

COMUNICAZIONE PER RACCONTO E PER IMMAGINE SIMBOLICA: MODI DI LETTURA DEI RILIEVI NARRATIVI DEI SARCOFAGI ROMANI DI ETÀ IMPERIALE E TARDOANTICA (*)

Nota di ÁGNES BENCZE
presentata(**) dal Socio Corrispondente E. ARSLAN

ABSTRACT. – This paper examines the techniques of visual communication adopted by the reliefs of Roman marble sarcophagi between the early 2nd century and the end of the 3rd century AD. As it appears, the reliefs of Roman sarcophagi transmitted multiple contents to contemporary viewers, involving different levels of interpretation. The study focuses on the way this communication may have occurred, that is to say, on the analysis of the artistic solutions and their possible perception by the viewers. The analysis is developed through three pairs of examples, examined in comparison, taken respectively from the first half of the 2nd century, from the decades between the Antonine and the early Severan period, and from the second half of the 3rd century. In the case of the first pair, the main accent is placed on the possible ways – linear and non – of connecting the scenes represented on garland sarcophagi in a reading which most probably expressed universal moral and psychic contents. For the second period, I compare two sarcophagi decorated apparently with the same sequence of scenes, representing the story of Medea in Corinth, pointing out how the same story could be endowed with an evidently different moral message, by the means of some formal changes, detectible at the level of style. In the third part I compare two sarcophagi of the later 3rd century, one of them bearing the scene of Endymion visited by Selene, the other an abbreviated sequence of the story of Jonah, to point out how the two types worked in an analogous way, as far as the technique of communication is concerned.

L'ambito culturale in cui apparve e si sviluppò il genere del romanzo antico, quello cioè dei ceti medio-alti della città mediterranea di un'epoca che

(*) Le ricerche alla base del presente articolo furono rese possibili dal supporto finanziario del Programma “János Bolyai” dell'Accademia Nazionale delle Scienze d'Ungheria. Tengo anche a ringraziare l'Accademia d'Ungheria di Roma e la Scuola Francese di Roma per l'ospitalità offertami presso le loro sedi.

(**) Nell'adunanza del 12 febbraio 2016.

possiamo definire con uguale ragione come “romana imperiale”, così come “tardoellenistica”, vide nascere ed evolversi anche un altro affascinante genere narrativo, quello dei sarcofagi in marmo decorati con rilievi figurati. La varietà sconfinata di temi, schemi e forme scaturita da questa produzione artistica tra l’età imperiale matura e l’antichità tarda si trova oggi per gran parte sistemata e classificata in una vastissima letteratura critica, tra saggi, monografie e cataloghi, a cominciare con la nota serie degli *Antiken Sarkophagreliefs*⁽¹⁾. L’insidioso compito della lettura e interpretazione di questi rilievi rappresenta tuttavia una sfida incessante da più di un secolo per gli esegeti dell’iconografia antica, senza che possiamo asserire di aver esaurito le domande aperte e i significati possibili⁽²⁾.

Una fonte costante per le nostre difficoltà interpretative consiste senz’altro nella differenza delle tecniche di lettura adottate che separa l’osservatore odierno da quello coevo dei sarcofagi romani: l’identificazione degli elementi significativi e delle connessioni interne di queste complesse rappresentazioni figurate è infatti tutt’altro che scontata, anche per quanti affrontano la loro lettura pur in possesso di un notevole bagaglio culturale, carico di conoscenze letterarie e filosofiche classiche. Si intuisce da tempo, infatti, che lo spettatore antico e tardo-antico osservava le scene affollate di figure con una percezione dello spazio diversa dalla nostra⁽³⁾ e resta ancora da capire fino a che punto nei diversi momenti storici egli abbia percepito la singola figura come rappresentazione oggettiva o come simbolo⁽⁴⁾. Le riflessioni che seguono sono espresse con l’intenzione di contribuire alla comprensione delle tecniche narrative presenti e operanti nell’espressione figurativa in uso durante gli ultimi secoli del mondo antico, cioè nell’ambito in cui, nonostante tutta la sua diversità, anche la narrativa medievale affonda le sue radici.

(1) Per una sintesi bibliografica esaustiva, ormai impossibile da proporre anche sommariamente nelle note di un articolo, rimando alle raccolte delle recenti monografie dedicate al genere: Huskinson, Elsner 2011; ZANKER, EWALD 2004 e la versione italiana aggiornata del medesimo: *Vivere con i miti. L’iconografia dei sarcofagi romani*, Torino 2008. Vd. anche TURCAN 1999.

(2) Per una retrospettiva storiografica vedi: J. ELSNER, *Introduction*, in Huskinson, Elsner 2011, pp. 1-20; J.-Ch. BALTU, *Franz Cumont et l’interprétation symbolique des sarcophages romains, à près de soixante ans des Recherches*, in Galinier, Baratte 2013, pp. 7-20 e R. TURCAN, *En somme, et sans vraiment conclure, ibid.*, pp. 259- 271.

(3) Le riflessioni dedicate a questo problema risalgono almeno ad A. RIEGL, *Die spättrömische Kunstindustrie*, Wien 1901.

(4) È fondamentale a questo riguardo, ma a mio avviso richiede ancora una comprensione più articolata la distinzione tra un approccio “romano-ellenistico”, propenso a percepire immagini oggettive corrispondenti all’esperienza dei sensi, e uno “tardoantico” o “cristiano” allegorizzante, capace di recepire contenuti concettuali tramite immagini astratte, operata da ELSNER 1995 e ID., *Imperial Rome and Christian Triumph. The Art of the Roman Empire AD 100-450*, Oxford 1998.

1. SARCOFAGI A GHIRLANDE: RACCONTO LINEARE O SEQUENZA DI EMBLEMI

La lunga serie dei sarcofagi decorati con rilievi figurati, nei quali il racconto mitologico costituisce soltanto uno dei contenuti possibili, inizia con un gruppo tipologico caratteristico, i cui primi esemplari possono risalire ancora all'epoca giulio-claudia, ma che sembra divenire consueto nei primi decenni del sec. II d.C.: i sarcofagi a ghirlande⁽⁵⁾. I rappresentanti di questo gruppo si distinguono per la presenza del motivo a festoni che animano e scandiscono tre o quattro facce della cassa, delimitando riquadri in cui viene collocata qualche ulteriore decorazione in rilievo. In molti casi non si tratta di scene figurate, ma di rappresentazioni di oggetti – fiale, vasi, corone ecc. – apparentemente decorativi, in realtà quasi sempre carichi di significati ulteriori, come anche le stesse ghirlande. In altri casi i riquadri sovrastanti le insenature dei festoni ospitano gruppi figurati, che invitano a una lettura in chiave narrativa. In realtà però, in certi casi le scene non si riferiscono chiaramente a un racconto mitologico preciso e non hanno neanche chiari collegamenti tra di loro, ma restano paratattiche, più evocative che narrative⁽⁶⁾.

In altri casi, infine, la sequenza di scene compone realmente una narrativa, secondo una tecnica di esposizione apparentemente molto limpida e "classica" nel vero senso della parola. Si tratta del metodo di narrazione chiamato da Kurt Weitzmann «monoscenico», l'introduzione del quale si può attribuire giustamente all'arte greca di epoca classica⁽⁷⁾. Le rappresentazioni monosceniche sono regolate dal principio teatrale dell'unità del tempo e dello spazio, propongono cioè un solo episodio di una storia, senza contaminarlo con elementi appartenenti ad altri momenti della stessa, ma richiamando allo spettatore tutta l'evoluzione degli eventi tramite la scelta di un momento di importanza cruciale, in cui si riuniscono e si condensano elementi decisivi di tutto il dramma. In alcuni casi, poi, già nella pittura vascolare greca di epoca classica si può osservare come due o più immagini monosceniche abbiano

(5) Sul gruppo in generale: HERDEJÜRGEN 1996; sulla produzione analoga delle officine attiche e microasiatiche: J. MEISCHNER, E. LAFLI, *Die attische Girlande und die Sarkophag Caf-farelli*, «BABESCH. Annual Papers on Mediterranean Archaeology» 83 (2008), pp. 138-154 e J. MEISCHNER, E. LAFLI, M. BUORA, *Nuove considerazioni su alcuni sarcofagi del Museo Archeologico dell'Hatay, Antakya*, «Rivista di Archeologia» XXXV (2011), pp. 46-57, sp. pp. 47-52, tavv. XVI-XXV,a. Sul problema della data dell'inizio della produzione: H. BRANDENBURG, *Der Beginn der stadtrömischen Sarkophagproduktion der Kaiserzeit*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts» 93 (1978), pp. 277-327.

(6) Come nel caso del bell'esemplare del camposanto pisano, recante l'iscrizione di *Caius Bellicus Natalis Tebanianus*: HERDEJÜRGEN 1996, cat. n. 6, pp. 79-81, tav. 11,1.

(7) K. WEITZMANN, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of Origin and Method of Text Illustration*, Princeton 1947, pp. 12-15.

potuto formare una sequenza narrativa (per esempio sulle due facce di un vaso), costituendo così una concatenazione di episodi drammatici, per non dire di azioni teatrali. Così anche le piccole scene collocate nelle insenature delle ghirlande dei sarcofagi appaiono come immagini monosceniche. In alcuni casi lo spettatore trova anche il collegamento logico tra due o più di loro che in tal modo sembrano articolare un racconto attraverso una concatenazione di episodi cruciali.

