



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO
DIPARTIMENTO DI STUDI PER LA CONOSCENZA E LA VALORIZZAZIONE
DEI BENI STORICI E ARTISTICI

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA
*Memoria e Materia delle opere d'arte attraverso i processi di produzione,
storicizzazione, conservazione, musealizzazione XX Ciclo.*

TITOLO TESI DI DOTTORATO DI RICERCA
(LART/01)

DALLE *IMAGINES MAIORUM* AL "RITRATTO" NELLE CATACOMBE DI ROMA

Coordinatore:
Chiar.,ma Prof.ssa Maria Andaloro
Firma

Tutor: Chiar.,ma Prof.ssa Maria Andaloro

Firma.....

Tutor: Prof. Simone Piazza

Firma.....

Dottorando: Claudia Corneli

Firma

INDICE DELLA TESI

INTRODUZIONE

IL RITRATTO COME DOPPIO FIGURALE	p. 1
----------------------------------	------

I. DALLA MASCHERA AL RITRATTO (II-IV SEC. D.C.)

I.1 LE ANTICHE *IMAGINES* ATTRAVERSO LE FONTI

I.1.1 Sulla definizione di <i>imago</i>	p. 10
I.1.2 Funzione e aspetto delle <i>imagines maiorum</i>	p. 15
I.1.3 Rituale e <i>performance</i> nel <i>funus</i> gentilizio	p. 18
I.1.4 I ritratti conservati nell'atrio della <i>domus</i>	p. 30
I.1.5 La rete genealogica degli <i>stemmata</i>	p. 36
I.1.6 Appendice sintetica delle fonti	p. 41

I.2 IL RITRATTO TRA ANTICHITÀ E TARDA ANTICHITÀ (II SEC.A.C.-I SEC. D.C.)

I.2.1 Specificità della maschera e riproducibilità del calco	p. 55
I.2.2 Dissoluzione della maschera nel busto-ritratto romano (II-III sec.d,C.)	p. 61

I.3 MASCHERE E RITRATTI DIPINTI SU TAVOLA DELL'EGITTO ROMANO (I-IV SEC.D.C.)

I.3.1 “Arcani volti”: a tu per tu con la morte	p. 68
I.3.2 I sudari e le maschere	p. 73
I.3.3 Ritratti in vita?	p. 85
I.3.4 Le immagini e le mummie	p. 94
I.3.5 Il ritratto appeso alla parete	p.104
<i>Postilla al capitolo</i>	p.111

II. LA RAPPRESENTAZIONE DEL VOLTO NELLA PITTURA DELLE CATACOMBE

INTRODUZIONE

IL RITRATTO PITTORICO NELLA STORIA DEGLI STUDI DEL XIX SECOLO *p.113*

II.1 «LE PITTURE DELLE CATACOMBE CONTENGONO RITRATTI?»

II.1.1 Quali figure, quali ritratti? *p.123*

II.1.2 Le epigrafi funerarie *figurate* *p.126*

II.1.3 *Nicerus* ai Santi Marcellino e Pietro *p.130*

II.1.4 L'identità travisata: una madre con il bambino nel *Coemeterium Maius* *p.134*

II.1.5 Il ritratto di Orfeo come *figura* di Cristo *p.137*

II.1.6 Il primo ritratto di pontefice nell'arcosolio di Celerina *p.140*

III PICTURAE INCLUSAE. L'USO DI INCASSARE I RITRATTI ALLA PARETE DA POMPEI ALLE CATACOMBE CRISTIANE

III.1 Le pitture inserite nelle pareti delle case di Ercolano e Pompei *p.144*

III.2 Sulle tracce dei ritratti mobili nello spazio dei *cubicula* cristiani *p.153*

III.3 L'incavo di inserimento per un presunto ritratto
su tavola individuato nel "Cubicolo 49" presso la Catacomba
dei SS.Pietro e Marcellino *p.164*

CONCLUSIONI *p.174*

IL RITRATTO COME DOPPIO FIGURALE

«So che quest'uomo ha fatto nel suo libro molti dei nostri bisonti, da allora non abbiamo più bisonti»

Testimonianza di un capo Sioux, in:
Frobenius, *Prehistori
Pictures in Europe and Africa*, New York
1937

Un'innata e primordiale tendenza alla raffigurazione contraddistingue da sempre l'essere umano e fa parte della sua stessa struttura psichica e cognitiva: l'uomo tende a proiettare fuori di sé, a “vedere” nelle nuvole del cielo una qualche forma o figura che nasce “virtualmente” dalla sua impostazione mentale, alla quale appartiene un'intrinseca attitudine alla simbolizzazione.

Alla radice estetica dell'opera d'arte figurativa, nata dalla sinergia di atto e occasione, sta proprio il bisogno dell'uomo di *ri-creare* il mondo traducendo l'idea mentale che ha di questo in rappresentazione visiva, in immagine¹.

Così pure quando pensiamo a un qualcosa di reale o nella fattispecie a una persona automaticamente la raffiguriamo nella nostra mente, traducendone il ricordo in riproduzione visiva, in *ritratto*.

La magia dell'immagine che si palesa nell'opera d'arte plasma una realtà alternativa a quella fisica, passando attraverso la sfera soggettiva dell'artista², che è creatore del segno costituente l'identità seconda dell'oggetto di partenza, riprodotto in una dimensione metafisica ed estetica, *altra* rispetto a quella “fisiologica” esistente in natura.

¹ E. Gombrich 1962, p. 107

² T. De Mauro, L. Grassi, E. Battisti, 1964, coll. 569 - 571.

L'artista che si accinge a ritrarre un volto astrae dalla realtà sensibile ciò che è otticamente visibile di *quella* persona, la cui immagine per natura risulta essere complessa, frammentata, imperfetta, e la *ri-produce* per mezzo di forma e colore: il risultato è la costituzione di un *doppio* rispetto al modello originario, la cui stretta complicità con il modello non dipende esclusivamente dalla sua aderenza in termini mimetici con il prototipo³ ma piuttosto dal legame segnico con il primo, che viene arbitrariamente istituito dal creatore dell'“immagine-clone”.

Il gesto primordiale del grafismo prelude (in senso cronologico)⁴ a quello propriamente “artistico”, dando vita alla rappresentazione primitiva del reale, nasce e si organizza dapprima attraverso ritmi, poi simboli, costituendosi la rappresentazione figurativa delle origini come “trasposizione simbolica” piuttosto che “calco della realtà”⁵. Per Freud l'immagine primitiva nasce carica di significati apotropaici⁶: la

³ Nell'ambito comunque della terminologia artistica la fortuna della parola segue lo sviluppo progressivo del concetto, cosicché soltanto in una forma generica potranno ravvicinarsi alla sua accezione termini estranei alla lingua indoeuropea moderna, come il greco e il latino “*simulacrum*”. Si veda S. Ferrari 1998, p. 25. Il legame che c'è tra forza dell'immagine e aderenza di questa alla realtà sensibile è persuasivo e innegabile, basti pensare all'impressione forte e a volte conturbante che si ha davanti alle statue a grandezza naturale, policrome, che riproducono la realtà in modo quasi totale, riempiendo anche tridimensionalmente lo spazio, così da superare il potere dell'immagine pittorica che rimane *comunque* meno aderente al reale in quanto per sua natura è bidimensionale e quindi non partecipa in senso tridimensionale allo spazio. A questo proposito David Freedberg, nel c capitolo “Verosimiglianza e Somiglianza”, ci offre un esempio estremo della “essenza vitale” e del conseguente imbarazzo visivo, quasi un “fastidio”, che provoca in noi la vista di figure *drammaticamente* “clonate” dal reale, come accade davanti alle statue di cera a grandezza naturale al Sacro Monte di Varallo, citate come esempio dallo studioso (D. Freedberg 1993, p. 329).

⁴ Non ci si vuole azzardare in questa sede a farne una questione di “artisticità”.

⁵ L'ipotesi di un'origine non realistica della rappresentazione figurativa è sostenuta, tra i tanti, da Leroy Gourhan: «Abbiamo raggiunto l'assoluta certezza che il grafismo inizia non nella rappresentazione ingenua della realtà bensì nell'astratto (...), non comincia con una rappresentazione servile e fotografica

raffigurazione nei graffiti di una scena di vittoria o di un trofeo di caccia era per l'uomo paleolitico un modo di procacciarsi la realizzazione dell'evento rappresentato⁷. Secondo Hauser le immagini facevano parte dell'apparato magico, erano la trappola in cui la selvaggina doveva cadere, o piuttosto la trappola con l'animale già catturato.

Il cacciatore credeva, dipingendo una preda, di acquistare un potere su di essa e la rappresentazione non era che l'anticipazione dell'effetto desiderato:

«L'avvenimento reale doveva seguire il modello magico, non il pensiero uccideva, ma l'immagine concreta, realmente colpita, aveva effetto magico. Quando l'uomo paleolitico dipingeva un animale sulla roccia, si procurava un animale vero. Per lui il mondo delle finzioni e delle immagini non significavano ancora un campo specifico distinto e separato dalla realtà empirica»⁸.

L'antropologo Ernst Kris sostiene che alle origini della storia dell'immagine vi fosse la credenza magica nell'identità tra figura e persona raffigurata, che l'anima di un uomo risiedesse proprio nella sua immagine:

del reale, bensì lo vediamo organizzarsi partendo da segni che sembrano aver espresso prima di tutto dei ritmi e non delle forme (...). L'arte figurativa alle origini è trasposizione simbolica e non calco della realtà». Cfr. L. Gourhan 1977, pp. 224- 225.

