in ambito locale durante la dominazione normanna. Nel corso della ricerca abbiamo avuto modo di riscontrare come anche nei casi di rilavorazione dei motivi decorativi qui vi siano ragioni e nessi associativi che rivelano aspetti interessanti della cultura e della mentalità coeve.

Non solo, le raffigurazioni mitiche sui rilievi dei sarcofagi presentano iconografie originali a testimonianza del fatto che in ambito regionale, la tradizione iconografica venisse riformulata e reinventata con elasticità e semplificazione rispetto agli schemi urbani.

Le botteghe marmorarie locali, una volta recepito lo schema, continuavano a lavorare sul suo significato visivo, più che su quello puramente letterario producendo di fatto una modalità espressiva tipica e originale.

1090 Braca 2003a, 95.

# Resumen en español

Todas las reutilizaciones objeto de este estudio tienen en común, sin duda, la relación entre la producción y las necesidades de autorrepresentación de los clientes que, en nuestro caso, ciertamente poseían un importante poder político y amplias capacidades económicas. En efecto, en la base de la reutilización de sarcófagos antiguos aparecen constantemente motivaciones ideológicas, atribuibles a las necesidades de las elites locales, expresión de una mentalidad y una cultura común y compartida.

La práctica de la reutilización de sarcófagos antiguos en la época normanda en Campania se debe considerar como un programa complejo, es decir, un conjunto de acciones destinadas a manifestar un plan político basado en la recuperación, a través de la continuidad, de las memorias materiales. Estas últimas debían mostrar, con un lenguaje simplificado e inmediato, la dimensión del poder detentado a nivel local. Estamos hablando de un poder "nuevo" que, haciendo uso de referencias históricas a múltiples niveles, expresaba a través de un estilo enraizado en la tradición cultural, una dimensión artística diferente, no siempre modesta. Asimismo, el estudio de los sarcófagos permite investigar la historia socioeconómica del sur de Italia en la época normanda a través de la importación de los mármoles, la difusión comercial de las piezas individuales y la lectura de las inscripciones, entre otros datos. Estas últimas se consideraron valiosas fuentes de información acerca de los clientes, su estatus social, su carrera política o sus actividades.

En esta Tesis sobre los sarcófagos reutilizados no resulta difícil identificar varios hilos comunes a través de los cuales realizar algunas reflexiones de carácter histórico, artístico y cultural, gracias a las continuas referencias al mundo clásico mediadas por una visión puramente medieval y normanda. De ahí que tengamos la posibilidad de observar dos mundos y dos culturas en un solo objeto sepulcral, viendo simultáneamente la relación que se desarrolló entre ellos a lo largo de los siglos..

Una primera consideración podemos hacer a través del análisis de la datación primigenia

de los sarcófagos estudiados. Nos encontramos ante un lapso cronológico atribuible a dos fases diferenciadas. A la primera fase, atribuible a los siglos I-II, se remontan 28 ejemplares[1091], mientras que 50[1092] se pueden circunscribir a la segunda fase, siglos III-IV. Con un claro predominio de aquellos que se situarían entorno al siglo III.

Un larguísimo período de tiempo que se reúne en estos ejemplares gracias al deseo de los nobles normandos de afirmar su poder y la legitimidad de su autoridad a nivel local. Estos aspectos de la autorrepresentación, ya reconocidos en los sarcófagos reutilizados de la Catedral de Salerno, han sido investigados y confirmados para un área geográfica regional. Sin embargo, lo que se manifestó durante este nuevo proceso de investigación es que tal cantidad de elementos reutilizados, de diferentes épocas y procedencias, no puede explicarse exclusivamente como consecuencia directa de una dificultad en la obtención de materiales que, con toda probabilidad, obligó a los compradores a conformarse con lo que era más fácilmente disponible, descartando la posibilidad de preferencias por una u otra época. Según nuestra información, lo que orientó la elección fue, en primer lugar, la pertenencia del enterramiento al mundo clásico - ya sea republicano, imperial o tardo-antiguo - atestiguado por elementos estilísticos e iconográficos bien definidos y, en segundo lugar, el hecho de que se trate de unos materiales apreciados y preciosos. Este fenómeno está ciertamente extendido a lo largo de diferentes períodos históricos, pero en esta época y en este contexto adquiere motivaciones políticas y culturales que no se encuentran en otros lugares. Así, la presencia de sarcófagos pertenecientes a los primeros siglos del cristianismo que espontáneamente se atribuiría a una mayor disponibilidad de estos últimos al estar menos alejados cronológicamente respecto a los de épocas anteriores, podría deberse más bien a una elección orientada a garantizar una temática que no entre en conflicto con la fe profesada. De hecho, a partir del siglo IV, comienza un proceso de simplificación de los sarcófagos que los llevaría a perder progresivamente su pompa y

1091 A4, A5, A10, A11, A12, A15, A17, B1, B2, B3, B7, B8, D4, D8, E1, E2, E3, E4, E9, F1, G1, G2, G3, H3, H11, H13, H14, M1.

1092 A1, A2, A3, A6, A7, A8, A9, A13, A14, A16, A18, A19, A20, A21, A22, B4, B5, B6, C1, C2, D1, D2, D3, D5, D6, D7, D9, D10, E5, E6, E7, E8, F2, G4, G5, G6, H1, H2, H4, H5, H6, H7, H8, H9, H10, H12, H15, I1, L1, L2.

elementos decorativos y adquirir características más típicas del arte paleocristiano. Hacia finales de este siglo empezó una auténtica revolución cultural, impulsada por los padres de la Iglesia como San Ambrosio, San Jerónimo y San Agustín, que alteró la mentalidad funeraria de la Antigüedad, en clara oposición con ese deseo de auto-representación que había caracterizado los siglos anteriores y que se reafirmaría en la Edad Media. Los obispos cristianos quisieron poner fin a esa tendencia - hacia la que hasta entonces se habían mostrado indulgentes por obvias razones de conveniencia - de exaltar la propia imagen social a través de la iconografía de los sarcófagos, aunque -o tal vez precisamente por esta razón- se utilizasen ahora elementos figurativos cristianos[1093]. Teniendo en cuenta estos aspectos históricos, la explicación del reducido número de sarcófagos que en nuestro estudio se fechan en el siglo IV podría ser doble: por un lado, la menor suntuosidad de estos ejemplares habría hecho que los compradores se inclinaran por producciones de otras épocas que respondieran mejor a la necesidad de autoafirmación que impulsó su elección; por otro lado, hay que tener en cuenta el problema de la disponibilidad y considerar que las tumbas que datan de este siglo probablemente eran más difíciles de encontrar, ya que frecuentemente eran utilizadas enenterramientos bajo los suelos de las basílicas. Sin embargo, en el análisis de los distintos sarcófagos, para lograr una comprensión completa del fenómeno de la reutilización de los sarcófagos antiguos en Campania en la época normanda, ha sido esencial tener en cuenta no sólo la observación de la iconografía de las piezas individuales, sino también el contexto ideológico dentro del cual tuvo lugar esta reutilización. De hecho, el estudio de los documentos de archivo y el análisis de los testimonios arqueológicos nos han llevado a la conclusión de que los motivos de la reutilización en Campania están estrechamente relacionados con actividades político-culturales e ideológicas llevadas a cabo por las clases dominantes a nivel local. Esta acción ideológica comenzó en el siglo IV con las primeras comunidades

1093 Herklotz 2001, 64-65.

cristianas, continuó en los contextos bizantino y lombardo y posteriormente fue adoptada por los príncipes normando-suabo y finalmente angevino de manera erudita y autocomplaciente. La motivación política subyacente es esencialmente el elemento que distingue el "reempleo en Campania" de otros casos. Aquí, en efecto, no somos testigos, salvo en casos excepcionales (como por ejemplo el de los sarcófagos C1 y H1, cuya parte posterior, convertida en la nueva fachada, fue completamente reelaborada en clave cristiana) de ese "exorcismo" de los elementos reutilizados, mediante la reelaboración completa, la reinscripción y, en ocasiones, la vuelta de los ejemplares[1094]. Las razones, como se han reiterado aquí varias veces, deben atribuirse a la lógica con la que se reutilizaron los materiales antiguos. De hecho, no asistimos a un reempleo como tal, es decir, como monumento, sino como testimonio calificativo y en este sentido reutilizado en su totalidad o en todo caso, sin grandes intervenciones. Nuestros ejemplares, de hecho, se remontan a un universo decorativo y funcional particularmente significativo desde el punto de vista social y político, por estos motivos los distintos clientes eligieron conscientemente estos sarcófagos, al igual que ocurrió con otros elementos reutilizados. Por tanto, cada sarcófago, incluso cuando sufrió cambios resultantes de las modificaciones realizadas durante la fase de reutilización, incluidos restos de pigmentos aún presentes en las superficies del mármol, ha sido considerado ante todo en su individualidad como una obra antigua vinculada a la tradición iconográfica de referencia. Naturalmente, en nuestro proceso de investigación hemos examinado el contexto de producción y procedencia de los sarcófagos, estrechamente vinculado a los aspectos cronológicos, sociales e históricos. En primer lugar, pudimos confirmar cómo la práctica de reutilizar sarcófagos antiguos en Campania tenía estrechas conexiones con la Sicilia normanda.El interés por la antigüedad en estas zonas no parece depender directamente de las necesidades económicas o de adquisición de materiales de construcción, sino de una cultura deseosa de reconectarse

1094 Traina 1984, 66-69.

en un nivel ideal con el clasicismo. Este último era necesario para una ideología de autorrepresentación del poder, promovida por las clases dominantes asistidas, sobre todo, por los obispos locales. Así, siguiendo el ejemplo del caso de Montecassino promovido por el abad Desiderio, la región de Campania supo hacer gala de los antiguos spolia en la arquitectura a partir de la época posclásica. En particular, Salerno y las zonas costeras de Amalfi presentan una gran riqueza de materiales reutilizados en la época normanda, a diferencia de lo que ocurrió en las áreas del interior. Otro elemento determinante que encontramos constantemente durante nuestra investigación fue el papel de las cortes a nivel local. Su poder económico les permitió adquirir mármoles para la reutilización procedentes incluso de centros lejanos como Roma y Ostia, hecho demostrado ampliamente por los datos relativos al origen de nuestras piezas, gracias al control marítimo y naval ejercido por los normandos, que fue la base de la llegada de enormes cantidades de spolia a algunos centros del sur de Italia. Un papel clave en este sentido lo asumió en Salerno Roberto Guiscardo quien, ayudado por el obispo Alfano y por el Papa Gregorio VII (en el doble papel de huésped y prisionero del líder normando), supo comprender la importancia de las elecciones en el campo artístico y arquitectónico para la consolidación de su poder. Precisamente gracias al trabajo realizado por personas de esta importancia se puso en marcha el comercio, los intercambios y el tráfico de antigüedades con los cercanos centros del Lazio, reforzando el fenómeno de la reutilización de obras antiguas. Por consiguiente, si queremos dar respuesta a la pregunta que nos planteabamos al inicio de nuestro estudio acerca del cuándo la presencia política y militar de los normandos se convirtió también en una influencia cultural, creemos que este punto de inflexión se determinó precisamente a partir del momento en que se realizó la alianza

entre nuestros caballeros y esas figuras eclesiásticas, útil para definir su imagen a nivel local, durante el siglo XI. Sin duda, es a partir de esta centuria (y en la siguiente) que la reutilización de sarcófagos antiguos se convirtió en una práctica sociocultural específica, esta última parece tener un comienzo célebre con el ejemplo de los dos Otones, continuando con la condesa Matilde de Canossa y encontrando luego su expresión completa en el sur normando[1095]. Estas premisas nos han permido afirmar que se trata sin duda de una reutilización consciente de sarcófagos antiguos, así como de otros materiales reempleados en Campania. En este sentido, el uso de sarcófagos romanos para el entierro de los difuntos adquiere motivaciones ideológicas y político-culturales. Si queremos dar respuesta a la segunda pregunta, planteada al inicio de nuestra Tesis, sobre las necesidades culturales y políticas a las que responde la práctica de reutilizar enterramientos antiguos, tan difícil de interpretar desde nuestra sensibilidad moderna, en primer lugar debemos aclarar que un sarcófago romano, como los mármoles antiguos en general, insertado en un contexto arquitectónico medieval es portador de su primer contexto de uso y en consecuencia de la Antigüedad romana. Por tanto, cada sarcófago reutilizado debe leerse como un elemento de un todo, es decir, como parte del Imperio Romano y su poder desaparecido. En consecuencia podemos pensar en el valor semántico que representa un cuerpo colocado en un sarcófago antiguo; de hecho, el propio enterrado pasaba a formar parte de esa romanitas de la que elejemplar era expresión y al mismo tiempo participaba del poder y de la gloria de la antigua Roma. Ser enterrado en un sarcófago antiguo debió representar la forma más honorable de entierro para los miembros de la élite local. Aunque actualmente no podamos cuantificar con exactitud la contribución que el lenguaje artístico dio a los normandos de cara a la consolidación de

1095 Recordamos que Otón II, fallecido en Roma en 983, fue enterrado en el atrio de San Pedro en un sarcófago de mármol con tapa de pórfido, probablemente el mismo sarcófago reutilizado en la pila bautismal de San Pedro. Asimismo, Otón III, promotor de la famosa *renovatio imperii Romanorum*, eligió para sí mismo un sarcófago de pórfido traído de Aquisgrán. En 1076, probablemente fue Matilde de Canossa quien eligió el sarcófago de Fedra como lugar de entierro para su madre Beatriz; además, treinta años más tarde la condesa ordenó que se reutilizaran cuatro sarcófagos antiguos para miembros de su familia en la iglesia de Sant'Apolonio de Canosa. Véase: Settis 2021 = Settis, S. La culla in una tomba: L'antichità nel medioevo, il medioevo nel moderno. In: Middle Ages without borders: a conversation on medievalism: Medioevo senza frontiere: una conversazione sul medievalismo / Moyen Âge sans frontières: conversation sur le médiévalisme [online]. Publications de l'École française de Rome, Rome: 2021. Disponibile su Internet: <http://books.openedition.org/efr/18442>.

su poder en el sur de Italia dentro y fuera de sus reinos y principados, no hay duda de que representó un momento importante en este proceso. Esto está muy lejos de ser un aspecto secundario en el largo camino hacia la creación del reino normando en el sur de Italia. Desde un punto de vista estrictamente iconográfico, los esquemas decorativos de carácter mitológico-pagano permitieron identificar un uso específico del mito vinculado al contexto de uso. A partir de eso se pueden formular consideraciones generales sobre el empleo de estas imágenes en los contextos funerarios en la región de Campania. Así, los mitos representados en la decoración de los sarcófagos demuestran claramente que, a menudo, eran concebidos y elegidos por motivos relacionados con la vida del difunto. La sustitución de un erote por un sileno en el sarcófago de Amalfi E2 es de carácter funcional, busvando la adaptación de la iconografía a un entierro infantil; detalle también confirmado por el pequeño tamaño del ataúd. En efecto, la decoración, aunque remita al motivo clásico de los sátiros de la procesión dionisíaca, presenta una variación semántica precisamente en la elección del sileno llevado sobre piel de cabra. Parece claro que incluso la preferencia por una iconografía concreta tiene propósitos muy específicos, que no pueden atribuirse genéricamente a una mayor difusión de un esquema iconográfico más que otro. Hipólito, Fedra, Aquiles, Pentesilea son heroínas y héroes trágicos, protagonistas de amores infelices o de acontecimientos tristes con desenlaces a menudo negativos, famosos tanto en la literatura como en el ámbito artístico, elegidos precisamente por su historia de alguna manera comparable a la vida terrenal de fallecido. No podemos afirmar con certeza que esto sucediese en todas las fases de uso de los ejemplares. Probablemente fueron elegidos principalmente por su alto valor artístico, pero es igualmente posible suponer que también hubo una evaluación del aparato decorativo. De esta manera se

podría explicar el caso del ejemplar E3, que representa el adulterio (nos referimos al episodio mítico de Marte y Venus) por parte de un eclesiástico. En el análisis iconográfico del sarcófago podemos observar que Venus y Marte están representados en el momento en el que son descubiertos y Vulcano se da cuenta del adulterio. Se trata de una versión del mito que, si bien responde a las fuentes literarias, se diferencia de ésta por la presencia de algunas deidades de la tradición romana. Lo que se desprende es una mínima atención a la narración del acontecimiento (el amor sensual de Marte y Venus), más bien el foco se pone en la divinidad de los protagonistas y en la conexión con el nacimiento de Roma. La diosa Venus, en posición central, está retratada en la actitud de Rea Silvia y, asimismo, las numerosas divinidades llamadas a presenciar el adulterio son en realidad figuras que simbolizan el vínculo entre la historia de Roma y el culto a Marte y Venus, considerados los progenitores de esta población. De ahí que pueda deducirse que la elección de un sarcófago de este tipo por parte de una figura religiosa, el obispo D'Alagno, se deba atribuir a la lógica legitimadora y auto celebratoria mencionada anteriormente. De hecho, aquí la propia iconografía subraya claramente la relación con la antigua Roma y sus antepasados. En general, lo que hemos podido comprender en la investigación de los esquemas iconográficos es que en los distintos momentos de los mitos representados prevalecía una especificidad, es decir, una clara caracterización de los acontecimientos en un sentido trágico, como se destaca con la figura de Pentesilea muriendo en los brazos de Aquiles en los sarcófagos D2, G5, G6. Todos estos ejemplares, junto con el sarcófago D3 que representa el mito de Hipólito y Fedra, gracias a sus características estilísticas y compositivas, se remontan al mismo taller de Campania. Asimismo, el sarcófago E3, mencionado anteriormente, por la sencillez de su estilo, también es considerado producto de un taller de Campania, el mismo que habría creado el sarcófago I1, que representa el rapto de Proserpina, conservado en la Iglesia de María SS. del Rosario en Positano. En

este sentido, precisamos que los sarcófagos con representaciones mitológicas se remontan cronológicamente en su mayoría al siglo III d.C. El amor y la muerte son los temas recurrentes que unen las diferentes representaciones mitológicas. No es el Inframundo el protagonista de estas iconografías, sino el hombre en medio de sus pasiones y viviendo el drama de estar inevitablemente destinado, como Meleagro, a consumirse como un tizón arrojado a las llamas. Volviendo a la elección del momento mítico representado en los sarcófagos, podemos afirmar que nada es casual. Si bien en los contextos domésticos el momento dramático-trágico solía atenuarse para dar mayor realce al aspecto sentimental, en el contexto sepulcral es el drama el que prevalece. De esta manera se adecuaba la escena para expresar el dolor por la pérdida del fallecido querido, mediante la búsqueda de los elementos que más claramente remitieran al final lúgubre del relato mítico. Ello lleva a la conclusión de que no sólo existía una simple relación entre imágenes y contexto (o que esta relación debía referirse a una tipología de entorno y a un mito en general), sino que se elegía una versión precisa de un mito. La relectura de un episodio y la elección de un momento concreto de la historia se deben considerar como expresión de un lenguaje artístico preciso producido por los talleres marmorarios locales. No parece posible leer en estos contextos funerarios una tensión hacia la inmortalidad, sino más bien el deseo del difunto de mantener intactas las pasiones y sentimientos que lo mantenían vivo. Sentimientos paganos que en una Edad Media fuertemente cristiana sólo pueden explicarse por la necesidad de autorrepresentación que hemos subrayado repetidamente. Ciertamente no es casualidad que en varios sarcófagos pertenecientes al grupo mitológico se pueda identificar con cierta seguridad al personaje allí enterrado o al menos a la familia a la que pertenecía. Menos aún es casual que los miembros de las familias más destacadas de la sociedad normanda eligieran entierros de este tipo. Era el mundo antiguo con su visión de la vida y de la muerte lo que daba prestigio al entierro y

autoridad a los enterrados, así como era la preciosidad de los materiales utilizados lo que atestiguaba el poder social y económico de la familia. En este sentido es probable que un estilo más rico y detallado, en el que el horror vacui confería una sensación de "abundancia" y opulencia, tenía la función de atestiguar el papel generoso y prestigioso del difunto de una manera mucho más manifiesta que los sencillos y sobrios sarcófagos con representaciones paleocristianas. La presencia de Dioniso (sarcófagos H3, H7, A10, A11, D4), dios del exceso, parece ser una confirmación de todo ello. De hecho, en el sarcófago A10 de la familia d'Aiello la representación del thiasos dionisíaco, en el que los sátiros desfilan delante del dios sentado, también se interpreta como una especie de rendición a un general. Esto parece hacer explícito el poder del patricio de Salerno Matteo d'Aiello, canciller de la corte de Guillermo I, que fue enterrado allí. Incluso en los sarcófagos en los que están representados diferentes mitos, el tema de la fertilidad y por tanto de la abundancia de bienes permanece en el centro; la presencia de símbolos referidos a estos aspectos es numerosa, a partir de las diferentes cornucopias identificadas en los sarcófagos B4, D5, E3, H6, H10. El tema de la fertilidad también reaparece en diferentes esquemas iconográficos: es el caso del sarcófago A8 de Sergio Capograsso que presenta representaciones del tema mitológico de "Las Nereidas y los Tritones". La desnudez de muchos personajes, algunos de los cuales claramente en actitud amorosa, alude claramente a una alegoría de la vida marital. Además, Nereo es tradicionalmente considerado un símbolo del mar en calma y benéfico, por eso la representación de las hijas, que nadan felices junto a los delfines y los tritones, podría considerarse como una expresión de los beneficios aportados por el difunto y su familia a la ciudad. Más íntimamente relacionado con el tema de la precariedad de la existencia es sin duda el mito de Meleagro, que encontramos en el ejemplar B6 y en el A13, este último destinado a albergar los restos mortales de Guglielmo d'Altavilla, sobrino de Roberto Guiscardo. A

nivel simbólico, Meleagro representa al joven cuyo destino, según una de las diversas tradiciones mitológicas, había sido vinculado por las Parcas al de una tizón ardiente y que, por tanto, podría constituir un claro símbolo de la precariedad de la condición humana y la trágica fragilidad de su destino. Según el mito, las Parcas habían anunciado a la madre Altea que la vida del recién nacido sería tan larga como la de un tizón ardiendo en el fuego. La madre, tan pronto como las Parcas se fueron, tomó el tizón, lo apagó y lo escondió. Meleagro se hizo adulto, pero su amor por Atalanta lo llevó, durante la caza del sanguinario jabalí de Caledonia, a matar a sus tíos. La ira por la pérdida de sus hermanos nubló el amor de su madre y Altea, después de haber recuperado el tizón que había escondido en el nacimiento de Meleagro, lo arrojó al fuego. El joven se consumió con la misma rapidez. Sin embargo, no es este aspecto del mito, aunque relevante para un entierro, el que está representado en la tumba de Guillermo de Hauteville, sino que una vez más la representación se refiere a temas que pueden recordar la fuerza y el poder del difunto. La caza del jabalí, la lucha con el poderoso animal y su muerte constituían no sólo símbolos de gloria y afirmación de poder, sino también una clara referencia a una actividad practicada por los grandes emperadores. En la Edad Media, la actividad cinegética era un símbolo de poder y su representación en los sarcófagos responde una vez más a la necesidad de buscar la legitimación de la autoridad en el mundo clásico, vinculando, de una forma u otra, su propio nombre con el de los grandes del pasado. Con estas premisas podemos imaginar, por tanto, qué referencia simbólica tenían las hazañas del héroe mítico para el difunto, de ahí la elección de ser enterrado en un sarcófago de este tipo. En efecto, los artefactos B6 y A13 omiten la muerte del héroe, pero representan la escena de la muerte del jabalí, uno de los motivos favoritos en los monumentos funerarios de la época imperial tardía. De ahí surgió la formación de un amplio repertorio artístico urbano, que luego se desarrollará, a veces con simplificaciones o reinterpretaciones,

en un contexto local, gracias a los marmorarios de Campania, que continuaron este lenguaje expresivo durante un período de tiempo más amplio que la producción urbana de la época severiana. Es muy probable que el sarcófago B6 haya sido realizado por artesanos de Campania, que tenían como referencia el sarcófago A13 de Salerno. Tampoco se debe excluir la circulación de modelos urbanos, en los que los trabajadores locales se basaron, haciendo relecturas, simplificaciones o adaptaciones, para responder más adecuadamente a las solicitudes de los clientes locales. Por tanto, por sus características formales, estilísticas e iconográficas, ambos sarcófagos, que pueden fecharse a mediados del siglo III. d. C., han sido considerados como producto de talleres regionales. Además, el sarcófago B6 mostrando referencias iconográficas al ya mencionado D3 (que representa a Fedra e Hipólito, también del siglo III) nos ha hecho plantearnos que se trata de la misma factura de un taller local. La importancia de los aspectos iconográficos va, pues, mucho más allá de las razones estrictamente decorativas: de hecho, fueron decisivos para definir la procedencia de nuestros ejemplares y la identificación de los talleres marmorarios regionales. La investigación de los sarcófagos que representan el mito de Aquiles y Pentesilea (D2, G5, G6), por ejemplo, junto con el ejemplar que representa el mito de Marte y Venus (E3), permitió observar estrictas referencias iconográficas y compositivas. La clara simetría dispositiva de los elementos representados en el espacio, el estilo persistente (típico de obras anteriores del último período de Antonino, como el cabello y los espesos drapeados de las túnicas sueltas), los esquemas iconográficos reutilizados con cierta simplificación, los episodios esquematizados, el alargamiento de las extremidades y la aparente suspensión aérea de los personajes, son todos elementos que nos llevaron a pensar en una producción común por parte del mismo taller local o incluso por parte de la misma mano. En estos sarcófagos, el cantero reinterpretó deliberadamente el mito, destacando los momentos, aspectos y gestos más adecuados al

contexto funerario local. La capacidad de reelaborar los elementos de la tradición iconográfica para adaptarlos a nuevas funciones, mensajes y contextos indica que los artistas no trabajaron exclusivamente a partir de la tradición literaria, sino que releyeron las imágenes del repertorio figurativo, elaborándolas según el destino funerario de una manera nueva y flexible. El uso extensivo del trépano, las pupilas generalmente grabadas con un pequeño punto, las cejas representadas con trazos y la reducción de las figuras que rodean a los protagonistas son detalles de factura que surgen inequívocamente de un lenguaje figurativo y estilístico de un taller específico. Estas referencias iconográficas también confirmaron la amplia difusión de los esquemas figurativos que llegaron a Campania desde la Urbs, quizás en cartones o dibujos preparatorios. Junto a estos aspectos más estrictamente compositivos, pudimos observar cómo las transferencias de trabajadores fueron igualmente generalizadas, permitiendo a los marmolistas locales aprender técnicas de fabricación. Por lo tanto, se puede concluir que el desarrollo de un lenguaje artístico nuevo y más personal, a través de una adaptación y relectura de motivos urbanos (véase por ejemplo el esquema iconográfico del sarcófago F2), es definitivamente una característica distintiva de los sarcófagos regionales. En particular, en el caso de los sarcófagos con decoraciones mitológicas, el esquema iconográfico se ve privado de los elementos connotativos de la divinidad, mientras que es la historia humana, verdadera protagonista del sarcófago, la que se convierte en portadora de un mensaje preciso. Un mismo mito es contado en un contexto sepulcral de una manera nueva, hasta el punto de adquirir un significado diferente, dirigido a unir el relato mitológico con el de la historia humana y la experiencia de la muerte. Las figuras se convierten en símbolos de vidas truncadas demasiado pronto o de forma trágica y dolorosa, de la misma manera los acontecimientos míticos no son más que pretextos para expresar este dolor. De hecho, cuando el mito se representa en los relieves no tiene un significado unívoco, sino que el

valor lo define el artista, el cliente y en definitiva el observador que lo disfruta en distintos momentos y formas. A esto debemos añadir que el mensaje sufre un nuevo cambio de significado después de la reelaboración de la pieza durante su reutilización. A veces se trata de una simple adición de detalles, como un clípeo reelaborado, que sirven para aclarar aún más el significado del entierro en un sarcófago antiguo. Lo que acabamos de decir permite comprender a través de qué dinámica se produjo el encuentro entre el antiguo mundo pagano y la cultura cristiana. La dignitas imperial, representada simbólicamente por los antiguos sarcófagos y en particular por los de pórfido, fue hecha suya por la Iglesia, al igual que sucedió con muchas prácticas religiosas paganas asimiladas por el cristianismo. En este nuevo contexto la gloria del Imperio se convirtió para la Iglesia en un símbolo de la santidad de las reliquias. Asimismo, el significado que se puede atribuir a la fusión de ambas culturas (pagana y cristiana) que se manifiesta en la producción artística y arquitectónica de la Edad Media sólo puede traducirse en una relación intertextual entre la arquitectura medieval y los elementos de la época romana. De hecho, dos culturas terminaron confluyendo en un solo objeto: el antiguo sarcófago extraído de las ruinas y trasladado a una ciudad o contexto eclesiástico adquirió un nuevo estatus y los primeros en elegir para ellos o sus familiares ese ataúd con imágenes de héroes y dioses paganos, elaborado por marmorarios que también eran artesanos paganos, cobraron nueva vida y terminaron representando una nueva fe. Otro ejemplo mencionable es la figura de Hércules, cuyo mito, como el de Meleagro, tuvo una amplia difusión desde la antigüedad, convirtiéndose en un símbolo de resurrección en el contexto del arte cristiano primitivo. Para los antiguos, Hércules representaba ante todo la inmortalidad: el héroe, según el mito, al final de sus hazañas, era el primer mortal que ascendía al Olimpo entre los dioses. Sus acontecimientos míticos se convirtieron así en un símbolo de virtud y de gloria destinado a quienes afrontan las dificultades de la vida

terrena con dedicación y sacrificio: para los primeros cristianos, de hecho, Hércules fue una especie de "salvador", similar a Jesús, y por este motivo garante de la salvación del difunto en el más allá. Al fin y al cabo, el cristianismo siempre acabó por hacer suyo el repertorio pagano con el fin de hacer más comprensible para los fieles el nuevo mensaje escatológico de Jesús. El objetivo era demostrar que el cristianismo encajaba perfectamente en la cultura preexistente y que ésta encontraba su pleno significado precisamente en la religión de Cristo. Un ejemplo, en este sentido, lo representa la figura del Buen Pastor - Cristo: no es casualidad que esta iconografía esté ampliamente atestiguada en los primeros sarcófagos cristianos, de los cuales se conserva el ejemplar A2 en Salerno. Aquí podemos notar, además de la referencia al prototipo iconográfico de Orfeo entre los animales, también un cuidado estilístico en la representación de los rostros y de las figuras. Todo esto está claramente orientado a recordar las representaciones clásicas para implementar esa memoria de lo Antiguo que constituía una garantía de consenso y sin la cual tal vez no hubiera podido llegar hasta nosotros. Por lo demás, los ejemplares que presentan el motivo clásico con decoración estrigilada constituyen un grupo de enterramientos con representaciones temáticas paleocristianas que, incluso cuando llevan símbolos tomados de la tradición pagana, se reutilizan con cambios de significado. No es casualidad que las representaciones paganas que alegóricamente aludían a la otra vida, como el portador de ovejas, los erotes dedicados a la vendimia, las representaciones de jardines paradisíacos, también fueran utilizadas por los cristianos para decorar las tumbas. De hecho, el cristianismo había desarrollado una gran cantidad de imágenes que expresaban conceptos morales en los que hombres y mujeres de cualquier origen social podían identificarse. Eso confirma que estos encargos no fueron hechos exclusivamente por familias aristocráticas, sino que constituyeron un fenómeno generalizado. Así, nuestros ejemplares presentan precisamente estas características, en particular los

sarcófagos con campos estrigilados que ya parecen anticipar las formas simplificadas de la escultura cristiana. Sin embargo, no debemos pensar que las piezas con representaciones codificadas y fijas, como las estrigilaturas, se remontan exclusivamente a una clientela de menores recursos económicos; de hecho, en Salerno se conserva un precioso disco de pórfido rojo A5, obtenido de un sarcófago monumental con el clásico motivo estrigilado. Es un objeto de indiscutible elegancia y preciosidad, probablemente destinado al círculo imperial. Ello enlazaría con el problema de la difusión observable en el tercer grupo de sarcófagos caracterizados casi exclusivamente por elementos decorativos, nos estamos refiriendo a los sarcófagos asiáticos con guirnaldas y bucráneos. Este tipo de sarcófagos, aunque muy apreciado por su coste relativamente inferior en comparación con los figurativos, ya que fueron producidos en serie, tuvo sin embargo un éxito limitado en Occidente. Por el contrario en la región de Campania este tipo tuvo una amplia difusión, indicio también de las estrechas relaciones entre la zona costera de Campania y los talleres orientales. Estos motivos decorativos eran habituales en Siria, desde donde a menudo se enviaban sin que el relieve estuviera terminado, como demuestra el sarcófago H11 caracterizado por lo que se ha definido como basic design. Esta forma de elaboración probablemente permitió no sólo un transporte más fácil y económico, sino también una mayor correspondencia con los gustos del cliente, así como con el estilo local, precisamente porque su terminación se produjo en el momento de su uso. La importancia del valor simbólico que la cultura medieval atribuía a estas representaciones decorativas lo demuestra el hecho de que la tumba A15 del Papa Gregorio VII también pertenece a este tipo de sarcófago. Se trata de un monumento con guirnaldas y bucráneos, de tradición asiática[1096], sobre el que posteriormente se añadió en posición central las llaves del apóstol Pedro, con el propósito de caracterizarlo de forma más claramente cristiana. Este tipo de decoración también respondía a la necesidad de recordar el mundo clásico y de crear una

1096 Pensabene 1981, 85 ss.

especie de conexión con ese mundo que constituía la fuente de legitimación de cada poder. La presencia del escudo de la familia constituye una clara demostración de esta tendencia, como lo atestiguan los ejemplares A3, A4, A12, A16, A17, A20, A22, E8, H1, H3 que fueron reelaborados añadiendo el emblema de la familia. A veces, estos escudos puestos en las cubiertas, en los lados cortos o, más frecuentemente, colocados entre los clípeos reelaborados, como se observa en el ejemplar H3 en el que el clípeo central sostenido por sátiros especulares fue reelaborado durante su reutilización con el emblema de la familia Piscicelli, sirvieron para explicitar esa reutilización ante la comunidad. El escudo del sarcófago A12 también fue, a su vez, reelaborado en la época moderna, aquí aparece un clípeo sostenido simétricamente por dos erotes que vuelan, flanqueado por dos cupidos y monstruos alados. Este tipo de representación inspirará posteriormente la iconografía de las Maiestas Domini: Cristo imberbe aparece dentro de un clipeus sostenido por ángeles. Más allá de estos elementos de derivación iconográfica, el hecho común que emerge es un trabajo continuo de adaptación de la imagen a las necesidades expresivas y autorrepresentativas de clientes que, en los casos examinados, ciertamente deben ser reconocidos como muy importantes, pertenecientes a la clase dominante local, para quienes Roma y sus mármoles siempre representaron un modelo a imitar[1097].Las élites de romana, de hecho, al utilizar el mármol en sus casas, para su decoración y en instrumenta domestica y, sobre todo, para sus tumbas, supieron realizar esa secularización del material que perduraría también en la Edad Media, cuando precisamente mediante la reutilización de decoraciones marmóreas, fue posible garantizar la persistencia de lo Antiguo que de otro modo se habría perdido. Esta continuidad se materializa sobre todo a través de una elección consciente -por parte de las élites locales- de objetos y piezas antiguas caracterizadas por un lenguaje cromático-tipológico preciso. Asimismo, las huellas de color presentes en los sarcófagos deben leerse como el deseo de transmitir un significado

1097 Deer 1959 = Deer, J. *The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily*. Cambridge 1959, 117.

añadido, a veces también propagandístico. Pensemos, por ejemplo, en el ejemplar A20 de la condesa Marchisia del Balzo, del que, gracias a las comparaciones realizadas con los escudos nobiliarios de la familia a la que pertenece, pudimos comprobar que los escudos reelaborados en la que originalmente debió ser la parte trasera de la caja, se caracterizaban por una policromía hoy perdida. De las tumbas mudas emerge, por tanto, una historia fascinante y oculta que parece revivir esa antigua sociedad urbana orgullosa y altiva que caracterizó la historia normanda en el sur de Italia. En las representaciones de los sarcófagos se lee la historia de aquella antigua nobleza de Palacio, que mantuvo inalterado su prestigio durante siglos, así como su cultura esencialmente oligárquica. En general, para los nuevos gobernantes lo Antiguo representaba una lengua capaz de transmitir prestigio e identidad a nivel local, apta para construir una tradición útil para sentar las bases del reino normando en el sur de la península. La variedad y cantidad de sarcófagos antiguos presentes en Campania debe verse e interpretarse en una clave ideológica tan significativa que no puede considerarse como una actitud cultural aislada, sino más bien como una práctica extendida en la Edad Media[1098].Asimismo, las soluciones formales para la elección de los sarcófagos que se utilizaron para el entierro del difunto confirman una vez más el papel absolutamente central del entierro como principal vehículo de expresión de las demandas sociales y de la autorrepresentación. El deseo de los clientes más ricos de mostrar la cultura y la posición social a través del objeto sepulcral es, de hecho, algo particularmente evidente en el contexto local durante la dominación normanda. En nuestra investigación ha quedado patente que incluso en los casos de reelaboración de motivos decorativos existen razones y vínculos asociativos que revelan aspectos importantes de la cultura y de la mentalidad contemporáneas. Además, las representaciones míticas en los relieves de los sarcófagos presentan iconografías originales que atestiguan que, en un contexto regional, la tradición iconográfica fue reformulada y

1098 Braca 2003 = Braca, A. Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'età moderna. Salerno 2003, 95.

reinventada con elasticidad y simplificación en comparación con los esquemas urbanos. Los talleres marmorarios locales, una vez incorporado el esquema, continuaron trabajando en su significado visual, más que en el puramente literario, produciendo claramente un método expresivo típico y original.

# Bibliografia

Acconci 1991 = Acconci, A. *Le vicende storico monumentali della chiesa di S. Maria in Portico*. In Giornata di studi su S. Galla, Roma 26 maggio 1990. Roma 1991, 89-121.

Aceto 1979 = Aceto, F. *"I pulpiti di Salerno e la scultura romanica della Costiera d'Amalfi"*. In Napoli Nobilissima 18. 1979, 169-194.

Aceto 1982 = Aceto, F. *Cultura artistica e produzione figurativa*. In: Guida alla storia di Salerno e della sua provincia, A. Leone, G. Vitolo (a cura di). Salerno 1982, 87-112.

Aceto 1995 = Aceto, F. *Una traccia per Oderico da Benevento.* In Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna, F. Abbate, F. Scricchia Santoro (a cura di). Catanzaro 1995, 3-7.

Agnoli 1992 = Agnoli, A. *I sarcofagi a ghirlande con busti-ritratto*. Archeologia Classica Vol. 44. Roma 1992.

Agnoli 2002 = Agnoli, N. *Officine ostiensi di scultura funeraria, in Ostia e Portus nelle loro relazioni con Roma*, C. Bruun, A. Gallina Zevi, (a cura di). Acta Instituti Romani Finlandiae, 27. Atti del Convegno, 3-4 dicembre 1999. Roma 2002, 193-212.

Agosti 1984 = Agosti, G. *Visibilità e reimpiego: 'A Roma anche i morti e le loro urne camminano'*. In Colloquio sul Reimpiego dei Sarcofagi Romani nel Medioevo, B. Andreae - S. Settis (a cura di), Pisa 5-12 September 1982. Marburg Lahn 1984, 155-170.

Alföldi 1956 = Alföldi, A. *The main aspects of political propaganda on the coinage of the Roman Republic*. In R.A.G. Carson (a cura di), Essays in Roman coinage presented to H. Mattingly. London - Oxford 1956, 63-95.

Allen 2019= Allen, M. *Isolating the Deceased in the Picture: Tools and Technique on Mythological Sarcophagi.* In Flesheaters: An International Symposium on Roman Sarcophagi, C.H. Hallett (a cura di). Sarkophag-Studien, no. 11. Wiesbaden 2019, 97-123.

Allen 2022 = Allen, M. *The Death of Myth on Roman Sarcophagi: Allegory and Visual Narrative in the Late Empire*. Series: Greek Culture in the Roman World. Cambridge 2022.

Alvar Nuño 2010 = Alvar Nuño, A. *El mal de ojo en el occidente romano: materiales de Italia, norte de África, Península Ibérica y Galia*. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid 2010.

Alvino 1833 = Alvino, F. *Anfiteatro campano / ristaurato ed illustrato dall'architetto Francesco Alvino.* Napoli 1833.

Amatuccio 2012 = Amatuccio, G. *Un nome per l'ignoto cavaliere della cattedrale di Salerno*. In «Rassegna storica salernitana», 57. Salerno 2012, 81-96.

Ambrogi 1990 = Ambrogi, A. *Sarcofagi e urne con ghirlande della prima età imperiale*. In Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts. Roemische Abteilung, 97. Mainz 1990, 163-196.

Ambrogi 1995 = Ambrogi, A. *Vasche di età romana in marmi bianchi e colorati*. Studia Archaeologica, 79. «L'Erma» di Bretschneider. Roma 1995.

Ambrogi 2008a = Ambrogi, A. *Scene mitologiche: Marte E Venere (III, 2) 78. Cassa frammentaria con scena dell'adulterio di Venere e Marte* (inv. n. 1156). In Sculture antiche nell'Abbazia di Grottaferrata, A. Ambrogi et al. (a cura di). Roma 2008.

Ambrogi 2008b =Ambrogi, A. *Museo dell'Abbazia di Grottaferrata*. In Sculture antiche nell'Abbazia di Grottaferrata. A. Ambrogi et al. (a cura di). Roma 2008.

Ambrogi – Bonanome 2013 = Ambrogi, A. – Bonanome, D. *Coperchio di sarcofago con tema bucolico. Addenda al catalogo delle sculture dell'Abbazia di Grottaferrata: tra scoperte e "riscoperte"*. In Lazio e Sabina 9. Ghini G. e Mari Z. (a cura di), (Roma 2012). Roma 2013, 243-253.

Amedick 2012 = Amedick, R. *Kaisersarkophag und Rota. Eine Platte aus Porphir in Salern*. In Akten des Symposiums Sarkophage der römischen Kaiserzeit. Produktion in den Zentren, Kopien in den Provinzen. Les sarcophages romains. Centres et périphéries, G. Koch, F. Baratte (a cura di), Sarkophag- Studien 6, (Paris 2005). Rutzen 2012, 205-217.

Anderson 1989 = Anderson, M. L. *Colored Marble Sculpture in Roman Antiquity*. In Radiance in Stone. Sculptures in Colored Marble from the Museo Nazionale Romano, M. L. Anderson, L. Nista (a cura di). Pennsylvania 1989, 11-22.

Andriew 1954 = Andriew, M. *La rota porphyretica de la Basilique Vaticane*. In Mélanges de l'école française de Rome 66. 1954, 189-218.

Arias 1994 = Arias, P.E. *Attici, Vasi*. In Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale, suppl. 2, I. Roma 1994, 528-562.

Arias - Cristiani – Gabba 1977 = Arias, P. E. – Cristiani, E. - Gabba, E. *Camposanto Monumentale di Pisa*. Le Antichità. Cat. A 2 est. Pisa 1977.

Arrigoni 1981 = Arrigoni, G. *Pentesilea e Marcia Elice la bellezza dell'amazzone come ricordo d'amore*. Archeologia Classica Vol. 33. 1981, 253-272.

Asgari 1990 = Asgari, N. *Objets de marbre finis, semi-finis et inachevés de Proconnèse*. In Pierre éternelle du Nil au Rhin. Carrières et préfabrication, M. Waelkens (a cura di). Bruxelles 1990, 106-126.

Asgari 1995 = Asgari, n. *The Proconnesian Production of Architectural Elements in Late Antiquity, Based on Evidence from the Marble Quarries*, In Constantinople and its Hinterland. Papers from the Twenty-seventh Spring Symposium of Byzantine Studies, C. Mango, G. Dagron (a cura di), Oxford, April 1993. Aldershot 1995, 263-288.

Aventin 2009 = Aventin, L. *"L'image au lieu de la liturgie: le décor du pupitre de l'*Évangile *de l'ambon d'Aiello dans la cathédrale de Salerne (Campanie, dernier quart du XII^e siècle) et ses principales variantes"*. In Vie active et vie contemplative au Moyen Age et au seuil de la Renaissance, actes des rencontres internationales, C. Trottmann (a cura di). Roma 2009, 323-352.

Baillargeon 2013 = Baillargeon, D. *Marriage or a Multiplicity of Meanings? The Dextrarum Iunctio on Roman and Early Christian Funerary Monuments*. Master's thesis, University of Calgary, Canada. 2013. Retrieved from https://prism.ucalgary.ca. doi:10.11575/PRISM/26834 http://hdl.handle.net/11023/869.

Banna 2021 = Banna, G. *L'ambigua religiosità dei primi cristiani. Una rilettura critica della Teologia delle Religioni alla luce delle fonti cristiane dei primi secoli*. Teologia e Saperi 4. Milano 2021.

Baran 1983 = Baran, N. V. "*Les caractéristiques essentielles du vocabulaire chromatique latin (Aspect général,* étapes *de développement, sens figurés, valeur stylistique, circulation*)". Band 29/1. In Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, W. Haase (Ed.), Vol. II, 29, 1. Berlin 1983, 321–411.

Baratta 2007 = Baratta, G. *La mandorla centrale dei sarcofagi strigilati. Un campo iconografico ed i suoi simboli*. In Römische Bilderwelten, F. Hoelscher, T. Hoelscher (edd.) Heidelberg 2007, 191-215.

Barbera 2023 = Barbera, D. *Museo archeologico nazionale di Napoli. La guida*. Milano 2023.

Barelli 2007 = Barelli, L. *La diffusione e il significato dell'opus quadratum a Roma nei secoli VIII e IX*. In Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura. Roma 2007, 67-74.

Barelli 2009 = Barelli, L. *Il complesso dei Ss. Quattro Coronati a Roma: lettura del monumento attraverso l'analisi del palinsesto murario*. In Muri parlanti. Prospettive per l'analisi e la conservazione dell'edilizia storica, atti del convegno. (Pescara 2008), C. Varagnoli (a cura di), Firenze 2009, 167-178.

Barker - Taelman 2021 = Barker, S. - Taelman, D. "*Painted Imitation Marble and the Marble Economy in the Roman Period: examples from Pompeii*". In Imitaciones de piedras preciosas y ornamentales en época romana: color, simbolismo y lujo, M. Cisneros (a cura di). Madrid 2021, 233-269.

Barresi 2002 = Barresi, P. *Il ruolo delle colonne nel costo degli edifici pubblici*. In I marmi colorati nella Roma imperiale, M. De Nuccio, L. Ungaro, P. Pensabene, L. Lazzarini (a cura di). Venezia 2002, 69-81.

Barresi 2003 = Barresi, P. *Province dell'Asia Minore. Costo dei marmi architettura pubblica e committenza*. L'«Erma» di Bretschneider. Studia Archaeologica. Roma 2003.

Bartoccini 1958 = Bartoccini, R. *Il sarcofago di Velletri*. «L'Erma» Di Bretschneider. 1958

Basarrate 2007 = Basarrate, T.N. *El Teatro romano de Augusta Emerita. Forma y función de un edifico emblemàtico*. In El teatro romano. La puesta en escena, I. Rodá y O. Musso (a cura di). Zaragoza 2007, 63-74.

Bejor 1993 = Bejor, G. *L'arte romana: centro e periferia, arte colta e arti plebee*. In Civiltà dei Romani in Un linguaggio comune, S. Settis (a cura di). Milano 1993, 235-246.

Bell 2014 = Bell, S.W. *Akten des Symposiums* G. Koch and F. Baratte (a cura di), Sarkophag-Studien Band 6. (Ruhpolding 2012). American Journal of Archaeology 118.1. 2014.

Belli d'Elia 1994 = Belli d'Elia, P. *La produzione scultorea nel sud della penisola*. In I normanni. Popolo d'Europa (1030-1200), M. D'Onofrio (a cura di). Venezia 1994, 229-236.

Berenson 1952 = Berenson, B. *L'Arco di Costantino o della decadenza della forma*. Milano 1952.

Bergamo 1971 = Bergamo, G. *Il Duomo di Salerno*. Battipaglia 1971.

Bertelli 1996 = Bertelli, G. "*Ampolline-reliquario dalla cattedrale di Benevento*". In Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia, studi in onore di Fernanda de' Maffei. Roma 1996, 307-321.

Beta - Sassi 2003 = Sassi, M. M. – Beta S. (a cura di) *I colori nel mondo antico*. Esperienze linguistiche e quadri simbolici. Atti della Giornata di studio (Siena 2001). Fiesole 2003.

Birley 1997 = Birley, A. R. *Hadrian. The Restless Emperor.* 1st Edition. London 1997.

Bisconti 2012 = Bisconti, F. *"Il riuso delle immagini in età tardo-antica: l'esempio del Buon Pastore dall'abito singolare"*, (con M. Braconi). In Antichità altoadriatiche 74. Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica: il caso della Venetia. Trieste 2012, 229-242.

Björn 2003 = Björn C. E. *"Ewald, Sarcophagi and Senators: Review of Wrede, Senatorische Sarkophage Roms."* Journal of Roman Archaeology. 2003, 561-571.

Blok 1995 = Blok, J. H. *The Early Amazons: Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*. Leiden 1995.

Bona Castellotti – Giuliano 2008 = Bona Castellotti, M. - Giuliano, A. (a cura di) *Exempla. La rinascita dell'antico nell'arte italiana. Da Federico II ad Andrea Pisano*. Catalogo della mostra. Rimini 2008.

Bonamici 1989 = Bonamici, M. *Il marmo lunense in epoca preromana*. In Il marmo nella civiltà romana. La produzione e il commercio, E. Dolci (a cura di). Carrara 1989, 83-113.

Borsook 1985 = Borsook, E. *Messages in mosaics. The Royal Programmes of Norman Sicily (1130-1187)*. Oxford 1985.

Borsook 2000 = Borsook E. *Rhetoric or Reality: mosaics as expression of a metaphysical*

*idea*. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 44.1. Firenze 2000, 3-18.

Bottini - Setari 2007 = Bottini, A. – Setari, E. (a cura di) *Il Sarcofago delle Amazzoni*. Milano 2007.

Bourgeois -Jockey 2005a = Bourgeois, B. - Jockey, P. *D'or et de marbre. Les sculptures hellénistiques dorées de Délos.* Bulletin de Correspondance Hellénique, vol. 128-129. 2005, 331–349.

Bourgeois - Jockey 2005b = Bourgeois, B. - Jockey, P. *La dorure des marbres grecs. Nouvelle enquête sur la sculpture hellénistique de Délos*. In JSav. 2005, 253–316.

Bovini 1946-1948 = Bovini, G. *Le scene della "dextrarum iunctio" nell'arte cristiana*. In Bullettino della Commissione archeologica Comunale di Roma, LXXII. 1946-1948, 103-117.

Bozzi 2021 = Bozzi, C. *Ferino e divino: i grifoni e l'impero.* In Nuovi volti della ricerca archeologica, filologica e storica sul mondo antico - II. Trieste 2021, 87-115.

Braca 2003a = Braca, A. *Il Duomo di Salerno*. Salerno 2003.

Braca 2003b = Braca, A. *Le culture artistiche del Medioevo in costa d'Amalfi*. Amalfi 2003.

Braca 2018 = Braca, A. *Guida illustrata alla cattedrale di San Matteo.* Salerno 2018.

Bracco 1979 = Bracco, V. *Salerno romana*. Salerno 1979.

Bradley 2009 = Bradley, M. "*Colour and Meaning in Ancient Rome*". Cambridge 2009.

Brelich 2010 = Brelich, A. *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*. Milano 2010, 191-193.

Brenk 2003 = Brenk, B. *"Committenza e Retorica."* In Arti e storia nel Medioevo, II. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti, E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura). Torino 2003, 3-39.

Brilliant 1963 = Brilliant, R. *Gesture and Rank in Roman Art: The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*. Vol. 29. Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences. University of Michigan 1963.

Brilliant – Kinney 2011 = Brilliant, R. Kinney, D. (a cura di), *Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture from Constantine to Sherrie Levine*. Farnham-Surrey, 2011.

Bruzelius 2005 = Bruzelius, C. *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*. Roma 2005.

Bruzza 1874 = Bruzza, L. "*Iscrizioni antiche vercellesi*". Roma 1874.

Buccino 2013 = Buccino L. *Dioniso trionfatore*. Percorsi e interpretazione del mito del trionfo indiano nelle fonti e nell'iconografia antiche. «L'Erma» di Bretschneider. Roma 2013, 4-20.

Budriesi 1974 = Budriesi, R. *Il Sarcofago con geni delle stagioni nel parco archeologico di Tipasa (Algeria)*. In "Antichità Altoadriatiche VI (1974). Atti del III Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana". Trieste 1974, 497-518.

Bugini - Folli 2005 = Bugini, R. - Folli, L. *Sull'uso di marmi colorati antichi in Lombardia (Italia settentrionale)*. In "Marmora" 1. 2005, 145-168.

Buonarotti 1698 = Buonarotti, F. *Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni antichi*. Stamparia di Domenico Antonio Ercole in Parione. Roma 1698.

Busatta 2014 = Busatta, S. *La Percezione del Colore e il significato della Lucentezza presso popolazioni arcaiche antiche e i suoi riflessi linguistici*. Antrocom Online Journal of Anthropology 2014, vol. 10. n. 2. 2014, 249 – 305.

Cairo 1922-2022 = Cairo, G. *"Dizionario ragionato dei simboli"*. Milano 1922 - 2022

Calò Mariani 1984 = Calò Mariani, M.S. *Scultura pugliese nel XII secolo. Protomagistri tranesi nei cantieri di Barletta, Trani e Ragusa*. In Studi di storia dell'arte in memoria di M. Rotili. Napoli 1984, 177-191.

Calza –Bonnanno - Messineo - Plama –Pensabene 1977 = Calza, R.-Bonnanno, M.-Messineo, G.-Plama, B.-Pensabene, P. (a cura di). *Antichità di Villa Doria Pamphili*. Roma 1977.

Cambi 1984 = Cambi, N., *Il reimpiego dei sarcofagi romani in Dalmazia*, in: *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*. In Colloquio sul Reimpiego dei Sarcofagi Romani nel Medioevo, (Pisa 1982), B.

Andreae - S. Settis (a cura di). Marburg Lahn 1984, 75-92.

Camellini 2022 = Camellini, M. *L'identità normanna nelle cronache della Normandia e dei paesi dell'espansione normanna tra X e XII secolo*. Tesi di dottorato, Università degli Studi del Piemonte. 2022.

Camera 2020 = Camera, M. *Istoria della città e costiera d'Amalfi*. A. Milone, S. Amato (a cura di). Ristampa anastatica 1836. Salerno 2020.

Camodeca 2013 = Camodeca, G. *Senatori Beneventani da Silla alla Tetrarchia*. In Antiqua Beneventana. Benevento 2013, 233-262.

Camodeca - Palmentieri 2016 = Palmentieri, A- Camodeca, G. *Aspetti del reimpiego di marmi antichi a Napoli*. Le sculture e le epigrafi del campanile della cappella Pappacoda. In AION Annali di Archeologia e Storia antica, n.s. 19-20, 2012-2013. Salerno 2016, 243-270.

Campese Simone 2004 = Campese Simone, A. *Fra l'Ara Coeli e piazza Bocca della Verità, persistenze e trasformazioni nel tessuto urbano della Roma tardoantica e altomedievale*. In Archeologia medievale vol. 31. 2004, 441-456.

Candida Gonzaga 1883 = Candida Gonzaga, B. *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia.* Vol. VI. 1883.

Cantarella 2005 = Cantarella, G.C. *Il sole e la luna: la rivoluzione di Gregorio VII*. Roma 2005.

Cantarella 2018 = Cantarella, G.C. *Gregorio VII*. Roma 2018.

Capone 1927 = Capone, A. *Il duomo di Salerno. Parte storica: dalla fondazione normanna ai nostri giorni (1080-1927)*, I. Salerno 1927.

Capone 1929 = Capone, A. *Il Duomo di Salerno* II. Salerno 1929.

Caputo 1961 = Caputo, G. *La tradizione etrusca del grifo e l'emblema di Perugia*. Studi Etruschi 29. Firenze 1961, 417-422.

Carassiti 1996 = Carassiti, A. M. *Dizionario di mitologia greca e romana*. Roma 1996.

Carucci 1962 = Carucci, A. *Il Duomo di Salerno e il suo Museo*. Salerno 1962.

Carucci 1983 = Carucci, A. *I mosaici salernitani nella storia e nell'arte*. Cava dei Tirreni 1983.

Carucci 1985 = Carucci, A. *L'altare di Gregorio VII nella Cattedrale di Salerno*. In Rivista Cistercense, 2. 1985, 227-239.

Carucci 1986 = Carucci, A. *La Cattedrale di Salerno*. Marigliano 1986.

Carucci 1989 = Carucci, A. *Il duomo di Salerno*. Marigliano 1989.

Casadio 1999 = Casadio, G. *Il vino dell'anima. Storia del culto di Dioniso a Corinto, Sicione, Trezene*. Roma 1999.

Catoni - Ginzburg - Giuliani - Settis 2013 = Catoni M. L. - Ginzburg G. - Giuliani L. - Settis S. *Tre figure. Achille, Meleagro e Cristo*. Milano 2013.

Cavazzini - Di Fabio. – Vitolo (a cura di) 2021 = Cavazzini, L. - Di Fabio, C. – Vitolo, P. *Reimpiego, rilavorazione, rifunzionalizzazione: la "lunga vita" della scultura medievale nei cantieri di Età moderna. Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge* (MEFRM). 2021, https://doi.org/10.4000/mefrm.9583.

Cebrián 2008 = Cebrián, C. *Saetabis y el comercio del Buixcarró*. «Lucentum» 27. 2008, 101-113.

Cecere - Renda 2012 = Cecere, I. - Renda, G. *Immagini dell'Anfiteatro Campano fra arte e archeologia: disegni, vedute e incisioni del Settecento e dell'Ottocento*. Orizzonti, 13. 2012, 83-100.

Chalandon 1907 = Chalandon, F. *Histoire de la domination normande en Italie et en Sicile*. Parigi 1907.

Chiarlo 1984 = Chiarlo, C. R. *Donato l'à lodate per chose buone': il reimpiego dei sarcofagi da Lucca a Firenze*. In Colloquio sul Reimpiego dei Sarcofagi Romani nel Medioevo, (Pisa 1982), B. Andreae - S. Settis (a cura di). Marburg Lahn 1984, 121-132.

Chierici 1937 = Chierici, G. *Il Duomo di Salerno e la Chiesa di Montecassino*. In «Rassegna Storica Salernitana» 1. Salerno 1937, 95-109.

Chioffi 2000 = Chioffi, L. *Chi ha costruito l'Anfiteatro Campano?* Orizzonti, 1. 2000, 67-82.

Chioffi 2001 = Chioffi, L. *Ancora sull'epigrafe dell'Anfiteatro Campano*. Orizzonti, 2. 2001, 159-164.

Ciliberto1988 = Ciliberto, F. *Su alcuni frammenti di sarcophagi a soggetto marino ad Aquileia*. AquilNost 59. 1988, 169–180.

Cirelli 2007 = Cirielli, E. Élites civili ed ecclesiastiche nella Ravenna tardoantica. Hortus Artium Medievalium. 13. Ravenna 2007, 301-318.

Cisneros Cunchillos 2002 = Cisneros Cunchillos, M. *El mármol y la propaganda ideológica: el modelo del foro de Augusto*. In Religión y Propaganda Política En El Mundo Romano. Actas de la reunión realizada en Zaragoza 2001. 2002, 83-103.

Cisneros Cunchillos 2010 = Cisneros Cunchillos, M. *Reflexiones sobre los mármoles hispanos: revisando la expresión mármoles de sustitución.* Marmora. An international journal for archaeology, history and archaeometry of marbles and stones, 6. 2010, 135-150.

Cochetti Pratesi 1956 = Cochetti Pratesi, L. *Problemi della scultura romanica campana*. In Commentari 7. 1956, 9-18.

Cochetti Pratesi 1967 = Cochetti Pratesi, L. *In margine ad alcuni recenti studi sulla scultura medievale nell'Italia meridionale. Sui rapporti tra scultura campana e quella siciliana*. In Commentari 18, parte I. 1967, 126-150.

Cochetti Pratesi 1968 = Cochetti Pratesi, L. *In margine ad alcuni recenti studi sulla scultura medievale nell'Italia meridionale. Sui rapporti tra scultura campana e quella siciliana*. In Commentari 21, parte II. 1968 165-196.

Cochetti Pratesi 1970 = Cochetti Pratesi, L. *In margine ad alcuni recenti studi sulla scultura medievale nell'Italia meridionale. Sui rapporti tra scultura campana e quella siciliana*. In Commentari 21, parte III. 1970, 255-290.

Corolla – Fiorillo – Santangelo 2009 = Corolla, A. - Fiorillo, R. – Santangelo, G. *Dinamiche insediative nell'area di Nuceria tra tardo antico e alto medioevo: prime considerazioni sul ruolo del castello*. In in La Campania fra tarda antichità e alto medioevo. Ricerche di archeologia del territorio. Atti della Giornata di studio, (Cimitile 2008), C. Ebanista, M. Rotili (a cura di). Cimitile 2009, 23-38.

Crostini 2010 = Crostini, B. *L'iscrizione greca nella cupola della Cappella Palatina: edizione e commento*. In La Cappella Palatina a Palermo, I-IV, B. Brenk (a cura di). Modena 2010, 187-202.

Cumbo 2020 = Cumbo, C. "*La travagliata storia della fronte di sarcofago con scene di battaglia da villa Doria Pamphilj*". In Kermes: rivista del restauro, conservazione e tutela del patrimonio culturale, 118. 2020, 65-70.

Cumont 1942-1966 = Cumont, F. *Recherches sur le symbolisme funeraire des romains*. Parigi 1942, ristampa anastatica 1966.

Cupperi 2005= Cupperi, W. "*Visibilità" e "tesaurizzazione" negli altari alla luce di alcuni casi di reimpiego tra Roma e Milano (IX-XII secolo)*. In Sanctorum 2: La tesaurizzazione delle reliquie. 2005, 33-54.

Dalby 2005 = Dalby, A. *The Story of Bacchus*. Londra, 2005

D'Angelo 2003 = D'Angelo, E. *Storiografi e cronologi latini del Mezzogiorno normanno-svevo*. Napoli 2003.

D'Aniello 1989 = D'Aniello, A. *Il pavimento musivo del duomo di Salerno*. In Presenza araba in Campania Atti del Convegno, (Napoli-Caserta 1989), A. Cilardo (a cura di). Napoli 1992, 237-244.

Davies 2000 = Davies, P. J. E. *Death and the emperor: Roman imperial funerary monuments, from Augustus to Marcus Aurelius*. Cambridge 2000.

De Angeli 1991 = De Angeli, S. *Problemi di iconografia romana: dalle Moire alle Parche*. Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité, tome 1. 1991.

De Angelis 1936 = De Angelis, M. *Il Duomo di Salerno nella sua storia, nelle sue vicende e nei suoi monumenti: notizie documentate sui restauri e sulle modifiche subite dall'edificio*. Salerno 1936.

De Angelis 1937 = De Angelis, M. *Nuova Guida del Duomo di Salerno*. Salerno 1937.

De Bernard - Bernardi - Esposito 2008 = De Bernard. J.F. – Bernardi, P. - Esposito, D. (a cura di). *Il reimpiego in architettura. Recupero, trasformazione, uso*. École française de Rome. Roma 2008.

De Bernardin 2012 = De Bernardin, M. *Ercole: l'immagine del potere (da Traiano ai Severi)*. Estratto da Arte-Potere Forme artistiche, istituzioni, paradigmi interpretativi Atti del convegno Pisa 2010, M.Castiglione e A. Poggio (a cura di). Milano 2012, 347-360.

De Caro 1992 = De Caro, S. *Arte e artigianato artistico nella Campania antica.* In Storia e civiltà della Campania, 1. L'Evo Antico, G. Pugliese Carratelli (a cura di). Napoli 1992, 293-410.

Deér 1959 = Déer, J. *The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily*. Cambridge, 1959.

Deér 1974 = Deér, J. *Das Grab Friedrichs II***.** In Probleme um Friedrich II. Sigmaringen 1974, 361-383.

Deér 1977 = Deér, J. *Das Kaiserbild im Kreuz*. In Byzanz und das abendländische Herrschertum. Sigmaringen 1977, 126-177.

De Franciscis 1973 = De Franciscis, A. *Officina di scultore a Pozzuoli*. In Economia e società nella Magna Grecia. Atti del XII Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 1972). Napoli, 277–283.

De Franciscis 1977 = De Franciscis, A. *Il sarcofago del Duca Teodoro*. In «Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti» (Nuova Serie), 52. Napoli 1977, 147-158.

D'henry 1968 = D'henry, G. *"Due sarcofagi di Meleagro in Campania"*. Archeologia Classica Vol. 20. 1968, 101-116.

De Lachenal 1995 = De Lachenal, L. *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*. Milano 1995.

De Lachenal1999 = De Lachenal, L. *Reimpigo dell'antico e ideologia politica fra Roma e l'Italia meridionale in età normanna: alcune osservazioni.* In Atti X giornata archeologica. Il passato riproposto. Continuità e recupero dall'antichità a oggi. Giannattasio (a cura di). Genova 1999, 93-130.

Del Balzo Di Presenzano 2003 = Del Balzo Di Presenzano, A. *A l'asar Bautezar! I del Balzo e il loro tempo*. Napoli 2003.

Delbrueck 2007 = Delbrueck, R. *Antike Porphyrwerke* XXIX-246/275. L'«Erma» di Bretschneider, ristampa 2007.

Del Bufalo 2018 = Del Bufalo, D. *Porphyry. Red Imperial Porphyry Power and Religion*. Torino 2018.

Dell'Acqua 2005 = Dell'Acqua F. *Parvenus eclettici e il canone estetico della varietas. Riflessioni su alcuni dettagli di arredo architettonico nell'Italia meridionale normanna*, In Romisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 35.2003/04. 2005, 51-52.

Della Valle 2007= Della Valle, M. *Costantinopoli e il suo impero: architettura, arte, urbanistica nel millennio bizantino*. Milano 2007.

Delle Donne 2010 = Delle Donne, F., *Le iscrizioni del mausoleo di Boemondo d'Altavilla a Canosa*. «ArNos. Archivio normanno-svevo. Testi e studi sul mondo euromediterraneo dei secoli XI-XIII», 3. Ariano Irpino 2011, 7-18.

Delogu 1977 = Delogu, P. *Mito di una città meridionale: Salerno (Sec. VIII-XI)*. Napoli 1977.

Delogu 1984 = Delogu, P. *I normanni in Italia. Cronache della conquista e del regno*. Napoli 1984.

Delogu 1994 = Delogu, P. *La committenza degli Altavilla: produzione monumentale e propaganda politica*. In *I Normanni, popolo d'Europa 1030-1200*. Venezia 1994, 188-192.

Del Treppo 1977 = Del Treppo, M. *Amalfi nel Medioevo*. Convegno Internazionale: Centro "Raffaele Guariglia" di Studi Salernitani: 14 - 16 giugno 1973. Salerno 1977, 94-163.

Demma 2007 = Demma, F. *Monumenti pubblici di Puteoli: per un'archeologia dell'architettura*, Roma, 2007.

Demma 2008 = Demma, F. *Museo Archeologico dei Campi Flegrei.* Catalogo Generale 2. Pozzuoli 2008.

Demma 2010 = Demma, F. *Scultori, redemptores, marmorarii ed officinae nella Puteoli romana. Fonti storiche ed archeologiche per lo studio del problema*. Mélanges de l'École française de Rome 122.2. 2010, 399-425.

De Nuccio - Ungaro 2002 = De Nuccio, M. Ungaro, L. (a cura di) *I marmi colorati della Roma imperiale*. Venezia 2002.

Deonna 1939 = Deonna, W. *Le genou, siège de force et de vie et sa protection magique*. In Revue Archéologique, 13. 1939, 224-235.

De Rosa 2003 = De Rosa, F. (a cura di). *Guglielmo di Puglia, Le gesta di Roberto il Guiscardo*. Cassino 2003.

Desiderio 2006 = Desiderio, P. "*I sarcofagi di reimpiego del Duomo di Salerno*". Tesi di Laurea. Università degli Studi di Salerno. Salerno 2006. (Non pubblicata).

Di Cosmo 2018 = Di Cosmo, A. P. *Il porfido e le situazioni del potere normanno di fronte all'evento morte. Sociologia di un segno del rango nel medioevo*. Onoba Revista de Arqueología y Antigüedad. Córdoba 2018, 223-241.

Di Mino – Bertinetti 1990 = Di Mino, R.M. - Bertinetti, M. *Archeologia a Roma. La materia e la tecnica nell'arte antica*. Milano 1990.

Di Stefano 1975 = Di Stefano, R. *La Cattedrale di Napoli: storia, restauro, scoperte, ritrovamenti*. Napoli 1975.

Dodero 2012 = Dodero, E. *Marmi antichi a Palazzo Cellamare e un nuovo sarcofago con mito di Fetonte*. In Napoli nobilissima, 6, III. Napoli 2012, 54-74.

Dolci 1987 = Dolci, E. *I marmi lunensi: tradizione, produzione, applicazioni*. In Studi lunensi e prospettive sull'Occidente romano, Atti del Convegno, Lerici, 26-28 settembre 1985, in Quaderni. Centro Studi Lunensi, 11. 1987, 405-463.

Dolci 1989 = Dolci, E. *Il marmo nella civiltà romana. La produzione e il commercio*. E. Dolci (a cura di). Carrara 1989.

Dolci 1995 = Dolci, E. *Considerazioni sull'impiego dei marmi a Luni nella prima età imperiale*. In Splendida civitas nostra. Studi archeologici in onore di Antonio Frova, G. Cavalieri Manasse, E. Roffia, (a cura di). Roma 1995, 361-370.

Dolci 2003 = Dolci, E. *Cultura del marmo e collezioni erudite dalla romanità all'Ottocento*. In Eternità e nobiltà di materia. Itinerario artistico fra le pietre policrome, A. Giusti (a cura di). Firenze 2003, 105-138.

Domingo 2000 = Domingo, B. *El relieve del nacimiento de Atenea en el Puteal (Brocal De Pozo) de la Moncloa.* In: Creencias, símbolos y ritos religiosos. Madrid 2000, 2-11.

Domingo 2012 = Domingo, J. Á. *"El coste del mármol. Problemas e incertidumbres de una metodología de cálculo"*. In Marmora 8. Roma 2012, 75-91.

D'Onofrio 1997 = D'Onofrio, M. *La basilica di Desiderio a Montecassino e la Cattedrale di Alfano a Salerno: nuovi spunti di riflessione*. In Desiderio da Montecassino e l'arte della riforma gregoriana, F. Avagliano (a cura di). Montecassino 1997, 231-246.