Così, il sarcofago inv. 90.12a-b del Metropolitan Museum of Art, datato agli anni 140-150, racconta la storia di Teseo e Arianna tramite l'accostamento di tre scene figurate, disposte in tre riquadri incorniciati da ghirlande (Fig. 1)⁽⁸⁾. Nella prima scena a sinistra una donna e un giovane discutono di fronte a una porta; in quella centrale, il giovane eroe uccide, secondo uno schema ricorrente e dunque sicuramente comprensibile agli spettatori coevi, un mostro a testa taurina; nell'ultima, all'estremità destra, appaiono una donna distesa nell'atteggiamento convenzionale del personaggio addormentato e ancora il medesimo giovane, apparentemente in fuga verso l'angolo destro. Il tutto è incorniciato da elementi paesaggistici, che ambientano la scena all'aperto. L'interpretazione della sequenza dei tre riquadri sembra scontata: nel primo episodio, con Arianna che porge il filo a Teseo, davanti all'ingresso del Labirinto, viene rappresentato un momento decisivo per l'esito dell'impresa eroica. Questa, la lotta col Minotauro, costituisce l'episodio centrale della vicenda e viene giustamente rappresentata nel riquadro centrale. In tal modo viene suggerita allo spettatore una direzione di lettura in ordine cronologico, da sinistra a destra, proprio come si legge un testo scritto con caratteri latini o greci. L'ultima scena a destra deve essere, dunque, l'ultima in ordine di tempo. In realtà è solo per questo che possiamo identificarla con l'abbandono di Arianna sull'isola di Naxos. Bisogna aggiungere tuttavia che l'atteggiamento della figura femminile in questa scena corrisponde allo schema convenzionale usato sui sarcofagi e in altri generi figurativi per la rappresentazione di una persona immersa nel sonno, spessissimo proprio per il tema di Arianna addormentata a Naxos, non tanto abbandonata, quanto, più spesso, ritrovata da Dioniso⁽⁹⁾.

(8) McCANN 1978, pp. 25-29.

(9) Vd. p. es. TURCAN 1999, figg. 39 (Teseo abbandona Arianna) e 105-109 (Dioniso trova Arianna a Naxos).



Fig. 1 – Sarcofago a ghirlande, The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 90.12a-b (foto Museo).

Mi sembra utile notare tuttavia due caratteristiche di questa presentazione. La prima è il fatto che, nonostante tutto, l'identificazione del mito rappresentato doveva avvenire, anche per l'osservatore coevo, attraverso il riconoscimento dell'episodio centrale. In effetti, la prima immagine costituisce un vero *hapax* iconografico in cui il motivo della porta, da intendere in altri rilievi come quella degli inferi, viene reinterpretata come porta del Labirinto solo tramite le connessioni con le figurazioni nell'intera sequenza delle tre scene; l'ultima scena, benché rievochi altre rappresentazioni di Arianna abbandonata, non sarebbe del tutto comprensibile se non fosse collocata di seguito alla scena centrale. Tutto ciò significa che la tecnica narrativa della sequenza procedeva solo apparentemente in maniera lineare e che in realtà probabilmente ci si aspettava che lo spettatore decifrasse la vicenda partendo dal riconoscimento dell'elemento centrale, da cui poi si ricostruivano gli esordi, a sinistra, e il proseguimento, a destra. In secondo luogo, vale la pena di notare anche il carattere ellittico di questa sequenza narrativa: la scena di Arianna abbandonata non è la vera e propria conclusione della storia e il sarcofago non ci propone un'immagine ulteriore raffigurante l'arrivo di Dioniso, conclusione probabilmente imprescindibile per chi era in grado di leggere queste immagini. La narrazione affidava, dunque, all'immaginazione dello spettatore l'episodio finale. Al contempo, l'insieme delle decorazioni del sarcofago non cessa di evocarlo in quasi tutti i suoi dettagli, con allusioni indirette e in termini molto sofisticati: con la presenza di una serie di piccoli elementi apparentemente decorativi, ma in realtà dionisiaci e relativi al ciclo ricreativo della natura. Ciò nella composizione stessa con le ghirlande e gli Eroti, personificazioni delle stagioni che le sorreggono, sino al busto di satiro e alla maschera comica, collocati nelle ghirlande dei due lati corti⁽¹⁰⁾. La sequenza di immagini che decora il coperchio

(10) Cf. McCANN 1978, pp. 28-29.

propone una curiosa scena di circo, con altri sei Eroti, quattro dei quali alla guida di piccole bighe trainate da coppie non di cavalli, ma di animali selvatici di varie razze: orsi, leoni, tori e cinghiali. I quattro contendenti del circo allegorico sono inoltre circondati da piante, tutte diverse. Corrispondono anch'essi al significato proposto dalle singole bighe, alle quattro stagioni, posizionate sapientemente ognuna sopra un tratto della cassa. In questa la ghirlanda è composta da elementi vegetali corrispondenti anch'essi alle stesse stagioni rievocate. In ordine si hanno boccioli di fiori, spighe di grano, grappoli d'uva con foglie di vite e foglie di alloro sempreverde. In questo caso la decorazione del coperchio, in interazione con le ghirlande della cassa, è da leggere senz'altro come rappresentazione del ciclo ricreativo della natura. Rappresenta quindi un'allusione, ancora una volta, al mondo dionisiaco in senso escatologico.

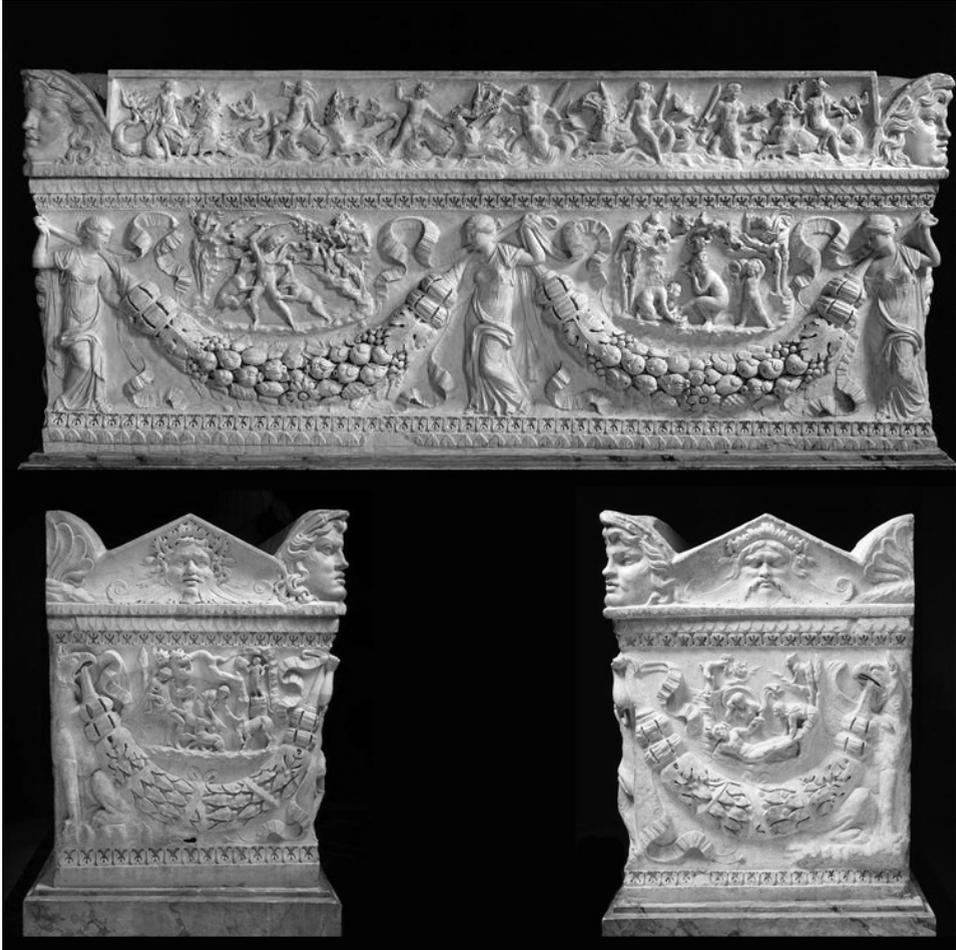
Il celebre sarcofago del Louvre inv. Ma 459 (Figg. 2-4), grosso modo contemporaneo o soltanto poco più antico⁽¹¹⁾ mostra ancora più chiaramente come la lettura lineare non sia stata l'unico modo possibile di percepire le scene figurate scolpite negli spazi delimitati dai festoni. Al contrario, sembra che la presentazione volesse richiamare associazioni più complesse e divergenti tramite le singole scene e il loro accostamento.