⁶ Si veda S. Freud 1992.

⁷ Secondo S. Freud affinché il processo di identificazione dell'oggetto con la sua rappresentazione si realizzi, non occorre che tra l'uno e l'altro intercorra una qualche somiglianza, ma è sufficiente designare l'effigie con il nome dell'oggetto raffigurato: «Una delle più diffuse pratiche di arrecar danno a un nemico consiste nel forgiarsi, con un qualunque materiale, l'immagine».

⁸ «Quando l'uomo paleolitico dipingeva un animale sulla roccia, si procurava un animale vero. Per lui il mondo delle finzioni e delle immagini non significavano ancora un campo specifico distinto e separato dalla realtà empirica» (A. Hauser 1955, pp. 18-28).

«Chi possiede questa immagine ha potere sulla persona stessa, e tutti i dolori inflitti all'immagine devono essere sentiti dall'individuo rappresentato»⁹.

La raffigurazione primitiva, nell'atto di offrirsi in qualità di "oggetto-immagine al rito magico", partecipa più del segno che dell'immagine, essa infatti "vuole essere la *cosa stessa* che rappresenta", ma non si costituirà mai come "opera d'arte disinteressata", poiché essa nasce già "in relazione alla mentalità magica primitiva"; nell'evoluzione stilistica dell'immagine primitiva la figuratività stessa si presenta come "accessoria"¹⁰, l'intenzione figurativa non è affatto determinante per l'attribuzione del valore d'arte agli oggetti o alle raffigurazioni¹¹.

Nella tradizione mitologica la prima forma di pittura intesa come forma visiva di duplicazione del reale è l'ombra¹², che riproduce secondo natura le forme dei corpi e ne costituisce una sorta di "doppio figurato", insieme all'immagine dello specchio e alle

⁹ E.Kris – O.Kurz 1980, pp. 69- 81.

¹⁰ A proposito dell'immagine primitiva Cesare Brandi scrive: «L'evoluzione stilistica che si crede di poter segnare dal tratteggio alla campitura, rappresenterebbe solo un'evoluzione interna, che non poteva trasmettersi nel senso della figuratività, che in essa era solo accessoria, assai più semantica che formale». (C. Brandi 1996, pp. 9-19).

¹¹ Cesare Brandi in *Segno e Immagine* cita come esempio l'esperienza dell'antropologo Frobenius, il quale, trovandosi alla guida di una spedizione di studio su un gruppo di pigmei dell'Africa, aveva chiesto loro di cacciare una gazzella: questi, dopo aver tracciato la figura dell'animale nel suolo, ne trafissero il disegno con la freccia di un arco. C. Brandi 1996, pp. 19-33.

¹² Si veda M. Bettini 1992, p. 10. E ancora, la stessa idea di ombra come "disegno potenziale" è presente nelle leggende tibetane che narrano dell'immagine del Buddha, secondo le quali parecchi artisti avevano tentato di fare un ritratto di Buddha ma la loro arte si era rivelata inadeguata: così il dio aveva fatto tracciare le linee di contorno della propria ombra affinché fosse poi riempita di colore. Solo in questa immagine creata *dal vero* dell'ombra, che qui si fa "calco naturale" della raffigurazione, poteva riconoscersi l'essenza divina del Buddha. Tale leggenda è riportata nel saggio di W. Cohn 1925, p. XXXI.

impronte del corpo sulle superfici plastiche¹³, definite da Maurizio Bettini come «*forme primarie di ritratto o autoritratto create dalla natura*»¹⁴, le quali hanno ispirato il ritratto, inteso come tentativo da parte dell'uomo di sostituzione dell'assente¹⁵.

Tra i racconti mitici sull'origine dell'arte del ritratto Bettini riporta quello, raccontato da Plinio¹⁶, secondo cui la figlia del vasaio Butade di Sicione aveva disegnato al lume di lucerna il contorno dell'ombra dell'amato e il padre aveva riempito di argilla il profilo della figura disegnata e fatto cuocere il rilievo in terracotta: sarebbe nata così, secondo il mito, il primo ritratto.

Nel racconto di Plinio è messo in evidenza questo potere assoluto dell'immagine, che costituisce il senso stesso del ritratto, capace di rendere presente ciò che è prossimo a non esserci più, di rappresentare all'infinito un modello viceversa finito, di *immortalare*¹⁷ in effigie l'essere umano, per cui rappresenta l'unica via per sottrarsi all'oblio del tempo¹⁸. Nel ritratto si osserva il *visibile* del modello, ciò che di questo è rappresentazione sensibile nell'opera: si sta davanti alla rappresentazione di una vita interiore ricreata *in superficie* da forma e colore.

¹³ L'immagine riflessa come doppio figurale è il tema centrale del mito ovidiano di Narciso, condannato da Giunone a struggersi d'amore per la propria immagine riflessa nello specchio fino alla morte (Ovidio, *Metamorfosi*, III, 339-510).

¹⁴ Si veda a questo proposito il saggio di M. Bettini 1992, p. 18.

¹⁵ S. Ferrari 1998, p. 20.

¹⁶ Plinio, *Atenagora* (35, 131) (cfr. R. Overbeck, Lipsia 1860).

¹⁷ Sembra particolarmente significativo che il termine "immortalare" che in questa sede si è scelto per definire la funzione del ritratto abbia, secondo la definizione del *Dizionario della lingua italiana* di G. Devoto-G. Oli, un duplice significato: di "perpetuare nella memoria degli uomini", ma anche di "cogliere con l'apparecchio fotografico", convalidando, in un certo senso anche *semanticamente* il legame tra immagine e memoria.

¹⁸ «Il sosia rappresentava in origine un baluardo contro la morte dell'Io, un'energica smentita del potere della morte» (S. Freud 1992, pag. 367).

L'unità vitale della persona ritratta viene evocata dal segno dell'artista che la raffigura attraverso un'astrazione: riproducendone i tratti del volto egli ne rappresenta «l'uniforme distribuzione della vivacità, la sensazione del loro cooperare, il loro condizionamento reciproco»¹⁹. Non si tratta solo di riprodurre le fattezze o evocarne le forme, ma del modello si deve carpire il suo essere nella realtà, il modo di muoversi e di interagire con e in essa, la magia del ritratto si rivela proprio nel potere evocativo dell'idea di vita, di spiritualità:

«Per mezzo della sua unitarietà artistica il fenomeno corporeo evoca nell'osservatore l'idea di un'anima che retroagisce dando alla figura un'unità potenziata, una saldezza, una reciproca legittimazione dei tratti»²⁰.

Secondo quanto osserva Jean Paul Sartre²¹ all'originale spetta il primato ontologico, ma quando esso si incarna nell'immagine scaturisce “il rapporto magico tra ritratto e originale”: il ritratto contiene elementi espressivi che consentono di raggiungere

¹⁹ G.Simmel 1985, p. 56.

²⁰ *Ibidem*, nota 24.

²¹ J.P.Sartre 1948. A proposito della funzione del ritratto di “immortalare” il modello, Sartre scrive: «Attraverso l'immagine si rende presente un oggetto quindi l'immagine è un atto al quale concerne nella sua corporeità un oggetto assente o inesistente, attraverso un contenuto fisico o psichico che non si dà in proprio, ma a titolo di “rappresentante analogico” dell'oggetto (...). Nel caso dell'immagine ritratto l'oggetto è posto come assente, ma l'impressione è presente (...). Per esempio quando guardo il ritratto agli Uffizi di Carlo VIII (...), quelle labbra sinuose e sensuali, che hanno una doppia funzione: da una parte rimandano a labbra ideali, dall'altra agiscono direttamente sulla mia sensibilità, perché sono un'imitazione della natura atta a trarre in inganno. E quando queste due funzioni si fondono abbiamo lo stadio immaginativo. Carlo VIII (...) lo abbiamo raggiunto soltanto “in immagine”, “per il tramite del quadro”: Carlo VIII è a un tempo qui nel presente e laggiù nel passato, come si vede il rapporto tra il ritratto e l'originale è propriamente magico».

magicamente l'immagine anche di un personaggio storico che è defunto, facendolo rivivere attraverso la memoria²².

Per Cesare Brandi il sottile rapporto tra ritratto e originale, in cui il motivo della somiglianza espressiva continuerebbe ad agire anche al momento della scomparsa del modello, non costituisce di per sé il fondamento dell'immagine ritratta, poiché secondo lo studioso l'aspetto esistenziale della persona raffigurata viene ridotto a fenomeno dal gesto dell'artista, che ne formula l'immagine, la quale si configura come momento di estrinsecazione sensibile in riferimento all'opera d'arte.

Già nelle parole con cui si apre il dialogo *Carmines o della Pittura*²³, si intuisce come per Brandi la somiglianza²⁴ non sia affatto fondamentale per l'immagine:

«Il discorso nacque dal ritratto di Ernesto, non uno che non l'avesse riconosciuto, e tuttavia nessuno era soddisfatto» e che riferimento ha questa tela con Ernesto? Voi che conoscete le circostanze di cronaca per cui codesta pittura è nata, potete ancora credere che vi sia un nesso reale tra Ernesto e quella tela: ma fra cent'anni, quando del nostro amico non sarà rimasto che

²² E ancora sul ritratto in pittura Sartre scrive: «Il ritratto manifesta qualcosa che manca alla fotografia: la vita, l'espressione» (J.P.Sartre 1948, p. 37).