D'Onofrio 2003 = D'Onofrio, M. (a cura di). *Rilavorazione dell'antico nel Medioevo*. Roma 2003.

Dubois 1908 = Dubois, Ch. *Etude sur l'administration et l'exploitation des carrières. Marbres, porphyre, granit, etc. dans le monde romain.* Paris 1908.

Durante 1982 = Durante, A.M. *La necropoli di Ameglia*. "Quaderni del Centro di Studi Lunensi"6-7. 1982, 25-46.

Durante 1985 = Durante, A.M. *Ameglia. Necropoli di Cafaggio*. In Artigianato artistico. L' Etruria settentrionale interna in età ellenistica. A. Maggiani (a cura di). Milano 1985, 199-204.

Durante 2001 = Durante, A.M. *Edilizia privata a Luna. Note a margine di recenti scoperte*. In Abitare in Cisalpina. L'edilizia privata nelle città e nel territorio in età romana, I, Atti

della XXXI Settimana di Studi Aquileiesi, (Aquileia-Grado 2000), M. Verzár-Bass (a cura di). Trieste 2001, 269-295.

Durante 2004 =Durante, A.M. 2004. *La necropoli di Cafaggio*. In I Liguri. Un antico popolo europeo tra Alpi e Mediterraneo, R. C. De Marinis & G. Spadea (a cura di). Ginevra-Milano 2004, 369-371.

Ebanista 2007a = Ebanista, C. L*a cristianizzazione delle aree funerarie nella tarda antichità: il caso di Cimitile/Nola.* In "Salternum. Semestrale di informazione storica, culturale e archeologica a cura del Gruppo Archeologico Salernitano", XI/18-19. Salerno 2007, 63-70.

Ebanista 2007b = Ebanista, C. *Tra Nola e Cimitile: alla ricerca della prima cattedrale*. In «Rassegna Storica Salernitana», n.s., XXIV/1 fasc. 47 della Nuova Serie (Annata LXVII dalla fondazione) giugno 2007. Salerno 2007, 25-119.

Ebanista 2015 = Ebanista, C. *Le sepolture vescovili ad sanctos: i casi di Cimitile e Napoli*. In Aristocrazie e società fra transizione romano-germanica e alto medioevo, Atti del Convegno internazionale di studi, Cimitile, (Santa Maria Capua Vetere 2012), C. Ebanista, M. Rotili (a cura di). San Vitaliano 2015, 47-80.

Esch 1991 = Esch A. *Sopravvivenza dell'antico e incremento demografico.* In «Roma nel Rinascimento». Roma 1991, 37-51.

Esch 1998 = Esch, A. *Reimpiego*. In *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX. Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Roma 1998, 876-883.

Esch 1999 = Esch, A. *Reimpiego dell'antico nel medioevo. La prospettiva dell'archeologo, la prospettiva dello storico*. In Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo, Settimane di Studi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 46. Spoleto 1999, 73-108.

Esch 2001= Esch, A. *L'uso dell'antico nell'ideologia papale, imperiale e comunale*. In *Roma antica nel Medioevo: mito, rappresentazioni, sopravvivenze nella "Respublica Christiana" dei secoli IX-XIII*. Atti della XIV Settimana internazionale di studio. (Mendola 1998). Milano 2001, 3-26.

Fachechi 2014 = Fachechi, G. M. *Quando le cattedrali non erano bianche: uso e funzione del colore nell'architettura sacra medievale*. In Il mito del bianco in architettura M. Zammerini (a cura di). Roma 2014, 85-113.

Faedo 1982 = Faedo, L. *La sepoltura di Ruggero conte di Calabria*. In AIIAPXAI, nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di P.E. Arias, II. Pisa 1982, 691-706.

Faedo 1994 = Faedo, L. *Le muse suadenti*. In Studi Classici e Orientali, Vol. 42. Pisa 1994, 165-187.

Faedo 1999 = Faedo, L. *Aspetti della cultura figurative nel territorio nelle regioni II e III tra III e V secolo*. In L'Italia meridionale in età tardo antica, Atti del trentottesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto, 2-6 ottobre 1998. Taranto 1999, 473-527.

Falla Castelfranchi 1994 = Falla Castelfranchi, M. *Il Mausoleo di Boemondo a Canosa*. In I Normanni popolo d'Europa. 1030-1200, Catalogo della mostra (Roma 1994), M. D'Onofrio (a cura di). Venezia 1994, 327-330.

Fant 1993a = Fant, J. C. *Ideology, gift and trade: a distribution model for the Roman imperial marbles*. In The inscribed economy. Production and distribution in the Roman Empire in the light of instrumentum domesticum (JRA. Supp.Series 6). 1993.

Fant 1993b = Fant, J. C. *The Roman imperial marble trade: a distribution model*. In Archeologia delle attività estrattive e metallurgiche, V Ciclo di lezioni sulla ricerca applicata in archeologia (Certosa di Pontignano - Campiglia Marittima 1991), R. Francovich (a cura di). Firenze 1993, 71-95

Fant 1998 = Fant, J. C. *The Roman Emperors in the Marble Busines: Capitalists, Middlemen or Philanthropists?* In Classical Marble: Geochemistry, Technology, Trade, N. Herz, M. Waelkens (a cura di). Dordrecht-Boston-London 1988, 147-158.

Fant 2012 = Fant, J. C. *"Contracts and costs for shipping marble in the Roman Empire"*. In Asmosia IX Interdisciplinary Studies on Ancient Stone (Tarragona 2009), Gutiérrez García-M., P. Lapuente e I. Rodà de Llanza (a cura di). Tarragona 2012, 528-532.

Ferrabino 1914 = Ferrabino, A. *Kalypso.* Torino 1914.

Ferrari 1966 = Ferrari G. *Il commercio dei sarcofagi asiatici.* «L'Erma» di Bretschneider. Roma 1966.

Ferrari 2002 = Ferrari, A. *Dizionario di mitologia greca e latina.* Torino 2002.

Ferraro 1903 = Ferraro, S. *Memorie Religiose e Civili della Città di Gaeta*. Napoli, 1903.

Festugière 1957 = Festugière A. M. J. *La mosaïque de Philippopolis et les sarcophage au "Prométhée"*. In "Revue des Arts", 7. 1957, 195-202

Fiori 1999 = Fiori, R. *La definizione della locatio conductio. Giurisprudenza romana e tradizione romanistica*. Napoli 1999.

Flagiello 2009 = Flagiello, A. *Il Mito di Endimione su un sarcofago proveniente da Sant'Antimo*. In Atella Il Territorio. Studi in onore di Sosio Capasso. F. Pezzella (a cura di). Anno XXXV. 2009, 88-93.

Foresta 2013 = Foresta, S. *Lo sguardo degli dei. Osservazioni sulla decorazione architettonica dell'Anfiteatro Campano.* Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, 30-31, Anno 2007-2008. Roma 2013, 93-113.

Fornaciari – Mallegni 1989 = Fornaciari, G.– Mallegni, F. *La ricognizione dei resti scheletrici di S. Gregorio VII*. In La Riforma Gregoriana e l'Europa. Atti del Congresso inteernazionale (Salerno 1985) in *Studi Gregoriani* XIII, LAS. Roma 1989, 402 – 408.

Fortunato - Rota 2008 = Fortunato, T. – Rota, L. (a cura di). *Il sepolcro di San Prisco a Nocera*: *scheda archeologica ed artistica*. In Priscana, IX giornata priscana. 2008, 153-155.

Franzoni 2003 = Franzoni, C. *«Presente del passato»: le forme classiche nel Medioevo*. In Arti e storia nel Medioevo. II. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti, G. Sergi, E. Castelnuovo (a cura di). Torino 2003, 329-359.

Franzoni 2006 = Franzoni, C. *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione dell'arte greca*. Torino 2006.

Gabelmann 1973 = Gabelmann, H. *Die Werkstattgruppen der Oberitalischem Sarkophage*, BJb Beih. 34. Bonn 1973.

Gage 1994 = Gage, J. *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Londra 1994.

Gage 2000 = Gage, J. *Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism*. Berkeley-Los Angeles 2000.

Gage 2009 = Gage, J. *La couleur dans l'art*. Paris 2009.

Galasso 1975 = Galasso, G. *Le città campane nell'alto medioevo*. In Mezzogiorno medievale moderno. Torino 1975, 61-135.

Gandolfo 1974 -1975= Gandolfo, F. *Reimpiego di sculture antiche nei troni papali del XII secolo*. In Rendiconti. Pontificia Accademia Romana di Archeologia vol. 47. 1974-1975, 203-218.

Gandolfo 1980 = Gandolfo, F. *La cattedra papale in età federiciana*. In Federico II e l'arte del Duecento italiano.

Atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma (Roma 15 - 20 maggio 1978), A. M. Romanini, (a cura di). Galatina 1980, 339-366.

Gandolfo 1984 = Gandolfo, F. *La cattedra "gregoriana" di Salerno*. Bollettino storico di Salerno e Principato Citra, 2. Salerno 1984, 5-29.

Gandolfo 1999 = Gandolfo, F. *La scultura normanno-sveva in Campania: botteghe e modelli*. Bari 1999.

Gandolfo 2015 = Gandolfo, F. *Le cattedre "papali" nella cattedrale di Anagni*. In Il potere dell'arte nel Medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio, M. Gianandrea, F. Gangemi, C. Costantini (a cura di). Roma 2015, 419-430.

García - Loste - Álvarez 1996 = García, C. - Loste, M.A. – Álvarez, G. *Mitologia: l'antropologia a través del mito*. 1996.

Gasparri 1995 = Gasparri, C. *L'officina dei calchi di Baia. Sulla produzione copistica di età romana in area flegrea.* In Mitteilungen Des Deutschen Archaeologischen Instituts. Roemische Abteilung. 102. Munich 1995, 173–187.

Gatti 1957 = G. Gatti, *Scoperta di una Basilica Cristiana presso S. Lorenzo fuori le mura*. In Capitolium 32. Roma 1957, 16-20.

Gawlikowski 1994 = Gawlikowski, M. *Palmyra as a Trading centre*, «Iraq», Vol. 56. Published online by Cambridge University Press. 1994, 27-33. DOI: https://doi.org/10.2307/4200382.

Germoni 2010 =Germoni, P. *Il sarcofago delle Muse*. In Dal sepolcro al museo. Storie di saccheggi e recuperi: la Guardia di Finanza a tutela dell'archeologia. Roma 2010, 84-91.

Ghisellini 1985 = Ghisellini, E. *"Sarcofagi romani di Gortyna"*. Annuario della Scuola Archeologica di Atene 63. 1985, 249-355.

Gialanella 2000 = Gialanella, C. (a cura di) *Nova Antiqua Phlegraea, nuovi tesori archeologici dai campi flegrei: guida alla mostra.* Napoli 2000.

Gianfrotta – Pomey 1980 = Gianfrotta, P.A. - Pomey, P. *Archeologia subacquea. Storia, tecniche, scoperte e relitti*. Milano 1980.

Giannotta – Quarta - Alessio – Pennetta 2012 = Giannotta, M.T. – Quarta, G.- Alessio, A.- Pennetta, A. *Provenance of the Roman marble sarcophagi of the San Pietro in Bevagna wreck*. ASMONIA X. Roma 2012, 143-150.

Giannecchini – Moggi Cecchi 2008 = Giannecchini, M. – Moggi Cecchi, J. *Stature in Archaeological Samples from Central Italy: Methodological Issues and Diachronical Changes*. In "American Journal of Phisical Anthropology" 135. 2008, 284-292.

Giordani 1993 = Giordani, R. *Sulla Diffusione Dei Sarcofagi Cristiani a Roma Nel III Secolo: Un Tentativo Di Utilizzazione Storiografica*. In Latomus 52, no.1. 1993, 23–41. http://www.jstor.org/stable/41536512.

Giuliani 2001 = Giuliani, C.F. *Alcune osservazioni in margine all'Anfiteatro Campano*. In Beni culturali e Terra di Lavoro. Prospettive di ricerca e metodi di valorizzazione. Atti del Convegno, S. Maria Capua Vetere, 9-10 dicembre 1998. Napoli 2001, 33-40.

Giuliani - Settis 2013 =Catoni M. L. - Ginzburg G. - Giuliani L. - Settis S. *Tre figure. Achille, Meleagro e Cristo*. Milano, 2013.

Giuliano 1962 = Giuliano, A. *Il commercio dei sarcofagi attici*. Roma 1962.

Giusti 2002 = Giusti, A. *La fortuna e il collezionismo. I marmi colorati dopo la Roma imperiale: episodi di una fortuna mai «scolorita»*. In I marmi colorati della Roma imperiale. Venezia 2002, 555-557.

Glass 1991 = Glass, D. F. *Romanesque Sculpture in Campania. Patrons, Programs, and Style*. 1991.

Glass 2004 = Glass, D. F. "*The pulpits in the Cathedral at Salerno*". In Salerno nel XII secolo: istituzioni, società, cultura. Atti del Convegno internazionale, Raito di Vietri sul Mare, 16-20 giugno 1999, P. Delogu & P. Peduto (a cura di). Salerno 2004, 213-237.

Gnoli 1988 = Gnoli, R. *Marmora romana*. Roma 1971, ristampa 1988.

Goette 1990 = Goette, H. R. *Studien zu römischen Togadarstellungen.* BeitrESkAr 10. Mainz 1990.

Goette 1991 = Goette, H. R. *Attische Klinen-Riefel-Sarkophage.* AM Athenische Mitteilungen 106. 1991, 310-338

Granata 1766 = Granata, F. *Storia sacra della chiesa metropolitana di Capua*, I. Napoli 1766.

Grassi 2000 = Grassi, B. *L'Anfiteatro Campano.* In Guida all'antica Capua. S. Maria Capua Vetere 2000, 22-26.

Greenhalgh 1984 = Greenhalgh, M. *Ipsa ruina docet: l'uso dell'Antico nel Medioevo*. In Memoria dell'Antico nell'arte italiana I., S. Settis (a cura di). Torino 1984, 115-167.

Greenhalgh 1989 = Greenhalgh, M. *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages.* London,1989.

Gruessinger 2017 = Gruessinger, R. *Frammento di fregio con erote desinente in acanto*. In Traiano. Costruire l'impero creare l'Europa. Roma 2017, 433.

Grüner 2017 = Grüner, *A. Die Farben des Augustusforums. Der* öffentliche *Raum als* ästhetisches *System*. In Augustus ist tot - Lang lebe der Kaiser! Internationales Kolloquium anlässlich des 2000. Todesjahres des römischen Kaisers vom 20 -22. November 2014 in Tübingen. 2017, 559-584.

Gualandi 2017 = Gualandi, M. L. *Sulla rotta occidentale del lapis sarcophagus. Impieghi e reimpieghi nell'isola greca di Skópelos*. Ricerche Di Storia Dell'Arte, 123. Roma 2017, 47–58.

Guarino 2003 = Guarino, P. *Chiese e monasteri bizantini nella Napoli ducale: per un primo censimento delle strutture religiose greche in epoca altomedievale*. Napoli 2003.

Haarløv 1977 = Haarløv, B. *The Half-open Door: A Common Symbolic Motif Within Roman Sepulchral Sculpture*. Odense 1977.

Herdejürgen 1993 = Herdejürgen, H. *Campanische Girlandensarkophage*. In Grabeskunst der römischen Kaiserzeit, a cura di G. Koch, B. Andreae (a cura di). Viertes Symposium des Sarkophag-Corpus, Marburg 23-27 Juli 1990. Mainz am Rhein 1993, 43–50.

Herdejürgen 1996 = Herdejürgen, H. *Stadtrömische und italische Girlandensarkophage, 1.* Die Sarkophage des 1. und 2. Jahrhunderts. Die antiken Sarkophagreliefs, VI, 2, 1. Berlin 1996.

Herklotz 1994 = Herklotz, I. *Lo spazio della morte e lo spazio della sovranità*. In I normanni. Popolo d'Europa 1030-1200, D'Onofrio M. (a cura di). Roma 1994, 321-330.

Herklotz 2001 = Herklotz, I. *Sepulcra" e "Monumenta" del Medioevo*. Studi sull'arte sepolcrale in Italia. Collana di Studi di Storia dell'Arte V. Napoli 2001.

Himmelmann 1974 = Himmelmann, N. *Sarcofagi romani a rilievo: Problemi di cronologia e iconografia*. Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, Serie III, Vol. 4, No. 1. Pisa 1974, 139-177.

Hodges 1995 = Hodges, R. *Gli scavi archeologici a San Vincenzo al Volturno.* In San Vincenzo al Volturno dal chronicon alla storia, G. De Benedettis (a cura di), Istituto regionale per gli studi storici del "Molise". Campobasso 1995, 29-42.

Hölscher 1980 = Hölscher, T. *Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst*. In Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 95. 1980, 265-321.

Houben 2015 = Houben, H. *I normanni*. Bologna 2015.

Iorio 2016 = Iorio, S. *La cappella del Balzo nella chiesa di Santa Chiara a Napoli: il dialogo con il Medioevo nell'arte marmoraria di Jacopo Lazzari nel primo Seicento*. In Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III. di G. Extermann - A. Varela Braga (a cura di). Roma 2016, 273 -493.

Isler-Kerényi 2012 = Isler-Kerényi, C. *Immagini e incognite riflessioni sui sarcofagi romani con scene dionisiache*. In L'Editto di Milano e il tempo della tolleranza. Costantino 313 d.C. G. Sena Chiesa (a cura di). Milano 2012, 71-75.

Johannowsky – Collina - Mariani 1990 = Johannowsky, W. Collina, R. Mariani, A. *Presenze di antichità classica.* In La Badia di Cava, G. Fiengo, F. Strazzullo (a cura di), Cava dei Tirreni 1990, 17-67.

Johnson 1991 = Johnson, M.J. *On the Burial Places of the Valentinian Dynasty*. In "Historia, Zeitschift für Alte Geschichte" 40.4. 1991, 502-506.

Johnson 1992 = Johnson, M. J. *Where were Constantius I and Helena Buried?* In Latomus 51, Fasc.1. 1992, 141-150.

Jover 2012 = Jover, I. *Moiras: Las hilanderas del destino*. Alberri: Quaderns d'investigacio del centre d'estudis contestants 22. 2012, 95-116.

Kapitan 1980 = Kapitan, G. *Elementi architettonici per una basilica dal relitto navale del 6 secolo di Marzamemi (Siracusa)*. Corsi di Cultura e di Arte Ravennate e Bizantina Vol. 27. Ravenna 1980, 71-136.

Kinney 1986 = Kinney, D. *Spolia from the Baths of Caracalla in Sta. Maria in Trastevere*. In The Art Bulletin 68, n.3. 1986, 379-397.

Kleiner 1992 = Kleiner, D.E.E. *Roman Sculpture*. Yale Publications in the History of Art. 1992.

Koch 1975= Koch, G. *Die mythologischen Sarkophage. Meleage*r, Die antiken Sarkophagreliefs, XII, 6. Berlin 1975.

Koch 1980 = Koch, G. *Stadtrömisch oder* östlich*? Probleme einiger kaiserzeitlicher Sarkophage in Rom*. In "Bönner Jahrbücher" 180. 1980, 51-104.

Koch 1982 = Koch, G. Östliche *Sarkophage in Rom.* In "Bönner Jahrbücher" 182.1982, 167-208.

Koch - Sichtermann 1975 = Sichtermann, H. - Koch, G. *Griechischen Myten auf Römischen Sarkophagen.* **Tübingen 1975.**

Koch 1993 = Koch, G. *Sarkophage der römischen Kaiserzeit.* Darmstadt 1993.

Koch 2000 = Koch, G. *Früchristliche Sarkophage*. Handbuch der Archäologie. München 2000.

Koch - Sichtermann 1982 = Koch, G. - Sichtermann, H. *Römische Sarkophage*. München 1982.

Koch - Wight 1988 = Koch, G. - Wight, K., *Roman Funerary Sculpture: Catalogue of the Collection.* In The J. Paul Getty Museum. Malibu 1988, 32-34.

Kolasin 2016 = Kolasin, Ö. *Il grifo. Potere simbolico, mito e storia. Una ricerca interdisciplinare dalle origini ad oggi*. Perugia 2016.

Koortbojian 1995 = Koortbojian, M. *Myth, meaning and memory on roman sarcophagi.* London 1995.

Koortbojian 1996 = Koortbojian, M. *In commemorationem mortuorum: Text and image along the "streets of the tombs"*. In Art and Text in Roman Culture, J. Elsner (a cura di). Cambridge 1996, 210–233

Kranz 1984 = Kranz, P. *Die Jahreszeiten-Sarkophage*. Die antiken Sarkophagreliefs 5.4. Berlin 1984.

Kranz 1999 = Kranz, P. *Stadtrömische Eroten-Sarkophage. Dionysische Themen.* Die antiken Sarkophagreliefs 5, 2, 1. Berlin 1999.

Krautheimer 1961 = Krautheimer, R. *The Architecture of Sixtus III. A Fifth-Century Renaissance?* In Essays in Honor of E. Panofsky, M. Meiss (a cura di). New York 1961, 291-302.

Krautheimer 1967 = Krautheimer, *R. Corpus Basilicarum Christanarum Romae III*. Città del Vaticano 1967.

Krautheimer 1981 = Krautheimer, R. *Roma profilo di una città 312-1308*. Roma 1981.

Kujawiński 2010 = Kujawiński, J. *Alla ricerca del contesto del volgarizzamento della Historia Normannorum di Amato di Montecassino: il manoscritto francese 688 della Bibliothèque nationale de France*. Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo 112. 2010, 91–136.

Kupier 2011 = Kuiper, K. *Ancient Greece: From the Archaic Period to the Death of Alexander the Great*. New York 2011.

Lagogianni Georgakarakos 2018 = Lagogianni Georgakarakos, M. (a cura di). *The Countless Aspects of Beauty in Ancient Art*. Exhibition Cataloque. National Archaeological Museum - Athens. Archaeological Receipts Fund. Atene 2018.

Lalli 2015 = Lalli, L. *Il "Rationale divinorum officiorum" della Biblioteca Apostolica Vaticana appartenuto a Benedetto Urbani* (Inc.II.445). In "Bollettino storico della città di Foligno" 2015-2019. Foligno 2015, 539-543.

Lambert 2005 = Lambert, C.M. *Iscrizione poco nota sul retro di un sarcofago romano: un prezioso anello di congiunzione tra tarda antichità ed altomedioevo*. Museo dell'Agro Nocerino, Nocera Inferiore (SA). In Apollo. Bolletino dei musei provinciali del salernitano XXI. Napoli 2005, 44-58.

Lanciani 1904 = Lanciani R. *Storia degli scavi di Roma* I. Roma 1904.

Lauter 1999 = Lauter, H. «*L'architettura dell'Ellenismo*». Milano 1999.

Lazzarini 2004 = Lazzarini L. (a cura di). *Pietre e marmi antichi. Natura, caratterizzazione, origine, storia d'uso, diffusione, collezionismo.* Roma 2004.

Lia 2007 = Lia, P. *L'estetica teologica di Bernardo di Chiaravalle*. Firenze 2007.

Lippold 1950 = Lippold, G. *Griechische Plastik*. Monaco 1950.

Liverani 2004a = Liverani, P. *Reimpiego senza ideologia. La lettura antica degli spolia, dall'Arco di Costantino all'età di Teodorico.* In Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 111. 2004, 383-434.

Liverani 2004b = Liverani, P. (a cura di). *I colori del bianco. Mille anni di colore nella scultura antica.* Città del Vaticano – Roma 2004.

Liverani 2004c = Liverani, P. "*L'Augusto di Prima Porta*". In I colori del bianco. Policromia nella scultura antica (cat. della mostra, Città del Vaticano, 2004). Roma 2004, 235-242.

Liverani 2008 = Liverani, P. *La policromia delle statue antiche*. Escultura Romana En Hispania V Actas De La Reunion Internacional Murcia 2005. 2008, 65-85.

Liverani 2010 = Liverani, P. *New evidence on the polychromy of Roman sculpture*, in: Brinkmann V., Primavesi O., Hollein M. (a cura di), Circumlitio. The Polychromy of Antique and Medieval Sculpture, Proceedings of the Johann David Passavant Colloquium. Munich 2010, 290–302.

Liverani 2014 = Liverani, P. *Per una "storia del colore". La scultura policroma romana, un bilancio e qualche prospettiva.* In Diversamente bianco. La policromia della scultura romana, Liverani, P.– Santamaria, U. (a cura di). Roma 2014, 9-32.

Longo 2010 = Longo, R. *L'opus sectile nei cantieri normanni: una squadra di marmorari tra Salerno e Palermo*. In Medioevo: le officine, XII Convegno internazionale di studi, C.A. Quintavalle (a cura di), (Parma 2009) Milano 2010, 179 -189.

Longo - Scirocco 2016a = Longo, R. - Scirocco, E. "A *Scenario for the Salerno Ivories: the Liturgical Furnishings of the Salerno Cathedral*". In The Salerno Ivories: Objects, Histories, Contexts, F. Dell'Acqua, A. Cutler, H. L. Kessler, A. Shalem, G. Wolf (a cura di). Berlin 2016, 191-209.

Longo-Scirocco 2016b = Longo, R. - Scirocco, E. "*Sul contesto originario degli avori: gli arredi liturgici della cattedrale salernitana in epoca normanna*". In Gli avori medievali Amalfi e Salerno. Quaderni del Centro di Cultura e Storia Amalfitana 8 - Opere e Territorio: Vademecum 1, F. Dell'Acqua, A. Cupolo, P. Pirrone (a cura di). Amalfi 2015, 169-188.

Loud 2000 = Loud, G. A. *The Age of Robert Guiscard: Southern Italy and the Norman Conquest*. Harlow 2000.

Luschi 1984 = Luschi, L. *Viterbo e i centri abbaziali del Lazio: primi risultati di un'indagine sui sarcofagi romani reimpiegati*. In: Colloquio sul Reimpiego dei Sarcofagi Romani nel Medioevo, Pisa 5-12 settembre 1982, B. Andreae, S. Settis (a cura di). Marburg Lahn 1984, 171-185.

Lusuardi Siena 2005 = Lusuardi Siena, S. *Il corpo dei santi Gervasio e Protasio e la sepoltura di Ambrogio*. In La città e la sua memoria. Milano e la tradizione di sant'Ambrogio, (catalogo della mostra Milano, 1997). Milano 1997, 98-103.

Lusuardi Siena - Rossignani 1986 = Lusuardi Siena, S. - Rossignani, M. P. *Cultura e tecnica artistica nella tarda antichità e nell'alto medioevo* - Scritti di Michelangelo Cagiano de Azevedo. Milano 1986.

Macchioro 1908 = Macchioro, V. *Il simbolismo nelle figurazioni sepolcrali romane, studi di ermeneutica*. Memoria letta alla R. Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli. Vol. I. Napoli 1908, 103-112.

Magalhaes 2003 = Magalhaes, M. *Storia, istituzioni e prosopografia di Surrentum romana*. La collezione epigrafica del Museo Correale di Terranova. Castellammare di Stabia 2003.

Maisto – Pinna Carboni 2017 = Maisto, P. – Pinna Caboni, B. *Grifoni e amorini, da Augusto a Traiano: iconografia e simbologia*. In Traiano. Costruire l'impero. 2017, 279-285.

Malgouyres 2003 = Malgouyres, P. *Porphyre. La pierre pourpre des Ptolémées aux Bonaparte*. Editions de la réunion des musées nationaux. Paris 2003.

Manacorda 1979 = Manacorda D. *Le urne di Amalfi non sono amalfitane.* «L'Erma» di Bretschneider. Archeologia classica Vol 31. Amalfi-Salerno 1979, 318-337.

Manacorda 1982 = Manacorda, D. "*Amalfi: urne romane e commerci medioevali*". In Aparchai. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di P. E. Arias. M.L. Ualandi., L. Massei, S. Settis (a cura di). Pisa 1982, 713-752.

Martin 1989 = Martin, S.D. *The Roman Jurists and the Organization of Private Building in the Late Republic and Early Empire*. Bruxelles 1989.

Marucchi 2010 = Marucchi, O. *Il Pontificato del Papa Damaso: E La Storia Della Sua Famiglia (1905)*. Milano 2010.

Mastelloni 2009 = Mastelloni, M. A. *La zecca di Mileto e le monete di Ruggero Conte e Ruggero II Conte (1060-1111)*. In Capolavori d'arte in Calabria 1. 2009, 84-102.

Mateos - Morán 2020 = Mateos, P. Y Morán, C. J. (a cura di), *Exemplum et Spolia. La reutilización arquitectónica en la transformación del paisaje urbano de las ciudades históricas*. Mérida 2020.

Matthiae 1966 = Matthiae, G. *S. Lorenzo fuori le mura*. Le Chiese di Roma illustrate n. 89. Roma 1966.

Matz 1968-1975 = Matz, F. *Die dionysischen Sarkophage*. Die antiken Sarkophagreliefs IV, 1-4. Berlin 1968-1975.

Mazochii 1727 = Mazochii, A. S. *In mutilum Campani Amphitheatri titulum aliasque nonnullas Campanas inscriptiones. Commentarius*. Napoli 1727.

Mazza 1681 = Mazza, A. *Historiarum epitome de rebus salernitanis*. Napoli 1681.

McKeon 1983 = McKeon, C. H. *Iconology of the Gorgon Medusa in Roman Mosaic*, Tesi di Dottorato, University of Michigan. 1983. https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/159785?show=full.

Meinecke 2012 = Meinecke, K. *Invisible Sarcophagi: Coffin and Viewer in the Late Imperial Age*. In Patrons and Viewers in Late Antiquity, S. Birk - B. Poulsen (a cura di). Aarhus 2012, 83-105.

Melucco Vaccaro 1966 = Melucco Vaccaro, A. *Sarcofagi romani di caccia al leone*. In Studi Miscellanei 11. Seminario di Archeologia e Storia dell'Arte greca e romana dell'Università di Roma. Roma 1966, 3-60-

Milella 2002 = Milella, M. *Uso del marmo colorato nel Foro di traiano*. In I marmi colorati della Roma imperiale, M. De Nuccio, L. Ungaro, (a cura di). Venezia 2002, 125-128.

Milella- Ungaro- Vitti 2002 = Milella, M. Ungaro, L. Vitti, M. *L'utilizzo di varietà diverse di marmi bianchi nel Foro di Traiano e nel Foro di Cesare*. In I marmi colorati della Roma imperiale, De Nuccio, M. Ungaro, L. (a cura di). Venezia 2002, 143-146.

Mineo 2004 = Mineo, S. *Nota sulla provenienza di un sarcofago di produzione efesia del Museo Nazionale Romano.* In Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma Vol. 105 «L'Erma» di Bretschneider. Roma 2004, 267-278.

Minieri Riccio 1844 = Minierio Riccio, C. *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli*. Napoli 1844.

Molina 1986 = Molina, M. «Iconografia de las Moiras en el mundo antiguo», Coloquio sobre el Puteal de la Moncloa. Estudios de Iconografia 11. Madrid 1986, 119-124.

Morrone 1998 = Morrone, M. *L'antico nella Calabria medievale fra architettura di prestigio e necessità*. Mélanges de l'école française de Rome, n.1. Roma 1998, 342-357.

Muscettola 1993 = Muscettola, A.S. *La cultura figurativa*. In Puteoli. Napoli 1993, 125-140.

Muscettola 2004 = Muscettola, A. S. *Il Mausoleo Di Prometeo a Pozzuoli: Contesto e Committenza*. *Prospettiva*, no. 115/116. 2004, 2–11.

Muscettola - Balasco - Giampaola 1986 = Muscettola A.S. - Balasco, A. - Giampaola, D. (a cura di) *Benevento: l'arco e la città*. Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico 1985. Napoli 1986.

Musso 1985 = Musso, L. *Sarcofago di Portonaccio con raffigurazione di scontro tra romani e barbari* (inv. 112327). In "Museo nazionale romano. Le sculture" I, 8. Roma 1985, 177-189.

Musso - Friggeri = 1985 = Musso, L. - Figgeri, R. "II,1. *Sarcofago dell'Annona* (inv. n. 40799)," ser. Museo Nazionale Romano. Le sculture esposte Aule delle Terme, A. Giuliano (a cura di). Roma, 1985, vol. I.8. 1985, 46–51.

Napoli 1959 = Napoli, M. *Napoli greco romana*. Napoli 1959.

Neira Jiménez 1992 = Neira Jiménez, M. L. *Mosaicos romanos con nereidas y tritones*. Su relación con el ambiente arquitectónico en el Norte de Africa e Hispania, in A. Mastino, P. Ruggeri (a cura di). L'Africa Romana X. Atti del X Convegno di Studio (Oristano,11-13 dicembre 1992). Sassari 1992,1259-1278.

Neira Jimenez 1994-1995 = Neira Jiménez, M. L. *La representación del thiasos marino en los mosaicos romanos. Nereidas y tritones*. «Bulletin de l'Association internationale pour l'étude de la mosaïque antique» 17. 1994-1995, 418-425.

Neira Jiménez 1997 = Neira Jiménez, M. L. R*epresentaciones de nereidas*. La pervivencia de algunas series tipológicas en los mosaicos romanos de la Antigüedad Tardía. «Antigüedad y Cristianismo» XIV. 1997, 363-402.

Neveux 2014 = Neveux, F. *L'avventura dei Normanni*. 2014.

Nista 1990 = Nista L. *Sculpuuture in Porphyry: The Togatus from the Roman Forum*. In Radiance in Stone: Sculptures in Colored Marble from the Museo Nazionale Romano, L. Maxwell Anderson e L. Nista (a cura di). Roma 1990, 35-46.

Nock 1932 = Nock, A.D. *Cremation and Burial in the Roman Empire*. In The Harvard Theological Review, Vol. 25, 4. 1932, 321-359.

Norwich 1967 = Norwich, J. J. *The Normans in the South 1016-1130*. London 1967.

Oddo 2014 = Oddo, M. E. *Appunti per un'analisi dello schema di Endimione in ambito greco-ellenistico con una galleria iconografica*. In "La Rivista di Engramma" n. 122. 2014, 35-60.

Orderico Vitale, ed. Chibnall, *Historia Ecclesiastica*, M. Chibnall (a cura di). Oxford 1969-1980.

Ortolani 1989 = Ortolani, G. *Lavorazione di Pietre e Marmi nel Mondo Antico*. In Marmi antichi. (Materiali Della Cultura Artistica, 1), G. Borghini (a cura di). Roma 1989, 19-42.

Pace 1980 = Pace, V. "*Aspetti della scultura in Campania*". In Federico II e l'arte del Duecento italiano, vol.1, A.M. Romanini (a cura di). Galatina 1980, 301-324.

Pace 1982 = Pace, V. *Campania XI secolo. Tradizione e innovazione in una terra normanna*. In "Romanico Padano, Romanico Europeo". Parma 1982, 225-256.

Pace 1990 = Pace, V. *Roberto il Guiscardo e la scultura "normanna" dell'XI secolo in Campania, a Venosa e a Canosa*. In Roberto il Guiscardo tra Europa, Oriente e Mezzogiorno, Atti del Convegno (Potenza-Melfi-Venosa, 19-23 ottobre 1985). Galatina 1990, 323-330.

Pace 1997 = Pace, V. *La cattedrale di Salerno. Committenza, programma e valenze ideologiche di un monumento di fine XI secolo nell'Italia meridionale.* In Desiderio di Montecassino e l'arte della riforma gregoriana, F. Avagliano (a cura di). Montecassino 1997, 189-230.

Pace 2001 = Pace, V. *La Campania*. La scultura d'età normanna tra Inghilterra e Terrasanta. Questioni storiografiche, M. D'Onofrio (a cura di). Bari 2001, 67-72.

Pace 2003 = Pace, V. *Nuovi spazi e nuovi temi nella scultura italomeridionale della prima età normanna*. In Medioevo: immagine e racconto, Atti del VI conv. di Studi medievali (Parma, 27 - 30 settembre 2000), A.C. Quintavalle (a cura di) Milano 2003, 265-277.

Paduano Faedo 1981 = Paduano Faedo, L. *I sarcofagi romani con muse*. In «ANRW» II, 12.2. Berlino 1981, 65-155.

Palladini 1871 = Palladini, L. *Descrizione d'un sepolcreto scoperto in Pozzuoli nel mese di luglio del corrente anno*. Napoli 1817.

Palmentieri 2005 = Palmentieri, A. *Un tondo strigilato in porfido della cattedrale di Salerno*. Sull'origine della produzione dei sarcofagi imperiali. In Prospettiva n.119-120. 2005, 70-87.

Palmentieri 2008 = Palmentieri, A. "*Alcune riflessioni su un monumento funerario di un centurione. Un caso di riuso d'età tardoantica*". In Napoli Nobilissima. Napoli 2008, 97-112.

Palmentieri 2010a = Palmentieri, A. *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo (iv-xv sec.). Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2009/2010. Napoli 2010.

Palmentieri 2010b = Palmentieri, A. *Note e discussioni: su una chiave d'arco figurata dell'anfiteatro campano*. Napoli Nobilissima, 6, 1. Napoli 2010, 60-65.

Palmentieri 2013 = Palmentieri, A. "*Addenda ai sarcofagi romani della prima età imperiale*", RM, 119. 2013.

Palmentieri 2015 = Palmentieri, A. *Local workshops of the Roman Imperial Age. A contribution to the study of the production of Campanian Sarcophagi*. In Asmosia X, Proceedings of the Tenth International Conference Interdisciplinary Studies on Ancient Stone (Rome 2012), P. Pensabene, E. Gasperini (a cura di). Roma 2015, 283-294.

Palmentieri 2016 = Palmentieri, A. *Un sarcofago romano a ghirlande dal territorio di Pianura. Una nota allo studio delle officine regionali campane*. In Puteoli. Studi di storia e archeologia dei Campi Flegrei (a cura di) G. Camodeca, M. Giglio. Napoli 2016, 297-317.

Palmentieri 2017 = Palmentieri, A. *Il riuso in Campania. Pratiche e ideologia nelle architetture medievali di Salerno e della costa d'Amalfi***.** Les M**é**langes de l'École fran**ç**aise de Rome - Moyen Âge. 2017, 209-227**.**

Palmentieri 2018 = Palmentieri, a. *I marmi di reimpiego e le architetture all'antica nella Napoli del XV secolo*. In L'immagine della città moderna L'immagine della città, la città delle immagini, Atti del Convegno Internazionale, (Bari 2016), 11. Theatroeideis vol. 3. R. Belli Pasqua, L.M. Caliò, M. Livadiotti, G. Martines G. (a cura di). 2018, 15-39.

Palmentieri 2020a = Palmentieri, A. *Reimpiego dell'antico a Salerno: un approccio sistemico*. In Opulenta Salernum. Una città tra mito e storia. G. Di Domenico, M. Galante, A. Pontrandolfo (a cura di). Salerno 2020, 111-124.

Palmentieri 2020b = Palmentieri, A. *Il reimpiego dei sarcofagi romani a Salerno*. In Opulenta Salernum. Una città tra mito e storia, G. Di Domenico, M. Galante, A. Pontrandolfo, (a cura di). Salerno 2020, 125-138.

Pannuti 1983 = Pannuti, U. *Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Catalogo della collezione glittica*. I Cataloghi dei musei e gallerie d'Italia. Roma 1983.

Pansa 1724 = F. Pansa, *Istoria dell'antica repubblica d'Amalfi*, I. Napoli 1724.

Pantoni 1956 = Pantoni, A. *La basilica di Montecassino e quella di Salerno ai tempi di San Gregorio VII*. In "Benedectina", X. 1956, 23-47.

Pantoni 1977 = Pantoni, A. *Il duomo di Salerno*. Salerno 1977.

Paoletti 1961 = Paoletti, A. *Materiali archeologici nelle chiese dell'Umbria: sarcofago con il mito di Meleagro*, Chiostro di S. Domenico, Perugia (Sede del Museo archeologico): Un gruppo di sarcofagi di età imperiale romano-tarda. Perugia 1961.

Paoletti 1983 =Paoletti, M. *Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese*, "Marburger Winckelmann-Programm". In

Colloquio Sul Reimpiego Dei Sarcofagi Romani Nel Medioevo, Pisa 5-12 September 1982, B. Andreae – S. Settis (a cura di). Marburg Lahn 1983, 229-243.

Paoli 1784 – 2017 = Paoli, P. *Rovine Della Città Di Pesto Detta Ancora Posidonia-Paesti Quod Posidoniam Etiam Dixere Rudera.* M. Serra (a cura di). Salerno 1784- 2017.

Paribeni – Segenni 2014 = Paribeni, E. – Segenni, S. *Le cave di Carrara e la proprietà imperiale*. In Studi Classici e Orientali Vol. 60. Pisa 2014, 307-328.

Paribeni - Segenni 2015 = Paribeni, E. - Segenni S. *Notae lapicidinarum dalle cave di Carrara*. Pisa 2015.

Parker 1992 = Parker, A. J. *Ancient Shipwrecks of the Mediterranean & the Roman Provinces*. Oxford 1992.

Parker 2008 = Parker, A. J. *Artifact Distributions and Wreck Locations: The Archaeology of Roman Commerce*. In Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes, Vol. 6, The Maritime World of Ancient Rome. 2008, 177-196.

Parodo 2018 = Parodo, C. *La morte per acqua. Iconografia di un thiasos marino su un frammento di sarcofago inedito del Museo Civico "Giovanni Marongiu" Cabras (OR)*. Cagliari 2018.

Pastoureau 1986 = Pastoureau, M. *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. Paris 1986.

Pastoureau 1989 = Pastoureau, M *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*. Paris 1989.

Pensabene 1971 = Pensabene, P. *Ciò che rimane di un sarcofago di battaglia prima a villa Doria-Pamphili, ora nell'Antiquario Comunale*. In "Bollettino della Unione Storia ed Arte", 14. 1971, 50-56.

Pensabene 1972 =Pensabene, P. "*Considerazioni sul trasporto di manufatti marmorei in età imperiale a Roma e in altri centri occidentali*". In Dialoghi di Archeologia, VI, n. 2-3. 1972, 317-362.

Pensabene 1973 = Pensabene, P. Ostia, VII, I capitelli. Roma 1973.

Pensabene 1977 = Pensabene, P. *Lastra frontale di sarcofago con battaglia*. In R. Calza, M. Bonanno, G. Messineo, B. Palma, P. Pensabene (a cura di), *Antichità di villa Doria Pamphilj*. Roma 1977, 201-203.

Pensabene 1981 = Pensabene, P. "*Nota sullo stadio di lavorazione e la tipologia dei sarcofagi a ghirlande microasiatici esportati in occidente*". In Dialoghi di Archeologia, 1. 1981, 85-108;

Pensabene 1984 = Pensabene, P. *Tempio di Saturno*. Roma 1984.

Pensabene 1986 = Pensabene, P. *"La decorazione architettonica, l'impiego del marmo e l'importazione di manufatti orientali a Roma, in Italia e in Africa (II-VI d.C.)"*. In Le merci, gli insediamenti. Società Romana e Impero Tardoantico, Giardina, A. (a cura di). Bari 1986, 285-429;

Pensabene 1987 = Pensabene, P. "*L'importazione dei manufatti marmorei ad Aquileia*". In Antichità Altoadriatiche XXIX (1987). Vol. 2, Vita sociale, artistica e commerciale di Aquileia Romana. Trieste 1987, 365-399.

Pensabene 1989a = Pensabene, P. *Reimpiego dei marmi antichi nelle chiese altomedievali a*

*Roma*. In Marmi antichi, G. Borghini (a cura di). Roma 1989, 56-64.

Pensabene 1989b = Pensabene, P. *Amministrazione dei marmi e sistema distributivo*. In Marmi antichi, G, Borghini. (a cura di). Roma 1989, 43-54.

Pensabene 1991 = Pensabene, P. "*Contributo per una ricerca sul reimpiego e il recupero dell'antico nel Medioevo. Il reimpiego nell'architettura normanna*". In Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, III, Anno XIII, 1990. Roma 1991, 5-138.

Pensabene 1992a = Pensabene, P. *Amministrazione dei marmi e sistema distributivo nel mondo romano*. In Marmi antichi, G. Borghini (a cura di). Roma 1992, 43-54.

Pensabene 1992b = Pensabene, P. *Reimpiego dei marmi antichi nelle chiese altomedievali di Roma*. In Marmi antichi, G. Borghini (a cura di). Roma 1992, 56-64.

Pensabene 1993 = Pensabene P. *Marmi antichi*. Studi Miscellanei, 26. «L'Erma» di Bretschneider. 1993.

Pensabene 1994 = Pensabene. P. *Le vie del marmo. I blocchi di cava di Roma e di Ostia: il fenomeno del marmo nella Roma Antica*. «Itinerari ostiensi» VII. Roma 1994.

Pensabene 1998a = Pensabene, P. *Progetto unitario e reimpiego nell'Arco di Costantino*. In Arco di Costantino: tra archeologia e archeometria, C. Panrella, P. Pensabene (a cura di). «L'Erma» di Bretschneider. 1998, 13-42.

Pensabene 1998b = Pensabene, P. "*Nota sul reimpiego e il recupero dell'antico in Puglia e Campania tra V e IX secolo*". In Incontri di popoli e culture tra V e IX secolo. Atti delle V Giornate di Studio sull'età Romanobarbarica, (Benevento 1997). Napoli 1998, 181-231.

Pensabene 1998c = Pensabene, P. *Il fenomeno del marmo nella Roma tardo repubblicana e*

*imperiale*. In Marmi Antichi II, P. Pensabene (a cura di). Roma 1998, 333-390.

Pensabene 2003 = Pensabene, P. "*Marmi e reimpiego nel santuario di S. Felice a Cimitile*". In Cimitile e Paolino di Nola. La tomba di S. Felice e il centro di pellegrinaggio. Trent'anni di ricerche, H. Brandenburg, L. Ermini Pani (a cura di) Roma 2000. Città del Vaticano 2003, 129-207.

Pensabene 2005 =Pensabene, P. *Marmi e committenza negli edifici di spettacolo in Campania*. Marmora, 1. 2005 69-143.

Pensabene 2005-2006 = Pensabene, P. "*Marmi e reimpiego nella Campania di età romana*". In *Acta apuana*, 4-5, (*Ante e post Lunam*, II, convegno). 2005-2006, 9-28.

Pensabene 2007 = Pensabene, P. *Ostiensium marmorum, decus et decor. Studi architettonici, decorativi, archeometrici sulla città di Ostia*. Roma 2007.

Pensabene 2010 = Pensabene, P. *Cave di marmo bianco e pavonazzetto in Frigia. Sulla produzione e sui dati epigrafici.* Marmora 6. 2010, 71-134.

Pensabene 2011 = Pensabene, P. *Provenienze e modalità di spogliazione e di reimpiego a Roma tra tardoantico e medioevo*. In O. Brandt, Ph. Pergola, Marmoribus Vestita, Miscellanea F. Guidobaldi. Città del Vaticano 2011, 672-708.

Pensabene 2013 = Pensabene, P. *Il marmo lunense nei programmi architettonici e statuari dell'Occidente romano*. In El marmor en Hispania: explotacion, uso y difusion en epoca romana, V. Garcia-Entero (a cura di). Madrid 2013, 17-48.

Pensabene 2014a = Pensabene, P. *I marmi nella Roma antica*. Roma 2014.

Pensabene 2014b = Pensabene, P. *Sigle di cava, amministrazione imperiale, appalti e commercio*. In Arqueologia de la Costruccion, IV, (Padova 2012). Merida 2014, 41-60.

Pensabene 2015a = Pensabene, P. *Marmi pubblici e marmi privati. Note in margine ad un recente volume di Ben Russell.* Archeologia Classica Vol. 66. 2015, 575-593.

Pensabene 2015b = Pensabene, P. *Roma su Roma. Reimpiego architettonico, recupero dell'antico e trasformazioni urbane tra il III e il XIII secolo*. Città del Vaticano. Monumenti di antichità cristiana ser. II, vol. XXII. Città del Vaticano, 2015.

Pensabene 2020 = Pensabene, P. *Marmi e Colonne nella Roma Tardorepubblicana*. In La cava e il monumento, M. S. Vinci, A. Ottati, D. Gorostidi Pi (a cura di). Roma 2020, 115-134.

Pensabene - Domingo Magaña. 2016 = Pensabene, P.- Domingo Magaña, J.Á. *"El transporte de grandes fustes monolíticos por el interior de la trama urbana de Roma".* Arqueología De La Arquitectura, (13). 2016. https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2016.161.

Pensabene - Guiglia Guidobaldi 2006 = Pensabene, P. - Guiglia Guidobaldi, A. *Il recupero dell'antico in età carolingia: la decorazione scultorea absidale delle chiese di Roma*. Rend. Pont. Acc. Rom. Arch., LXXVIII. Roma 2005-2006, 3-74.

Pensabene – Panella 2001 = Pensabene, P. – Panella, C. (a cura di) *Arco di Costantino. Tra archeologia e archeometria*. In Studia Archaeologica, 100. «L'Erma» di Bretschneider 2001.

Peroni 1996 = Peroni, A. *Committenza artistica altomedievale: nota introduttiva alla committenza architettonica*. In Homenatge F. Giunta. 1996, 183-196.

Petrucci 1992 = Petrucci, A. *Medioevo da leggere: guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano.* Torino 1992.

Picard 1954 = Picard, G. Ch. *Les religions de l'Afrique antique*. Parigi 1954.

Picasso 1990 = Picasso, G. *Roberto il Guiscardo tra Europa, Oriente e Mezzogiorno*. Atti del Convegno internazionale de studio promosso dell'Università degli Studi della Basilicata in occasione del 9 centenario della morte di Roberto il Guiscardo (Potenza-Melfi-Venosa 1985) C. D. Fonseca (a cura di). Galatina 1990, 29-38.

Pickard-Cambridge 1996 = Pickard-Cambridge, A. *Le feste drammatiche di Atene*. Firenze, 1996.

Pizzirani 2005 = Pizzirani, C. *Da Odisseo alle Nereidi. Riflessioni sull'iconografia etrusca del mare attraverso i secoli,* In OCNUS 13. 2005, 251-270.

Polito 1998 = Polito, E. *Fulgentibus armis: introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*. Roma 1998.

Prencipe 2009 = Prencipe, R. *Il castello di Casaluce e la committenza artistica di Raimondo del Balzo e Isabella d'Apia,* Tesi Dottorato, Università Federico II di Napoli. Napoli 2009.

Quartino 1987 = Quartino, L. *Frammento di sarcofago con thiasos marino.* Ricostruzione ed interpretazione, Xenia 14. 1987, 51-58.

Quilici Giglioli 2005 = Quilici Giglioli, S. *Per la lettura della viabilità in Campania.* In Le città campane tra tarda antichità e alto medioevo, G. Vitolo (a cura di). Quaderni. Centro Interuniversitario per la Storia delle Città Campane nel Medioevo / 2. Salerno 2005, 13-27.

Quintavalle 2003 = Quintavalle, A.C. *Quei campi dei miracoli.* In Rilavorazione dell'antico nel Medioevo. M. D'Onofrio (a cura di). 2003, 15-28.

Quintavalle 2006 = Quintavalle, A.C. (a cura di) *Medioevo: il tempo degli antichi*, atti del convegno (Parma 2003). Milano 2006, 180-187.

Raggio 1985 = Raggio O. *The Myth of Prometheus. Its survival and metamorphoses up to the eighteenth century*. In Journal of the Warburg and Courtauld Institutes Vol. 21, No. 1/2. Chicago 1985, 44-62

Rausa 2020 = Rausa, F. *Una disputa del secolo dei Lumi. Il sarcofago agrigentino con il mito di Fedra e Ippolito*. In La cultura dell'antico a Napoli nel secolo dei Lumi. Omaggio a Fausto Zevi Nel Dì Genetliaco (Atti Del Convegno Internazionale Napoli-Ercolano 2018), C. Capaldi, M. Osanna (a cura di) «L'Erma» di Bretschneider. 2020, 335-348.

Rebecchi 1978 = Rebecchi, F. *I sarcofagi romani dell'Arco Adriatico.* In "Antichità Altoadriatiche XIII (1978). Aquileia e Ravenna". 1978, 201-258.

Rebecchi 1984 = Rebecchi, F. *L'utilizzo dei sarcofagi pagani tra IV e VI sec. d. C*. In Colloquio sul Reimpiego dei Sarcofagi Romani nel Medioevo, (Pisa 1982). B. Andreae, S. Settis (a cura di). Marburg Lahn 1984, 43-58.

Reinsberg 1995 = Reinsberg, C. "*Senatorensarkophage*," Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 102. 1995, 353-370.

Reynolds 1955 = Reynolds J. *Inscriptions of Roman Tripolitania: A Supplement*. Papers of the British School at Rome, Vol. 23. Roma 1955, 124 –147.

Reynolds - Roueché 2007 = Reynolds, J. M. – Roueché, C. *"The Inscriptions"*. In Girlanden-Sarkophage aus. Aphrodisias, F. Isık (a cura di). Sarkophag-studien 5. Mainz 2007, 147-192.

Righetto 1995 = Righetto, G. *La Basilica ambrosiana in età paleocristiana e altomedievale nella "Cronaca dei restauri" di mons. Rossi*. In La Basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto, M.L. Gatti Perer (a cura di). Milano 1995, 127-147.

Robert 1890 = Robert, C. *Mythologische Cyklen*, Die antiken Sarkophagreliefs, II. Berlin 1890.

Robert 1897 = Robert, C. *Einzelmythen. 1. Actaeon-Hercules*, Die antiken Sarkophagreliefs, III. Berlin 1897.

Robert 1904 = Robert, C. *Einzelmythen. 2. Hippolytos-Meleagros*. Die antiken Sarkophagreliefs, III. Berlin 1904.

Robert 1919 = Robert, C. *Einzelmythen. 3. Niobiden-Triptolemos*. Die antiken Sarkophagreliefs, III. Berlin 1919.

Rodenwaldt 1935 = Rodenwaldt, G. *Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst*. In "Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften". Berlin 1935. https://doi.org/10.11588/diglit.47075.

Rodríguez López 2004 = Rodríguez López, M.I. *Iconografía de Apolo y las Musas en el Arte Antiguo y sus pervivencias en el arte occidental*. In Cuadernos de arte e iconografía vol.13. 2004, 465-487.

Romeo 2020 = Romeo, I. *Un' Atena capitolina, il puteale di Madrid e il frontone Est del Partenone*. In Sponde. Aphieroma ste mneme tou Georgiou Despine. Atene 2020, 841-856.

Rosi 1984 = Rosi, G. *L'atrio della cattedrale di Salerno*. «Bollettino d'Arte», XXXIII. Salerno 1984, 225-238.

Rossi Manaresi 1987 = Rossi Manaresi, R. Co*nsiderazioni tecniche sulla scultura monumentale policromata, romanica e gotica.* "Bollettino d'Arte", 41. 1987, 173-186.

Rotili 1972 = Rotili, M. *L'Arco di Traiano a Benevento*. Roma 1972.

Rotili 1986 = Rotili, M. *Benevento romana e longobarda. L'immagine urbana*. Benevento 1986.

Rotili 2017 = Rotili, M. *Forme e funzioni dello spazio urbano in Campania nella tarda antichità.* Hortus Artium Medievalium 23, n.2. Caserta 2017, 708-728.

Rucca 1828 = Rucca, G. *Capua Vetere o sia Descrizione di tutti i monumenti di Capua antica e particolarmente del suo nobilissimo anfiteatro.* Napoli 1828.

Rumpf 1969 = Rumpf, A. *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs*. Die antiken Sarkophagreliefs V/1. Roma 1969.

Russell 2011 = Russell, B. *The Roman Sarcophagus 'Industry': a Reconsideration*. In Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi, J. Elsner, & J. Huskinson (a cura di). Berlin and New York 2011, 119-147.

Russell 2013 = Russell, B. *The Economics of the Roman Stone Trade*. Oxford 2013.

Russell 2018 = Russell, B. «*'Difficult and costly': stone transport, its constraints, and its impact*». In: Roman Ornamental Stones in North-Western Europe. Natural Resources, manufacturing, Supply, Life & After-Life C. Coquelet, G. Creemers, R. Dreesen y É. Goemare (a cura di), Études et Documents, Archéologie 38. Namur 2018, 131-150.

Russell – Leidwanger 2020 = Russell, B. - Leidwanger, J. *The Energetics of Lost Cargoes: A New Perspective on the Late Antique Marzamemi 2 Wreck*. In Memoirs of the American Academy in Rome, Vol. 65. 2020, 194-260.

Russo 2013 = Russo, V. *Il duomo di Napoli: conoscenza, restauri, valorizzazione nell'attività di Roberto Di Stefano*. A. Aveta, M. Di Stefano (a cura di). Filosofia della Conservazione e prassi del Restauro. Napoli 2013, 309-314.

Russo 2016 = Russo, G. *Un documento del 1301 per il monastero della SS. Trinità di Mileto.* In «Archivio Storico per la Calabria e la Lucania», LXXXII. 2016, 77-100.

Russo 2020 = Russo, E. *Costantipoli architettura e scultura dei primi secoli*. In Da Bisanzio a Istanbul, T. Velmans (a cura di). Milano 2020, 39-108.

Salazaro 1871 = Salazaro, D. *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, I. Napoli 1871.

Sampaolo 1997 = Sampaolo, V. *L'Anfiteatro Campano*. In L'Anfiteatro Campano di Capua, L. Spina (a cura di). Napoli 1997, 13-22.

Sampaolo 1999 = Sampaolo, V. *Organizzazione dello spazio urbano e di quello extraurbano a Capua*. In Atlante tematico di topografia antica: supplementi, V.1999, 139-146.

Santucci 1913 = Santucci, C. *L'Editto di Milano specialmente nei riguardi giuridici.* In Rivista Internazionale di Scienze Sociali e Discipline Ausiliarie, Vol. 61, Fasc. 243. Milano 1913, 289-310.

Sapelli 2002 = Sapelli, M. "*La lastra policroma con scene cristologiche del Museo Nazionale Romano. Osservazioni su struttura e tecnica*". In Akten des Symposiums 'Frühchristliche Sarkophage' G. Koch (a cura di), Marburg 30-6 / 4-7 1999. Mainz am Rhein 2002, 187-206.

Sargent 2011 = Sargent, M. L. "*Metropolitan Roman Garland Sarcophagus"*. In Tracking Colour: The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 3, J. S. Østergaard (a cura di). Copenhagen 2011, 14–34. [Online]. Available: http://www.glyptoteket.com/sites/default/files/trackingcolour-3.1.pdf

Schefold 1961 = Schefold, K. *La force créatrice du symbolisme funéraire des romains*. In Revue Archéologique, T. 2 (juillet-décembre 1961). 1961, 177-209.

Schlumberger 1937 =Schlumberger, D. *Réflexions sur la loi fiscale de Palmyre.* In: *Syria*. Tome 18 fascicule 3. 1937, 271-297. https://doi.org/10.3406/syria.1937.3995

Schneider 1986 = Schneider, R. M. *Bunte Barbaren: Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst*. Worms 1986.

Sciacca 2005 =Sciacca, F. *Patere baccellate in bronzo*. Oriente, Grecia, Italia in età orientalizzante. «L'Erma» di Bretschneider. Roma 2005.

Scirocco 2016 = Scirocco, E. "*Liturgical Installations in the Cathedral of Salerno. The Double Ambo in its Regional Context between Sicilian Models and Local Liturgy*". In Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context, G. Boto V. e J. Kroesen (a cura di). Turnhout 2016, 205-221.

Seaford 2006 = Seaford, R. *Dionysos*. Gods and Heroes of the Ancient World. London and New York 2006.

Senior-Niv 2015 = Senior-Niv, O. *Porphyry Bathtubs in the Sacred Space*. In Asmosia X, Proceedings of the Tenth International Conference Interdisciplinary Studies on Ancient Stone (Rome 2012), Pensabene, E. Gasperini (a cura di). Roma 2015, 1031- 1037.

Settis 1986 = Settis, S. (a cura di), *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*. In Memoria dell'Antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia. Torino 1986, 373-486.

Settis 1997 = Settis, S. *Les remplois*. In Patrimoine, temps, espace. Patrimoine en place, patrimoine déplacé. Parigi, 1997, 67-86.

Settis 2013 = Settis, S. *Schicksale der Klassik. Vom Gips zur Farbe*. In Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland, mostra alla Liebighaus Skulpturensammlung, (Frankfurt am Main 2013). München 2013, 59-83.

Settis 2021= Settis, S. *La culla in una tomba. L'antichità nel medioevo, il medioevo nel moderno*. In Middle Ages without borders: a conversation on medievalis. T. di Carpegna Falconieri**,** P. Savy**,** L. Yawn (a cura di). Collection de l'École française de Rome. 2021, 51-86.

Sichtermann 1963 = Sichtermann, H. *Nereo e Nereidi*. In "Enciclopedia dell'Arte Antica, V. 1963, 421-423.

Simon 1986 = Simon, E. *El nacimiento de Atenea en el Frontón Oriental del Partenón*. Coloquio sobre el Puteal de la Moncloa. Estudios de Iconografia 11. Madrid 1986, 65-86.

Siotto 2019 = Siotto, E. *Identification of gilding techniques on Roman marble sarcophagi*. Journal of Cultural Heritage Vol. 38. 2019, 186-194.

Siotto – Palma – Potenziani - Scopigno 2015 = Siotto, E. - Palma, G. - Potenziani, M. - Scopigno, R. *Digital study and Web-based documentation of the colour and gilding on ancient marble artworks*. In Digital Heritage International Congress 2015, Granada September 28 - October 2, IEEE, Vol. 1, 2015, 239-246.

Slavazzi 2019 = Slavazzi, F. *Il sarcofago di porfido nalla basilica di Sant'Ambrogio a Milano*. In Le reliquie di Sant'Ambrogio e dei martiri Gervaso e Protaso tra storia, scienza e fede, C. Faccendini e C. Capponi (a cura di). Cinisello Balsamo 2019, 230-237.

Sorrentino 1985 = Sorrentino, A. *Un santo nella tempesta Gregorio VII dalle sue lettere*. Salerno, 1985.

Spera 2000 = Spera, L. "*Un sarcofago con temi agro-pastorali dallo scavo dell'Arenario centrale della catacomba di Priscilla*", RAC, 76. 2006.

Staibano 1871= L. Staibano, *Guida del duomo di Salerno composta ad uso de' viaggiatori*. Salerno 1871.

Staibano 1875 = Staibano, L. *Salerno epigrafica*, manoscritto del 1875. Biblioteca di Archeologia e Storia dell'arte di Salerno. Salerno 1875.

Stemmer 1978 =Stemmer, K. *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Iconographie der Panzerstatuen*. Berlin 1978.

Stephens 2008 = Stephens, J. "*Ancient Roman Hairdressing: on (Hair)Pins and Needles*." Journal of Roman Archaeology 21. 2008, 110–132

Strazzullo 1991-1992 = F. Strazzullo, *Un Altare barocco e un sarcofago romano nel duomo di Napoli.* In "Rendiconti" della Accademia di archeologia, lettere, belle arti, Napoli, vol. LXIII. Napoli 1991-1992, 399-415.

Strong – Ward Perkins 1960 = Strong, D.E. – Ward Perkins, J. B. *The Round Temple in the Forum Boarium*. Papers of the British School at Rome Vol. 28. Roma 1960, 7-32.

Stroszeck 1998 = Stroszeck, J. *Löwen-Sarkophage: Sarkophage mit L**ö**wenk**ö**pfen, schreitenden Löwen und Löwen-Kampfgruppen, Die antiken Sarkophagreliefs*. Berlin 1998.

Tabascio 2018 = Tabascio, P. *Figures in Transition: The Half- Open Door Motif on the Velletri Sarcophagus*. Chronika 8. 2018, 26-39.

Taglietti 2016 = Taglietti, F. *Un inedito sarcofago con vittorie clipeofore e raffigurazione di Apollo ed Atena*. Archeologia Classica Vol. 67. 2016, 395-436

Tamburrini 1999 = Tamburrini, A. (a cura di). *Amato di Montecassino, Storia dei Normanni*. Cassino 1999.

Teatini 2011 = Teatini, A. Repertorio dei sarcofagi decorati della Sardegna romana. In Bibliotheca Archaeologica. «L'Erma» di Bretschneider. Roma 2011, 129-136. Si veda inoltre: Teatini, A. "«Repertorio dei sarcofagi decorati della Sardegna romana»: un aggiornamento", Scienze e Ricerche 48. 2017, 26-38.

Tessore 2003 = Tessore, D. *Gregorio VII: il monaco, l'uomo politico, il santo*. Roma 2003.

Theissen 2004 = Theissen, G. *La religione dei primi cristiani*. Torino 2004.

Todisco 1989 = Todisco, L. *Il sarcofago Meo Evoli ed altri a ghirlande di produzione apula*. In Archeologia e territorio. L'area peuceta. Atti del seminario di studi (Gioia del Colle, Museo Archeologico Nazionale 12-14 novembre 1987). Gioia del Colle 1989, 127–145.

Todisco 1994 = Todisco, L. *Scultura antica e reimpiego in Italia meridionale*. 1. Puglia, Basilicata, Campania. Bari 1994, 447–489.

Toesca 1927 = Toesca, P. *Il Medioevo*. Torino 1927.

Tomei 2003 = Tomei, S. *Sarcofago di Gregorio VII*. In Rilavorazione dell'antico nel Medioevo, M. D'onofrio (a cura di). 2003.

Torelli 1991 = Torelli, M. *Praedia clarissimorum Etruriae*. Archeologia classica Vol. 43, tomo primo. Miscellanea Etrusca e Italica In Onore Di Massimo Pallottino. 1991, 459-474.

Tortorella 2013 = Tortorella, S. *Archi di Costantino a Roma*. Archeologia Classica Vol. 64. 2013, 637-656.

Traina 1984 = Traina, G., *Fruizione utilitaristica e fruizione culturale*: i reimpieghi nelle Venezie. In Colloquio sul Reimpiego dei Sarcofagi Romani nel Medioevo (Pisa 1982), Andreae - B. Settis, S. (a cura di). Marburg Lahn 1984.

Treggiari 1982 = Treggiari, S. M. "*Consent to Roman Marriage: Some Aspects of Law and Reality*". Mouseion (Journal). Échos du monde classique. Classical Views 26.1. 1982, 34-44.

Treggiari 1991 = Treggiari, S. *Roman Marriage: Iusti Coniuges From the Time of Cicero to the Time of Ulpian*. Oxford 1991.

Turcan 1966 = Turcan, R. *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques essai de chronologie*. Paris 1966.

Turcan 1968 =Turcan R., *Note sur le sarcophage "au Promethée"*. In Latomus 27. 1968, 630-634.

Tusa 1957 = Tusa, V. *I sarcofagi romani in Sicilia*. I edizione, «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo». Palermo 1957.

Vagnoni 2020 = Vagnoni M. *La messa in scena iconica del corpo regio nel regno di Sicilia (1130-1266)*. Mélanges de l'École française de Rome - Moyen ***Âge*** [En línea], 132-2 | 2020. URL: http://journals.openedition.org/mefrm/7992.

Valastro Canale 2006 = Valastro Canale, A. (a cura di) *Etimologie, o Origini / Isidoro di Siviglia*. Torino 2006.

Valbruzzi 1998 = Valbruzzi, F. *Su alcune officine di sarcofagi in Campania in età romano-imperiale*. In, Sarkophag-Studien, G. Koch (a cura di), Akten der Symposiums 125 Jahren der Sarkophag-Corpus, (Marburg 1995). 1998 117-128;

Valbruzzi 2012 = Valbruzzi, F. *Modi di produzione dei sarcofagi romani nelle officine campane*. In "Sarkhopag-Studien 6, Akten des Symposiums Sarkophage der Romischen Kaiserzeit: Produktion in den Zentren - Kopien in den Provinzen (Paris 2005). 2012, 69-78.

Vanhove 1996 = Vanhove, D. *Roman Marble Quarries in Southern Euboea: And the Associated Road Systems*. 1996, 28-33.

Vespasiano (da Bisticci) 1859 = Vespasiano (da Bisticci). *Vite di uomini illustri del secolo* XV. Firenze 1859.

Vitolo 1988 = Vitolo, G. *La conquista normanna nel contesto economico del Mezzogiorno*. In «Rassegna Storica Salernitana» Ser. NS, vol. 9, 5. Salerno 1988, 7-21.

Vitolo 2000 = Vitolo, G. *Medioevo. I caratteri originali di un'età di transizione*. Firenze 2000.

Von Falkenhausen 1978 = Von Falkenhausen, V. *La dominazione bizantina nell'Italia meridionale dal IX all'XI secolo*. Bari 1978.

Von Kleist 2011 = Von Kleist, H. *Robert Guiskard, Herzog der Normänner*. Stuttgart 2011.

Walter 1979 = Walter, C. T*he dextrarum junctio of Lepcis Magna in relationship to the iconography of marriage.* Antiquités africaines 14. 1979, 271-283.

Ward Perkins 1956 = Ward Perkins, J. B. *The Hippolytus Sarcophagus from Trinquetaille.* The Journal of Roman Studies, Vol. 46, Parts 1 and 2. London 1956, 10-16.

Ward Perkins 1958 = Ward Perkins, J.B. *Roman garland sarcophagi from the quaerries of Proconnesus (Marmara)*. Report of the Smithsonian Institution for 1957. Washington D.C. 1958, 455-467.

Ward Perkins 1980 = Ward Perkins, J.B. *«The marble trade and its organization: evidence from Nicomedia»*. In MAAR 36. 1980, 325-336.

Ward Perkins 1984 = Ward Perkins, J.B. *From classical antiquity to the Middle Ages: urban public building in northen and central Italy, AD 300-850*. Oxford 1984.

Ward Perkins - Throckmorton 1965 = Ward Perkins, J.B. - Throckmorton, P. *"The San. Pietro Wreck"*. In Archaeology 18. 1965, 201-209.

West 2003 = West M.L., *Greek Epic Fragments*. From the Seventh to the Fifth Centuries BC. Cambridge 2003.

Yegül 1999 = Yegül, F. «'Rom*an' Architecture in Asia Minor*». JRA 4, 345-355.

Zancani Montuoro 1933 = Zancani Montuoro, P. *Repliche romane di una statua fidiaca*. In «BC» 41. 1933, 25-58.

Zanker - Ewald 2004 = Zanker, P. - Ewald, B. C. *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*. München 2004.

Zanker – Ewald 2008 = Zanker, P. - Ewald, B. C. *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*. G. Adornato (a cura di). 2008.

Zchomelidse 2014 = Zchomelidse, N. *Art, Ritual, and Civic Identity in Medieval Southern Italy*. Pennsylvania 2014, 72-107.

Zerbini 2021 = Zerbini, L. (a cura di) *L'Arco di Traiano a Benevento e gli archi trionfali romani: tra ideologia e propaganda*. Benevento 2021.

Ziffer 2010 = Ziefer, A. *Marte e Venere sorpresi da Vulcano: la fortuna iconografica di un affresco perduto di Baldassarre Peruzzi per la Villa Farnesina a Roma*. Some Degree of Happiness. Studi Di Storia Dell'Architettura in Onore Di Howard Burns, M. Beltramini & C. Elam. (a cura di). Pisa 2010, 207-725.