In questo sarcofago i quattro festoni, sostenuti da tre maestose figure femminili e da due grifoni alle due estremità, incorniciano quattro riquadri, due sul lato lungo e uno su ambedue i lati corti. Prendendo in considerazione anche le scene rappresentate sui lati corti, si è tentati anche in questo caso di procedere con una lettura che va dall'estremità sinistra all'estremità destra: la scena del lato corto di sinistra presenta un vero e proprio idillio, nel senso di paesaggio animato da alberi, rocce e animali, oltre che da due figure umane, forse anonime; l'immagine del lato opposto propone invece una scena tragica, piena di forza drammatica nella rappresentazione del compianto e della sepoltura di un giovane eroe. In mezzo dovrebbe svolgersi il dramma che dall'armonia conduce al lutto e che lo spettatore, posto davanti al lato lungo, deve aver riconosciuto immediatamente: la storia di Atteone, il cacciatore che aveva sorpreso Artemide (Diana) mentre la dea si lavava nuda nell'acqua di una sorgente boschiva. Le due scene del lato principale rappresentano però i due episodi chiave in ordine inverso: sulla sinistra la punizione, Atteone attaccato e lacerato dai propri cani, e sulla destra la colpa fatale, la dea sorpresa nuda nella grotta della sorgente (resa con una variante del noto schema scultoreo dell'Afrodite accovacciata), con la figura del cacciatore in agguato nell'angolo destro superiore del riquadro.

Come è già stato notato, questo ordine di presentazione può essere visto come un esempio di narrazione prolettica, in cui l'inversione visuale di colpa

(11) BARATTE, METZGER 1985, cat. n. 15, pp. 49-55 (epoca adrianea tarda). HERDEJÜRGEN 1996, cat. n. 26, pp. 93-95 (anni attorno al 130).

e di conseguenza può esprimere il meccanismo psichico del riconoscimento posteriore della colpa, nel momento di o dopo la sofferta punizione⁽¹²⁾: proprio in questo modo Ovidio racconta la storia di Atteone, anticipandone la fine tragica, per enfatizzare il giudizio del narratore, secondo il quale a volte i mortali commettono la colpa inconsciamente, vittime del fato, di cui ci si rende conto soltanto in seguito⁽¹³⁾.



Figg. 2-4 – Sarcofago a ghirlande, Musée du Louvre, Paris, inv. Ma 459.

(12) R. BRILLIANT, *Visual Narratives. Story-Telling in Etruscan and Roman Art*, Ithaca 1984, p. 132.

(13) *Metamorphoses* III, 138-252.

Oltre a questa sofisticata tecnica narrativa, “*hysteron proteron*”, si può notare tuttavia che i riquadri del sarcofago del Louvre agiscono anche come rappresentazioni autonome. Infatti, la morte di Atteone, rappresentata esattamente in questo modo, è una sintesi drammatica ricorrente già nella pittura greca di età classica (vascolare e probabilmente non solo): in presenza o in assenza della dea, con piccole corna di cervo sulla fronte o senza attributi evidenti, l'immagine del giovane eroe lacerato da cani è la rappresentazione sintetica della storia intera almeno dalla prima metà del sec. V a.C.⁽¹⁴⁾. Nell'altro riquadro, la figura centrale della dea al bagno è una variante del tipo figurativo più popolare di questo tema, formulato nella grande statuaria in epoca ellenistica⁽¹⁵⁾.

La fronte del sarcofago esercita, nonostante tutto, un impatto coerente anche nel suo insieme: se non è il racconto lineare di una storia, è un sofisticato gioco che vede due momenti chiave in interazione. Le scene dei lati corti, invece, agiscono in questo caso separatamente: infatti, poco sappiamo su come i sarcofagi istoriati venissero osservati e “letti” dai contemporanei, ma non è scontato affatto che gli artigiani abbiano pensato a spettatori che avrebbero fatto il giro del monumento, per seguire “in ordine” il racconto che si sviluppa sui tre lati⁽¹⁶⁾. Al contrario, si può credere, e lo suggerisce anche lo stesso sarcofago di Atteone, che si pensasse alla visione separata o anche esclusiva dei lati corti, legati al racconto della fronte in realtà soprattutto dalla qualità stilistica omogenea e dalle corrispondenze degli ambienti paesaggistici. A parte questi, però, la scena di lutto che si propone come conclusione logica della storia nell'ultimo riquadro è piuttosto generica, nonostante la sua atmosfera drammatica e il suo carattere eroico. Il lato corto sulla sinistra è ancora meno strettamente legato alla storia di Atteone, anzi in realtà non aggiunge quasi nulla che sia relativo a essa, tranne l'ambiente in cui è situato anche il dramma del cacciatore: è il paesaggio che viene rappresentato, con figure umane ed animali che appartengono a esso senza essere direttamente riferibili alla storia che si sviluppa sulla fronte. Vi si trova, se mai, una sottilissima allusione, con una buona carica sentimentale: gli animali giocosi di questo quadro di serenità spensierata sono cani, identici a quelli che nel riquadro successivo attaccano il proprio padrone. Ma di per sé il rilievo di que-

(14) Il primo esemplare è il cratere eponimo del Pittore di Pan, a Boston: J. BOARDMAN, *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period*, London 1993, fig. 335.1-2.

(15) Il tipo della Venere accovacciata, legata dalla tradizione attribuzionistica al nome dello scultore *Doidalsas* altrimenti poco noto, cf. R.R.R. SMITH, *Hellenistic Sculpture*, London 1991, fig. 102.

(16) Sulla ricostruzione archeologica della collocazione dei sarcofagi e sulle possibilità (limitatissime) di accesso ad essi dopo i funerali vedi di recente: K. MEINECKE, *Funerary Cult at Sarcophagi, Rome and Vicinity*, in Galinier, Baratte 2013, pp. 31-49.

sto lato richiama piuttosto, a chi lo guarda separatamente, gli innumerevoli quadri, tanto popolari a partire dall'epoca giulio-claudia, di paesaggi bucolici, al contempo idillici e sacri, ricchi di richiami poetici e filosofici che convergono tutti verso un'immagine di beatitudine ritrovata nel distacco dal mondo consueto dei quotidiani urbani⁽¹⁷⁾. Prese singolarmente, le scene del sarcofago del Louvre trasmettono dunque un'immagine di beatitudine perfetta, seguita da una rappresentazione di sofferenza atroce e di morte, in seguito di nuovo da un quadro di gioia e di bellezza, anche se diversa perché carica di sensualità e di eccitazione, infine da una scena di lutto e quindi sempre di afflizione. Questa volta tuttavia in termini meno sconvolgenti, perché generica e maestosa, richiamante la fine inesorabile di tutti i mortali.

Sembra, dunque, che la presentazione dei sarcofagi a ghirlande, mentre la loro caratteristica struttura decorativa apriva spazi apparentemente adatti a un racconto continuo, in realtà non prevedesse necessariamente ed esclusivamente una lettura narrativa lineare. Oltre alla narrazione, o parallelamente ad essa, le piccole scene incorniciate dalle ghirlande proponevano immagini a sé stanti, che sembrano esser state portatrici di contenuti non strettamente legati alla storia raccontata. Un'immagine quale quella del paesaggio bucolico del sarcofago di Atteone riesce a condensare in sé una serie di significati disparati, tra i quali il riferimento alla tragedia costituisce soltanto una delle associazioni possibili. Le altre puntano al di là del mito, a esperienze psichiche e morali di significato umano universale. Per l'uso di questo articolo ho scelto il termine di "emblema" per riferirmi a queste immagini polivalenti, inserite, appunto, in una sequenza apparentemente narrativa, ma portatrici di messaggi ulteriori.

2. *PERPETUUM CARMEN* ED EMBLEMI NEI RACCONTI INTRECCIATI DEI SARCOFAGI MITOLOGICI

Nella storia del pensiero antico il racconto mitologico si trasformò gradualmente e in modo quasi impercettibile da espressione di un'esperienza religiosa di tipo arcaico a esposizione allegorica di contenuti astratti, quali i valori morali o i sentimenti o addirittura un insegnamento religioso diverso, soprattutto escatologico⁽¹⁸⁾. Il personaggio mitologico diventa personificazione,

(17) Vd. p. es. TURCAN 1995, pp. 55-60, figg. 63-73.

(18) Rendendomi conto dell'impossibilità di entrare in questa sede nella discussione approfondita della questione, tanto meno di enumerare i numerosi contributi di data storica e recente, rimando solo al capitolo dedicato alla trasformazione filosofica della religione greca in W. BURKERT, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart 2011²,

senza che sia possibile dire quando questa transizione sia avvenuta: sono già metafore lo *Hypnos* e il *Thanatos* di Omero⁽¹⁹⁾ oppure, per guardare il fenomeno dall'altra parte, sarebbe possibile pensare che gli dei messi in scena da Euripide non abbiano più ricordato ai loro spettatori nulla di quella presenza divina che era, o era stato oggetto di culto religioso? Comunque sia, è noto come la cultura greca sia arrivata ai secoli dell'ellenismo già in possesso di una elevata capacità di lettura figurativa dei temi mitologici: è un metodo di ragionamento filosofico, che può essere ricondotto almeno all'ambiente di Platone. Mentre non saprei decidere fino a che punto Callimaco e Apollonio Rodio abbiano preso sul serio gli dei e gli eroi rappresentati nelle loro opere, nel caso di Ovidio sembra evidente che le storie mitologiche hanno fornito più che altro una serie di modelli illustrativi di svariati comportamenti e conflitti, che permettevano al poeta di sperimentare, attraverso una narrazione compassionevole, una varietà di gioie e di dolori vissuti dalla psiche umana.