²³ C.Brandi 1992. L'opera *Carmines o della pittura* venne pubblicata nel 1945 e annunciata da Brandi come il primo di una serie di dialoghi dedicati alle Arti, che l'autore raggruppa sotto il nome di *Elicona*: nel 1956 si aggiunsero *Arcadio o della scultura* e *Eliante o dell'Architettura*; l'anno dopo la tetralogia fu completata da *Celso o della Poesia*.

²⁴ La stessa questione della somiglianza del ritratto è per Brandi un problema banale (definito “*lezioncina di estetica*” con riferimento inequivocabile, secondo Luigi Russo, ad un saggio del 1907 corollario all'*Estetica* di Benedetto Croce), che non pertiene alla dimensione di artisticità dell'opera: «Non vi accorgete che sotto sotto si nasconde una questione ben più grossa? Quella della realtà del mondo esterno. La somiglianza irraggiungibile è quella del mondo esterno. La somiglianza irraggiungibile è la dimostrazione che un mondo esterno non c'è, e per questo non è possibile conoscerlo», *Ibidem*, p. 3.

una progenie immemore (...), chi vorrà in questa tela suscitare un tale Ernesto, vedrà prodursi,

almeno tra le persone di cultura, lo stesso spazientimento di quanto ancor oggi si trova chi, nella Madonna Sistina o nella Donna velata ricerca (...) le sembianze appannatocce della Fornarina».

Dunque per Sartre quando l'oggetto «*si incarna*»²⁵ nell'immagine, l'oggetto stesso diviene *magicamente* presente attraverso e dentro l'effigie: nel caso del ritratto la persona effigiata viene raggiunta per mezzo del quadro, tramite l'immagine essa è nel passato come nella memoria del presente. L'artista ha dunque ricreato *in immagine* il modello.

In *Carmines o della Pittura* Brandi affronta il tema del ritratto direttamente sul piano della pittura, mentre nella sua disamina Sartre percorre un'indagine volta alla distinzione dei vari momenti della riduzione fenomenologia dell'oggetto in immagine.

Rispetto al percorso teorico di Sartre, quello brandiano sembra essere inverso, e lo afferma lui stesso, dichiarando «voglio tentare di ripercorrere a ritroso questa strada: ossia dal ritratto all'artista». L'oggetto è colto dall'artista nella sua “eternità”²⁶, non rivela nulla di se stesso nell'immagine che lo rappresenta. Il ritratto non evoca, come per Sartre, sensazioni ed emozioni legate alla realtà esistenziale della persona raffigurata, ma nell'immagine, secondo Brandi, si vede lo stesso “fenomeno dell'oggetto”²⁷, mentre il modello subisce una “sospensiva” nella coscienza dell'artista:

²⁵ Qui l'idea di un'unità consustanziale tra cosa rappresentata e rappresentazione in immagine di questa è ribadita con forza anche semanticamente attraverso la scelta del verbo che designa l'atto di “incarnarsi”.

²⁶ Eftimio, secondo interlocutore del dialogo, riguardo all'oggetto dato nell'immagine, afferma: «L'oggetto si accoglie nella sua eternità che è su un'altra sponda della nostra vita, e perciò nel percepirlo c'è un divario anche nella conoscenza intuitiva, immediata, esistenziale, che ne poso avere nel corso della mia giornata quotidiana, quando vedo Ernesto e lo saluto» *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 7.

«L'oggetto è come retrocesso nella mia vita. (...) la pantofola di Napoleone, diviene in quel momento una pantofola, da cui il nesso con Napoleone decede, non solo, ma qualsiasi altro nesso, di uso, di comodo, di proprietà»²⁸.

In *Carmines o della Pittura* si disperde quel sottile rapporto magico che per Sartre intercorreva tra l'originale e la sua raffigurazione: nel ritratto dipinto il "rimando all'esistente" non è necessario alla riuscita dell'opera stessa, e anzi, in antitesi con l'estetica crociana²⁹, risulta «aneddotico e fastidioso»³⁰.

²⁸ «Il pittore non già all'esistenza sperimentale, oggettiva di Ernesto si rivolgeva, ma al fenomeno Ernesto (...) in questo cammino da Ernesto vivo a Ernesto dipinto mi sembra che la priorità del fenomeno Ernesto sull'immagine Ernesto si debba ritenere pacifica. La particolare intenzione dell'artista si rivolge esclusivamente a sottrarre come un calco visivo dall'oggetto, delimitandone la figura», *Ibidem*.

²⁹ Cfr. *Infra*, nota 24.

³⁰ C. Brandi 1992, p. 246.

I.1 Sulla definizione di *Imago*

Con il termine “*imagines maiorum*” sono comunemente definiti i ritratti degli antenati: manufatti che morfologicamente ricalcavano il volto del defunto, nella tipologia del busto-ritratto, ovvero che erano direttamente *ri-cavati* dal calco in negativo del volto del defunto, nella tipologia della maschera.

Sembra opportuno sottolineare che lo stesso termine “*imagines*” compare nelle fonti per lo più al genere plurale, quasi a rafforzare in sede lessicale quell’idea di “mosaico generazionale”, per cui le singole identità/tessere si *allettano* fino a ricomporsi in un’unica identità collettiva/mosaico.

Proprio la parola “*imago*”, strettamente connesso all’idea del ritratto degli antenati, viene utilizzata in alcune fonti come semplice estensione di “*maiorum*”: per Cicerone il termine *al plurale* sottintende “degli antenati”, quando l’autore rivendica la propria onorabilità ricollegandola al valore personale piuttosto che al “credito” dei ritratti dei suoi avi³¹.

Lo stesso Cicerone, trattando degli onori più alti che si possano riservare a un romano, enuclea accanto alla *sella curulis*, alle *provinciae* e ai *triumphi*, quell’*imago* capace di preservare nel tempo la memoria della persona che non vive più: «*imago ipsa ad posteritatis memoria prodita*», riferendosi naturalmente al diritto di tramandare il proprio ritratto alle generazioni future³².

³¹ Nel *De Lege Agraria Contra Rullum*, 2.100, Il termine “*imagines*” è utilizzato da Cicerone senza il genitivo plurale “*maiorum*”: «*Mihi creditum est...nullae sunt imagines quae me a vobis deprecentur*», Per l’intero brano, cfr. App. I.I.7.A.3.

³² «*Tota licet veteres exornet undique cerae atria: nobilitas sola est atque unica virtus*». *Pro C. Rabirio Postumo* 16- 17 (Cfr. App. I.I.7.A.1).

In poesia, le “*imagines*” sono definite più ermeticamente “*cerae*” da Giovenale, nel noto brano in cui l’autore difende la virtù del singolo, di gran lunga superiore alla millantata *nobilitas* connessa ai ritratti degli antenati³³:

«Le ghirlande dipinte, che vogliono dire? A che serve, Pontico, ricevere un rango in base al sangue che discende in tempi lontani, mostrare i volti dipinti degli antenati e gli Emiliani ritti sui cocchi ed i Curii ormai rotti (...) che frutto c’è nell’avere la possibilità di pavoneggiarsi nella spaziosa tavola genealogica, per grazia di tanti uomini illustri, e passando per molti rami, di toccare per parentela ascendente³⁴ comandanti di cavalleria anneriti dal fumo⁵, se poi davanti ai busti dei Lepidi si vive una vita riprovevole?»³⁵.

Sulla stessa scorta, Marziale definisce il ritratto del defunto *Coesone* come «*vultum vivida cera*»³⁶, e ancora Ovidio, descrivendo il regno dell’imperatore Augusto, ribadisce

³³ «*Stemmata quid faciunt? quid prodest, Pontice, longo/ sanguine censer, pictos ostendere vultus/ maiorum et stantis in curribus Aemilianos/ et Curios iam dimidios urneroque minorem/ Corvinurn et Galbam auriculis nasoque carentem,/ [quis fructus, generis tabula iactare capaci/ Corvinum, posthac multa contingere virga/ fumosos equitum cum dictatore magistros, si coram Lepidis male vivitur? Effigies quo/ tot bellatorum, si luditur aLea pernox/ antes*»: Giovenale 8.1-20; cfr. App. I.I.7.D.6 (1-4). Traduzione italiana di Viansino.

³⁴ Qui Giovenale si riferisce alla rete genealogica formata dalla serie di tavole dipinte con i ritratti degli antenati, collegate le une alle altre da sinuose linee curve (forse ghirlande) che si trovavano nell’atrio della casa. Si veda il paragrafo seguente: I.1.5 “La rete genealogica degli *stemmata*”; in particolare per l’andamento ascensionale di questa sorta di archivio visivo della rete di parentele, si veda la nota 130.

³⁵ «*Fumosus equitum*» sottintende la parola *imagines*, definendo in Giovenale la perfetta identificazione sul piano semantico tra l’immagine e il modello, tanto che nella licenza poetica i ritratti dei cavalieri eseguiti in cera e quindi anneriti dal fumo delle candele, diventano i personaggi stessi dei cavalieri. L’aggettivo “*fumosus*” riferito ai ritratti antenatizi ricorre anche in Plinio e in Seneca, per definire, evidentemente, il concetto di annerimento della materia cerulea, di cui erano costituiti, come si è visto, i pliniani volti di cera.

³⁶ Marziale 7.44: «*Maximus ille tuus Ovidi, Coesonius hic est, cuius adhuc vultum vivida cera tenet*».

l'uso di riempire lo spazio dell'atrio con immagini di cera («*dispositas ceras*»), disposte secondo un ordine preciso³⁷.