RESUMEN EN CASTELLANO Y EN ITALIANO
La práctica de reutilizar sarcófagos antiguos en la época normanda en Campania debe considerarse sin duda un programa complejo, concebido como un conjunto de acciones destinadas a manifestar un proyecto político basado en la recuperación, a través de la continuidad, de las memorias materiales. Estas últimas debían expresar, con un lenguaje simplificado e inmediato, la dimensión del tamaño del poder local. Hablamos de un poder "nuevo" que, valiéndose de referencias históricas a varios niveles, expresaba a través de un estilo arraigado en la tradición cultural una dimensión artística diferente, no necesariamente más modesta.

La pratica del reimpiego di sarcofagi antichi in epoca normanna in Campania è da considerarsi senza dubbio un programma complesso, da concepire come un insieme di azioni volte a manifestare un disegno politico fondato sul recupero, attraverso la continuità, delle memorie materiali. Queste ultime dovevano esprimere, con un linguaggio semplificato e immediato, la dimensione del potere detenuto a livello locale. Parliamo di un potere "nuovo" che, avvalendosi di rimandi storici a più livelli, esprimeva attraverso uno stile radicato nella tradizione culturale una dimensione artistica diversa, non necessariamente più modesta.

Universidad de **Cantabria**

2024

**Programa de Doctorado Interuniversitario en** Geografía e Historia

**Autor/Autora:**
PATRIZIA DESIDERIO

**Director/a/es/as:**
MIGUEL CISNEROS CUNCHILLOS
ROSA FIORILLO

## Tesis Doctoral

# LA REUTILIZACIÓN DE SARCÓFAGOS ROMANOS EN EL SUR DE ITALIA DURANTE LA DOMINACIÓN NORMANDA

VOL.2 - FICHAS TÉCNICAS

## Tesi di Dottorato

# IL RIUSO DEI SARCOFAGI ANTICHI NEL SUD ITALIA DURANTE LA DOMINAZIONE NORMANNA

VOL.2 - SCHEDE TECNICHE

UC | Escuela de **Doctorado**

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

# **Indice** vol.2 - Schede tecniche


| | | |
|---|---|---|
| **A** | **SALERNO** | **9** |
| A1 | SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO<br>RATTO DI PROSERPINA | 10 |
| A2 | SARCOFAGO STIGILATO CON BUON PASTORE | 13 |
| A3 | SARCOFAGO A DOPPIA STRIGILATURA<br>CASATO GUARNA | 16 |
| A4 | SARCOFAGO CON BUCRANI,<br>GHIRLANDE E *TABULA ANSATA* | 20 |
| A5 | DISCO STRIGILATO IN PORFIDO ROSSO | 24 |
| A6 | SARCOFAGO STRIGILATO CON<br>COLONNINE TORTILI | 27 |
| A6.1 | SARCOFAGO STRIGILATO CON COLONNINE<br>TORTILI PARTE INFERIORE | 30 |
| A7 | SARCOFAGO STRIGILATO CON<br>PERSONIFICAZIONI DI FEDE E PREGHIERA | 33 |
| A8 | SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO<br>SERGII CAPO GRASSI | 36 |
| A9 | LASTRA CON LESENE SCANALATE<br>E CAMPI STRIGILATI | 39 |
| A10 | SARCOFAGO A CARATTERE DIONISIACO<br>FAMIGLIA D'AIELLO | 42 |
| A11 | SARCOFAGO A CARATTERE DIONISIACO<br>DE FAMILIA CAPOGRASSA | 47 |
| A11.1 | RETRO SARCOFAGO DE FAMIGLIA CAPOGRASSA | 51 |
| A12 | SARCOFAGO CON EROTI CLIPEOFORI<br>GIORGIO DE VICARIIS | 53 |

| | | |
|---|---|---|
| A13 | SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO<br>CACCIA CALIDONIA | 58 |
| A14 | SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO<br>ENDIMIONE E SELENE | 64 |
| A15 | SARCOFAGO DI TIPO ASIATICO A GHIRLANDE<br>GREGORIO VII | 69 |
| A16 | SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO CON<br>CENTAURI CLIPEOFORI ROTUNDO | 73 |
| A17 | SARCOFAGO DI TIPO ASIATICO<br>A GHIRLANDE RUGGI | 78 |
| A18 | SARCOFAGO A GHIRLANDE E CLIPEO TETTONI | 81 |
| A19 | SARCOFAGO STRIGILATO GIACOMO CAPOGRASSO | 84 |
| A20 | SARCOFAGO CON VITTORIE ALATE<br>MARCHISIA DEL BALZO | 87 |
| A20.1 | FRONTE RILAVORATA CON STEMMI NOBILIARI | 90 |
| A21 | SARCOFAGO A LENÒS CON PROTOMI LEONINE | 92 |
| A22 | SARCOFAGO STRIGILATO CON CLIPEO CENTRALE | 95 |
| A22.1 | FRONTE RILAVORATA CON ECCE HOMO | 98 |

| | | |
|---|---|---|
| **B** | **CAVA DE TIRRENI** | **101** |
| B1 | SARCOFAGO CON COPPIA DI GRIFI<br>AFFRONTATI E CLIPEO | 102 |
| B2 | SARCOFAGO GHIRLANDE E TABULA ANSATA | 105 |
| B3 | SARCOFAGO CON COPPIA DI GRIFI AFFRONTATI | 109 |
| B4 | SARCOFAGO CON EROTI CLIPEOFORI IN VOLO<br>SIBILLA DI BORGOGNA | 112 |
| B5 | SARCOFAGO A LENÒS CON EROTI GHIRLANDOFORI<br>E BUSTI RITRATTO DEI DEFUNTI | 115 |

| | | |
|---|---|---|
| B6 | SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO MELEAGRO E LA CACCIA AL CINGHIALE CALIDONIO | 119 |
| B7 | SARCOFAGO CON SCENA DI BATTAGLIA TRA GRECI E PERSIANI | 124 |
| B8 | SARCOFAGO A TEMA BUCOLICO | 128 |
| **C** | **NOCERA INFERIORE** | **133** |
| C1 | SARCOFAGO CON NIKAI CLIPEOFORE O VITTORIE ALATE | 134 |
| C1.1 | SARCOFAGO CON SIMBOLI CRISTIANI (RETRO) | 136 |
| C2 | SARCOFAGO STRIGILATO SAN PRISCO | 139 |
| **D** | **BENEVENTO** | **145** |
| D1 | SARCOFAGO STRIGILATO A *LENÒS* CON *GORGONEIA* ANGOLARI | 146 |
| D2 | SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO ACHILLE E PENTESILEA | 150 |
| D3 | LASTRA DI SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO FEDRA E IPPOLITO | 153 |
| D4 | SARCOFAGO A CARATTERE DIONISIACO IL TRIONFO DI BACCO | 158 |
| D5 | FRAMMENTO A CARATTERE MITOLOGICO CADUTA DI FETONTE | 162 |
| D6 | FRAMMENTO A CARATTERE MITOLOGICO IL MITO DI ERCOLE | 165 |

| | | |
|---|---|---|
| D7 | LASTRA DI SARCOFAGO CON EROTI CLIPEOFORI E MASCHERE | 169 |
| D8 | SARCOFAGO A GHIRLANDE E SCENE DI CACCIA | 172 |
| D9 | FRAMMENTO DI SARCOFAGO CON CACCIA AL CINGHIALE DI CN. CLASSETIANUS BASSUS | 175 |
| D10 | SARCOFAGO CON SCENE DI CACCIA | 178 |

| | | |
|---|---|---|
| **E** | **AMALFI** | **183** |
| E1 | SARCOFAGO A GHIRLANDE, TABULA EPIGRAFICA E COLONNINE TORTILI | 184 |
| E2 | SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO CON *THIASOS* DI EROTI | 188 |
| E3 | SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO ADULTERIO DI MARTE E VENERE | 191 |
| E4 | SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO RATTO DI PROSERPINA | 196 |
| E5 | SARCOFAGO STRIGILATO A LENÒS CON GENI STAGIONALI ANGOLARI | 200 |
| E6 | SARCOFAGO STRIGILATO CON PROTOMI LEONINE | 203 |
| E7 | SARCOFAGO STRIGILATO CON TABULA ANSATA E PILASTRINI | 205 |
| E8 | SARCOFAGO STRIGILATO CON CLIPEO CENTRALE E PILASTRINI LATERALI | 207 |
| E9 | SARCOFAGO A CASSA LISCIA CON ISCRIZIONE MODERNA | 209 |

| | | |
|---|---|---|
| **F** | **CIMITILE** | **213** |
| F1 | SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO ENDIMIONE E SELENE | 214 |
| F2 | FRONTE DI SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO CON RATTO DI PROSERPINA | 219 |
| **G** | **SORRENTO** | **223** |
| G1 | FRONTE DI SARCOFAGO A GHIRLANDE CON TABULA ANSATA E GORGONEIA | 224 |
| G2 | FRAMMENTO DI SARCOFAGO CON CLIPEUS SORRETTO DA UN'AQUILA | 226 |
| G3 | SARCOFAGO A GHIRLANDE CON TABULA ANSATA E GORGONEIA | 228 |
| G4 | SARCOFAGO STRIGILATO CON CLIPEO E CORNUCOPIE | 230 |
| G5 | FRONTE DI SARCOFAGO CON AMAZZONOMACHIA | 232 |
| G6 | FRONTE DI SARCOFAGO CON AMAZZONOMACHIA | 234 |
| **H** | **NAPOLI** | **237** |
| H1 | SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO CON GENI STAGIONALI | 238 |
| H1.1 | RETRO CON ECCE HOMO | 242 |
| H2 | SARCOFAGO STRIGILATO CON CLIPEO E CORNUCOPIE | 243 |

| | | |
|---|---|---|
| H3 | SARCOFAGO A CARATTERE DIONISIACO CON TRIONFO BACCHICO | 245 |
| H4 | SARCOFAGO STRIGILATO A *LENÒS* CON PROTOMI LEONINE E COPERCHIO A SPIOVENTE | 248 |
| H5 | LASTRA DI SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO CON CADUTA DI FETONTE | 251 |
| H6 | SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO CON IL MITO DI SELENE E ENDIMIONE | 255 |
| H7 | SARCOFAGO A LENÒS CON SOGGETTO DIONISIACO | 259 |
| H8 | SARCOFAGO CON MUSE | 261 |
| H9 | SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO CON ARIANNA (?) RECUMBENTE | 264 |
| H10 | SARCOFAGO CON TOGATI E *DEXTRARUM IUNCTIO* | 268 |
| H11 | SARCOFAGO A BUCRANI BASIC DESIGN | 270 |
| H12 | SARCOFAGO STRIGILATO RUGGERO D'ALTAVILLA | 273 |
| H13 | SARCOFAGO CON AMAZZONOMACHIA | 277 |
| H14 | SARCOFAGO CON GHIRLANDE E GORGONEIA(fronte) | 281 |
| H14.1 | SARCOFAGO CON GRIFI (retro) | 285 |
| H15 | SARCOFAGO CON MITO DI PROMETEO (fronte) | 287 |
| H15.1 | RETRO SARCOFAGO CON GRIFI (retro) | 290 |

| | | |
|---|---|---|
| **I** | **POSITANO** | **293** |
| I1 | SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO<br>IL RATTO DI PROSERPINA | 294 |
| **L** | **NOLA-TUFINO** | **299** |
| L1 | SARCOFAGO CON EROTI FUNERARI E DEFUNTO | 300 |
| L2 | FRAMMENTO DI SARCOFAGO STRIGILATO | 303 |
| **M** | **NOLA-TUFINO** | **307** |
| M1 | SARCOFAGO A GHIRLANDE E BUCRANI | 308 |

# SALERNO

# A1 SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO RATTO DI PROSERPINA



**Collocazione**
Salerno, Cattedrale, transetto, murato al interno di un monumento funebre, tra l'abside maggiore e la meridionale.

**Materiale**
Marmo bianco

**Dimensioni**
h 45 cm; lungh. 185 cm.

**Descrizione generale**
Il fronte di sarcofago reimpiegato come elemento decorativo antico del monumento funebre dell'Arcivescovo Gregorio Carafa, realizzato nel 1668, prima della sua morte avvenuta a Salerno nel 1675. Tale monumento, a forma d'altare marmoreo, in bardiglio e bigio antico, reca in alto l'iscrizione commemorativa con il busto del defunto. La lastra antica priva del listello superiore è stata inquadrata entro una cornice modanata moderna, alcune figure sono mutile. Per la raffinatezza dello stile potrebbe essere un prodotto urbano degli inizi del III sec. d. C.

**Iconografia**

La fronte è decorata con il mito del ratto di Persefone o Proserpina: la vicenda presenta uno schema compositivo diffuso su altri sarcofagi appartenenti alla stessa serie, l'episodio è infatti articolato in tre momenti: inseguimento, rapimento e fuga. Procedendo da sinistra, abbiamo Cerere posta di profilo sulla biga trainata da due cavalli, con *himation* e mantello ad arco sulla testa, nella mano destra regge la fiaccola tipica della dea.

Un personaggio alato con il capo rivolto all'indietro, *Trepidatio*, guida i cavalli, in alto un Genio alato, *Fervor*, è in volo. In basso è collocata una figura femminile semisdraiata, *Tellus,* accompagnata da un putto che regge una cesta.

Continuando, in posizione speculare, due figure femminili, intervallate da un putto, sono in ginocchio, con un mantello svolazzante sul capo. Si ipotizza che le due donne siano in realtà la stessa Proserpina, rappresentata dapprima nel momento in cui raccoglie i fiori e poi nell'attimo del rapimento vero e proprio. Seguono tre personaggi con il capo girato all'indietro, si tratta di Mercurio, Plutone (anziano con mantello) probabilmente Caligo-l'Oscurità e in posizione più arretrata un Erote alato. Una figura femminile, Venere, con diadema, incalza Minerva che indossa l'elmo, mentre insegue il carro di Plutone trainato da quattro cavalli. Proprio sulla biga sono posizionati Plutone e Persefone, in particolare, la dea ha il corpo rivolto all'indietro, in maniera poco naturalistica, in atteggiamento implorante aiuto. Sullo sfondo si collocano una figura alata e un putto. In basso si trova un personaggio maschile semisdraiato, Oceano. Esemplare confrontabile con due sarcofagi campani: una cassa conservata nella Chiesa del Rosario a Positano e uno conservato nel chiostro del Paradiso ad Amalfi, ma presenta rimandi iconografici, soprattutto in relazione alla posizione di Persefone sul carro, con un sarcofago conservato a Pisa: tale somiglianza è stata interpretata come frutto dei traffici di antichità ad opera delle Repubbliche Marinare, nonchè come conferma del arrivo di *spolia* da Roma e da Ostia.

**Notazioni**

La lastra fu utilizzata come elemento deco-rativo antico dell'altare monumentale voluto da Gregorio Carafa, che fu arcivescovo di Salerno dal 1664 al 1675.

Nella cattedrale salernitana, oltre a tale monumento, il religioso fece svolgere altri lavori di restauro: tra essi ricordiamo ad esempio gli altari di San Gaetano e di Sant'Andrea Avellino. L'utilizzo di *spolia* evidentemente pagani in monumenti funebri cristiani, non è certo una novità infatti a Roma a partire dal XII sec. erano diffuse tali pratiche soprattutto per l'alto clero.

# BIBLIOGRAFIA

Bertoni 1976 = L. Bertoni, Gregorio Carafa, in Dizionario biografico degli italiani, vol. 19, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976.

Bracco 1979 = V. Bracco, Salerno romana, Salerno 1979, 102.

Braca 2018 = A. Braca, Guida illustrata alla Cattedrale di Salerno, 2018, 89-90.

De Angelis 1937 = M. De Angelis, Nuova Guida del Duomo di Salerno, Salerno 1937, 118 ss
.
Foerster 1874 = Richard Foerster, Der Raub und die Rückkehr der Persephone in ihrer Bedeutung für die Mythologie, Litteratur- und Kunstgeschichte, 1874.

Manacorda 1982 = D. Manacorda, "Amalfi: urne romane e commerci medioevali" in PARCHAI. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di P. E. Arias, Pisa 1982,741.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, Civitates spoliatae. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 215, 270-272.

Schiavo 1974 = A. Schiavo, Opere del Fanzago nel Duomo di Salerno, Bd'A LIX, 1974, 56.

Staibano 1871: L. Staibano, Guida del duomo di Salerno composta ad uso de' viaggiatori, Salerno 1871, 37.

Turcan 1966 = R. Turcan, Les sarcophages romains à representations dionysiaques: essai de chronologie et d'histoire religieuse, Paris 1966, 624.

Valbruzzi 1998 = F. Valbruzzi, Su alcune Officine di sarcophagi in Campania in età romano-imperiale, in G. Koch (a cura di), Sarkophag-Studien, Akten der Symposiums 125 Jahren der Sarkophag-Corpus, Marburg, Luglio 1995, Band 1, Mainz am Rhein: Philipp Von Zabern Verlag, 117-128.

Foto dell'autore.

# A2 SARCOFAGO STIGILATO CON BUON PASTORE



**Collocazione**
Salerno, Cattedrale, atrio, addossato alla parete meridionale.
La collocazione nell'atrio della cattedrale, risalente agli anni '30 del secolo scorso, ha avuto luogo a seguito dei lavori di risistemazione svoltisi nel quadriportico e all'interno della Cattedrale salernitana.
Non abbiamo notizie dettagliate in merito al reimpiego nella Chiesa. Il sarcofago stigilato con buon pastore per stile e iconografia il sarcofago è databile al primo quarto del IV sec. d.C.

**Materiali**
Marmo grigiastro con striature, ad un'analisi visiva potrebbe trattarsi di marmo proconnesio (Prof Cisneros).
La lastra di copertura è in muratura.

**Dimensioni**
h 80 cm, lung. 225 cm

**Descrizione generale**
Sarcofago a cassa strigilata, disposto su un basamento in mattoni non coevo. L'esemplare è spezzato a circa metà della sua lunghezza e ricomposto. Il rilievo, anche se eraso e scheggiato, è però leggibile. Per lo stile, poco raffinato e scarso di dettagli si data al IV sec. d.C., come prodotto di una bottega campana.

**Iconografia**
La fronte è decorata con due campi strigilati, interrotti da un riquadro in cui si colloca la figura del Buon Pastore. Le strigilature sono disposte in senso inverso, mentre il riquadro centrale è delimitato ai lati da due alberi. Molto comune in questa tipologia di sarcofago sarebbe un vuoto a forma di mandorla in cui è ricavata una figura di orante o un mezzo busto dell'inumato; un esempio in tal senso si ritrova nella cattedrale di San

Prisco a Nocera Inferiore (SA). Sul sarcofago salernitano alle estremità, sono presenti due figure: a destra un uomo e a sinistra una donna, il primo presenta la mano destra alzata con un rotolo, torso nudo e barba, mentre ai suoi piedi si trova un orologio solare; la figura femminile, invece, è nell'atteggiamento tipico del orante, indossa la palla, che le ricopre il capo: entrambi sono allegoricamente interpretabili come simbolo della *Pietas* e e della Preghiera. Quella principale, al centro, è inquadrata entro un pannello e reca sulle spalle un agnello, mentre ai sui piedi ne sono presenti altri due: si tratta del cosiddetto Buon Pastore, allusivo all'immagine paleocristiana di Gesù, qui è reso come un giovane, stante, rivolto di profilo verso destra, mentre alle spalle si vedono due alberi. La figura del Buon Pastore si rifà al modello iconografico delle pitture catacombali del III secolo e ha come prototipo iconografico Orfeo tra gli animali. Per quanto le condizioni dei rilievi non siano ottimali, è chiaramente visibile come l'artista abbia cercato di variare le espressioni dei volti e l'impostazione delle figure. Attraverso simili rappresentazioni, nonostante il cambiamento di significato o la destinazione ad altra funzione dei pezzi antichi, ma anche degli stessi motivi iconografici, si andava attuando - più o meno coscientemente - una sorta di memoria dell'Antico, senza la quale esso non sarebbe forse riuscito a pervenire sino a noi in altro modo.

**Notazioni**

Il sarcofago è collocabile nella serie di casse strigilate con la fronte divisa in cinque riquadri: due campi strigilati e tre pannelli figurati, diffusi a partire dalla fine del II sec. d. C. Il Buon Pastore, compare sui sarcofagi a partire dal III sec.: è allusivo al Cristo, per questo ebbe molta fortuna non solo nei primi secoli cristiani, ma anche nel corso del Medioevo, con ovvi rimandi vetero e neotestamentari, spesso in associazione al personaggio dell'orante come nel sarcofago salernitano.

**Fortuna critica**

L'esemplare salernitano viene menzionato dal celebre gesuita ed archeologo, Raffaele Garrucci, nella sua colossale opera "Storia dell'Arte Cristiana", 1879.

# BIBLIOGRAFIA


Braca 2003 = A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003, 105.

Braca 2018 = A. Braca, *Guida illustrate alla cattedrale di San Matteo, Salerno*, 2018, 32

Bisconti, Braconi 2012 = F. Bisconti, M. Braconi, *"Il riuso delle immagini in età tardo-antica: l'esempio del Buon Pastore dall'abito singolare"*, in Antichità altoadriatiche 74, Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica: il caso della Venetia, Trieste 2012, 229-242.

Capone 1929 = A. Capone, *Il Duomo di Salerno*, Salerno 1929, II 25.

De Angelis 1937 = M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno*, Salerno 1937, 32.

Deichmann - Bovini – Brandeburg 1967 = F. W. Deichmann - G. Bovini - H. Brandeburg, *repertorium der christlich-antiken sarkophage, wiesbaden* 1967, 299, n. 725, t. 114.

Dresken-Weiland, Bovini, Brandeburg Ii, 1998 = J. Dresken-Weiland, G. Bovini, H. Brandeburg, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt II*, Mainz 1998.

Elsner 2018 = J. Elsner, *Ornament, figure and mise en abyme on Roman sarcophagi*, in The art of the Roman Empire: AD 100-450. Oxford 218, 362-368.

Garrucci 1879 = R. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, IV Roma 1879, 7.

Koch, Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage, München* 1982, 73 ss., 241 ss.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae.* Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo, Tesi Dottorato 2010, 255-256.

Staibano 1871 = L. Staibano, *Guida del duomo di Salerno composta ad uso de' viaggiatori*, Salerno 1871, 19.

Wilpert 1929 = J. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi I*, Roma 1929, 784, n. 10, tav. 60.4.


Foto dell'autore.

# A3 SARCOFAGO A DOPPIA STRIGILATURA CASATO GUARNA



**Collocazione**
Salerno, Cattedrale. Atrio, lato orientale. Prima dell'attuale collocazione, il sarcofago probabilmente era all'interno del Duomo; poi venne spostato nell'atrio, al lato della porta di bronzo (De Angelis 1937, 314-316).

**Materiali**
Marmo grigiastro con la presenza di alcune tonalità giallastre.

**Dimensioni**
h 100 cm; larg. 104 cm; lungh. 215 cm

**Descrizione generale**
Sarcofago bisomo con fronte a due registri entrambi campiti da strigilature continue. Presenta la superficie generalmente erosa e due fori per le grappe sono visibili sulla parte alta della fronte superiore.
Si osservano due stemmi araldici, realizzati nel 500, ottenuti abbassando la superficie originaria. Per la sua eleganza compositiva potrebbe considersi un esemplare che ha provenienza urbana (ma non è da escludersi possa essere un prodotto locale che imitava i modelli urbani) della prima metà del III sec. d.C.

**Iconografia**
Il motivo della strigilatura disposta su doppio registro risulta essere alquanto originale, conferendo particolare eleganza al sarcofago: i due registri sono inquadrati in alto e in basso da modanature finemente decorate. Sulle due estremità della lastra frontale, caratterizzate da lesene scanalate terminanti a zampa leonina, sono stati inseriti degli stemmi nobiliari, nel XVI secolo, identificati come le insegne del casato Guarna: in tale sepolcro, sarebbero state, infatti, collocate le spoglie degli Arcivescovi Romualdo I e II Guarna. La fronte e i lati

mostrano una fascia mediana con un motivo a fogliami, che suddivide il doppio ordine della strigilatura. In particolare, sulla fronte si collocano un listello liscio con un motivo a rosette inquadrate da girali vegetali, una gola rovescia con *kyma lesbio*, due campi con strigilature affrontate al centro. I fianchi presentano sempre una doppia strigilatura, con una decorazione a foglie d'acanto; sul fianco sinistro, negli angoli superiori, è presente una sorta di mensola con semipalmetta centrale. La lastra di copertura del tipo a *kline*, pertinente, è decorata lungo il bordo da un motivo fitomorfo, mentre sul lato lungo, su ciascuna estremità, presenta un profilo di una testa animale. Per il motivo della doppia strigilatura, l'esemplare mostra somiglianze con un sarcofago ateniese dello Stadio Panatenaico, che è uno degli esemplari più antichi della serie, mentre il nostro sarcofago può collocarsi, in base alla ricchezza dello schema decorativo, intorno ai primi anni del III sec. d. C., insieme agli esemplari tipologicamente affini conservati al Museo Nazionale Romano, di Beirut e del Museo Nazionale di Atene.

**Notazioni**

Tra il 170 e il 180 d.C furono prodotti i primi sarcofagi di questo tipo, mentre il sarcofago salernitano, per le sue precipue caratteristiche decorative si collocherebbe intorno al 230. Il Monsignor Arturo Carucci lo considera come possibile sepoltura di Romualdo I (1136) e di Romualdo II (1181) della nobile famiglia Guarna e arcivescovi di Salerno, pur datandolo al III secolo, sostenne che tutta la superficie della cassa fosse stata rielaborata nel Rinascimento.

Elegante e originale è il motivo della strigilatura doppia, scarsamente attestato su altri sarcofagi; tale particolarità, abbinata alla preziosità del marmo, conferiscono all'opera un carattere di innovazione, frutto forse di rielaborazioni originali di stilemi, considerati classici: esempi in tal senso provengono dai due sarcofagi con il Mito di Meleagro conservati nella Cattedrale di Salerno e nell'Abbazia di SantissimaTrinità a Cava dei Tirreni.

**Fortuna critica**

Lo studioso Michele De Angelis, nella sua opera *Nuova Guida del Duomo di Salerno* (1937), suppone che i due stemmi siano stati commissionati a maestranze cavesi, dalla famiglia Guarna. L'arca è, inoltre, riprodotta in un disegno di J. Ph. Leseur del 1822.

# BIBLIOGRAFIA


Ambrogi 1998 = A. Ambrogi, *"Sarcofago attico a kline, strigilato, conservato nella chiesa di S. Maria Maddalena a Monterotondo"*, Xenia Antiqua, 7, 1998, pp. 125 ss.

Braca 2003 = A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003, 106, fig. 99.

Braca 2018 = A. Braca, *Guida illustrate alla cattedrale di San Matteo*, Salerno, 2018, 33-34.

Capone 1929 = A. Capone, *Il Duomo di Salerno*, Salerno 1929, II 31.

Carucci 1962 = A. Carucci, *Il Duomo di Salerno e il suo museo*, Salerno 1962, 24.

De Angelis 1937 = M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno*, Salerno 1937, 35.

De Crescenzo 1921 = A. De Crescenzo, *Atti "Per lo Cantare o sia Sepolcro della famiglia dentro la Chiesa di S. Matteo, in cui fu sepolto l'arcivescovo D. Romualdo Guarna"*, Archivio Storico per la Provincia di Salerno 1, 1921, 339-342.

Gasparri 1974-75 = C. Gasparri, *"Lo Stadio panatenaico"*, ASAtene, 52-53, 1974-1975, 382 ss.

Giuliano 1962 = A. Giuliano, *Il commercio dei sarcofagi attici*, Roma 1962, 68, n. 445.

Goette 1991 = H. R. Goette, "*Attische Klinen - Riefel - Sarkophage*", AM 106, 1991, p. 334, n. 17, tav. 109.

Koch 1980 = G. Koch, *"Stadtrömisch oder östlich"*, BJb 180, 1980, 52-64.

Koch 2012 = G. Koch, *"Eine allgemeine Überlegungen zur Problematik "Original-Kopie" bei den kaiserzeitlichen Sarkophagen"* in Akten des Symposiums Sarkophage der römischen Kaiserzeit. Produktion in den Zentren, Kopien in den Provinzen. Les sarcophages romains. Centres et périphéries, Sarkophag- Studien 6, G. Koch, F. Baratte (a cura di), Paris, 2-5 November 2005, Rutzen 2012, 4 ss. tav. 9.2.

Koch, Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982, 448, 450, n. 14.

Palmentieri 2005 = A. Palmentieri, "*Un tondo strigilato in porfido nella Cattedrale di Salerno. Sull'origine della produzione dei sarcofagi imperiali*", in Prospettiva, 119-120, 2005, 70-87.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo, Tesi Dottorato 2010, 251-253.

Paoletti 1984 = M. Paoletti, *"Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese"*, in Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo, B Andreae, S. Settis (a cura di), Pisa 5-12 settembre 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg/Lahn 1984, 237, fig. 11.

Ragusa 1951= I. Ragusa, *The Re-use and Public Exhibition of Roman Sarcophagi in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1951 186, n. 96.

Rodenwaldt 1930 = G. Rodenwaldt, *"Der Sarkophag von S. Lorenzo"*, JdI 45, 1930, 134 ss., fig. 15.

Russell 2011=B. Russell, *The Roman Sarcophagus 'Industry': a Reconsideration*, in J Elsner & J Huskinson (a cura di), Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi. Millennium-Studien/Millennium Studies, no. 29, Berlin and New York 2011, pp. 119-147.

Staibano 1871 = L. Staibano, *Guida del duomo di Salerno composta ad uso de' viaggiatori*, Salerno 1871, 21 n. 20.

Valbruzzi 1998 = F. Valbruzzi, *Su alcune Officine di sarcophagi in Campania in età romano-imperiale*, in G. Koch (a cura di), Sarkophag-Studien, Akten der Symposiums 125 Jahren der Sarkophag-Corpus, Marburg, Luglio 1995, Band 1, Mainz am Rhein: Philipp Von Zabern Verlag, 117-128.

Ward-Perkins 1992 = J. B.ward-Perkins, *Marble in Antiquity. Collected Papers of J. B. Ward-Perkins.* By H.Dodge, B.Ward-Perkins, and J. B. Ward-Perkins, London British School at Rome, 1992, 35.W

Foto dell'autore.

# A4 SARCOFAGO CON BUCRANI, GHIRLANDE E *TABULA ANSATA*



**Collocazione**
Salerno, Cattedrale. Atrio, lato settentrionale.

**Materiali**
Marmo bianco grigiastro. Da un'analisi visiva potrebbe trattarsi di marmo proconnesio (Prof. Cisneros).

**Dimensioni**
h 75 cm; largh. 75 cm; lungh. 220 cm. Coperchio: largh. 42 cm; lungh 213 cm.

**Descrizione generale**
Il sarcofago del tipo asiatico con ghirlande e bucrani è posto su basamento laterizio di modeste dimensioni; il retro è addossato alla parete. Fu reimpiegato nel Duomo come sepoltura della famiglia Santomango nel XV secolo. La copertura è a doppio spiovente e simula coppi in laterizio; presenta acroteri piuttosto abrasi.
Al centro in un cartiglio di intaglio moderno (secolo XVI-XVII) si trova lo stemma della famiglia Santomango.
Lo stato di conservazione generale del sarcofago è relativamente buono ed il rilievo agevolmente leggibile, benché alcuni dettagli si presentino mutili o erasi. Si ipotizza una provenienza campana, prodotto da una bottega locale che si rifaceva a modelli microasiatici.
Il sarcofago è datato alla seconda metà II secolo d. C. .

**Iconografia**

L'esemplare in esame, a base rettangolare, presenta il margine inferiore modanato; la decorazione a ghirlande, sospesa alle corna di bucrani, percorre la fronte e i fianchi del sarcofago. Sulla fronte, nelle lunette centrali, è scolpita una *tabula* con anse triangolari, priva di testo epigrafico, inquadrata da due bucrani dalle cui corna pende una ghirlanda di foglie di quercia. Nelle lunette laterali è collocata una rosetta a cinque petali.

Il coperchio (non pertinente), a doppio spiovente, presenta una cornice modanata ed è decorato da un motivo che reproduce tegole e coppi, con quattro acroteri oggi totalmente abrasi, mentre sui timpani sono raffigurate due patere. In epoca moderna nella parte centrale dello spiovente frontale è stato inserito uno stemma cinquecentesco, riconducibile alla nobile famiglia Santomango, con bande trasversali: sulla seconda banda dal basso si legge "D. OY" e una "V". Sia lo stile non elegante che lo schema iconografico, fanno propendere per una datazione alla tarda età Antonina.

**Notazioni**

L'esemplare salernitano è confrontabile con altri sarcofagi riconducibili ad una medesima bottega locale di età antonina, di cui due esemplari sono attualmente al Museo Correale di Sorrento. All'interno del Duomo di San Matteo abbiamo un altro sarcofago con tali motivi: si tratta di quello contenente le spoglie di Gregorio VII.

**Fortuna critica**

La sua illustrazione compare tra le tavole pubblicate da Paolo Antonio Paoli nel XVIII sec. (Paoli 1784, 160, tav. 43)

Il sarcofago viene citato tra le sepolture nobiliari viste nell'atrio del Duomo di San Matteo nel corso di una visita pastorale del 1598. Secondo il Paoli l'arca in oggetto farebbe parte della serie di sarcofagi che Roberto il Guiscardo fece trasportare da Paestum per abbellire la cattedrale.

# BIBLIOGRAFIA


Ambrogi 1990 = A. Ambrogi, *"Sarcofagi e urne con ghirlande della prima età imperiale"*, RM 97, 1990, 163 ss.

Braca 2003 = A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003, 108, figg. 102-103.

Braca 2018 = A. Braca, *Guida illustrate alla cattedrale di San Matteo*, Salerno, 2018, 35.

Bracco 1979 = V. Bracco, *Salerno romana*, Salerno 1979, 98.

Capone 1929 =A. Capone, *Il Duomo di Salerno II*, Salerno 1929, 39, 139

Carucci 1962 = A. Carucci, *Il Duomo di Salerno e il suo museo*, Salerno 1962, 25

Conde, Noguera 2001 = M. E. Conde Guerri, J. M. Noguera Celdrán, *El sarcófago romano: contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*, actas de las Jornadas de Estudio celebradas en la Universidad de Murcia del 8 al 17 de mayo de 2000, 19-50.

De Angelis 1937 = M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno*, Salerno 1937, 42.

Herdejürgen 1984 = Helga Herdejürgen, *Sarkophage mit Darstellungen von Kultgeräten*, Marburger Winckelmann-Programm 1984, Marburg 1984, 7 ss.

Herdejürgen 1993 = H. Herdejürgen, *"Campanische Girlandensarkophage"*, in Grabeskunst der römischen Kaiserzeit, G. Koch, B. Andreae (a cura di), Viertes Symposium des Sarkophag-Corpus, Marburg 23-27 Juli 1990, Mainz 1993, 43-50.

Herdejürgen 1996 = H. Herdejürgen, *Die antiken Sarkophagreliefs, 6, 2. Stadtrömische und italische Girlandensarkophage*, 1. Die Sarkophage des ersten und zweiten Jahrhunderts, Berlin 1996, 64, 172.

Koch-Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982, 292, fig. 314.

Mazza 1681 = A. Mazza, *Historiarum Epitome de rebus Salernitanis*, Napoli 1681, 39.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo*, Tesi Dottorato 2010, 240.

Paoletti 1984 = M. Paoletti, *"Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese"* in Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo, B. Andreae, S. Settis (a cura di), Pisa 5-12 settembre 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg/Lahn 1984, 237, 240.

Paoli 1784 = P. A. Paoli, *Rovine della città di Pesto, detta ancora Posidonia*, Roma 1784, 127, 160, tav. 43.

Pensabene 1981 = P. Pensabene, *"Nota sullo stadio di lavorazione e la tipologia dei sarcofagi a ghirlande microasiatici esportati in Occidente"*, in Dialoghi di Archeologia, 1981, 85-108.

Pensabene 2015 = P. Pensabene, *Marmi pubblici e marmi privati note in margine ad un recente volume di Ben Russell*, in Archeologia Classica, vol. 66, «L'Erma» di Bretschneider di Bretschneider 2015, 575-594.

Perkins 1992 = J. B. Ward-Perkins, *Roman Imperial Architecture*, The Yale University Press Pelican History of Art, 1992.

Ragusa 1951 = I. Ragusa, *The Re-use and Public Exhibition of Roman Sarcophagi in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1951, 4, 11, 27, 193, n. 102.

Russell 2011 = B. Russell, *The Roman Sarcophagus 'Industry': a Reconsideration*, in J Elsner & J Huskinson (a cura di), Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi. Millennium-Studien / Millennium Studies, no. 29, Berlin and New York 2011, 119-147.

Staibano 1871 = L. Staibano, *Guida del duomo di Salerno composta ad uso de' viaggiatori*, Salerno 1871, 24.

Todisco 1994 = L. Todisco, *Scultura antica e reimpiego in Italia meridionale*, I. Puglia, Basilicata, Campania, Bari 1994, 225, 227.

Foto dell'autore.

# A5 DISCO STRIGILATO IN PORFIDO ROSSO



**Collocazione**
Salerno, Cattedrale.
Atrio, lato settentrionale. Precedentemente impiegato come elemento decorativo pavimentale nella Cappella San Tommaso, nel 1932, fu murato al di sopra del sarcofago Santomango, in occasione dei lavori di risistemazione del cattedrale salernitana, dove si trova attualmente.

**Materiali**
Porfido rosso, lapis porphyrites.

**Dimensioni**
Diametro 134 cm ca.

**Descrizione Generale**
Frammento di un sarcofago strigilato in porfido ritagliato a forma di disco.
In buono stato di conservazione, con piccole lesioni superficiali. Si ipotizza una provenienza urbana o flegrea, della seconda metà del II sec. d.C.

**Iconografia**
Le fonti lo indicano proveniente dalla cappella San Tommaso, inserito nella decorazione del pavimento: il precedente reimpiego era avvenuto con il lato non lavorato a vista. Le sue notevoli dimensioni, nonché la sua decorazione strigilata suggeriscono che si trattasse in origine di un sarcofago porfiretico o una vasca strigilata. Il disco è decorato con un motivo a strigilature a cresta unica e a dorsi acuti combacianti, inquadrate tra due listelli. Sul listello superiore è visibile un campo liscio.

**Notazioni**
Si potrebbe trattare di un frammento proveniente da un sarcofago, riconducibile iconograficamente alla produzione della seconda metà del II sec. d. C. per un personaggio associato alla dignità imperiale: il porfido era infatti utilizzato per opere destinate all'imperatore e alla ristretta cerchia della sua famiglia e, in seguito, venne assimilato al culto del corpo di Cristo. Nel Medioevo, le *rotae porphiretiche* erano alquanto diffuse nei pavimenti degli edifici ecclesiastici più prestigiosi, sebbene per la cattedrale salernitana non vi siano notizie certe circa eventuali funzioni liturgiche della *rota porphiretica*, sebbene il duomo di San Matteo ricoprì il ruolo di basilica pontificia all'epoca di Gregorio VII, del quale si conserva il sarcofago a ghirlande con bucrani e *tabula ansata*.

# BIBLIOGRAFIA

Amedick 2012 = R. Amedick, *"Kaisersarkophag und Rota. Eine Platte aus Porphir in Salern"*, in Akten des Symposiums Sarkophage der römischen Kaiserzeit. Produktion in den Zentren, Kopien in den Provinzen. Les sarcophages romains. Centres et périphéries, G. Koch, F. Baratte (a cura di), Sarkophag- Studien 6, Paris, 2-5 November 2005, Rutzen 2012, 205-217.

Barbero 2004 = A Barbero, *Carlo Magno. Un padre dell'Europa*, 2004.

Braca 2003 = A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003, 104 fig. 95, 114.

Braca 2018 = A. Braca, *Guida illustrate alla cattedrale di San Matteo,* Salerno, 2018, 35.

De Angelis 1937 = M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno*, Salerno 1937, 32.

Gandolfo 1984 = F. Gandolfo, *"La cattedra "gregoriana" di Salerno"*, Bollettino storico di Salerno e Principato Citra, 2, 1984, 5-29.

Mathis 2003 = P. Mathis, *Rilavorazione dell'antico nel Medioevo,* M. D'Onofrio (a cura di), Roma 2003, 53 ss, n. 17.

Palmentieri 2005 = A. Palmentieri, "*Un tondo strigilato in porfido della Cattedrale di Salerno. Sull'origine della produzione dei sarcofagi imperiali"*, in Prospettiva, 119-120, 2005, 70-88.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo,* Tesi Dottorato 2010, 242-243.

Pollio 2003 = M. Pollio, *Il reimpiego del materiale architettonico in marmo nella Salerno medievale,* Apollo, 19, 2003, 20-101.

Russell 2011 = B. Russell, *The Roman Sarcophagus 'Industry': a Reconsideration*, in J Elsner & J Huskinson (eds), Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi. Millennium-Studien / Millennium Studies, no. 29, Berlin and New York 2011, 119-147.

Foto dell'autore.

# A6 SARCOFAGO STRIGILATO CON COLONNINE TORTILI



**Collocazione**
Salerno, Cattedrale, atrio, lato sinistro interno del Portale dei Leoni. In precedenza era utilizzato come abbeveratoio all'esterno nei pressi dell'antica scala.

**Materiali**
Marmo bianco proconnesio.

**Dimensioni**
h 85 cm, largh. 80 cm, lungh. 175 cm

**Descrizione generale**
Sarcofago con campi strigilati di piccole dimensioni. Fu a lungo utilizzato come vasca della fontana che, fino al 1932 era posta sul fronte della scala di accesso al quadriportico. Il rilievo è in buono stato anche se eraso lungo il margine superiore. La faccia anteriore presenta una elegante cornice a dentelli e cauliculi e colonnine tortili laterali. Si ipotizza per il sarcofago una rilavorazione databile tra la fine del III e l'inizio del IV sec. d.C., mentre la cassa monolitica è databile al I sec. d.C.

**Iconografia**
Le dimensioni ridotte della cassa la fanno supporre in origine destinata ad un bam-bino. La fronte è strigilata con mandorla centrale e lateralmente circoscritta da una colonnina tortile per parte sormontata da un capitello composito, uno dei quali è andato completamente distrutto.

Lo schema iconografico è inquadrato entro una cornice modanata, ornata con ovoli, dentelli e astragalo con fusarole e perline. Particolarmente interessante è la decorazione del fondo, che presenta un rilievo raffigurante una figura maschile, recante due oggetti, probabilmente un *rotulo* e un bastone, la cui interpretazione è ancora dubbia. Il bordo profondamente consumato lascia intendere che l'uso come abbeveratoio, alimentato con acqua che proveniva dal quadriportico, si sia protratto per lungo tempo.
Possiamo ipotizzare che si trattasse di un piedistallo, probabilmente abbandonato o comunque non utlizzato secondo la sua funzione originaria e successivamente rilavorato e disposto nel senso della lunghezza per farne una cassa di sarcofago.

**Notazioni**
Non deve stupire che l'utilizzazione di sarcofagi antichi in età altomedioevale fosse destinata anche ai bambini, anzi tale fenomeno testimonia ulteriormente quanto il conformarsi ai modelli dell'Antichità, proprio attraverso il riutilizzo di materiali di spoglio, fosse ormai una prassi largamente diffusa, in grado di innalzare, in questo caso il defunto, ad uno *status* di grande rilevanza. La cassa è stata ritenuta un altare funebre, di norma tali esemplari erano costituiti da una fronte principale con iscrizione e due fianchi figurati. In tal senso, l'esemplare salernitano sarebbe accostabile ad alcuni monumenti militari funerari datati alla metà del I sec. d. C e conservati nella Gallia Cisalpina.

# BIBLIOGRAFIA

Baratta 2007 = G. Baratta, *"La mandorla centrale dei sarcofagi strigilati"*, in Römische Bilderwelten. Von der Wirchlichkeit zum Bild und zurük. Kolloquium der Gerda-Henkel-Stiftung am Deutschen Archäologischen Institut Rom, 15.-17. März 2004, 191-215.

Braca 2003 = A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna,* Salerno 2003, 110, figg. 104-105.

Capone 1929 = A. Capone, *Il Duomo di Salerno,* Salerno 1929 II, 11.

Carucci 1962 = A. Carucci, *Il Duomo di Salerno e il suo Museo,* Salerno 1962, 25.

De Angelis 1937 = M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno,* Salerno 1937, 41.

Palmentieri 2008 = a. Palmentieri, *"Alcune riflessioni su un monumento funerario di un centurione. Un caso di riuso d'età tardoantica"*, in Napoli Nobilissima, 2008, 3-4, 97-112.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo,* Tesi Dottorato 2010, 239.

Foto dell'autore.

# A6.1 SARCOFAGO STRIGILATO CON COLONNINE TORTILI, PARTE INFERIORE



**Collocazione**
Atrio, lato sinistro della porta dei Leoni.

**Materiali**
Marmo

**Descrizione Generale**
Fondo della vasca strigilata.
Il rilievo è in buono stato, sebbene spezzato a circa due terzi e ricomposto.

**Iconografia**

Il fondo del piccolo sarcofago dalla fronte strigilata, reimpiegato, in seguito, come abbeveratoio per i cavalli, conservando tale funzione fino al 1932, presenta figura virile imberbe, volta di tre quarti, con il volto di profilo e recante due oggetti: nella mano sinistra un *rotulo* e nella destra quello che pare essere un bastone. Potrebbe trattarsi di un funzionario locale dalle mansioni di dubbia interpretazione. Si ipotizza per il sarcofago una rilavorazione databile tra la fine del III e l'inizio del IV sec. d.C., mentre la cassa monolitica è datata al I sec. d.C..

**Notazioni**

Volendo avanzare una ipotesi interpretativa circa tale figura con l'asta, possiamo ritenere che si trattasse di un agrimensore.

Sappiamo che per svolgere le operazioni di centuriazione i Romani utilizzavano la groma, strumento che serviva a squadrare il terreno. Si trattava di una specie di lancia acuminata che veniva piantata con la punta nel terreno e all'altro capo dell'asta veniva applicato un braccio con asticelle disposte ortogonalmente. Inoltre all'estremità delle due asticelle c'erano dei fili di piombo. Si può dire, che la groma fungeva da grossa squadra rudimentale. Quindi, per dividere un determinato luogo, con cardi e decumani, veniva prima piantato questo particolare strumento in terra nel punto prescelto, e veniva verificato, mediante dei fili a piombo, e che l'asta fosse perpendicolare al terreno. Allora una persona si spostava di 240 piedi, ossia circa 71 metri, e piantava una seconda groma. Successivamente, sempre alla stessa distanza dal secondo strumento, ne veniva piantato un terzo, poi un quarto fino a realizzare un rettifilo di 240 x 10, ossia di 2400 piedi pari a 710 mq.

Le persone che svolgevano questo tipo di lavoro erano appunto gli agrimensori (*ager* = campo e *mensor* = misuratore).

# BIBLIOGRAFIA

Baratta 2007 = G. Baratta, *"La mandorla centrale dei sarcofagi strigilati"*, in Römische Bilderwelten. Von der Wirchlichkeit zum Bild und zurük. Kolloquium der Gerda-Henkel-Stiftung am Deutschen Archäologischen Institut Rom, 15-17. März 2004, 191-215.

Bergmann 1977 = M. Bergmann, *Studien zum römischen Porträt des 3*. Jahrhunderts n. Chr., Bonn, 1977, 43 tavv. 4, 6, 8.

Braca 2003 = A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003, 110, figg. 104-105.

Capone 1929 = A. Capone, *Il Duomo di Salerno*, Salerno 1929 II, 11.

Carucci 1962 = A. Carucci, *Il Duomo di Salerno e il suo Museo*, Salerno 1962, 25.

Cafasi 1964 = F. Cafasi, *Lo sviluppo della Geodesia agrimensoria dalle origini al secolo XVI*, in Rivista di Storia dell'Agricoltura - a. IV, n. 1, marzo 1964, 33-35.

De Angelis 1937 = M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno*, Salerno 1937, 41.

Meischner 1988 = J. Meischner, *Theodosianische Porträts*, in N. Bonacasa, G. Rizza (a cura di), Ritratto ufficiale e ritratto privato. Atti della II Conferenza internazionale sul Ritratto Romano, Roma, 26-30 settembre 1984, Roma, 1988, 375-382.

Palmentieri 2008 = A. Palmentieri, "*Alcune riflessioni su un monumento funerario di un centurione. Un caso di riuso d'età tardoantica*", in Napoli Nobilissima, 2008, 3-4, 97-112.

Palmentieri 2010 = a. Palmentieri, *Civitates spoliatae. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo*, Tesi Dottorato 2010, 239.

Pensabene 2015 = P. Pensabene, *Roma su Roma. Reimpiego architettonico, recupero dell'Antico e trasformazioni urbane tra il III e il XIII secolo*, Città del Vaticano, 2015.

Prusac 2011 = M. Prusac, *From face to face. Recarving of Roman portraits and the late-antique portrait arts*, Leida-Boston, 2011.

Romeo 1999 = I. Romeo, *Tra Massenzio e Costantino. Il ruolo delle officine urbane ed ostiensi nella creazione del ritratto costantiniano*, in BCAR, 100, 1999, 198-228.

Varner 2004 = E. R. Varner, *Mutilation and transformation. Damnatio memoriae and Roman imperial portraiture*, Leida-Boston, 2004.

Foto dell'autore.

# A7 SARCOFAGO STRIGILATO CON PERSONIFICAZIONI DI FEDE E PREGHIERA



**Collocazione**
Salerno, Cattedrale. Atrio, nell'angolo del lato meridionale. Il De Angelis lo riteneva collocato nell'antico cimitero a sud del Duomo.

**Materiali**
Marmo bianco

**Dimensioni**
h 60 cm, lungh. 220 cm.

**Descrizione Generale**
Cassa parziale, con campi strigilati e clipeo centale, presenta una frattura ortogonale sulla fronte, in seguito ricongiunta. Databile alla fine del III secolo d. C. di probabile provenienza ostiense.

**Iconografia**
La decorazione, scandita da due strigilature convergenti verso il centro, inquadrate in alto ed in basso da un listello, da una gola e da un ulteriore listello più sottile, è generalmente erasa e non ben leggibile, anche le figure stanti ai lati appaiono mutile, il volto del defunto è andato perduto. Per schema compositivo e stile, il sarcofago è databile tra la fine del III secolo e gli inizi del IV sec. d. C. La cassa fu reimpiegata per la sepoltura di un personaggio di identità non identificabile, che in origine doveva essere ritratto nel clipeo centrale. Riconducibili alla tipologia dei sarcofagi strigilati - con clipeo, mandorla, *tabula* o pannello al centro ed elementi figurati o architettonici posti all'estremità della fronte - principalmente queste arche erano prodotte a Roma, dalla fine del II sec. d.C. ed avevano un costo contenuto, il che lascia ca-

pire la loro ampia diffusione. Entrambi i campi strigilati terminano con due bassorilievi di figure umane intere con il capo velato, in veste di oranti collocate in stretti riquadri; da interpretare con molta probabilità come: "la Fede e la Preghiera", anch'esse visibilmente scalfite e lacunose: tali figure a livello iconografico entrarono nel repertorio cristiano a partire dalla fine del III sec. d. C, sostituendo gli Eroti con fiaccole pagani.

**Notazioni**

Questo tipo di sarcofago sembra pre-annunciare quella che sarà la scultura cristiana, caratterizzata proprio da una semplificazione delle forme.

Bisogna ricordare, che il Cristianesimo aveva elaborato un ricco patrimonio di immagini che esprimevano concetti morali in cui potevano identificarsi uomini e donne di qualunque estrazione sociale.

Del resto i sarcofagi non venivano commissionati in esclusiva da famiglie aristocratiche, ma, come ha osservato Diana E.E. Kleiner, era un fenomeno largamente diffuso, il che spiegherebbe quelle che erano le produzioni in serie, oltre che la presenza di immagini codificate e fisse, come nel nostro caso.

# BIBLIOGRAFIA

Arias, Cristiani, Gabba 1977 = P. E. Arias, E. Cristiani, E. Gabba, *Camposanto monumentale di Pisa. Le antichità,* I, Pisa-Modena 1977, 148-149, figg. 189-190.

Baratta 2007 = G. Baratta, *La mandorla centrale dei sarcofagi strigilati. Un campo iconografico ed i suoi simboli,* in F. Hoelscher, T. Hoelscher (edd.), Römische Bilderwelten. Heidelberg, 2007, 91-215.

Braca 2003 = A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna,* Salerno 2003, 103.

Capone 1927-1929 = A. Capone, *Il Duomo di Salerno,* Salerno 1927-1929, I, 202, II, 24

Carucci 1962 = A. Carucci, *Il Duomo di Salerno e il suo Museo,* Salerno 1962, 22.

De Angelis 1937= M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno*, Salerno 1937, 30.

Kleiner 1992 = D. E. E. Kleiner, *Roman Sculpture,* Yale University Press 1992 15.

Koch, Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage,* München 1982, 73 ss., 241 ss.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo,* Tesi Dottorato 2010, 262-263.

Romano, Goette, Attanasio, Prochaska 2018 = I. B. Romano, H. R. Goette, D. Attanasio, W. Prochaska, *Two Imperial monuments In Puteoli: Use of Proconnesian marble in The Domitianic And Trajanic periods In Campania,* in Interdisciplinary Studies on Ancient Stone Proceedings of the XI ASMOSIA Conference, Split 2018, 267-273.

Russell 2011 = B. Russell, *The Roman Sarcophagus 'Industry': a Reconsideration,* in J. Elsner & J. Huskinson (a cura di), Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi. Millennium-Studien / Millennium Studies, no. 29, Berlin and New York 2011,119-147.

Staibano 1871= L. Staibano, *Guida del duomo di Salerno composta ad uso de' viaggiatori,* Salerno 1871, 18.

Foto dell'autore

# A8 SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO SERGII CAPO GRASSI



**Collocazione**
Atrio, lato settentrionale, tra le porte d'ingresso alla sala S. Tommaso.
In precedenza tale sarcofago risultava collocato sul lato sud, nei pressi della porta d'accesso alla chiesa: ce ne dà notizia un carteggio del 1575 su alcuni patronati della nobile famiglia salernitana dei Capograsso. Luigi Staibano nel 1871 ci informa che tale sarcofago, in precedenza, era stato collocato nel cimitero di Terrasanta, tra il Duomo e il Palazzo Vescovile, che si estendeva dalla parte orientale del campanile fino alla cappella dell'Epifania.

**Materiale**
Marmo bianco, sui rilievi con tracce di colore: nero sull'iscrizione; azzurro per la figura maschile; rosso per la figura femminile.
La lastra di copertura non è coeva.

**Dimensioni**
h 38 cm, largh. 55 cm, lungh. 205 cm. L'altezza ridotta a soli 38 cm lascia supporre una manomissione della cassa.

**Descrizione Generale**
Sarcofago del tipo con clipeo centrale; i rilievi caratterizzati da un generale appiattimento dei volumi, alterazione delle proporzioni e della forma: tali dettagli ci consentono di datare la cassa al tardo III secolo d.C., frutto di una bottega locale. Lungo il margine inferiore della lastra frontale è riportata la seguente iscrizione rinascimentale:
*"SEPULCRUM SERGI CAPOGRASSI ET HEREDUM MASCULINI SEXUS"* ricordata nella visita pastorale del 1598. La lastra di copertura non presenta alcuna decorazione ed è possibilmente moderna. Il rilievo è in buono stato e l'iscrizione perfettamente leggibile, sono presenti tracce di colore in vari punti della superficie (nero sulle lettere, azzurro sui

busti e rosso sulla testa femminile all'interno del clipeo). All'epoca medievale andrebbero, invece, ricondotte le colonnine tortili agli spigoli delle facce laterali con il retro.

**Iconografia**

La fronte, inquadrata in basso da un listello, presenta al centro, entro un clipeo poggiante su un cespo d'acanto, la coppia dei due coniugi defunti. *L'imago* clipeata centrale è retta da due figure poste in modo simmetrico rispetto al clipeo, si tratta di due centauri, che suonano uno strumento a fiato, cavalcati da due Nereidi accompagnate da un amorino in volo. La scena circostante alluderebbe al tema mitologico di sapore ellenistico greco-romano de' "Le Nereidi e i Tritoni", con eroti alati che si rincorrono tra le onde marine, le quali delimitano l'estremità inferiore della lastra frontale, la presenza di figure femminili marine è riconducibile, inoltre, a una lunga tradizione iconografica già attestata nella cermamica greca del V sec. a.C. Ai due estremi, separati dalla scena marina da elementi verticali, invece, si osservano due figure umane erette e poste leggermente di profilo. La cassa presenta un motivo decorativo, diffuso a partire dal II sec. d. C., con corteo marino che si muove in direzione convergente verso un clipeo centrale retto da due figure disposte in maniera speculare.

**Notazioni**

La cassa monolitica ha subito almeno due fasi di reimpiego: la prima risalirebbe, secondo il Paoletti, all'epoca medievale, quando furono realizzate le due colonnine tortili con capitelli corinzi a foglie lisce sugli spigoli delle facce laterali ed il retro fu rilavorato per permettere una visione sui quatto lati. Tale sarcofago accolse le spoglie del nobile Sergio Capograsso vissuto nel XIII sec., per cui il riuso del sarcofago andrebbe collocato in tale periodo, il casato utilizzò altri due casse, oggi conservate nella cattedrale salernitana, come sepolcri collettivi. A livello simbolico, la scelta del tiaso marino potrebbe alludere ad una allegoria della vita di coppia: emerge con chiarezza la nudità di molti personaggi, alcuni dei quali in evidente atteggiamento amoroso. Nereo, nella Teogonia di Esiodo, viene indicato come simbolo del mare tranquillo e benefico, il che lo porrebbe in collegamento con la serena vita coniugale. Le Nereidi, in numero di cinquanta o cento, erano rappresentate come fanciulle dalla pelle chiara e delicata, in atto di nuotare allegramente insieme ai delfini e ai Tritoni, come nel nostro caso: allo stesso modo del padre, tali figure mitologiche erano considerate divinità benefiche. L'idea del ritratto centrale del defunto, chiuso in un tondo e retto da una coppia di tritoni sulle cui groppe cavalcano due nereidi, presente sul nostro sarcofago, servì come modello per un altro esemplare, la cui fronte oggi è murata sulla facciata della cattedrale di Calvi Vecchia. L'esemplare salernitano è riconducibile alla serie dei *Meerwesensarkophage* con clipeo centrale sostenuto da due Centauri marini, che il Rumpf riunisce in un medesima tipologia per iconografia e simmetria del corteo marino. L'associazione de*l thiasos* con il clipeo, contenente il ritratto del defunto, ha spinto a ricercarne il significato simbolico: per il Wrede e per il Matz, il clipeo legato al tiaso marino è simbolicamente interpretabile come celebrazione privata; il Cumont interpreta l'associazione del tiaso con il clipeo del defunto come «viaggio dell'anima verso le isole dei Beati favorito dalle onde marine e dal vento»; il Brandeburg propende per uno scopo esclusivamente decorativo del motivo, il Sichtermann considera il corteo marino come accompagnamento nell'aldilà.

# BIBLIOGRAFIA

Ambrogi 2008 = A. Ambrogi, *Museo dell'Abbazia di Grottaferrata*, in A. Ambrogi (a cura di), Sculture antiche nell'Abbazia di Grottaferrata, Roma 2008.

Braca 2003 = A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003, 103-104.

Capone 1927-1929 =A. Capone, *Il Duomo di Salerno*, Salerno 1927 I, 200, 1929 II, 31.

Carucci 1962 = A. Carucci, *Il Duomo di Salerno e il suo Museo*, Salerno 1962, 22

Ciliberto 1988 = F. Ciliberto, *Su alcuni frammenti di sarcofagi a soggetto marino ad Aquleia*, AquilNost 59, 1988, 169-180.

De Angelis 1937 = M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno*, Salerno 1937, 31-32.

Dell'acqua 2017 = A. Dell'acqua, I*l tema del thiasos marino nell'architettura funeraria del nord Italia: modelli, botteghe e committenze*, in Transfer und Transformation römischer Architektur in den Nordwestprovinzen, Kolloquium vom 6. – 7. November 2015 in Tübingen, 2017, 86.

Garzillo 1999 = F. Garzillo, "*Un conteso giuspatronato nella cattedrale di Salerno*", in Rassegna Storica Salernitana, 31, 1999, 258-259.

Koch, Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982, 289.

Mazza 1681 = A. Mazza, *Historiarum Epitome de rebus Salernitanis*, Napoli 1681, 37.

Monaco 2002 = M. E. Monaco, *"Il sarcofago di Sergio Capograsso ed eredi maschi a Salerno. Un caso di reimpiego"*, in Bollettino della Unione storia e arte, 2002, 46-50.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, Civitates spoliatae. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 261-262.

Paoletti 1984 = M. Paoletti, *Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese in Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, B. Andreae, S. Settis (a cura di), Pisa 5-12 settembre 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg/Lahn 1984, 237-239, fig. 12.

Ragusa 1951 = I. Ragusa, *The Re-use and Public Exhibition of Roman Sarcophagi in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1951, 196, n. 104.

Rumpf 1939 = A. Rumpf, *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs. Die antiken Sarkophagreliefs* 5, 1, Berlin 1939, 21, n. 58, fig. 32, tav. 20.

Staibano 1871 = L. Staibano, *Guida del duomo di Salerno composta ad uso de' viaggiatori*, Salerno 1871, 21.

Foto dell'autore

# A9 LASTRA CON LESENE SCANALATE E CAMPI STRIGILATI



**Collocazione**
Salerno, Cattedrale. Atrio, lato meridionale, murata al di sopra del sarcofago di Giovanni Tettoni a partire dal 1933. Del sarcofago resta solo la fronte.

Prima di tale collocazione, risalente ai lavori di risistemazione dei materiali di spoglio all'inizio degli anni Trenta del secolo scorso, la lastra era stata impiegata nuovamente come mensa d'altare della settecentesca Cappella Pinto.

**Materiali**
Marmo bianco con venature orizzontali, ad un'analisi visiva potrebbe trattarsi di marmo proconnesio (Prof Cisneros).

**Dimensioni**
h 64 cm; lungh. 213 cm.

**Descrizione Generale**
La lastra marmorea con lesene scanalate e campi strigilati, presenta l'angolo superiore destro mancante e tracce di colore nero. La fronte è delimitata all'estremità da due pilastrini scanalati, mentre altri due pilastrini inquadrano la *tabula* centrale anepigrafe, modanata da un triplo listello. In basso è presente una scena campestre.

**Iconografia**
Oltre alle strigilature e alle lesene, la lastra in posizione centrale presenta in basso un rilievo raffigurante un cervo e un cane affrontati e sullo sfondo un albero: il motivo dei cervi alla fonte, affrontati davanti al *kantharos*, con le colombe si richiama iconograficamente alla scena del Buon Pastore, rivisitando in chiave cristiana un motivo caro all'iconografia pagana. Lo stile semplice e poco elegante fa proprendere per una datazione risalente agli inizi del III sec. d. C., possibilmente locale.

**Notazioni**
La lastra è riconducibile alla serie dei sarcofagi strigilati, spesso prodotti in serie e di costo inferiore, diffusi dalla fine del II sec. d. C.: è confrontabile con un esemplare presente ad Amalfi nel Chiostro del Paradiso, che mostra sotto la tabula una decorazione a baccellature. Non possiamo, però, escludere che i rilievi raffiguranti i motivi cristiani nel riquadro centrale siano il frutto di una rilavorazione di epoca tardomedievale ossia quando il sarcofago, originariamente concepito per una sepoltura pagana, venne adottato da un cristiano come sua sepoltura in un momento imprecisato.

# BIBLIOGRAFIA

Braca 2003 = A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna,* Salerno 2003, 105.

De Angelis 1937 = M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno,* Salerno 1937, 31-32.

Calza 1977 = R. Calza, *Antichità di Villa Doria Pamphilj,* P. Pensabene (a cura di) Roma 1977, 238-239, n. 285, tav. 58.

Carucci 1962 = A.carucci, *Il Duomo di Salerno e il suo Museo,* Salerno 1962, 23.

Koch, Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage,* München 1982.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo,* Tesi Dottorato 2010, 265-266.

Foto dell'autore.

# A10 SARCOFAGO A CARATTERE DIONISIACO FAMIGLIA D'AIELLO



**Collocazione**
Salerno, Cattedrale, transetto navata destra, appoggiato su sei colonnine. Fino al 1928 era posizionato nella navata sud, presso la parete decorata con l'arco di Matteo d'Aiello.

**Materiali**
Marmo bianco

**Dimensioni**
h 147 cm (83 corpo + 64 appoggi); larg. 60 cm; lungh. 220 cm.

**Descrizione Generale**
Sarcofago a cassa rettangolare, sorretta da tre serie di colonne binate con capitello dorico. La copertura è a spioventi con piccoli acroteri laterali, di cui il destro è andato perduto, e maschere.
Il rilievo è generalmente usurato, sono presenti due fori: uno sulla cornice e un altro sul fianco sinistro, sotto la pancia dell'asino, probabilmente realizzato per lo scolo dell'acqua. La decorazione della fronte restituisce un tema mitologico, legato al mito di Dioniso. Al di sopra del sarcofago fu murato un arco a mosaico che si trovava tra la porta d'ingresso al coro e la navata centrale, per tale motivo si diffuse la notizia, del tutto priva di fondamento, che il sarcofago appartenesse a Matteo d'Aiello, l'ultimo Cancelliere normanno, che la tradizione voleva sepolto nel Duomo nel 1194. In realtà, oggi, una frattura sulla data non ne consente una sicura interpretazione,

facendo oscillare la datazione tra il 1180 e il 1181. In base allo stile e allo schema decorativo, il sarcofago è datato alla seconda metà del II sec. d. C., di incerta provenienza.

**Iconografia**

Sulla fronte, a tutto campo, è raffigurato un tiaso dionisiaco, (danza o corteo in onore di Bacco, celebrato con danze e canti) leggibile da destra a sinistra: la processione ha inizio con tre schiavi, con in spalla un pesante *ferculum* su cui è collocato al centro un cratere bronzeo decorato da un motivo a baccellature, ai cui lati sono sedute di spalle, in posizione simmetrica, due prigioniere con la mano sulla fronte in segno disperazione. Il corteo prosegue con: uno schiavo con la testa bassa e incatenato, coperto da una veste corta, dietro è visibile la testa di un Sileno, preceduto da un soldato, con tunica e mantello, reca una lancia e una spada, una fila di soldati, che recano lance e scudo rotondo, un bambino, una donna e uomo, quest'ultimo in ginocchio davanti a Dioniso, con le mani distese in avanti a simboleggiare pietà: potrebbe essere identificabile con il re del popolo indiano, sullo sfondo le teste di due satiri. Il corteo si conclude proprio davanti alla divinità in trono a torso nudo e con tratti efebici, con in mano il tirso e il braccio appoggiato sul bracciolo. Al di sotto è una pantera, mentre alle spalle del Dio vi sono due guardie, delle quali quella di spalle ha in mano un drappo, al margine del lato destro. Su quest'ultimo lato corto è rappresentato un Sileno ubriaco, portato a spalla da due Satiri; su quello sinistro un altro Sileno, questa volta di fronte, posto sul fianco sopra un asino, entrambi i lati corti si distinguono per da uno stile rozzo e un appiattimento delle figure. Il coperchio, a doppio spiovente con acroteri e maschere al centro presenta un'alzata con tabula epigrafica ansata, priva di iscrizione, sorretta da due Nikai inginocchiate, la copertura stilisticamente si rifà ai sarcofagi asiatici e proconnesi, simboleggiante l'architettura della nuova dimora del defunto: tale modello ebbe diffusione a Roma nel III sec. d. C. Stilisticamente, il sarcofago salernitano, presenta un rilievo è piuttosto netto e le figure si staccano dal fondo, fatta eccezione per i lati corti, come da consuetudine nel mondo romano, che preferiva curare la fonte e tralasciare i lati meno visibili. Uno straordinario senso del ritmo presiede la composizione: la raffigurazione di una processione è un motivo molto caro al mondo antico, un esempio lo si ritrova nel fregio della cella del Partenone e nell'*Ara Pacis Augustae* di Roma. Si tratta di opere, non a caso, legate emblematicamente al potere, motivo che presiede alla logica stessa del riuso.

**Notazioni**

Il motivo iconografico del trionfo di Bacco in India è diffuso nell'arte romana su alcuni sarcofagi: l'esemplare salernitano si distingue dagli altri della stessa serie in quanto è l'unico in cui compare sia sia la scena del trionfo che quella della sottomissione al Dio. Il Turcan, accosta la metà sinistra del rilievo ad un coperchio di sarcofago conservato a Francoforte, in cui è presente l'episodio del *ferculum* con il cratere portato da sei uomini, e che secondo lo studioso era riconducibile ad uno dei primi della serie di età Antonina, tra l'altro il momento della sottomissione è mutuato da schemi ellenistici, diffusi in tale epoca, a differenza di quanto succedeva all'epoca dell'Imperatore Marco Aurelio, quando erano preferite scene punitive contro i nemici da parte del Dio. Ciò che differisce è la resa delle teste dei personaggi di dimensioni più grandi rispetto ai corpi che era una scelta tipica di epoca aureliana per ridurre il campo figura-

tivo: per questo motivo il Matz lo datava all'età di M. Aurelio.

**Fortuna critica**

Il sarcofago compare nei disegni del Paoli, *Rovine della città di Pesto, detta ancora Posidonia*, tav. 46. Per quanto rigurda invece, la famiglia d'Aiello, che come accennato veniva erroneamente collegata alla sepoltura, sappiamo che finanziò la realizzazione dell'ambone maggiore, dalle forme molto semplici e calibrate, con ben dodici colonne di reimpiego. In qualità di donatore è stata proposta da alcuni la figura dell'arcivescovo Niccolò d'Aiello, da altri quella del padre Matteo, in entrambi i casi si trattava di personaggi molto in vista nella città. L'ambone d'Aiello, assieme a quello Guarna, costituisce una rara e preziosa eccezione di architetture religiose, conservatesi, di età romanica. È chiaro che tale donazione era espressione di una committenza di alto rango, volta in un certo qual modo alla recondita intenzione di essere poi ripagati dai vertici della collettività, come avvenne proprio con il vicecancelliere Matteo d'Aiello, che alla morte del Guarna nel 1181 ottenne per suo figlio la carica episcopale rimasta vacante.

Il sarcofago fu spostato e ispezionato nel 1928, i dati antropologici che se ne ricavarono portarono all'attibuzione della sepoltura a un uomo anziano. In effetti il notaio della cancelleria normanna Matteo d'Aiello, che morì anziano a Salerno nel 1193, si narra che fosse stato seppellito nella cattedrale; perciò come sostenuto dal De Angelis (De Angelis 1937, 97) potrebbe considerarsi valida l'ipotesi che il sarcofago, che secondo una prassi tipica delle sepolture normanne è privo di iscrizione dedicatoria, fosse proprio del cancelliere (controrio a questa ipotesi è Braca 2003, 112-113).