Quanto all'ambiente culturale dell'impero romano, sappiamo quanto questo mondo fosse permeato di comunicazione visiva, innanzitutto per quanto riguarda l'iconografia politica, promulgata dai vertici del potere e diffusa in tutti i livelli della società, e poi, a un secondo livello, nelle commissioni dei privati, che avevano adottato la tecnica di comunicazione che consisteva nell'esprimere statuto sociale e valori morali attraverso immagini allegoriche⁽²⁰⁾. Infatti, sia l'arte ufficiale sia l'arte dei privati ricorreva spesso a rappresentazioni derivate dall'iconografia mitologica, fundamentalmente greca, in quanto le premesse per una rappresentazione antropomorfa, quindi figurata e narrativa del pensiero religioso si erano evoluti nel seno dell'arte greca ed ellenistica. Nella profusione di immagini che caratterizza la megalopoli romana dall'età tardo-repubblicana – che si tratti di Roma stessa o di altro centro importante – ricorrere alla figura mitologica o pseudo-mitologica per esprimere contenuti distanti dal pensiero mitologico è pane quotidiano di innumerevoli botteghe e dei loro committenti⁽²¹⁾. Non è un caso, dunque, se nella ricerca dedicata ai sarcofagi decorati con complessi rilievi mitologici, un filone particolarmente proficuo sia stato quello dedicato all'identificazione all'interno dei fregi narrativi di elementi costitutivi apparentemente appartenenti solo al racconto, ma che in realtà si potevano isolare e riconoscere come

455-498. Resta sempre un'ottima introduzione alla questione anche K. KERÉNYI, *Was ist Mythologie?*, «Europäische Revue» 15 (1939), pp. 3-18.

(19) *Iliade*, XVI, 453-683.

(20) È tanto superfluo quanto doveroso far riferimento qui all'opera fondatrice di P. ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987.

(21) Il filone di ricerca in questa direzione credo che sia stato inaugurato dall'altrettanto fondamentale opera di T. HÖLSCHER, *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg 1987.

varianti di tipi di figure o di scene ben noti ai contemporanei e decifrabili in termini soprattutto moralistici⁽²²⁾.

Vorrei presentare qui un esempio, a mio parere particolarmente istruttivo per quanto riguarda il rapporto tra narrazione e figura “emblematica” all’interno del genere dei sarcofagi a rilievo mitologico. Dall’età antoniniana all’età tetrarchica il tipo strutturale di sarcofago istoriato più frequente a Roma consiste in una cassa rettangolare, con il lato frontale completamente coperto da figure di dimensioni variabili e spesso disposte su diversi piani, che compongono una o più scene narrative, costituendo in ogni caso un flusso continuo di eventi e di personaggi, senza cospicui elementi divisorii; i coperchi, quando conservati, riprendono spesso la forma del tetto a doppio spiovente, con maschere come acroteri negli angoli e sul lato frontale spesso un pannello lungo e stretto, decorato con un altro fregio figurato, eseguito normalmente in rilievo stiacciato, in contrasto con le figure quasi in tutto tondo della fronte della cassa. Più raramente, il sarcofago può assumere la forma di una vasca ovale o tinozza da vino (*lenòs*), variante associata per lo più alla tematica dionisiaca; in questo caso il folto tessuto di figure e di elementi di paesaggio percorre ininterrottamente il perimetro della cassa.

Fra le rappresentazioni troviamo una ricca varietà di temi mitologici, in cui spicca tuttavia una serie di racconti particolarmente popolari⁽²³⁾. Uno di questi è senz’altro l’agghiacciante vicenda di Medea, principessa maga di Colchide, arrivata a Corinto con Giasone per restare presto tradita dall’eroe da lei amato, aiutato e salvato, che decide di stringersi in matrimonio a Creusa, la figlia del re locale. La principessa orientale, vista e rappresentata in tutte le esposizioni poetiche come straordinaria figura di maga barbara, prepara ed esegue la vendetta più terribile, regalando a Creusa una veste e una corona avvelenate, che la bruceranno viva, e uccidendo i propri figli, prima di salire in cielo su un carro trainato da draghi, dono di Helios, suo avo, per abbandonare definitivamente il marito traditore.

Almeno nove sarcofagi superstiti illustrano questa serie di eventi attraverso una sequenza di scene disposte nell’ordine del racconto, da sinistra a destra: all’inizio Creusa riceve i doni dai due figli di Medea, rappresentati come infanti, con le proporzioni convenzionali usate nella scultura ellenistica per la raffigurazione dei bambini piccoli; seguendo verso destra si delinea la violenta scena della morte di Creusa e di suo padre, in seguito la figura di

(22) Un esempio recente per tutti: D. GRASSINGER, *Pelops der siegreiche Rennfahrer*, in Galinier, Baratte 2013, pp. 131-145. Il metodo applicato su tutto il corpus: ZANKER, EWALD 2004.

(23) Cf. F.L.J. MATZ, B. ANDREAE, *Die Mythologischen Sarkophage: Neubearbeitung einschliesslich der von Carl Robert in den Bänden II und III vorgelegten Denkmäler*, (*Die antiken Sarkophagreliefs*, 12), Berlin 1975.

Medea che medita l'uccisione dei due piccoli, riproposti nella forma già osservata, infine ancora Medea che s'invola sulla biga trainata dai draghi sulla destra, concludendo il fregio con i girali e le ali dei mostri⁽²⁴⁾.

Si tratta qui senz'altro di una narrazione lineare e continua: il racconto si sviluppa per ordine cronologico, corrispondente anche alla connessione logica degli eventi, e le scene si seguono senza elementi divisori, articolate in gruppi di figure che riempiono tutto lo spazio senza lasciare vuoti. Anzi, si toccano e si sovrappongono anche tra una scena e l'altra. Mentre l'ordine cronologico non viene alterato, i fregi affiancano luoghi diversi nei quali si svolgono le azioni. Ciò costituisce una netta differenza rispetto alla tecnica di rappresentazione del dramma classico, dove si vede un solo luogo per tutta la durata dello svolgimento degli eventi: così da Euripide, Creusa non appare mai davanti al pubblico e la scena della consegna dei doni, seguita dalla quella della morte della principessa e di suo padre sono evocate soltanto da racconti verbali. Sui sarcofagi invece i primi eventi, ambientati evidentemente in un immaginario palazzo reale di Corinto, sono seguiti da episodi che si svolgono fuori, davanti alla dimora di Medea. Bisogna notare, dunque, che la lettura del rilievo, benché procedesse linearmente, richiedeva sempre comunque una familiarità profonda con la storia, anche perché i fregi disposti sulla fronte dei sarcofagi raccontavano solo gli episodi finali, senza accennare ai precedenti.

La versione più comune, rappresentata dalla quasi totalità degli esemplari noti, datati per lo più alla media età antoniniana (anni 150-160)⁽²⁵⁾, è illustrata qui dal sarcofago molto ben conservato del Museo Nazionale Romano, inv. 75251 (Fig. 5)⁽²⁶⁾. Bisogna ricordare tuttavia che tutti i sarcofagi analoghi sono composti dalla stessa sequenza di tipi figurati, scanditi con un ritmo quasi sempre uguale, in scene pressoché identiche. I rilievi di questo gruppo hanno tutti un'aria di gusto classico: è da notare come venga rispettata anche la vecchia regola dell'*isokephalia*, in un mondo dove ormai si è abituati anche ad osservare rilievi con figure disposte su diversi piani. Qui l'altezza del fregio è completamente riempita dalle figure, dietro le quali lo sfondo è animato solo dai *parapetasmata*, le tende appese su evanescenti pilastri nelle scene ambientate all'interno di un edificio. Infatti, quasi tre quarti del fregio sono occupati dalle due scene che si svolgono nella dimora reale di Corinto: un primo paio di pilastri ne indica un ingresso, in cui appare una figura maschile eroica, in riposo, rappresentato secondo un collaudato tipo

(24) Vedi la raccolta di GAGGADIS-ROBIN 1994, pp. 9-20.

(25) GAGGADIS-ROBIN 1994, *l. cit.*, cat. n. 2 (Berlino), 3 (Mantova, Palazzo Ducale), 4 (Louvre), 8 e 21 (Roma, Museo Nazionale Romano), 9 (Vaticano), 20 (Ancona) e 22 (Napoli).

(26) GAGGADIS-ROBIN 1994, cat. n. 8. Per una descrizione dettagliata e una bibliografia completa vedi la scheda di A. AVAGLIANO, in *La Rocca*, Parisi Presicce, Lo Monaco 2012, pp. 350-351, cat. n. VI.17.



Fig. 5 – Sarcofago decorato con le scene del mito di Medea, Museo Nazionale Romano, inv. 75251 (da La Rocca, Parisi Presicce, Lo Monaco 2012, cat. n. VI.17).

statuario risalente all'epoca classica⁽²⁷⁾. In esso viene riconosciuto Giasone che assiste alla consegna dei doni, che si svolge in termini altrettanto sereni e classici nel riquadro delimitato da un primo tratto di *parapetasma*, appeso a due pilastri quasi completamente nascosti dalle figure. La figura di Creusa, seduta, rivolta verso sinistra e quindi anche verso Giasone, richiama al contempo gli schemi fissi della matrona (seduta maestosamente e avvolta in panneggi abbondanti) e quella della dea vergine: i richiami visivi ad opere celebri passano attraverso la *Tellus* dell'Ara Pacis sino alle dee sedute del fregio del Partenone. I due infanti ricordano da un lato gli Eroti simbolici, tanto popolari nell'arte romana imperiale e che appaiono anche nel fregio decorativo del coperchio di questo sarcofago, ma al contempo anche le figure di figli dei notabili presenti nei rilievi politici nel segno della loro integrazione nella comunità politica, sempre a partire dall'Ara Pacis. La scena è completata da due figure, rese con la stessa *gravitas* classica, tra le quali si fa notare soprattutto l'efebo, modellato sempre in stile quasi accademico, ma che riveste un interesse particolare per il significativo gesto delle braccia incrociate e per i due attributi tenuti in mano: papaveri nella sinistra e fiaccola spenta nella destra. Più che una personificazione della morte, cioè allegorica, questa figura può essere definita simbolica, poiché evoca associazioni varie e complesse, sebbene tutte presagi della tragedia. La scena è caratterizzata comunque soprattutto dalla tranquillità delle figure e dalla sequenza di assi verticali che permettono anche di vederla separata da ciò che segue e di percepirla – integralmente o nei suoi singoli elementi – come “emblema”, simile ai quadretti

(27) Presente p. es. fra gli eroi attici del fregio del Partenone, cf. A. STEWART, *Greek Sculpture*, New Haven-London 1990, fig. 345.

incorniciati da ghirlande presenti sui sarcofagi del primo gruppo, portatore di un significato ulteriore, indipendente dal concreto racconto mitologico.