Cicerone usa il termine “*imago*”³⁸ in varie accezioni, unitamente ad alcuni sinonimi che ricorrono spesso quali *simulacrum*³⁹ e *signum*⁴⁰, per definire meglio la relazione di identità tra il soggetto rappresentato e l'opera, viceversa il termine *statua* definisce un'immagine che va assumendo sempre più il senso del ritratto⁴¹.

Il termine *simulacrum*⁴², per il suo carattere di unicità segnatamente connesso all'idea di sacralità, si distingue da una parte dalla definizione di “*statua*”, riferibile quest'ultima generalmente ad una dimensione più temporale che non ultraterrena⁴³, e dall'altra da “*signum*”⁴⁴, che appare sovente associato alle *tabulae pictae*, e più in generale al carattere di “bidimensionalità” del genere pittorico, tanto che in Plauto diventa «*signum pictum in pariete*»⁴⁵.

³⁷ Ovidio, *Fasti* I,591: «*Perlege dispositas generosa per atria ceras*». Per le immagini nell'atrio, cfr. *Infra*, paragrafo I.1.5 “I ritratti conservati nell'atrio della *domus*”.

³⁸ Per l'uso del termine *imago* nelle antiche fonti si rimanda allo studio di H.Daut 1975.

³⁹ *Cat.* 3,19: «*Simulacra deorum depulsa sunt et statuae veterum hominum deiectae*»; *Orat.* 5: «*Simulacro Iovis Olympii aut doryphory statua*».

⁴⁰ *Verr.* II 2,87: «*Erat signa ex aere complura (...)*» e ancora l'uso del termine “*signum*” affianca quello di “*tavola picta*” in *Verr.* 4,8: «*Haec opera atque artificia signa tabulae pictae Graecos homines*».

⁴¹ Ad esempio riferendosi al ritratto di Scipione: «*Non solum Scipionis cum clamyde, sed etiam cum crepidis in capitolio statuam videtis*» (*Rab.Post.*) o mentre lo stesso Cicerone descrive la statua-ritratto di Marcello: «*M. Marcelli, statua ex aere facta*» (*Verr.* II,2,50).

⁴² Il termine “*simulacrum*” definisce spesso l'immagine sacra, comparando nei testi in relazione agli aggettivi *sanctus*, *consecratus*, e ai verbi *consacrare*, *colere*, *venerari*: cfr. H.Daut 1975, p. 37.

⁴³ Cicerone ci specifica anche il materiale di cui sono costituite le statue e di *chi* recano il nome: «*Soli Gorgiae ut Delphis statua aurea statuerentur*» (*De Orat.* 3,129).

⁴⁴ Cicerone più volte nomina entrambi i termini insieme: «*Haec opera atque artificia signa tabulae pictae Graecos homines delectant*» (*Verr.* II, 4,8-132); «*Signum et tabulam pictam*» (*Verr.* II, 4,8-133).

⁴⁵ Plauto, *Men.* 143.

Nelle fonti latine, l'immagine come raffigurazione, viene definita anche dalle parole latine "*species*" ed "*effigies*", riferite generalmente alla sfera della pittura⁴⁶.

Lo stesso verbo *effingere*, con cui il termine *effigie* condivide il sema, vale come "rappresentare", "ritrarre" e si riferisce in alcuni casi al gesto scorrevole del dipingere⁴⁷, vicino semanticamente all'altra eccezione di *effingo*, come movimento tattile dell'"asciugare", del "tamponare" una superficie piana.

Citando ancora Cicerone e la sua descrizione dell'immagine di Mitridate, egli attribuisce al termine *effigies*⁴⁸ il significato di immagine dipinta⁴⁹, in un'accezione altra rispetto a quella esplicitata dalla parola latina *simulacrum*, cui è sottintesa l'idea di tridimensionalità.

Le "*images*", secondo le descrizioni delle fonti classiche, sono quindi individuabili come manufatti di varie tipologie, busti, dipinti su tavola, *images clipeatae*⁵⁰ e ritratti

⁴⁶ Cicerone usa il termine "*species*" sempre in relazione alla pittura: «*Ut in pictura, qui hominum unam speciem pingere perdidicerit*» (*De Orat.* 2,69), similmente nel celebre brano che parla dell'autoritratto di Fidia dipinto sullo scudo di "*Athena Parthenos*": «*Phidias sui similem speciem inclusit in cluqueo Minervae*» (*Tusc.* 1,34).

⁴⁷ "*Effingere oris*" nel senso di raffigurare un volto (cfr. Dizionario Castiglione Mariotti, *ad vocem* "*Effingo*").

⁴⁸ «*Tamen, cum ei regi inimici praeter ceteros essent, statuas eius, quae erat apud ipsos in celeberrimo loco, ne tum quidem in ipsis urbis periculis attigerunt. Ac forsitan vix convenire videretur, quem ipsum hominem cuperent evertere, eius effigiem simulacrumque servare*» (*Verr.* II, 2,159).

⁴⁹ Pare significativo che la connessione *effigies* - *pictura* appaia esplicitata anche sull'iscrizione più tarda di una lastra funeraria cristiana (III sec.) che recita sulla fronte «*Pingere effigiem Ma(nliae) Severinae virginis*» (CIL XIV, 2410).

⁵⁰ Le *images clipeate* si configurano come nuove forme di ritratto, che sostituiscono le maschere, dipinte sugli scudi. Plinio riferisce che Appio Claudio (console nel 79 a.C.) portò per primo i ritratti dei suoi antenati dipinti sopra degli scudi (*clipeatae images*) nel tempio di Bellona (Plinio, *N.H.* 35.3.12-13). A lui seguì il successore Marco Emilio, che recò le immagini clipeate nella Basilica *Aemilia* e nella sua stessa *domus*; molti romani si appropriarono in seguito dell'uso di raffigurare l'immagine degli avi

degli antenati. Plinio ci informa della flessibilità del termine “*imago*”, che al plurale individua quelle immagini degli antenati che, dipinte nell’assoluto rispetto delle loro fattezze individuali -«*maxime simile*»-, arricchivano le *pinacothecas*⁵¹; contestualmente le *imagines* sono definite da Plinio anche come «*statuarum capita*»⁵², «*imagines pecuniae*», e “volti”, intesi duplicemente nel senso di “maschere” («*voltus Epicuri*»)⁵³ o vere e proprie maschere di cera («*expressi cera vultos*»)⁵⁴.

sugli scudi, sebbene -lo dice esplicitamente Plinio- fossero maggiormente diffusi i busti degli antenati rispetto alle cosiddette *imagines clipeate*. Per la questione relativa alla tipologia e funzione delle *imagines clipeate* si rimanda allo studio approfondito di R. Winkes 1969.

⁵¹ «*Imaginum quidem pictura, qua maxime similes in aevum propagabantur figurae*»: Cfr. App. I.I.7.A.10[4].

⁵² *Ibidem*.

⁵³ «*Itaque nullius effigie vivente imagines pecuniae non suas, reliquunt, iidem palaestras athletarum imaginibus et ceromata sua exornat. Epicuri voltus per cubacula gestant ac circumferunt secunt*». Cfr. App. I.I.7.A.9 [5].

⁵⁴ Cfr. App. I.I.7.A.9 [7].

I.2 Funzione e valore delle *images* attraverso le fonti

Nell'ambito del rito funerario, le *images* assolvono la funzione di *corrispettivo fedele*, autentico “doppio figurale” della persona che non è più in vita; nel caso delle maschere, il nesso soggetto/oggetto è autenticato “fenomenologicamente” tramite il processo del “contatto” (avvenuto o presupposto), secondo la relazione “impronta”/matrice, che garantisce all’effigie la filiazione diretta dall’effigiato, assicurandone la somiglianza e soprattutto l’originalità⁵⁵.

La *similitudo*⁵⁶ costituisce il nesso di inerenza, affatto esclusivo: l’autenticazione dell’immagine dovrà avvenire in primo luogo attraverso il nome, il *titulus*⁵⁷.

Il vincolo tra l’immagine e la persona rappresentata è tale che la prima assume la funzione, si direbbe magica, di sostituire l’assente, garantendone –magicamente- la *presenza* attraverso la *memoria*.

Secondo la difesa di Cicerone in favore di Murena, quest’ultimo non si sarebbe mai aspettato di vedere l’immagine-ritratto di suo padre, la stessa che pochi giorni prima aveva visto incoronare con il lauro, essere sfigurata dalla calunnia «*Eadem deformatam ignominia*», proprio durante il funerale⁵⁸.

Sul valore delle *images* come sostitutive della persona, sembra esplicativa la testimonianza dello stesso autore, secondo cui i ritratti degli antenati non erano mera proprietà del congiunto, ma interagivano con lui, si spostavano insieme a lui, erano come una sorta di “elementi” familiari strettamente connessi alla vita quotidiana, non solo in termini di visibilità sociale, ma come una sorta di feticcio da cui non era

⁵⁵ A proposito del calco si rimanda al paragrafo I.2.1 “Specificità della maschera e riproducibilità del calco”.

⁵⁶ Si veda come la similitudine si realizzi attraverso il colore sia in Plinio [I.I.7.A.9] che Polibio [I.I.7.C.1].

⁵⁷ Orazio, *Sermones*: cfr. App. I. 6. 7-18.

⁵⁸ Cicerone, *Pro Murena* 88: cfr. App. I.I.7.A.4.

conveniente separarsi. Per esempio Cicerone ci informa che Antonio, caduto in sventura insieme alla sua famiglia, ebbe come unica consolazione il fatto di non aver dovuto assistere di persona al ricollocamento dei ritratti (“*images*”) appartenenti a suo padre e a suo fratello dall’atrio della sua casa in carcere⁵⁹. Alle *images* è connesso il potere straordinario di sostituirsi al giudizio degli uomini e talvolta, addirittura, a quello divino.