# BIBLIOGRAFIA

Braca 2003 = A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna,* Salerno 2003, 112-113.

Capone 1929 =A. Capone, *Il Duomo di Salerno II,* Salerno, 1929, 148.

De Angelis 1937 = M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno,* Salerno 1937, 97.

Limc 1986 = *Lexicon iconographicum mitologiae classicae III,* s.v. Dionysos/Bacchus, C. Gasparri (a cura di), 1986, 558, n. 236.

Matz 1968 = F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs IV 3,* 425 ss., 433-434, tavv. 259, 2 e 251,2-3.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo*, Tesi Dottorato 2010, 273-275.

Paoli 1784 = P. A. Paoli, *Rovine della città di Pesto, detta ancora Posidonia*, Roma 1784, tav. 46.

Staibano 1871= L. Staibano, *Guida del duomo di Salerno composta ad uso de' viaggiatori*, Salerno 1871, 76, n. 90.

Turcan 1966 = R. Turcan, *Les Sarcophages romains à représentations Dionysiaques: Essai de Chronologie et d'Histoire Religieuse.* Paris 1966, 146-148 tav. 7c;

Foto dell'autore.

## Lato corto A10





# A11 SARCOFAGO A CARATTERE DIONISIACO DE FAMILIA CAPOGRASSA



**Collocazione**
Salerno, Cattedrale. Atrio, lato sud, sotto la seconda arcata del quadriportico. Prima dei lavori risalenti agli anni trenta del secolo scorso, tale sarcofago si trovava addossato alla parete nei pressi della porta del campanile, in seguito ebbe tale collocazione onde renderne visibile l'iscrizione sul retro.
Il sarcofago viene ricordato in un documento del 1575 (ADS, Mensa Arc., Reg. III, fol. 236) :*«Uno tumulo seu cantaro de marmora medesimamente fora dove sta la fontana e proprio vicino all'incontro de la porta del campanile, quale hè di forma a similitudine di quello delli Aiello et al presente si ritrova con mezzo coperchio di tufo»*, in Garzillo 1999, 258-259; Braca 2003, 104.

**Materiali**
La cassa è in marmo bianco grigiastro, la lastra di copertura (non coeva) è in tufo pestano.

**Dimensioni**
h 90 cm; lungh. 224 cm

**Descrizione Generale**
Sarcofago a *lenos* con rilievi mitologici su tre lati e lastra di copertura non scolpita (la tipologia della *lenòs* o tinozza, si diffuse a partire dal II e soprattutto nel III sec. d. C., essa deriva dalla forma dalla tinozza usata nella vendemmia ed era spesso utilizzata per i sarcofagi dionisiaci per la sua valenza simbolica di rinascita dopo la morte, come avviene per la trasformazione dell'uva in vino). Il sarcofago non è in ottimo stato di conservazione il che crea difficoltà nel defini-

re lo stile della decorazione, sono comunque evidenti: panneggi e capigliature rese con il trapano, frontalità delle figure, disposizione dei personaggi caotica. Sulla cassa si riscontrano: un foro nell'angolo in basso a sinistra e tracce di scalpellatura sul retro, dove è incisa una iscrizione probabilmente risalente al momento del reimpiego in epoca tardo-medievale, secondo parte della critica locale sarebbe post-cinquecentesca (Paoletti 1984, 240 – Braca 2003, 104). L'iscrizione è la seguente: *"DE FAM (I) LIA CAPO GRASSA"*, che lascia propendere per l'attribuzione collettiva del sarcofago, in quanto non si riferisce ad un singolo membro della famiglia, ma a tutto il casato. Ricordiamo che altri esponenti della famiglia Capograssi, in epoca tardo-antica, per la propria sepoltura avevano scelto sarcofagi di reimpiego: il sarcofago che accolse le spoglie del nobile Sergio Capograsso vissuto nel XIII sec con *thiasos* marino e uno strigilato di Iacopo Capograssi. Il coperchio moderno non è pertinente. La cassa è databile tra la fine II e gli inizi III sec. d. C. e per il motivo miniaturistico è da considerarsi un prodotto di bottega campana.

**Iconografia**

Sulla fronte vediamo Dioniso, raffigurato adagiato su di una fiera ornata, circondato da Satiri e Menadi danzanti, le cui vesti appaiono caratterizzate da pieghe vorticose, mentre in secondo piano, quasi a riempire lo sfondo, si assiepano figure secondarie del *thiasos* e un Erote in volo. Il Dio ha il torso nudo, un mantello stretto ai fianchi che gli copre le gambe, il braccio destro coperto, la testa è cinta da una corona a motivo vegetale.

La fiera è resa di profilo con la testa indietro verso la divinità, ha anch'essa una corona di foglie d'edera che gli cinge pancia e collo. In basso, tra le zampe della fiera, identificabile in una pantera, si colloca una scena secondaria dal carattere miniaturistico: tra due pantere accosciate, si collocano, procedendo da sinistra vestro destra, una figura maschile che affronta un caprone, due personaggi stanti dinanzi ad una maschera tragica, un Erote incedente verso destra. Tale raffigurazione, insieme alla forma a *lenòs*, può essere interpretata come allegoria della trasformazione ovvero della rinascita dopo la morte. Lungo i fianchi dell'arca sono raffigurate: a sinistra un Satiro ebbro con un tirso in mano e ai piedi una piccola fiera, a destra un altro Satiro con un grande albero e due figure maschili con alle spalle una palma.

Lo stile dei rilievi dei lati corti è, come spesso accadeva, decisamente più rozzo infatti, erano le maestranze meno esperte a realizzare i rilievi collocati nei posti meno in vista. Per la datazione, dal confronto con altri sarcofagi con scene dionisiache, si è ipotizzato la fine del II e gli inizi del III sec. d.C., ed è stata riconosciuta come prodotto campano esemplato su repertori figurativi dell'Urbe.

**Notazioni**

Il sarcofago salernitano è confrontabile con un esemplare conservato al Museo Civico di Benevento. In merito all'iscrizione collocata sul retro è possibile ipotizzare più fasi di reimpiego del sarcofago stesso: probabilmente già di proprietà della stessa famiglia, la cassa fu dapprima addossata alla parete, (in questo modo si potrebbe spiegare il retro completamente abraso), collocata poi in posizione centrale, vi fu incisa la suddetta iscrizione.

**Fortuna critica**

Luigi Staibano interpreta tale rilievo come: "Il trionfo di Bacco dopo la spedizione delle Indie", è ricordato anche dal Turcan, nel 1966, tra i sarcofagi con rappresentazioni dionisiache. L'arca viene, inoltre, citata nei documenti della Sacra Visita del 1598: *«Ante portam campanilis adest sepulchrum sine cooperimento, in quo adest inscriptio de Familia Capograssi»*, in Staibano 1871, 20; Capone 1929 II, 200, Braca 2003, 104.

# BIBLIOGRAFIA

Braca 2003 = A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003, 104-105.

Braca 2018 = A. Braca, *Guida illustrate alla Cattedrale di Salerno,* Salerno, 2018, 53.

Bracco 1979 = V. Bracco, *Salerno romana,* Salerno 1979, 91.

Capone 1929 =A. Capone, *Il Duomo di Salerno I,* Salerno 1929, 200.

Carucci 1962 = A. Carucci, *Il Duomo di Salerno e il suo Museo,* Salerno1962, 23.

De Angelis 1937 = M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno,* Salerno, 1937, 31.

Garzillo 1999 = F. Garzillo, *"Un conteso giuspatronato nella cattedrale di Salerno",* in Rassegna Storica Salernitana, 31, 1999, 259.

Koch, Wight 1988 = G. Koch, K. Wight, *Roman Funerary Sculpture: Catalogue of the Collection*, in The J. Paul Getty Museum, Malibu 1988, 36 – 41.

Matz 1968 = F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs IV 3*, 312, n.165 tav. 188.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo,* Tesi Dottorato 2010, 259-260.

Paoletti 1984 = M. Paoletti, *"Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese"*, in Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo, B. Andreae, S. Settis (a cura di), Pisa 5-12 settembre 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg/Lahn 1984, 239-240, fig. 13.

Ragusa 1951 = I. Ragusa, *The Re-use and Public Exhibition of Roman Sarcophagi in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1951, 190, n. 100.

Russell 2013 = B. Russell, *The Economics of the Roman Stone Trade,* OUP Oxford, 2013, 264-65

Staibano 1871=L. Staibano, *Guida del duomo di Salerno composta ad uso de' viaggiatori,* Salerno 1871, 20.

Turcan 1966 = R. Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques: essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Paris 1966, 295 ss, tavv. 46b, 48a.

Zanker, Ewald 2008 = P. Zanker, B. C. Ewald, *Vivere con i miti: l'iconografia dei sarcofagi romani*, G. Adornato (a cura di), Torino 2008, 89-97.

Koortbojian 1995 = M. Koortbojian, *Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi*, University of California Press, Berkeley, 1995, 56.

Foto dell'autore

# A11.1 RETRO SARCOFAGO DE FAMIGLIA CAPOGRASSA



**Collocazione**
Salerno, Cattedrale. Atrio, lato sud, sotto la seconda arcata del quadriportico.
Tale sarcofago, prima dei lavori risalenti agli anni trenta del nostro secolo, si trovava addossato alla parete nei pressi della porta del campanile, in seguito ebbe tale collocazione onde renderne visibile l'iscrizione nella parte bassa: DE FAMILIA CAPOGRASSA.

**Materiali**
Marmo bianco con venature grigiastre

**Descrizione Generale**
Il sarcofago è del tipo a *lenos* (tinozza).

**Iconografia**
Il retro è del tutto abraso, resta visibile esclusivamente l'iscrizione nella parte bassa: DE FAMILIA CAPOGRASSA.

**Notazioni**
Particolarmente interessanti risultano i segni di lavorazione presenti sul retro della cassa: essi sono riferibili alle diverse fasi di lavoro che precevano l'ultimazione del pezzo. In questo caso abbiamo tracce di una prima fase di lavoro relativa al momento dell'estrazione, suggerita dai segni di piccone; una seconda fase di sgrossatura tramite scalpello o piccone di dimensioni inferiori; infine, abbiamo una fase di pulitura della parte inferiore, visibilmente più liscia della superiore, al fine di collocarvi l'iscrizione: quest'ultima fase di lavoro è però da ascriversi vero similmente al momento del riuso della sepoltura da parte della famiglia.

# BIBLIOGRAFIA

Braca 2003 = A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003, 104-105.

Braca 2018 = A. Braca, *Guida illustrate alla Cattedrale di Salerno,* Salerno, 2018, 53.

Bracco 1979 = V. Bracco, *Salerno romana,* Salerno 1979, 91.

Capone 1929 =A. Capone, *Il Duomo di Salerno I,* Salerno 1929, 200.

Carucci 1962 = A. Carucci, *Il Duomo di Salerno e il suo Museo,* Salerno 1962, 23.

De Angelis 1937 = M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno,* Salerno, 1937, 31.

Garzillo 1999 = F. Garzillo, *"Un conteso giuspatronato nella cattedrale di Salerno"*, in Rassegna Storica Salernitana, 31, 1999, 259.

Matz 1968 = F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs IV 3*, 312-313, n. 165 tav. 188.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo*, Tesi Dottorato 2010, 259-260.

Paoletti 1984 = M. Paoletti, *"Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese"*, in Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo, B. Andreae, S. Settis (a cura di), Pisa 5-12 settembre 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg/Lahn 1984, 239-240, fig. 13.

Ragusa 1951 = I. Ragusa, *The Re-use and Public Exhibition of Roman Sarcophagi in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1951, 190, n. 100.

Russell 2013 = B. Russell, *The Economics of the Roman Stone Trade*, OUP Oxford, 2013, 264-65

Staibano 1871 = L. Staibano, *Guida del duomo di Salerno composta ad uso de' viaggiatori,* Salerno 1871, 20.

Turcan 1966 = R. Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques: essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Paris 1966, 295 ss, tavv. 46b, 48a.

ZANKER, EWALD 2008 = P. ZANKER, B. C. Ewald, Vivere con i miti: l'iconografia dei sarcofagi romani, G. Adornato (a cura di), Torino 2008, 89-97.

KOORTBOJIAN 1995 = M. KOORTBOJIAN, Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi, University of California Press, Berkeley, 1995, 56.

Foto dell'autore

# A12 SARCOFAGO CON EROTI CLIPEOFORI GIORGIO DE VICARIIS



**Collocazione**
Salerno, Cattedrale. Atrio, lato orientale.
La cassa è posta su un modesto basamento, il retro è addossato alla parete.

**Materiali**
Marmo bianco grigiastro.

**Dimensioni**
h 75 cm, larg. 85 cm; lungh. 238 cm.

**Descrizione Generale**
Sarcofago monolitico con eroti clipeofori in volo, di probabile provenienza ostiense. La fronte è interessata da due fratture oblique, la superficie è consunta e usurata nella decorazione. Il rilievo è danneggiato in alcune sue parti: agli Eroti clipeofori manca parte delle braccia e delle gambe; alle due figure laterali mancano elementi delle braccia e attributi; la scena miniaturistica è anch'essa parziale; il clipeo centrale, che in origine recava il ritratto del defunto, fu rilavorato nel 1229 con l'inserimento di uno stemma araldico a banda trasversale; la Nike destra è priva della testa. Nel 1998 il sarcofago è stato oggetto di restauro. La cassa fu usata come sepoltura di Giorgio De Vicariis di nobile famiglia salernitana, originaria di Venosa, morto nel 1296. Particolarmente noto fu suo fratello Roberto de Venusio imperiale giustiziere di Venosa nel 1197. Questo esemplare, così come altri

conservati nel Duomo salernitano, furono utilizzati tra l'XI e il XIV secolo, come tombe per i rappresentanti più illustri della *élites* normanna, nonchè delle famiglie nobili e dei vescovi locali: Santomango, Ruggi, Guarna, De Vicariis.È ipotizzabile una datazione risalente al 160-180 d.C nell'ambito della produzione di una bottega urbana, mancano tuttavia indicazioni sulla collocazione originaria del pezzo antecedente al suo reimpiego.

**Iconografia**

Fronte: due Eroti in volo reggono un clipeo centrale, le due figure presentano: braccia e gambe mutile in alcuni punti, corpo posto di traverso, gambe distese all'indietro, volto rivolto all'esterno, corpo fanciullesco e paffuto, capigliatura con riccioli e ciuffo sulla fronte. Chiudono la composizione due eroti stanti, posti in maniera simmetrica alle estremità della lastra, con il volto rivolto verso il centro, privi di parte delle braccia e degli attributi. Al di sotto del clipeo è visibile una scenetta, anche'essa parzialmente distrutta, dal carattere miniaturistico: in maniera simmetrica troviamo due sfingi alate, simbolo apotropaico, con corpo di sirena: quella di sinistra è priva del capo, due puttini, dei quali quello di sinistra è andato quasi del tutto perso, seguono, infine, due fiere entrambe prive di testa e arti. Nel 1229, il clipeo centrale, che in origine doveva contenere il ritratto del defunto, fu rilavorato con l'inserimento di uno stemma araldico a banda trasversale. Fianco destro/sinistro: si trovano due bassorilievi raffiguranti sirene alate, adagiate su un cavallo marino: la testa, le braccia, le spalle ed il petto sono di donna, il corpo è felino. La lastra di copertura presenta una modanatura decorata con maschere e ghirlande. Su di esso si legge la seguente epigrafe a caratteri longobardi: † CORPUS GEORGI NEPO. ROBI. VICAQ. DE VEN. OB. AN. MCCXCVI. Completano la decorazione del coperchio taeniae ondenggianti, sorette da cinque puttini alati. In particolare, quelli posti in posizione esterna presentano una gamba piegata e l'altra distesa, la testa rivolta verso l'interno, un braccio piegato, mentre con la mano sorreggono una tenia ricadente verso il suolo; gli altri due, sono posti in maniera simmetricamente opposta. Negli encarpi, coppie di maschere dionisiache sono posizionate una di fronte all'altra, mentre, alle estremità, sono presenti due Nikai acroteriali, con una gamba poggiante su una sporgenza rocciosa. In merito alla pertinenza del coperchio alla cassa, possiamo riscontare una certa somiglianza tra i putti sotto il clipeo e quelli sul coperchio, diversamente potrebbe trattarsi di un adattamento rinascimentale, quando frequentemente si affiancavano elementi somiglianti per iconografia e stile.

**Notazioni**

La scelta di questo sepolcro da parte della nobile famiglia De Vicariis può collocarsi nella tradizione di una ricerca di legittimazione del potere. Tali famiglie, infatti, ne facevano motivo di vanto e di prestigio personale, ma anche di esibizione di fedeltà alla chiesa locale, nonché alla cultura dell'adozione di reperti antichi, utilizzati quali *signa imperii*, ovvero segni di legittimazione del potere conquistato in città. In età classica, tali casse spesso erano inviate senza che il rilievo fosse ultimato, *basic design*, in modo tale da permetterne la sua ultimazione al momento del suo impiego, al fine di consentire una maggiore corrispondenza ai gusti del committente, nonché dello stile locale o semplicemente per adattare l'immagine presente nel clipeo al volto del defunto, nonchè per consentire un più semplice trasporto delle casse. La raffigurazione del clipeo con ritratto del defunto retto da eroti in volo ispirerà, in seguito, l'iconografia della *Maiestas Domini:* all'interno di un clipeo sorretto da angeli, appare Cristo imberbe: un esempio ci è fornito dall'altare di Ratchis a Cividale del Friuli (prima metà dell'VIII sec.d.C.).

**Fortuna critica**

La cassa viene ricordata nei documenti della Sacra Visita del 1598: *"Visitavit sequens sepulchrum marmoreum cum insignis familiae De Vicariis, bene tenutum"* (in ADS, fondo sacre visite 1598; Capone 1927, I 200, n. 13, 242, 1929, II 29, 39; Braca 2003, 105 nota 65). Il sarcofago fu riprodotto in un disegno di J. Ph. Leseur del 1822.

# BIBLIOGRAFIA


Braca 2003 = A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003, 105-106, fig. 98.

Bracco 1979 = V. Bracco, *Salerno romana,* Salerno 1979, 98 ss.

Capone 1927= A. Capone, *Il Duomo di Salerno,* 1927, I 242.

Capone1929= A. Capone, *Il Duomo di Salerno,* 1929 II 29, 39.

Carucci 1962 = A. Carucci, *Il Duomo di Salerno e il suo museo,* Salerno 1962, 24

De Angelis 1937 = M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno,* Salerno 1937, 33.

De Gemmis 1960 = G. De Gemmis, *Silvium e Altamura,* Altamura 1960, 35 ss.

Herdejürgen 1996 = H. Herdejürgen, *Die antiken Sarkophagreliefs*, 6, 2. Stadtrömische und italische Girlandensarkophage, 1. Die Sarkophage des ersten und zweiten Jahrhunderts, Berlin 1996.

Matz 1969 = F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs IV 2*, cat. n. 200, tavv. 214, 215a.

Mnr 1988 = *Il Museo Nazionale Romano, Le sculture. Magazzini, I sarcofagi,* Antonio Giuliano (a cura di), 1, 10, 2, Roma 1988.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae.* Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 253-255.

Paoletti 1984 = M. Paoletti, *"Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese"* in Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo, B. Andreae, S. Settis (a cura di), Pisa 5-12 settembre 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg/Lahn 1984, 240, fig. 15.

Ragusa 1951 = I. Ragusa, *The Re-use and Public Exhibition of Roman Sarcophagi in the Middle Ages and Early Renaissance,* New York 1951,189, n. 99.

Russell 2013 = B. Russell, *The Economics of the Roman Stone Trade,* OUP Oxford, 2013, 256-276.

Schauenburg 1966 = K. Schauenburg, *Die lupa romana als sepulkrales motiv,* JDI 81, 1966, 267 SS.

Schauenburg 1975 = K. Schauenburg, *Die Sphinx unter dem clipeus,* AA 90, 1975, 280 SS, 288, N. 8, 293 SS, FIG. 1.

Ward-Perkins 1992A = J.B. Ward-Perkins, "*Materials, quarries and transportation (First Shuffrey Lecture)*", in Marble in Antiquity, H. Dodge, B. Ward –Perkins (a cura di), Archaeological Monographs of the British School at Rome 6, London, 1992, 13-22.

Ward - Perkins 1992B = J.B. Ward - Perkins, *"The Roman system in operation (Second Shuffrey Lecture)"*, in Marble in Antiquity, H. Dodge, B. Ward –Perkins (a cura di), Archaeological Monographs of the British School at Rome 6, London, 1992, 23-30.

Ward - Perkins 1992C = J.B. Ward - Perkins, *"The trade sarcophagi (Third Shuffrey Lecture)"*, in Marble in Antiquity, H. Dodge, B. Ward –Perkins (a cura di), Archaeological Monographs of the British School at Rome 6, London, 1992, 31-8.

Foto dell'autore

# A13 SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO CACCIA CALIDONIA



**Collocazione**
Salerno, Cattedrale.
Atrio, lato meridionale, precedentemente collocato nell'abbazia di S. Benedetto.

**Materiali**
Marmo bianco grigiastro.
Coperchio in marmo grigio con striature: ad un'analisi visiva potrebbe trattarsi di marmo proconnesio (Prof. Cisneros).

**Misure**
h 79 cm largh. 68 cm lungh. 234 cm.

**Descrizione Generale**
Il sarcofago a base rettangolare è in buono stato di conservazione, fu restaurato nel 1998, presenta una decorazione con la scena della mitica caccia calidonia.
Sul fianco destro sono visibili fori, mentre a sinistra ve ne è un altro tampognato con il cemento; un altro foro è alla base, utilizzato forse per il deflusso dell'acqua. Il coperchio, non pertinente, data la lunghezza della copertura, evidentemente inferiore alla cassa, fu integrata con un timpano, oggi conservato nel magazzino del Museo Diocesano. Di questo resta una testimonianza fotografica dell'Istituto Germanico, con il fianco destro recante il vecchio timpano (v. foto DAI 65.1224). Secondo l'usanza normanna di utilizzare arche antiche come tombe, il nostro esemplare accolse le spoglie di Guglielmo d'Altavilla, nipote di Roberto il Guiscardo, duca di Salerno dal 1111 al 1127, si trattava dunque di ruolo di assoluto prestigio il che ci lascia intendere il perché della scelta di un sarcofago di tale preziosità.
La composizione della fronte è ricca di personaggi, alcuni in alto rilievo, posti in primo piano, altri scolpiti sul fondo ed espressi con un rilievo più basso. Sono evidenti i richiami iconografici, nella composizione presente sul-

la fronte, con gli altri sarcofagi decorati con il mito della caccia calidonia, in cui prevale il tema venatorio rispetto agli altri momenti del mito, frutto di un'evoluzione delle serie mitologiche introdotte dalle botteghe urbane nell'età di Alessandro Severo.
Il sarcofago, in base ai confronti tipologici e stilistici è databile al quarto decennio del III sec. d. C. Di fabbrica locale.

**Iconografia**
La lastra frontale è decorata con una scena mitologica raffigurante *"Meleagro e la caccia al cinghiale di Caledonia"*, delimitata in alto e in basso da un listello. Il mito è diviso in due momenti separati da un pilastrino figurato: nella leggenda primitiva è raccontato che Meleagro muore in combattimento sotto le frecce di Apollo che era alleato o sostenitore dei Cureti, ma in molti sarcofagi, come nel nostro e in un altro esemplare conservato al Museo del Sannio, è rappresentata la scena dell'abbattimento del cinghiale, soggetto prediletto, nei monumenti funebri della tarda età imperiale. Sulla fronte, il significativo momento della caccia di Caledonia è diviso in due episodi: l'attesa a sinistra e la lotta con la fiera a destra. In particolare si nota, a sinistra, una figura femminile assisa in trono, di profilo, vestita di un chitone altocinto e diadema sul capo, tutti gli elementi che corredano tale figura: la faretra sulle spalle, le tracce dell'arco nella mano sinistra, la cerva accovacciata sotto lo scanno, il cane seduto sulle zampe posteriori dinanzi alla divinità, richiamano l'iconografia di Diana la cacciatrice. In secondo piano, è presente una figura barbuta con lo scettro nella mano sinistra, identificabile con Oineo, padre di Meleagro e re di Calidone. Una figura femminile, probabilmente Atalanta, è collocata alle spalle di Meleagro in direzione opposta, quest'ultimo impugna una lancia nella mano sinistra e indossa un mantello appuntato sulla spalla destra. Si può ipotizzare che Meleagro e Atalanta impersonificassero i defunti. Come tutte le figure femminili raffigurate sul sarcofago, ad eccezione della divinità, anche Atalanta adotta una acconciatura ufficiale, nota come *Melonenfrisur* di origine tardoclassica (con i capelli divisi in sezioni a forma di fette di melone e raccolti sulla nuca) con chignon alto. Fin qui, è rappresentata una sorta di preparazione, di rito propiziatorio alla caccia. Il culmine della composizione è proprio la grande caccia imperiale al cinghiale, quest'ultima, infatti, ha inizio con i Dioscuri intenti a tirare i cavalli per le redini, seguiti da una figura maschile (forse un cacciatore); Meleagro avanza furioso verso il possente cinghiale, che domina la scena, pronto a colpirlo dall'alto. Sullo sfondo, è presente una figura femminile, mentre, tre cacciatori si dirigono in direzione di Meleagro per braccare la fiera. L'intera battuta di caccia è seguita dai cani, uno dei quali azzanna il cinghiale sul muso. In alto a sinistra è visibile una piccola porta che allude probabilmente alla collocazione della scena al di fuori delle mura della città.
Il cinghiale era stimato nelle cacce orientali e in Grecia, dove è sentito come simbolo di forza bruta, presente nei miti, ma anche nella realtà venatoria, tanto che Pindaro arriva ad anteporlo al leone. Fianco sinistro/destro: figure andanti di pastori con sacca sulle spalle, sul fianco sinistro, inoltre, è presente un cane al guinzaglio, mentre su quello di destra la figura maschile procede con un bastone verso un albero. Tali rilievi sono realizzati in uno stile più modesto rispetto a quelli della fronte, il motivo di tale discrepanza si può giustificare con il fatto che spesso erano le maestranze

meno esperte a realizzare i rilievi posti in zone meno visibili, proprio come nel nostro caso. Il coperchio è a doppio spiovente con acroteri angolari a forma di grosse maschere con broccoli a cavatappo, probabilmente rilavorate in epoca medievale.

**Notazioni**

Il sarcofago rientra nella tipologia di sarcofagi con il mito di Meleagro catalogati dal Robert, in base alle officine e ai tipi derivanti da un originale polignoteo. Successivamente il Koch ha sottolineato in Campania la presenza di quattro esemplari di *Meleagersarkophage*, paragonando il sarcofago salernitano ad uno conservato a Cava raffigurante il medesimo mito, concludendo che entrambi appartengono alla stessa officina locale attiva verso la fine del III sec. d. C., reinterpretando i modelli di sarcofagi col mito di Meleagro e di Ippolito e Fedra: ebbene, tra i duecento sarcofagi individuati con il mito di Meleagro, solo l'esemplare cavese e quello salernitano presentano il pilastrino figurato che separa il mito in due momenti: attesa e battuta di caccia, simile allo schema icoografico dei sarcofagi con il mito di Ippolito e della Nutrice. Il sarcofago della Badia di Cava, è meno antico e raffinato dell'esemplare di Salerno, quest'ultimo presenta una decorazione dei personaggi fatta con il trapano, (soprattutto capigliature e pieghe delle vesti) e le figure, sebbene in moviemento risultano statiche e le loro pose sono scarsamente naturalistiche. Secondo la d'Henry il sarcofago è il prodotto di una fabbrica urbana del 260 d.C.; mentre per il Koch è di un'officina locale databile alla seconda metà del 300 d. C.

**Fortuna critica**

Il sepolcro viene ricordato, da Ingo Herlotz nella sua opera "*Sepulcra*" e "*Monumenta*" del Medioevo: lo studioso sottolinea come tale opera presenti sulle facce laterali del coperchio una lavorazione medievale sulle facce laterali del coperchio.

# BIBLIOGRAFIA


Avena 1902 = A. Avena, *I monumenti dell'Italia meridionale,* Roma 1902, 371-372.

Braca 2003 = A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna,* Salerno 2003, 103, fig. 96.

Brennecke 1970 = T. Brennecke, *Kopf und Maske. Untersuchungen zu den Akroteren an Sarkophagdeckeln,* Berlin 1970, 181.

Camera 1876-1881= M. Camera, Memorie storico-diplomatiche dell'antica città ducato Amalfi, Salerno 1876-1881 (rist. anastatica Salerno 1999).

Capone 1929 = A. Capone, *Il Duomo di Salerno II*, Salerno 1929, 31-33.

Carucci 1962 = A. Carucci, *Il Duomo di Salerno e il suo museo,* Salerno 1962, 24.

De Angelis 1937 = M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno,* Salerno 1937, 36-37, 254-257.

De Lachenal 1995 = L. De Lachenal, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo,* Milano 1995.

D'henry 1968 = G. D'henry, *"Due sarcofagi di Meleagro in Campania",* ArchCl 20, 1968, 101-116 tavv. 44-48.

Fornaciari, De Leo 2001 = G. Fornaciari, P. De Leo, *L'impronta indelebile: Enrico VII di Svevia e Gioacchino da Fiore alla luce delle indagini paleopatologiche,* Catanzaro, 2001, 1-92.

Gabelmann 1973 = H. Gabelmann, *Die Werkstattgruppen der oberitalischen Sarkophag*e, Bonn 1973, 137.

Giuliano 1955-1956 = A. Giuliano, *"Un sarcofago di Eleusi con il mito di Meleagro",* ASAtene 33, 1955-56, 183-205.

Herlotz 2001 = I. Herlotz, *"Sepulcra" e "Monumenta" del Medioevo,* Studi sull'arte sepolcrale in Italia, Napoli 2001, 121-123.

Houben 2003 = H. Houben, *"Guglielmo d'Altavilla, duca di Puglia"*, in Dizionario biografico degli Italiani, vol. 60, Roma 2003.

Kleiner 1992 = D. E.e. Kleiner, *Roman Sculpture,* Yale Publications in the History of Art, Yale University Press, 1992, 10 ss.

Koch 1975 = G. Koch, *Die antiken Sarkophagreliefs,* 12, 6. Die Mytologischen Sarkophage. Meleager, Berlin 1975, 3, 11 ss., 55 ss., 58-62, 133-134 n. 151 tavv.119 a-b, tavv. 124b, 126.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo*, Tesi Dottorato 2010, 166, 212, 249 ss.

Paoletti 1984 = M. Paoletti, *"Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese"* in Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo, B. Andreae, S. Settis (a cura di), Pisa 5-12 settembre 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg/Lahn 1984, 236 ss.

Ragusa 1951 = I. Ragusa, *The Re-use and Public Exhibition of Roman Sarcophagi in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1951.

Robert 1904 = C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs 3*, 2, 1904, 309-310, n. 239, tav. 82.

Staibano 1871 = L. Staibano, *Guida del duomo di Salerno composta ad uso de' viaggiatori*, Salerno 1871, 22 n. 22.

Turcan 1966 = R. Turcan, *Les sarcophages romans à représentations dionisyaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Parigi, 1966, 392.

Valbruzzi 1998 = F. Valbruzzi, *"Su alcune officine di sarcofagi in Campania in età romano-imperiale"*, in Akten des Symposiums "125 Jahre Sarkophag-Corpus", G. Koch (a cura di), Marburg, 4-7 Oktober 1995, Mainz 1998, 117-128.

Valbruzzi 2012 = F. Valbruzzi, "*Modi di produzione dei sarcofagi romani nelle officine campane"*, in Akten des Symposiums Sarkophage der römischen Kaiserzeit. Produktion in den Zentren, Kopien in den Provinzen. Les sarcophages romains. Centres et périphéries, G. Koch, F. Baratte (a cura di), Paris, 2-5 November 2005, Rutzen 2012, 69-78.

ZANKER, EWALD 2004 = P. ZANKER, B. C. EWALD, Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage, Munchen 2004.

Foto dell'autore.

## Lati corti sarcofago A13





# A14 SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO ENDIMIONE E SELENE



**Collocazione**
Salerno, Cattedrale. Navata destra.

**Materiali**
Marmo bianco grigiastro.
Coperchio in marmo bianco.

**Dimensioni**
h 64 cm; lungh. 205 cm.

**Descrizione Generale**
Sarcofago a *lénos* con protomi leonine angolari e copertura posteriore sulla quale è disteso il defunto *gisant*, reimpiegato all'interno della cattedrale nel XIV secolo per un membro della famiglia Stellati. Presenta una decorazione con un motivo mitologico danneggiata in diversi punti, mancano i tratti dei volti, il listello superiore è scheggiato.

I confronti con i sarcofagi urbani a *lenòs* ci spinge a ipotizzarne una provenienza urbana, sebbene non si possa escludere che si tratti di un raffinato prodotto regionale.
Restano dubbi anche per la datazione, il manufatto è riconducibile alla serie di sarcofagi a *lenòs* con protomi leonine angolari diffusi a partire dalla fine del II secolo d.C., per questo è ascrivibile alla prima metà del III secolo d.C. Questa ipotesi è suffragata tra l'altro dalla "scenetta" della vendemmia ricorrente proprio nel III sec. d.C., essa infatti era spesso rappresentata come motivo nuziale o simbolismo dello *diasparagmos* o sbranamento finale della vittima. Il sarcofago di forma monumentale, presenta uno stile decorativo elegante e raffinato, rientra nella serie delle lenoi con protomi leonine angolari con le fauci aperte e scene di vendemmia, tutto il rilievo

presenta una struttura piramidale. La forma della *lenòs*, tipica della tinozza per pigiare l'uva, simbolicamente racchiude un significato escatologico di rinascita dopo la morte; lo stesso momento del pigiare l'uva sarebbe da intendersi come il disfacimento del corpo dopo la morte, da cui deriva una nuova vita, esattamente come dall'uva si ottiene il vino. Sul coperchio è scolpito un guerriero, con armature al suo fianco vi è una spada e ai piedi due cagnolini, il capo è posto su di un cuscino rivestito da un pizzo scolpito in modo molto raffinato, le mani sono incrociate in segno di preghiera. Tale lastra di copertura risalirebbe all'epoca del reimpiego nel XV secolo per un esponente della famiglia Stellati. La copertura presenta dimensioni differenti da quelle dell'apertura dell'arca e i fori per le grappe non corrispondenti sulla cassa. Stilisticamente, l'esecuzione dei rilievi antichi è molto raffinata, tanto che questo esemplare potrebbe essere considerato tra i più antichi della serie.

Tutte le figure sono disposte secondo un ordine paratattico e denotano una armonia compositiva per questi caratteri il sarcofago potrebbe anche essere considerato come un prodotto regionale influenzato da modelli urbani di età severiana, come indicano anche la fattura delle capigliature e l'andamento dei panneggi.

**Iconografia**

La cassa presenta raffinati rilievi sulla fronte e parte di quelle laterali.

L'interpretazione più diffusa dei rilievi, fortemente emergenti dal fondo, è quella di una scena dionisiaca: i due personaggi centrali sarebbero, infatti, Dioniso e Arianna, recumbenti. Ai loro piedi si svolge una scena di vendemmia dal carattere miniaturistico: due satiri nudi ed un sileno pigiano l'uva nella tinozza; a sinistra un altro Satiro svuota nella vasca un cesto d'uva, a destra Pan con un *kalathos* sul braccio sinistro, ai suoi piedi un cane, mentre sui lati corti sono scolpite scene di baccanti, alcune delle quali recano in mano strumenti musicali: sensuale ed espressivo è il ritmo tortile delle figure. Un uomo nudo tenta di sfiorare una donna con tamburello, e in posizione speculare si vede un uomo che tenta di scoprire il corpo di una fanciulla. Ai lati della scena principale vi sono, invece, scolpite due protomi leonine con le fauci aperte, presentano una testa, muscolosa, sopracciglia gonfie, le bocche mostrano i denti aguzzi, la criniera è resa con ciocche mosse e definite realizzate con il trapano. Catullo sembra fornirci una chiave di lettura per tale schema iconografico: «At parte ex alia florens volitabat Iacchus./ Cum thiaso Satyrorum et Nysigenis Silenis,/ te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore./ (...) Quae tum alacres passim lymphata mente furebant / Euhoe bacchantes, euhoe capita inflectentes./ Harum pars tecta quatiebant cuspide thyrsos,/ (...) Plangebant aliae proceris tympana palmis/ Aut tereti tenuis tinnitus aere ciebant,/multis raucisonos efflebant cornua bombos/Barbaraque horribili stridebat tibia cantu» (*carm.*, LXIV, 250 ss.). Probabilmente tale sarcofago fu usato come sepoltura di Ruggero Borsa figlio di Roberto il Guiscardo, morto nel 1111, mancano però documenti che confermino tale ipotesi, lo stesso dicasi per l'attribuzione ad Arrigo, fratello di Guglielmo II.

**Notazioni**

È possibile avanzare una interpretazione diversa del rilievo, riconducibile al mito di Endimione e Selene, presente su molti sarcofagi, come quello di San Paolo fuori le mura, a Roma. Lo studioso Michael Koortbojian, a proposito di questo sarcofago romano sottolinea l'erotismo sotteso e il relegare in secondo piano gli elementi bucolici, che sono tutti caratteri rintacciabili anche sul sarcofago salernitano. Quest'ultimo è confrontabile per le protomi leonine, con una *lenòs* di provenienza urbana (scheda tecnica A21) conservata nella navata sinistra della Chiesa di San Domenico a Salerno. È possibile effettuare un confronto con il repertorio figurativo analogo presente su copia del Museo archeologico di Napoli originaria di Auletta, un centro poco distante da Salerno. In merito all'identità dell guerriero presente sul coperchio, a lungo si è ipotizzato che si trattasse di Ruggero Borsa, duca di Puglia e di Calabria, figlio di Roberto il Guiscardo, ma lo studioso A. Braca ha dimostrato che per lo stile non poteva considersi un prodotto del XII secolo, ma risalirebbe alla metà del XV, secondo una moda funeraria angioina con evidenti influenze francesi, diffusa nel sud Italia. Grazie agli stemmi araldici presenti sull'armatura del guerriero (indagati dallo studioso francese D. Nicolle) e ad alcuni atti cinquecenteschi (pubblicati da Granzillo nel 1999), nei quali si faceva riferimento a una cappella appartenuta alla famiglia Scillato poi passata ai Capograsso, si è potuto risalire alla famiglia Stellato o Scillato, una nobile famiglia salernitana potente dalla metà del XIII secolo. Lo studioso Amatuccio (Amatuccio 2012, 95) ha ipotizzato si trattasse di Bernardo Stellato (o Scillato) figlio di Romualdo, cavaliere, giustiziere del Principato Citra, signore di Atripalda, vissuto tra il XIII e il XIV secolo.

**Fortuna critica**

La sua illustrazione compare tra le tavole pubblicate dall'Abate Paolo Antonio Paoli nel 1784, tav. 47, nell'opera *Rovine della città di Pesto, detta ancora Posidonia*, di cui però ipotizzò una provenienza pestana, frutto del saccheggio ad opera del Guiscardo delle rovine di Paestum, insieme a molte colonne e ad altri elementi di reimpiego presenti nel Duomo.

# BIBLIOGRAFIA


Amatuccio 2012 = G. Amatuccio, *Un nome per l'ignoto cavaliere della cattedrale di Salerno.* In «Rassegna storica salernitana», 57. 2012, 81-96.

Braca 1995 = A. Braca, *Nuova guida del Duomo di Salerno.* In «Rassegna storica salernitana»24. 1995, 97-110.

Braca 2003 = A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistichedel Medioevo dell'Età Moderna.* Salerno 2003, 187, 260-261.

Braca 2018 = a. Braca, *Guida illustrata alla Cattedrale di Salerno,* 2018, 53.

Capone 1929 = A. Capone, *Il Duomo di Salerno II,* Salerno 1929, 154 ss.

Chiarlo 1974 = C. R. Chiarlo, *"Sul significato dei sarcofagi a lenòs decorati con leoni",* Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, 3.4, 1974, 1314.

De Angelis 1937 = M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno,* Salerno, 1937, 159 ss.
de LACHENAL 1995 = L. de LACHENAL, Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo, Milano 1995, 24.

Garzillo 1999 = F. Garzillo, *Un conteso giuspatronato nella cattedrale di Salerno.* In «Rassegna storica salernitana» 31. 1999, 255-272.

Herlotz 2001 = I. Herlotz, *"Sepulcra" e "Monumenta" del Medioevo,* Studi sull'arte sepolcrale in Italia (3. ed.) Napoli 2001, 121.

Koch, Wight 1988 = G. Koch, K. Wight, *Roman Funerary Sculpture: Catalogue of the Collection,* in The J. Paul Getty Museum, Malibu 1988, 32 – 40.

Koortbojian 1995 = M Koortbojian, *Myth, meaning and memory on roman sarcophagi,* Berkeley, 1995, 77 ss.

Nicolle 1999 = D. Nicolle, *Arms and armour of crusading era,* 1050 -1350. Western Europe and crusader state, 2 voll. London 1999 vol. I, 260-270; vol II, 502.

Matz 1968 = f. Matz, *Die dionysischen Sarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs IV 1,* Berlin 1968, 140-141, n. 39, tav. 37.1.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo,* Tesi Dottorato 2010, 276-278.

Palmentieri 2020 = A. Palmentieri, *Il reimpiego dei sarcofagi romani a Salerno.* In Opulenta Salernum. Una città tra mito e storia, G. Di Domenico, M. Galante, A. Pontrandolfo (a cura di). Salerno 2020, 129-130 fig. 6.

Paoletti 1984 = m. Paoletti, *"Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali*

*durante l'età normanna, angioina e aragonese"*, in Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo, B. Andreae, S. Settis (a cura di), Pisa 5-12 settembre 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg/Lahn 1984, 239.

Paoli 1784=P. A. Paoli, R*ovine della città di Pesto, detta ancora Posidonia*, Roma 1784, tav. 47.

Ragusa 1951= I. Ragusa, *The Re-use and Public Exhibition of Roman Sarcophagi in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1951, 188, n. 98.

Staibano 1871 = L. Staibano, *Guida del Duomo di Salerno composta ad uso de' viaggiatori*, Salerno 1871, 77, n. 92.

Stroszeck 1998 = J. Stroszeck, *Löwen-Sarkophage. Sarkophage mit Löwenköpfen, schreitenden Löwen und Löwen-Kampfgruppen*, ASR VI, 1, Berlin 1998, 121, n. 139.

Turcan 1958=R. Turcan, *"Dionysos Dimorphos. Une illustration de la théologie de Bacchus dans l'art funéraire"*, Melanges de l'Ecole Francaise de Rome. Antiquité, 70, 1958, 243 ss., tav.1.

Valbruzzi 2012 = F. Valbruzzi, "*Modi di produzione dei sarcofagi romani nelle officine campane"* in Akten des Symposiums Sarkophage der römischen Kaiserzeit. Produktion in den Zentren, Kopien in den Provinzen. Les sarcophages romains. Centres et périphéries, G. Koch, F. Baratte (a cura di), Paris, 2-5 November 2005, Rutzen 2012

Foto dell'autore.

# A15 SARCOFAGO DI TIPO ASIATICO A GHIRLANDE GREGORIO VII




**Collocazione**
Salerno, Cattedrale.
Abside meridionale, usato come altare della Cappella delle Crociate. Fu posto nell'abside nel 1614 per volere del cardinale Sanseverino, che fece collocare all'interno le reliquie del Papa Gregorio VII.

**Materiali**
Marmo proconnesio.

**Misure**
h 90 cm; larg. 86 cm; lungh. 200 cm.

**Descrizione Generale**
Sarcofago di tipo asiatico a ghirlande e bucrani con *tabula* anepigrafe centrale. In buono stato di conservazione, sebbene si rilevino scalfitture, il rilievo risulta agevolmente leggibile. Sono presenti i fori per le grappe sulla cassa, corrispondenti a quelli del coperchio.
È databile al tardo II sec. d.C., all'età Antonina. Di fabbrica locale.

**Iconografia**
La cassa a base rettangolare, presenta il margine inferiore modanato e il classica motivo a ghirlande sospese alle corna di bucrani. Lo sfondo neutro della lastra è sottilmente attraversato da bende svolazzanti fissate alle corna delle teste bovine. Delle quattro ghirlande piuttosto pesanti, quelle della fronte presentano una piccola

testa femminile nell'encarpio, una delle quali appare abrasa. Al centro, la *tabula ansata* è decorata con le chiavi di San Pietro legate da un cordino, risalenti al 1612. Fianco sinistro/destro: presentano il motivo delle ghirlande come sulla fronte, pendente da due teste bucrani, una delle quali angolare ed in comune con la fronte. Al di sopra di ogni festone è presente una protome leonina. La copertura, non pertinente, sporge di due-cinque cm oltre la cassa, dato difficilmente attestabile in sepolture antiche.
Il sarcofago salernitano può essere riconducibile alla serie di sarcofagi asiatici a ghirlande con *tabula ansata* centrale diffusi a Roma dalla fine del I sec. d.C. e, successivamente in Campania, tra la fine dell'età adrianea e la fine dell'età antonina. Per stile e schema iconografico può essere considerato come il prodotto di una officina locale che si rifaceva alla tradizione microasiatica.

**Notazioni**
Il sepolcro fu reimpiegato come sepoltura di papa Gregorio VII, al secolo Ildebrando di Soana, morto a Salerno nel 1085, subito dopo la consacrazione della nuova Cattedrale dedicata a San Matteo.

**Fortuna critica**
Tale sepolcro è ricordato da Ingo Herklotz: lo studioso sottolinea come tale sepoltura sia una delle rare testimonianze, dopo Leone IX, di sepolcri papali, per i quali si perdono le tracce, poiché mancano indicazioni archeologiche e scritte.
Il monumento compare per la prima volta nella relazione di una ricognizione ufficiale fatta eseguire da Marco Antonio Marsilio Colonna allora arcivescovo di Salerno nel 1578. Questi mal sopportava che la memoria di un papa tanto illustre potesse essersi offuscata a tal punto da dimenticarne la sepoltura, per tal motivo ordinò che il sepolcro fosse abbellito, con una lunga iscrizione e con un affresco.

# BIBLIOGRAFIA


Ambrogi 1990 = A. Ambrogi, *"Sarcofagi e urne con ghirlande della prima età imperiale"*, RM 97, 1990, 163 ss.

Braca 2003 = A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003, 104 fig. 95, 114.

Carucci 1985 = A. Carucci, *L'altare di Gregorio VII nella Cattedrale di Salerno*, Rivista Cistercense, 3, 1985, 16.

Capone 1927 = A. Capone, *Il Duomo di Salerno*, I, Salerno 1927, 128 ss.

De Angelis 1937 = M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno*, Salerno 1937, 104 ss.

De Lachenal 1995 = L. De Lachenal, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano 1995, 170.

D'onofrio 2003 = M. D'onofrio, *Rilavorazione dell'antico nel Medioevo*, Roma 2003, 60-63.

Herdejürgen 1984 = H. Herdejürgen, *Sarkophage mit Darstellungen von Kultgeräten*, Marburger Winckelmann-Programm 1984, Marburg 1984, 7 ss.

Herdejürgen 1993 = H. Herdejürgen, *Campanische Girlandensarkophage, in Grabeskunst der römischen Kaiserzeit*, a cura di Guntram Koch, Bernard Andreae, Viertes Symposium des Sarkophag-Corpus, Marburg 23-27 Juli 1990, Mainz 1993, 47, tav 19.3.

Herdejürgen 1996 = H. Herdejürgen, *Die antiken Sarkophagreliefs, 6, 2. Stadtrömische und italische Girlandensarkophage, 1. Die Sarkophage des ersten und zweiten Jahrhunderts*, Berlin 1996, 173-174, n. 179, tav. 105,3, 24, 65.

Colonna 1580 = M. M. Colonna, *De vita et gestis B. Matthaei Apost. et Evang. eiusque gloriosi corporis in Salernitanam urbem translatione* 1580, 77.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo*, Tesi Dottorato 2010, 272-273.

Paoletti 1984 = M. Paoletti, *Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese*, in Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo, a cura di Bernard Andreae, Salvatore Settis, Pisa 5-12 settembre 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg/Lahn 1984, 236-237, fig. 10.

Pensabene 1981 = P. Pensabene, *"Nota sullo stadio di lavorazione e la tipologia dei sarcofagi a ghirlande microasiatici esportati in Occidente"*, in Dialoghi di Archeologia, 1981, 85-108.

Todisco 1994 = L. Todisco, *Scultura antica e reimpiego in Italia meridionale, I. Puglia, Basilicata, Campania*, Bari 1994, 228.

Tomei 2003 = s. Tomei, *S. Sarcofago di Gregorio VII. In Rilavorazione dell'antico nel Medioevo*, M. D'onofrio (a cura di). 2003, 60-63

Vitolo 2000 = G. Vitolo, *Medioevo. I caratteri di un'età di transizione.* Milano, 2000.

Foto dell'autore.

# A16 SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO CON CENTAURI CLIPEOFORI ROTUNDO



**Collocazione**
Salerno, Cattedrale.
Atrio, lato nord. Esso attualmente si trova addossato alla parete, inserito in una nicchia di ispirazione gotica sul cui fondo è un affresco del XV sec., raffigurante Cristo Crocifisso tra la Madonna e san Giovanni. La sua presenza nell'atrio del Duomo è ricordata nei documenti della Sacra Visita del 1598: *«A parte sinistrae dictae portae aeneae, infra columnas Atrii adest sepulchrum cum insignis et inscriptione de familia De Rotundis»* in Capone 1927, I 200, n. 21; Braca 2003, 108 nota 81.

**Materiali**
Marmo bianco grigiastro: ad un'analisi visiva potrebbe trattarsi di marmo lunense (Prof. Cisneros).

**Misure**
h 100 cm; larg. 98 cm; lungh. 220 cm.

**Descrizione Generale**
Sarcofago romano con clipeo centrale retto da centauri e copertura tardomedievale.
A cassa parallelepipeda, lungo il margine superiore e quello inferiore è presente una cornice a listello. Il rilievo è in buono stato di conservazione, sebbene alcune figure risultino mutile, si evidenzino scheggiature profonde lungo i margini.
Il coperchio a doppio spiovente con due testine di Medusa alata all'interno dei timpani, presenta una lavorazione moderna con stemmi del casato e iscrizione a caratteri gotici, con la data 1427. Databile alla tarda età severina, inizi III sec. d. C., di possibile fattura locale.

L'iscrizione è la seguente:
HIC IACET CORPUS SAPIENTISSIMI IUDICIS BENEDICTI ROTUNDI DE SALERNO IURISPERITI.QUI OBIIT ANNO MCCCCXXVII DIE VII MENSIS NOVEMBRIS VI IND.QUOD TUMULUM FUIT SIBI CONCESSUM NEC POTEST ALTERI CONCEDI ET IN EO NON DEBETUR ALIUS SEPPELLIRI.CUIUS ANIMA REQUIESCAT IN PACE. AMEN. La cassa è databile alla seconda metà del III sec. d. C.

**Iconografia**

Sulla fronte sono rappresentati i coniugi all'interno di un clipeo retto da centauri, proprio i caratteri dei defunti ha permesso di definire la datazione del sarcofago: in particolare, l'acconciatura della donna, divisa sulla fronte in ciocche morbide raccolte dietro la nuca e orecchie scoperte, trova dei puntuali riscontri in alcuni ritratti di imperatrici a partire dall'epoca di Caracalla, ad esempio, nei ritratti di Plautilla e Iulia Mamea. Lo stesso dicasi per le caratteristiche del cranio allungato della figura maschile, con mento triangolare e barba corta, che trova somiglianze nei ritratti degli imperatori Filippo l'Arabo e Decio. Il Matz data il sarcofago all'età severiana, considerandolo come un prodotto di una *campanische Werkstatt*, che realizzava sarcofagi a carattere dionisiaco. Alle due estremità della lastra si trovano, in modo simmetrico, Eracle a destra, e Dioniso a sinistra, rispettivamente su due carri trainati da centauri, mentre in basso sarebbe scolpita la "Lotta di Pan ed Eros": ai lati delle divinità si collocano a sinistra una Tibicina, con mantello a forma di arco sulla testa; a destra un Satiro, raffigurato a mezzo busto. Completa il rilievo una coppia di Centauri barbati al galoppo, con due piccolo putti di spalle in sella ed una pelle di leone al collo; un'altra coppia di Centauri clipeofori, questa volta imberbi, è resa con la parte inferiore del corpo resa con un rilievo meno profondo, rispetto a quello della parte superiore del corpo, entrambi presentano il capo rivolto verso l'esterno, e il tipico *Flammenhaarstil* dei panneggi. Tutta la composizione ha una struttura piramidale, schema che secondo il Turcan ebbe la sua massima diffusione verso il 220-250 e che trovò l'espressione più alta su un esemplare conservato al Louvre e sul nostro esemplare che, secondo lo studioso, avrebbe portato a compimento la ricerca della frontalità e la simmetria delle figure, nonchè la contrapposizione tra l'immobilità delle due figure laterali rispetto al movimento delle figure collocate in posizione centrale. I lati corti mostrano due pesanti festoni di foglie di alloro, con rosette al centro e all'estremità, fissati a due fiaccole stilizzate: in quella destra è presente una rosetta a sei petali, mentre in quella di sinistra è presente un fiore rotante entro un medaglione. Quest'ultimo rilievo, in particolare, mostra stringenti somiglianze con il fregio raffigurante il mito di Ippolito, che decora la fronte del sarcofago conservato nella cripta del Duomo di Capua, per il quale la Valbruzzi sostiene un'esecuzione da parte di uno scalpellino di provenienza urbana, cronologicamente risalente al secondo quarto del III secolo d.C. (Valbruzzi, 2012, 71-72).

Diversamente, da quanto avvenne per i lati corti, le cui decorazioni furono probabilmente affidate a un diverso operaio, operante in area campana, nello stesso periodo in cui venne completato il fregio, per una messa in opera rapida della cassa. Ad ogni modo, il motivo decorativo collocato sui

lati, con una ghirlanda di alloro, dallo stile fortemente stilizzato, con la lunetta occupata da una rosetta con tenie rese con semplici linee e un fiore rotante dentro un disco, si rifà, per iconografia e resa, ai rilievi dei lati corti di altri esemplari considerati di fattura campana. Tra questi ricordiamo, il sarcofago con thiasos dionisiaco conservato nella cappella di S. Restituta del Duomo di Napoli ed il sarcofago con la caccia calidonia conservato nei magazzini del Museo di Capua Antica a S. Maria Capua a Vetere. (Valbruzzi 1998, 121 nn. 21 –23 tavv. 62, 6. 7).
Il coperchio a doppio spiovente presenta sui lati due testine di Medusa alata all'interno dei timpani.

**Notazioni**
Parte della critica locale ha avanzato una diversa interpretazione: la scena dovrebbe rifarsi alla "Lotta dei Centauri in Tessaglia", sostenitore di tale tesi è lo stesso Luigi Staibano. Nella letteratura antica i Centauri intervengono in vari miti, spesso appaiono come accompagnatori del carro di Dioniso, ma soprattutto sono presenti nelle leggende riguardanti Eracle, il che andrebbe a confermare l'ipotesi avanzata dalla studioso. La precisione dell'intaglio e la finezza dei particolari in tutta l'opera denotano, comunque, un avanzato stato di elaborazione tecnica. I lati brevi decorati con un motivo a rosetta, richiamano i rilievi stilizzati dei lati brevi dei sarcofagi di Ippolito del Duomo di Capua e di S. Maria Capua Vetere con la caccia di Meleagro. Il sarcofago salernitano è confrontabile, inoltre, con due casse simili, conservate entrambe a Napoli, una al Museo Archeologico Nazionale e una nella Chiesa di S. Restituta, tutti questi esemplari, secondo il Matz sarebbero il prodotto di una comune officina campana di tarda età severiana. Tale sarcofago avrebbe accolto le spoglie del giurista salernitano Benedetto Rotundo, morto nel 1427: l'onore di una sepoltura così sontuosa, forse, più che a lui, servì al suo casato per ribadire l'autorità e sottolineare ai contemporanei il peso dell'illustre giudice.

# BIBLIOGRAFIA

Braca 2003 = A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003, p. 108, fig. 101.

Capone 1927 – 1929 = A. Capone, *Il Duomo di Salerno*, Salerno 1927 I 200, n. 21; 1929 II 37-38.

De Angelis 1937 = M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno*, Salerno 1937, 41.

Koch, Wight 1988 = G. Koch, K. Wight, *Roman Funerary Sculpture: Catalogue of the Collection*, in The J. Paul Getty Museum, Malibu 1988, 36-40.

Matz 1974 = F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage*, ASR IV, 4, Berlin 1974, 452 - 495 nn.260-275.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo*, Tesi Dottorato 2010, 243-245.

Paoletti 1984 = M. Paoletti, *"Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese"*, in Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo, B. Andreae, S. Settis (a cura di), Pisa 5-12 settembre 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg/Lahn 1984, 240, 243 nota 47.

Paoli 1784 = P. A. Paoli, *Rovine della città di Pesto, detta ancora Posidonia*, Roma 1784, tav. 47.

Ragusa 1951 = I. Ragusa, *The Re-use and Public Exhibition of Roman Sarcophagi in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1951, 194, n. 103.

Staibano 1871 = L. Staibano, *Guida del duomo di Salerno composta ad uso de' viaggiatori*, Salerno 1871, 24, n. 27.

Valbruzzi 2012 = F. Valbruzzi, "*Modi di produzione dei sarcofagi romani nelle officine campane"* in Akten des Symposiums Sarkophage der römischen Kaiserzeit. Produktion in den Zentren, Kopien in den Provinzen. Les sarcophages romains. Centres et périphéries, G. Koch, F. Baratte (a cura di), Paris, 2-5 November 2005, Rutzen 2012, 72 ss, tav 37.1.

Foto dell'autore.

## Lati corti sarcofago A16





# A17 SARCOFAGO DI TIPO ASIATICO A GHIRLANDE RUGGI



**Collocazione**
Salerno, Cattedrale. Atrio, lato orientale nei pressi della porta laterale.

**Materiali**
Marmo grigio con venature: ad un'analisi visiva potrebbe trattarsi di marmo proconnesio (Prof. Cisneros).

**Dimensioni**
h 80 cm; larg. 80; lungh. 214 cm.

**Descrizione Generale**
Cassa a base rettangolare, disposta su un piccolo basamento con copertura a doppio spiovente. Il sarcofago, scolpito sui tre lati con un motivo a ghirlande e una fronte delimitata in alto da un listello e una gola rovescia, è in buono stato di conservazione anche se eraso e qua e là scheggiato. Manca una fiaccola nell'angolo sinistro della fronte. Nel XV secolo il clipeo, che in origine doveva recare il busto-ritratto del defunto, fu rilavorato inserendo uno stemma araldico con una banda trasversale e leone rampante. Fu adoperato nel XV sec. dalla famiglia Ruggi. Il coperchio, non pertinente, presenta nella parte frontale una decorazione a palmette lanceolate, imitanti tegole, mentre lo spiovente opposto non è rifinito; i timpani, invece, recano una pantera nella parte centrale.
In corrispondenza della base modanata sono visibili tre fori di ingresso alle grappe.
La cassa per lo stile mediocre, rilievo piatto, e schema iconografico tendenzialmente geometrico è databile al II sec. d.C., prodotto da una bottega locale, che rielaborava schemi iconografici e figurativi dei sarcofagi asiatici esportati in Occidente.

**Iconografia**
Il sarcofago presenta un rilievo con ghirlande di alloro e grappolo d'uva centrale rette da due Eroti clipeofori: la decorazione della fronte è inquadrata in basso da uno zoccolo e in alto da un orlo a due listelli. Al centro, entro il clipeo, lo stemma araldico è sostenuto da due putti raffigurati stanti, in posizione simmetrica e con una gamba incedente verso il centro della composizione, anche il capo è rivolto in direzione centrale. I volti hanno tratti stilizzati, risultano poco armonici rispetto ai corpi fanciulleschi e non sono perfettamente identici. Anche i corpi, sebbene disposti in modo simmetrico, non sono esattamente sovrapponibili: quello di sinistra appare, infatti, leggermente più allungato e con una muscolatura meno definita. Entrambi sostengono pesanti ghirlande, a loro volta fissate nel margine opposto ad una fiaccola capovolta in posizione angolare, sulla quale si appoggia anche quella del lato corto. Al di sotto del clipeo, modanato da un listello e da una gola, vi è un globo. Il coperchio, a doppio spiovente, è caratterizzato da una cornice modanata, resa da due gole dritte e due listelli, il tetto è decorato da un motivo a tegole appuntite e bilobate, il retro è grezzo. All'estremità vi sono quattro acroteri decorati con semipalmette.
Sui lati corti sono presenti ghirlande arricchite da un fiore centrale disposto nello spazio vuoto.

**Notazioni**
I caratteri tecnico-stilistici e l'esecuzione delle figure rimandano, come per altri sarcofagi presenti nel Duomo di Salerno, ad una produzione di tipo seriale, opera di officine di *marmorarii* attive sul territorio campano e specializzate nella rielaborazione-semplificazione degli schemi figurativi dei sarcofagi asiatici esportati in Occidente, in particolare, i sarcofagi con ghirlande e bucrani, ebbero diffusione a Roma in età adrianea e la loro moda si incrementò durante tutta l'età Antonina.
L'esemplare salernitano trova confronti con altri due sarcofagi con i putti ghirlandofori senza fiaccole, di cui uno è conservato alla Badia di Cava dei Tirreni; e un altro con fiaccole angolari, ma privo di Eroti, al Museo Correale di Sorrento; sempre in Campania, al Museo del Sannio di Benevento è conservata un'altra cassa con doppio motivo degli Eroti e fiaccole angolari. Il coperchio, non pertinente, è simile ad uno reimpiegato su un sarcofago salernitano, conservato nella chiesa di S. Domenico.
L'arca salernitana fu molto probabilmente riutilizzata dalla famiglia Ruggi, come suggerito dallo stemma nobiliare inquadrato nel *clipeus* rilavorato e che in origine doveva contenere il ritratto del defunto.

**Fortuna critica**
Lo stemma recante il leone rampante venne riprodotto dal disegnatore francese J. Ph. Leseur, nel 1822, che lo rappresentò però con una piccola variazione: il leone fu sostituito, infatti, dal ritratto del defunto che, anticamente, doveva essere presente entro il clipeo.

# BIBLIOGRAFIA

Braca 2003 = A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna,* Salerno 2003, 107, fig. 100.

Bracco 1979 = V. Bracco, *Salerno romana,* Salerno 1979, 98.

Capone 1929 = A. Capone, *Il Duomo di Salerno II,* Salerno 1929, 33.

De Angelis 1937 = M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno,* Salerno 1937, 36-38.

Herdejürgen 1993 = H. Herdejürgen, *"Campanische Girlandensarkophage"*, in Grabeskunst der römischen Kaiserzeit, G. Koch, B. Andreae (a cura di). Viertes Symposium des Sarkophag-Corpus, Marburg 23-27 Juli 1990, Mainz 1993, 43-50.

Herdejürgen 1996 = H. Herdejürgen, *Die antiken Sarkophagreliefs, 6, 2. Stadtrömische und italische Girlandensarkophage, 1.* Die Sarkophage des ersten und zweiten Jahrhunderts, Berlin 1996.

Koch-Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage,* München 1982, 223 ss.; 435 ss.; 499 ss.

Palmentieri 2016 = A. Palmentieri, *Un sarcofago romano a ghirlande dal territorio di Pianura. Una nota allo studio delle officine regionali campane, in Puteoli.* Studi di storia e archeologia dei Campi Flegrei G. Camodeca, M. Giglio (a cura di), Napoli 2016, 297-317.

Paoletti 1984 = M. Paoletti, *"Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese"* in Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo, B. Andreae, S. Settis (a cura di), Pisa 5-12 settembre 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg/Lahn 1984, 236 ss.

Pensabene 1981 = P. Pensabene, "Nota sullo stadio di lavorazione e la tipologia dei sarcofagi a ghirlande microasiatici esportati in Occidente", in Dialoghi di Archeologia, 1981, 85-108.

Russell 2011 = B. Russell, *The Roman Sarcophagus 'Industry': a Reconsideration,* in J Elsner & J Huskinson (a cura di), Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi. Millennium-Studien / Millennium Studies, no. 29, Berlin and New York 2011, 119-147.

Staibano 1871 = L. Staibano, *Guida del duomo di Salerno composta ad uso de' viaggiatori,* Salerno 1871, 22.

Todisco 1994 = L. Todisco, *Scultura antica e reimpiego in Italia meridionale,* I. Puglia, Basilicata, Campania, Bari 1994, 228.

Foto dell'autore.

# A18 SARCOFAGO A GHIRLANDE E CLIPEO TETTONI



**Collocazione**
Salerno, Cattedrale.
Atrio, lato meridionale addossato alla parete della sala San Tommaso.

**Materiali**
La cassa è in marmo bianco, la lastra di copertura in muratura è probabilmente il frutto di una rilavorazione moderna.

**Dimensioni**
h. 54 cm; larg. 70 cm, lungh. 210 cm.

**Descrizione Generale**
Cassa quadrangolare decorata con il classico motivo del defunto entro un clipeo sostenuto da eroti e ghirlande: si tratta di una iconografia di tipo classico, largamente diffuso nell'Antichità.

La ghirlanda è composta da frutti resi in maniera naturalistica. Il rilievo è in buono stato di conservazione, sebbene risulti abraso il volto del defunto. Sul lato sinistro del busto sono incise le lettere CN/PTTO (a sinistra)/ DN/ION/TET (a destra): lo studioso Luigi Staibano interpreta le abbreviature come DEPOSITUS IOANNIS TETTONI, COLONIBUS NOSTRIS POSITUS TESTAMENTO. Tali iscrizioni furono graffite in epoca posteriore al sarcofago. Sulla base delle caratteristiche del busto-ritratto con toga contabulata, resa in maniera orizzontale, risalente alla moda della metà del III sec. d.C., è possibile datare il sarcofago al 250-270 d. C., prodotto da officine locali.

**Iconografia**

La lastra frontale, delimitata da un sottile listello in basso ed in alto, è decorata da quattro Eroti ghirlandofori nudi, posti in posizione simmetrica, ciascuno dei quali reca in mano una ghirlanda di frutti e fiori, legata all'estremità da un nastro lungo ed ondulato. In posizione centrale si colloca il clipeo concavo, a forma di medaglione con una cornice sagomata, contenente il busto-ritratto di un personaggio virile togato, il volto barbuto appare abraso, privo del naso, con capelli a forma di calotta compatta ricadente sulla fronte. I tratti del viso sono resi in maniera fortemente caratterizzata. Ai suoi lati, quattro putti reggono un festone per coppia: per la loro perfetta sovrapponibilità si suppone la messa in opera di cartoni. Gli Eroti hanno una gamba incedente, ciascuna rivolta verso l'altra figura, anche le teste sono rivolte l'una verso l'altra, una capigliatura con riccioli. Alla base del clipeo si colloca un elemento vegetale che sembra riprodurre delle foglie d'acanto, tale motivo si ritrova anche in un sarcofago salernitano con tema marino, attribuibile probabilmente alla stessa officina. Il fondo, in basso, è movimentato da pesanti *teniae* ricadenti ai finchi degli Eroti, mentre in alto, alle spalle dei putti, sono presenti le ali, sempre rese in posizione simmetrica. Sul fianco destro è presente un grifo, seduto sulle due zampe posteriori e la testa rivolta verso l'alto.

**Notazioni**

L'iconografia del sarcofago sembra rifarsi agli schemi dei sarcofagi stagionali: i quattro Eroti sembrano accennare un passo di danza. Secondo il Matz, questo schema iconografico è caratterizzato da un precipuo valore allegorico e simbolico, privo di richiami mitologici. La medesima interpretazione degli Eroti-Stagioni, è confermata dall'Hanfmann e dal Turcan: si tratterebbe dunque delle Stagioni che consegnano i loro doni al defunto.

Una evidente somiglianza compositiva è riscontrabile in altri due sarcofagi, di cui uno è conservato al Museo del Sannio di Benevento: quattro Putti reggono due festoni di alloro e una corona d'alloro centrale; ed un altro, sebbene di fattura meno pregiata, conservato all'Antiquarium di Terracina (Pensabene 1981, 107 fig. 30).

Altri sarcofagi stagionali, aventi una evidente somiglianza iconografica con la cassa salernitana, si conservano: uno a Ostia, uno a Roma a Palazzo Mattei, uno al Cimitero Monumentale di Pisa e uno alla Ny Carlsberg Glyptothek di Copenaghen.

**Fortuna critica**

Lo studioso Luigi Staibano dava notizia dell'esistenza a Salerno nell'VIII secolo di una famiglia Tettoni. Se consideriamo tale notizia attendibile, siamo di fronte a uno dei casi più antichi di reimpiego di sarcofagi in città, poi fu ricollocato nella posizione attuale.

# BIBLIOGRAFIA

Braca 2003 = A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003, 107, fig. 100.

Bracco 1979 = Bracco, *Salerno romana*, Salerno 1979, 98.

Capone 1929 = A. Capone, *Il Duomo di Salerno II*, Salerno 1929, 33.

De Angelis 1937 = M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno*, Salerno 1937, 36-38.

Herdejürgen 1993 = H. Herdejürgen, *"Campanische Girlandensarkophage"*, in Grabeskunst der römischen Kaiserzeit, G. Koch, B. Andreae (a cura di). Viertes Symposium des Sarkophag-Corpus, Marburg 23-27 Juli 1990, Mainz 1993, 43-50.

Herdejürgen 1996 = H. Herdejürgen, *Die antiken Sarkophagreliefs, 6, 2. Stadtrömische und italische Girlandensarkophage, 1.* Die Sarkophage des ersten und zweiten Jahrhunderts, Berlin 1996.

Koch-Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982, 223 ss.; 435 ss.; 499 ss.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae.* Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo, Tesi Dottorato 2010, 256-257.

Palmentieri 2016 = A. Palmentieri, *Un sarcofago romano a ghirlande dal territorio di Pianura. Una nota allo studio delle officine regionali campane, in Puteoli.* Studi di storia e archeologia dei Campi Flegrei, G. Camodeca, M. Giglio (a cura di), Napoli 2016, 297-317.

Paoletti 1984 = M. Paoletti, *"Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese"* in Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo, B. Andreae, S. Settis (a cura di), Pisa 5-12 settembre 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg/Lahn 1984, 236 ss.

Pensabene 1981 = P. Pensabene, *"Nota sullo stadio di lavorazione e la tipologia dei sarcofagi a ghirlande microasiatici esportati in Occidente"*, Dialoghi di Archeologia, 1981, 85-108.

Staibano 1871= L. Staibano, *Guida del duomo di Salerno composta ad uso de' viaggiatori*, Salerno 1871, 22.