La scena iniziale è collegata con quella successiva, della morte, che in questo sarcofago occupa più di un terzo del fregio, tramite la ripetizione della figura di Giasone, o, in ogni caso, di un eroe in posa classica che guarda con silenziosa compassione il dramma violento che segue. Gli elementi centrali del sarcofago sono, appunto, il giovane stante in passività malinconica e la dinamica figura del vecchio re, il cui movimento patetico, teso in avanti, accentuato dalle pieghe arcuate del panneggio, preannuncia l'altrettanto passionevole movimento della figura che rappresenta Creusa una seconda volta sul fregio. Spostata dal centro verso l'estremità destra, la figura femminile agonizzante, caratterizzata ormai da movimenti scomposti e da elementi obliqui (anche se l'asse fondamentale rimane verticale, perfino nella stilizzazione irrealistica delle ciocche ondulate saltellanti verso l'alto) è, in effetti, sempre Creusa. Il tratto centrale del fregio, inquadrato da un altro pezzo di *parapetasma*, mette in scena, dunque, la conseguenza del primo atto, con la protagonista vista ormai come vittima, non più come presenza quasi divina. È ridotta, anzi, in un estremo sconvolgimento, come una baccante: infatti, lo schema contorto della figura doveva ricordare agli spettatori proprio le rappresentazioni delle sconvolte compagne femminili del *thiasos* bacchico. L'ultimo quarto del fregio, con sfondo vuoto, è chiaramente escluso dallo spazio delimitato dalle tende e dai pilastri. La figura femminile che vi è collocata, ripetuta due volte, in due azioni successive, ormai non è Creusa, benché il tipo statuario non sia molto differente, ma la sua nemica mortale, Medea. Nonostante tutto, un collegamento viene creato anche qui, sempre in maniera sottile ed efficace, dal gesto di Medea che brandisce la spada, secondo la narrativa contro i propri figlioli, ripetuti anch'essi ai piedi della madre. In realtà la composizione suggerisce che la spada sia diretta piuttosto contro l'avversaria: le due figure femminili sono separate e al contempo collegate dal tratto verticale dell'arma. L'ultimo quarto del fregio ammassa due scene in uno spazio più ridotto rispetto a quello dedicato alle altre due separatamente. Eppure proprio qui si tratta degli eventi più straordinari. Il racconto si accelera e si raddensa. La porzione finale del sarcofago è animata da movimenti intensi e da forme aggrovigliate che ricordano il rilievo mitologico di tradizione ellenistica. I due schemi – Medea meditante l'infanticidio e Medea sul carro magico – sono di nuovo schemi iconografici ben noti nell'ambiente del II sec.⁽²⁸⁾, certamente riconoscibili per lo spettatore colto che, diversamente da quanto succedeva nel caso della prima scena, qui richiamano il mo-

(28) La Medea meditante l'infanticidio può dipendere, infatti, da una pittura ellenistica, di cui non ci resta nessuna traccia oltre la sua notorietà diffusa in età romana imperiale, attestata da Plinio (*Historia Naturalis* XXXV, 26, 136), come nota A. AVAGLIANO, in La Rocca,

struoso dramma mitologico, ripensato e rielaborato varie volte anche dai poeti latini⁽²⁹⁾.

Riassumendo, in questa presentazione piuttosto diffusa della storia di Medea, l'arte dei sarcofagi istoriati metteva lo spettatore di fronte a una narrazione continua che correva sciolta da un esordio sereno e armonioso, con intensità crescente, verso un vertice saturo di *pathos* e infine a una conclusione che mirava al di là dei limiti dell'esperienza umana, introducendo il *deinòs* nella forma dei draghi alati che sollevano in cielo la biga dell'eroina, mostruosa e al contempo solare. In assenza di una chiave di lettura di valore assoluto, le interpretazioni tese a spiegare che cosa facesse di questo racconto un motivo idoneo per una sepoltura, restano per forza ipotetiche. La biga trainata dai draghi alati può evocare una lontana tradizione di rappresentazioni funebri centro-italiche, probabilmente ancora familiare agli spettatori italici di epoca imperiale⁽³⁰⁾. La tensione crescente della sequenza che conduce verso questa visione mostruosa ne enfatizza l'importanza. Bisogna notare, inoltre, come la rappresentazione della biga e dei draghi sia evocativo anche di un altro ambito mitologico, spesso rappresentato nei rilievi di sarcofagi: quello di Demetra e di Persefone⁽³¹⁾.

Perciò la lettura lineare esprime, al di là del mito concreto, il passaggio dalla vita terrestre, che nella sua fragilità può rivestire una parvenza momentanea di bellezza divina, alla distruzione di tutto ciò operata da forze terribili e inesorabili. Il sarcofago del Museo Nazionale Romano presenta questo dramma tramite una sequenza paratattica di elementi compositivi, che potrebbero essere letti come gli altri quadri emblematici finora visti: schema della vita della giovane matrona di bellezza divina; schema della morte e del lutto; schema della madre assassina; schema dell'essere demoniaco in volo verso un mondo sconosciuto. K. Fittschen, partendo dall'osservazione del fatto che in questo tipo di presentazione la maggior parte del fregio è riser-

Parisi Presicce, Lo Monaco 2012, p. 351. Per l'uso anche indipendente dei due schemi nella scultura funeraria cf. GAGGADIS-ROBIN 1994, figg. 60-76.

(29) Innanzitutto dalla tragedia omonima di Seneca e Ovidio, *Metam.* VII.

(30) Mi riferisco innanzitutto all'associazione di serpenti ed ali come attributi di una presenza demoniaca e funebre, cf. p. es. R. HERBIG, *Götter und Dämonen der Etrusker*, Mainz 1965, figg. 25, 28, 29, 30, 31, 34, 36, 41, 48, 49.

(31) Aggiungiamo che, restando nell'ambito del mito, la figura di Medea in realtà è particolarmente vicina a quella della Regina degli Inferi: come viene precisato da tutte le versioni poetiche, la principessa-maga orientale è nipote del Sole, ma anche sacerdotessa di Ecate, divinità a sua volta strettamente associata a Demetra e a Persefone. Lo schema figurativo della biga alata trainata da grandi serpenti, le cui spirali interrompono la sequenza di elementi verticali nel genere dei sarcofagi romani, appare nelle rappresentazioni della partenza di Triptolemo (cf. p. es. Louvre, Ma 3571: BARATTE, METZGER 1985, n. 48, pp. 118-121) e in quelle del ratto di Persefone da parte di Ade, a sua volta inseguito da Demetra su carro alato, trainato da serpenti (cf. ZANKER, EWALD 2004, pp. 368-370).

vata alle scene che vedono Creusa come protagonista e appoggiandosi sulla collaudata metodologia consistente nell'identificazione di schemi emblematici di contenuto morale all'interno di un ciclo narrativo, interpreta questo gruppo di rilievi in chiave retorico-filosofica, come esempio di morte prematura, pensiero espresso anche da altri gruppi di sarcofagi mitologici coevi. Il riferimento al genere letterario antico della *consolatio*, che spesso ricorreva all'analogia mitologica per il trattamento di temi morali, getta luce anche su uno dei possibili meccanismi in cui un racconto mitologico poteva essere letto e rivissuto nell'arte figurata di epoca romana imperiale⁽³²⁾.

Sarà interessante a questo punto osservare un altro esemplare del gruppo, eccezionale nel suo metodo compositivo e quindi narrativo, benché sia decorato con la stessa sequenza di episodi e di schemi presente negli altri. È il sarcofago inv. BS 203 dell'Antikensammlung di Basilea (Fig. 6)⁽³³⁾, unico esemplare che si distingue nella serie per una tecnica compositiva radicalmente diversa. Come prima caratteristica cospicua salta all'occhio la profondità dello spazio ottenuta introducendo due piani di figure. In questo e nella resa delle figure, slanciate e di un'espressività particolare, il sarcofago di Basilea è vicino all'arte dei rilievi della Colonna Aureliana e del coevo e congeniale sarcofago di Portonaccio (perciò viene datato tradizionalmente agli anni 180-190, eccezion fatta del tentativo di Gaggadis-Robin che lo sposta di una trentina di anni, in piena età severiana⁽³⁴⁾). In questo brulichio di personaggi, tutti animati da un'agitazione degna del dramma, non si trova più una figura isolata: gesti violenti e sguardi intensi creano collegamenti incessanti che guidano l'occhio dello spettatore senza riposo dall'esordio alla fine. È *perpetuum carmen*, nel senso ovidiano del termine: nessun episodio è concluso, ogni evento porta direttamente al seguente.