Cicerone narra nel *De Oratore* che Crasso, attaccando Bruto pubblicamente, domandò provocatoriamente all’avversario come avrebbe potuto, il giorno della sua morte, rendere conto senza vergogna ai suoi antenati, non potendo inesorabilmente sottrarsi al giudizio delle proprie *images* e non avendone saputo ricavare alcun esempio positivo per le sue azioni:

«*Tu images ipsas non perhorrescis?, [images] quibus non modo imitandis*»⁶⁰.

Sallustio si sofferma sul forte impatto emotivo che le *images maiorum* dovevano ottenere sulla percezione collettiva dei romani davanti ai ritratti di uomini illustri come Quinto Massimo e Publio Scipione, davanti ad esse «l’animo loro si infiammava di virtù, tanta forza non risiedeva nel singolo oggetto della maschera di cera nè nella visione della figura ma piuttosto nella memoria delle loro gesta»:

«*Non ceram illam neque figuram tantam vim in sese habere sed memoria rerum gestarum*»⁶¹

Qui l’immagine sembra assumere il valore esplicito di vero “doppio figurale”: essa è materia (manufatto di cera), in cui si incarna la *figura*, vera “aura vitale” del defunto: corpo e anima, maschera e *fenomeno* dell’esistenza umana.

⁵⁹ Cicerone, *In Vatinius* 28: cfr. App. I.I.7.A.6.

⁶⁰ Cicerone, *De Oratore* 2.225-6: cfr. App. I.I.7.A.5.

⁶¹ Sallustio, *Bellum Jugurthinum* 4. 5-6: cfr. App. I.I.7.A.7.

Circa la funzione delle immagini antenatorie, Cicerone ci informa del costume consolidato tra i neoeletti magistrati, di ringraziare pubblicamente oltre agli elettori anche i propri illustri avi, a dimostrazione del valore di garanzia che pubblicamente poteva assumere una determinata discendenza. Tale valore era completamente predeterminato alle azioni dei singoli uomini, tanto che la denuncia dell'autore colpisce alcuni notabili contemporanei, i quali avevano ricavato la loro fortuna esclusivamente dalla loro discendenza. Chi non era all'altezza del proprio illustre destino, accumulava un credito nei confronti dei propri antenati, che poteva essere saldato anche dopo la stessa morte, ricadendo in eredità ai loro successori. Rivolgendosi ai soldati, Cicerone sembra ribellarsi allo strapotere delle *images maiorum*, rivendicando con veemenza il proprio valore di uomo, autonomo rispetto a quello dei suoi avi⁶².

Orazio, insistendo sulla stessa questione, sostiene che si possa vivere in rettitudine anche senza una discendenza illustre, criticando il fare dissennato di quanti, ergendosi giudici degli uomini, si fanno abbagliare dalle *images* e dai loro *tituli* -«*qui stupet in titulis et imaginibus*»-, affermando con fermezza la necessità di prendere le distanze da tali uomini⁶³.

Da parte sua Giovenale si allinea alla stessa denuncia e rivolgendosi a Pontico, si domanda ironicamente a chi possano giovare gli alberi genealogici -«*stemmata quid faciunt?*»- o i volti dipinti degli antenati -«*pictos ostendere vultus*»- e a chi possano servire gli atri pullulanti di immagini di cera -«*exornent undique cerae atria*»-, quando la nobiltà di sangue è la vera «*unica virtus*»⁶⁴.

⁶² Cicerone, *De Lege Agraria Contra Rullum* 2. I: cfr. App. I.I.7.A.3.

⁶³ Orazio, *Sermones* I. 6. 7-18: cfr. App. I.I.7.A.9.

⁶⁴ «*Nobilitas sola est atque unica virtus*»: Giovenale 8.20 [App. I.I.7.D.6].

I.3 Rituali e *performances* nel funerale gentilizio

La cerimonia del funerale era connessa all'importanza sociale del defunto, il rituale cambiava a seconda della posizione sociale, della famiglia di appartenenza e del ruolo all'interno della comunità.

Il *funus* tradizionale romano si svolgeva articolandosi sostanzialmente in tre momenti principali: una prima parte si svolgeva nella casa, dove era esposta la salma, successivamente questa veniva portata in processione e trasferita al cimitero, qui, una volta ricevuti i rituali di purificazione⁶⁵, veniva inumata⁶⁶.

Nella fase appena antecedente alla processione, costituita dal rito della *collocatio*⁶⁷, il defunto riceveva l'ultimo bacio da parte del coniuge o del parente più stretto, a cui sarebbe spettato di chiudere per sempre le palpebre (*oculos premere*).

Solo a partire da questo momento, la persona smette di esistere: il suo nome viene pronunciato ad alta voce diverse volte (*conclamatio*), per assumere collettivamente la certezza della sua *non* esistenza⁶⁸.

⁶⁵ Come tramandato da Virgilio, in *Aen.* VI 219: «*Corpusque lavant frigentis et unguunt*» (il brano è segnalato da J. Toynbee 1971, p.30).

⁶⁶ Nel rito del *funus* si comprendono tutte le pratiche che prendevano avvio dal momento della morte a quello ultimo della sepoltura del corpo o della cremazione. Nel *funus traslaticum* (riservato alla classe patrizia) i parenti e i conoscenti si raccoglievano intorno alla salma del defunto, che veniva deposita a terra, cosparsa di unguenti e vestita della toga per essere collocata sopra un grande e prezioso *lectus funebris* (si veda ad esempio l'elaborata fattura del letto del rilievo marmoreo degli *Heterii* o il catafalco prezioso descritto da Properzio (*Infra*, p.8). Svolte le esequie nella *pompa funebris* (di cui si tratterà approfonditamente nel paragrafo II.3) ,dopo che il corpo è stato esposto per diversi giorni, si procede alla sepoltura o alla cremazione del corpo e del letto. Si rimanda per la descrizione del *funus* e relativa bibliografia di riferimento cfr. *Ibidem*.

⁶⁷ Il rito della *collocatio* consisteva nel disporre il corpo in posizione reclinata sul letto funebre, in modo che fosse esposto per l'ultima visita di parenti e amici per qualche giorno (la durata dipendeva dalla contingenza del clima e delle condizioni fisiche del corpo); il rito era previsto solo per alcuni componenti delle classi alte (si veda nota 66).

Della persona rimangono solo la materia del corpo e il suo aspetto riflesso nelle proprie “immagini”, intese nella doppia valenza di “doppio figurale”⁶⁹ (*imago ipsa*) e mosaico generazionale (*imagines maiorum*)⁷⁰.

Se il corpo nel suo insieme viene deposto e vestito della tunica a maniche corte e della toga⁷¹ (nel caso esclusivo del funerale pubblico gentilizio), il *volto* assume in questo momento un’importanza cruciale: è l’unica parte del *soma* in cui si incentra la precisa volontà di *dissimulazione* della morte, intesa come atto irreversibile.



Fig1

In questa fase i *pollinctores*⁷² hanno il compito preciso di restituire il colorito al morto, attraverso l’uso di terre colorate per la *cosmèsis*, nel

⁶⁸ J.Toynbee 1971, p. 29, nota 119. Secondo la studiosa, il rito della *conclamatio* sarebbe legato all’esigenza da parte degli astanti di accertare l’avvenuta morte, di constatare il momento effettivo del trapasso. Un’eco significativa di tale usanza sarebbe sopravvissuta fino ai giorni nostri nella cerimonia della morte del pontefice, durante la quale per tre volte gli vengono chiuse le palpebre e viene chiamato per nome.

⁶⁹ Cfr. *Supra*, p.5 nota 14.

⁷⁰ Cfr. *Infra*, p 38 nota 159.

⁷¹ *Supra*, nota 31.

⁷² Le fonti testimoniano l’attività dei *pollinctores* limitandosi a collocarle nel momento immediatamente successivo alla *vestitio*, sebbene non riferiscano alcun particolare riguardo all’effettiva tipologia di tali attività. Solo Polibio, nel passo fondamentale per la comprensione delle modalità del *funus* in generale (soprattutto come si vedrà sul ruolo delle *imagines maiorum*), sottolinea il nesso tra tali attività e l’esigenza di riprodurre la somiglianza con l’aspetto da vivo del volto, esigenza che non si palesa solo nel volto del defunto, ma che vedremo essere alla base della concezione delle *imagines* in generale. In questo senso sembra fondato postulare che gli stessi *pollinctores* si sarebbero occupati anche dei calchi di cera, di renderli somiglianti nell’incarnato (oltre che nel profilo). Se si assume questo dato, si dovrà trarre la ovvia conseguenza che i calchi facciali fossero eseguiti *post mortem*, ma per tale problematica si preferisce rimandare al paragrafo II.1.1 (“Specificità della maschera e riproducibilità del calco”). Per Polibio, 6.53.6-7 [App. I.I.7.C.1].

rispetto dell'espressione reale, fisionomica, assunta dalla persona in vita: tale aderenza al reale è garantita dalla supervisione delle donne di famiglia, le stesse che successivamente si occuperanno del rituale della *vestitio*⁷³.