Todisco 1994 = L. Todisco, *Scultura antica e reimpiego in Italia meridionale, I.* Puglia, Basilicata, Campania, Bari 1994, 228.

Foto dell'autore.

# A19 SARCOFAGO STRIGILATO GIACOMO CAPOGRASSO



**Collocazione**
Salerno, Cattedrale. Navata meridionale. Il sargofago, dopo alcuni lavori eseguiti a causa del terremoto del 1688, fu trasferito nel 1697 dalla Cappella dell'Addolorata, nella navata destra della Chiesa all'Atrio: collocato in una nicchia tra la porta del campanile e la porta dell'atrio che dà accesso alla via Roberto il Guiscardo.
Negli anni Trenta del secolo scorso, invece, è stato ricollocato nella navata destra della Chiesa.

**Materiali**
Marmo bianco grigiastro con venature.

**Misure**
h 58 m; larg. 86 cm; lungh. 204 cm.

**Descrizione Generale**
Il sarcofago con fronte strigilata e clipeo centrale fu reimpiegato per la sepoltura del consigliere regio Giacomo Capograsso, defunto nel 1340, il cui stemma familiare è scolpito sul coperchio iscritto.
Dintorno alla cornice, sui quattro lati corre un'iscrizione dal carattere angioino che si riferisce al defunto. Oggi è sormontato da un grande bassorilievo databile al XIV secolo, raffigurante la Crocifissione, inserito in una nicchia ad arco acuto. Presenta un buono stato di conservazione, benché il rilievo non sia leggibile perfettamente in tutti i suoi punti. Lungo la lastra di copertura è leggibile la seguente iscrizione: HIC IACET DOMINUS JACOBUS CAPUT GRASSUS DE SALERNO, JURIS CIVILIS PROFESSOR, REGIUS CONSILIARIUS ET FAMILIARIUS AC CURIAEVIC ARIAE REGNI JUDEX-OBIIT ANNO MCCCXL, DIE DOMINICO PENULTIMO JULII VII IND-CUIUS ANIMA PER MISERICORDIAM DEI REQUIESCAT IN PACE. AMEN. Il sarcofago è databile all'ultimo quarto del III secolo e l'inizio del IV secolo d. C., possibile fattura locale.

**Iconografia**
La cassa parallelepipeda, risalente ai primi secoli dell'era cristiana, è collocata su due colonnine poste alle sue estremità.
La fronte, con strigilature convergenti verso il centro, presenta un clipeo con il mezzobusto del defunto, sotto del quale sono scolpite due cornucopie, colme di frutti, legate fra loro da un nastro, che simboleggiano "l'Abbondanza". Alle estremità della fronte, inquadrate entro pannelli verticali, sono presenti due figure, di cui una è un uomo dall'aspetto di mendicante, l'altra è una figura di donna riccamente vestita, interpretate comunemente come: "la Virtù della Beneficenza" del defunto. La copertura a spiovente unico, risalente all'epoca della tumulazione, ossia al XIV secolo, è decorata con tre medaglioni dal rilievo poco emergente. In quello centrale è effigiata una Madonna con Bambino, i laterali con lo stemma del casato. La cassa è sormontata da una Crocifissione in stucco in stile gotico risalente al XIV secolo, probabilmente parte di un complesso decorativo più ampio: le fonti infatti parlano di un sepolcreto della famiglia Stellati che doveva collocorsi in tale sede.

**Notazioni**
La famiglia Capograssi è documentata nel Duomo attraverso iscrizioni rilevate su altre due casse di riuso: la presenza così diffusa di esponenti della famiglia Capograsso lascia intendere la loro importanza in ambito locale, la società salernitana si reggeva su logiche di potere di una nobiltà di Palazzo, prima longobarda e poi normanna, che mantenne immutato il proprio peso a livello cittadino, oltre che la propria cultura sostanzialmente oligarchica.

# BIBLIOGRAFIA

Braca 2003 = A. Braca, Il Duomo Di Salerno. Architettura E Culture Artistiche Del Medioevo E Dell'età Moderna, Salerno 2003, 112.

Braca 2018 = A. Braca, *Guida illustrate alla Cattedrale di San Matteo*, 2018, 53-54.

Capone 1929 = A. Capone, *Il Duomo di Salerno*, II, Salerno 1929, 26-27.

De Angelis 1937 = De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno*, Salerno 1937, 99, 103.

Koch, Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982, 73 ss., 241 ss.

Mazza 1681= A. Mazza, *Historiarum Epitome de rebus Salernitanis*, Napoli 1681, 50.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 275-776.

Paoletti 1984 = M. Paoletti, *"Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese"*, in Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo, B. Andreae, S. Settis (a cura di), Pisa 5-12 settembre 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg/Lahn 1984, 237-239, 243 nota 44.

Ragusa 1951= I. Ragusa, *The Re-use and Public Exhibition of Roman Sarcophagi in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1951, 191-192, n. 101.

Foto dell'autore.

# A20 SARCOFAGO CON VITTORIE ALATE MARCHISIA DEL BALZO



**Collocazione**
Salerno, Cattedrale. Atrio, intercolumnio mediano, lato settentrionale.
Sappiamo dalle fonti che il sarcofago ha subito vari spostamenti: il Mazza, nel suo *Historiarum epitome de rebus salernitanis,* (MAZZA 1681, 52) ci informa della sua collocazione all'interno della Chiesa nella navata settentrionale. In epoca borbonica, fu collocato nell'atrio e nel '700 fu trasferito nel cosiddetto "tempio di Pomona" utilizzato come abbeveratoio per i cavalli.
Solo a seguito dei lavori di risistemazione, svoltisi negli anni '30 del secolo scorso, l'arca fu trasferita nell'Atrio della Cattedrale salernitana. Tale trasferimento è confermato nel 1936 dal de Angelis, ricordando che il 19 Luglio del 1932: «*Si colloca sotto l'arcata centrale del lato settentrionale il sarcofago del Balzo, trasportato nei giorni precedenti nell'atrio dal cortile del Palazzo Arcivescovile*».

**Materiali**
Marmo bianco.

**Dimensioni**
h 55 cm; larg. 57 cm, lungh. 190 cm.

**Descrizione Generale**
Sarcofago a cassa quadrangolare, avente scolpiti sulla fronte e sui lati gli stemmi del casato Sanseverino e Balzo, in origine presentava una decorazione solo su tre lati, facendo supporre una collocazione addossata alla parete, con il retro dunque non visibile. Il rilievo non è in perfetto stato di conservazione: l'Erote di sinistra è lacunoso, mentre a quello di destra manca una gamba e le braccia, le due Vittorie sono senza volto. La parte anteriore, in orig-

ine posteriore, presenta tre tondi decorati che racchiudono altrettanti scudi, realizzati nel XIV sec.: a sinistra si vede un olifante o corno da caccia, lo scudo di destra presenta, invece, una fascia orizzontale nel centro ed una decorazione tutt'intorno; il tondo centrale presenta uno stemma realizzato attraverso la fusione dei due laterali. I tre tondi, a loro volta, sono intervallati da elementi floreali.
Lungo i bordi è incisa la seguente epigrafe: † HIC IACET MAGNIFICA MULIER D(OMI)NA MARQUISIA DE BAUCIO COMITISSA MILETI AC TERRENOVE QUE OBIIT † MCCCLXVII DIE XX MENS. SEPT. VI IND. CUI(US) A(N)I(M)A REQUIESCAT IN PACE (AMEN). Il coperchio in pietra calcarea è moderno. La cassa è databile al principio del III sec. d. C., probabile provenienza ostiense.

**Iconografia**
Il sarcofago presenta una decorazione su tre lati: sulla fronte due *Nikai* in volo, che sostengono, con una sola mano, una *tabula ansata*, poste di profilo e il corpo di tre quarti e le gambe all'indietro, sono coperte da un mantello. Ai margini della lastra frontale si collocano due Eroti funerari, di cui quello di sinistra è quasi totalmente perduto. Davanti alle Vittorie, in basso, sono posizionati due crateri rovesciati con fiori, interpretabili come simbolo di Abbondanza. Sui lati brevi sono raffigurati due grifoni affrontati assisi davanti ad un candelabro. Le *Nikai*, probabilmente in origine dovevano sorreggere il clipeo con il mezzobusto del defunto, poi sostituito nel XIV sec. dalla *tabula* con stemma nobiliare a rilievo. Lo schema della rappresentazione potrebbe essere una rielaborazione di botteghe campane di sarcofagi del tipo con Nikai clipeofore, un esemplare somigliante è conservato a Ravello, nella chiesa di S. Giovanni del Toro, mentre un frammento riconducibile alla medesima tipologia è murato nel campanile della cattedrale di Sorrento. In area extra-campana si riscontra una notevole somiglianza con un esemplare conservato nella chiesa di S. Frediano a Lucca, riutilizzato come reliquario di S. Riccardo (CHIARLO 1984, 122 fig. 122), proprio tale somiglianza ha fatto ipotizzare una provenienza ostiense dell'esemplare salernitano, frutto dei traffici commerciali di Pisa e Salerno in epoca medievale.

**Notazioni**
L'esemplare rientra nella serie dei sarcofagi con figure alate, Vittorie o Eroti, recanti una *tabula* con inciso un testo epigrafico, di cui si ha testimonianza in ambito urbano dalla seconda metà del II sec. d.C. Tale arca appartenne, come ci suggerisce l'epigrafe, alla *comitissa* Marquisia del Balzo, contessa di Mileto (non Melito come riportato dal De Angelis e dalla Palmentieri) e Terranova. Fu la seconda moglie di Ruggero Sanseverino, potente feudatario angioino, figlia di Jean Signore di Sérignan e Camaret e di Marquise d'Albaron, morta nell'anno 1367. All'epoca era arcivescovo proprio un membro del casato, Guglielmo III Sanseverino (1364-1368). Sebbene non vi siano prove sufficienti a conferma del legame di parentela tra la donna e l'Arcivescovo, è possibile ipotizzare che la scelta di un sarcofago antico, si andasse collocando nella tradizione volta a rievocare una *romanitas* intesa come garanzia di tradizione e di rispetto di un potere di tipo feudale detenuto, saldamente in città, proprio con l'aiuto delle autorità religiose. Da escludersi, sembra l'ipotesi di Antonio Braca, secondo il quale, l'arcivescovo Sanseverino poteva essere identificato come figlio della contessa. Sappiamo, infatti, dalle fonti che Marquisia ebbe un solo figlio, Roberto, ricordato nel testamento dello zio, Giovanni del Balzo, nel 1372.

# BIBLIOGRAFIA

Braca 2003 = A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna,* Salerno 2003, 110.

Braca 1959 = A. Braca, S*culture trecentesche nel Duomo di Salerno*, in «Rassegna storica salernitana», n. 24, Salerno 1959, 106.

Bracco 1979 = V. Bracco, *Salerno romana*, Salerno 1979, 101.

Carucci 1962 = A. Carucci, *Il Duomo di Salerno e il suo museo,* Salerno 1962, 25.

Chiarlo 1984 = C. R. Chiarlo, *«Donato l'à lodate per chose buone»: il reimpiego dei sarcofagi da Lucca a Firenze*, in Andreae – Settis 1984, 121-132.

De Angelis 1937 = M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno,* Salerno 1937, 41.

De Angelis 1936 = M. De Angelis, *Il Duomo di Salerno, nella sua storia, nelle sue vicende e nei suoi monumenti,* Salerno1936, 80.

Gonzaga 1965 = C. Gonzaga, *Memorie delle famiglie nobili delle provincie meridionali d'Italia*, Napoli, 1875, ristampa anastatica, Bologna, 1965, Vol. II, 8.

Mazza 1681= A. Mazza, *Historiarum Epitome de rebus Salernitanis,* Napoli 1681, 52.

Mnr 1988=Il Museo Nazionale Romano. Le sculture, 1, 10, A. Giuliano (a cura di), Roma 1988.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae.* Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo, Tesi Dottorato, 2010, 166, 213, 241-242.

Paoletti 1984 = M. Paoletti, *"Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese"*, in Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo, B. Andreae, S. Settis (a cura di), Pisa 5-12 settembre 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg/Lahn 1984, 240, figg. 16-17, p. 243 nota 47.

Prencipe 2006 = R. Prencipe, *Analisi codicologiche*, in «Missalis Pontificalis ad usum ecclesiae salernitanae», Napoli 2006, 6-7.

Prencipe 2009 = R. Prencipe, *Il castello di Casaluce e la committenza artistica di Raimondo del Balzo e Isabella d'Apia,* Tesi Dottorato, 2009, 133-136.

Schauenburg 1966 = K. Schauenburg, *"Die Lupa romana als sepulkrales Motiv"*, JdI 81, 1966, 267 ss.

Staibano 1875 = L. Staibano, *Salerno epigrafica*, Salerno 1875.

Foto dell'autore.

# A20.1 FRONTE RILAVORATA CON STEMMI NOBILIARI



**Descrizione Generale**
Un dato che rende particolarmente interessante il sarcofago salernitano, è proprio la mancanza del tipico stemma dei del Balzo, si tratta dunque di un *unicum*, poichè a rappresentare Marquisia vi è soltanto lo stemma con il corno da caccia dei principi d'Orange, mentre nell'iscrizione ritroviamo un puntuale riferimento al casato *de Baucio* e non a quello degli Orange. Lo stemma del casato del Balzo, sebbene spesso mostri delle varianti, di norma è rappresentato con la sola stella stilizzata a sedici punte (con un chiaro riferimento alla cometa che guidò i magi e da cui l'avo Balthassar trasse il nome) o con la stella inquadrata con due olifanti dei principi d'Orange. É ipotizzabile, dunque, che il nostro sarcofago fosse policromo e che i caratteri dei due stemmi emergessero proprio grazie alle varianti di colore:  del resto che i sarcofagi fossero colorati non deve soprenderci, tuttora molti esemplari presentano tracce di colore in corrispondenza dei rilievi e di questo abbiamo prova anche nel quadriportico di Salerno, dove si conserva almeno un'altra cassa con tracce di colore, si tratta dell'arca di Sergio Capograsso con "Nereidi e Tritoni". Sui lati corti si collocano grifi affrontati dinanzi a un candelabro.

**Notazioni**
Dei lati corti, si conserva una poetica descrizione del Bracco: "Sui lati si stampano sul marmo, vigili e imperiosi nel domare la superbia, due grifi dalle ali erette, saldi sulle zampe anteriori per vigore di sangue, nella disposizione affrontata in cui all'araldica non resterà che specchiarsi, li separa un candelabro a cui appuntano gli occhi d'aquila all'ombra delle orecchie equine. Se può esser simbolo di morte l'oggetto, che levava la fiamma accanto al cataletto, son promessa di rivincita i due grifi, che contrappongono la propria iperborea natura alla sovranità terrestre della morte" V. BRACCO 1979, 101.

**Lati corti sarcofago A20.1**





Per la Bibliografia si rinvia alla scheda tecnica precedente.

# A21 SARCOFAGO A LENÒS CON PROTOMI LEONINE



**Collocazione**
Chiesa di San Domenico a Salerno, nella prima cappella a sinistra.

**Materiali**
Marmo bianco

**Dimensioni**
h 76 cm; lungh.215 cm; largh. 90 cm

**Descrizione generale**
Il sarcofago presenta uno stato di conservazione nel complesso buono, mostra qualche scalfittura, un taglio sull'orlo superiore del fianco destro e un foro nella porzione inferiore centrale del lato lungo. Una frattura trasversale interessa il centro della fronte, in cui è stato praticato un foro nella parte inferiore centrale. Il coperchio a doppio spiovente non è pertinente. Il manufatto, databile al secondo quarto del III secolo d.C., per lo stile elegante della decorazione è riconducibile a una produzione urbana.

**Iconografia**
La *lenòs* si caratterizza per uno schema iconografico poco diffuso, infatti al posto della celebre decorazione a strigilature, ampiamente attestata su manufatti di questo tipo, presenta delle baccellature verticali separate da costolature piatte e piene nel terzo inferiore, inquadrate in alto e in basso da listelli con modanature lisce e protomi leonine angolari con fauci spalancate. Queste ultime presentano una fattura degna di nota, a partire dall'occhio caratterizzato dall'incisione della caruncola lacrimale, lingua carnosa e i denti appuntiti, criniera resa con ciocche mosse e separate solchi del trapano.
Il coperchio è decorato con finte tegole e acroteri angolari a palmette e presenta quattro acroteri decorati da semi-palmette a rilievo. Il sarcofago, pur avendo rimandi iconografici con i sarcofagi a *lenòs* strigilati con protomi leonine (ampiamente diffuse a Roma dalla fine del II sec. d.C. e in particolar modo diffusi nel III sec. d.C.) è, tuttavia, as-

crivibile alla tipologia di sarcofagi con teste di leone baccellature verticali, sostituenti le strigilature, sicuramnte meno diffusi rispetto alla tipologia precedente.
Per tali caratteristiche, la *lenòs* è confrontabile con un sarcofago conservato a Roma nella chiesa di S. Maria del Priorato di Malta sull' Aventino (Stroszeck 1998, 118, n. 115, tav. 10.1, 21.3.4, 83.7.8).

**Notazioni**
La cassa fu reimpiegata nella seconda metà del 1200 per accogliere le spoglie delle sorelle di San Tommaso, Maria e Teodora d'Aquino, quest'ultima sposa di Ruggero Sanseverino e madre di Tommaso Sanseverino, fondatore nel nel 1306 della Certosa di Padula.

# BIBLIOGRAFIA

Bracco 1979 = V. Bracco, *Salerno romana, Salerno 1979*, 93.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 329-330.

Stroszeck 1998 = J. Stroszeck, *Löwen-Sarkophage. Sarkophage mit Löwenköpfen, schreitenden Löwen und Löwen-Kampfgruppen*, ASR VI, 1, Berlin 1998.

Foto dell'autore.

# A22 SARCOFAGO STRIGILATO CON CLIPEO CENTRALE



**Collocazione**
Salerno, Cattedrale, navata sinistra, transetto. Collocato su due leoni nei pressi dell'antica porta che conduceva dalla Basilica inferiore alla sagrestia. Fu spostato nel 1721 e trova la posizione attuale dal 1930.

**Materiali**
Marmo bianco

**Dimensioni**
h 60 cm; lung. 200 cm; larg. 56 cm

**Descrizione generale**
Sarcofago strigilato con clipeo centrale, presenta una superficie generalmente frammentaria e scheggiata. La fronte antica, interessata da una frattura trasversale è oggi rivolta verso il muro. Lo schema iconogarfico è inquadrato in basso da un doppio listello e da una gola rovescia Il manufatto è stato rilavorato nel 1414 per essere utilizzato come sepolcro dall'arcivescovo Bartolomeo d'Aprano, vescovo di Acerra (Napoli). Sul coperchio è scolpito il defunto in abiti pontificali frutto di una rilavorazione di un frammento architettonico antico le cui modanature decorate sono ancora rintracciabili sulla parte interna. (De Angelis 1937, fig. a 85). L'esemplare è databile al III sec. d.C., di proveninza ignota.

**Iconografia**

La fronte antica del sarcofago è decorata con un motivo a strigilature e clipeo centrale, con ritratto del defunto (anch'esso rilavorato in chiave cristiana, con Vangelo nella destra), chiudono la lastra frontale due angeli frutto di una rilavorazione di quelli che in origine dovevano essere geni funerari, secondo una tipologia diffusa dalla fine del II sec. d.C. (Koch, Sichtermann 1982, 73 ss., 241 ss.). Gli angeli indossano una lunga tunica e nella mano destra stringono un serpente, mentre su capo è visibile un'aureola con un motivo a rosetta.

Al di sotto del clipeo si colloca una scena miniaturistica anch'essa rilavorata con l'immagine di due aquile ad ali spiegate. Lungo il bordo superiore e inferiore corre la scritta in caratteri gotici: "In hoc tumulo iacet corpus Rev. in Christo Patris Domini Bartholomaei de Aprano de Neapoli decretalium Doctoris permissione divina Archiepiscopi Salernitani qui obiit anno Domini MCCCCXIV die IX mensis Septembris VIII ind. cuius anima requiescat in pace. Amen." Il coperchio su cui è scolpito il defunto in abiti pontificali è esito di una rilavorazione di un frammento architettonico antico le cui modanature decorate sono visibili sul lato interno.

**Notazioni**

In seguito ai lavori di ristrutturazione degli anni '30 del secolo scorso il sarcofago occupa l'attuale posizione, onde rendere visibile la fronte antica. A. Mazza, alla fine del '600 riporta una testimonianza del sarcofago e dell'iscrizione.

Successivamente il sarcofago fu ancora una volta spostato con la fronte antica addossata alla parete, tanto da aver fatto pensare che l'iscrizione fosse perduta, fino alla nuova collocazione.

# BIBLIOGRAFIA

Capone 1929 = A. Capone, *Il Duomo di Salerno*, II, Salerno 1929, 121 ss.

De Angelis 1937 = M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno*, Salerno 1937, 83-85.

Koch, Sichtermann 1982 = G. Koch, *H. Sichtermann, Römische Sarkophage*, München 1982, 73 ss., 241 ss.

Mazza 1681 = A. Mazza, *Historiarum Epitome de rebus Salernitanis*, Napoli 1681, 48.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2010, 269-270.

Paoletti 1984 = M. Paoletti, *"Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese"*, in Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo, a cura diBernard Andreae, Salvatore Settis Pisa 5-12 settembre 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg/Lahn 1984, 240, 243 nota 47.

Foto dell'autore.

# A22.1 FRONTE RILAVORATA CON ECCE HOMO





**Descrizione generale**

Il retro, divenuto fronte principale in fase di reimpiego, è stato lavorato con le immagini di Santi all'interno di tre medaglioni. Si riconoscono: al centro l'ecce homo, a destra un santo, probabilmente S. Bartolomeo in onore del defunto e a sinistra la Vergine con le mani giunte. Negli spazi tra i medaglioni vi sono, in alto, due angeli con le ali piegate e in basso due croci su due stemmi con una banda trasversale e un'aquila sulla destra. Il medesimo stemma è presente sul lato corto visibile.

Per la Bibliografia si rinvia alla scheda tecnica precedente.

# CAVA DEI TIRRENI

# B1 SARCOFAGO CON COPPIA DI GRIFI AFFRONTATI E CLIPEO



**Collocazione**
Badia della SS. Trinità, Cava dei Tirreni. Chiostro, scale che conducono alla cripta.

**Materiali**
Marmo grigio con striature.

**Dimensioni**
h max 40 cm; larg. max 60 cm; lungh. max 182 cm.

**Descrizione generale**
Il sarcofago attuale è il risultato di una massiccia rilavorazione che ne ha danneggiato profondamente la decorazione e le dimensioni. La cassa, infatti, è stata resecata nella parte superiore, mentre due fori disposti in maniera verticale si collocano all'estremità destra. Il retro, con una cornice aggettante, invece, mostra tratti di un riuso come vasca-lavabo risalente all'età rinascimentale.
Lo stesso dicasi per le estremità della cassa, che sono state evidentemente rilavorate, smussandone gli angoli e conferendo una forma tondeggiante agli spigoli inferiori; è presente un altro foro sul lato corto destro. Il pezzo, ricondotto ad una bottega campana, per stile e iconografia modellata su esempi microasiatici è databile alla metà II sec . d.C.

**Iconografia**
La fronte presenta una decorazione frammentaria: resta, infatti, solo la parte inferiore di due grifi alati in posizione araldica, con corpo e zampe di felino, di cui una anteriore poggiante sul clipeo centrale: le due figure non sono perfettamente sovrapponibili, il che ci lascia escudere l'ipotesi di un utilizzo di modelli preparatori da parte della bottega. Il clipeo è decorato con una corona di foglie lungo la circonferenza, sotto si colloca una tenia, le cui estremità raggiungono, in basso, l'altra zampa dei grifi.

**Notazioni**
La cassa - che mostra stringenti somiglianze con il sarcofago di tipo asiatico, con grifi affrontati, sempre conservato nella Badia di Cava dei Tirreni - per lo schema iconografico e lo stile è databile al II secolo d.C. Un ulteriore confronto è ravvisabile in sarcofago proveniente da Cicciano, vicino Nola, conservato a Napoli che, come i due sarcofagi della Badia di Cava de Tirreni. Ad oggi, non è possibile stabilire l'epoca di ingresso del pezzo nella Badia.

# BIBLIOGRAFIA

Galante, Vitolo, Zanichelli, 2014 = M. Galante, G. Vitolo, G. Zanichelli, *Riforma della Chiesa, esperienze monastiche e poteri locali: la Badia di Cava nei secoli XI-XII:* atti del convegno internazionale di studi: Badia di Cava, 15-17 settembre 2011, Firenze 2014.

Herdejürgen 1993 = H. Herdejürgen, *Campanische Girlandensarkophage*, in Grabeskunst der römischen Kaiserzeit, a cura di G. Koch, B. Andreae (a cura di). Viertes Symposium des Sarkophag-Corpus, Marburg 23-27 Juli 1990, Mainz 1993, 44, tav. 15.2.

Johannowsky, Collina, Mariani 1990 = W. Johannowsky, R. Collina, A. Mariani, *Presenze di antichità classica*, in La Badia di Cava, G. Fiengo, F. Strazzullo (a cura di), Cava dei Tirreni 1990, II, 41, tav. XIII, 2.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae.* Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 670-671.

Pensabene 1981 = P. Pensabene, *"Nota sullo stadio di lavorazione e la tipologia dei sarcofagi a ghirlande microasiatici esportati in Occidente"*, DArch, 1981, 85-108.

Petacco 2000 = Petacco, L. *Un sarcofago a ghirlande efesino dal territorio di Giugliano e il suo contesto di rinvenimento.* Orizzonti, rassegna di archeologia I. 2000, 64.

Foto dell'autore.

# B2 SARCOFAGO GHIRLANDE E *TABULA ANSATA*



**Collocazione**
Cava de' Tirreni, Badia della SS. Trinità, Chiostro, vano laterale

**Materiali**
Marmo grigio con striature: ad un'analisi visiva potrebbe trattarsi di marmo proconnesio (Prof. Cisneros).

**Dimensioni**
h 56 cm; larg. 74 cm; lungh. 216 cm.

**Descrizione generale**
Il sarcofago di forma rettangolare, presenta un buono stato di conservazione, sebbene siano presenti scalfitture lungo i margini superiori della cassa, soprattutto in corrispondenza degli spigoli.
Al centro della fronte si colloca una *tabula ansata* recante un'iscrizione con tracce di colore rosso. In particolare, sono presenti: una croce, il nome e la data di sepoltura del defunto che ha riutilizzato la cassa come sepolcro e uno stemma nobiliare. Si tratta del sarcofago di Costanzo Punzi, tesoriere di Roberto d'Angiò, seppellito nel 1338.
Il rilievo appare generalmente dilavato, le caratteristiche tecnico-stilistiche della decorazione mostrano una certa rigidità e monotonia, le figure degli Eroti e le ghirlande presentano forme stilizzate e semplificate. Sul lato sinistro sono visibili due fori per il deflusso dell'acqua, in quanto l'arca fu riutilizzata come vasca di fontana. Il retro è stato completamente rilavorato quando fu riutilizzato come sepoltura nel XIV sec. d. C., la superficie fu scalpellata per aggiungere lo stemma della casata alle due estremità. Per il motivo degli eroti ghirlandofori, l'arca è riconducibile ad una bottega locale e databile intorno al 170 d. C.

**Iconografia**

Il sarcofago presenta sulla lastra frontale in posizione centrale una *tabula ansata*, rilavorata per dare spazio al testo moderno, da cui partono due ghirlande di alloro rette, nel margine opposto, da Eroti collocati ai lati della fronte. Questi ultimi, incedenti verso il centro della composizione, hanno il braccio esterno (parzialmente mancante in alcune sue parti) sollevato, anche il volto è rivolto in direzione esterna, i capelli sono resi a mo' di calotta con solchi lievemente abbozzati, esibiscono nel complesso forme pasciute e infantili. Al di sopra delle ghirlande si collocano bende svolazzanti. Il retro presenta una superficie scalpellata, verso destra è inciso in profondità uno stemma vuoto, mentre nella parte centrale sono appena visibili tracce di una precedente decorazione, oggi del tutto erasa. Lungo la cornice superiore ed inferiore corre un'iscrizione a caratteri gotici. Fianco destro/sinistro: sono scolpite ghirlande con un gorgoneion nell'encarpio, in particolare, quella di sinistra presenta un foro in corrispondenza della bocca, mentre un altro foro è visibile sul bordo inferiore dello stesso lato corto. I rilievi dei lati corti appaiono poco aggettanti e semplificati.

**Notazioni**

Il sarcofago, date le sue caratteristiche tecnico-stilistiche, può essere considerato un prodotto seriale, da ascriversi alla serie di sarcofagi asiatici a ghirlande ad opera di officine campane.

L'arca cavese è confrontabile con un sarcofago conservato al Museo Correale di Terranova di Sorrento, entrambi prodotti di una bottega campana della fine II sec. d.C.

# BIBLIOGRAFIA

Galante, Vitolo, Zanichelli, 2014 = M. Galante, G. Vitolo, G. Zanichelli, *Riforma della Chiesa, esperienze monastiche e poteri locali: la Badia di Cava nei secoli XI-XII:* atti del convegno internazionale di studi: Badia di Cava, 15-17 settembre 2011, Firenze, 2014.

Herdejürgen 1993 = H. Herdejürgen, *Campanische Girlandensarkophage*, in Grabeskunst der römischen Kaiserzeit, G. Koch, B. Andreae (a cura di). Viertes Symposium des Sarkophag-Corpus, Marburg 23-27 Juli 1990, Mainz 1993, 46 ss.

Herdejürgen 1996 = H. Herdejürgen, *Die antiken Sarkophagreliefs, 6, 2. Stadtrömische und italische Girlandensarkophage, 1.* Die Sarkophage des ersten und zweiten Jahrhunderts, Berlin 1996, 64, 168, n. 166, tav 104, 3.

Johannowsky, Collina, Mariani 1990 = W. Johannowsky, R. Collina, A. Mariani, *Presenze di antichità classica*, in La Badia di Cava, a cura di G. Fiengo, F. Strazzullo, Cava dei Tirreni 1990, II, 39-40, tav. XIII,1.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae.* Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 671.

PEnsabene 1981 = P. Pensabene, *"Nota sullo stadio di lavorazione e la tipologia dei sarcofagi a ghirlande microasiatici esportati in Occidente"*, DArch, 1981, 85-108.

Wight 1989 = K. Wight, *Roman funerary sculpture:* catalogue of the collections, Malibu-California,1988, 18-22.

Foto dell'autore.

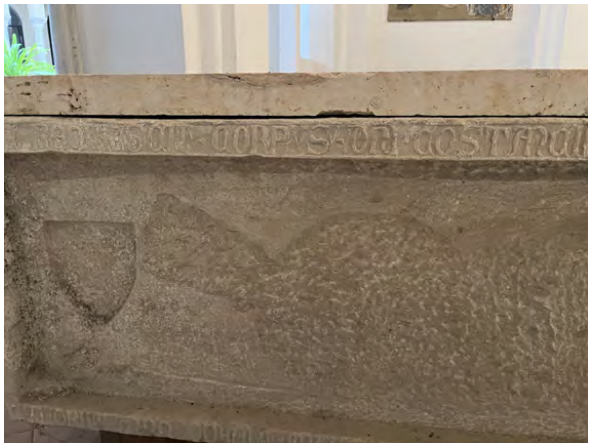
## Lati corti sarcofago B2





## Retro sarcofago B2





# B3 SARCOFAGO CON COPPIA DI GRIFI AFFRONTATI



**Collocazione**
Cava dei Tirreni, Badia della SS. Trinità. Chiostro, vano laterale.

**Materiali**
Marmo bianco.

**Dimensioni**
h 79 cm ; larg. 84 cm; lungh. 215 cm.

**Descrizione generale**
Il sarcofago, a cassa parallelepipeda, mostra una superficie lievemente scheggiata.
La lastra frontale presenta due grifi affrontati che posano la zampa ai lati di un clipeo. Il sarcofago viene cronologicamente collocato al II sec. d.C. e considerato come prodotto di una bottega regionale.

**Iconografia**
La fronte presenta una decorazione con un clipeo centrale la cui circonferenza è delimitata da una corona di taeniae svolazzanti su fondo neutro. La corona racchiude un campo epigrafico privo di decorazioni. Il clipeo è retto da due grifi affrontati in posizione araldica, con corpo e zampe feline, orecchie a punta, muso a becco e ali, la coda, invece, si intreccia con gli alberi che chiudono le estremità della lastra frontale. Fianco destro e sinistro: è presente una decorazione a ghirlanda con una rosetta a cinque petali nell'encarpio.

**Notazioni**
Il motivo iconografico dei grifi del sacofago è confrontabile con un altro sarcofago, sebbene più frammentario e di stile più modesto, reimpiegato come lavabo e sempre conservato nel chiostro della Badia di Cava de Tirreni. Un altro interessante confronto è quello con un sarcofago proveniente da Cicciano e oggi al Museo Archeologico di Napoli decorato su entrambi i lati lunghi, di cui quello sul retro presenta somiglianze con gli esemplari di Cava a livello formale compositivo. La cassa cavese è ascrivibile al secondo quarto del II sec. d.C., mentre l'esemplare di Napoli sarebbe un prodotto frutto del basic design microasiatico, databile all'età adrianea. Non sappiamo quando il sarcofago sia entrato nella Badia come sarcofago reimpiegato.

# BIBLIOGRAFIA

Agnoli 2002 = N. Agnoli, *"Officine Ostiensi Di Scultura Funeraria"*, In C. Bruun, A. Zevi (a cura di), Ostia e Portus nelle loro relazioni con Roma (Actainstromfin, 27), Roma, 2002, 193-212.

Delplace 1980 =C. Delplace, *Le griffon de l'archaisme à l'époque imperiale*, Bruxelles, 1980.

Galante, Vitolo, Zanichelli, 2014 = M. Galante, G. Vitolo, G. Zanichelli, *Riforma della Chiesa, esperienze monastiche e poteri locali: la Badia di Cava nei secoli XI-XII:* atti del convegno internazionale di studi: Badia di Cava, 15-17 settembre 2011, Firenze, 2014.

Herdejürgen 1993 = H. Herdejürgen, *Campanische Girlandensarkophage*, in Grabeskunst der römischen Kaiserzeit, a cura di G. Koch, B. Andreae (a cura di). Viertes Symposium des Sarkophag-Corpus, Marburg 23-27 Juli 1990, Mainz 1993, 44, tav.14.3, 15.1.

Herdejürgen 1996 = H. Herdejürgen, *Die antiken Sarkophagreliefs, 6, 2. Stadtrömische und italische Girlandensarkophage, 1.* Die Sarkophage des ersten und zweiten Jahrhunderts, Berlin 1996, 168, n. 165, tav 98.1.

Johannowsky, Collina, Mariani 1990 = W. Johannowsky, R. Collina, A. Mariani, *Presenze di antichità classica,* in La Badia di Cava, G. Fiengo, F. Strazzullo (a cura di), Cava dei Tirreni 1990, II, 41, tav. XIV 1-2.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae.* Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 670.

Pensabene 1981 = P. Pensabene, *"Nota sullo stadio di lavorazione e la tipologia dei sarcofagi a ghirlande microasiatici esportati in Occidente"*, DArch, 1981, 85-108.

Zanker, Ewald 2008 = P. Zanker, B. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Torino (ed. italiana), 2008.

Foto dell'autore.

## Lati corti sarcofago B3





# B4 SARCOFAGO CON EROTI CLIPEOFORI IN VOLO SIBILLA DI BORGOGNA



**Collocazione**
Cava dei Tirreni, Badia della SS. Trinità Pianerottolo della scala che porta alla cripta.

**Materiali**
Marmo bianco.

**Dimensioni**
h 62 cm; larg. 65 cm; lungh. 214 cm.

**Descrizione generale**
La cassa, a base rettangolare, è scolpita sulla fronte con due Eroti in volo e clipeo centrale. Sono presenti diffuse abrasioni e scheggiature sulla lastra frontale; l'intera superficie delle parti scolpite a rilievo appare dilavata. Cronologicamente databile all' età tetrarchica.

**Iconografia**

Il sarcofago è decorato sui tre lati: sulla lastra frontale figura un clipeo, sorretto da due eroti in volo, entro cui è raffigurato il mezzo busto del defunto togato, rappresentato in posizione frontale, i capelli sono resi a ciocche verticali. Al di sotto del clipeo si collocano simmetricamente due figure semisdraiate: a sinistra Oceanus con in mano un remo, a destra Tellus che regge una cornucopia: entrambi hanno un braccio sollevato verso il clipeo.

Ai lati di questi due personaggi vi è un rettangolo scalpellato, probabilmente in origine doveva trattarsi di faretre con archi, data l'analogia iconografica con sarcofagi appartenenti alla stessa tipologia. La scena si chiude con due Eroti reggi-fiaccola, incedenti verso l'esterno, in particolare, l'erote di destra appare fortemente rilavorato nel volto e nella resa della capigliatura. Per schema iconografico e stile, caratterizzato da un evidente appiattimento dei volumi, semplificazione compositiva, nonché per i caratteri tipologici del defunto, la cassa è databile agli inizi del III sec. d.C. mostra numerosi rimandi con esemplari simili presenti in Campania.

**Notazioni**

Il sarcofago, secondo la tradizione, fu reimpiegato come sepoltura di Sibilla di Borgogna, seconda moglie del re Ruggero II d'Altavilla, morta a Salerno nel 1150, come attestato dalla targa murata nel vano in cui è collocata la cassa.

Appare, comunque, piuttosto insolito che per una sepoltura reale normanna non sia stata apportata nessuna rilavorazione in sede di reimpiego, soprattutto se si pensa che in origine la cassa era destinata ad un individuo di sesso maschile, come evidente dal ritratto collocato nel clipeo: per queste ragioni, restano dubbi sulla veridicità dell'attribuzione della sepoltura. La cassa presenta richiami iconografici con un sarcofago conservato presso il Museo Archelogico di Napoli, noto come Sarcofago con eroti clipeofori di Falconia Procula.

# BIBLIOGRAFIA

Galante, Vitolo, Zanichelli, 2014 = M. Galante, G. Vitolo, G. Zanichelli, *Riforma della Chiesa, esperienze monastiche e poteri locali: la Badia di Cava nei secoli XI-XII:* atti del convegno internazionale di studi: Badia di Cava, 15-17 settembre 2011, Firenze, 2014.

Johannowsky, Collina, Mariani 1990 = W. Johannowsky, R. Collina, A. Mariani, Pr*esenze di antichità classica*, in La Badia di Cava, G. Fiengo, F. Strazzullo (a cura di), Cava dei Tirreni 1990, II, 40-41, tav. XIII, 3.

Schauenburg 1966 = K. Schauenburg, *"Die Lupa romana als sepulkrales Motiv"*, JdI 81, 1966, 261- 309.

Mnr 1988 = Il Museo Nazionale Romano. *Le sculture, 1*, 10, A. Giuliano (a cura di), Roma 1988.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae.* Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 212, 373-374, 673-674.

Foto dell'autore.

# B5 SARCOFAGO A LENÒS CON EROTI GHIRLANDOFORI E BUSTI RITRATTO DEI DEFUNTI



**Collocazione**
Cava dei Tirreni, Badia della SS. Trinità. Chiostro, vano laterale.

**Materiali**
Marmo bianco

**Dimensioni**
h 108 cm; larg.114 cm; lungh. 203 cm.

**Descrizione generale**
Il sarcofago a *lenòs* di notevoli dimensioni e ottima fattura, presenta nel complesso un buono stato di conservazione; si registano lievi scalfitture sui rilievi, soprattutto in corrispondenza dei volti dei defunti e degli eroti; mancano quelli nella parte bassa del festone di destra. È presente un foro sul lato breve di destra, nella parte bassa, il che lascia supporre un riuso della cassa come vasca di fontana. Manca il coperchio originario, sostituito da una lastra di copertura moderna. Date le caratteristiche tecnico-stilistiche, il sarcofago del tipo asiatico a ghirlande rette da Eroti ghirlandofori adulti, è riconducibile a officine campane che operavano su modelli figurativi microasiatici, databile all'inizio del III secolo d.C.

**Iconografia**
La composizione delle scene sulla fronte si rifà ad uno schema iconografico abbondantemente testimoniato nell'arte funeraria romana: quella degli Eroti ghirlandofori, motivo attestato soprattutto tra II e III sec. La *lenòs* presenta infatti una decorazione a ghirlande di frutti vari, tra i quali sono facilmente riconoscibili: melograni, mele, pigne, limoni e un fiore centrale, sorrette da tre Eroti adulti stanti e busti-ritratti dei coniugi defunti. Gli Eroti

alati mostrano delle piccole variazioni: i due laterali hanno il volto diretto verso il centro della composizione, mentre quello centrale mostra lo sguardo diretto verso sinistra, cioè verso la donna, entrambi nudi. Il rilievo è fortemente aggettante soprattutto in corrispondenza degli arti inferiori degli eroti. I busti dei defunti sono collocati nelle lunette sulla fronte del sarcofago, a sinistra vi è il busto ritratto della defunta con chitone e mantello, a destra il busto del defunto barbato con la toga contabulata. Su ciascuno dei lati brevi è presente di tre quarti, una maschera dionisiaca: quella di sinistra è una maschera femminile, identificabile come una Menade, con labbra leggermente dischiuse, chioma raccolta sulla nuca e corona di edera con infiorescenze a grappolo. A destra abbiamo, invece, una maschera maschile baffuta, probabilmente un Sileno, con orecchie a punta, labbra serrate, capigliatura a ciocche folte e ciuffo, recante sul capo corona di spighe rese in maniera stilizzata. In basso, sotto i festoni dei lati brevi, il rilievo mostra cestini di frutti, mentre sulla fronte, al di sotto dell'Erote di sinistra c'è un cratere rovesciato, urtato dal piede del putto, da cui escono frutti. La decorazione termina su entrambi i lati con una fiaccola, quella di destra però appare solo abbozzata, probabilmente questo dettaglio non fu ultimato perchè non visibile per l'originaria collocazione del sarcofago.

**Notazioni**

La *lenòs* può essere considerata come il prodotto di officine locali, nelle quali operavano *marmorarii* che si rifacevano ad alcuni repertori in uso nelle botteghe microasiatiche. Queste maestranze non solo avevano a disposizione modelli o cartoni ai quali rifarsi, ma è altamente plausibile che, nel corso del III sec. d.C., fosse avvenuto un trasferimento di scalpellini presso le botteghe campane, forse spinti dalle numerose richieste di committenti desiderosi di poter avere dei pezzi di un certo valore. Il sarcofago, pur mostrando tratti riconducibili alla tradizione microasiatica, presenta uno stile decorativo regionale, frutto di una rielaborazione di modelli della tradizione. La cassa è da considerarsi come il prodotto di botteghe regionali operanti all'inizio del III sec. d. C.

# BIBLIOGRAFIA

Agnoli 1992 = N. Agnoli, *I sarcofagi a ghirlande con busti-ritratto,* Archeologia Classica Vol. 44. in «L'Erma» di Bretschneider 1992, 237-238.

Galante, Vitolo, Zanichelli, 2014 = M. Galante, G. Vitolo, G. Zanichelli, *Riforma della Chiesa, esperienze monastiche e poteri locali: la Badia di Cava nei secoli XI-XII:* atti del convegno internazionale di studi: Badia di Cava, 15-17 settembre 2011, Firenze, 2014.

Herdejürgen 1993 = H. Herdejürgen, *Campanische Girlandensarkophage,* in Grabeskunst der römischen Kaiserzeit, a cura di G. Koch, B. Andreae (a cura di). Viertes Symposium des Sarkophag-Corpus, Marburg 23-27 Juli 1990, Mainz 1993.

Herdejürgen 1996 = H. Herdejürgen, *Die antiken Sarkophagreliefs,* 6, 2. Stadtrömische und italische Girlandensarkophage, 1. Die Sarkophage des ersten und zweiten Jahrhunderts, Berlin 1996, 488, figg. 8-9.

Johannowsky, Collina, Mariani 1990 = W. Johannowsky, R. Collina, A. Mariani, P*resenze di antichità classica, in La Badia di Cava,* G. Fiengo, F. Strazzullo (a cura di), Cava dei Tirreni 1990, II, 37-39, tavv. XI, 1-3; XII, 1.

Koch-Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage,* München 1982.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae.* Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 148, 672.

Pensabene 1981 = P. Pensabene, *"Nota sullo stadio di lavorazione e la tipologia dei sarcofagi a ghirlande microasiatici esportati in Occidente",* DArch, 1981, 85-108.

Valbruzzi 1998 = F. Valbruzzi, *Su alcune officine di sarcofagi in Campania in età romano-imperiale,* in G. Koch (a cura di), Sarkophag-Studien, Akten der Symposiums 125 Jahren der Sarkophag-Corpus, (Marburg, Luglio 1995), Band 1, Mainz am Rhein: Philipp Von Zabern Verlag, 1998, 117-128.

Valbruzzi 2012 = F. Valbruzzi, *Modi di produzione dei sarcofagi romani nelle officine campane,* in "Sarkhopag-Studien" 6, Akten des Symposiums Sarkophage der Romischen Kaiserzeit: Produktion in den Zentren - Kopien in den Provinzen, 2012, 69-78.

Foto dell'autore.

## Lati corti sarcofago B5







# B6 SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO MELEAGRO E LA CACCIA AL CINGHIALE CALIDONIO



**Collocazione**
Cava dei Tirreni, Badia della Santissima Trinità. Atrio.

**Materiali**
Marmo bianco

**Dimensioni**
h 88 cm; larg. 94 cm; lungh 226 cm.

**Descrizione generale**
La cassa di forma parallelepipeda è in buono stato di conservazione, sebbene in alcuni punti risulti scheggiata: presenta una decorazione a carattere mitologico su tre lati, leggibile da sinistra verso destra. Per lo schema iconografico e lo stile, il sarcofago è da considerarsi come un prodotto di una bottega campana della seconda metà del III sec.

**Iconografia**
Il sarcofago di soggetto mitologico, "Meleagro e la caccia al cinghiale di Caledonia", rappresenta la scena dell'abbattimento del cinghiale, motivo prediletto nei monumenti funebri della tarda età imperiale, da cui derivò la formazione di un ampio repertorio artistico urbano, poi sviluppatosi, talvolta con semplificazioni o reinterpretazioni, in ambito locale, grazie a maestranze campane, che continuarono questo linguaggio espressivo attraverso un arco temporale più ampio rispetto alla produzione urbana di epoca severiana. La medesima struttura compositiva del sarcofago cavese si ritrova sul sarcofago salernitano.
Quest'ultimo mostra uno stile più variato e meno semplificato di quello cavese, ciò ha fatto ipotizzare che l'esemplare di Cava sia una copia di un'officina locale di età tetrarchica, che rifacendosi al repertorio figurativo dell'arte urbana, aveva sviluppato un linguag-

gio nuovo, pur salvaguardandone i caratteri tecnici e lo stile urbani. Sulla fronte, il significativo momento della caccia è diviso in due episodi: l'attesa a sinistra, e la lotta con la fiera a destra. In particolare si nota, a sinistra, una figura femminile assisa in trono, di profilo, vestita di un chitone altocinto e diadema sul capo coperto da lunghe ciocche di capelli che ricadono sulle orecchie. Tutti gli elementi che corredano tale figura: la faretra sulle spalle, le tracce dell'arco nella mano sinistra, la cerva accovacciata sotto lo scanno, il cane seduto sulle zampe posteriori dinanzi alla divinità, richiamano l'iconografia di Diana la cacciatrice. In secondo piano, è presente una figura barbuta, identificabile con Oineo, padre di Meleagro e re di Calidone o come un Sileno. Una figura femminile: Atalanta è resa con un'acconciatura ufficiale di forma conica, nota come Melonenfrisur di origine tardoclassica (capelli divisi in sezioni a forma di fette di melone e raccolti sulla nuca) è collocata alle spalle di Meleagro, con lo sguardo rivolto verso costui, intenta a cingerlo con un braccio. L'eroe stante, invece, impugna un bastone nella mano sinistra, mentre con la destra regge un guinzaglio e indossa un mantello appuntato sulla spalla destra. Fin qui, è rappresentata una sorta di preparazione, di rito propiziatorio alla caccia: il culmine della composizione è proprio la grande caccia imperiale al cinghiale, quest'ultima, infatti, ha inizio con i Dioscuri intenti a tirare i cavalli per le redini. Meleagro avanza verso il possente animale, che domina la scena, pronto a colpirlo dall'alto, sul muso. L'intera battuta di caccia è seguita dai cani, i quali occupano tutto il registro inferiore della scena, uno di essi, in particolare, azzanna il cinghiale alla gola, mentre esce dalla tana con la testa e le zampe anteriori. In alto a sinistra è visibile una piccola porta, che allude probabilmente alla collocazione della scena al di fuori delle mura della città, mentre a destra, la scena si chiude con un albero stilizzato con un serpente avvolto sul tronco. Le figure appaiono in alcuni casi in pose e dimensioni poco naturali, piuttosto tozze le figure di Meleagro cacciatore e l'ultima figura maschile che chiude la scena, i cui arti inferiori appaiono visibilmente tozzi rispetto al resto del corpo. Sui fianchi brevi a sinistra e a destra è presente uno stemma: due scudi, uno per lato, a mo' di losanghe incrociate, da cui sporgono tre lance, una in posizione orizzontale, due oblique e un'ascia bipenne in verticale. Al centro vi è rombo in posizione obliqua. I rilievi sui fianchi mostrano uno stile meno curato e una fattura approssimativa.

**Notazioni**

Il sarcofago è confrontabile con l'arca conservata nell'atrio della Cattedrale di Salerno, di datazione poco precedente, riutilizzata come tomba di un principe normanno, raffigurante il medesimo mito della caccia calidonia.
Possiamo ipotizzare, dunque, per le evidenti analogie iconografiche e stilistiche, che ci sia stata una circolazione di libri di modelli su disegno, ai quali le botteghe campane si siano ispirate, nonché la circolazione di maestranze operanti in ambito regionale. Forse, lo scalpellino che realizzò il sarcofago oggetto di studio, aveva ben presente il modello salernitano, però, nell'elaborare la decorazione dell'arca cavese, operò una sorta di semplificazione dello schema figurativo, per riadattarlo al linguaggio tecnico della bottega in cui si era formato o anche per le sue minori capacità tecniche, riscontrabili nell'esecuzione meno accurata e dettagliata del rilievo.
Le caratteristiche comuni ad entrambi i sarcofagi sono numerose: in primo luogo abbiamo il medesimo schema compositivo della scena di caccia, con a destra l'attesa e a sinistra la battuta di caccia vera e propria, uguaglianze si ritrovano anche nella assimilazione di Diana - Fedra assisa in trono e Ippolito – Meleagro, nonché nella resa dei panneggi. Il sarcofago mostra rimandi iconografici anche con il rilievo raffigurante Fedra e Ippolito presente sulla fronte di un sarcofago del III secolo d. C., attualmente conservato a Benevento presso il Museo del Sannio. Inoltre, la raffigurazione del mito sulla cassa cavese, in cui è omessa la morte di Meleagro, sebbene riscontrabile anche sulla fronte del sarcofago con la caccia calidonia presente nel Duomo di Salerno, è reso qui in maniera ulteriormente semplificata e con uno stile caratterizzato da un minore impegno formale.
Queste caratteristiche di resa e stile, hanno indotto a pensare parte della critica, come G. D'Henry, che il sarcofago salernitano fosse il prodotto di un'officina urbana, risalente all'età gallenica, mentre il sarcofago di Cava, una copia di età tetrarchica, realizzata da una bottega locale. È molto probabile che la cassa cavese sia stata realizzata da maestranze campane, le quali avevano come riferimento il sarcofago salernitano, né è da escludere la circolazione di disegni preparatori di origine urbana, ai quali si rifacevano le maestranze locali, apportando di volta in volta riletture, semplificazioni o adattamenti, anche per rispondere in maniera più adeguata alle richieste della committenza locale. Dunque, per le caratteristiche formali, stilistiche e iconografiche, entrambi i sarcofagi sono da considerarsi come il prodotto di botteghe regionali, databili alla metà III sec. d. C.

# BIBLIOGRAFIA

De Caro 1991 = S. De Caro, *Arte e artigianato artistico nella Campania antica*, in L'Evo Antico. Storia e civiltà della Campania, G. Pugliese Carratelli (a cura di) Napoli, 1991, 389.

D'henry 1968 = G. D'henry, *"Due sarcofagi di Meleagro in Campania"*, ArchCl 20, 1968, 110-116 tavv. 49.1-51.2

Galante, Vitolo, Zanichelli, 2014 = M. Galante, G. Vitolo, G. Zanichelli, *Riforma della Chiesa, esperienze monastiche e poteri locali: la Badia di Cava nei secoli XI-XII:* atti del convegno internazionale di studi: Badia di Cava, 15-17 settembre 2011, Firenze, 2014.

Gerke 1940 = F. Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin 1940, 25 ss, cat. 332, IV A 15.

Koch 1975 = G. Koch, *Die antiken Sarkophagreliefs, 12, 6. Die Mytologischen Sarkophage.* Meleager, Berlin 1975, 3, 11 ss., 55 ss., 58-62 e 134 n. 152, tavv. 119c, 124c, 127.

Johannowsky, Collina, Mariani 1990 = W. Johannowsky, R. Collina, A. Mariani, *Presenze di antichità classica*, in La Badia di Cava, G. Fiengo, F. Strazzullo (a cura di), Cava dei Tirreni 1990, II 48-49, n. 8, tav. XVIII.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae.* Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 673.

Valbruzzi 1998 = F. Valbruzzi, *Su alcune officine di sarcofagi in Campania in età romano-imperiale*, in Akten des Symposiums "125 Jahre Sarkophag-Corpus" G. Koch (a cura di), Marburg, 4-7 Oktober 1995, Mainz 1998, 117-128.

Valbruzzi 2012 = F. Valbruzzi, *Modi di produzione dei sarcofagi romani nelle officine campane*, in Akten des Symposiums Sarkophage der römischen Kaiserzeit. Produktion in den Zentren, Kopien in den Provinzen. Les sarcophages romains. Centres et périphéries, G. Koch, F. Baratte (a cura di), Paris, 2-5 November 2005, Rutzen 2012, 69-78.

Foto dell'autore.

## Lati corti sarcofago B6





# B7 SARCOFAGO CON SCENA DI BATTAGLIA TRA GRECI E PERSIANI



**Collocazione**
Cava dei Tirreni, Badia della Santissima Trinità. Museo

**Materiali**
Marmo bianco grigiastro

**Dimensioni**
h 47 cm; larg. 61 cm; lungh. 166 cm.

**Descrizione generale**
Il sarcofago a cassa parallelepipeda, presenta una superficie profondamente usurata. È privo di coperchio. I fianchi mostrano fori che ne attestano il riutilizzo dapprima per una sepoltura medievale e in seguito come vasca. La cassa è collocabile cronologicamente alla metà del II sec. d.C. Mostra sui tre lati il tema della battaglia tra Greci e Persiani: un motivo iconografico non molto diffuso sui sarcofagi d'età imperiale. La resa delle figure e dei panneggi, le linee morbide e le caratteristiche tecnico-stilistiche del sarcofago fanno sì che esso sia da ascriversi all'ambito urbano, in cui si svilupparono modelli di ispirazione attica. È databile, dunque, al 150 d. C.

**Iconografia**

La fronte presenta uno spazio figurato con una scena di battaglia tra Greci e Persiani, che procede secondo lo schema che lo storico dell'arte Wickhoff definisce «narrazione continua» (Himmelmann 1977, 148). Leggendo il rilievo da sinistra a destra sul lato lungo, vediamo un soldato persiano stante, con il corpo nudo di prospetto e il capo inclinato verso sinistra, mentre regge uno scudo rotondo. Segue un'altra figura virile, che monta un cavallo rampante, quest'ultimo con gli zoccoli posteriori schiaccia uno scudo reso di profilo. Dinanzi, in basso, si colloca un guerriero morente sul proprio cavallo caduto; un altro, è in procinto di cadere per mano di un guerriero stante che gli è di fronte e ai piedi del quale giace una figura esanime, mentre un altro guerriero, in primo piano, inginocchiato, china la testa sul proprio scudo. Segue un soldato seduto a terra di spalle, caduto dal proprio cavallo incedente verso sinistra, in direzione opposta, sullo sfondo, procede un altro cavaliere raffigurato in procinto di sferrare un attacco su di un cavallo rampante. La scena si chiude con due guerrieri stanti, di cui quello più avanzato assale la figura scolpita di profilo in primo piano, già a terra, mentre con il braccio sinistro tenta di difendersi dal colpo che sta per sferrargli il nemico, sollevando lo scudo.
Sul lato breve sinistro è presente un gruppo di tre guerrieri, di cui due indossano un abbigliamento militare orientale, con berretti frigi e alti calzari, uno dei due è seduto a terra con la mano destra poggiata, di fronte nell'atto di sferrare un colpo, si colloca un soldato nudo, che regge uno scudo rotondo e indossa un elmo. Sul lato corto a destra abbiamo sempre un momento di battaglia, che vede schierati tre guerrieri: uno a terra esanime, sorretto da un compagno, che affronta in un corpo a corpo il nemico raffigurato nuovamente nudo, questa volta raffigurato di spalle.

**Notazioni**

Particolarmente espressiva è la figura del soldato morente, presente sul fianco destro del sarcofago, con il capo mollemente inclinato, sorretto per un braccio dal compagno, intento a respingere scudo contro scudo il nemico, risulta di grande resa comunicativa anche il dettaglio del braccio alzato che sostiene lo scudo ritratto da dietro. Stringenti confronti sono possibili, data la somiglianza del motivo figurativo, con un'arca conservata nell'Abbazia di Farfa (Rieti) e con un sarcofago con Amazzonomachia nei Musei Capitolini. Per i motivi iconografici presenti nella decorazione e per lo stile del rilievo, il sarcofago cavese è databile alla metà del II secolo d.C.

# BIBLIOGRAFIA

Galante, vitolo, zanichelli, 2014 = m. Galante, g. Vitolo, g. Zanichelli, *Riforma della Chiesa, esperienze monastiche e poteri locali:* la Badia di Cava nei secoli XI-XII: atti del convegno internazionale di studi: Badia di Cava, 15-17 settembre 2011, Firenze, 2014.

Ambrogi 2012 = A. Ambrogi, *L'età dell'equilibrio.* 98- 180 d.C., E. La Rocca, C. Parisi Presicce (a cura di), Roma, Musei Capitolini. 4 ottobre 2012-5 maggio 2013, Roma 2012, 292-293

Andreae 1968-69 = B. Andreae, *"Imitazione e originalità nei sarcofagi romani"*, RendPontAcc 41, 1968-69, 145-166.

Himmelmann 1974 = N. Himmelmann, *Sarcofagi romani a rilievo: problemi di cronologia e iconografia.* Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, III, 4, n. 1, 1974, 139-177.

Johannowsky, Collina, Mariani 1990 = W. Johannowsky, R. Collina, A. Mariani, *Presenze di antichità classica*, in La Badia di Cava, G. Fiengo, F. Strazzullo (a cura di), Cava dei Tirreni 1990, II, 44-45.

Koch 1993 = G. Koch, *Sarkophage der römische Kaiserzeit*, Darmstadt 1993.

Musso 2010 = L. Musso, *Le Sculture del Palazzo Nuovo I*, C. Parisi Presicce, E. La Rocca (a cura di), Milano 2010, 310-323.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae.* Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 669-670.

Foto dell'autore.

## Lati corti sarcofago B7





# B8 SARCOFAGO A TEMA BUCOLICO



**Collocazione**
Cava dei Tirreni, Badia della Santissima Trinità. Museo.

**Materiali**
Marmo bianco

**Dimensioni**
h 32 cm; larg. 43 cm; lungh. 156 cm.

**Descrizione generale**
Il sarcofago, a base rettangolare, mostra lesioni sulla fronte e sul lato sinistro, sono presenti fori per il deflusso delle acque, il che lascia supporre un riuso come lavabo. Una diffusa erosione è visibile soprattutto in corrispondenza dei rilievi. Si ignora l'epoca di ingresso del sarcofago nella Badia di Cava dei Tirreni. Databile alla metà del II sec. d.C. di probalile produzione regionale.

**Iconografia**
Il sarcofago di dimensioni ridotte -sopratutto in altezza- presenta uno schema iconografico di ispirazione bucolica.
Leggendo la decorazione realizzata secondo lo schema della «narrazione continua», da sinistra verso destra vediamo alcuni episodi di preparazione di un banchetto. La scena si svolge all'esterno, con quattro momenti tratti dalla quotidianità: innanzitutto si osservano due uomini, intenti a posizionare un telo su un albero da frutto, con rami ricurvi per il peso dei pomi. A questi personaggi, seguono altre due figure colte nell'atto di macellare un animale, già privato della testa, dal cui corpo vengono estratte le viscere, mentre al di sotto vi è un recipiente forse usato per raccogliere il sangue. Un pozzo reso in maniera realistica nella struttura muraria e nel tetto, a cui è agganciata la carrucola, si colloca al centro del quadretto bucolico. A seguire, abbiamo un altro personaggio, inclinato in avanti verso un ampio recipiente, disposto su una catasta di legna, nel quale immerge il braccio destro. Sullo sfondo si stagliano delle strutture murarie ed una porta ad arco. Segue poi la scena del banchetto all'aperto, che chiude la sequenza: sotto ad un tendaggio, a sinis-

tra si colloca una figura femminile seduta, rivolta verso un personaggio comodamente adagiato in posizione triclinare, mentre con il braccio destro sollevato, regge una coppa, volgendo il capo verso l'altro conviviante seduto con una ciotola nella mano sinistra, nell'atto di porgerla alla figura che lo precede. Alle sue spalle è inginocchiata una donna, colta nell'atto di battere le mani. Fianco destro/sinistro: a destra è presente una figura maschile semisdraiata collocata tra due alberi, con il braccio destro dietro la testa; sul lato sinistro si intravede una figura simile alla precedente, ma quest'ultima risulta profondamente danneggiata soprattutto nella parte alta.

**Notazioni**

Lo schema iconografico dell'esemplare cavese è in parte confrontabile con un frammento di sarcofago conservato a Roma, presso Villa Medici, di età Antonina; su quest'ultimo manufatto, pur mancando il pozzo e lo sfondo con strutture murarie, si possono ravvisare somiglianze nella scena che va dall'albero su cui è agganciato il telo fino al personaggio seduto: qui colto però nell'atto di suonare il flauto.

Per stile e iconografia, la cassa del sarcofago è riconducibile ad una produzione della metà del II sec. d.C., ad opera di botteghe locali, che potrebbero aver rielaborato schemi figurativi circolanti in area urbana - come attestato dal frammento suddetto - o da officine ostiensi.

# BIBLIOGRAFIA

Amedick 1988 = R. Amedick, *"Zur Motivgeschichte eines Sarkophages mit ländlichem Mahl"*, RM 95 1988, p. 205 ss. tavv. 76-77.

Amedick 1991= R. Amedick, *Die antiken Sarkophagreliefs*, 1.4. Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. 4, Vita privata, Berlin 1991, pp. 25 ss,126, n. 35, tav. 24, 3-4, 25, 1-3.

Himmelmann 1974 = N. Himmelmann, *Sarcofagi romani a rilievo: problemi di cronologia e iconografia.* Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, III, 4, n. 1, 1974, 139-177.

Johannowsky, Collina, Mariani 1990 = W. Johannowsky, R. Collina, A. Mariani, Presenze di antichità classica, in La Badia di Cava, G. Fiengo, F. Strazzullo (a cura di), Cava dei Tirreni 1990, II pp. 42-43, tav. XV

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae.* Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, pp. 672-673.

Manacorda 1982 = D. Manacorda, *"Amalfi: urne romane e commerci medioevali"* in Aparchai. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di P. E. Arias, Pisa 1982,741.

Foto dell'autore.

## Lati corti sarcofago B8





# NOCERA INFERIORE

# C1 SARCOFAGO CON NIKAI CLIPEOFORE O VITTORIE ALATE



**Collocazione**
Nocera Inferiore. Museo archeologico dell'agro nocerino. Se ne ignora l'esatta provenienza, sebbene si supponga locale. Fu trasferito dal Vescovado di Nocera al museo in occasione della sua apertura nel 1965 e visibile dal 1989.

**Materiali**
Marmo bianco

**Dimensioni**
h 58 cm, larg. 58 cm; lungh. 217 cm (fronte) – 221 cm (retro).

**Descrizione generale**
Sarcofago a cassa rettangolare decorato con nikai clipeofore in volo. È stato oggetto di una rilavorazione in età tardoantica, quando fu inserito sul retro, divenuta poi la fronte principale, il seguente testo: *"Dne libera anima meam de manu inferni cum adciperit me"*, che testimonia il riuso della cassa come sepoltura cristiana. L'esemplare è datato agli inizi del III sec. d.C.

**Iconografia**
Fronte: due nikai in volo coperte da una veste svolazzante nella parte inferiore e con il busto scoperto, disposte simmetricamente di profilo, convergono verso il centro per sorreggere un clipeo con il busto-ritratto del defunto le cui fattezze appaiono erase. Al di sotto del clipeo si collocano due esseri affrontati, con testa di cavallo e corpo serpentiforme, si tratta di ippocampi. Due amorini appoggiati ad una fiaccola rovesciata chiudono gli estremi della lastra frontale. Il retro, divenuto fronte principale in fase di riutilizzo, mostra una serie di simboli cristiani. Per il motivo delle nikai clipeofore in volo il sarcofago è confrontabile con un esemplare conservato a Roma presso il Palazzo Caetanei con Atena e Apollo posti alle estremità della lastra frontale.

**Notazioni**
Si tratta di un prodotto, quasi sicuramente locale. In base alle caratteristiche del rilievo, in maniera particolare del piumaggio e del corpo degli ippocampi, il manufatto è databile ai primi decenni del III sec. d .C. Il riuso, invece, risalirebbe al V-VI sec. d. C. sia per le caratteristiche del testo iscritto, sia per i simboli cristiani presenti sul retro, confrontabili con la sepoltura di Adeodato a Cimitile.

# BIBLIOGRAFIA

Ebanista 2007 = C. Ebanista, *Tra Nola e Cimitile: alla ricerca della prima cattedrale*, in «Rassegna Storica Salernitana», n.s., XXIV/1 (47) giugno 2007, 25-119.

Lambert 2006 = C. Lambert, *Un prezioso anello di congiunzione tra tarda antichità ed altomedioevo nel Museo di Nocera, in "Apollo"*, Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano XXI, 2005, 44-58

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 688-689.

Taglietti 2016 = Taglietti, F. *Un inedito sarcofago con vittorie clipeofore e raffigurazione di Apollo ed Atena*. ArchCl LXVII. 2016, 395-436.

Foto dell'autore.

# C1.1 SARCOFAGO CON SIMBOLI CRISTIANI (RETRO)



**Collocazione**
Nocera Inferiore. Museo archeologico dell'agro nocerino. Se ne ignora l'esatta provenienza, sebbene si supponga locale. Fu trasferito dal Vescovado di Nocera al museo in occasione della sua apertura nel 1965 e visibile dal 1989.

**Materiali**
Marmo bianco

**Dimensioni**
h 58 cm, larg. 58 cm; lungh. 217 cm (fronte) – 221 cm (retro).

**tDescrizione generale**
Retro sarcofago a cassa rettangolare rilavorato in età tardoantica con simboli cristiani. La fronte antica presenta un motivo con Nikai clipeofore. il L'esemplare è datato agli inizi del III sec. d.C.

**Iconografia**
Il retro, divenuto fronte principale in fase di riutilizzo, mostra una serie di simboli cristiani: innanzitutto i due candelabri accesi, che inquadrano l'iscrizione, chiaro simbolo cristologico di luce eterna.
Al centro si colloca una croce gemmata, allusiva al Cristo trionfante sulla morte. La

crux è sormontata da una piccola colomba, inquadrata entro una cornice decorata in alto da racemi di vite e foglie, sempre simbolicamente cristologici. Il testo-preghiera è una sorta di viatico per la salvezza eterna ed esprime, come osservato dalla Lambert, in maniera meno legata al Cristianesimo delle origini e più personale, il rapporto tra anima del defunto e Dio, tipico poi dell'alto medioevo. Si legge: «† D(omi)ne libera anima<m> meam de manu inferni cum adciperit me» («Signore, libera la mia anima dalla mano dell'inferno quando si sarà impadronita di me»). Il motivo iconografico dei due candelabri accomunano il manufatto ad alcuni sarcofagi campani del VI secolo e sono confrontabili con quelli presenti sul sarcofago di Adeodato a Cimitile, e a quelli del vescovo Sabino e del levita Romolo ad Atripalda (AV).

**Notazioni**

Il riuso, invece, risalirebbe al V-VI sec. d. C. sia per le caratteristiche del testo iscritto, sia per i simboli cristiani presenti sul retro, confrontabili con la sepoltura di Adeodato a Cimitile.

# BIBLIOGRAFIA

Ebanista 2007 = C. Ebanista, *Tra Nola e Cimitile: alla ricerca della prima cattedrale*, in «Rassegna Storica Salernitana», n.s., XXIV/1 (47) giugno 2007, 25-119.

Lambert 2006 = C. Lambert, U*n prezioso anello di congiunzione tra tarda antichità ed altomedioevo nel Museo di Nocera*, in "Apollo", Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano XXI, 2005, 44-58

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae.* Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 688-689.

Foto dell'autore.

# C2 SARCOFAGO STRIGILATO SAN PRISCO



**Collocazione**
Cattedrale di San Prisco, Nocera Inferiore(SA) abside destra. É ignota l'esatta provenienza, sebbene si supponga locale. Fu reimpiegato come sepoltura per il santo patrono.

**Materiale**
Marmo grigistro con striature: ad un'analisi visiva potrebbe trattarsi di marmo proconnesio. (Prof. Cisneros).

**Dimensioni**
h 82 cm; larg. 128 cm; lungh. 230 cm.

**Descrizione generale**
Sarcofago a cassa rettangolare, con campi strigilati e mandorla centrale, probabilmente ai margini della fronte, in origine, dovevano esserci degli elementi figurati o delle lesene scanalate, secondo lo schema iconografico tipico dei sarcofagi strigilati, poi andati distrutti a causa dei molteplici spostamenti nel corso dei secoli. È attualmente disposto su un basamento di marmo e utilizzato come altare dell'abside destra. La lastra frontale presenta strigilature convergenti verso il centro del sarcofago e risulta divisa in tre sezioni da elementi decorativi stilizzati. Sia le estremità della lastra frontale che i lati brevi appaiono erasi, il fianco sinistro, in particolare, presenta un ampio foro in corrispondenza del bordo

superiore, a mo' di semicerchio forse realizzato per consentire la rimozione delle ossa in esso conservate.
Viene, comunemente, ricordato come la sepoltura di San Prisco, primo vescovo della diocesi nocerina e poi santo patrono di Nocera, vissuto nel III-IV secolo d.C.