In contrasto con la Creusa quasi dea, rappresentata in dolce atarassia e in forme ideali, la giovane matrona di questo sarcofago si contorce in un gesto preoccupato, come turbata da un presagio: il gesto della mano destra punta sui figlioli di Medea recanti i doni, mentre lo sguardo cerca quello di una compagna che giunge da destra e dal piano posteriore, con gesto conciliante. La compagna consolatrice tiene in mano un piccolo serto di fiori (rose?) uguale a quello tenuto dal giovane uomo che apre la scena

(32) K. FITTSCHEN, *Der Tod der Kreusa und der Niobiden. Überlegungen zur Deutung griechischer Mythen auf römischen Sarkophage*, «Studi Italiani di Filologia Classica» 10 (1992), pp. 1046-1059.

(33) GAGGADIS-ROBIN 1994, n. 24, figg. 40-47. M. SCHMIDT, *Der Basler Medeasarkophag. Ein Meisterwerk spätantoinischer Kunst (Monumenta Artis Antiquae 3)*, Tübingen 1969; G. KOCH, H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, München 1982, pp. 87, pp. 153-159.

(34) GAGGADIS-ROBIN 1994, p. 31.

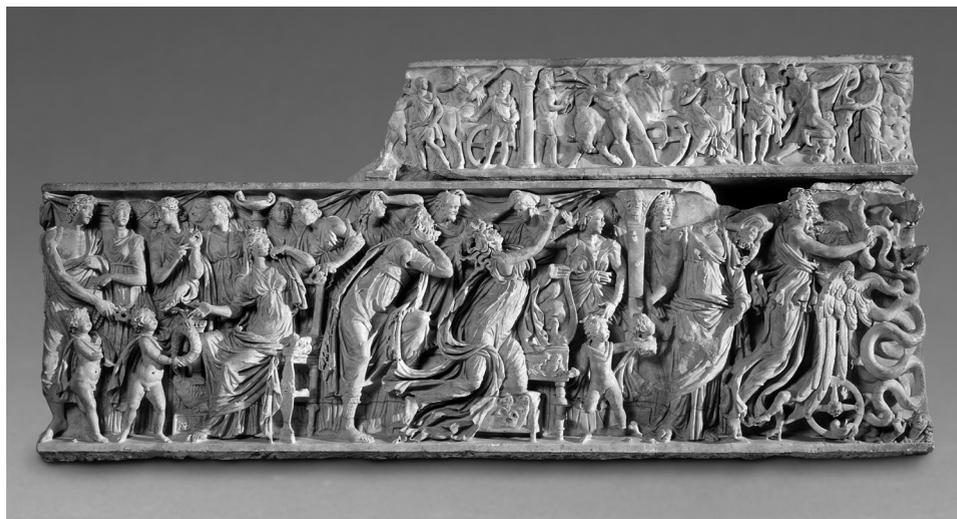


Fig. 6 – Sarcofago decorato con le scene del mito di Medea, Antikensammlungen, Basilea, inv. BS 203 a (foto Museo).

sulla destra e in cui esiterei a riconoscere con sicurezza Giasone. In ogni caso l'eroe infedele non appare più una seconda volta nel grande fregio della cassa (è molto presente invece nella sequenza del fregio piccolo del coperchio, che racconta le vicende in Colchide). Il collegamento tra la prima scena e la seconda è diretto: è creato innanzitutto dallo sguardo di Creusa che, in ricerca di consolazione, è rivolto verso la rappresentazione del proprio destino imminente. Ma la figura della rasserenante compagna emerge già da uno spazio intermedio, in parte occupato dalla figura di Creonte, che contempla inorridito – e in questo caso con una vera e propria espressione di orrore sul viso – la figlia morente. La variante di postura più naturale che assume quest'ultima (inginocchiata con ambedue le gambe), insieme alla resa realistica dei capelli e con il drappeggio che sembra davvero aderire al suo corpo e consumarlo come fosse una fiamma, conferisce a questa versione una forza espressiva che non si riscontra nelle versioni tradizionali e che si avvicina ai toni della descrizione euripidea⁽³⁵⁾. Il dramma dell'episodio è rafforzato ulteriormente dai personaggi in secondo piano, che da un lato ripropongono l'espressione di dolore del padre con i loro disperati gesti di lutto e di orrore, dall'altro iniziano a introdurre il seguito, ancora più tremendo. È particolarmente interessante la figura della vecchia nutrice, presente già nella prima scena, tratta da un altro tipo

(35) *Medea*, 1181-1221.

statuario ellenistico noto⁽³⁶⁾, che acquisisce qui un nuovo significato nel suo ruolo di collegamento tra le due scene tragiche. Situata ancora nel riquadro della Morte di Creusa, essa guarda, in effetti, con gesto disperato verso la figura seguente, purtroppo fortemente frammentaria, ma facile da identificare con Medea pronta a trucidare i figli. Anche i bambini sono spostati in uno spazio intermedio tra le due scene: uno davanti alla nutrice, ancora al di qua del pilastro decorato con una maschera che in teoria dividerebbe non solo spazi, ma anche unità di tempo, l'altro proprio davanti ad esso. Gli sguardi dei piccoli sono diretti verso la madre, ma la postura è ambigua: la figura meglio conservata del bambino a sinistra sembra dirigersi con passo incerto verso il centro del fregio, in un inutile tentativo di fuga al destino. Gli sguardi sono preoccupati: i figli di Medea nella loro seconda apparizione vengono caratterizzati diversamente rispetto all'inizio. La figura della Medea assassina, poi, è strettamente collegata all'ultima figura, quella della stessa Medea in partenza con la biga del Sole. Quest'ultima appare decisamente sovrumana, tratta in cielo dai mostri, con un'indicazione esplicita del volo espresso da una testa femminile emergente nell'angolo destro in basso, che è la personificazione della terra. La testa rivolta indietro caratterizza la seconda Medea come entità divina solare⁽³⁷⁾ e al contempo la lega a tutte le vicende presentate nel fregio: lo sguardo non si dirige esplicitamente verso nessuno dei personaggi precedenti, ma la postura sembra rispondere al gesto preoccupato della prima protagonista femminile. Le due si distinguono, d'altronde, in questo rilievo per l'abbigliamento leggermente diverso. I fregio di questo sarcofago si divide, nonostante tutto, armoniosamente in tre grandi tratti di lunghezza quasi costante, spostando la morte di Creusa e di Creonte al vero centro geometrico del pannello.

Nel caso del sarcofago di Basilea sarebbe difficile asserire che la vera protagonista sia Creusa e che il racconto del rilievo sia da interpretare come un discorso consolatorio che insieme al lutto mette in evidenza anche la bellezza della vita effimera. Nell'angoscia diffusa tra i personaggi, la trionfante maga volante sembra dominare l'intero racconto restituendogli un carattere autenticamente tragico fin dall'inizio. Il piccolo fregio del coperchio contribuisce questa volta alla comprensione dei veri punti di forza: vi si svolgevano, ora conservati solo in parte, gli episodi dell'impresa di Giasone in Colchide, con la scena della conquista del Vello d'Oro come conclusione, all'estremità destra, dove l'ultima figura è sempre quella di Medea, accostata a un altro dragone. La storia dell'impresa di Colchide conferisce a Medea il ruolo di

(36) Cf. per esempio SMITH 1991, fig. 175 e copertina interna, p. 138.

(37) Da confrontare soprattutto con una tradizione del ritratto di Alessandro Magno, confluyente e confondibile con la rappresentazione di Helios-Apollo, vd. p. esempio il tipo della Galleria degli Uffizi, inv. 338 o quello dei Musei Capitolini, inv. 732.

protagonista indiscutibile, rievocando anche i motivi del furore assassino rappresentato dal fregio grande della cassa.

Il rilievo del sarcofago di Basilea – in ogni caso un po' più recente di quelli di schema tradizionale – ha rinnovato la messa in scena del dramma di Medea, reintroducendovi l'unità drammatica del racconto ed eliminando così la comunicazione per emblemi. Se così si può dire, l'artista di questa opera, al luogo del discorso retorico, ha introdotto un linguaggio poetico di altissimo livello per affrontare il tema dell'orrore della morte. Come ci mostra l'esempio di questi sarcofagi quasi contemporanei, nell'arte del sec. II erano praticabili e praticate ambedue le tecniche rappresentative: quella operante per doppi sensi allegorici e quella che affidava l'espressione del significato universale all'efficacia della narrativa e della *phantasia* dello spettatore⁽³⁸⁾.