Questa prima parte del funerale si svolge ancora presso la casa del defunto, dove si segnala il lutto per mezzo di frasche d'albero affisse ai battenti delle porte, come segnidivieto⁷⁴ che indicano l'invalidabilità del luogo dove si trova il corpo⁷⁵, esposto alla vista per più di un giorno⁷⁶, durante la *collocatio*⁷⁷. Di tale rito, oltre alle testimonianze testuali⁷⁸, si conosce come "fonte" visiva l'immagine nella fronte del rilievo degli *Heterii*⁷⁹ (fig.1).

Si vede una figura di donna⁸⁰ in posizione supina sul letto funebre, l'ambientazione è quella dell'interno dell'*atrium* domestico, reso figurativamente con lo stratagemma

⁷³ Sul ruolo delle donne nelle pratiche funerarie romane si segnala K.Mustakallio 2003, pp. 86-99.

⁷⁴ Si veda a questo proposito il fondamentale studio di Ogden sulla percezione della morte nel mondo romano come fenomeno che ha il potere di interagire negativamente nella realtà: in particolare, sottolinea lo studioso, si aveva il terrore del momento della dipartita dello spirito dal corpo, in quanto si riteneva che si potessero sprigionare forze negative. Per questo motivo la casa di chi era in procinto di morire, veniva sigillata dall'esterno, e sbarrate le porte di entrata, mentre la famiglia del defunto e tutti coloro che erano entrati a contatto con il corpo erano considerati pericolosi per gli altri cittadini, diventando *familia funesta*: D.Ogden 2001.

⁷⁵ Cfr. A.Wallence-Hadrill 1988, pp. 43-97.

⁷⁶ Cfr. nota 67.

⁷⁷ H.I.Flower 1996.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Il rilievo marmoreo degli *Heterii* fu ritrovato nell'omonima tomba nella Via Labicana (datato all'incirca alla fine del I sec.d.C.) e ora è conservato nelle collezioni Lateranensi del Vaticano. Per una dettagliata descrizione e interpretazione generale della rappresentazione, cfr. J.Toynbee 1971, pp. 44-45; tav.11; D.E.E.Kleiner 1992, p. 196 con figg.164-168.

⁸⁰ Che sia una figura femminile si desume dalla veste, verosimilmente una palla, mentre se fosse stato un uomo avrebbe dovuto indossare necessariamente la toga.

dello scorcio *en plen air*: sotto un tetto spiovente che si dilata spazialmente si apre la vista dell'interno della *domus*.

Nel piano soprastante la defunta si vedono due figure femminili con i capelli scarmigliati che si battono il petto per il dolore, mentre davanti al letto, altre quattro figure che forse rappresentano alcuni parenti, incedono verso destra, battendosi il petto: si accingono a costituire il corteo funebre. Intorno si stagliano oggetti allusivi al passaggio all'aldilà⁸¹: tutto ha il sapore di un rito solenne, fatto di umanissimi gesti e particolari realistici, come la grande foglia di acanto sulla sinistra, che segnala la presenza della salma situata *ancora* dentro l'atrio domestico, in attesa di essere portata in processione.

Dopo la *collocatio*, il corpo del defunto viene fatto uscire dalla casa su un elaborato *feretrum*, portato sulle spalle da otto uomini, scelti tra i parenti e gli amici più stretti, come si può vedere nel marmo conservato al Museo dell'Aquila⁸² (fig.2), dove

⁸¹ Come gli enormi *candelabra*, le due grandi ghirlande di fiori, che cingono incurvandosi un oggetto a forma di ventaglio (*ombracula?*), gli incensieri e il rotolo che sta svolgendo la figura maschile a destra; quest'ultimo potrebbe appartenere alla tipologia dei *rotuli* in cui era scritto il destino dei defunti (per questa tipologia, si veda l'esempio riportato da Stuart Jones 1968 tav.23 n.65, relativo a un rilievo di età flavia conservato ai Musei Capitolini, dove si vede un giovane ancora vivo e vegeato sdraiato su un letto funebre con in mano "il rotolo del proprio destino" (J.Toynbee 1971., p. 31).

⁸² CIL IX, 4454, 4458-60, 4465, 4467, 4471. Il rilievo, proveniente da Amiterno, mostra un corteo funebre che porta in processione il defunto sul *feretrum*. Di grande interesse sembra l'oggetto appoggiato sulla destra baldacchino (quest'ultimo è raffigurato con un'angolatura ribaltata di novanta gradi):questo oggetto è stato interpretato dubitativamente come un elmo, credo tuttavia che non si possa prescindere dalla considerazione che non si tratti del funerale di un soldato, come attesta chiaramente la veste del defunto, composta da tunica a corte maniche e toga (chiaramente riferibile alla carica dei magistrati). L'oggetto in questione si presenta concavo nella sua tridimensionalità, ed è infilato sopra un altro oggetto a sua volta convesso, che oltre a sorreggerlo, sembra "tenerlo sotto forma": considerando che la scena rappresenta il momento della processione, successivo come si è visto alla *collocatio*, non sarebbe del tutto infondata l'ipotesi che si tratti proprio del calco del defunto, eseguito nella *domus* appena prima della

appaiono dei personaggi di profilo che incedono verso destra. Dopo la commemorazione rituale che si svolgeva nella casa, il corpo del defunto veniva portato prima in processione e poi veniva esposto pubblicamente nei rostri⁸³.

Nel momento successivo a quello della *conclamatio*⁸⁴, come si è già detto, l'“essere” non è più: esiste solo come suo *sostituito* attraverso l'immagine del suo “*dasein*”.

Durante il rito della pompa *funebis*, il defunto veniva *commemorato* ancora nel suo *status* di vivente, “partecipando” con la presenza del proprio corpo (vestito e “truccato”⁸⁵ per dissimularne fisicamente la parvenza della morte) all'evento *spettacolare* del suo funerale⁸⁶.

Polibio ci descrive tale cerimonia nel VI Libro delle *Historiae*:

«Quando si celebra in Roma il funerale di un cittadino illustre, questi è portato con ogni pompa nel foro, presso i rostri, per lo più in piedi, raramente supino. Alla presenza di tutto il popolo il figlio maggiore, se esiste e si trova in città, o altrimenti il suo parente più prossimo, sale sulla tribuna e parla del valore del morto o delle

morte. Per la bibliografia relativa al rilievo, si rimanda a: E.Strong 1915, pp. 175-179; F.Cumont 1941, p. 239, tav. 19; R.Bianchi Bandinelli 1966, pp. 23-29, tav.5-10. Si segnala la foto Alinari n. 26101.

⁸³ Il corpo era portato nel Foro per essere esposto e per ricevere la *laudatio* funebre: questo era un momento che si può definire “pubblico”, poiché vi potevano partecipare tutti i cittadini, tanto che era definito “*contio funebis*”, termine con il quale si definivano tutte quelle assemblee pubbliche tenute nel Foro (*contiones*), secondo quanto testimonia Polibio (*Historiae VI*, 53, 4-6: cfr. App. I.I.7.C.1) e anche Cicerone nel *De Oratore* 2.341 (il brano è citato da Heriette Flower, cfr. *eadem* 1996, p. 92, nota 9).

⁸⁴ *Supra*, nota 68

⁸⁵ Si veda nota 72

⁸⁶ Plinio stesso insiste più volte sul carattere di eccezionalità dell'evento, sottolineando il fatto che in quella occasione accorressero tutti al funerale della persona che deceduta, con somma partecipazione allo “spettacolo” della cerimonia funebre: «*Semperque defuncto aliquo totus aderat familiae eius qui umquam fuerat populus*». Cfr. App. I.I.7.A.10.

imprese che egli ha compiuto durante la vita. Così tutto il popolo ricorda e quasi ha sott'occhio le sue gesta: insieme a coloro che direttamente hanno partecipato alle sue imprese, anche gli altri condividono il lutto, che non è soltanto dei familiari, ma diviene comune a tutti»⁸⁷.

Questo tipo di rito funebre era riservato strettamente ai componenti delle *élite* cittadine⁸⁸, mentre il funerale delle persone comuni avveniva senza *pompa funebris*, dalla *domus* procedendo in un piccolo corteo familiare verso il cimitero⁸⁹.

Le implicazioni sociali erano insite nella cerimonia, che assumeva la funzione “politica”: laddove alcuni individui erano esclusi dalla partecipazione per ragioni di età (troppo giovane) o di censo, i gruppi in processione erano rigorosamente suddivisi secondo un rigido ordine gerarchico e sociale⁹⁰. Significativa la testimonianza di Properzio, nella quale si coglie la realtà multiforme della cerimonia del funerale patrizio, intesa come *evento* spettacolare: la “*longa pompa*” delle *images* che sfila al ritmo sonoro degli squilli di tromba, confusi tra i vani lamenti, mentre il feretro giace su un prezioso catafalco (“*lectus eburno*”): riti e usi funerari che non entrano nella sfera

⁸⁷ Polibio, *Historiae* VI. 53, 1-4. La traduzione riportata nel testo è di Carla Schik, nell'edizione Rizzoli del 1955.

⁸⁸ Cfr. sull'argomento J.Marquardt 1905.

⁸⁹ Sulla tipologia del funerale plebeo si veda: I.Morris 1987. Cfr. *Infra*, paragrafo I.1.4.

⁹⁰ A tale proposito, sembra opportuno citare la parole di Jean Paul Vernant: «*L'idéologie funéraire définit tout le travail que met en œuvre l'imaginaire social pour élaborer une acculturation de la morte, pour assimiler en la civilisant, pur assurer sur le plan institutionnel la “gestion” suivant une stratégie adaptée aux exigences de la vie collective. On pourrait presque parler d'une politique de la mort, que tout group social, pour s'affirmer dans ses traits spécifiques, pour perdurer dans ses structures et ses orientations (...)*», J.P.Vernant 1995, p. 206.

della gente comune, rimanendo estranei alle esequie dei popolani («*Plebei parvae funeris exequiae*»)⁹¹.