**Iconografia**
La fronte è delimitata da una cornice sui due lati brevi e su quello lungo inferiore, parzialmente distrutta nella parte centrale. Due tratti verticali, in rilievo, inquadrano il campo centrale con la mandorla romboidale con fondo neutro, essi terminano sulla cornice superiore con un elemento architettonico che ricorda un capitello a tronco di cono stilizzato, più facilmente visibile sul lato destro. Si tratta di uno schema insolito, poiché di norma il tratto verticale era unico e collocato proprio in corrispondenza della mandorla, all'altezza dell'asse centrale. I sarcofagi strigilati ebbero una certa diffusione a partire dalla fine del II secolo d. C. ed i primi decenni del IV secolo, con una particolare frequenza nella seconda metà del III secolo d. C.: ricordiamo ad esempio, che ben sette casse strigilate sono conservate nel Duomo di Salerno. Il sarcofago rientra nella tipologia dei cosiddetti Kastensarkophage che presentano strigilature convergenti nel centro ove si colloca una mandorla - nel nostro caso vuota - mentre alle estremità della fronte sono presenti elementi architettonici o scene decorate di vario tipo. Infine, i lati brevi sono spesso privi di decorazione come nel sarcofago nocerino. La superficie della mandorla centrale, molto ristretta, ci lascia supporre che, a differenza di quanto avvenisse di solito –l'ultimazione del sarcofago sulla base delle specifiche richieste dell'acquirente, come ad esempio, l'inserimento del ritratto del defunto, e l'invio della cassa con il vano centrale della mandorla vuoto- che nel sarcofago in questione non fosse prevista alcuna aggiunta.

**Notazione**
Di produzione verosimilmente locale, la cassa è databile alla metà del III sec. d.C., per le caratteristiche del rilievo. I sarcofagi strigilati erano molto diffusi e il loro costo, a differenza di quelli figurati, era inferiore perché prodotti in serie ed inviati con un basic design, al fine di ultimarne la decorazione sulla base delle scelte precipue del committente.
Non conosciamo il luogo preciso di provenienza della cassa, ma possiamo supporre che sia locale, data la vicinanza con la necropoli intorno alla Chiesa extra moenia di San Filippo alle Macerie, sempre legata al culto del Santo e precedente alla costruzione della Cattedrale.

# BIBLIOGRAFIA

Ambrogi 2021 = A. Ambrogi, *I quattro sarcofagi del cortile d'onore di Palazzo Madama*, in MemoriaWeb - Trimestrale dell'Archivio storico del Senato della Repubblica - n.33 (Nuova Serie), 2021, 1-18.

Baratta 2007 = G. Baratta, *La mandorla centrale dei sarcofagi strigilati. Un campo iconografico ed i suoi simboli*, in «F. und T. Hölscher (hrsg.), Römische Bilderwelten von der Wirklichkeit zum Bild und zurück. Kolloquium der Gerda Henkel Stiftung am Deutschen Archäologischen Institut Rom,15. – 17. März 2004 (Archäologie und Geschichte 12) », Heidelberg 2007, 191-215.

Koch, Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982, 242, 294-295.

Fortunato, Rota 2008 = T. Fortunato, L. Rota (a cura di), *Il sepolcro di San Prisco a Nocera:* scheda archeologica ed artistica, in Priscana, IX giornata priscana, 2008, 153-155.

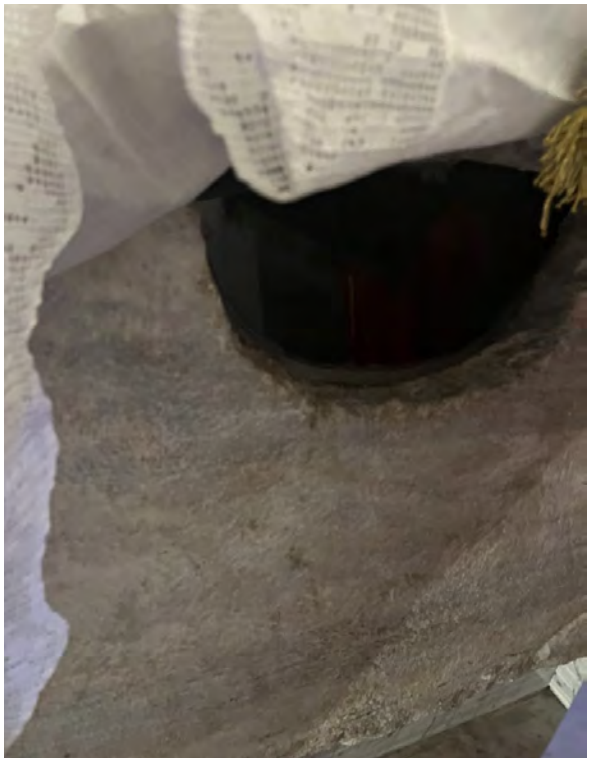
Lambert 2006 = C. Lambert, *Un prezioso anello di congiunzione tra tarda antichità ed altomedioevo nel Museo di Nocera*, in "Apollo", Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano XXI, 2005, 44-58.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010.

Piccolo 2008 = V. Piccolo, *Recenti interventi nella Basilica Cattedrale San Prisco a Nocera*, in Priscana, IX giornata priscana, 2008, 161-168.

Foto dell'autore.

## Lati corti sarcofago C2





# BENEVENTO

# D1 SARCOFAGO STRIGILATO A *LENÒS* CON *GORGONEIA* ANGOLARI




**Collocazione**
Benevento, Cattedrale, navata sinistra.

**Materiali**
Marmo bianco grigiastro con striature: ad un'analisi visiva potrebbe trattarsi di marmo proconnesio. (Prof. Cisneros)

**Dimensioni**
n.a.

**Descrizione generale**
*Lenòs* strigilata e piccola mandorla centrale, la cassa, ha pareti dritte ed è inquadrata in alto e in basso da un listello e da una gola rovescia. Sul coperchio antico è presente la seguente iscrizione del XVII secolo: "PLVRIM SS OSSA / CINERES SANGVINEM / LIPSANA / HVC TRANSTVLIT / DIE X NOVEMB / A D MDCLXXXVII / FR VINCENTIVS MARIA ORD PRAED VRSINVS METROPOLITA" che ci informa che la cassa fu riutilizzata come reliquario (non come sepoltura nobiliare) secondo una moda diffusa nella Campania medievale e rinascimentale; un altro esempio in tal senso è il sarcofago con il mito di Fedra e Ippolito conservato a Capua.
La *lenòs* beneventana è cronologicamente

databile all'Età severiana. La particolarità dello scehma iconografico, assieme alle caratteristiche tecnico-stilistiche e ad alcune modifiche del tema decorativo della Gorgone pone non pochi dubbi circa la provenienza del manufatto. Databile alla metà del III sec. d.C. di possibile provenienza urbana o ostiense.

**Iconografia**

La cassa a *lenòs* presenta il classico motivo con strigilature convergenti verso il centro dove formano una piccola mandorla. Due protomi di Gorgoni raffigurate in parte col busto ritagliato fino alla spalla sono collocate in maniera simmetrica ai lati della lastra frontale: si tratta di uno schema iconografico innovativo per i sarcofagi strigilati. I due volti, inoltre, non sono esattamente sovrapponibili, in quanto mostrano piccole differenze negli occhi e nell'ovale, la loro resa è assolutamente originale proprio perchè sono raffigurate dalle spalle in sù. Si caratterizzano per un'accentuata umanizzazione dei tratti del volto e per un certo manierismo soprattutto nell'area oculare e nelle sopracciglia. L'epigrafe sul coperchio ci consente di datare il riuso della cassa come reliquiario al XVII secolo. Si tratta di un prodotto di una bottega locale beneventana, confrontabile con esemplari urbani, ad esempio quelli delle catacombe di Domitilla (STROSZECK 1998).

La scelta di un repertorio formale insolito e il differente trattamento delle protomi (sostituzione della protome leonine con quella della Gorgone) ha fatto pensare ad una rilettura di uno schema iconografico classico ad opera di *marmoraii* locali, che spesso ultimavano prodotti semi-lavorati secondo il gusto del committente.

**Notazioni**

Il pezzo è confrontabile con un esemplare conservato all'Abbazia di Montevergine: entrambi gli esemplari presentano la sostituzione della protome leonina con quella della Gorgone. A. Palmentieri ipotizza che il manufatto sia un prodotto d'importazione urbana o ostiense, la cui esecuzione risalirebbe alla metà del III secolo d.C. e che la scelta della Gorgone potrebbe essere stata eseguita in laboratori che lavoravano prodotti semilavorati. In tal senso il sarcofago rientrerebbe nel contesto dei traffici commerciali di Amalfi o potrebbe essere il frutto di saccheggi di antichità dalla necropoli urbana di Ostia in epoca medievale o umanistica (Palmentieri 2015, 290-291)

**Fortuna critica**

Una citazione del contenuto del reliquiario è in G. Bertelli, "Ampolline-reliquario dalla cattedrale di Benevento", in Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia, studi in onore di Fernanda de' Maffei, Roma 1996, 307-321 fig. 1.

# BIBLIOGRAFIA

Bertelli Buquicchio 1992 = G. Bertelli Buquicchio, *"Benevento"*, in Enciclopedia dell'Arte Medievale, Roma 1992.

Bertelli 1996 = G. Bertelli, A*mpolline-reliquario dalla cattedrale di Benevento*, in Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia, studi in onore di Fernanda de' Maffei, Roma 1996, 307-321 fig. 1.

Koch, Wight 1988 = G. Koch, K. Wight, *Roman Funerary Sculpture*: Catalogue of the Collection, in The J. Paul Getty Museum, Malibu 1988, 63.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 628.

Palmentieri 2015 = A. Palmentieri, *"Local workshops of Roman imperial age. A contribution to the study of production of Campania sarcophagi"*, Asmosia X, E. Gasparini, P. Pensabene (a cura di). Proceedings Of The Tenth International Conference. Interdisciplinary Studies On Ancient Stone, 2 vols. Roma 2015, 290-291 fig.10.

Stroszeck 1998 = J. Stroszeck, *Antike Sarkophagreliefs* VI 1. Die Sarkophage mit Löwenköpfen, Schreitenden Löwen und Löwentierkämpfen, Berlin, 1998.

Valbruzzi 1998 = F. Valbruzzi, *Su alcune officine di sarcofagi in Campania in età romano-imperiale*, in Akten des Symposiums "125 Jahre Sarkophag-Corpus" G. Koch (a cura di), Marburg, 4-7 Oktober 1995, Mainz 1998, 119- 121.

Foto dell'autore.

## Lati corti sarcofago D1





# D2 SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO ACHILLE E PENTESILEA



**Collocazione**
Benevento, Museo del Sannio. Precedentemente era stato reimpiegato presso il muro di cinta del convento di Santa Sofia, Largo San Giovenale. Il riuso risale
alla fine del XV secolo. Papa Benedetto XIII Orsini lo fece inserire come elemento decorativo di una fontana. In seguito fu trasferito presso il palazzo di città Paolo V, nel 1920, infine, fu collocato nel Museo.

**Materiali**
Marmo bianco grigiastro con striature: ad un'analisi visiva potrebbe trattarsi di marmo proconnesio. (Prof. Cisneros)

**Dimensioni**
n.a.

**Descrizione generale**
Lastra frontale di un sarcofago monumentale a *lenòs*, raffigurante un celebre episodio della mitica lotta tra Greci e Amazzoni svoltosi durante la Guerra di Troia. I lati corti sono stati resecati. Sono presenti scalfitture ed erosioni su tutta la superficie, i volti sono quasi del tutto erasi e i corpi privi di alcune parti. Tracce di colore sui volti. Il sarcofago è stato oggetto di un lungo restauro a causa del pessimo stato di conservazione in cui versava, a seguito delle sue precedenti collocazioni, che lo vedevano esposto agli agenti atmosferici. Ulteriori danni sono da scriversi alla sua muratura

che aveva lasciato tracce di malta e colature di cemento sui rilievi. La cassa è stata considerata come un prodotto della medesima officina campana dell'esemplare con il mito di Ippolito, conservato al Museo del Sannio ed è datato al 230 d.C.

**Iconografia**

La raffigurazione presente sulla fronte del sarcofago, carica di tensione e drammaticità, culmina nelle figure centrali: Achille che sorregge l'amata Pentesilea, la quale si accascia morente tra le sue braccia. L'eroe rivolge la testa all'indietro nell'ultimo tentativo di una richiesta di aiuto per la regina delle Amazzoni. Il rilievo può essere letto proprio partendo da queste due figure principali, attorno alle quali ruota la sanguinosa battaglia tra Amazzoni e Greci, durante la Guerra di Troia, nella quale Pentesilea sarebbe giunta in aiuto di Priamo, alla guida di un esercito di Amazzoni. Tutta la raffigurazione è caratterizzata da un folto gruppo di figure che si accalcano nella concitazione della battaglia. Le guerriere a cavallo o a piedi, indossano la corta tunica cinta con il seno scoperto, sono colte nell'atto di scagliarsi contro gli uomini nudi con l'elmo sulla testa e clamide sulle spalle. In particolare, si notano due figure maschili rese in posizione simmetrica, di cui quella di sinistra, posta di tre quarti, è assalito da una amazzone a cavallo che con un braccio alzato è colta nell'atto di sferrare un colpo, mentre un'altra è in procinto di cadere ai sui piedi, in posizione simmetricamente opposta si colloca l'altra figura maschile questa volta resa di spalle, ai sui piedi si collocano tre amazzoni di cui una, accasciata

**Notazioni**

L'episodio mitico di Achille e Pentesilea compare spesso sui sarcofagi antichi: i due personaggi infatti erano il simbolo di valore e delle virtù virili. Sugli esemplari più antichi erano presenti episodi di battaglia in cui le figure si affrontavano in gesta cariche di tensione e impeto guerresco. A partire dalla fine del II secolo, si registra un'aumentata drammaticità della scena, mentre dal III secolo compaiono i due amanti, Achille e Pentesilea, in posizione di rilievo rispetto al resto della composizione. In alcuni casi, lo schema iconografico dell'eroe che trafigge la sua amata Pentesilea sarà apparso inadeguato a esprimere l'amore coniugale, così esso viene aggiornato con la scena di Achille, ormai disarmato, che sorregge l'amata morente. Questo nuovo schema iconografico è chiaramente ispirato al cosiddetto "gruppo del Pasquino", con Aiace che sorregge il corpo morto di Achille, ma un altro chiaro rimando iconografico, lo si ritrova nei sarcofagi con Amazzonomachia del cortile del Belvedere in Vaticano e dell'Antiquario comunale di Roma, datati, in base alle caratteristiche del ritratto maschile della scena centale, al 220-230 d.C. circa. Il Koch lo aveva definito un prodotto di bottega locale accostandolo ai due rilievi di Sorrento (Vescovado) e dell'abazia di Montevergine.

**Fortuna critica**

Il sarcofago ha avuto diverse riproduzioni, tra esse ricordiamo il disegno di
Carlo Labruzzi conservato presso la Biblioteca apostolica Vaticana.

# BIBLIOGRAFIA

Calza 1977 = R. Calza, *Antichità di Villa Doria Pamphilj*, Roma 1977.

Cavazzini 1996 = P. Cavazzini, *Palazzo Lancellotti ai Coronari and its fresco decoration*, PhD Columbia University 1996.

Cavazzini 1998 = P. Cavazzini, *Palazzo Lancellotti ai Coronari*. Cantiere di Agostino Tassi, Roma 1998.

Cumbo 2018 = C. Cumbo, "*Il furto della fronte di sarcofago con Achille e Pentesilea dall'Antiquarium Comunale del Celio*", in The Journal of Cultural Heritage Crime. The Journal of Cultural Heritage Crime 2018, 1-5.

De Caro 1991 = S. De Caro, *Arte e artigianato artistico nella Campania antica*, in L'Evo Antico. Storia e civiltà della Campania, G. Pugliese Carratelli (a cura di) Napoli, 1991, 389.
Faedo 1999 = L. Faedo, "*Aspetti della cultura figurativa nel territorio delle Regioni II e III tra III e V secolo*", in L'Italia meridionale in età tardo antico: atti del trentottesimo convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 1999, 473-527.

Grassinger 1999 = D. Grassinger, *Die mythologischen Sarkophage, 1, Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen*. ASR, 12, 1, Berlin 1999, 254 s. n. 137, tav. 112, 1.3.
Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 215.

Valbruzzi 1998 = F. Valbruzzi, "*Su alcune officine di sarcofagi in Campania in età romano-imperiale*", in Akten des Symposiums "125 Jahre Sarkophag-Corpus", Mainz 1998, 119 s. tav. 60,1.

Disegno di Carlo Labruzzi (1789) online sul portale BAV: https://www.vatlib.it/grafica/img/DR13/Vat.lat.14933/Vat.lat.14933.ff.0218r.jpg

# D3 LASTRA DI SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICOFEDRA E IPPOLITO



**Collocazione**
Benevento, Museo del Sannio. Sezione sarcofagi. Murato.
**Materiali**
Marmo bianco.

**Dimensioni**
h. 80 cm; lungh. 213 cm.

**Descrizione generale**
Lastra frontale di un sarcofago a cassa rettangolare, raffigurante una scena del mito di Ippolito e Fedra. Assenti i fianchi, il retro e il coperchio, sono presenti tracce di rilavorazioni sul retro come mensa. Lo stato di conservazione è generalmente buono, sebbene siano presenti abrasioni in corrispondenza dei volti e manchi l'estremità inferiore destra. Nel complesso il rilievo risulta leggibile e di ottima fattura. Il sarcofago è databile al 210 d.C., successivo dunque ai rilievi di Positano e Amalfi della fine del II secolo, che hanno molto probabilmente fatto da modello di rifermento per lo schema compositivo, che in questo caso è stato semplificato dalla bottega locale che lo ha realizzato, imprimendo alla scena una chiara simmetria delle figure, carattere questo considerato come un elemento distintivo della bottega urbana da cui furono tratti i cartoni per la realizzazione degli esemplari locali. Si trattava insomma di una trasformazione del linguaggio figurativo urbano, che rileggeva i modelli dell'Urbs, riadattandoli alla tradizione tecnica di bottega in cui le maestranze operavano. La composizione della scena è chiarita e snellita rispetto ad altri esemplari della stessa serie: abbiamo due piani decorativi, sul primo, abbiamo figure ad alto rilievo, mentre sul secondo strutture architettoniche utili a scandire la collocazione della scena fuori o dentro le mura, rese con un rilievo più basso e figure di Amazzoni a cavallo che occupano tutto lo spazio, restando quasi sospese in aria, con vesti caratterizzate da panneggi con fitte pieghe, mani e piedi piuttosto allunganti e incisi con scarsa cura, lo stesso dicasi per i cavalli con corpi deformati. Il motivo iconografico è inquadrato in alto e in basso da uno zoccolo liscio che ne delimita i rilievi. Non abbiamo dati sulla provenienza del pezzo da una delle chiese beneventane dove fu reimpiegato per il nuovo uso, secondo la consuetudine diffusa in Campania tra il XIV e il XVI.

**Iconografia**
La lastra, partendo da sinistra a destra, mos-

tra un'ancella, con chitone, mantello e sandali, con la tipica acconciatura a melone, formata da una serie di ciocche ritorte che si raccolgono sulla nuca, è collocata dietro la sua padrona, in piedi con le mani poggiate sullo schienale del seggio su cui è seduta Fedra, la quale ha il capo abbandonato all'indietro, quasi svenuta o priva di forze, mentre rivolge lo sguardo affranto verso l'ancella, colta forse nell'atto di consolarla. Alla base del trono sono presenti due lire, che secondo il mito erano suonate dalle ancelle per alleviare il dolore della sventurata regina. Le vesti di entrambe le figure sono rese con un fitto panneggio. Fedra ha le braccia poggiate sui braccioli e il piede sinistro su uno scanno, davanti a quale è collocato un piccolo Eros, con le gambe incrociate, braccio destro alzato e la mano vicina all'orecchio, come per ascoltare la conversazione tra Ippolito e l'anziana sopra di lui. La presenza di Eros è interpretabile simbolicamente come una non colpevolezza della donna, che è anch'essa dunque vittima di quel nefando sentimento. Segue, in posizione più arretrata, la vecchia nutrice con la schiena ricurva, che protendendosi verso Ippolito, rivela in buona fede, la passione segreta che tormenta la sua signora: l'amore per il figliastro. Il giovane in piedi, impassibile a quelle parole, non rivolge lo sguardo alla donna, ma alza il braccio destro con il palmo della mano aperto, quasi a voler bloccare la confessione della vecchia nutrice. Ippolito, scalzo, indossa solamente una clamide, cioè un corto mantello fissato sulla spalla da una fibula (usato per lo più per andare a cavallo e in generale documentato come l'abbigliamento tipico degli efebi) reca nella mano sinistra una lancia nodosa. Sullo sfondo, alle loro spalle, si scorge una porta, che suggerisce una ambientazione esterna di questo momento della vicenda. La scena continua con un cavallo seguito da una figura maschile barbuta, in posizione eretta con il volto pensieroso, reso di tre quarti, leggermente abbasato verso la testa dell'animale e con una mano sul mento. Questo personaggio - probabilmente un compagno di caccia - indossa un corto himation e degli stivali da caccia: ai suoi piedi si colloca un cane, reso di schiena con la testa rivolta all'indietro. Dietro quest'ultimo personaggio si staglia unacolonna con arco, che concorre a scandire un nuovo momento della vicenda descritta: ci troviamo fuori dalla città, dove si svolge la caccia al cinghiale. Tale episodio, benché non sia descritto nelle versioni drammaturgiche del mito, è motivata dal fatto che Ippolito ami profondamente il mondo della caccia e la dea Artemide: qui resa in posizione opposta alla figura che la precede, mentre avanza con la gamba sinistra incedente e le vesti mosse dal vento: indossa elmo e sandali e regge un arco. Segue Ippolito a cavallo, nel pieno dell'impeto della caccia, avanzato da un altro personaggio a cavallo. Ai piedi di Ippolito è presente un cane che azzanna il cinghiale, di cui è andato perso parte del corpo. Tutti i cacciatori si scagliano contro l'animale. La lastra, per lo stile particolarmente raffinato è da ascriversi ad una produzione locale che si rifaceva a modelli dell'Urbe e databile alla prima metà del III secolo d.C. Il pezzo beneventano è confrontabile con altri sarcofagi, raffiguranti il medesimo episodio mitico, particolarmente famoso è quello conservato ad Agrigento presso la Chiesa di San Nicola, decorato su tutti i lati e raffigurante altri momenti del mito, compresa la morte di Ippolito, nonchè il sarcofago con il mito di Ippolito conservato al Louvre, nonchè con il fregio raffigurante il mito di Ippolito conservato nella cripta del Duomo di Capua, datato dal Gerke al 270 d.C. sempre frutto di una bottega locale. Ulteriori rimandi iconografici e compositivi si riscontrano nei rilievi raffiguranti il mito della Caccia al cinghiale calidonio presente sulla fronte di due sarcofagi conservati presso la Badia della SS. Trinità di Cava dei Tirreni (SA) e il Duomo di Salerno.

**Notazioni**

L'episodio descritto su questa lastra, ricalca la tragedia di Euripide, in cui è appunto la nutrice Eone a rivelare la passione di Fedra al figliastro Ippolito, manca però il momento della morte del giovane, ma non possiamo escludere che gli altri momenti della vicenda fossero presenti sui lati corti e sul retro del sarcofago andati perduti, come invece ci testimonia il sarcofago agrigentino. Tale mito fu ampiamente utilizzato sui sarcofagi antichi, esso infatti aveva molto spesso uno scopo consolatorio: Fedra infatti è alla fine essa stessa vittima incolpevole della sua passione poichè il suo amore è frutto di una maledizione lanciata da Venere, ma anche Ippolito, che nonostante il suo coraggio ed eroismo, è destinato ad una morte atroce, divenendo così simbolo di confronto per coloro che rimanevano a piangere la morte del defunto.

**Fortuna critica**

Il sarcofago fu rappresentato in una incisione a stampa di Iohannes de Vita, nel 1754.

# BIBLIOGRAFIA


Acerbi 1823 = G. Acerbi, *Illustrazione al sarcofago agrigentino rappresentante l'Ippolito d'Euripide*, scultura d'alto rilievo in marmo statuario antico di Raffaello Politi siracusano, in ‹‹Biblioteca Italiana o sia Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti compilato da varj letterati››, a.VIII, t.XXX, 1823.

Andreae, Jung 1977 = B. Andreae, H. Jung, *Vorläufige tabellarische Übersicht über die* Zeitstellung und Werkstattzugehörigkeit von 250 römischen Prunksarkophagen des 3. Jhs. n.Chr., AA 1977, 432-444.

Barringer 2001 = J. Barringer, *The Hunt in the Ancient Greece*, Baltimore 2001.

Bergmann 1977 = M. Bergmann, *Studien zum römischen Porträt des 3.* Jahrhunderts n. Chr., Bonn 1977.

Bianchi Bandinelli-Torelli 1976 = R. Bianchi Bandinelli & M. Torelli, *L'arte dell'antichità classica*, Etruria-Roma, Torino 1976.

Brunn 1857 = H. Brunn, *Ippolito e Fedra*, in Annali dell' Istituto di corrispondenza archeologica, XXIX, Roma 1857, 36-48.

De Caro 1991 = S. De Caro, *Arte e artigianato artistico nella Campania antica*, in L'Evo Antico. Storia e civiltà della Campania, G. Pugliese Carratelli (a cura di) Napoli, 1991, 389.

Eur., Hipp. = Euripide, Ippolito, D. Susanetti (a cura di), Milano 2005

Garrucci 1879 = R. Garrucci, *Storia della Arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, V. Sarcofagi ossia sculture cimiteriali, Prato 1879.

Giuliano, Palma 1978 = A. Giuliano, B. Palma, *La maniera ateniese: i maestri dei sarcofagi attici*. Studi miscellanei 24, Roma 1978.

Grimal 2011 = P. Grimal, *Enciclopedia della Mitologia*, trad. it. di P. Borgheggianni, C. Cordié (a cura di), Milano 2011.

Pugliese Carratelli 1991 = G. Pugliese Carratelli, *Storia e civiltà della Campania*. L'evo antico. G. Pugliese Carratelli (a cura di), Napoli, 1991, p. 389

Robert 1904 = C. Robert et al., *Die antiken Sarkophagreliefs*, III, 2, Berlin 1904.

Robert 1919 = C. Robert et al., *Die antiken Sarkophagreliefs*, III, 3, Berlin 1919.

Rodenwaldt 1942 = G. Rodenwaldt, *Goethes Besuch* im Museum Maffeianum zu Verona, Berlin 1942.

Russel 2011 = B. Russel, *The Roman Sarcophagus 'Industry'*: a Reconsideration, in Life, Death and Representation, J. ELSNER & J. HUSKINSON (a cura di), Göttingen 2011, 119-142

Valbruzzi 1998 = F. Valbruzzi, *Su alcune officine di sarcofagi in Campania in età romano-imperiale*, in Akten des Symposiums "125 Jahre Sarkophag-Corpus" G. Koch (a cura di), Marburg, 4-7 Oktober 1995, Mainz 1998, 119- 121.

Valbruzzi 2012 = F. Valbruzzi, *Modi di produzione dei sarcofagi romani nelle officine campane*, in "Sarkhopag-Studien" 6, Akten des Symposiums Sarkophage der Romischen Kaiserzeit: Produktion in den Zentren - Kopien in den Provinzen, 2012, 69-78.

Vita 1754 = I. de Vita, *Thesaurus antiquitatum Beneventanarum*, Romae, ex typographia Palladis excudebant Nicolaus, et Marcus Palearini typographi et bibliopolae Romani, 1754.

Ward Perkins 1956 = J.B.Ward Perkins, *The Hippolytos sarcophagus from Trinquetaille*, in Journal of Roman Studies, XLVI, London 1956, pp.10-16.

Zanker – Ewald 2004 = P. Zanker, B .C. Ewald, *Vivere con i miti*, G. ADORNATO (a cura di), trad. it. di F. CUNIBERTO, München 2004.

Zanker 2002 = P. Zanker, *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, E. Polito (a cura di), Milano 2002.

# D4 SARCOFAGO A CARATTERE DIONISIACO IL TRIONFO DI BACCO



**Collocazione**
Benevento, Museo del Sannio. Sezione sarcofagi. Proveniente dalla ex Chiesa di san Pietro.

**Materiali**
Marmo bianco.

**Dimensioni**
h. 62 cm; larg. 65 cm; lungh. 194 cm.

**Descrizione generale**
Sarcofago a *lenòs*, raffigurante scene dionisiache sulla parte frontale e sui lati corti; il retro è eraso. Fu reimpiegato presso l'abolita Chiesa di San Pietro come sepoltura. Sono presenti abrasioni e scalfitture in corrispondenza dei rilievi e macano alcuni elementi della raffigurazione. La parte superiore, fatta eccezione per la parte sinistra, risulta consunta e privata di alcune sue parti, il che lascia suppore una sua riutilizzazione con diversa destinazione d'uso, forse come vasca di fontana, ipotesi questa confermata anche dalla presenza di fori sui lati corti, in seguito fu riutilizzato verosimilmente come sepoltura nobiliare. Manca il coperchio. Nel complesso il rilievo risulta abbastanza leggibile. Il sarcofago è databile alla tarda età severiana, per stile e iconografia è riconducibile ad una bottega locale che si rifaceva a modelli urbani. Il motivo iconografico è inquadrato in alto (sebbene sia andato perduto per oltre metà della sua lunghezza) e in basso da uno zoccolo liscio, che in origine doveva delimitare tutti i rilievi.

**Iconografia**
Procedendo da sinistra verso destra, si vedono: sul lato corto una baccante, intenta a suonare un tamburello con la gamba destra in posizione avanzata, un satiro andante che suona un corno: le due figure sono intervallate da una fiaccola nella parte inferiore e da una maschera scenica sorretta dal satiro (ricordiamo al riguardo che secondo Diodoro Siculo, Bacco fu l'inventore delle rappresentazioni teatrali). Segue un'altra baccante, della quale resta solo la parte inferiore, mentre in corrispondenza del bordo superiore vi è un'integrazione in marmo a forma di tronco di cono, probabilmente non pertinente e una protome leonina quasi del tutto erasa, alla base sono visibili ulteriori piccole figure, di cui restano solo

frammenti. In posizione più avanzata troviamo un altro personaggio maschile imberbe, mentre in posizione centrale campeggia Dioniso sulla pantera, che sovrasta con le zampe anteriori e il corpo una figura in posizione supina, mentre alle spalle della fiera si intravede un'altra baccante. Più avanti, procedendo verso destra troviamo un satiro con il flauto di Pan, segue in posizione simmetrica un'altra protome leonina, alla cui base trovano posto altre figure minori, in posizione più avanzata un'altra baccante con una lira tra le mani, il cui volto è del tutto eraso, infine sul lato corto destro si collocano una figura maschile barbuta a cavalcioni su un cavallo con il capo coperto da una sorta di palma, l'animale è tenuto per le redini da un personaggio maschile nudo che rivolge la testa verso dietro con una sorta di mazza nodosa nella mano sinistra.

**Notazioni**

I richiami stilistici e le analogie compositive tra i sarcofagi beneventani e salernitani, lasciano presupporre circolazione di maestranze o almeno di modelli urbani.

# BIBLIOGRAFIA

Andreae, Jung 1977 = B. Andreae, H. Jung, *Vorläufige tabellarische Übersicht über die* Zeitstellung und Werkstattzugehörigkeit von 250 römischen Prunksarkophagen des 3. Jhs. n.Chr., AA 1977, 432-444.

Buccino 2013 = L. Buccino, *Dioniso trionfatore*. Percorsi e interpretazione del mito del trionfo indiano nelle fonti e nell'iconografia antiche, in «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2013, 4-20.

Garrucci 1879 = R. Garrucci, *Storia della Arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, V. Sarcofagi ossia sculture cimiteriali, Prato 1879.

Robert 1904 = C. Robert et al., *Die antiken Sarkophagreliefs*, III, 2, Berlin 1904.

Robert 1919 = C. Robert et al., *Die antiken Sarkophagreliefs*, III, 3, Berlin 1919.

Rodenwaldt 1942 = G. Rodenwaldt, *Goethes Besuch im Museum Maffeianum zu Verona*, Berlin 1942.

Rotili 1958 = M. Rotili, *Il museo del Sannio.* Nell'abbazia di Santa Sofie e nella Rocca dei Rettori di Benevento, Roma 1958.

Russel 2011 = B. Russel, *The Roman Sarcophagus 'Industry': a Reconsideration, in Life, Death and Representation*, J. ELSNER & J. HUSKINSON (a cura di), Göttingen 2011, 119-142

Stroszeck 1998 = J. Stroszeck, *Löwen-Sarkophage*: Sarkophage mit Löwenköpfen, schreitenden Löwen und Löwen-Kampfgruppen, Berlin 1998,103 n. 4.

Valbruzzi 1998 = F. Valbruzzi, *Su alcune officine di sarcofagi in Campania in età romano-imperiale*, in Akten des Symposiums "125 Jahre Sarkophag-Corpus" G. Koch (a cura di), Marburg, 4-7 Oktober 1995, Mainz 1998, 119- 121.

Valbruzzi 2012 = F. Valbruzzi, *Modi di produzione dei sarcofagi romani nelle officine campane*, in "Sarkhopag-Studien" 6, Akten des Symposiums Sarkophage der Romischen Kaiserzeit: Produktion in den Zentren - Kopien in den Provinzen, 2012, 69-78.

Foto dell'autore

## Lati corti sarcofago D4





# D5 FRAMMENTO A CARATTERE MITOLOGICO CADUTA DI FETONTE



**Collocazione**
Benevento. Museo del Sannio.
Sezione sarcofagi.

**Materiale**
Marmo bianco e possibili tracce di colore in corrispondenza dei rilievi (arbusti, pelle, vesti)

**Dimensioni**
h 139 cm, lungh. 94 cm

**Descrizione generale**
Frammento di sarcofago raffigurante il Mito di Fetonte, databile al 280-305 d.C. (età di Diocleziano 284-305), fase in cui tale mito sembra ritornare in auge tra i marmorarii urbani, come confermato dal sarcofago napoletano

della stessa serie conservato al Palazzo Cellamare, datato proprio tra la fine del III e l'inizio del IV secolo d.C. Il frammento presenta una frattura longitudinale in alto a destra, successivamte ricomposta, le figure generalmente sono mutile. In alto e in basso è visibile una cornice liscia che in origine doveva inquadrare tutta la scena. Di possibile fattura locale.

**Iconografia**

Del sarcofago si conserva solo una piccola parte che, sebbene frammentaria, ci consente di interpretare il rilievo anche grazie a confronti con altri esemplari raffiguranti il medesimo mito. È ipotizzabile che il frammento coincidesse con l'estremità sinistra della fronte del sarcofago, esattamente come avviene per il sarcofago napoletano: in alto a sinistra si riconosce una figura assisa in trono identificabile nel dio Helios che regge una cornucopia, di fronte, in piedi, vi è il giovane Fetonte, qui probabilmete raffigurato secondo il modello del Pothos o Pothus, (cioè il dio del desiderio intenso) che implorante chiede al padre di poter guidare la quadriga del Sole. Segue in posizione arretrata un putto alato, mentre in basso si collocano le sorelle di Fetonte, le quali, secondo il racconto mitico, furono trasformate in pioppi dopo la morte del fratello. Segue un Dioscuro a cavallo, mentre in basso si colloca una figura maschile con il volto di profilo rivolto verso l'alto e un braccio (ora mutilo) sollevato in avanti: potrebbe trattarsi di Fosforo o Espero. Le figure presentano volti resi con profonde scanalature e un fitto panneggio delle vesti. È una scena caotica, al centro della quale possiamo immaginare si collocase proprio Fetonte che precipita dal carro. Oltre alla tragicità del momento, lo schema figurativo mostra un sovraffollamento di figure, tutte colte nell'atto di osservare impotenti la caduta e la morte dell'incauto giovane.

**Notazioni**

Tale mito era destinato soprattutto a defunti di sesso maschile, non solo fanciulli, ma anche adulti: la morte di Fetonte era simbolo di morte improvvisa
e prematura, nonché di ineluttabilità della morte stessa. Fetonte, secondo la vicenda mitica, chiede al padre Helios di fargli guidare per un giorno il suo carro, al fine di poter dimostrare a tutti che lui è effettivamente il figlio del Dio. Helios cerca di dissuaderlo, poiché non è immortale e potrebbe essergli fatale, ma Fetonte non demorde: guidando il carro perde, però, il controllo, incendia Gea, la terra, e Zeus lo fulmina. La vicenda tragica di questo giovane protagonista divenne, per i *marmorarii* urbani, simbolo di una vita spezzata troppo presto da una morte precoce, fu così ricordato sia nella poesia funeraria che nelle arti figurative, soprattutto in età antonina e severiana, con una breve ricomparsa appunto in età tetrarchica. Così come ipotizzato per il sarcofago napoletano di Palazzo Cellamare di provenienza puteolana, anche nel nostro caso possiamo ipotizzare, per le caratteristiche compositive e lo stile, che il sarcofago sia stato prodotto da una officina locale.

# BIBLIOGRAFIA

Monumenti beneventani in Archeologia classica V 1953, fase 1, 96-97.

Robert 1969 = C. Robert, *DieAntiken Sarkophag-Reliefs* III/3. «L'Erma» di Bretschneider, Roma, 1969.

Dodero 2012 = E. Dodero, *Marmi antichi a Palazzo Cellamare e un nuovo sarcofago con mito di Fetonte*, in Napoli nobilissima, sesta serie, vol.III, Napoli 2012, 54-74.

Garrucci 1879 = R. Garrucci, *Storia della Arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, V. Sarcofagi ossia sculture cimiteriali, Prato 1879

Palmentieri 2015 = A. Palmentieri, "*Local workshops of Roman imperial age. A contribution to the study of production of Campania sarcophagi*", Asmosia X, E. Gasparini, P. Pensabene (a cura di). Proceedings Of The Tenth International Conference. Interdisciplinary Studies On Ancient Stone, 2 vols. Roma, 2015, 288 fig.5.

Pisani 2003 = M. Pisani, *Palazzo Cellamare. Cinque secoli di civiltà napoletana.* Napoli, 2003.

Valbruzzi 1998 = F. Valbruzzi, *Su alcune officine di sarcofagi in Campania in età romano-imperiale*, in Akten des Symposiums "125 Jahre Sarkophag-Corpus" G. Koch (a cura di), Marburg, 4-7 Oktober 1995, Mainz 1998, 119- 121.

Valbruzzi 2012 = F. Valbruzzi, *Modi di produzione dei sarcofagi romani nelle officine campane*, in "Sarkhopag-Studien" 6, Akten des Symposiums Sarkophage der Romischen Kaiserzeit: Produktion in den Zentren - Kopien in den Provinzen, 2012, 69-78.

Foto dell'autore

# D6 FRAMMENTO A CARATTERE MITOLOGICO IL MITO DI ERCOLE



**Collocazione**
Benevento. Museo del Sannio.
Sezione sarcofagi

**Materiali**
Marmo bianco con possibili tracce di colore sui rilievi.

**Dimensioni**
h 93 cm, lungh. 32 cm

**Descrizione generale**
Frammento di sarcofago databile alla prima metà del III sec. d.C. di possibile provenienza locale. Il presente manufatto, mutilo e consunto, è ciò che resta di una lastra di sarcofago, che in origine, doveva presentare un

rilievo raffigurante le dodici fatiche di Ercole. La decorazione della fronte era inquadrata superiormente e inferiormente da una cornice a listello semplice, di cui restano tracce. Il frammento in oggetto doveva collocarsi esattamente all'estremità destra della lastra frontale: l'albero di pomi, infatti, sembra inquadrare la scena raffigurata sulla fronte, chiudendo così gli episodi delle fatiche di Ercole, che dovevano susseguirsi in successione. L'ordine tradizionale delle fatiche è riportato dallo Pseudo Apollodoro (2, 5, 1-12), nel nostro caso è riconoscibile: Ercole nel giardino delle Esperidi. Tale episodio spesso era collocato proprio alle estremità della lasta frontale (come nel nostro caso appunto) o su uno dei lati corti, come attestato dagli altri sarcofagi della stessa serie (sarcofago di Velletri, pilastri di Leptis Magna, sarcofago di Mantova) in genere, la sequenza completa doveva essere la seguente: leone, idra, cinghiale, cerva, uccelli stinfalidi, Ippolita, stalle di Augìa, toro, cavalle di Diomede, Gerione, Cerbero, Esperidi.

**Iconografia**

Il frammento, come accennato precedentemente, rappresenta l'undicesima delle famose dodici fatiche di Eracle: cogliere tre mele d'oro nel mitologico giardino delle Esperidi, secondo il volere del re Auristeo, che aveva sentito parlare di questi frutti. In questo giardino vi cresceva, infatti, un melo dai frutti d'oro, custodito dalle Ninfe e dal drago Ladone. Proprio quest'ultimo dettaglio è presente sul nostro frammento: Ercole è reso di profilo, rappresentato come un giovane imberbe, alle cui spalle si colloca l'albero dai frutti d'oro, attorno al cui tronco si avviluppano le spire del drago Ladone, custode del melo, qui reso come un serpente dalle squame di pesce. Il fusto dell'albero è reso in maniera estremamente semplificata, tanto da sembrare una colonna, alla cui sommità si colloca una chioma resa con palme altrettanto stilizzate. Il serpente protegge un pomo nella parte alta del fusto, la testa è rivolta verso l'eroe, la bocca è semi aperta, pronta a mordere, mentre la coda dell'animale termina in corrispondenza del piede sinistro di Ercole, alla cui caviglia è annodato un laccio. L'eroe imberbe avanza in maniera possente e coraggiosa, il volto ha tratti giovanili, lo sguardo fiero rivolto verso l'alto e la bocca leggermente socchiusa, i capelli, mossi e rivolti all'indietro, sono resi con solchi profondi. Il giovane protagonista è quasi totalmente nudo, infatti, indossa solo una clamide, bloccata sulla spalla sinistra con una fibbia, la veste ricade lungo il braccio sinistro parzialmente perduto, lasciando tutto il restante fianco scoperto. L'eroe è avanzato, nella parte inferiore del rilievo, da quello che sembra un cane andato totalmente distrutto nella parte della testa e delle zampe anteriori, per tale motive non siamo in grado di capire se possa trattarsi di Cerbero, l'enorme cane a tre teste protagonista della dodicesima e ultima faticosa impresa. Il frammento beneventano caratterizzato da panneggi resi con tratti profondi, tratti del viso fortemente caratterizzati e piede allungato in maniera quasi deforme è da ascriversi, per tali caratteristiche, ad una produzione locale che si rifaceva a modelli dell'Urbe e databile alla prima metà del III secolo d.C.

**Notazioni**

Il Mito e il culto di Ercole ebbero larga diffusione sin dall'antichità, divenendo simbolo di resurrezione nell'ambito dell'arte Cristiana delle origini: un affresco risalente all'età paleocristiana, raffigurante Ercole nel giardino delle Esperidi si trova, ad esempio, nell'Ipogeo di via Latina a Roma. Ricordiamo, infatti, che Ercole per gli antichi rappresentava innanzitutto l'immortalità: l'eroe, secondo il mito - al termine delle sue gesta – fu il primo mortale ad assurgere nell'Olimpo tra gli Dei.

Del resto, le imprese leggendarie di questo semi-dio furono tantissime: ancora in fasce strozzò i due serpenti mandati da Era per ucciderlo, seguirono le famosissime 12 fatiche. Proprio queste sue mitiche vicende sono divenute simbolo di virtù e di gloria destinate a chi affronta con dedizione e sacrificio le difficoltà della vita terrena: per i primi cristiani, infatti, Ercole fu una sorta di "salvatore", assimilabile a Gesù, e per questo garante della salvezza del defunto nell'aldilà. Del resto, la cristianità ha sempre finito con il fare proprio il repertorio pagano, al fine di rendere meglio comprensibile per i fedeli il nuovo messaggio escatologico di Gesù. Un esempio, in tal senso, è rappresentato dalla figura del Buon Pastore - Cristo: tale iconografia è, non a caso, largamente attestata sui primi sarcofagi cristiani, di cui si conserva un esemplare a Salerno. Se tali erano le premesse, possiamo, dunque, immaginare quale rimando simbolico avessero per il defunto le gesta dell'eroe mitico, da cui la scelta di farsi inumare in tale sarcofago di tale fattura.

# BIBLIOGRAFIA

Bayet 1974 =J. Bayet, *Hercule funéraire*, in Idéologie et plastique. Publications de l'École française de Rome, 21, 1974, 199-331.

Bartoccini 1951 = R. Bartoccini, *L'arco quadrifronte dei Severi a Lepcis* (Leptism Magna), in Riv. Africa Ital., IV, 1951, 74 ss, fig. 44; 78 ss., fig. 47.

Bartoccini 1958 = R. Bartoccini, *Il Sarcofago di Velletri*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma, 1958.

Conde Guerri 1999 = E. Conde Guerri, *P. Antonio Ferrua,* S.I. Antigüedad y Cristianismo, 16, 1999, 435-44.

Cumont 1942 = F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funeraire des Romains*, Parigi 1942, 294.

Filippi 2013 = A. Filippi, *Scultura antica: catalogo dei sarcofagi romani nella città di Firenze e un'ipotesi ricostruttiva del complesso del Battistero*, Firenze, 2013.

Koch, Sichtermann 1975 = G. Koch, H. Sichtermann, *Griechische Mythen Auf Romischen Sarkophagen*, Tübingen, 1975.

Mansuelli 1958 = G. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi, Le sculture greche e romane degli Uffizi*, Roma 1958, 238 ss

Macchioro 1911 = V. Macchioro, *Il simbolismo nelle .figurazioni sepolcrali romane*, in Memorie R. Accad. Archeol. Lett. e B. A. di Napoli, 1 , 1911 , parte II, 1-135.
Pasqualini 2013 = A. Pasqualini, *Giunone Sospita ed Ercole a Lanuvio,* in "Latium Vetus et Adiectum". Ricerche di Storia Religione e Antiquaria, Themata 13, Tivoli 2013, 495-521.

Pitz 2016 = Z. Pitz, *"La Complexité d'Héraclès, Entre Hérodote Et Les Cultes De Thasos"*, Kernos 29, 2016, 101–118.

Simon 1955 = M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, ed. Faculté des Lettres de l'Univ. de Strasbourg, 1955.

Stafford 2010 = E. Stafford, *Herakles Between Gods and Heroes*, in J.N. Bremmer and A. Erskine (a cura di) The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations, Edinburgh, 2010, 228–244.

Ward Perkins 1948 = J. B. Ward Perkins, *Severan Art and Architecture at Leptis Magna*, in Journal of Rom. Studies, XXXVIII, 1948, 58 ss.

Foto dell'autore

# D7 LASTRA DI SARCOFAGO CON EROTI CLIPEOFORI E MASCHERE



**Collocazione**
Benevento. Museo del Sannio Chiostro, disposta su un basamento metallico e addossata al muro.

**Materiali**
Marmo bianco con tracce di colore in corrispondenza degli eroti.

**Dimensioni**
h 65 cm, lungh. 214 cm

**Descrizione generale**
La fronte, che presenta una tipica decorazione con eroti e clipeo centrale, è interessata da una frattura trasversale nella parte centrale. Il rilievo, anche se eraso e scheggiato, è però leggibile. Viene comunemente considerata la sepoltura di un attore tragico, per la presenza delle maschere nella parte inferiore. La resa stilistica degli eroti (con riccioli marcati ottenuti attraverso l'uso del trapano) ci consente di datare il sarcofago tra la fine del III e gli inizi del IV sec. d.C. ad opera di *marmorarii* attivi in ambito locale o di provenienza ostiense.

**Iconografia**
La fronte del sarcofago è decorata da elementi resi con tratti marcati e solchi profondi: al centro si colloca il clipeo con il mezzobusto del defunto eraso e spezzato in due sezioni, il clipeo è corredato in basso da due maschere teatrali in posizione speculare. Ai lati del clipeo, sempre in posizione simmetrica sono raffigurati due eroti alati che lo sostengono con le mani. Lo spazio figurativo è chiuso alle due estremità da amorini stanti. Gli eroti non sono perfettamente sovrapponibili, il che lascia escludere che siano stati utilizzati cartoni preparatori: le mani non sono nella stessa posizione, lo stesso si può dire per le braccia, che sono rese in pose poco naturali, in particolare l'erote di destra presenta il braccio frontale più corto e paffuto ripetto all'altro. I loro corpi sono posti di traverso, con gambe distese all'indietro, volto rivolto all'esterno, corpo fanciullesco e paffuto, ventre recumbente e capigliatura con riccioli. Sono, inoltre, presenti tracce di colore sui loro corpi. Le ali appaiono pesanti e rese con tratti incisi profondamente, anche le vesti appaiono pesanti e per niente svolazzanti come, invece, dovrebbe suggerire il loro movimento. Chiudono la composizione due amorini stanti, posti in maniera simmetrica alle estremità

della lastra, con il volto in posizione frontale, occhi con pupille profondamente incise, privi delle braccia collocate verso l'estremità della lastra frontale, presentano una gamba piegata e l'altra distesa, dalla posizione si intuisce che il braccio mancante doveva sorreggere un elemento allungato, probabilmente una fiaccola. Al di sotto del clipeo con il ritratto del defunto, sono visibili due maschere in posizione simmetrica: quella di sinistra è leggermente più allungata rispetto all'altra e presenta un'espressione triste, mentre l'altra sorride: tali
elementi sono riconducibili alle caratteristiche iconografiche del teatro greco classico, in cui quella triste era simbolo della tragedia, mentre quella allegra della commedia. Non possiamo affermare con certezza se tale dettaglio sia da ricondurre all'inumato (appassionato di teatro ? un attore ?) o semplicente si tratta di motivi decorativi.

**Notazioni**

I due caratteri delle maschere teatrali richiamano a loro volta i tratti tipici dei riti dionisiaci: gioia e tristezza, ebbrezza e ira, vita e morte, Dioniso, infatti, si caratterizzava per una natura duale: sebbene fosse spesso raffigurato allegro e spensierato, era capace di vendette atroci verso coloro che perdevano il suo favore. Questi caratteri sono anche alla base della commedia e della tragedia della Grecia classica, eppure, nell'idea più diffusa, gli attori anticamente non godevano di una buona reputazione a livello sociale, ma qui ci troviamo di fronte a un uomo che vuole conservare la sua funzione anche dopo la morte.

# BIBLIOGRAFIA

Carpenter 1997 = T. H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, 1997.

Frontisi-Ducroux 1991 = F. Frontisi-Ducroux, *Le dieu-masque - une figure du Dionysos d'Athènes*, 1991.

Koch, Wight 1988 = G. Koch, K. Wight, *Roman Funerary Sculpture: Catalogue of the Collection*, in The J. Paul Getty Museum, Malibu 1988, 30-31.

Malacrino 2017 = C. Malacrino, *Dioniso e il teatro*, in Dioniso. L'ebbrezza di essere un dio, Catalogo della Mostra. Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria, 2017-2018, C. Malacrino, F. Giacobello (a cura di), 2017.

Magris 2015 = A. Magris, "*La Tragedia Nel Tempo Della Festa*" Spazio Filosofico 14, 2015.

Spineto 2005 = N. Spineto, *Dionysos a teatro. Il contesto festivo del dramma greco*, Roma, « L'Erma » di Bretschneider, vol.1, 2005.

Casadio 1999 = G. Casadio, *Il vino dell'anima.* Storia del culto di Dioniso a Corinto, Sicione, Trezene, 1999.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 627.

Valbruzzi 1998 = F. Valbruzzi, *Su alcune officine di sarcofagi in Campania in età romano-imperiale*, in Akten des Symposiums "125 Jahre Sarkophag-Corpus" G. Koch (a cura di), Marburg, 4-7 Oktober 1995, Mainz 1998, 119- 121.

Valbruzzi 2012 = F. Valbruzzi, *Modi di produzione dei sarcofagi romani nelle officine campane*, in "Sarkhopag-Studien" 6, Akten des Symposiums Sarkophage der Romischen Kaiserzeit: Produktion in den Zentren - Kopien in den Provinzen, 2012, 69-78.

Foto dell'autore

# D8 SARCOFAGO A GHIRLANDE E SCENE DI CACCIA



**Collocazione**
Museo del Sannio, sezione sarcofagi.

**Materiali**
Marmo bianco grigiastro con striature: ad un'analisi visuale potrebbe trattarsi di marmo proconnesio (Prof. Cisneros).

**Dimensioni**
h 48 cm; largh. 55cm, lungh.146

**Descrizione generale**
La cassa di forma parallelepipeda, in pessimo stato di conservazione, presenta un foro in basso sulla fronte e un altro sul fondo che ci suggerisce il riuso del sarcofago come vasca fontana, secondo la consuetudine campana (vedi ad esempio Salerno), mancano al contario altre informazione relative al suo reimpiego. Il rilievo mostra segni di scalfitture ed erosioni diffuse, mentre sul bordo si evidenziano tracce di segni di grappe. Il sarcofago per stile e iconografia è riconducibie ad una fattura locale di età antonina.

**Iconografia**
La decorazione della lastra frontale presenta sulla fronte tre fiaccole stilizzate, delle quali quella di destra è andata parzialmente distrutta: da esse partono due pesanti ghirlande di foglie di alloro fermate da un nastro. Nell'encarpo di sinistra è rappresentato un cane intento ad inseguire un agnello, mentre a destra sono raffigurati due uccelli che beccano frutti. Questi elementi figurativi di derivazione bucolica vanno a sostituire i più tradizionali gorgoneia o rosette di norma attestati nelle lunette. Sul lato corto di sinistra è presente un grifo, a differenza del lato destro che invece è privo di decorazione. I caratteri tecnico stilistici rimandano all'età antonina (96-192 d.C.), quando appunto si incrementa la produzione di tali sarcofagi, ad opera di una bottega locale.

**Notazioni**
I sarcofagi a ghirlande vennero prodotti in maniera più assidua a partire dalla seconda metà del II secolo e i primi decenni del III secolo, ebbero tuttavia una diffusione in Occidente non molto vasta, mentre ebbe una certa risonanza nel territorio campano. Negli esemplari più antichi abbiamo gli encarpi decorati con strumenti sacrificali, che richiamano simbolicamente i bucrani, in seguito troviamo maschere, gorgoni o elementi mitologici. Qui invece abbiamo, come accennato prima, elementi legati al mondo animale: cane, agnello, uccelli e fiaccole: quest'ultima allusiva alla vita eterna.

# BIBLIOGRAFIA

Agnoli 1992 = N. Agnoli, *I sarcofagi a ghirlande con busti-ritratto.* In Archeologia Classica, Vol. 44. L'Erma di Bretschneider, 1992, 235-261.

Agnoli 2002 = N. Agnoli, *Officine ostiensi di scultura funeraria, in Ostia e Portus nelle loro relazioni con Roma*, C. Bruun, A. Gallina Zevi (a cura di) Acta Instituti Romani Finlandiae, 27, 2002, 193-212.

Asgari 1977 = N. Asgari, *Die Halbfabrikate kleinasiatischer Girlanden – sarkophage und ihre Herkunft*, in *AA*, 3 1997, 329-380

Gradel 2002 = I. Gradel, *Emperor Worship and Roman Religio*n, Oxford 2002, 310-313.

Koch, Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, Munchen, 1982.

Palmentieri 2015 = A. Palmentieri, "*Local workshops of Roman imperial age. A contribution to the study of production of Campania sarcophagi*", Asmosia X, E. Gasparini, P. Pensabene (a cura di). Proceedings Of The Tenth International Conference. Interdisciplinary Studies On Ancient Stone, 2 vols. Roma, 2015.

Palmentieri 2016 = A. Palmentieri, *Un sarcofago romano a ghirlande del territorio di Pianura. Una nota allo studio delle officine regionali campane*. In Puteoli. Studi di storia e archeologia dei Campi Flegrei, G. Camodeca, M. Gioglio (a cura di), Napoli 2016, 297-317.

Foto dell'autore

## Lati corti sarcofago D8



# D9 FRAMMENTO DI SARCOFAGO CON CACCIA AL CINGHIALE DI CN. CLASSETIANUS BASSUS



**Collocazione**
Museo del Sannio, sezione sarcofagi.

**Materiali**
Marmo bianco

**Dimensioni**
h 69 cm; largh. 82 cm

**Descrizione generale**
La lastra fortemente danneggiata è interessata da una frattura in senso longitudinale, sono presenti ben cinque fori praticati per il suo utilizzo come griglia di un lucernaio. Il rilievo con scene di caccia mostra segni di scalfitture ed erosioni diffuse. Il pessimo stato di conservazione pone non pochi dubbi circa la sua datazione forse riconducibile alla prima metà del III sec. d.C., di probabile fattura locale.

**Iconografia**
Una scena di caccia al cinghiale resa con uno stile fortemente semplificato decora la lastra. Lo stile e la resa delle figure si rifanno ai tratti tipici delle botteghe marmorarie beneventane, caratterizzate da una generale semplificazione del linguaggio figurativo, in particolar modo per il panneggio delle vesti. Queste caratteristiche sono parimenti riscontrabili su un altro sarcofago beneventano sempre decorato con scene di caccia (D 10). L'esecuzione dei rilievi e lo schema compositivo appare meno elegante rispetto al sarcofago di Ippolito degli inizi del III secolo. Alcuni elementi nello schema iconografico avvicinano il rilievo di Benevento ad un sarcofago con scene di caccia conservato a Napoli.

**Notazioni**
Degna di nota è l'iscrizione graffita con lettere minutissime e, per questo poco visibili, presente sul vessillo retto da una Vittoria alata sul lato destro, che recita: Cn(aeus) Suelliu[s] [C]lassetianus Bassus [v]ix(it) an(nis) XXXX, [m(ensibus)] VI. Essa si rifà a un personaggio che porta i gentilizi di due famiglie beneventane di rango senatorio.

# BIBLIOGRAFIA

Andreae 1980 = B. Andreae, *Die römischen Jagdsarkophage*, Berlin 1980, 145, nr. 12.

Camodeca 2013 = G. Camodeca, *Senatori Beneventani da Silla alla Tetrarchia*. In Antiqua Beneventana, Benevento 2013.

Palmentieri 2015 = A. Palmentieri, "*Local workshops of Roman imperial age. A contribution to the study of production of Campania sarcophagi*", Asmosia X, E. Gasparini, P. Pensabene (a cura di). Proceedings Of The Tenth International Conference. Interdisciplinary Studies On Ancient Stone, 2 vols. Roma, 2015, 287-288.

Valbruzzi 2012 = F. Valbruzzi, *Modi di produzione dei sarcofagi romani nelle officine campane*, in "Sarkhopag-Studien" 6, Akten des Symposiums Sarkophage der Romischen Kaiserzeit: Produktion in den Zentren - Kopien in den Provinzen, 2012, 69-78.

Foto dell'autore

# D10 SARCOFAGO CON SCENE DI CACCIA




**Collocazione**
Museo del Sannio, sezione sarcofagi

**Materiali**
Marmo bianco

**Dimensioni**
n.a.

**Descrizione generale**
Fronte di sarcofago decorata con temi venatori. La lastra è danneggiata nella parte superiore e presenta diverse figure mutile. Per i rimandi iconografici con altri sarcofagi raffiguranti scene di caccia e contesti bucolici, nonchè per i caratteri stilistici, il manufatto, di fattura regionale, è databile alla seconda metà del III sec. d.C.

**Iconografia**
Ci troviamo dinanzi a una composizione originale, frutto di una commistione di più schemi iconografici relativi alla caccia. Infatti, abbiamo a sinistra una caccia alla leonessa, mentre sul lato opposto della lastra frontale si colloca una caccia al cinghiale e in posizione più avanzata verso destra una caccia al cervo. Tutta la scena si svolge in un contesto naturalistico. A sinistra vediamo un cacciatore con scudo rotondo e lancia, preceduto da una'altra figura a cavallo, quest'ultimo è sollevato sulle zampe posteriori e si contrappone alla leonessa con fauci aperte. Ai piedi di quest'ultima vi è un volatile accovacciato con collo evidentemente allungato (oca?). Dietro la leonessa s'intravede un'altra figura a cavallo, fortemente mutila. Il felino condivide il centro della scena con un altro cacciatore, la cui gamba destra si sovrappone alla zampa posteriore della leonessa, a formare una sorta di V, suddividendo così il focus della rappresentazione in due momenti. Da qui parte infatti la scena di caccia al cinghiale. Quest'ultimo spunta fuori da una sorta di grotta, incalzato da due figure maschili incedenti verso destra.

La scena si completa con un cervo preceduto da una figura maschile stante con il capo rivolto verso l'animale, ai cui piedi si trova un cane, infine sul margine destro la scena è chiusa da un albero stilizzato. Proprio l'associazione di cacce differenti ha fatto evidenziare un rapporto con la serie di sarcofagi raffiguranti cacce italiche al cervo e al cinghiale con cacce al leone in contesti realistici di età tetrarchica.

**Notazioni**

Il sarcofago beneventano presenta uno stile confrontabile con quello della serie di sarcofagi prodotti in ambito campano databili alla metà del III secolo, in particolar modo per la plasticità del rilievo e l'accentuato *Flammenhaarstil*.
Ulteriori rimandi iconografici sono ravvisabili nella figura del cacciatore con lancia e scudo rotondo presente sul nostro esemplare con uno della stessa serie conservato a Napoli con pilastrino centrale e su un sarcofago di Copenaghen con caccia al leone.

# BIBLIOGRAFIA

Lucignano 2008 = Lucignano, A. *Sarcofagi campani d'età imperiale romana: importazioni e produzioni locali*. In Bollettino di archeologia on line. International congress of classical archeology meetings between cultures in the acient mediterranean. Roma 2008, 63-72.

Melucco Vaccaro 1966 = Melucco Vaccaro, A. Sarcofagi romani di caccia al leone, in Studi Miscellanei 11. Seminario di Archeologia e Storia dell'Arte greca e romana dell'Università di Roma, Roma 1966, 3-60.

Valbruzzi 2012 = Valbruzzi, F.*Modi di produzione dei sarcofagi romani nelle officine campane*, in "Sarkhopag-Studien" 6, Akten des Symposiums Sarkophage der Romischen Kaiserzeit: Produktion in den Zentren - Kopien in den Provinzen 2012, 73-74, tav. 37, 3.

Foto dell'autore

# AMALFI

# E1 SARCOFAGO A GHIRLANDE, TABULA EPIGRAFICA E COLONNINE TORTILI



**Collocazione**
Amalfi, Cattedrale.

**Materiali**
Marmo bianco gristriastro con striature: ad un'analisi visuale potrebbe trattarsi di marmo proconnesio (Prof. Cisneros).

**Dimensioni**
n.a.

**Descrizione generale**
Sarcofago di forma parallelepipeda di piccole dimensioni, di cui restano solo la fronte, il fondo, il fianco sinistro e parte del destro. L'intera superficie mostra abrasioni, scheggiature e tracce di rilavorazione, in particolare: il lato corto sinistro presenta due fori e un solco perpendicolare nella parte bassa della cassa; anche il fianco destro mostra segni di rilavorazione, la lastra frontale presenta un foro in corrispondenza dell'asse centrale della tabula epigrafica, elemento che denota un riuso della cassa come fontana o lavabo. È databile alla tarda età antonina (96-192 d.C.) di probabile provenienza locale o ostiense.

**Iconografia**

La decorazione mostra uno stile piuttosto sintetico e di scarsa plasticità: la fronte è inquadrata entro quattro colonnine tortili sormontate da capitelli dorici da cui pendono due ghirlande di alloro con rosette, realizzate in maniera poco naturalistica; nella parte centrale è presente una tabula epigrafica recante un'iscrizione illegibile a causa dell'avanzato stato di usura superficiale, anch'essa inquadrata tra due colonnine. Lo stile dei rilievi ci lascia suppore che il sarcofago sia stato utilizzato senza che la decorazione fosse ultimata, le ghirlande, in particolare, sembrano confermare questa fase iniziale di lavoro, sebbene non possiamo escludere che ci troviamo di fronte ad un avanzato stadio di erosione del marmo a causa di una prolungata esposizione alle intemperie o per un contatto con acqua che avrebbe causato il dilavamento della superficie.

**Notazioni**

Il sarcofago amalfitano è confrontabile con un altro esemplare della stessa serie consevato a Palermo (Herdejürgen 1996, 171-172 n. 174, tav 109, 2-4), entrambi datati alla tarda età antonina. Lo schema iconografico è da considerarsi una rielaborazione del classico motivo dei sarcofagi a ghirlanda microsiatici, che qui è contaminato con quello dei sarcofagi con elementi architettonici. Lo stile poco naturalistico della ghirlanda è confrontabile con un esemplare conservato Sorrento, prodotto in età antonina (HERDEJUERGEN 1996, tav. 109,6). Per la tipologia della cassa e per la decorazione, invece, trova similitudini con due casse palermitane sempre di età antonina (chiesa S. Maria del Gesù, TUSA 1957 p. 137 n. 65 tav. 79; HERDEJUERGEN 1996, p. 171 n. 174 tav. 109,2).

# BIBLIOGRAFIA

Herdejürgen 1996 = H. Herdejürgen, Die antiken Sarkophagreliefs, 6, 2. Stadtrömische und italische Girlandensarkophage, 1. Die Sarkophage des ersten und zweiten Jahrhunderts, Berlin 1996, 171-172 n. 174, tav 109, 2-4.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, Civitates spoliatae. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 783.

Tusa 1957 = V. Tusa, I sarcofagi romani in Sicilia. I edizione, «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo», Palermo 1957,137 n. 65 tav. 79.

Foto dell'autore

## Lati corti e tabula epigrafica sarcofago E1







# E2 SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO CON *THIASOS* DI EROTI



**Collocazione**
Amalfi, Cattedrale

**Materiali**
Marmo bianco con tracce di colore lungo il margine inferiore e su alcuni rilievi.

**Dimensioni**
h 34 cm; larg. 37 cm; lungh. 113 cm.

**Descrizione generale**
Il sarcofago di piccole dimensioni fu probabilmente destinato ad una sepoltura infantile. Presenta una decorazione con *thiasos* di Eroti: la superficie mostra diffuse scalfitture, i volti degli Eroti appaiono dilavati. Entrambi i lati corti presentano un grifo, quello del fianco sinistro ha un foro in corrispondenza dell'ala. Per lo stile peculiare dei corpi e dei panneggi, il sarcofago è da considerarsi un prodotto di un *atelier* urbano, della metà del II secolo d. C., legato ai traffici medievali dell'area costiera dove venne reimpiegato.

**Iconografia**
La decorazione si rifà al classico motivo dei Satiri del corteo dionisiaco: eroti festanti procedono verso il centro della composizione dove si trova un Sileno trasportato su pelle di capra, sono presenti inoltre diversi elementi vegetali e personificazioni del mondo dionisiaco. I lati corti presentano un grifo alato. Sull'esemplare amalfitano, a differenza degli esemplari urbani della stessa serie, è stato sostituito l'Erote con un Sileno, forse per renderlo più adatto a una sepoltura di un fanciullo. Il sarcofago presenta uno schema iconografico frutto di una associazione di varie scene che di solito compaiono in maniera indipendente su alcuni sarcofagi con *thiasos* di Eroti di botteghe urbane, che si rifanno a loro volta ai modelli iconografici dei Satiri del corteo dionisiaco (Turcan 1966, 156; Matz 1968, 211; Ghisellini 1985, 304; MNR 1988, 105; Kranz 1999, 133, n. 1).

**Notazioni**
La cassa è confrontabile con un'altra sepoltura infantile, anch'essa di provenienza urbana, ora al museo di Hiraklion a Creta (Ghisellini 1985, 302-305, n. 18), quest'ultimo, sebbene frammentario, presenta il motivo dei due Eroti che sorreggono un Erote ebbro trasportato su di una pelle di animale, che nell'esemplare di Amalfi è stato sostituito da un Sileno, inoltre sono ravvisabili ulteriori somiglianze per quanto riguarda: la figura dell'Erote di sinistra che regge il drappo, nonchè con la pantera, lo sfondo con alberi e per i grifi resi seduti presenti sui fianchi.

# BIBLIOGRAFIA

Astone 2014 = F. Astone, *Sarcofagi di supposta provenienza pestana nel Duomo di Salerno*, in Annali Storici di Principato Citra XII, 1, 2014, 20-32.

Ghisellini 1985 = E. Ghisellini, *"Sarcofagi romani di Gortyna"*, ASAtene 63, 1985, 304.

Kranz 1999 = P. Kranz, *Stadtrömische Eroten-Sarkophage. Dionysische Themen, Die antiken Sarkophagreliefs* V, 1999, 2,1, 133, n. 1, 40-42, 87, 88; tav. 14, 2-3; 15, 1-2; 58, 1-2.

Matz 1968 = F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs*, IV 2, 1968, 211, nota 22.

Mnr 1988 = Il Museo Nazionale Romano. *Le sculture*, 1, 10, 2, A. Giuliano (a cura di), Roma 1988, 105, n. 120.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 780-781.

Turcan 1966 = R. Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques: essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Paris 1966, 156.

Photo credit: http://museodiocesanoamalfi.it/app/it/il-chiostro-del-paradiso/sarcofago-corteo/

Foto dell'autore

## Lati corti sarcofago E2





# E3 SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO ADULTERIO DI MARTE E VENERE



**Collocazione**
Amalfi, Cattedrale, chiostro del Paradiso. Fino all'800 era collocato nei pressi della fonte battesimale, incassato nel muro (PANSA 1724, 294; CAMERA 1836, 34 s. tav. II s.)

**Materiali**
Marmo bianco.

**Dimensioni**
h 72 cm; largh. 70 cm; lungh. 220 cm.

**Descrizione generale**
Sarcofago di forma parallepipeda, con rilievo a carattere mitologico inquadrato da una modanatura recante un'iscrizione sul margine superiore danneggiata a causa del riutilizzo della cassa come fontana, i fianchi presentano fori. Il rilievo, anche se eraso e scheggiato, è leggibile. La resa stilistica delle figure ci suggerisce di datare il sarcofago alla prima metà del II sec. d. C., prodotto di una bottega regionale che si rifaceva alla tradizione scultorea urbana della tarda età antonina. La scena descritta rappresenterebbe Sole che informa Vulcano dell'adulterio di Marte e Venere, offrendo un'iconografia che, seppur rispondente alle fonti letterarie, se ne discosta per la presenza di alcune divinità della tradizione romana. La cassa, per la semplicità dello stile, è da considerarsi, in accordo con la Valbruzzi, un prodotto di un atelier campano, lo stesso che avrebbe realizzato il sarcofago conservato nella Chiesa di Maria SS. de Rosario a Positano. Il Paoletti, lo considera invece un prodotto di provenineza urbana. L'esemplare è databile alla prima metà del II sec. d. C.