3. L'EMBLEMA COME PROTAGONISTA AL CENTRO DI UN TESSUTO PSEUDO-NARRATIVO

A partire dalla tarda epoca severiana (anni 220) diventano dominanti, nel genere dei sarcofagi istoriati, forme di decorazione che suggeriscono con la loro stessa struttura uno spostamento di interesse dal racconto lineare verso la comunicazione per singole immagini: sarà il sopravvento, appunto, di quel tipo di immagine che ho chiamato emblema. Una soluzione formale, notoriamente legata ai sarcofagi prodotti nelle officine dell'Asia Minore e chiaramente risalente ad esperienze locali di molto precedenti, consiste nello spezzamento del fregio figurato in riquadri chiusi, per lo più in nicchie incorniciate da finte architetture, che ospitano ognuna una figura umana, trasformata con l'aiuto di un ricco addobbo di attributi in figura allegorica (nella maggior parte dei casi sono le Muse o altre personificazioni)⁽³⁹⁾. Una variante di questa idea è quella più usata nei sarcofagi prodotti a Roma in cui sono figure a sé stanti – personificazioni pseudo-mitologiche o figure di significato ancora più astratto, come quelle dei filosofi – senza elementi divisorii, in una sequenza quasi narrativa che ricorda le scene di processione dei rilievi politici⁽⁴⁰⁾.

(38) Era d'altronde questa la conclusione a cui era arrivato per altre vie ELSNER 1995, pp. 46-48, soprattutto tramite l'analisi delle fonti letterarie risalenti allo stesso periodo, relative ai principi estetici e ai meccanismi della percezione.

(39) H. WIEGARTZ, *Kleinasiatische Säulensarkophage. Untersuchungen zum Sarkophagtypus und zu den figürlichen Darstellungen*, Berlin 1965.

(40) M. WEGNER, *Die Musensarkophage*, (*Antike Sarkophagreliefs* V,3), Berlin 1966; D. KRANZ, *Jahreszeiten-Sarkophage*, (*Antike Sarkophagreliefs* V,4), Berlin 1984; TURCAN 1999, pp. 70-90.

Parallelamente a queste esperienze di rappresentazione il sec. III è anche il periodo di massima espansione delle fronti di sarcofagi decorati con grandi scene pullulanti di figure, spesso disposte su numerosi registri, i quali però non sono mai separati rigidamente, ma al contrario, si intersecano e si compenetrano l'un l'altro, con la tecnica rappresentativa che nei rilievi politici ha la funzione evidente di rendere l'idea di uno spazio profondo, popolato da una massa di personaggi. Significativamente però in queste scene, apparentemente di massa, emerge regolarmente una figura o un paio di figure che si distinguono agli occhi dello spettatore come protagonisti. Così avviene spesso nei rilievi dei sarcofagi a scena di battaglia, dove il protagonista indiscutibile emerge quasi sempre al centro, con il gesto del trionfo e con la testa lavorata come ritratto o lasciata abbozzata, in attesa di ricevere le sembianze richieste da un committente⁽⁴¹⁾. Qui il rilievo evidentemente non "racconta" più una storia, poiché la guerra rappresentata raramente ha un nome preciso, ma presenta un paradigma di valore universale, attraverso l'immagine della lotta, raffigurata sempre come scontro tra due mondi opposti, la vita e la morte, in cui il mondo "nostro", deve essere vincitore. Nel brulichio di figure che circonda l'immagine centrale possono spiccare dettagli episodici, ma tutto converge verso la figura principale che esprime l'essenza del messaggio ed è evocativa non solo per la sua posizione centrale, per le sue dimensioni o per le fattezze ritrattistiche, ma anche per il tipo iconografico usato, che quasi sempre corrisponde a uno schema già impregnato di significati.

Questo modo di strutturare l'immagine appare tuttavia anche in scene figurate contraddistinte dalla presenza di attributi e di figure che alludono a un preciso racconto mitologico. L'immagine dunque è apparentemente narrativa, rientra nella serie di rilievi mitologici adottati per la decorazione di un monumento funebre, per lo più in forma monoscenica drammatica, altre volte accostando due o tre episodi della storia, ma che, anche quando si possono leggere in una evoluzione lineare di eventi, catturano lo sguardo sull'immagine emblematica. Questa è sempre ricca di significati astratti multipli, mentre la moltitudine di figure secondarie crea un'atmosfera all'interno del quale l'emblema acquisisce uno dei significati possibili.

Come esempio scelgo il "racconto" del mito di Selene ed Endimione e le varianti che illuminano il significato della figura protagonista e ci conducono, per concludere, nel mondo delle immagini paradigmatiche rilette in chiave cristiana. Fra tante versioni conosciute del tema e della messa in scena, il sarcofago inv. Ma 1335 del Louvre (Fig. 7), datato negli anni 230⁽⁴²⁾, offre

(41) Ricorderei qui soltanto, a titolo illustrativo, i notissimi esempi del sarcofago di Portonaccio (Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme) e del sarcofago di battaglia Ludovisi (Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps) ambedue spesso trattati e riprodotti, vd. p. es. TURCAN 1995, figg. 296 e 389.

(42) BARATTE, METZGER 1985, n. 25, pp. 71-75.

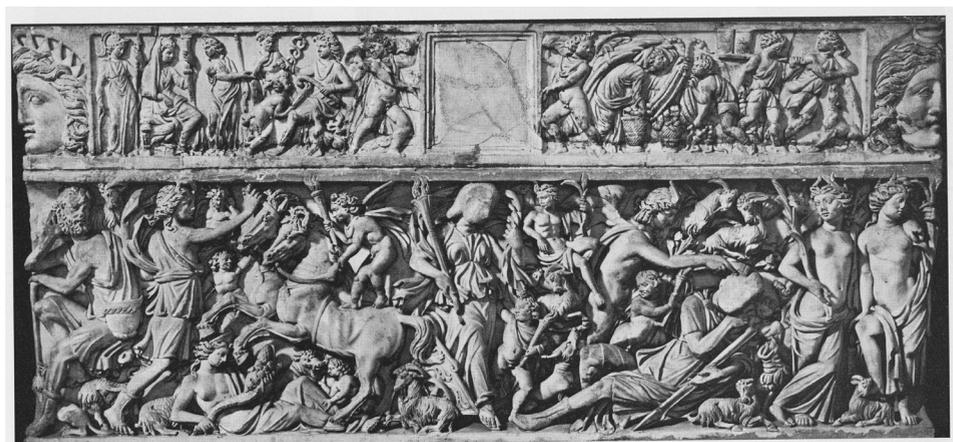


Fig. 7 – Sarcofago decorato con scena rappresentante Selene ed Endimione, Musée du Louvre, Paris, inv. Ma 1335 (da ENGEMANN 1973, Taf. 9).

un esempio caratteristico e istruttivo. La cassa piuttosto alta, dalle proporzioni adatte alla rappresentazione su più piani, propone sulla fronte un vortice di innumerevoli figure di dimensioni varie, che spuntano sui vari livelli, senza suggerire tuttavia, per questa volta, una profondità di spazio. La scena che si delinea può essere classificata come narrativa monoscenica, in quanto rappresenta un unico evento, restando all'interno di un unico spazio; al contempo però l'atteggiamento delle figure esprime una direzione di movimento e suggerisce un percorso di lettura allo spettatore: ancora una volta da sinistra a destra. La stessa storia mitologica viene raccontata su altri sarcofagi in altre varianti compositive: appare anche la raffigurazione monoscenica con senso di lettura opposta, altre volte il racconto si articola in due scene di direzioni opposte o complementari⁽⁴³⁾. Nonostante ciò, non si tratta comunque di una concatenazione di eventi, ma di un unico evento, presentato mediante l'abbinamento di due figure emblematiche, i due protagonisti, circondati per tutto il resto da un universo allegorico, reso per figure antropomorfe e teriomorfe. L'asse verticale del pannello corrisponde alla monumentale figura di Selene, dea della Luna che scende maestosa dalla sua biga, fermata nel suo corso verso sinistra da Eroti e da una grande figura femminile, da identificare forse come Aura⁽⁴⁴⁾. La dea, la cui figura costituisce la linea di divisione più evidente nel pannello, si dirige verso la sezione a destra, in cui la presenza

(43) G. KOCH, *Ein Endymionsarkophag in Malibu*, «J.P. Getty Museum Journal» 8 (1980), pp. 129-140, in part. 137. Vedi anche H. SICHTERMANN, *Späte Endymionsarkophage*, Baden-Baden 1966.

(44) Così BARATTE, METZGER 1985, 72.

più accentuata è senz'altro quella dell'unica altra figura che ha le sue stesse dimensioni: il pastore addormentato per terra, Endimione. Questa immagine sintetizza la storia mitologica della dea della Luna che, innamorata di un uomo mortale, Endimione, ottiene per lui l'immortalità da Zeus, a patto che egli rimanga però immerso nel sonno per tutta la sua vita eterna⁽⁴⁵⁾. Nei rilievi dei sarcofagi la dea appare sempre nell'atto di arrivare, scendendo dal carro, presso il suo amato mortale reso nella posa convenzionale dell'addormentato. Posa che abbiamo già avuto modo di notare nella figura di Arianna, sul sarcofago preso in esame per primo in questo studio. Infatti, lo schema dei due protagonisti ritorna nella rappresentazione in veste di altri miti, anche con ruoli inversi. La variante più popolare è senz'altro quella che mette in scena Dioniso che scopre Arianna abbandonata e addormentata⁽⁴⁶⁾.