Nel corteo funebre l'ordine di apparizione è descritto da alcuni autori, secondo la testimonianza dei quali il feretro era sempre preceduto dalle immagini degli antenati.

Orazio dice che le immagini “apprivano la strada” al corpo del defunto⁹², mentre Silio Italico riferisce che la «*prisca imago*» precedeva, secondo la consuetudine del costume romano, il corpo del defunto per assicurare il necessario decoro («*decorabant*») alle esequie⁹³.

Con una descrizione che va più nel dettaglio, Tacito negli *Annales* ci informa che le *images* erano molte e costituivano un vero e proprio corteo funebre che *precedeva* il corpo del defunto⁹⁴, così come ai funerali di Druso una processione quasi autonoma e parallela, era costituita dai ritratti dei *Claudii*, che in «*longo ordine*» procedevano in testa al corteo funebre⁹⁵.

Tacito ci tramanda dell'usanza di porre l'effigie del defunto “accanto alla bara”: “*propositam toro effigiem*”.⁹⁶

⁹¹ Properzio 2. 13 b. 1-8 (cfr. App. I.I.7.A.13).

⁹² «*Funus atque imagines triumphales ducant tuum*», Cfr. Orazio, *Ep.* 8, 11.

⁹³ «*Celsis de more feretris precedens prisca exequias decorabat imago*», Silio Italico, 10-56.

⁹⁴ Nel caso dei funerali di Giunia, nipote di Catone e sorella di Bruto, furono portati in processione ben venti ritratti dei suoi antenati, in un corteo che precedeva il feretro: «*viginti clarissimarum familiarum imagines antelatae sunt*»:cfr. App. I.I.7.C.3f- 6. I-3, 76.

⁹⁵ «*Funus imaginum pompe maxime inlustre fuit, (...) Claudiorum effigie longo ordine spectarentur*»: cfr. App. I.I.7.C.3d- 4.23.

⁹⁶ Cfr. App. I.I.7.C.3[3.53].



Fig 2

Secondo la tesi di Maurizio Bettini, la traduzione opportuna sarebbe significativamente diversa da quella accolta dai curatori delle traduzioni dei libri degli *Annales*⁹⁷: attraverso l'analisi sul testo originale del manoscritto, in cui si legge «*praepositam*» piuttosto che «*propositam*», il suffisso “*prae*” ci segnala l'esatta posizione dell'immagine del defunto, che doveva *stare davanti* al letto funebre, per godere della massima *visibilità*⁹⁸. Accogliendo tale rilettura del testo fatta da

Bettini, siamo sollecitati a ripercorrere idealmente i fotogrammi del flusso solenne e agitato del corteo, a sèguito del *feretrum*, che ci appare di notte⁹⁹, immerso nel fragore ritmico dei tamburi: in testa alla processione, illuminata dalle fiaccole, appare la maschera del defunto, redi-viva nel terroso incarnato, essa si dà come sublime presenza, immoto “doppio”¹⁰⁰, immediata memoria.

⁹⁷ I quali accolgono la correzione apportata al testo da Muretus («*propositam*»). Per l'intera questione si rimanda a M. Bettini, 2005, p. 196.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Secondo quanto riportano le fonti, le processioni dovevano svolgersi nel momento in cui cala la sera, “alla luce delle torce”: la Toynbee (1971, p.65.) segnala a questo proposito la testimonianza di Servio: «*In occasione del funerale come ci tramanda Varrone, venivano accese delle fiaccole nella notte onde (la processione) continuava il percorso facendo precedere il corpo del defunto dal bagliore delle torce*» [«*facem de fune, ut Varro dicit, unde et funus dictum est, per noctem autem urebantur: unde et permansit ut mortuos faces antecendant*»] (Serv. *ad. Verg. Aen.* VI 224).

¹⁰⁰ A proposito del ruolo dell'immagine del defunto come doppio figurale, Bettini riporta la straordinaria testimonianza di Appiano (unica a attestare tale usanza), che descrive il funerale di Giulio Cesare, durante il quale un'effigie di cera (*imago cerae*) viene esposta e fatta girare su se stessa da un meccanismo al fine di mostrare le ventitre ferite inferte sul petto. In questo brano l'immagine di cera assume l'aspetto non di un volto ma di un'intera figura, si direbbe in termini moderni di un “manichino”, qui con funzione di feticcio (Appiano, *Bel.civ.* 2.147). La celeberrima testimonianza di Appiano citata da Bettini (2005, p.

La maschera era eseguita probabilmente prima della morte¹⁰¹, nel caso del *funus* imperiale veniva duplicata in diverse copie eseguite con materiali diversi¹⁰² (fig.2).

Piuttosto esemplificativa a questo proposito, la testimonianza di Cassio Dione sul funerale dell'imperatore Augusto¹⁰³ durante il quale venivano mostrate contemporaneamente tre *images* dell'imperatore:

«(...) il corpo era trasportato sul *feretrum* crisoelefantino, coperto da un baldacchino intessuto d'oro¹⁰⁴ (...) e accanto vi era la sua immagine di cera mentre un altro ritratto d'oro veniva fatto uscire contemporaneamente dall'edificio del senato, e un altro ancora circolava per le strade esposto su n carro funebre»¹⁰⁵.

197) è oggetto di uno studio interessante che raccoglie le varie testimonianze delle fonti sul *funus imaginarium* degli imperatori (ossia la cerimonia funebre che si svolge parallelamente al funerale vero e proprio): C.Malamoud-J.P.Vernant 1986, pp. 231-252.

¹⁰¹ Per la questione della realizzazione delle maschere funebri *post mortem* si rimanda al paragrafo I.2.1 “Specificità della maschera e riproducibilità de calco”, *Infra*.

¹⁰² Ci è parso interessante, sebbene non si tratti ovviamente della maschera dell'imperatore Augusto, riportare alla fig.3 la foto di una maschera d'oro di I sec. della Collezione Windsor, come eloquente esempio visivo dell'uso corrispondente a quello descritto dalle fonti, di eseguire maschere con materiali metallici (in questo caso materiale preziosissimo come l'oro), che si sviluppano sul calco della originaria maschera di cera, “modello primo” del “prototipo” riprodotto attraverso il calco (vedi pf. 1.2.1.).

¹⁰³ All'usanza di eseguire ed esibire al funerale più *images* dell'imperatore corrisponde la pratica della doppia cerimonia, quella del *funus* e del “*funus imaginarium*” (*Supra*, nota 66) cfr. F.Dupont 1987; si veda E.H.Kantoriwicz 1957.

¹⁰⁴ Si veda il baldacchino rappresentato ribaltato rispetto al piano verticale che appare nel rilievo di Amiterno, fig. 2 p. 11.

¹⁰⁵ Dione Cassio 47,19.2 (trad. U.P.Boissevain, Berlino 1898).

La maschera *per* l'identità: è assai significativo che in greco la parola maschera si traduca con il termine “*ton prosopon*” e in latino con “*personam*”, a sostenere con forza, anche sul piano semantico, tale corrispondenza.

Nel rito funebre romano, l'immagine si fa “memoria pura”, strumento irrinunciabile per la ricostruzione *in fieri* dell'esistenza, rievocata attraverso l'oggetto-maschera, che si genera *fisicamente* dal contatto con il volto del defunto.

Così la maschera diviene sostituto *effettivo* dell'assente: perdendo il significato di attributo dell'oggetto, assume lo statuto ontologico del soggetto.

Nella spettacolare *performance* del funerale, la maschera assume un ruolo vitalissimo, se si considera la straordinaria testimonianza di Polibio¹⁰⁶:

«(...) in occasione dei sacrifici pubblici i Romani espongono queste immagini e le onorano solennemente: quando muore qualche altro personaggio illustre della famiglia, le fanno partecipare alle esequie ricoprendone persone simili al morto nella statura e in tutta la stazza del corpo»¹⁰⁷.

L'*imago*-maschera del defunto, “partecipava” in questo modo a una vera e propria *performance*, che costituiva un momento fondante della processione nell'ambito del *funus* aristocratico e imperiale.

Svetonio¹⁰⁸ ci informa che, in occasione dei funerali dell'imperatore Vespasiano, all'*archimimus* era stato affidato il compito di indossare la maschera dell'imperatore «*personam eius ferens*», imitandone movenze, modi di parlare e di fare che aveva da vivo «*imitansque, ut est mos, facta ac dicta vivi*».

¹⁰⁶ Polibio, *Historiae* VI, 53, 4-6 (cfr. App. I.I.7.C.1).

¹⁰⁷ La traduzione è di Carla Schick, *Le Storie*, Milano 1955, p. 131.

¹⁰⁸ Svetonio, *Vesp.* 19: «(...) *sed et in funere Favor archimimus personam eius ferens, imitansque, ut est mos, facta ac dicta vivi* (...)». Cfr. App. I.I.7.C.2.

L'attore aveva l'importante compito di innescare un meccanismo di rievocazione pubblica e condivisa della persona dell'imperatore, attraverso l'"uso" della sua immagine e il "furto" della sua identità¹⁰⁹, attuato in nome dell'imitazione satirica¹¹⁰.