## Iconografia

La decorazione della lastra frontale del sarcofago presenta il tema mitologico di Marte e Venere, amanti sorpresi dal legittimo sposo Vulcano, che chiama a testimoni gli altri dei dell'Olimpo, secondo quanto riportato dalla tradizione omerica (*Odissea*, VIII, 325-343). In posizione centrale si colloca proprio la dea Venere, nell'atteggiamento della Rea Silvia adagiata su di un fianco tra due amorini alati (oggi parzialmente mutili), di cui quello in basso, rivolto verso la dea, tiene in mano una freccia. Venere è priva del braccio destro, indossa una veste, che le avvolge gambe e parte delle braccia, lasciandole il busto scoperto. La scena denota la presenza di molte divinità, che simboleggiano il legame tra la storia di Roma e il culto di Marte e Venere, considerati i capostipiti di questa popolazione: a sinistra della dea si colloca il dio Marte con elmo e clamide sulla spalla, impugna scudo e spada, in un atteggiamento volto a proteggere l'amata dall'ira di Vulcano, che si trova alla sinitra, preceduto dal Sole, ossia colui che ha riferito l'accaduto. Quest'ultimo, facilmente riconoscibile dalla corona con due punte, simboleggainti proprio i raggi solari, si trova tra i due rivali. Vulcano, il marito tradito, si protende in avanti con veemenza, indossando il pileo in testa e una tunica corta, tipica degli artigiani che lavoravano nelle fucine, indica con il braccio destro Venere e impugna nella sinistra un arnese (martello o tenaglia), attributi tipici del dio. Alle sue spalle si vede Diana, in posizione incedente, con chitone e calzari da caccia, diadema nei capelli, nella mano sinistra regge un arco, mentre ai suoi piedi siede un cane da caccia. La dea ha tre dita della mano aperte ed il braccio piegato, nella tipica posizione di colloquio, in una postura e in atteggiamento speculari a quelli di Ercole sulla parte sinistra del sarcofago, mentre il fratello, che si trova accanto a lei è rappresentato nel tipo di Apollo Licio, con il braccio sinistro appoggiato ad una colonna e la mano destra sulla testa, dalla cui spalla scende una clamide e nella mano sinistra forse regge un ramo di alloro, ai suoi piedi c'è un grifo, parzialmente perduto, animale a lui sacro: la sua posizione è speculare a quella di Dioniso sulla sinistra. Qui vediamo Ercole con la pelle di leone che pende dalla sua spalla, mentre si rivolge a Dioniso, stante con il capo rivolto verso di lui. Ercole, come Diana, è in atteggiamento di colloquio, con tre dita della mano destra aperte e alzate,

## Notazioni

Il sarcofago fu utilizzato nel 1263 come tomba dell'arcivescovo di Salerno Cesare d'Alagno, morto nel 1263, amico e consigliere di Federico II e di suo figlio Manfredi, che aveva chiesto di essere seppellito nella sua città natale, questo particolare è confermato dall"iscrizione sul listello: DOMINUS CESAREVS DE
mentre con l'altro braccio circonda Dioniso, quest'ultimo coperto solo da una
nèbride (uno degli attributi di Dioniso e dei suoi seguaci: la nebris o nebride in origine era indossata come capo d'abbigliamento di cacciatori e poi associate al dio) ricambia il suo abbraccio. Tra il gruppo centrale e quello di destra, si trova Mercurio, con una clamide sulla spalla, con lo sguardo rivolto verso il padre, che qui è sulla destra, dove abbiamo appunto la triade capitolina: Giove, avvolto in un ampio mantello, è seduto in trono, con la mano sinistra tiene lo scettro, che esce dalle pieghe e con l'altra un fulmine. Accanto si colloca Giunone, con il chitone e il mantello sui capelli e un diadema, mostra le braccia abbassate e tiene nella sinistra probabilmente uno scettro, non perfettamente riconoscibile a causa dello stato del rilievo. Chiude la scena una figura femminile, posta alle spalle di Giove: si tratta di sua figlia Minerva, con le gambe incrociate, la mano sinistra sul fianco e la destra stesa, con cui forse impugna una lancia, indossa un chitone senza maniche, l'egida e un elmo con cimiero, mentre a terra è poggiato lo scudo. Ai piedi di Giove scorgiamo, invece, il busto del Cielo con lo sguardo rivolto verso il gruppo centrale, che regge con le mani un mantello sulla sua testa, simbolo della volta celeste. Accanto a lui c'è *Tellus*, la Terra, distesa con il busto nudo, le gambe coperte da un mantello e una cornucopia. Lo schema iconografico,

appena descritto, si discosta parzialmente dalle fonti letterarie, in quanto in Omero, Ovidio e Luciano, abbiamo i due adulteri imprigionati nel letto, sotto lo sguardo divertito degli dei, mentre qui le due divinità mostrano un certo imbarazzo per essere stati scoperti, ma non solo: l'artista, infatti, ha voluto creare anche una sorta di suddivisione tra le coppie divine, Apollo - Diana e Ercole - Dioniso, che sembrano racchiudere in maniera speculare le figure centrali, mentre le divinità capitoline si trovano in posizione esterna all'episodio, al fine forse si limitare il loro coinvolgimento e porle in posizione di riguardo. Sui lati corti troviamo un ulteriore riferimento alle origini di Roma: a destra si vedono, infatti, Romolo e Remo dentro una grotta, allattati dalla lupa con i due pastori Faustolo e Faustino che assistono alla scena, mentre sull'altro lato corto abbiamo Marte, con la clamide e una lancia sulla sinistra, che stringe la mano di Venere e tra di loro Cupido che regge una fiaccola accesa, simbolo dell'imeneo: tutta la scena è collocata nell'arco di una porta. ALANEO DE AMALPHIA ARCHIEPISCOPVS SALERNITANVS MCCLXIII. Il sarcofago era collocato in origine all'interno della Cattedrale, insieme a quello di un personaggio ignoto sepolto nel sarcofago con il ratto di Proserpina, anch'esso oggi conservato nel Chiostro del Paradiso. Nel Chiostro, destinato a sede cimiteriale per volontà del vescovo Augustariccio (1266-1268), furono collocati anche i sarcofagi di reimpiego originariamente presenti nella Chiesa, tra cui questo in oggetto.

## Fortuna critica

Il sarcofago fu rappresentato nei disegni realizzati da Eichler nel 1874.

# BIBLIOGRAFIA

Brilliant 1987 = R. Brilliant, *Narrare per immagini. Racconti di storie nell'arte etrusca e romana*, Giunti, Firenze 1987.

Camera 1836 = M. Camera, *Istoria della città costiera di Amalfi in due parti divisa,* Napoli 1836, 34-35.

Gigante 1999 = L. M. Gigante, *Roman commemorative portraits: women with the attributes of Venus*, in *Memory and oblivion*, W. Reinink (a cura di), Dordrecht 1999, part. 1, 447-453.

Koch-Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae.* Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 781-782.

Pansa 1724 = F. Pansa, *Istoria dell'antica Repubblica d'Amalfi,* Napoli 1724, I, 293-294.

Paoletti 1984 = M. Paoletti, "*Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese*", in Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo, B Andreae, S. Settis (a cura di), Pisa 5-12 settembre 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg/Lahn 1984, 235, fig. 9.

Paolozzi Strozzi, Scalia, Lucchesi 1984 = B. Paolozzi Strozzi, F. Scalia, L. Lucchesi, *Sarcofago con Marte e Venere*, in L'opera ritrovata, Omaggio a Rodolfo Siviero, (a cura di), catalogo mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 1984), Firenze 1984, 61-62.

Robert 1919 = C. Robert et al., *Die antiken Sarkophagreliefs*, III, 3, Berlin 1919.

Sichtermann 1992 = H. Sichtermann, *Die mythologischen Sarkophage* 2, ASR 12.2, Berlin 1992, 90 n. 4 tav.4;

Turcan 1999 = R. Turcan, *Messages d'outre-tombe. L'iconographie des sarcophages romains*, De Boccard, Paris 1999

Valbruzzi 1998 = F. Valbruzzi, "*Su alcune officine di sarcofagi in Campania in età romano-imperiale*", in G. Koch (a cura di), Akten des Symposiums "125 Jahre Sarkophag-Corpus", (Marburg, 4-7 Oktober 1995), Mainz 1998, 118 tav. 59, 1.

Foto dell'autore

## Lati corti sarcofago E3





# E4 SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO RATTO DI PROSERPINA



**Collocazione**
Amalfi, Chiostro del Paradiso, in origine collocato nella Cattedrale insieme al sarcofago dell'arcivescovo di Salerno Cesare d'Alagno, nei pressi del fonte battesimale.

**Materiali**
Marmo bianco.

**Dimensioni**
h 95 cm; lungh. 197cm.

**Descrizione generale**
Sarcofago di forma parallelpipeda, presenta diffuse scalfitture in corrispondenza dei rilievi, questi ultimi raffigurano l'episodio mitico del ratto di Proserpina. Sulla lastra frontale, in basso a destra è presente un foro. La cassa è databile tra la fine del II sec. e gli inizi del III sec. d.C., prodotto di una bottega operante in ambito regionale. Il sarcofago mostra somiglianze con altri pezzi della stessa serie, in particolare per il motivo del serpente che traina il carro, tra questi ricordiamo una cassa campana conservata a Positano, con cui si confronta soprattutto per la parte finale della scena.

**Iconografia**

Lo schema iconografico mostra una certa unitarietà e gli episodi sono rappresentanti in maniera consequenziale, secondo lo schema che lo storico dell'arte Wickhoff definisce «narrazione continua» (Himmelmann 1977, 148), dunque, procedendo da sinistra a destra, vediamo: la corsa in biga guidata dai serpenti, il rapimento di Persephone e il suo confinamento nell'Oltretomba come moglie di Plutone, dio dell'Ade.

Sul lato corto di sinistra si collocano le Naiadi, ancelle di Proserpina, che la accompagnano nella passeggiata sulle rive del lago, assieme a una figura maschile forse personificazione del fiume (con allusione al mito di Aretusa e Alfeo). La narrazione con Cerere che impugna una fiaccola, mentre guida il suo carro trainato dai serpenti. Nella parte bassa, in corrispondenza del carro, si trova una figura femminile adagiata su di un fianco con il seno scoperto, mentre regge una spiga nel braccio sinistro, simbolo di fertilità ed elemento che presiedeva di solito al culto della dea. A destra, la scena diviene più concitata: Plutone giunge alla guida del suo carro, consegna i cavalli a un demone e rapisce Proserpina, cingendola con il suo braccio muscoloso per trascinarla nell'Ade. La giovane vittima atterrita perde il cesto di fiori appena raccolti, anche le ninfe appaiono terrorizzate, ad eccezione di Minerva, che armata di elmo e scudo, tenta invano di fermarne l'azione. Tutta la vicenda si chiude sul lato corto a destra: qui vediamo Plutone in trono con ai piedi il cane Cerbero e Proserpina con il volto coperto da un velo, per simboleggiare l'Oltretomba, dove si colloca appunto l'ultima scena. Al loro fianco si alza l'albero consacrato da Plutone a sua moglie.

**Notazioni**

Questo sarcofago, come molti altri sarcofagi romani, fu reimpiegato come tomba nel cimitero detto del Paradiso - costruito a metà del Duecento dall'arcivescovo Filippo Augustariccio per sepolture illustri (Camera 1836, 57), purtroppo molti di essi furono distrutti nel XVIII secolo, al fine di ricavarne materiale da costruzione (Sulla parziale dispersione dei sarcofagi del cimitero del Paradiso da ultimo Palmentieri 2013, 170-171).

Ricordiamo infine che un sarcofago con Ratto di Proserpina, dell'inizio III sec. d.C., fu riusato come tomba di Carlo Magno ad Aquisgrana, Cappella Palatina.

# BIBLIOGRAFIA

Ambrogi 2005 = A. Ambrogi, *Vasche di età romana in marmi bianchi e colorati*, Roma 1995.

Baratta 2006 = Giulia Baratta,"*Materiale per uno studio preliminare di sarcofagi strigilati a mandorla centrale*", *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata* 39, 2006, 65-120.

CAMERA 1836 = M. CAMERA, *Istoria della città costiera di Amalfi in due parti divisa*, Napoli 1836.

Koch-Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982.

Robert 1969 = C. Robert, *DieAntiken Sarkophag-Reliefs* III/3. L'Erma di Bretschneider, Roma, 1969, 465 n. 374.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 782.

Palmentieri 2013 = A. Palmentieri, "*Addenda ai sarcofagi romani della prima età imperiale*", *RM*, 119, 2013.

Paoletti 1984 = M. Paoletti, "Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese", *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, a cura di Bernard Andreae, Salvatore Settis, Pisa 5-12 settembre 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg/Lahn 1984, 236 e nota 32.

Schmidt 2007 = T. M. Schmidt, *"Die Zeit Läuft im Kreis. Bemerkungen zur Front und zu den Nebenseiten des restaurierten Persephone-Sarkophages in Aachen"*, in G. Koch (a cura di), *Akten des Symposiums des Sarkophag-Corpus 2001* (Marburg, 2.-7. Juli 2001) a cura di Guntram Koch, Klaus Fittschen, Ortwin Dally, *Sarkophag- Studien* III, Mainz 2007, 123-134.

Settis 2021 = S. Settis, *La culla in una tomba*. L'antichità nel medioevo, il medioevo nel moderno, in Middle ages without borders: a conversation on medievalism**,** T. di Carpegna Falconieri, P. Savy, L.Yawn (a cura di). Publications de l'École française de Rome, 2021, 51-86.

Himmelmann 1974 = N. Himmelmann, *Sarcofagi romani a rilievo: problemi di cronologia e iconografia.* Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, III, 4, n. 1, 1974, 139-177.

Foto dell'autore

## Lati corti sarcofago E4





# E5 SARCOFAGO STRIGILATO A LENÒS CON GENI STAGIONALI ANGOLARI



**Collocazione**
Amalfi, Cattedrale, Chiostro del Paradiso

**Materiali**
Marmo bianco grigiastro con striature: ad un'analisi visiva potrebbe trattarsi di marmo proconnesio (Prof. Cisneros).

**Misure**
h 52 cm; larg. 57 cm circa; lungh. 197 cm.

**Descrizione generale**
La cassa manca del fondo e della parte tergale: la fronte presenta una frattura longitudinale ed il lato corto destro è anch'esso parziale, è collocato su due pilastrini lisci. Scalfitture e corrosioni sono diffuse su tutta la superficie. Lo stato parziale della cassa probabilmente può essere stato causato da un riuso di parte del materiale a scopi edilizi nel corso del XVIII secolo, quando molti sarcofagi furono distrutti al fine di ricavarne materiale da costruzione (Sulla parziale dispersione dei sarcofagi del cimitero del Paradiso da ultimo Palmentieri 2013, 170-171). Per stile e schema iconografico è databile al primo quarto del III sec. d.C., di possibile fattura urbana.

**Iconografia**
Sarcofago a *lenòs* decorato con strigilature simmetriche che convergono verso l'asse centrale della vasca definendo una mandorla vuota, la fronte termina con due Putti stagionali posti in posizione speculare con la gamba destra in posizone avanzata, la sinistra poggiata su di una roccia e il capo rivolto verso il centro: le due figure sono collocate su di uno sfondo agreste e reggono frutti. Sui lati corti sono visibili tracce di strigilature. Il sarcofago rientra nella tipologia dei cosiddetti *Kastensarkophage* che presentano strigilature convergenti nel centro ove si colloca appunto una mandorla - nel nostro caso vuota - mentre alle estremità della fronte sono presenti elementi architettonici o scene decorate di vario tipo. La superficie della mandorla centrale molto ristretta, come per il sarcofago di San Prisco a Nocera Inferiore, ci lascia supporre che, a differenza di quanto avvenisse di solito – l'ultimazione del sarcofago sulla base delle specifiche richieste dell'acquirente, come ad esempio, l'inserimento del ritratto del defunto, e l'invio della cassa con il vano centrale della mandorla vuoto – per il sarcofago in questione non fosse prevista alcuna aggiunta.

**Notazioni**
Nel Medioevo, il sarcofago fu forse riutilizzato come tomba di un notabile amalfitano. Una parte dei sarcofagi romani, reimpiegati come tombe nel cimitero detto del Paradiso - costruito a metà del Duecento dall'arcivescovo Filippo Augustariccio per sepolture illustri (Camera 1836, 57).

# BIBLIOGRAFIA

Ambrogi 2005 = A. Ambrogi, *Vasche di età romana in marmi bianchi e colorati*, Roma 1995.

Baratta 2006 = G. Baratta, *"Materiale per uno studio preliminare di sarcofagi strigilati a mandorla centrale"*, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata 39, 2006, 65-120.

Camera 1836 = M. Camera, *Istoria della città costiera di Amalfi in due parti divisa*, Napoli 1836.

Elsner 2018 = J. Elsner, *"Ornament, figure and mise en abyme on Roman sarcophagi"*. Ornament and Figure in Graeco-Roman Art: Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity, N. Dietrich and M. Squire (a cura di), Berlin, Boston: De Gruyter, 2018, 353-392.

Kranz 1984 = P. Kranz, *Jahreszeiten-Sarkophage*. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln. Die antiken Sarkophagreliefs V.4, Berlin 1984, 224, n. 141, tav. 66, 2.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 782.

Palmentieri 2013 = A. Palmentieri, "*Addenda ai sarcofagi romani della prima età imperiale*", RM, 119, 2013.

Foto dell'autore

# E6 SARCOFAGO STRIGILATO CON PROTOMI LEONINE



**Collocazione**
Amalfi, Cattedrale, chiostro del Paradiso.

**Materiali**
Marmo grigiastro con striature: ad un'analisi visiva potrebbe trattarsi di marmo proconnesio (Prof. Cisneros).

**Dimensioni**
h 60 cm; lungh. 210 cm Resecato il fondo.

**Descrizione generale**
Fronte di *lenòs* decorata con motivo a strigilature e protomi leonine. Una frattura attraversa la lastra frontale, diffuse lacune, scalfitture e corrosione interessano i rilievi. Databile, come un altro esemplare della stessa serie conservato nella cattedrale di Capua, alla prima metà del III sec. d. C., di possibile fattura urbana.

**Iconografia**
L'intero campo della *lenòs* è occupato da due serie contrapposte di ampie strigilature che convergono al centro a formare nella parte superiore una piccola mandorla. Due protomi leonine con anelli stretti nelle fauci sono scolpite in alto, alle due estremità della fronte (Schauenburg 1966, 271, nota 47; Stroszeck 1998, 103 n. 1 tav. 12,3).
La produzione dei sarcofagi a *lenos* con protomi di animali, derivanti dalle vasche d'età imperiale, è di solito ricondotta alle botteghe urbane, nel nostro caso sono ravvisabili molteplici riscontri con esemplari urbani, come quelli delle catacombe di Domitilla (Stroszeck 1998).

**Notazioni**
L'esemplare amalfitano appare del tutto simile a un altro sarcofago della stessa serie, conservato nella Cattedrale di Capua (Stroszeck 1998, 104 n. 10 tav. 13,3: datazione 260-270 d. C.) e reimpiegato per la sepoltura di Cesare di Capua, Conte di Altavilla.

# BIBLIOGRAFIA

Ambrogi 2005 = A. Ambrogi, *Vasche di età romana in marmi bianchi e colorati*, Roma 1995.

Baratta 2006 = G. Baratta, *"Materiale per uno studio preliminare di sarcofagi strigilati a mandorla centrale"*, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata 39, 2006, 65-120.

Baratta 2007 = G. Baratta, *"La mandorla centrale dei sarcofagi strigilati. Un campo iconografico e i suoi simboli"*, in Römische Bilderwelten: von der Wirklichkeit zum Bild und zurück, Kolloquium der Gerda Henkel Stiftung am Deutschen Archäologischen Institut Rom, 15 - 17 März 2004, F. Hölscher e T. Hölscher (a cura di), Heidelberg 2007, 202, fig. 18.

Chiarlo 1974 = R. Chiarlo, *"Sul significato dei sarcofagi a ληνος decorati con leoni"*, Annali della Scuola normale superiore di Pisa. 3,4.1974, 1307-1345.

Koch, Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982, 214, 279, 291, 268.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 783.

Paoletti 1984 = M. Paoletti, *"Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese"*, in Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo, a cura di Bernard Andreae, Salvatore Settis, Pisa 5-12 settembre 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg/Lahn 1984.

Schauenburg 1966 = K. Schauenburg, *"Die Lupa romana als sepulkrales Motiv"*, *JdI*, 81, 1966.

Stroszeck 1998 = J. Stroszeck, *Löwen-Sarkophage. Sarkophage mit Löwenköpfen, schreitenden Löwen und Löwen-Kampfgruppen*, *ASR* VI, 1, Berlin 1998.

Foto dell'autore

# E7 SARCOFAGO STRIGILATO CON *TABULA ANSATA* E PILASTRINI



**Collocazione**
Amalfi, Cattedrale, Chiostro del Paradiso

**Materiali**
Marmo bianco grigiastro con striature: ad una'analisi visiva potrebbe trattarsi di marmo proconnesio (Prof. Cisneros).

**Dimensioni**
n.a.

**Descrizione generale**
Sarcofago a cassa parallelepipeda: presenta scheggiature su tutta la superficie, una interessa il lato destro della fronte. Manca il coperchio. La cassa è databile agli anni centrali del III sec. d. C. ed è da considerarsi un prodotto di una bottega urbana, giunto ad Amalfi grazie ai traffici medievali.

**Iconografia**
La fronte si caratterizza per una decorazione a strigilature inquadrate in cornici terminanti in lesene scanalate con capitello corinzio. Al centro si colloca la tabula epigrafica ansata priva di iscrizione. In basso un motivo a baccelli completa la decorazione della sezione centrale del sarcofago.

**Notazioni**
La cassa appartiene alla serie di sarcofagi strigilati con clipeo, mandorla, *tabula* o pannello centrale, inquadrati entro cornici, elementi architettonici o figurati, collocati ai margini della lastra frontale. Tali esemplari erano prodotti e diffusi soprattutto in area urbana dalla fine del II sec. d. C. (Koch, Sichtermann 1982, 73 ss., 241 ss.). Il sarcofago amalfitano è confrontabile con quello di *Cuspia Aegiales* di Palazzo Venezia (fontana di Antonio Grimani), datato agli anni centrali del III sec. d. C.

# BIBLIOGRAFIA

De Angelis D'ossat 2008 = M. De Angelis D'ossat, *Inventarium Rerum Viridiarji*. La raccolta archeologica in Maria Giulia Barberini (a cura di), Tracce di pietra. La collezione dei marmi di Palazzo Venezia, Roma 2008, 119-168, schede 1-34.

Koch-Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 783.

Foto dell'autore

# E8 SARCOFAGO STRIGILATO CON CLIPEO CENTRALE E PILASTRINI LATERALI



**Collocazione**
Amalfi, Cattedrale, Chiostro del Paradiso

**Materiali**
Marmo bianco grigiastro con striature: ad un'analisi visiva potrebbe trattarsi di marmo proconnesio. (Prof. Cisneros)

**Dimensioni**
n.a.

**Descrizione generale**
Sarcofago a base rettangolare, decorata con il motivo degli strigili. In discreto stato di conservazione, sebbene siano presenti abrasioni e incrostazioni. In posizione centrale è presente un clipeo forse realizzato all'epoca del riuso come sepoltura illustre. Al di sotto vi uno stemma a forma di scudo; sui fianchi in prossimità dell'orlo sono stati praticati due fori per parte. Il sarcofago, come il precedente, è databile agli inizi del III sec. d.C., di probabile provenienza urbana

**Iconografia**
La cassa è decorata sulla fronte da strigilature incorniciate da modanature lisce e all'estremità da lesene con capitelli a foglie lisce. La cornice in posizione centrale è stata ribassata nella parte bassa ed è stato scolpito uno stemma araldico in forma di scudo racante tre rombi con gigli collocati in diagonale; sopra lo scudo vi è una croce con i bracci trilobati. Uno dei fianchi presenta la medesima decorazione con stemma sormontato dalla croce.

**Notazioni**
Il sarcofago è ascrivibile alla serie di sarcofagi strigilati con clipeus, tabula, mandorla o pannello centrali e elementi architettonici o figurati posti all'estremità della fronte, prodotti principalmente a partire dalla fine del II sec. d. C. (Koch, Sichtermann 1982, 73 ss., 241 ss.)

# BIBLIOGRAFIA

Koch-Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 784.

Foto dell'autore

# E9 SARCOFAGO A CASSA LISCIA CON ISCRIZIONE MODERNA




**Collocazione**
Amalfi, Cattedrale, Chiostro del Paradiso

**Materiali**
Marmo bianco grigiastro.

**Dimensioni**
h 45cm; larg. 44 cm; lungh. 190 cm

**Descrizione generale**
Cassa a base rettangolare, priva di decorazione, fu reimpiegata come sepoltura del canonico Domenico D'Ancora: la superficie si presenta integra, tranne per il fianco sinistro che è interessato da un foro post-antico sul margine inferiore. Si rilevano scalfitture superficiali. La mancanza di decorazione non ci consente di ipotizzare una datazione, sebbene parte della critica lo abbia ricondotto alla prima età imperiale.

**Iconografia**
Sarcofago a cassa rettangolare, con superficie liscia: l'unica decorazione è una semplice modanatura sul margine superiore. Nella parte interna destra, è presente un rialzo destinato a collocare la testa dell'inumato, tale dettaglio fu probabilmente realizzato al momento in cui fu aggiunta l'iscrizione in fase di riuso. Sul lato L'iscrizione moderna è la seguente: HIC INTVS HOMO VERVS CERTVS OPTVMVS | RECVMBO PVBLIVS OCTAVIVS | RVFVS DECVRIO. Tale iscrizione si riferisce ad un membro del casato dei Rufolo, il decurione Publio Ottavio Rufo. Si pensa che questa iscrizione sia piuttosto un falso volto a nobilitare il defunto e il suo casato in fase di reimpiego. La cassa fu forse reimpiegata per la sepoltura del decano Domenico D'Ancora (Pansa 1724, II, 190; Milone 2003, 316 nota 5; Palmentieri 2013, 172-175).

**Notazioni**

La mancanza dii decoratzione potrebbe essere dovuta al fatto che il sarcofago fosse stato abbandonato o non utilizzato, quindi fu poi utilizzato in fase di reimpiego.

Probabilmente il sarcofago è giunto in area costiera dall'Urbe durante l'epoca medioevale (come accadeva spesso a causa dei traffici amalfitani), ma appare plausibile anche l'ipotesi di una provenienza della cassa a seguito di una commissione in prima età imperiale ad una bottega urbana (Palmentieri 2013,176).

L'ultima sistemazione, nel Chiostro della Cattedrale, risale almeno al 1934 (Palmentieri 2013, 170-171). Un riferimento al riuso è in Milone 2003, 316.

# BIBLIOGRAFIA

Gabelmann 1977 = H. Gabelmann, "*Zur Tektonik oberitalischer Sarkophage. Altäre und Stelen*", BJB, 177, 1977, 199-244.

Gasparri 1982 = C. Gasparri, *"Il sarcofago con Nekya di Villa Giulia restaurato. Ancora sull'inizio della produzione dei sarcofagi a Roma"*, in B. von Freytag gen. Löringhoff - D. Mannsperger - F. Prayon (ed.), Praestant Interna. Festschrift für Ulrich Hausmann, Tubinga 1982, 165-172.

Gasparri 2013 = C. Gasparri, *"Un nuovo sarcofago con Nekyia tipo Villa Giulia"*, RM, 119, 2013.

Milone 2003 = A. Milone, "*Memoria dell'antico nella Costa d'Amalfi"*, in A. Braca, Le culture artistiche del Medioevo in Costa d'Amalfi, Amalfi 2003.

Palmentieri 2013 = A. Palmentieri, "*Addenda ai sarcofagi romani della prima età imperiale*", RM, 119, 2013.

Pansa 1724 = F. Pansa, *Istoria dell'antica Repubblica d'Amalfi*, Napoli 1724, II, 190.

Foto dell'autore

# CIMITILE

# F1 SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO ENDIMIONE E SELENE



**Collocazione**
Cimitile, *Antiquarium*, basilica Paleocristiana di San Felice a Cimitile di Nola. Proveniente da Nola. Precedentemente il sarcofago era collocato nell'abside occidentale dell'Aula feliciana. Riutilizzato come sepoltura del vescovo Adeodato, presso l'angolo sud orientale dell'edicola, con la fronte antica rivolta verso il muro e la parte rilavorata verso la navata.

**Materiali**
Marmo bianco.

**Dimensioni**
h 68 cm; largh. 70cm; lungh. 215 cm.

**Descrizione generale**
Sarcofago a base rettangolare decorato con episodio mitologico di Selene ed Endimione. In buono stato di conservazione, presenta il retro rilavorato con un'iscrizione inquadrata in una cornice decorata con un *kyma* lesbio e croci, una fiaccola e una colomba. Manca il coperchio, sono presenti tracce di fori di grappe sui lati. L'esemplare è la copia, di produzione locale, di un esemplare urbano della fine del II sec. d. C. Per stile e schema iconografico, la cassa è databile al secondo quarto del III sec. d.C., prodotto di una bottega locale, si suppone di provenienza da una necropoli nolana.

**Iconografia**
La fronte presenta un rilievo scolpito su più livelli raffigurante il mito di Endimione. Partendo da sinistra vediamo un paesaggio pastorale: in primo piano, seduta in basso una figura maschile barbuta, coperta da una *exomis* e da un chitone che lascia scoperta una spalla, intento a dar da mangiare ad un cane posto di fronte a lui, con le zampe anteriori poggiate sulle sue ginocchia, in posizione più avanzata sul margine inferiore è adagiata una pecora con il capo rivolto verso sinistra. In alto a sinistra, si colloca una scena dal carattere miniaturistico: un piccolo pastore munge una pecora, di fronte rivolto verso sinistra un altro animale, forse un toro. Tutt'intorno la decorazione ha un carattere agreste/pastorale. Spostandoci verso destra, in posizione centrale, vediamo Selene che scende dalla biga, trainata da due cavalli rampanti: questi ultimi sono tenuti per le briglie da una figura femminile alata rivolta verso destra, potrebbe trattarsi di *Aura*, personificazione dell'aurora, al di sotto dei cavalli vi è una figura adagiata di schiena,

con i fianchi scoperti, forse Psiche o di *Tellus*, mentre un piccolo Eros è in piedi sulla groppa di uno dei cavalli, forse impugna una frusta o una torcia (in quest'ultimo caso potrebbe trattarsi di *Hymenaios*, dio delle nozze). Alle sue spalle con il volto rivolto a destra vi è Selene, intenta a scendere dal carro, con il piede destro ancora su di esso, è vestita con un lungo chitone che le copre i piedi, mentre una piccola luna crescente le adorna il capo, trattiene un velo fluttuante con entrambe le mani. È accompagnata da un piccolo eros che regge una torcia, che rappresenta la notte, e da un altro piccolo eros che solleva la veste del dormiente Endimione, con il volto rivolto in direzione della dea. Endimione sta dormendo nella sua tipica posizione: il braccio destro alzato, la mano sotto la testa, con la parte superiore del corpo sollevata. La figura in piedi che chiude la scena, potrebbe essere identificata in Hypnos, il dio del sonno con piccole ali ai lati del capo (sovente rappresentato su altri esemplari della stessa serie mentre versa del liquore di papavero da un corno al giovane). In alto, davanti ad Hypnos, vi è un'altra divinità di piccole dimensioni, seduta su una roccia, potrebbe trattarsi della personificazione di un luogo o di *Oceanus*. Nell'angolo inferiore destro, la scena è chiusa dal fedele cane di Endimione, seduto con la testa rivolta verso l'esterno. I fianchi sono lisci.

**Notazioni**

L'esemplare, in base ai confronti stilistici e tecnici, nonché per l'ingenuità della rappresentazione, è da considerarsi un prodotto di botteghe campane che si rifacevano a modelli urbani della fine del II sec. d.C. ed è databile al III sec. d.C. In base al tipo di iconografia in cui sono assemblati 'cartoni' relativi a soggetti mitici differenti, è plausibile una sua provenienza da una necropoli nolana.

L'esemplare probabilmente era situato nel *coemeterium*, il sito sepolcrale della Nola romana, da cui deriva il nome della odierna Cimitile. dove tra l'altro uso di spolia si protrasse ben oltre il V sec. Il sarcofago presenta l'epigrafe dell'arcipresbitero Adeodato morto nel V sec. d. C, chiaro indice del riuso della cassa come sepoltura cristiana, Un altro rimando, per quanto riguarda la rilavorazione del retro della cassa, è possibile ravvisarlo in un esemplare con Nikai clipeofore conservato a Nocera Inferiore.

**Fortuna critica**

Il sarcofago è ricordato da C. Ebanista, ne *Il complesso basilicale di Cimitile tra XVIII e XX secolo*, con una foto della cassa all'epoca collocata nella cappella del SS. Sacramento. C. Ebanista così lo ricorda: «Il secondo sarcofago era situato lungo il colonnato nord della navata centrale, a breve distanza dall'altare di S. Felice. Nel 1644 risultava collocato «entro d'un nicchio adornato da due colonnette con suoi capitelli», in modo da rivolgere verso la navata il retro sul quale era stato inciso il lungo epitaffio dell'arciprete Adeodato (CIL, X, 1365), deceduto molto probabilmente nel VI secolo dopo aver svolto per ben 50 anni il mandato sacerdotale. Non sappiamo se quella fosse la posizione originaria o se il sarcofago (allora già vuoto) vi fosse stato trasferito dopo la traslazione dei resti di Adeodato a Benevento nel IX secolo; tuttavia la circostanza che nel Seicento l'arcosolio appariva molto simile al già citato sepolcro del vescovo Teodosio († 490), ricavato grazie alla tamponatura di un arco, sembra suggerire che il sarcofago dopo la traslazione dei resti di Adeodato fosse stato lasciato al suo posto. Lì è rimasto sino alla fine del Settecento, allorché, in occasione della demolizione della porzione orientale della basilica, si smantellò il sepolcro, scoprendone la fronte decorata a rilievo con il mito di Endimione che era stata fino ad allora inglobata nella parete.» (C. Ebanista 2012, 56).

# BIBLIOGRAFIA

Ebanista 2012 = C. Ebanista *Aristocrazie e società fra transizione romano-germanica e alto medioevo* C. Ebanista, M. Rotili (a cura di). Atti del Convegno internazionale di studi Cimitile-Santa Maria Capua Vetere, 14-15 giugno 2012, 56.

Ebanista 2007 = C. Ebanista, *Tra Nola e Cimitile: alla ricerca della prima cattedrale*, in «Rassegna Storica Salernitana», n.s., XXIV/1 (47) giugno 2007, 25-119.

Ebanista 2007 = C. Ebanista, *La cristianizzazione delle aree funerarie nella tarda antichità: il caso di Cimitile/Nola.* In "Salternum. Semestrale di informazione storica, culturale e archeologica a cura del Gruppo Archeologico Salernitano", XI/18-19, 2007, 64 fig.4.

Ebanista 1988 = C. Ebanista, ne *Il complesso basilicale di Cimitile tra XVIII e XX secolo. Restauri e scavi in S. Felice, in Nola e il suo territorio dal secolo XVII al secolo XIX.* Momenti di storia culturale e artistica (Ager Nolanus 6), Castellammare di Stabia 1988, 344, fig. 14.

Koch, Wight 1988 = G. Koch, K. Wight, *Roman Funerary Sculpture: Catalogue of the Collection*, in The J. Paul Getty Museum, Malibu 1988, 32-34.

Koch – Sichtermann 1982 = Koch, G. – Sichtermann, H. *Römische Sarkophage*. München 1982, 291 nota 39.

Mnr I/8*: A. Giuliano, *Il Museo Nazionale di Roma. Le sculture*, I.8*, Roma 1984.

Pensabene 2003 = P. Pensabene, *"Marmi e reimpiego nel santuario di S. Felice a Cimitile"*, in Cimitile e Paolino di Nola, la tomba di S. Felice e il centro di pellegrinaggio: trent'anni di ricerche, H. Brandenburg, L. Ermini Pani (a cura di), Roma 2003, 132-133, 165-166, 201 fig.50 a,b, c.

Sichtermann 1966 =H. Sichtermann, *Späte Endymion-Sarkophage*, Baden- Baden 1966, 77, fig.52.

Foto dell'autore

## Lati corti e tabula epigrafica sarcofago F1




DILECTVS·AD
ET·BENE
SEDET·
ETDEP



# F2 FRONTE DI SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO CON RATTO DI PROSERPINA



**Collocazione**
Santuario di San Felice a Cimitile. Precedentemente collocato sotto la scala del campanile (XVII sec.).

**Materiali**
Marmo bianco con venature azzurre (possibilmente proconnesio)

**Dimensioni**
h 69,5 cm, lungh. 197 cm, largh.71 cm (misure pubblicate in Pensabene 1993, 146)

**Descrizione generale**
Fronte di sarcofago decorata con il mito di Proserpina. Presenta una superficie generalmente molto consunta. Il volto dei personaggi è in parte abraso. Per stile e schema iconografico, la cassa è databile agli inizi del III secolo d.C., di possibilmente di fattura locale.

**Iconografia**
La scena del rapimento è inquadrata in alto e in basso entro due listelli modanati. Procedendo da destra, si vedono: Persefone e Plutone con mantello a vela, sul carro trainato da quattro cavalli, condotto da una figura parzialmente conservata. Al di sotto è posizionata una divinità fluviale, semisdraiata e un erote. Segue il carro un personaggio in piedi. Sulla sinistra, la scena sembra ripetersi: una figura femminile con mantello a vela è collocata su un carro guidato da una figura maschile. Sotto i due cavalli si trova un'altra divinità fluviale e un erote. Precedono il carro, tre personaggi: una donna inginocchiata e due figure maschili, divise da un'altra figura femminile con la testa rivolta verso il carro.

**Notazioni**
Per lo stile, il sarcofago viene considerato di produzione campana del III sec. d. C., esemplato su modelli dell'Urbs, con variazioni dello schema iconografico.
Non si hanno notizie in merito al riuso.

# BIBLIOGRAFIA

Koch – Sichtermann 1982 = Koch, G. – Sichtermann, H. *Römische Sarkophage*. München 1982, 290.

Mercogliano 1988 = Mercogliano, A. *Le basiliche paleocristiane di Cimitile*. Roma 1988, 101 fig.21.

Pensabene 2003 = Pensabene, P. "*Marmi e reimpiego nel santuario di S. Felice a Cimitile*", in Cimitile e Paolino di Nola, la tomba di S. Felice e il centro di pellegrinaggio: trent'anni di ricerche, a cura di H. Brandenburg, L. Pani Ermini, Roma 2003, 146 e 193 fig. 21.

Immagine pubblicata in Pensabene 2003, 193 fig. 21.

Foto dell'autore

# SORRENTO

# G1 FRONTE DI SARCOFAGO A GHIRLANDE CON *TABULA ANSATA* E GORGONEIA



**Collocazione**
Sorrento, Museo Correale, giardino. Precedentemente collocato nel Palazzo Episcopale, "in scalis seminarii" nei pressi del Duomo. (Bembo 1536, 98 in Mommsen 1883, X, 720).

**Materiali**
Marmo grigio con striature: ad un'analisi visiva potrebbe trattarsi di marmo proconnesio (Prof. Cisneros).

**Dimensioni**
h. 98 cm, lungh. 233 cm.
(Misure pubblicate su http://db.histantartsi.eu/web/rest/Reperto Archeologico/173)

**Descrizione generale**
La fronte di sarcofago attualmente murata all'interno del giardino del Museo Correale è il frutto di un riassemblamento di sei frammenti, si presenta resecata lungo il margine inferiore e ai lati; è andato perduto l'angolo superiore sinistro dove manca il quarto bucranio. La superficie è usurata e ricoperta da incrostazioni. È datata alla seconda metà del II sec. d.C., di possibile fattura locale.

**Iconografia**
La fronte è decorata con una larga *tabula* ad anse triangolari in posizione centrale su cui si legge un'iscrizione:
P(ubli) Aureli
Lysimachi.
La *gens* Aurelia, cui apparteneva il defunto Lysimachus, di origine liberta, è attestata sia in Campania che a Roma (Magalhaes 2003, 192). Al di sotto e ai lati sono collocate tre ghirlande: le laterali sono di foglie d'alloro, la centrale è di foglie di quercia, tutte sono sostenute da corna di quattro bucrani, a cui sono legate con tenie; negli encarpi laterali sono presenti due teste di Medusa. Il sarcofago risente di infaluenze asiatiche riconducibili al gruppo di Afrodisia, caratterizzato dalla sostituzione della ghirlanda centrale con un'ampia tabella retta da due eroti.

**Notazioni**
La Palmentieri, per la qualità del marmo ritiene possibile che il sarcofago sia giunto in Campania appena sbozzato e succesivamente ultimato e rifinito da *marmorarii* locali.

# BIBLIOGRAFIA

Ambrogi 1990 = A. Ambrogi, "*Sarcofagi e urne con ghirlande della prima età imperiale*", RM 97,1990 163 ss.

Koch-Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982, 292 fig. 314.

Herdejürgen 1984 = H. Herdejürgen, *Sarkophage mit Darstellungen von Kultgeräten*, Marburger Winckelmann-Programm 1984, Marburg 1984.

Herdejürgen 1993 = H. Herdejürgen, *Campanische Girlandensarkophage*, in Grabeskunst der römischen Kaiserzeit, a cura di G. Koch, B. Andreae. Viertes Symposium des Sarkophag-Corpus, Marburg 23-27 Juli 1990, Mainz 1993, 47 ss.

Herdejürgen 1996 = H. Herdejürgen, *Die antiken Sarkophagreliefs*, 6, 2. Stadtrömische und italische Girlandensarkophage, 1. Die Sarkophage des ersten und zweiten Jahrhunderts, Berlin 1996, 64.

Magalhaes 2003 = M. M. Magalhaes, *Storia, istituzioni e prosopografia di Surrentum romana. La collezione epigrafica del Museo Correale di Terranova*, Castellammare di Stabia 2003, 192.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 833.

Pensabene 1981 = P. Pensabene, "Nota sullo stadio di lavorazione e la tipologia dei sarcofagi a ghirlande microasiatici esportati in Occidente", Dialoghi di Archeologia, 1981, 85-108.

Todisco 1994 = L. Todisco, *Scultura antica e reimpiego in Italia meridionale*, I. Puglia, Basilicata, Campania, Bari 1994, 225-227, 229 fig.11.

scheda nel sito epigrafico EDR EAGLE (G. Corazza):
http://www.edr-edr.it/edr_programmi/res_complex_comune.php?id_nr=EDR100519

Foto dell'autore

# G2 FRAMMENTO DI SARCOFAGO CON CLIPEUS SORRETTO DA UN'AQUILA



**Collocazione**
Sorrento, Museo Correale di Terranova.

**Materiali**
Marmo bianco.

**Dimensioni**
n.a.

**Descrizione generale**
Porzione centrale della fronte di un sarcofago delimitata nella parte superiore da un listello, tagliata ai lati e fratturata in basso, presenta una superficie generalmente dilavata. Databile alla seconda metà del II sec. d. C., di provenienza urbana o flegrea.

**Iconografia**
Il clipeo centrale, liscio e anepigrafe, è sorretto da un'aquila con le ali spiegate circondata da una ghirlanda di frutti sorretta da una taenia, inquadrato ai lati da due trofei militari identici e in posizione simmetrica da un'opulenta ghirlanda carica di frutti che ne completa la decorazione a rilievo.
Lo stile della ghirlanda e delle ali dell'aquila lo fanno ritenere un prodotto di origine urbana della metà del II sec. d. C.

**Notazioni**
Il motivo decorativo dei trofei militari lascia supporre che in origine il sarcofago fosse destinato ad accogliere le spoglie di un rappresentante appartenente al rango dell'esercito.

# BIBLIOGRAFIA

Mingazzini, Pfister 1946 = P. Mingazzini, F. Pfister, *Surrentum, Forma Italiae*. Regio I, Latium et Campania, Firenze 1946, 182 n.24 tav. 34

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 838-839.

Polito 1998 = E. Polito, *Fulgentibus armis: introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma 1998, 26, 224.

Ringrazio il Museo Correale per evermi inviato l'immagine del manufatto, attualmente non visibile per i lavori di riallestimento

# G3 SARCOFAGO A GHIRLANDE CON *TABULA ANSATA* E GORGONEIA



**Collocazione**
Sorrento, Museo Correale. Il sarcofago, reimpiegato come fontana pubblica nel sagrato della Cattedrale, fu collocato in seguito davanti alla Chiesa dei Santi Felice e Baccolo. Dopo il 1864 la cassa entrò nella raccolta dell'ex Sedile Dominova.

**Materiali**
Marmo grigio con striature: ad un'analisi visiva potrebbe trattarsi di marmo proconnesio (Prof. Cisneros).

**Dimensioni**
h 68 cm; lung. 210 cm; largh. 78,5 cm

**Descrizione**
Cassa quadrangolare decorata con motivo a ghirlande con *tabula* recante testo epigrafico. Si rilevano scalfitture diffuse erosioni e scalfitture. Lo stato attuale è il risulato del suo uso come fontana, particolare confermato anche dai fori sulla lastra frontale e sui lati corti. Sono presenti, inoltre, i fori per le grappe. Il sarcofago è databile alla tarda età Antonina, fine II sec. d.C., di possibile fattura locale.

**Iconografia**
La decorazione della fronte mostra: due ghirlande stilizzate con rosetta centrale e gorgoni negli encarpi. Le ghirlande terminano con tenie svolazzanti che si ricongiungono alla *tabula ansata* modanata, recante la seguente iscrizione latina:
CAESENNIA/GRAPHICE/HIC/SITA EST.
Si trattava di una sepoltura femminile, riconducibile ai Caesennii, liberti attestati proprio a Sorrento tra l'età flavia ed il III sec.d.C. Tale nome non appare in altre città della Campania, il che ha lasciato supporre una loro provenienza da Roma. I lati corti presentano anch'essi una decorazione: ghirlanda con foglie di alloro, rosetta centrale, fiore nell'encarpo e tenie svolazzanti ai lati. Se il testo epigrafico ha consentito di identificare l'appartenza sociale dei defunti, risultano invece assenti riferimenti che ci consentano di individuare i monumenti funerari di provenienza.

**Notazioni**
Il sarcofago è databile alla tarda età antonina ed è da considerasi come un prodotto di un'officina regionale, che rielaborava schemi iconografici della tradizione formale e iconografica microasiatica.

# BIBLIOGRAFIA


Ambrogi 1990 = A. Ambrogi, "*Sarcofagi e urne con ghirlande della prima età imperiale*", RM 97,1990.

Anastasio 1751= L. A. Anastasio, *Animadversiones in librum F. Pii Thomae Milanter*, Episcopi Stabiensis, de Stabiis, Stabiana Ecclesia, et Episcopis eius, Neapoli 1751.

Capasso 1846 = B. Capasso, *Topografia storico-archeologica della penisola sorrentina e raccolta di antiche iscrizioni edite ed inedite appartenenti alla medesima*, Napoli 1846.

Herdejürgen 1984 = H. Herdejürgen, *Sarkophage mit Darstellungen von Kultgeräten*, Marburger Winckelmann-Programm 1984, Marburg 1984.

Herdejürgen 1993 = H. Herdejürgen, *Campanische Girlandensarkophage*, in Grabeskunst der römischen Kaiserzeit, a cura di G. Koch, B. Andreae. Viertes Symposium des Sarkophag-Corpus, Marburg 23-27 Juli 1990, Mainz 1993, 43-50.

Herdejürgen 1996 = H. Herdejürgen, *Die antiken Sarkophagreliefs*, 6, 2. Stadtrömische und italische Girlandensarkophage, 1. Die Sarkophage des ersten und zweiten Jahrhunderts. Berlin 1996, 171-172 n. 174, tav 109, 2-4.

Koch-Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982.

Magalhaes 2003 = M. M. Magalhaes, *Storia, istituzioni e prosopografia di Surrentum romana*. La collezione epigrafica del Museo Correale di Terranova, Castellammare di Stabia 2003, 193.

Mingazzini, Pfister 1946 = P. Mingazzini, F. Pfister, *Surrentum*, *Forma Italiae*. Regio I, Latium et Campania, Firenze 1946, 185.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo, Tesi Dottorato 2010, 831-832.

Pensabene 1981 = P. Pensabene, "*Nota sullo stadio di lavorazione e la tipologia dei sarcofagi a ghirlande microasiatici esportati in Occidente*", Dialoghi di Archeologia, 1981, 85-108.

Russo 1997 = M. Russo, *Sorrento*. Archeologia tra l'hotel Vittoria e Capo Circe: Scavi e rinvenimenti dal Settecento a oggi, Sorrento 1997.

Russo 2011 = M. Russo, "*La penisola sorrentina da Surrentum im Alterthum a oggi*", in Karl Julius Beloch da Sorrento nell'Antichità alla Campania, Atti del convegno storiografico in memoria di Claudio Ferone, Piano di Sorrento, 28 marzo 2009, Felice Senatore (a cura di), Roma 2011, 229-282.

Todisco 1994 = L. Todisco, *Scultura antica e reimpiego in Italia meridionale*, I. Puglia, Basilicata, Campania, Bari 1994.


Foto dell'autore

# G4 SARCOFAGO STRIGILATO CON CLIPEO E CORNUCOPIE



**Collocazione**
Sorrento, Museo Correale. Il sarcofago, reimpiegato, come il precedente, come fontana in un luogo non noto è poi confluito nella collezione del Museo Correale.

**Materiali**
Marmo grigiastro con striature: ad un'analisi visiva potrebbe trattarsi di marmo proconnesio. (Prof. Cisneros).

**Dimensioni**
h 59 cm; larg. 78 cm; lung. 179 cm.

**Descrizione**
Sarcofago a cassa rettangolare decorato su tre lati, presenta una superficie diffusamente usurata, con una frattura longitudianle, sono visibili fori, sia sulla fronte che sui lati corti, per l'utilizzo della cassa come vasca di fontana. La fronte, delimitata in alto ed in basso da una cornice, è ricoperta da un motivo a strigilature contrapposte, separate al centro dall'imago clipeata con il busto del defunto, a sua volta inquadrata entro lesene scanalate. La figura per i suoi caratteri iconografici, assieme al tipo di strigilatura, fa datare il sarcofago alla metà del III sec. d. C. come un altro esemplare riconducibile alla stessa serie conservato a Napoli presso la Cappella Piscicelli. Di probabile fattura locale.

**Iconografia**
La cassa mostra il classico motivo strigilato con clipeo centrale: le strigilature terminano all'estremità con un bordo arrotondato, l'imago clipeata, presenta una testa ritratto femminile, che indossa una tunica con un mantello, che stringe con una mano sul petto, il viso è del tutto abraso, l'acconciatura termina con i capelli a forma di calotta. Il particolare della mano che stringe il lembo di tessuto, assieme alle cornucopie collocate al di sotto del clipeo, legate da una taenia, sono riscontrabili in maniera quasi identica, un sarcofago strigilato con *imago clipeata* conservato a Napoli nella Cappella Piscicelli. Le cornucopie traboccanti di frutti sono simboli di sopravvivenza e rinascita riferibili al defunto, e sono intese come simbolo di fortuna e di prosperità. La decorazione presente sui lati corti mostra tre centri concentrici, simboleggianti scudi, che sormaontano lance incrociate: lo stile dei lati corti è meno elegante e il tratto meno profondo.

**Notazioni**
I sarcofagi strigilati con imago clipeata centrale con elementi architettonici posti all'estremità (nel nostro caso lesene scanalate) afferiscono ad una tipologia che si diffonde a partire dal II sec. d. C. Il sarcofago sorrentino è da ascriversi ad una produzione locale e databile alla fine III sec. d. C. A Sorrento si registra una notevole presenza di sarcofagi reimpiegati, molto probabilmente provenienti dalle necropoli locali della fine del II-III sec. d. C., prodotti da botteghe locali.

# BIBLIOGRAFIA

Mingazzini, Pfister 1946 = P. Mingazzini, F. Pfister, *Surrentum, Forma Italiae*. Regio I, Latium et Campania, Firenze 1946.

Magalhaes 2003 = M. M. Magalhaes, *Storia, istituzioni e prosopografia di Surrentum romana*. La collezione epigrafica del Museo Correale di Terranova, Castellammare di Stabia 2003.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo, Tesi Dottorato 2010, 833-834.

Palmentieri 2017 = A. Palmentieri, *Il riuso in Campania. Pratiche e ideologia nelle architetture medievali di Salerno e della costa d'Amalfi*, Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge, 129-1, 2017.

Valbruzzi 1998 = F. Valbruzzi, *Su alcune officine di sarcofagi in Campania in età romano-imperiale*, in Akten des Symposiums 125 Jahre Sarkophag-Corpus, hrs. G. Koch, Mainz 1998, Foto dell'autore

# G5 FRONTE DI SARCOFAGO CON AMAZZONOMACHIA



**Collocazione**
Sorrento, murato nello scalone del Palazzo vescovile. Precedentemente era murato nel campanile della cattedrale.

**Materiali**
Marmo bianco

**Dimensioni**
n.a.

**Descrizione generale**
La lastra frontale di un sarcofago raffigurante scene di mazzonomachia: l'esemplare è attualmente in fase di restauro. Si conserva il listello del bordo superiore, mentre il lato destro e sinistro così come il lato inferiore sono parziali, probabilmente
tagliati in epoca di riuso.

**Iconografia**
Leggendo il rilievo da sinistra verso destra vediamo un combattente greco intento a far cadere un'amazzone dal cavallo con le zampe anteriori alzate. Entrambe le figure guardano verso destra. Ai loro piedi si colloca un altro soldato in ginocchio, mentre trattiene le briglie di un cavallo caduto. In posizione più centrale abbiamo il celebre gruppo di Açhille e Pentesilea: l'eroe, con il capo rivolto all'indietro, regge nella mano sinistra una lancia e con l'altra sorregge Pentesilea ormai morente. All'estremità destra della lastra sono raffigurati un soldato greco reso di schiena che combatte contro un'amazzone a cavallo, al di sotto di quest'ultimo abbiamo un altro soldato che afferra per i capelli un'amazzone caduta. La lastra è databile alla metà del III sec. ed è da considersi come un prodotto di una bottega locale.

**Notazioni**
La lastra mostra notevoli somiglianze un'altra lastra sempre conservata nel Palazzo arcivescovile di Sorrento, ma anche con il sarcofago beneventano D2: i notevoli rimandi stilistici e iconografici fanno supporre che si trattino di prodotti di una medesima bottega regionale.

# BIBLIOGRAFIA

Grassinger 1999 = D. Grassinger, *Die mythologischen Sarkophage, 1, Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen*. ASR, 12, 1, Berlin 1999, 255 s. n. 141, tav. 123, 2.

Mingazzini, Pfister 1946 = P. Mingazzini, F. Pfister, *Surrentum, Forma Italiae*. Regio I, Latium et Campania, Firenze 1946, 200 n. 1 tav. 36, 124.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 837.

Rocco 1941 = A. Rocco in *Rendiconti della Accademia di archeologia, lettere e belle arti.* Napoli: Stamp. della R. università XXI, 1941, fig.1.

Valbruzzi 1998 = F. Valbruzzi, "*Su alcune officine di sarcofagi in Campania in età romano-imperiale*", in Akten des Symposiums "125 Jahre Sarkophag-Corpus", Mainz 1998, 117 tav. 60,2.

Foto dell'autore

# G6 FRONTE DI SARCOFAGO CON AMAZZONOMACHIA



**Collocazione**
Sorrento, murato nello scalone del Palazzo vescovile.

**Materiali**
Marmo bianco

**Dimensioni**
h 118 cm; largh. mass. 156 cm.

**Descrizione generale**
Fronte di sarcofago con scene di amazzonomachia: la lastra è resecata su entrambi i lati. Per stile e iconografia nonché per la fisionomia del soldato greco vincitore del gruppo di sinistra, che si rifà all'Imperatore Caracalla, l'esemplare è datato al III sec. d. C. Attualmente il manufatto è in fase di restauro.

**Iconografia**
Leggendo il rilievo procedendo da sinistra, vediamo un soldato greco a piedi, nudo con clamide, elmo e spada, in combattimento contro un'amazzone a cavallo, questa si protegge con l'avambraccio sinistro in cui è inserita la pelta. Ai suoi piedi giace un guerriero caduto. Al centro della scena si colloca il gruppo di Achille e Pentesilea: l'eroe è rivolto verso dietro e stringe nella mano sinistra la lancia, mentre con la destra sorregge la regina delle Amazzoni morente, ma che nella mano sinistra regge ancora la bipenne e nell'avambraccio è infilata la pelta. Più a destra un guerriero greco, reso di tre quarti da dietro, con la mano sinistra blocca il polso di un'amazzone a cavallo, intenta a colpirlo con l'ascia. In basso, tra le gambe del soldato, si colloca un cavallo caduto, un altro soldato ferito è seduto a terra subito dopo Pentesilea: la sua epressione è mesta e il capo è abbassato. Sopra di lui con un rilievo più basso si vede un volto di profilo. Chiude la scena un'amazzone (parzialmente perduta) e la testa di un cavallo.

**Notazioni**
La lastra, come la precedente, è confrontabile con l'esemplare conservato al Museo del sannio a Benevento del 230 d. C., (Koch 1975, 60) sebbene quest'ultimo sia di fattura più curata e stile più elegante. Tutti gli esemplari riprodurrebbero il medesimo schema iconografico diffuso nelle botteghe urbane dei primi anni del III secolo.

# BIBLIOGRAFIA

Grassinger 1999 = D. Grassinger, *Die mythologischen Sarkophage, 1, Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen*. ASR, 12, 1, Berlin 1999, 255 s. n. 140, tav. 123, 1.

Koch 1975 = G. Koch, *Die antiken Sarkophagreliefs*, 12, 6. Die Mytologischen Sarkophage. Meleager, Berlin 1975.

Mingazzini, Pfister 1946 = P. Mingazzini, F. Pfister, *Surrentum, Forma Italiae*. Regio I, Latium et Campania, Firenze 1946, 201 n. 2 tav. 36, 125.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo, Tesi Dottorato 2010, 837.

Rocco 1941 = A. Rocco, in *Rendiconti della Accademia di archeologia, lettere e belle arti.* Napoli: Stamp. della R. università XXI, 1941, fig. 2.

Valbruzzi 1998 = F. Valbruzzi, "*Su alcune officine di sarcofagi in Campania in età romano-imperiale*", in Akten des Symposiums "125 Jahre Sarkophag-Corpus", Mainz 1998, 117 tav. 61,2.

Foto dell'autore

# NAPOLI

# H1 SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO CON GENI STAGIONALI



**Collocazione**
Napoli, Cattedrale, basilica di Santa Restituta. Cappella Piscicelli.

**Materiali**
Marmo bianco.

**Dimensioni**
h 60 cm; largh. 67cm; lungh. 211 cm.

**Descrizione Generale**
Cassa a base rettangolare, presenta una superficie abrasa, alcune figure sono mutile ed il clipeo mostra una lacuna sul lato sinistro dell'orlo, due fori sono stati praticati in basso in corrispondenza degli eroti sul lato destro. I lati corti sono decorati con gli stemmi della famiglia Piscicelli, frutto di una rilavorazione, anche il retro è rilavorato con una decorazione in chiave cristologica. La copertura è stata ricavata da una lastra di sarcofago con strigilature: suoi bordi (tranne per il lato della fronte antica) è stata inserita l'iscrizione, in caratteri gotici: † HIC IACET NOBILIS. VIR. D(omi)N(u)S RIZA(r)DUS PISSICELLUS DE NEAP(o)L(i) MILES Q(UI) HOBIIT AN(n)O D(omi)NI M.CCC.XXXI. DIE. XV. ME(n)SIS IANUARII XIII IND(ictionis) CUI(us) A(n) I(m)A. / REQ(ui)ESCAT IN PACE AMEN. Lo schema iconografico e lo stile plastico nella resa delle figure, definite con profonde incisioni di trapano, ci porta a datare il sarcofago alla seconda metà del III sec. d.C., di possibile fattura locale.

**Iconografia**
Il sarcofago con eroti o geni stagionali alati e clipeo centrale con ritratto del defunto è riconducibile alla tipologia diffusa in età medio e tardo-imperiale: presenta una doppia decorazione, una relativa alla fronte antica con clipeo centrale in cui è raffigurato il defunto, mentre nella lastra posteriore troviamo una decorazione risalente all'epoca medievale, quando sul coperchio strigilato, è stato posto un altro elemento marmoreo, riproducente la statua a grandezza naturale del nuovo destinatario del sarcofago, rappresentato secondo il tipo del gisant armato, con il capo posto su di un cuscino, spada entro la guaina, maglia metallica e mani incrociate sul ventre, mentre una coppia di cagnolini è posta ai suoi piedi. Come detto precedentemente, nel clipeo, sulla fronte antica, entro una cornice con due sottili listelli aggettanti in alto e in basso, è presente il mezzobusto del defunto con un volumen nella mano destra, il clipeo è sorretto da due eroti in maniera speculare, stanti e posti di tre quarti: quello di sinistra reca un cesto di fiori nella mano destra, invece l'altro impugna un tirso. Al di sotto del clipeo sono raffigurati due galli, di cui quello di destra sembra stia mangiando, mentre alle loro spalle si colloca un tripode. Sul lato destro della fronte vi è un altro erote nudo che porta nelle mani due anatre, a sinistra in posiszione speculare vi è un erote alato che solleva una lepre. Alle estremità della fronte due eroti sono adornati da una ghirlanda indossata in maniera longitudianle dalla spalla al busto. Sullo sfondo sono riconoscibili due figure identificabili in Tellus e Oceanus.

**Notazioni**
Il sarcofago fu riutilizzato nel XIV sec. per l'inumazione di uno dei membri del casato Piscicelli, come c'informa l'iscrizione in caratteri gotici lungo i bordi.

# BIBLIOGRAFIA

Adamo Muscettola 1994 = S. Adamo Muscettola, *Napoli e le «Belle Antechetate»*, in Zevi F. (a cura di), Neapolis, Napoli 1994, 95-109.

Barbavara Di Gravellona 2002 = T. Barbavara Di Gravellona, *Visibilità effimera, visibilità negata. Sarcofagi romani reimpiegati e obliterati nel Medioevo*, in), Senso delle rovine e riuso dell'antico, Walter Cupperi (a cura di), Pisa 2002, 203, fig. 107-109.

Barbarava Di Gravellona 2004 = T. Barbavara Di Gravellona, *Visibilità effimera, visibilità negata: sarcofagi romani reimpiegati e obliterati nel Medioevo*, in Senso delle rovine, 2004.

Bridges - Ward Perkins 1956, = S. F. Bridges, J. B. Ward Perkins, *Some fourteenth-century Neapolitan military effigies, with notes on the families represented.* In: Papers of the British School at Rome 1956, 168-169, tav. 23 a-b.

Corso, Cuccaro, D'alberto 2012 = G. Corso, A. Cuccaro, C. D'alberto, *La basilica di Santa Restituta a Napoli e il suo arredo medievale*, in Mezzogiorno medievale. Collana di studi storico-artistici, Pio Francesco Pistilli (a cura di), 2012.

De La Ville Sur-Yllon 1897 = L. De La Ville Sur Yllon, *Il Corpo di Napoli e la 'Capa' di Napoli*, Napoli Nobilissima, 1897, 38.

D'onofrio 2003 = M. D'onofrio, *Rilavorazione dell'antico nel medioevo*, Roma 2003, 139-141 n.

Foto dell'autore

## Lato corto H1





# H1.1 RETRO CON ECCE HOMO



**Descrizione Generale**
Il retro rilavorato presenta entro un clipeo il busto di Cristo, raffigurato secondo il tipo dell'Ecce Homo, accanto due cavalieri inginocchiati con le mani giunte in segno di preghiera. L'iscrizione reca la data del 15 gennaio 1331, che ci consente di datare il riuso della cassa a tale epoca. Nella sua prima sistemazione fu collocato nella cappella di Piscicelli, con la fronte antica addossata alla parete, poi fu collocato in posizione più avanzata onde rendere visibile il retro antico della cassa. Come osservato dalla Muscettola, questo tipo di sistemazione è indice di un "uso meramente materiale dell'antico" in voga nella Napoli angioina (ADAMO MUSCETTOLA 1994). Diversamente Barbavara di Gravellona, relativamente all'impiego della lastra strigilata come sfondo alla figura dell'inumato, intravede la volontà di ricreare l'immagine di un elegante drappo funebre (BARBAVARA DI GRAVELLONA 2002).

Per la Bibliografia si rinvia alla scheda precedente

# H2 SARCOFAGO STRIGILATO CON CLIPEO E CORNUCOPIE



**Collocazione**
Napoli, Duomo, Basilica di Santa Restituta. Cappella Piscicelli, lato destro

**Materiali**
Marmo bianco.

**Dimensioni**
h.51 cm; largh. 50 cm; lungh. 215 cm

**Descrizione Generale**
Sarcofago a cassa rettangolare, decorato con il classico motivo di strigilature contrapposte convergenti verso il clipeo centrale. La superficie è generalmente consunta e presenta diffuse scheggiature lungo i bordi. La lastra di copertura non è coeva. Il sarcofago per schema compositivo e stile è databile al III sec. d.C., di possibile fattura locale.

**Iconografia**
La lastra frontale presenta in posizione centrale un clipeo con il mezzobusto del defunto, quest'ultimo coperto da una tunica e un mantello, stringe nella la mano destra un lembo del tessuto molto simile all'imago clipeata presente sul sarcofago G4. Al di sotto si collocano due cornucopie con frutti, simbolo di abbondanza: sono incrociate e tenute insieme da una taenia. Ai margini della fronte due stretti pannelli inquadrano due eroti alati, in posizione speculare rivolti verso l'esterno, con le gambe incrociate e con il capo poggiato su una mano che regge una fiaccola capovolta. I visi della figura entro il clipeo che degli eroti sono totalmente consunti.

**Notazioni**
Il particolare della mano che stringe il lembo di tessuto, assieme alle cornucopie collocate al di sotto del clipeo, legate da una taenia, sono riscontrabili in maniera quasi identica, un sarcofago strigilato con imago clipeata conservato al Museo Correale di Sorrento. L'esemplare è riconducibile alla serie di sarcofagi strigilati con clipeo ed eroti ed è databile, come l'esemplare di Sorrento, al III sec. d.C., prodotto di una bottega locale.

# BIBLIOGRAFIA

Elsner 2018 = J. Elsner, *Ornament, figure and mise en abyme on Roman sarcophagi*, in The art of the Roman Empire: AD 100-450. Oxford 218, 353-387.

Koch, Wight 1988 = G. Koch, K. Wight, *Roman Funerary Sculpture: Catalogue of the Collection*, in The J. Paul Getty Museum, Malibu 1988, 63 – 65.

Kranz 1984 = P. Kranz, *Jahreszeiten-Sarkophage*. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln. Die antiken Sarkophagreliefs V.4, Berlin 1984.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo, Tesi Dottorato 2010, 365.

Foto dell'autore

# H3 SARCOFAGO A CARATTERE DIONISIACO CON TRIONFO BACCHICO



**Collocazione**
Napoli, Cattedrale, basilica di Santa Restituta. Dal XVI secolo nella Cappella Piscicelli.

**Materiali**
Marmo bianco.

**Dimensioni**
h 55 cm; larg. 62 cm; lungh. 205 cm.

**Descrizione Generale**
La cassa a base rettangolare, presenta una decorazione con clipeo centrale, sorretto da satiri in posizione speculare, il cui volto è totalmente abraso, il clipeo è stato rilavorato con lo stemma del casato Piscicelli, altri nove stemmi della famiglia sono invece raffigurati sul coperchio moderno, sul quale è incisa la seguente epigrafe:
"D.O.M. ALFONSUS BERARDI FILIUS COGNOM. PISCICELLUS MORTUIS ASCANIO FRATRE OPTIMAE SPEI ADOLESCENTE XVIIII KAL. SEPTEMB. MDXLV AC XVII K. AUG. MDXLVI IOANNE BAPTISTA PRIMO FILIO EX ADRIANA [.....]

TOMACELLA UXORE MAIORUM AEDICULAM ET SEPULCHRA VETUSTATE PENE CONSUMPTA RESTITUIT ADDITIS ETIAM FAMILIAE
HIC INSCULPTIS INSIGNIB. AD USUM ET POSTERORUM MEMORIA".
La superficie della cassa è generalmente consunta. Per schema iconografico e stile, il sarcofago è databile alla seconda metà del II secolo. Di possibile fattura locale.

**Iconografia**
Sarcofago decorato con scene a carattere dionisiaco, il rilievo è inquadrato in alto e in basso da due listelli lisci. In posizione centrale è collocato il clipeo retto da due satiri nudi, entrambi presentano la gamba destra in posizione avanzata verso il centro della composizione, la mano destra poggiata nella parte alta del clipeo, mentre la sinistra è in basso e regge un lagobolon o bastone per catturare le lepri. Al di sotto del clipeo vi è una scena miniaturistica raffigurante due satiri, di cui uno intento ad estrarre una spina dal piede dell'altro satiro dolente, seduto su un masso: tale composizione è nota come gruppo "di Spinario" (Dornauszieher gruppe). Sul margine sinistro della lastra frontale è raffigurato un currus navalis, lo sfondo è adornato da motivi vegetali con rami da cui pendono foglie e grappoli d'uva. Il carro è trainato da pantere avanzanti verso il centro, la fiera in primo piano presenta i seni gravidi, sotto dei quali vi è una testa caprina. Sopra è adagiato Dioniso, con torso nudo e mantello che copre le gambe, il braccio destro è piegato sopra il capo, mentre nella mano sinistra regge un lungo tirso. Al di sopra delle fiere, in secondo piano, vi è una Menade con un flauto: indossa un chitone altocinto e un mantello. Sul lato sinistro della fronte è raffigurato un carro trainato da asini. Segue Pan con lo sguardo al di sotto della mano che fa ombra agli occhi, tale posa è nota come aposkopèin, spesso usata per simboleggiare l'apparizione di una divinità. In posizione più avanzata vi è una Menade suonatrice di cembali, mentre un vecchio Sileno è disteso sul carro. Tra le zampe dell'asino in primo piano è poggiata al suolo una maschera di satiro. Sullo sfondo si intravedono alberi. Sui lati corti sono raffigurate maschere da satiro con ghirlande di frutta.

**Notazioni**
Il particolare della mano che stringe il lembo di tessuto, assieme alle cornucopie collocate al di sotto del clipeo, legate da una taenia, sono riscontrabili in maniera quasi identica, un sarcofago strigilato con imago clipeata conservato al Museo Correale di Sorrento. L'esemplare è riconducibile alla serie di sarcofagi strigilati con clipeo ed eroti ed è databile, come l'esemplare di Sorrento, al III sec. d.C., prodotto di una bottega locale.

# BIBLIOGRAFIA

Adamo Muscettola 1994 = S. Adamo Muscettola, *Napoli e le «Belle Antechetate»*, in Zevi F. (a cura di), Neapolis, Napoli 1994, 95-109.