In qualunque modo s'intrecciassero le turbolenti figure complementari di queste scene, a dire il vero pochissimo realistiche nel loro insieme e contrarie a qualsiasi percezione reale di uno spazio popolato, l'occhio dello spettatore coevo coglieva di colpo, soprattutto grazie allo schema convenzionale, l'immagine emblematica, il cui significato astratto doveva essere nella coscienza di chi guardava più presente del preciso riferimento mitologico. Passando in un secondo momento a tutto ciò che circonda tale immagine, ci si rende conto che le figure complementari, lontane da arricchire la concreta scenografia narrativa, sono in realtà tutte espressioni di concetti astratti: nel caso del sarcofago del Louvre, oltre alla già notata personificazione femminile, si rileva come la scena sia incorniciata sulla sinistra da un pastore in riposo, del tutto generico e anonimo, perciò nettamente simbolico, e sulla destra da due figure femminili, che possono essere riconosciute come ninfe e che alludono nella stessa maniera all'atmosfera ormai metaforica del *locus amoenus*. Nella simmetria della composizione, alla figura del piccolo Erote alato che frena i cavalli corrisponde sulla destra la figura di *Hypnos* chinato sopra Endimione. Lo spazio è riempito per il resto da personificazioni di luogo (dallo specifico *Latmos*, figura maschile, all'universale dea *Tellus*) e da richiami antropomorfi ai concetti di amore, sonno e pace.

La stessa tecnica di presentazione caratterizza, come detto, i rilievi che si strutturano attorno ad altre varianti dello schema, prima fra tutti quella di Dioniso e Arianna. Ma lo schema del mortale addormentato ritorna, esattamente nelle stesse forme convenzionali, anche in mezzo a rilievi di sarcofagi costruiti visibilmente secondo la stessa logica, ma con richiami a insegnamenti indubbiamente cristiani: uno dei pochi temi biblici che ricevono un'espressione iconografica standardizzata già nel sec. III, quello del profeta

(45) Theocr. 20, 37-39 e 3, 49-50; Apoll. Rhod., IV, 57-61; Cic., *Tusc. Disp.*, I, 38, 92; Strabo, XIV, 1, 8.

(46) Sulle varianti e sui significati simbolici di queste scene di sonno e visita divina vedi TURCAN 1999, pp. 91-109.

Giona⁽⁴⁷⁾, è basato, almeno nella messa in scena del suo episodio conclusivo, proprio su questo schema. La vicenda di Giona, il profeta riluttante del Dio d'Israele, si cristallizza, infatti, nel patrimonio iconografico cristiano pre-costantiniano nella forma di una sequenza di tre episodi chiave: Giona viene gettato in mare e divorato nello stesso momento da un mostro marino che viene sistematicamente raffigurato nella forma classica di un *kétos*, lo stesso mostro vomita Giona sulla spiaggia e, infine, è rappresentato il profeta in riposo sotto una pianta dalle foglie larghe, in cui viene ripreso e adattato appunto lo schema della figura addormentata del repertorio mitologico. Così appare la storia di Giona – tra innumerevoli esempi – su un sarcofago del Museo Pio Cristiano (già Laterano), datato alla fine del sec. III (Fig. 8)⁽⁴⁸⁾. L'insieme del quadro, un folto tessuto di figure rappresentate in scala variabile, di elementi di paesaggio, onde stilizzate e girali di coda del *kétos*, si compone fundamentalmente di una sequenza narrativa centrale, dedicata ai tre episodi della vicenda di Giona, e di una serie di piccoli quadri, veri e propri *emblemata*, disposti nel resto dello spazio. A proposito della rappresentazione della storia di Giona sarà ugualmente vero ciò che è stato asserito in riferimento alle rappresentazioni sintetiche di complessi racconti mitologici: la sequenza dei tre episodi conferisce la chiave della narrazione, ma non ne ricostruisce la trama intera, perciò l'immagine resta più che altro allusiva.



Fig. 8 – Sarcophago decorato con scene della storia di Giona, Musei Vaticani, inv. 31448 (da ENGEMANN 1973, Taf. 34a).

Dobbiamo ricordarci a questo proposito, che la storia di Giona, essa stessa è una di quelle storicamente meno antiche dell'Antico Testamento e che si presta particolarmente bene a una lettura allegorica⁽⁴⁹⁾. Così già i

(47) Cf. A. GRABAR, *Le premier art chrétien (200-395)*, Paris 1966, pp. 102-103.

(48) Musei Vaticani, inv. 31448. KOCH 2000, n. I.35, tav. 12, pp. 228, 239.

(49) Cf. Ch. KANNENGISSER, *Handbook of Patristic Exegesis. The Bible in Ancient Christianity*, vol. I, Leiden-Boston 2004, pp. 329-330.

Commentarii di Girolamo ne presentano addirittura due letture allegoriche, non contraddittorie, ma complementari: una archetipica-cristologica e una morale, dal valore universale, la seconda probabilmente risalente ad Origene, cioè formulata già nel sec. III⁽⁵⁰⁾. Tale verifica delle possibilità di lettura allegorica di un racconto apparentemente storico, fornita dai Padri della Chiesa in ambiente cristiano, rivela in realtà un meccanismo esegetico che era proprio dell'epoca. Gli episodi più importanti della storia di Giona, così come i momenti di svolta dei racconti pseudo-mitologici dei sarcofagi pagani, diventano portatori di significati universali, che rivestono un peso molto più importante agli occhi degli spettatori dell'epoca rispetto al racconto originario. In questo senso credo che si possa asserire che lo schema convenzionale dell'addormentato sia divenuto emblematico in una maniera analoga sui rilievi pagani appena illustrati con il sarcofago di Endimione del Louvre e sui numerosi rilievi cristiani contenenti episodi della storia di Giona.

Sempre analogamente, nel rilievo del Museo Pio Cristiano, le immagini secondarie che riempiono il fregio attorno alle scene della storia di Giona, si distinguono certamente, per il contenuto nettamente cristiano, mentre restano molto simili alle soluzioni dei sarcofagi pagani coevi per la tecnica di comunicazione. Infatti, a parte le scene del registro superiore, raffiguranti temi dei Vangeli e degli Atti degli Apostoli, tutti archetipici in qualche senso, è da notare la figura del pescatore con la canna, espressione allegorica antropomorfa della redenzione, legata soltanto indirettamente a una tradizione testuale precisa⁽⁵¹⁾.

I pochi esempi discussi in queste pagine hanno permesso forse di intravedere alcuni meccanismi legati al problema della comunicazione tramite racconto, praticati nel mondo antico durante i due secoli di intensi fermenti che precedettero immediatamente la trasformazione forse più decisiva della cultura occidentale. La caratteristica più cospicua di questo ambito culturale è forse proprio la molteplicità delle tradizioni e perciò la ricca variabilità anche delle tecniche comunicative nelle arti figurate. Una conclusione che sembra delinearsi tuttavia piuttosto chiaramente è quella relativa alla capacità di astrazione, presente non solo nella tradizione filosofica e letteraria, ma anche nella cultura visiva del mondo tardo-ellenistico e romano in cui, a quanto pare, l'uomo era destinato a camminare costantemente «tra foreste di simboli dagli occhi familiari».

(50) Hieronymus, *Commentarii in Ionam, Praef.* e I,1-4. Cf. anche l'introduzione e le note di Y.-M. DUVAL, in Saint Jérôme, *Commentaire sur Jonas, introd., texte critique, trad. et commentaire par Yves-Marie Duval* Paris 1985, pp. 109-110, 166-186.

(51) Per la lettura di questi vd. KOCH 2000, pp. 228, 239. Un importante contributo recente per la questione dei meccanismi di comunicazione adottati sui rilievi dei primi sarcofagi cristiani: J. ELSNER, *Decorative imperatives between concealment and display. The form of sarcophagi*, «Res. Anthropology and Aesthetics» 61-62 (2012), pp. 178-195.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- BARATTE, METZGER 1985 F. BARATTE, C. METZGER, *Musée du Louvre. Catalogue des sarcophages en pierre d'époque romaine et paléochrétienne*, Paris 1985.
- ELSNER 1995 J. ELSNER, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge 1995.
- ENGEMANN 1973 J. ENGEMANN, *Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit (Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 2)*, Münster 1973.
- GAGGADIS-ROBIN 1994 V. GAGGADIS-ROBIN, *Jason et Médée sur les sarcophages d'époque impériale*, (BEFAR 191), Roma 1994.
- Galinier, Baratte 2013 M. Galinier, F. Baratte (éd.), *Iconographie funéraire romaine et société: corpus antique, approches nouvelles?*, Perpignan 2013.
- HERDEJÜRGEN 1996 H. HERDEJÜRGEN, *Stadtrömische und italische Girlandensarkophage*, (Antiken Sarkophagreliefs VI,2), Berlin 1996.
- Huskinson, Elsner 2011 J. Huskinson, J. Elsner (eds), *Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi*, Berlin-New York 2011.
- KOCH 2000 G. KOCH, *Frühchristliche Sarkophage*, München 2000.
- La Rocca, Parisi Presicce, Lo Monaco 2012 E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco (a cura di), *L'età dell'equilibrio. Traiano, Adriano, Antonino Pio, Marco Aurelio*, Roma 2012.
- MCCANN 1978 A.M. MCCANN, *Roman Sarcophagi in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1978.
- SMITH 1991 R.R.R. SMITH, *Hellenistic Sculpture*, London 1991.
- TURCAN 1995 R. TURCAN, *L'art romain dans l'histoire. Six siècles d'expressions de la romanité*, Paris 1995.
- TURCAN 1999 R. TURCAN, *Messages d'outre-tombe. L'iconographie des sarcophages romaines*, Paris 1999.
- ZANKER, EWALD 2004 P. ZANKER, B.C. EWALD, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München 2004.