De La Ville Sur-Yllon 1897 = L. De La Ville Sur Yllon, *Il Corpo di Napoli e la 'Capa' di Napoli*, Napoli Nobilissima, 1897, 38.

D'onofrio 2003 = M. D'onofrio, *Rilavorazione dell'antico nel Medioevo*, Roma 2003, 141-142, n. 50, figg. 50a-b.

Matz 1975 = F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage*. Die antiken Sarkophagreliefs IV, 4, Berlin 1975, 458- 459.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo, Tesi Dottorato 2010, 365-366.

Foto dell'autore

# H4 SARCOFAGO STRIGILATO A LENÒS CON PROTOMI LEONINE E COPERCHIO A SPIOVENTE




**Collocazione**
Napoli, Duomo, Cappella Capece Galeota. Nel '600 il sarcofago venne inglobato all'interno dell'altare barocco del Sanbarberio, commissionato dal duca Giacomo Capece Galeota, dove rimase nascosto per duecento anni. Dal 1991 è visibile nel sacello.

**Materiali**
Marmo bianco grigiastro con striature: ad un'analisi visiva potrebbe trattarsi di marmo proconnesio (Prof. Cisneros).

**Dimensioni**
h 34 cm; lungh. 118 cm.

**Descrizione Generale**
Il sarcofago di modeste dimensioni doveva essere destinato in origine ad una sepoltura infantile. Presenta una superficie generalemente consunta e scheggiature lungo il bordo in alto, la lastra di copertura è coeva. La cassa appartiene alla serie di sarcofagi a lenòs strigilati e leoni con preda: viene datato da Stroszeck al 270-330 d. C., non sappiamo con certezza se attibuibile ad una bottega urbana o locale.

**Iconografia**
La fronte è decorata da stigilature contrapposte convergenti verso il centro: qui si colloca un pannello rettangolare in cui è raffigurato un personaggio maschile seduto, il volto è abraso, nella mano sinistra impugna un rotolo, mentre alle spalle fa da sfondo un papetasma bloccato da due nodi laterali. La composizione non è chiaramente leggibile a causa dello stato di conservazione del rilievo, ma anche per rilavorazioni dei volti probabilmente risalenti all'epoca medievale. Il retro della cassa è eraso. Il coperchio a doppio spiovente riproduce la forma di un tetto e presenta una tabula priva di iscrizione in posizione centrale. La cornice in alto è decorata da un motivo di ovoli e punte lanceolate, mentre in basso vi sono girali. La fronte termina a destra e a sinistra con un leone intento a divorare una preda bloccata tra le zampe, in posizione più arretrata è visibile una figura maschile, probabilmente un bestiarius.

**Notazioni**
L'esemplare, secondo il Mons. Mallardo, avrebbe accolto - al momento del riutilizzo - le reliquie di San Massimo Vescovo di Napoli, notizia questa derivante dal cartibulum sovrastante, utilizzato come Altare, che porta incisa sul bordo della Mensa la scritta dedicatoria a San Massimo (356-362): Maximus episcopus qui et confessor. Il sarcofago strigilato fu dunque inserito e dimenticato, nella struttura dell'altare barocco della cappella realizzato su disegno di Cosimo Fanzago, commissionato dal duca Giacomo Capece Galeota.
Nel 1882, a seguito di una ricognizione canonica, furono rinvenuti all'interno dell'altare barocco (smembrato su autorizzazione dell'arcivescovo di Napoli, Mons. Gugliemo Sanfelice, per il rinvenimento delle reliquie dei santi Stefano I, Lorenzo e Giuliano, che secondo la tradizione dovevano essere conservate nella cappella Capece): il sarcofago, la lastra marmorea e due trapezofori. Successivamente, nel 1957 per volere del Mons. Mallardo l'altare barocco fu riassemblato. Dal 1991, i pezzi antichi in oggetto sono visibili nella cappella Capece Galeota, sulla parete di fondo del sacello.

**Fortuna critica**
Il Mons. Franco Strazzullo, nel 1991, pubblicò uno studio sul sarcofago strigilato e gli altri pezzi scoperti nel 1882 e recuperati nel 1957: ma non ne chiarisce la provenienza, nè motiva l'occultamento dei reperti antichi all'interno dell'altare barocco.

# BIBLIOGRAFIA

Alfano, Autore, Bellucci E Altri 1925 = G.B. Alfano, M. Autore, A. Bellucci e altri, *Onoranze alla venerata memoria di Mons. Gennaro Aspreno Galante canonico della Cattedrale di Napoli*, Napoli 1925.

Bellucci 1965 = A. Bellucci, *Commemorazione del socio Mons. Mallardo*, in "Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli", n. s. 40, 1965, 3 – 20.

Elsner 2018 = J. Elsner, *Ornament, figure and mise en abyme on Roman sarcophagi*, in The art of the Roman Empire: AD 100-450. Oxford 218, 378 -384.

Koch, Wight 1988 = G. Koch, K. Wight, *Roman Funerary Sculpture: Catalogue of the Collection*, in The J. Paul Getty Museum, Malibu 1988, 60-63.

Mallardo 1959 = D. Mallardo, *Recenti scavi nella Cattedrale di Napoli*, in "Asprenas" 6, 1959, 140 – 151.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo, Tesi Dottorato 2010, 367.

Strazzullo 1991-1992 = F. Strazzullo, *Un Altare barocco e un sarcofago romano nel duomo di Napoli, in:* "Rendiconti" della Accademia di archeologia, lettere, belle arti, Napoli, vol. LXIII, 1991-1992, 399-415.

Stroszeck 1998 = J. Stroszeck, *Löwen-Sarkophage. Sarkophage mit Löwenköpfen, schreitenden Löwen und Löwen-Kampfgruppen*, *ASR* VI, 1, Berlin 1998, 136-137.

Foto dell'autore

# H5 LASTRA DI SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO CON CADUTA DI FETONTE



**Collocazione**
Napoli, Palazzo Cellamare, piano terra, porta di accesso scala C.

**Materiali**
Marmo bianco.

**Dimensioni**
h103 cm, lungh. 239 cm

**Descrizione Generale**
Lastra di sarcofago inquadrata entro una cornice modanata, rappresentante il mito della caduta di Fetonte. Del sarcofago si conserva solo la fronte, murata come architrave sulla porta del ballatoio che dà accesso alla scala C di Palazzo Cellamare. Un primo restauro dell'esemplare è risalente al 1786 in occasione del quale la lastra ha subito una serie di integrazioni in corrispondenza di alcune figure mutile, mentre la collocazione della lastra nella posizione attuale è attestato al 1850, in tale occasione furono riparate delle fratture con colature di gesso in corrispondenza del lato sinistro. Lo stile del rilievo reso con tratti forti, volti e panneggi delle vesti marcati, sovraffollamento delle figure, iperrealismo di alcuni

dettagli, il diffuso *horror vacui*, fa propendere per una datazione tra la fine del III e l'inizio del IV secolo d.C., in piena età tetrarchica (quando il mito di Fetonte vive una sorta di *revival* tra le botteghe urbane) ad opera di botteghe locali.

**Iconografia**

Il rilievo mostra un sovraffolamento di personaggi, tra i quali campeggia in posizione centrale il protagonista: Fetonte scaraventato giù dal carro colpito da un fulmine di Giove, il giovane sventurato è rappresentato con la gamba destra piegata e disarticolata, (il piede è frutto di una integrazione successiva, lo stesso dicasi per il braccio destro) le braccia tese oltre la testa quasi radenti l'acqua del fiume Eridano, i capelli resi in maniera iperrealistica, con tratti ondeggianti cadenti verso il basso e il mantello svolazzante. Il fiume è rappresentato secondo il modello consueto: figura maschile semisdraiata, imberbe, torso nudo e gambe coperte da un mantello. Da notare un piccolo foro presente nella spalla sinistra di questo personaggio che sta ad indicare la precedente presenza di un gancio al quale doveva essere fissato un fascio di canne sorretto in basso dalla mano, così come riscontrabile su altri esemplari afferenti alla stessa tipologia di rappresentazione. Un'altra figura maschile, anch'essa imberbe, è posta tra Zeus e Fetonte, si tratta probabilmente di una personificazione geografica, particolare questo confermato dal sarcofago raffigurante il medesimo episodio e conservato nella cattedrale di Nepi (VT). Giove, punitore di Fetonte, è collocato alla destra di Fetonte, con una mano sul mento in segno di dubbio e uno scettro da cui ha scagliato la saetta, ai suoi piedi un uccello che beve le acque del fiume Eridano; segue il carro con i cavalli imbizzarriti e una figura femminile interpretabile come la personificazione dell'Aurora, che è colta nell'ultimo vano tentativo di reggere le briglie di uno dei cavalla, al fine di riprenderne il controllo; più avanti troviamo un'altra figura maschile, non bene identificata, che regge una torcia. Ai lati del protagonista, si collocano altre figure: un cigno (che simboleggia il re dei Liguri, Kyknos), il Pedagogo che compie l'estremo gesto di lanciarsi verso il giovane per afferrarlo, seguono delle figure femminili facilmente identificabili, in quanto si tratta delle sorelle di Fetonte, ossia le Eliadi, di cui due sono in ginocchio in posizione quasi simmetrica, una delle quali è tra il Pedagogo e Fetonte precipitante, un'altra di spalle in procinto di trasformasi in pioppo, la terza è ormai divenuta un ramo frondoso visibile accanto al volto del vecchio. In alto a destra, troviamo il vero e proprio momento iniziale della vicenda: si riconosce una figura assisa in trono identificabile con il dio Helios seduto sul globo, che regge uno scettro avvolto da un serpente e una corona radiata, a lui si rivolge in atteggiamento implorante Fetonte, raffigurato secondo il tipo del *Pothos* (personificazione del desiderio), alle spalle del dio, una figura femminile è ritratta in piedi con le gambe incrociate, potrebbe trattarsi di Klymene, madre di Fetonte. Tra Fetonte e Helios, con un rilievo più basso, si scorge il profilo di Selene, riconoscibile grazie
alla sua corona con un quarto di luna crescente sulla testa, tale dettaglio è presente su un altro sarcofago con il mito di Endimione, proveninte da Roma e conservato al Getty Museum in California. Segue un'altra figura femminile con il capo coperto da un velo ad arco: si tratta della personificazione del Tramonto, nonchè nutrice di Selene: Dysis. Tra le altre figure che fanno da corollario alla

vicenda mitica riconosciamo: in posizione centrale, i cavalli e, con un rilievo meno alto, i Venti che soffiano con una specie di corni dei quali quello di destra è andato quasi del tutto perduto; in alto a sinistra due figure a cavallo ossia i Dioscuri, nella figura maschile di spalle, con corona di raggi e il braccio destro alzato, è possibile riconoscere nuovamente Helios, mentre alle sue spalle si colloca una figura femminile con il capo coperto da un velo ad arco, da ritenersi la personificazione del sorgere del sole o Anatolé, nell'angolo in alto a sinistra si posiziona una figura in trono con una cornucopia, probabilmente si tratta di un'ulteriore personificazione di un luogo. Nell'angolo destro si collocano, in posizione semidraiata Tellus con il capo cinto da una corona di spighe mentre regge una cornucopia e Caelus di faccia con il busto nudo, le braccia sollevate a reggere un velo, simboleggiante la volta celeste, a sua volta sormontato da un uccello, accanto è collocato un putto che lo abbraccia, il cui volto e il braccio destro sono visibilmente non pertinenti, in quanto frutto di una integrazione successiva, probabilmete tardo-barocca considerando i caratteri del volto. Tutto il rilievo ci offre una scena concitata, che pur cogliendo la tragicità del momento, lo fa in maniera goffa e iperrealistica, attraverso un sovraffolamento di figure, talvolta frutto di errate derivazioni o ingenue reinterpretazioni dei modelli urbani.

**Notazioni**

Diversi sono i sarcofagi decorati con il mito di Fetonte databili tra la fine del II e gli inzi del IV sec. d.C., in area campana, ricordiamo ad esempio il frammento beneventano, che ci restituisce una piccola porzione di quest'ampia narrazione. Tali sarcofagi, per lo più mostrano la caduta del giovane, ma la rappresentazione della tragica vicenda è quasi sempre arricchita da un grande numero di figure mitiche e personificazioni cosmologiche. Un riferimento puntuale per il nostro sarcofago è offerta dall'esemplare conservato nella cattedrale di Nepi, in provincia di Viterbo, ma altrettanto degni di nota sono: un esemplare conservato agli Uffizi di età Antonina, uno di Villa Borghese di età Tetrarchica, uno presente al Museo Maffeiano di Verona.

# BIBLIOGRAFIA

Robert 1969 = C. Robert, *DieAntiken Sarkophag-Reliefs* III/3. «L'Erma» di Bretschneider, Roma 1969.

Dodero 2012 = E. Dodero, *Marmi antichi a Palazzo Cellamare e un nuovo sarcofago con mito di Fetonte*, in Napoli nobilissima, sesta serie, vol.III, Napoli 2012, 54-74.

Koch, Wight 1988 = G. Koch, K. Wight, *Roman Funerary Sculpture: Catalogue of the Collection*, in The J. Paul Getty Museum, Malibu 1988, 32 – 35.

Pisani 2003 = M. Pisani, *Palazzo Cellamare*. Cinque secoli di civiltà napoletana. Napoli 2003.

Valbruzzi 1998 = F. Valbruzzi, *Su alcune officine di sarcofagi in Campania in età romano-imperiale*, in Akten des Symposiums "125 Jahre Sarkophag-Corpus" G. Koch (a cura di), Marburg, 4-7 Oktober 1995, Mainz 1998.

Valbruzzi 2012 = F. Valbruzzi, *Modi di produzione dei sarcofagi romani nelle officine campane*, in "Sarkhopag-Studien" 6, Akten des Symposiums Sarkophage der Romischen Kaiserzeit: Produktion in den Zentren - Kopien in den Provinzen, 2012, 69-78.

Foto dell'autore

**Fonti**
Ovidio, Metamorfosi I, 750 – II, 400.

# H6 SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO CON IL MITO DI SELENE E ENDIMIONE



**Collocazione**
Museo archeologico nazionale di Napoli (sala XLV, inv. 111070)

**Materiali**
Marmo bianco.

**Dimensioni**
n.a.

**Descrizione Generale**
Il sarcofago, ritenuto l'unico esemplare proveniente dal territorio atellano, fu rinvenuto nella seconda metà dell'800 a Sant'Antimo (Napoli). È decorato con il mito di Endimione e Selene. Fu riutilizzato come abbeveratoio. Alcune figure appaiono mutile, sebbene lo stato di conservazione generale risulti discreto. Per stile e schema iconografico è datato al 220-250 d.C., non sappiamo con certezza se attibuibile ad una bottega urbana o locale.

**Iconografia**
Sulla lastra frontale, nell'angolo a destra in basso è raffigurato Endimione che dorme appoggiato a una roccia, accanto a lui vi è il suo fedele cane. Il dettaglio che rende particolarmente interessante l'esemplare è l'iconografia di Endimione dormiente, che presenta gli occhi aperti. Questa variante del racconto del mito fu introdotta da Licimnio di Chio, poeta del IV sec. a.C., secondo cui *Hypnos*, il dio del sonno, si sarebbe innamorato di Endimione e l'avrebbe fatto dormire nel suo sonno eterno con gli occhi aperti per poter godere dell'incanto del suo sguardo. In volo sopra Endimione è visibile una donna alata priva del braccio sinistro, identificabile come la Notte, intenta a versare del liquido da un'ampolla. Al centro della lastra frontale vi è Selene, mentre scende dal carro per raggiungere l'amato, due amorini, tenendosi per mano, l'accompagnano. Tutta la scena è affollata da figure di amorini: uno si aggrappa alla coda del cavallo, un altro è sulla groppa e regge le briglia, un altro tiene un lembo del mantello della dea, che si gonfia dietro al capo per la *velificatio* (caratteristica che indica una divinità degli astri). Un'altra figura femminile alata, forse Diana (o Aurora?), è posizionata davanti alla biga. In basso, nella parte centrale, è sdraiata una figura femminile, identificabile con *Tellus*, reggente una cornucopia, simbolo di prosperità

e di ricchezza. È vestita, come Selene, con un lungo chitone fermo sulla spalla sinistra con il seno in parte nudo. Sull'estrema sinistra della lastra frontale si vede una figura maschile barbuta, seduta su una roccia con un bastone pastorale, rivolge lo sguardo verso il cane che gli sta davanti, intento a controllare il gregge disposto su più piani di appoggio. Quest'ultimo dettaglio che dovrebbe suggerire un senso di profondità della scena, appare piuttosto stilisticamente ingenuo e goffo.
I lati corti si distinguono per da uno stile meno curato e per un generale appiattimento delle figure. A sinistra vediamo un pastore stante, poggiato ad un lungo bastone. Dinanzi a lui si collocano due pecore. A metà dell'altezza della lastra laterale è visibile un foro. Il fianco destro, come quello sinistro, si caratterizza per il medesimo stile rozzo e semplificato. Lo stato del rilievo è profondamente eroso, per questo riusciamo solo a distinguere una figura maschile dormiente e probabilmente un animale, inquadrate sotto un arco che sembra suggerire una grotta.
Dall'analisi iconografica dei fianchi ci sembra di poter affermare che siamo dinanzi ad una narrazione mitica che partendo dal fianco sinistro su cui appare un giovane Endimione appoggiato al bastone, con la testa di profilo e i piedi incrociati, come un qualunque pastore in un giorno di lavoro, intendo a badare il suo gregge, si passa poi, attraverso l'incontro con Selene sulla lastra frontale, per giungere al termine della vicenda con Endimione eternamente addormentato entro la grotta sul fianco sinistro. Ricordiamo che il nome Endimione significa, infatti, colui "che si trova dentro" (Ἐνδυμίων: da ἔνδον, "dentro" ed εἰμί, "essere"), dunque dentro il locus amoenus, dove attende la sua amata Selene.

**Notazioni**
La cassa è databile alla prima metà del III sec. d.C. Non se ne conosce il committente, ma è assoloutamente plausibile che si trattasse di uno degli esponenti della ricca borghesia atellana. Stilisticamente, il sarcofago presenta un rilievo piuttosto netto e le figure si staccano dal fondo, fatta eccezione per i lati corti, come da consuetudine nel mondo romano, che preferiva curare la fonte e tralasciare i lati meno visibili.

# BIBLIOGRAFIA

Angelicoussis 1992 = Angelicoussis, E. *The Woburn Abbey Collection of Classical Antiquites*, Mainz am Rhein 1992.

Barbera 2023 = Barbera D. *Museo archeologico nazionale di Napoli. La guida*. Milano 2023, 181 e 182-183 fig.25.

Flagiello 2009 = Flagiello, A. *Il Mito di Endimione su un sarcofago proveniente da Sant'Antimo*. In Atella Il Territorio. Studi in onore di Sosio Capasso. F. Pezzella (a cura di), ANNO XXXV (n. s.), n. 154-155, maggio-agosto 2009.

Jahn 1847 = Jahn, O. *Archaologische Beiträge*, Berlino 1847, III, 51-93.

Lucignano 2008 = Lucignano, A. *Sarcofagi campani d'età imperiale romana: importazioni e produzioni locali*. In Bollettino di archeologia on line. International congress of classical archeology meetings between cultures in the acient mediterranean. Roma 2008, 65-66, fig.3.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo, Tesi Dottorato 2010, 45.

Robert 1897 = Robert, C. *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, 1, Berlino 1897, 1, 39-92.

Sichtermann 1966 = Sichtermann, H. *Späte Endymion-Sarkophage* Baden-Baden 1966

Sogliano 1877 = Sogliano, A. *Monumenti scoverti nelle Province Meridionali d'Italia durante l'anno 1876*, in «Archivio Storico delle Province Napoletane», II, 1877, fasc. 3, 587-604; 597- 598.

Valbruzzi 2012 = F. Valbruzzi, *Modi di produzione dei sarcofagi romani nelle officine campane*, in "Sarkhopag-Studien" 6, Akten des Symposiums Sarkophage der Romischen Kaiserzeit: Produktion in den Zentren - Kopien in den Provinzen, 2012, 77 e tav. 36.1.

Foto dell'autore

## Lato corto scarofago H6





# H7 SARCOFAGO A LENÒS CON SOGGETTO DIONISIACO




**Collocazione**
Napoli, chiesa di Donnaromita, cappella laterale sinistra. L'edificio di culto è attualmente sconsacrato.

**Materiali**
Marmo bianco.

**Dimensioni**
h 65 cm; lungh 174 cm. (Palmentieri, 2010)

**Descrizione Generale**
Lenòs priva del retro e di parte dei fianchi. Il rilievo risulta generalmente abraso. La fronte presenta un'edicola con il ritratto della defunta e ai lati con due scene del repertorio dionisiaco: una Menade con Pan e Dioniso con un Erote di fronte ad Arianna e a una Menade. Lo schema iconografico è il frutto di una contaminazione del motivo ad edicola con scene di carattere dionisiaco, particolare che ha indotto a una attribuzione a una bottega regionale. Per lo stile dei panneggi e il ritratto della defunta, il sarcofago databile alla metà del III sec. d. C.

**Notazioni**
Si tratta della sepoltura del duca Teodoro di Napoli, come confermato dall'epitaffio in greco, inciso su un'epigrafe a parte.

# BIBLIOGRAFIA

de Franciscis 1977 = de Franciscis, A. *Il sarcofago del Duca Teodoro*. In RendAccNapoli, I, II. 1977, 147-158.

Lucigano 2008 = Lucignano, A. *Sarcofagi campani d'età imperiale romana: importazioni e produzioni locali.* In Bollettino di archeologia online 2008, 63-72.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae.* Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo, Tesi Dottorato 2010, 371-372.

**Immagine**
http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/106736/Anonimo%20campano%20sec.%20VIII%2C%20Tomba%20di%20Teodoro%20duca%20di%20Napoli

# H8 SARCOFAGO CON MUSE



**Collocazione**
Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 6756).

**Materiali**
Marmo bianco.

**Dimensioni**
n.a.

**Descrizione Generale**
Sarcofago romano a cassa quadrangolare privo del retro e della copertura. Presenta una decorazione con divinità e Muse.. La cassa reca sulla fronte uno schema iconografico riconducibile alla teoria Muse, le cui figure, ammantate e identificate dai rispettivi attributi, sono collocate entro edicole adorne in alto con ghirlande di fiori o frutti. Festoni ricadono ai lati dei personaggi. Ogni riquadro è separato dall'altro da pilastri, a mo' di lesene decorate a motivi vegetali, così come i capitelli. Il rilievo, sebbene risulti scheggiato in corrispondenza di alcuni dei rilievi, è sufficientemente leggibile. Databile alla fine del III d.C. di possibile fattura locale.

**Iconografia**

La decorazione, scandita da lesene decorate a motivi vegetali, è delimitata in alto e in basso da due cornici lisce in aggetto, di cui quella inferiore funge da piano d'appoggio per le figure (cinque femminili e due maschili). I fianchi della cassa recano la medesima decorazione della fronte. In particolare, sul lato corto destro èvisibile la Musa Talìa che presiede alla commedia e reca il suo consueto attributo: la maschera comica, mentre sul lato corto di sinistra troviamo la Musa Melpomene che presiede alla tragedia. Quest'ultima indossa, alzata sulla fronte, la maschera tragica e reca in mano un bastone. In posizione centrale vediamo Giove seduto su un trono con piede leonino. Lo precede una figura maschile giovane e imberbe, identificabile con Apollo, dio della musica, spesso infatti la teoria delle Muse è associata alla figura del dio. In posizione speculare a quella di Zeus, siede una figura velata con un băcŭlus nella mano destra e il capo leggermente abbassato, identificabile come Minerva o Era. Per lo stile rigido e ingenuo nonchè per la frontalità dominante delle figure, si propende per una datazione del sarcofago alla fine del III secolo d.C., possibilmente opera di maestranze locali.

**Notazioni**

Il tema iconografico con raffigurazioni di Muse è frequente nell'ambito del III sec. d. C. Alle Muse, di norma, sono associati i vari attributi, ad esempio. L'iconografia di Melpomene con la maschera sul capo si ritrova in un particolare del sarcofago delle Muse (II sec. d.C.) oggi conservato al Louvre. (cfr. FAEDO 1994).

Per quanto riguarda il motivo iconografico raffigurante il defunto come "mousikòs anér" circondato dal corteggio di Muse, esso risulta ampiamente diffuso sui sarcofagi tra il III e il IV secolo d.C., in piena temperie neoplatonica (cfr. FAEDO 1981).

# BIBLIOGRAFIA

Faedo 1994 = L. Faedo, *Le muse suadenti*. In Studi Classici e Orientali, Vol. 42. 1994, 165-187.

Mele 2009 = S. Mele, *Arte e cultura itineranti. Considerazioni sul sarcofago da San Nicolò Gerrei (Cagliari) con Apollo, Atena e le Muse*. In HABIS 40. Cagliari 2009, 215-227.

Paduano Faedo 1981 = L. Paduano Faedo, *I sarcofagi romani con muse* in «ANRW» II, 12.2. Berlino 1981, 65-155.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo, Tesi Dottorato 2010, 374.

Panella 1967 = C. Panella, "*Iconografia delle Muse sui sarcofagi romani*", Studi Miscellanei 12. 1967, 15-39.

Polito 2006 = E. Polito, "*Le Muse, la cultura e il potere. Immagini di Muse nell'Impero romano*". In Musa pensosa. L'immagine dell'intellettuale nell'antichità, A. Bottini (a cura di). Roma 2006, 135-149.

Wegner 1966 = M. Wegner, *Die Musensarkophage*, Berlin 1966.

Foto dell'autore

# H9 SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO CON ARIANNA (?) RECUMBENTE



**Collocazione**
Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Cortile adiacente il Giardino delle Camelie. Proveniente da Auletta, (Salerno). Convento di S. Francesco.

**Materiali**
Marmo bianco.

**Dimensioni**
n.a.

**Descrizione Generale**
Sarcofago a lenòs con figura femminile distesa (Arianna?) contornata da amorini vendemmianti. Il volto è totalmente abraso, non sappiamo se si tratti di un'azione di rimozione dei tratti del viso dovuta alla fase di reimpiego, al fine di rendere il sarcofago più confacente alla nuova destinazione d'uso. Il manufatto databile alla seconda metà del III sec.d.C, per stile e schema iconografico è riconducibile ad una produzione regionale.

**Iconografia**

In posizione centrale è collocata una figura femminile recumbente, forse Arianna, con il braccio destro poggiato sul capo. Tutt'intorno sono visibili amorini intenti a svolgere lavori agresti. In alto a destra si colloca una scena di carattere miniaturistico con un caprone in posizione rampante, la cui testa sembra scontrarsi con quella di una figura umana fortemente mutila, a formare un piccolo schema piramidale. Seguono altre figure di amorini, uno dei quali ritratto di schiena è tenuto sollevato da altri due personaggi collocati dinanzi a lui. In posizione ulteriormente avanzata si svolge un momento di probabile cardatura della lana. Tutte le figure si dispongo su di un doppio registro. La linea che demarca i due livelli è resa attraverso una spessa fascia ondeggiante, decorata con motivi vegetali e funge da piano di appoggio per le figure del registro superiore. In basso a sinistra vediamo un'altra figura anch'essa fortemente mutila, forse ebbra (?) sorretta da una figura alle sue spalle. La disposizione delle figure nello spazio è pittosto caotica, tale da rendere di difficile lettura lo schema iconografico.
Sui lati corti continuano le attività degli amorini, in particolare sul fianco articolato su due registri da una fascia a motivi vegetali, si vedono in alto amorini intenti a schiacciare con i piedi dei chicchi di uva, versati da un secchio da un altro amorino. In basso invece sembra svolgersi una scena ludica, in particolare la coppia di amorini collocate nell'angolo in basso a sinistra, vede le due figure disposte l'una sulle spalle dell'altro. Seguono altri due amorini, il primo dei quali stante rivolge lo sguardo e un braccio alzato verso la coppia.

**Notazioni**

La resa del braccio della figura recumbente, così come l'espediente utilizzato per dividere la decorazione frontale in due registri, denotano una ingenuità stilistica tale da ricondurre l'esemplare a una produzione regionale. L'esemplare si inserisce nella serie di sarcofagi campani con l'iconografia di Arianna ed eroti, caratterizzati da un processo di demitizzazione della figura recumbente tra gli amorini.

# BIBLIOGRAFIA

Lucigano 2008 = Lucignano, A. *Sarcofagi campani d'età imperiale romana: importazioni e produzioni locali.* In Bollettino di archeologia online 2008, 66-67 fig. 7.

Matz 1969 = F. Matz, *Die antiken Sarkophagreliefs* 4, 3. Die dionysischen Sarkophage. Berlin 1969, n. 209.

Valbruzzi 1998 = F. Valbruzzi, *Su alcune officine di sarcofagi in Campania in età romano-imperiale*, in Akten des Symposiums "125 Jahre Sarkophag-Corpus" G. Koch (a cura di), Marburg, 4-7 Oktober 1995, Mainz 1998.

Valbruzzi 2012 = F. Valbruzzi, *Modi di produzione dei sarcofagi romani nelle officine campane*, in "Sarkhopag-Studien" 6, Akten des Symposiums Sarkophage der Romischen Kaiserzeit: Produktion in den Zentren - Kopien in den Provinzen, 2012, 69-78.

Foto dell'autore

## Lato corto sarcofago H9





# H10 SARCOFAGO CON TOGATI E *DEXTRARUM IUNCTIO*



**Collocazione**
Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

**Materiali**
Marmo bianco con venature grigiastre

**Dimensioni**
n.a.

**Descrizione Generale**
Fronte di sarcofago a lenòs, decorata con togati e figure femminili. Il manufatto è conosciuto anche come "sarcofago dei fratelli". Sono presenti numerose lacune, la decorazione è inqudrata in basso da una cornice agettante. È datato alla metà del III sec. d.C., all'età di Gallieno. Di fattura possibilmente urbana.

**Iconografia**
Lo schema iconografico a narrazione continua sarebbe riferibile alla vita del defunto, appartenenete al rango senatorio. Quest'ultimo identificabile nella figura con barba corta e capigliatura resa con tratti fitti e profondi, è presente ben quattro volte nella fronte. Al centro, infatti abbiamo la figura del defunto ripetuta due volte, a destra togato, secondo quella che era la sua funzione pubblica; a sinistra la figura indossa un palladium, con il petto scoperto, con un riferimento alla sua sfera privata arricchita da interessi di carattere religiosi e filosofici. Sul lato destro della lastra frontale è visibile una scena di *dextrarum iunctio*: i due coniugi dinanzi al *Genius Populi Romani* (alle spalle del defunto) reggente una ricca cornucopia e di *Venus Felix* che cinge con uns corona di fiori la testa velata della donna (intenti a scoprirsi il volto), si stringono la mano destra. Sulla sinistra della lastra frontale, invece, vediamo il defunto, accanto ad *apparitores* e *lictores*, qui indossa la toga contabulata. L'episodio forse è da riferirsi al momento della sua nomina alla carica pubblica. Su ciò che resta del fianco sinistro, è possibili distingure la figura di un fanciullo, con il braccio destro sollevato sul capo.

**Notazioni**
Il sarcofago, sebbene frammentario, è considerato uno degli esempi più alti della produzione di sarcofagi senatori o *senatorische Sarkophage* della metà del III secolo d.C.

# BIBLIOGRAFIA

BJÖRN 2003 = C. BJÖRN EWALD *"Ewald, Sarcophagi and Senators: Review of Wrede, Senatorische Sarkophage Roms."* Journal of Roman Archaeology. 2003, 561-571.

Baillargeon 2013 = D. Baillargeon *Marriage or a Multiplicity of Meanings? The Dextrarum Iunctio on Roman and Early Christian Funerary Monuments*. Master's thesis, University of Calgary, Calgary, Canada. Retrieved from https://prism.ucalgary.ca. doi:10.11575/PRISM/26834 http://hdl.handle.net/11023/869. Downloaded from PRISM Repository, University of Calgary.

Treggiari 1982 = S. M. Treggiari "*Consent to Roman Marriage: Some Aspects of Law and Reality*". Mouseion (Journal). Échos du monde classique. Classical Views 26.1, 1982, 34-44

Walter 1979 = C. Walter T*he dextrarum junctio of Lepcis Magna in relationship to the iconography of marriage.* Antiquités africaines. Année 1979, 14, 271-283.

Foto dell'autore

# H11 SARCOFAGO A BUCRANI BASIC DESIGN



**Collocazione**
Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Proveneinete da un colombaio ubicato nell'attuale comune di Giugliano (Napoli). (Inv. 145400).

**Materiali**
Marmo bianco

**Dimensioni**
h.73 cm; lungh. 143; largh. 67 cm.

**Descrizione Generale**
Sarcofago microasiatico di piccole dimensioni a cassa quadrangolare con zoccolatura in basso. Il coperchio pertinente a doppio spiovente è spezzato in prossimità del lato destro. Il manufatto in discreto stato di conservazione, presenta scalfitture lungo gli spigoli e su uno dei lati. Si caratterizza per uno stadio di lavorazione iniziale. La decorazione rimanda ai modelli a ghirlande e bucrani. Di fabbrica efesina, databile alla media età imperiale.

**Iconografia**

Le dimensioni della cassa lasciano presupporre che la cassa fosse destinata ad una sepoltura infantile. Presenta una decorazione a ghirlande e bucrani. Il pezzo risulta di estremo interesse dal punto di vista iconografico perchè presenta uno stadio di lavorazione iniziale. Lungo i tre lati ricorre il fregio figurato che sarebbe diventato il tipico motivo a ghirlande e bucrani. dinanzi al *Genius Populi Romani* (alle spalle del defunto) reggente una ricca cornucopia e di *Venus Felix* che cinge con uns corona

**Notazioni**

Non conosciamo il luogo di produzione, potrebbe trattarsi di un prodotto di importazione di tradizione efesina. La cassa è databile alla media età imperile, per le sue caratteristiche rappresenta una prova dei collegamenti tra l'area campana e le botteghe orientali. I sarcofagi a ghirlande e bucrani sebbene molto apprezzati per il loro costo relativamente inferiore rispetto a quelli figurati, perché prodotti in serie ed inviati con un *basic design*, ebbero tuttavia un successo limitato in Occidente, a differenza di quanto accadde in area Campana, dove si attesta un'ampia diffusione di questa tipologia, indice anche degli stretti rapporti tra l'area costiera campana e le botteghe orientali.

## Lato corto sarcofago H11





# H12 SARCOFAGO STRIGILATO RUGGERO D'ALTAVILLA



**Collocazione**
Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Proveniente da Mileto (Vibo Valentia).

**Materiali**
Marmo bianco con venature grigiastre, possibilmente proconnesio.

**Dimensioni**
h 191 cm; lungh. 240 cm; largh. 92 cm.

**Descrizione Generale**
Sarcofago monumentale reimpiegato come sepoltura di Ruggero I d'Altavilla, conte di Sicilia e Calabria (1030-1101). Presenta la fronte decorata con una porta con battenti semi-aperti, lo stile è elegante e curato. Il manufatto è databile alla prima metà del III secolo d.C., proveniente dalla cittadina calabrese di Mileto, considerata il centro del regno di Ruggero I il Gran Conte. In un primo momento, il sarcofago fu collocato nel mausoleo dell'Abbazia della SS. Trinità di Mileto, ma in seguito al terremoto del 1783, che causò il crollo della chiesa, la cassa rimase a lungo sepolta sotto le macerie. Nel 1813 fu recuperta e conservata nella nuova Mileto. Solo nel 1846 i Borboni decisero che il sarcofago fosse trasferito a Napoli. Il sarcofago, per l'eleganza di fattura e stile, potrebbe essere un prodotto urbano

**Iconografia**
La fronte presenta il classico motivo a strigilature con al centro una porta a due battenti, dei quali il destro è parzialmnte socchiuso, simbolicamente interpretabile come il passaggio del defunto verso il mondo dei morti. Alle estremità. la lastra frontale è delimitata da colonne. La porta, a sua volta, è inserita in una struttura a edicola su colonne con piccolo frontone decorato da una corona lemniscata. Si tratta di un modello di sarcofago

molto diffuso nel nella produzione romana del III secolo d.C. Il coperchio a doppio spiovente simula coppi in laterizio e presenta agli angoli due busti acefali, di cui quello di destra, maschile, reggente un rotolo nella mano sinistra, mentre sull'angolo opposto è visibile un busto femminile (probabilmente il committente e sua moglie). funzione pubblica; a sinistra la figura indossa un palladium, con il petto scoperto, con un riferimento alla sua sfera privata arricchita da interessi di carattere religiosi e filosofici. Sul lato destro della lastra frontale è visibile una scena di *dextrarum iunctio*: i due coniugi dinanzi al *Genius Populi Romani* (alle spalle del defunto) reggente una ricca cornucopia e di *Venus Felix* che cinge con uns corona

**Notazioni**

L. Faedo ha sottolineato le somiglianze tra la tomba di Ruggero a Mileto e quella di Federico II a Palermo, il sarcofago in oggetto era inserito, infatti, in una struttura monumentale simile a quella in porfido che a Palermo, 149 anni dopo, accolse le spoglie dell'imperatore Federico II di Svevia, discendente dagli Altavilla in linea materna.

# BIBLIOGRAFIA

Delbrueck 2007 = R. Delbrueck, *Antike Porphyrwerke* XXIX-246/275. Berlino 1932, L'«Erma» di Bretschneider, ristampa 2007.

Faedo 1982 = L. Faedo, *La sepoltura di Ruggero, conte di Calabria*. AIIAPXAI. Nuove Ricerche e Studi Sulla Magna Grecia e la sicilia antica. Promossi da Beschi, L. Pugliese-Carratelli, G. Rizza G. Settis, S. Pubblicati da Gualandi, M.L. Massei, L. Setti, S. (a cura di), 690-706.

Haarløv 1977 = B. Haarløv, *The Half-open Door: A Common Symbolic Motif Within Roman Sepulchral Sculpture*. Odense U.P., 1977.

Foto dell'autore

## Lato corto





Nei timpani del coperchio oggi è visibile una croce greca inserita in quelli che dovevano essere i capelli serpentini di una gorgone, che in origine doveva decorare i lati, ma che in fase di riutilizzo sono stati rilavorati in chiave cristiana. Per quanto riguarda la cassa, sui lati corti, lo schema decorativo si completa con una *sella curule* e con corone di alloro. Tali elementi hanno fatto pensare che in origine il sarcofago potesse essere destinato a un magistrato. Lo stile è decisamente meno elegante e il rilievo appare più piatto rispetto a quello della fronte.

**Bibliografia**

Per la bibliografia si rinvia alla scheda precedente

# H13 SARCOFAGO CON AMAZZONOMACHIA



**Collocazione**
Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 6674). Proveniente dalla SS. Trinità di Mileto (Vibo Valentia)

**Materiali**
Marmo bianco

**Dimensioni**
n.a.

**Descrizione Generale**
Sarcofago di produzione attica. La cassa, decorata su tutti e quattro i lati, è fortemente danneggiata e lacunosa, presenta scene di battaglia tra greci e amazzoni.
Viene considerato l'unico esemplare attico rinvenuto in Calabria e tra i più antichi, tanto da essere datato non oltre l'età antonina (Faedo, L. 1982, 705).

**Iconografia**
Lo schema iconografico è delimitato in basso da una fascia decorata con ghirlanda presente sul retro e su uno dei lati corti, mentre sul retro e sul lato corto opposto appare liscio. All'estremità sinistra della lastra frontale è rappresentato un guerriero nudo che assalta, brandendo una spada, un'amazzone intenta a proteggersi con uno scudo. La guerriera aiuta anche una compagna ferita e caduta al suolo. Segue un'altra figura fortemente lacunosa probabilmente un guerriero, mentre in posizione più avanzata sopraggiunge un'amazzone con la testa rivolta verso dietro, intenta a stringe il collo del suo cavallo impennato, dinanzi a lei nell'atto di sferrare un colpo si posiziona un guerriero con elmo. Seguono altre scene di combattimento, che continuano anche sui lati brevi e sul retro: qui vediamo a sinistra un guerriero nudo con elmo, con il ginocchio poggiato a terra su uno scudo, men-

tre è intento a colpire un'amazzone caduta dal cavallo. La guerriera nel tentativo di difendersi alza lo scudo con la sinistra, è coperta da un chitone con cintura e i capelli sono legati in una crocchia. Una figura maschile con elmo, corazza, schinieri e scudo suona la tromba e delimita la scena sinistra della lastra. Sul lato opposto troviamo nuovamente uno scontro tra un'amazzone che reca una pelta (a differenza dell'altra che aveva uno scudo) e la mano destra è alzata nel tentativo di liberarsi dall'assalto del guerriero che le blocca la testa. Sopraggiunge un altro soldato che regge un arco nella sinistra e con la destra estrae una freccia dalla faretra, dietro di lui un cavallo rampante con la testa voltata a sinistra. Lati corti: a sinistra si colloca un guerriero incedente verso il gruppo posto dinanzi, indossa un elmo e regge uno scudo nella sinistra, con il braccio destro alza la spada o una Lancia (?) contro l'amazzone su cavallo rampante. Questa lo precede in posizione opposta e con il capo rivolto all'indietro. Dinanzi alla guerriera con chitone si colloca una figura maschile con elmo. Sul lato corto a destra abbiamo un guerriero con elmo e scudo intento a colpire con la pada un'amazzone a cavallo.

**Notazioni**

G. Occhiato ha pubblicato un frammento di rilievo individuato in un muro di una casa a Mileto, riconoscendolo come uno dei pezzi mancanti del sarcofago, in quanto si integrerebbe perfettamente in una delle lacune della fronte.

# BIBLIOGRAFIA

Faedo 1982 = L. Faedo, *La sepoltura di Ruggero, conte di Calabria*. AIIAPXAI. Nuove Ricerche e Studi Sulla Magna Grecia e la sicilia antica. Promossi da Beschi, L. Pugliese-Carratelli, G. Rizza G. Settis, S. Pubblicati da Gualandi, M.L. Massei, L. Setti, S. (a cura di), 690-706.

Giuliano 1962 = A. Giuliano, *Il commercio dei sarcofagi attici*, Roma 1962.

Lucignano 2008 = A. Lucignano, *Sarcofagi campani d'età imperiale romana: importazioni e produzioni locali*. In Bollettino di archeologia on line. International congress of classical archeology meetings between cultures in the acient mediterranean. Roma 2008, 65-66, fig.3.

Occhiato 1979 = G. Occhiato *La SS. Trinità di Mileto e l'architettura normanna meridionale*. In Prospettiva No. 19, Ottobre 1979, tav. 45, 69-72.

Redlich 1942 = R. Redlich, *Die Amazonensarkophage des 2. und 3.* Jahrhunderts n. Chr. Berlin, 1942, 19 n.71

Robert 1890 = C. Robert, *Die Antiken Sarkophag-Reliefs. II.* Mythologische Cyklen.1969, 86-87 ss. tav.XXX, n. 71.

Foto dell'autore

## Retro e lato corto H13







# H14 SARCOFAGO CON GHIRLANDE E GORGONEIA (fronte)



**Collocazione**
Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv.150860). Proveniente da Cicciano (Napoli)

**Materiali**
Marmo bianco con venature grigiastre.

**Dimensioni**
n.a.

**Descrizione Generale**
Il sarcofago si caratterizza per l'originale unione di due motivi ampiamente attestati in ambito sepolcrale: abbiamo infatti una fronte decorata con il motivo delle ghirlande e dei bucrani di origine microasiatica, mentre il lato lungo opposto mostra una decorazione con grifi e clipeo centrale, probabilmente opera di marmorari locali o urbani. Il sarcofago è databile al secondo quarto del II secolo d.C.

**Iconografia**
L'unione di due schemi iconografici può essere il frutto di una sorta di mediazione di officine microasiatiche e urbane o locali. L'originalità consiste nell'associazione di due schemi decorativi: un lato lungo presenta due grifi in posizione araldica ai lati di un clipeo, invece sul retro si trovano tre ghirlande rette da bucrani e alberi di alloro angolari, negli encarpi sono collocate delle teste di medusa, al centro il rilievo si complete con una *tabula* ansata anepigrafe. Proprio quest'ultima lasciata incompleta avrebbe indotto a pensare che la fronte originaria fosse quella con ghirlande e che, dunque, solo in un secondo momento la cassa abbia avuto una rilavorazione sul lato opposto con clipeo centrale e grifi, sebbene anche il clipeo appaia vuoto. Sui lati corti sono presenti i simboli del dio Apollo: alloro, tripode, omphalos (nell'antica Grecia la pi-

etra scolpita era situata a Delfi, nel Tempio di Apollo, da cui la Pizia diffondeva i suoi vaticini), arco e faretra. Il coperchio, pertinente, è a doppio spiovente, uno dei quli prenenta un motivo a palmette.

**Notazioni**

I motivi decorativi hanno differenti derivazioni: infatti i grifi infatti appartengono alla tradizione attica, ma verosimilmente sono stati oggetto di una rilavorazione in ambito locale o urbano, mentre le ghirlande hanno una derivazione microasiatica, il che lascia ipotizzare che si tratti di una cassa di ambiente proconnesio.

# BIBLIOGRAFIA

Herdejürgen 1993 = H. Herdejürgen, "*Campanische Girlandensarkophage*", in Grabeskunst der römischen Kaiserzeit, G. Koch, B. Andreae (a cura di), Viertes Symposium des Sarkophag-Corpus, Marburg 23-27 Juli 1990, Mainz 1993, 43-50.

Herdejürgen 1996 = H. Herderjügen, *Stadtrömischen und italische Girlandensarkophage*, 1996, 169-170.

Koch-Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, Munchen 1982, 289-290.

Lucignano 2008 = A. Lucignano, *Sarcofagi campani d'età imperiale romana: importazioni e produzioni locali*. In Bollettino di archeologia on line. International congress of classical archeology meetings between cultures in the acient mediterranean. Roma 2008, 63-66.

Pensabene 1981 = P. Pensabene, "*Nota sullo stadio di lavorazione e la tipologia dei sarcofagi a ghirlande microasiatici esportati in Occidente*", in Dialoghi di Archeologia, 1981, 87 fig. 2, 92-94.

Foto dell'autore

## Lato corto H14





# H14.1 SARCOFAGO CON GRIFI (retro)



**Descrizione Generale**
Il sarcofago si caratterizza per l'originale unione di due motivi ampiamente attestati in ambito sepolcrale: abbiamo infatti una fronte decorata con il motivo delle ghirlande e dei bucrani di origine microasiatica, mentre il lato lungo opposto mostra una decorazione con grifi e clipeo centrale, probabilmente opera di marmorari locali o urbani. Il sarcofago è databile al secondo quarto del II secolo d.C. .

**Dimensioni**
n.a.

**Materiali**
Marmo bianco con venature grigiastre

**Iconografia**
Il lato lungo presenta una decoarzioni con grifi affronatti, in posizione ar aldica e clipeo centale. In posizione angolare è collocato un albero con frutti. Questo animale ibrido di origine pagana, protettore del santuario di Apollo, era inoltre sacro a Dioniso, mentre come animale psicopompo appare nell'arte funeraria greca, etrusca e romana nelle pitture, su sarcofagi e urne. In particolare su alcuni monumenti funerari e decorativi, il grifone era rappresentato con un essere umano sul dorso. Il grifo però ben presto venne assorbito nell'iconografia cristiana e interpretato come simbolo di resurrezione e guardiano della tomba, soprattutto sui sarcofagi della prima arte cristiana.

# BIBLIOGRAFIA

Herdejürgen 1993 = H. Herdejürgen, "*Campanische Girlandensarkophage*", in Grabeskunst der römischen Kaiserzeit, G. Koch, B. Andreae (a cura di), Viertes Symposium des Sarkophag-Corpus, Marburg 23-27 Juli 1990, Mainz 1993, 43-50.

Herdejürgen 1996 = H. Herderjügen, *Stadtrömischen und italische Girlandensarkophage*, 1996, 169-170.

Koch-Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, Munchen 1982, 289-290.

Lucignano 2008 = A. Lucignano, *Sarcofagi campani d'età imperiale romana: importazioni e produzioni locali*. In Bollettino di archeologia on line. International congress of classical archeology meetings between cultures in the acient mediterranean. Roma 2008, 63-66.

Pensabene 1981 = P. Pensabene, "*Nota sullo stadio di lavorazione e la tipologia dei sarcofagi a ghirlande microasiatici esportati in Occidente*", in Dialoghi di Archeologia, 1981, 87 fig. 2, 92-94.

Foto dell'autore

# H15 SARCOFAGO CON MITO DI PROMETEO (fronte)



**Collocazione**
Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 6705). Proveniente da Pozzuoli (Napoli).

**Materiali**
Marmo bianco con venature grigiastre.

**Dimensioni**
n.a.

**Descrizione Generale**
Il sarcofago si caratterizza per l'originale unione di due motivi ampiamente attestati in ambito sepolcrale: abbiamo infatti una fronte decorata con il motivo delle ghirlande e dei bucrani di origine microasiatica, mentre il lato lungo opposto mostra una decorazione con grifi e clipeo centrale, probabilmente opera di marmorari locali o urbani.
Il sarcofago è databile al secondo quarto del II secolo d.C.

**Iconografia**
Lo schema iconografico si caratterizza per un affollamento di figure su più piani, tra questi il protagonista Prometeo, seduto dietro alla testa del primo uomo esanime al suolo. L'eroe con un atteggiamento pensoso, regge sulle sue ginocchia la testa dell'uomo giacente. La mano destra è posta sul mento, mentre la mano sinistra è sulla tempia del giovane Dietro al corpo dell'uomo è rappresentata Venere, ha la mano destra alzata, quasi a difendersi dalla vista del corpo esanime, mentre con l'altra tiene le vesti che le lasciano il seno scoperto, è sospinta da Eros e da un amorino. In alto a sinistra, inquadrato tra due scettri, usati come esepdienti per catalizzare lo sguardo dello spettatore, si trova Giove con espressione maestosa e testa coronata. Il padre degli dei. con la sinistra regge uno scettro e con la destra una patera usata per versare l'ambro-

sia sul giacente. Era, la moglie, si trova alla sua destra, con la mano sinistra regge l'altro scettro e con la destra porge a Mercurio una borsa piena di denaro con cui forse riscattare da Ade la vita dell'uomo. Mercurio ha un bastone con due serpenti attorcigliati (caduceo) nella sinistra e con la destra riceve la borsa che gli offre Giunone. Alle spalle di Giove ed Era, vi è Cibele, con corona turrita. Dietro la testa dell'uomo giacente si trova una Parca con la conocchia e con il fuso nelle mani su cui torce il corso della vita. Sulla sinistra del giovane è collocata la fucina di Vulcano, il quale volge le spalle a tutti gli dei, mentre continua il suo lavoro con il martello sull'incudine. Alla sinistra di Vulcano, in basso a destra, si trova Tellus, che con la sinistra abbraccia un albero.
Fra Tellus e Vulcano, in posizione più arretrata, si vede una dea con la testa coperta da un velo ad arco, che simbolicamente rappresenterebbe la volta celeste e per questo potrebbe essere Selene. Un'altra figura con capo coperto da un velo ad arco si trova al di sopra di Vulcano e Tellus, alla sinistra di Giove e potrebbe trattarsi di Minerva. Nell'angolo alto a destra vi è Apollo sul carro del sole. Il dio Nettuno, si trova sul lato destro di Giunone e di Mercurio, con la mano destra tiene il tridente e con la sinistra sostiene un delfino, sulla coda del quale cavalca un fanciullo. Alla sua destra c'è Prosperina, anch'essa regge un velo ad arco sul capo. Nell'angolo in basso a sinistra si trova un pastore, interpretabile come Ercole, seduto su di un sasso alla cui base si vedono scolpite due teste (anime dell'Inferno???), l'eroe con la sinistra blocca Cerbero. In piedi, sulla sinistra, si colloca Nettuno, ai cui piedi c'è una figura femminile seduta con il braccio destro poggiato sopra una cicogna, mentre con la mano regge un timone e con la sinistra un cavallo marino: potrebbe trattarsi di Anfritride. Nell'angolo in alto a sinistra si vede Diana su un carro con due giovenche. Il carro è preceduto da un fanciullo con in mano una torcia accesa per illuminare il cammino. Altre figure completano la scena. Sul fianco destro è raffigurata una donna che sembra porgere offerte agli dei su un altare, dove c'è un vaso. Sul lato corto a sinistra è presente un fanciullo in piedi, con un matello intorno al collo. Nel braccio sinistro regge una specie di lancia, mentre con la destra un cavallo. Lo stile dei lati corti è nettamente distinto rispetto a quello della fronte e il rilievo più piatto.

**Notazioni**
Si tratta di un sarcofago di grande pregio, di produzione urbana, che testimonia come in ambito flegreo-napoletano, accanto agli esemplari prodotti da botteghe regionali, vi fossero esemplari particolarmente elaborati quali l'esemplare con il mito di Endimione. Questa produzione urbana è ascrivibile al fenomeno della vicinanza socio-culturale tra la committenza flegrea e l'ambiente senatoriale romano. Una diversa interpretzione dell'iconografia vede nel personaggio pensoso seduto il dio del sonno- Ipnos, mentre nel giovane esanime Prometeo.
Il sarcofago è confrontabile con un esemplare analogo, rinvenuto ad Arles nel XVI secolo, datato al 240 d.C., appartenente ai sarcofagi raffiguranti la creazione del primo uomo da parte di Prometeo. Anche in questo caso abbiamo la fronte popolata da numerosi personaggi atti a esprimere una dolorosa riflessione sul senso della vita e sul destino dell'uomo, significato comune a questo schema iconografico e al contesto funebre.

**Fortuna critica**
Un'incisone del sarcofago è in Strafforello Gustavo, La patria, geografia dell'Italia. Parte Quarta – Italia Meridionale, Napoli. Unione Tipografico-Editrice, Torino, 1894.

# BIBLIOGRAFIA

Adamo Muscettola 2004 = S. Adamo Muscettola, *Il mausoleo di Prometeo a Pozzuoli*. Contesto e committenza. Prospettiva, 115-116, 2–11.

Lucignano 2008 = A. Lucignano, *Sarcofagi campani d'età imperiale romana: importazioni e produzioni locali*. In Bollettino di archeologia on line. International congress of classical archeology meetings between cultures in the acient mediterranean. Roma 2008, 65-66 fig. 4.

Palladini 1871 = L. Palladini, *Descrizione d'un sepolcreto scoperto in Pozzuoli nel mese di luglio del corrente anno*. Napoli, 1817.

Foto dell'autore

# H15.1 RETRO SARCOFAGO CON GRIFI (retro)



**Descrizione Generale**
Retro del sarcofago reffigurante la creazione del primo uomo da parte di Prometeo. Proveniente da Pozzuoli, Napoli. Di provenienza urbana, databile al III secolo d.C.

**Dimensioni**
n. a.

**Materiali**
Marmo bianco con venature grigiastre

**Iconografia**
Sul retro del sarcofago sono presenti due grifi, affrontati dinanzia a un vaso. Il rilievo è del retro mostra uno stile più sempliece rispetto a quello della fronte e un rilievo generalmente appiattito. Potrebbe essere legato al reimpiego della cassa.

**Bibliografia**
Si rinvia alla scheda tecnica precedente.

# POSITANO

# I1 SARCOFAGO A CARATTERE MITOLOGICO
# IL RATTO DI PROSERPINA



**Collocazione**
Positano, Chiesa di Maria santissima del Rosario, accanto all'altare.

**Materiali**
Marmo bianco.

**Dimensioni**
h 75 cm; lungh. 230 cm; largh. 50 cm

**Descrizione Generale**
Sarcofago a cassa parallelepipeda raffigurante il ratto di Proserpina. La lastra frontale appare visibilmente danneggiata nella parte alta, corrosioni e scheggiature sono diffuse su tutta la superficie. L'esemplare è stato precedentemente ricondotto alla tipologia di sarcofagi urbani diffusi a partire dalla seconda metà del II sec. d. C., ma appare più verosimilmente come un prodotto di fabbrica campana dei primi decenni del III sec. d. C.

**Iconografia**
L'episodio mitico del rapimento è raffigurato in maniera piuttosto semplificata: da un lato abbiamo la corsa col carro, dall'altro il ratto vero e proprio. Partendo da sinistra, vediamo una figura femminile, probabilmente Cerere (regge una fiaccola: il tipico attributo della dea) con un mantello ad arco sul capo, intenta a salire sulla biga trainata da cavalli, montati da un auriga alato, in aspetto di Trepidatio, mentre sotto le zampe si trova, semisdraiata, Tellus, seguita da un putto alato. Più avanti si collocano in maniera speculare due figure femminili, poste in ginocchio e con un mantello svolazzante sul capo: forse Proserpina prima e dopo il ratto. Alle loro spalle vediamo altre figure fortemente danneggiate, tra cui potremmo ipotizzare Mercurio e Plutone. Segue il momento del ratto: notiamo una figura femminile (probabilmente Venere), con una lunga veste leggero intenta a correre,

resta poi la parte posteriore del busto di Plutone che, sulla biga, cinge la povera vittima. Il carro è trainato da Quattro cavalli in corsa, ai cui piedi si colloca una figura maschile semisdraiata: Oceano. All'estremità della lastra frontale vediamo Mercurio, con elmo e un mantello, in posizione incedente. I corpi dei personaggi e dei cavalla, come pure le onde del mare in prossimità di Oceano, sono resi in maniera fortemente stilizzata e una evidente semplificazione nello stile. Tale schematizzazione conferisce uno scarso movimento alla scena, finendo per eliminare impeto e concitazione al momento. Sui lati corti sono visibili delle acelle e una palma.

**Notazioni**

Il sarcofago è confrontabile con un frammento inserito nel monumento di Carafa conservato nel Duomo di Salerno, considerato uno dei primi esemplari della stessa tipologia. Inoltre, soprattutto per la parte finale della scena è fortemente somigliante al sarcofago con lo stesso mito conservato ad Amalfi nel chiostro del Paradiso. Lo schema iconografico, articolato in tre momenti: Proserpina colta di sorpresa mentre raccoglie i fiori, il rapimento e la fuga sul carro, è presente su alcuni sarcofagi, tra i quali uno conservato al Museo Nazionale Romano (MUS. NAZ. ROM. I/8, pp. 100-104 n. II,21 (M. Sapelli), appartenuto alla collezione Barberini), a Roma nella casa del Cavaceppi oggi a Baltimora (ROBERT III,3, p. 484 n. 405 tav CXXVIII; KOCH 1978, p. 74 figg. 1-3; KOCH-SICHTERMANN 1982, p. 177 fig. 204) ed al Camposanto Monumentale di Pisa (ROBERT III,3, p. 488 n. 409 tav. CXXVII), datati al primo decennio del III sec., tranne l'esemplare romano datato alla fine del II sec.

# BIBLIOGRAFIA

Koch 1978 = G. Koch, *The Walters Persephone Sarcophagus.* The Journal of the Walters Art Gallery, Vol. 37, 1978,74-83.

Koch-Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, Munchen 1982.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae.* Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo, Tesi Dottorato 2010, 161, 788-89.

Robert 1969 = C. Robert, *DieAntiken Sarkophag-Reliefs* III/1, III/3. «L'Erma» di Bretschneider, Roma 1969.

Valbruzzi 1998 = F. Valbruzzi, *Su alcune Officine di sarcophagi in Campania in età romano-imperiale,* in G. Koch (a cura di), Sarkophag-Studien, Akten der Symposiums 125 Jahren der Sarkophag-Corpus, Marburg, Luglio 1995, Band 1, Mainz am Rhein: Philipp Von Zabern Verlag, 117-128.

Foto dell'autore

# NOLA-TUFINO

# L1 SARCOFAGO CON EROTI FUNERARI E DEFUNTO



**Collocazione**
Tufino (Napoli), località La Schiava, villa de Vito Piscicelli. Attualmente non visibile.

**Materiali**
Marmo bianco

**Dimensioni**
n.a.

**Descrizione Generale**
Il sarcofago, reimpiegato come fontana, presenta due fori, di cui uno al centro della fronte e uno laterale, per il defluvio delle acque. Privo del corperchio originario, non è possibile vedere il retro a causa del riuso come vasca per una fontana da giardino. Prodotto di una bottega regionale, databile alla metà del III sec. d.C.

**Iconografia**
Sarcofago a cassa quadrangolare delimitato in alto e in basso da un listello liscio, mentre due alberelli da cui pendono due faretre sono collocati ai margini laterali: presenta al centro della lastra frontale una figura maschile adagiata, coperta solo sulle spalle dalla leontè (la pelle del leone nemeo), con capelli a calotta corti sulla fronte e mano sulla testa. Particolarmente interessante è la resa degli occhi fissi e dall'espressione afflitta, rivolti tristemente verso il basso, sembrano confermare il senso di ineluttabilità del proprio destino espesso dalla gestualità della mano. Due eroti reggi fiaccola sono simmetricamente collocati ai lati, al centro un piccolo erote in volo regge una ghirlanda.

**Notazione**

Il sarcofago, attualmente non visibile (in quanto collocato in una proprietà privata) è conosciuto solo attraverso una raccolta di fotografie di antichità nolane, A. Palmentieri ricorda che una foto del sarcofago è pubblicata in in Avella 1998, 1468 fig. 2664. Lo stile e l'iconografia del defunto valgono a fissare a la cronologia del sarcofago alla seconda metà del III sec. d.C. Per la posizione del defunto, l'esemplare è confrontabile con un sarcofago proveniente da Carrara (AMEDICK 1991, p. 11 e tav. 4.5), dove la defunta è raffigurata su una kline nella stessa medesima posizione, ma anche con un esemplare conservato a Pozzuoli presso il museo archeologico flegreo di Baia, sulla cui fronte è presente una defunta rappresentata con il medesimo un gesto del nostro defunto (DEMMA 2008, 203 con immagine). Per la posa di quest'ultimo, si rimanda altresì all'iconografia di Arianna addormentata (PALMENTIERI 2010, 775). Un ulteriore rimando iconografico per la posizione del defunto è ravvisabile nel rilievo presente sulla fronte di una fontana romana con

# BIBLIOGRAFIA

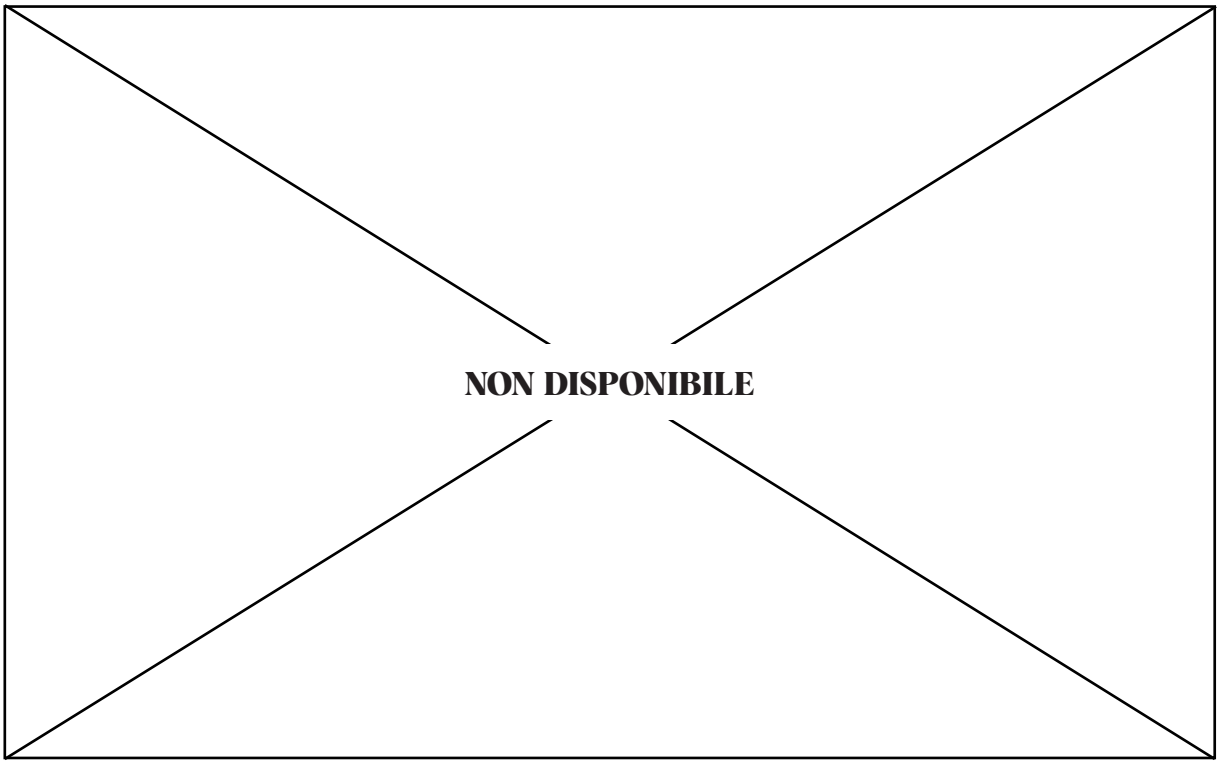
Avella 1998 = L. Avella, *Fototeca Nolana: archivio d'immagini dei monumenti e delle opere d'arte della città e dell'agro*, Napoli 1998.

Demma 2008 = F. Demma, *Museo Archeologico dei Campi Flegrei.* Catalogo Generale 2. Pozzuoli 2008, 203.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae.* Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo, Tesi Dottorato 2010, 775.

Photo credit: http://db.histantartsi.eu/web/rest/Reperto Archeologico/48

# L2 FRAMMENTO DI SARCOFAGO STRIGILATO




**Collocazione**
Nola, centro storico

**Materiali**
Marmo bianco

**Dimensioni**
n.a.

**Descrizione Generale**
Frammento di sarcofago decorato con motivo a strigilature. Reimpiegato come tombino. Attualmente si conserva solo una porzione della decorazione a strigili. Databile al III sec. d. C.

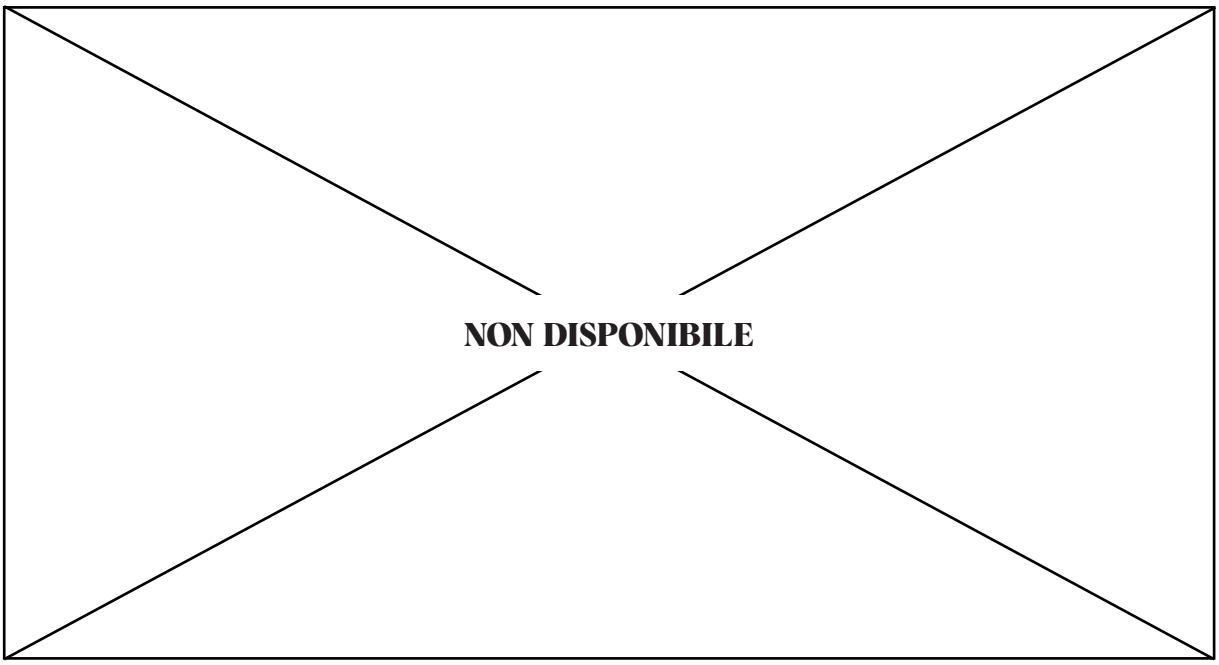
# BIBLIOGRAFIA

Avella 1997 = Avella, L. *Fototeca nolana: archivio d'immagini dei monumenti e delle opere d'arte della città e dell'agro*, Volume 3. Napoli 1997, 446 fig. 817.

Palmentieri 2010 = A. Palmentieri, *Civitates spoliatae*. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo, Tesi Dottorato 2010, 773.

# SARNO

# M1 SARCOFAGO A GHIRLANDE E BUCRANI




**Collocazione**
Sarno, contrada Boscone

**Materiali**
n.a.
**Dimensioni**
n.a.

**Descrizione Generale**
Attualmente non disponiamo di dati sufficienti a convalidare l'ipotesi dell'esistenza del sarcofago presso Sarno. La Palmentieri, richiamando l'isolata testimonianza della Herdejürgen, riferisce del rinvenimento avvenuto nel 1928 di un sarcofago con ghirlande e bucrani in contrada Boscone presso la chiesa di San Vito nel comune di Sarno (Palmentieri 2013, p. 177), si tratterebbe di un manufatto legato alle manifatture urbane della metà del I sec. d.C. per una commettienza locale.

# BIBLIOGRAFIA

Herdejürgen 1996 = H. Herderjügen, *Stadtrömischen und italische Girlandensarkophage*, 1996, 83 n.14 tav 8.1.

Palmentieri 2013 = A. Palmentieri, *Addenda ai sarcofagi romani della prima età imperiale. Nuovi dati dall'area campana*. In Bullettino dell'Istituto archeologico germanico, sezione romana. RM 119. 2013, 177.



RESUMEN EN CASTELLANO Y EN ITALIANO
La práctica de reutilizar sarcófagos antiguos en la época normanda en Campania debe considerarse sin duda un programa complejo, concebido como un conjunto de acciones destinadas a manifestar un proyecto político basado en la recuperación, a través de la continuidad, de las memorias materiales. Estas últimas debían expresar, con un lenguaje simplificado e inmediato, la dimensión del tamaño del poder local. Hablamos de un poder "nuevo" que, valiéndose de referencias históricas a varios niveles, expresaba a través de un estilo arraigado en la tradición cultural una dimensión artística diferente, no necesariamente más modesta.

La pratica del reimpiego di sarcofagi antichi in epoca normanna in Campania è da considerarsi senza dubbio un programma complesso, da concepire come un insieme di azioni volte a manifestare un disegno politico fondato sul recupero, attraverso la continuità, delle memorie materiali. Queste ultime dovevano esprimere, con un linguaggio semplificato e immediato, la dimensione del potere detenuto a livello locale. Parliamo di un potere "nuovo" che, avvalendosi di rimandi storici a più livelli, esprimeva attraverso uno stile radicato nella tradizione culturale una dimensione artistica diversa, non necessariamente più modesta.