Anche dalla testimonianza di Diodoro Siculo emerge in modo forte la connessione tra *mimesis* del prototipo (intesa come imitazione dell'aspetto esteriore) e *modus vivendi* del defunto, quale connubio tra apparenza fisica e dimensione caratteriale:

«(...) quelli tra i Romani che si distinguevano per l'appartenenza alla classe sociale più elevata, potevano essere ritratti dopo la morte, in immagini (*eidwlopoiountai*) somiglianti nei tratti fisionomici e nelle caratteristiche fisiche, e quando erano ancora viventi (*mimhtai*) ne studiavano le posture (*pwieia*) e tutti i loro vari modi di fare (*kata merou idiothtas*)»¹¹¹.

Vi erano quindi dei personaggi che per mestiere (dunque non improvvisati) erano dei veri e propri attori¹¹², i quali studiavano i modi di fare e di essere degli aristocratici romani, per poterli poi "impersonare" durante il funerale, indossandone la maschera, in

¹⁰⁹ La satira di Favor consiste nel citare continuamente i vizi e i difetti, delineando la caricatura di Vespasiano: come nel caso in cui impersonando l'imperatore, l'"archimimo" gli fa dire di essere pronto a scambiarsi per Tiberio davanti ai procuratori, piuttosto che pagare tutti i cento sesterzi per il proprio funerale. *Ibidem*.

¹¹⁰ Come nota Bernstein, la satira non è affatto un elemento estraneo alla solennità della cerimonia funebre, considerando che la dimensione del *ludus* faceva parte della vita, e per questo, nella mentalità dei romani, non poteva non comparire durante il momento ultimo in cui veniva celebrata la memoria della persona dipartita. Cfr. F. Bernstein 1998.

¹¹¹ Diodoro Siculo, 31.25.2. Traduzione italiana di C. Cordiano, Diodoro Siculo, Milano 2002.

¹¹² La definizione riferita dalla traduzione di F.R. Walton del testo di Diodoro li definisce propriamente "actors" (11, 377). Si veda Maurizio Bettini 2005, pp. 191-202 e nota 20, p. 196.

una *performance* volta a innescare quel meccanismo magico, quasi sacrale, del “doppio figurale” messo a fuoco da Maurizio Bettini¹¹³.

¹¹³ «There is little doubt that in ancient Rome the aristocratic funeral offered the opportunity for an extraordinary display of double (...) the images were not simply simply figures that both in features and complexion resembled the deceased but they were truly and effectively their doubles»: *Ibidem* p. 191.

I.1.4 I ritratti conservati nell'atrio della *domus*

Ovidio riferisce che negli spazi dell'*atrium* della *domus* romana si propagavano le immagini degli antenati plasmate con la cera: «*perlege dispositas generosa per atria ceras*¹¹⁴». ».

Anche Polibio ci tramanda dello spettacolo delle immagini degli antenati conservate nell'*atrium* domestico¹¹⁵:

«Dopo la sepoltura e le cerimone di rito, l'immagine del morto viene posta nel luogo più in vista della casa, in un sacrario di legno.

L'immagine è una maschera di cera molto somigliante al defunto nelle sembianze (*kata thn plasin*) e nel colorito (*kata thn upografhn*) »¹¹⁶.

L'autore descrive le immagini non come statue di bronzo o di marmo, bensì come veri e propri “volti di cera” (*tòn proswpòn*): collocati nel luogo più illustre della casa in apposite edicole. Plinio nel noto passaggio del XXXV Libro della sua *Naturalis Historiae* descrive l'uso conservare i “volti di cera” («*expressi cerae vultos*») negli «*armaria*»¹¹⁷.

¹¹⁴ Ovidio ci tramanda dell'esistenza delle “*cerea*” negli atri delle case dei nobili romani come un costume ormai diffuso: *Fasti* I, 591.

¹¹⁵ Polibio 53.4, *Supra* nota 106

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Plinio, *Nat. Hist.* 35,6; « (...) *aliter apud maiores in atriis haec erant, quae spectarerunt; non signa externorum artificum nec aera aut marmora: expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines, quae comitarentur gentilicia funera semperque defuncto aliquo totus aderat familiae eius qui umquam fuerat populus*», cfr. App. I.I.7.A.10. Per la questione della convivenza all'interno dell'atrio delle maschere funerarie con i ritratti dipinti su tavola, si veda il paragrafo seguente: I.1.5 “La rete genealogica degli stemmata”(¹¹⁷ Per la descrizione delle edicole di legno cfr. Cicerone, *Pro Sulla* 31.88 (cfr. App. I.I.7.D.3) e *Pro Murena* 88 (App. I.I.7.A.4).

Dalle fonti non ricaviamo alcuna notizia specifica che faccia chiarezza sulla questione della fattura dei ritratti, nè a conferma nè ad esclusione del fatto che questi

volti fossero -o meno- delle vere e proprie maschere, ricavate direttamente dall'impronta facciale del defunto: ma sappiamo che erano eseguiti con la cera¹¹⁸.

Su questo prezioso indizio, si innesca una riflessione più generale sul nesso tra materia e tipologia del manufatto: la scelta della cera sembrerebbe assolvere maggiormente all'esigenza di una materia dalla plasticità duttile, adatta quindi a un procedimento seriale come quello del calco¹¹⁹, piuttosto che dare conto all'istanza conservativa: la cera, come si sa, è una materia molto degradabile¹²⁰.



Fig 3

Proprio da questa fragilità materica deriva la necessità dell'uso di disporre i "volti" entro edicole lignee¹²¹, le cui ante venivano

dischiuse (*«armaria ut in domibus suis imagines frequenter aperirent»*)¹²² in occasione del funerale e di altre cerimonie pubbliche¹²³ che si svolgevano nella casa romana, come quelle nuziali¹²⁴.

¹¹⁸ Per la questione si rimanda al paragrafo successivo: I.1.6 "Aspetto e verosomiglianza delle imagines".

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Le maschere di cera si annerivano con il fumo delle candele e con il tempo, come testimoniano spesso gli autori:diventano *«fumosae imagines»* per Plinio e per Seneca (*Epistolae* 44.5: *«non facit nobilem atrium plenum fumosis imaginibus»*); *«fumosas effigies»* per Giovenale (8.8 cfr. App. I.I.7.D.6).

¹²² *«(...) longum est omnes epistulas cuonectere, quas repperi, quas legi. tantum illud dico senatores omnes ea esse laetitia elatos, ut in domibus suis omnes albas hostias caederent, imagines frequenter aperi(r)ent, albatu sederent, convivia sumptuosiora praeb[en]erent, antiquitatem sibi redditam crederent»* (H.A.Tacito *Annales* 19. 6).

¹²³ Sull'uso di mostrare le immagini durante le cerimonie familiari Cfr. F.Dupont 1987, pp. 170-171.

¹²⁴ Sia Mommsen che Schneider, basandosi sulle fonti antiche, sostengono che le giovani spose portassero con sé nella nuova casa i ritratti dei loro antenati: cfr. T.H.Mommsen 1887; K.Schneider-H.Meyer 1916



Fig 4

Pur non essendo sopravvissuto alcun esemplare delle *images*¹²⁵, se ne conserva un prezioso riflesso figurativo in alcune lastre funebri¹²⁶ (fig.3), in cui troviamo la rappresentazione di quelli che ci sembrano i volti tridimensionali descritti da Plinio (*expressi cerae vultus*)¹²⁷.

In questo ambito è preziosissimo il ritrovamento a Pompei di alcune statuette a mezzo busto (fig. 4), che sono state messe in relazione proprio all'uso di conservare ritratti di cera nelle case romane. le statuette furono scoperte da Maiuri presso la casa del Menandro¹²⁸, in un sacello destinato al culto domestico¹²⁹, come ci racconta lo

coll.1097; riguardo all'uso di far partecipare i ritratti alle cerimonie pubbliche e private si vedano i seguenti contributi di studio: B.Schweitzer 1948 e E.Bethe 1935.

¹²⁵ Secondo quanto riferito da Cicerone, le *images* durante i festeggiamenti venivano "disvelate" con l'apertura delle edicole lignee per poi essere adornate con il lauro: «*Domus erit, credo, exornata, aperientur maiorum images, ipse ornatum ac vestitum pristinum recuperabit (...)*» Cicerone, *Pro Sulla* 31.88 (cfr. App. I.I.7.D.3); nel *Pro Murena* 88: «*Imaginem clarissimi viri, parentis sui, quam paucis ante diebus laureatam in sua gratulatione conspexit*» (cfr. App. I.I.7.A.4).

¹²⁶ Segnalata da Zadocks, in A.N.Zadoks-J.Jitta 1932, tav.IV a.

¹²⁷ Plinio, *Infra* nota 117 p.29.

¹²⁸ Si vedano A.Maiuri 1933 p.34 e De Francisci 1952 p.60

¹²⁹ Nello spazio antistante all'atrio si apre l'essedra XXV, quindi nei pressi dell'ingresso della *domus*.

stesso studioso: «Cinque piccole statuette ancora miracolosamente all'impiedi, due delle quali sono a figura intera, un'altra con il viso poggiato su un robusto e sproporzionato collo, che funge da basamento e le ultime due raffigurate dal volto fino all'altezza delle spalle, nello squadro tipico delle erme. Il fatto che solo una figura sia una statuetta¹³⁰, ha fatto escludere già dai primi studi che si trattasse di un larario¹³¹, si è creduto piuttosto che costituissero l'unico caso sopravvissuto di *images maiorum* conservate nella domus»¹³².

La collocazione dell'edra XXV nei pressi del peristilio del giardino (piuttosto che nell'atrio), quindi in una zona importante della casa perché vicina all'ingresso principale, e le dimensioni ridottissime dei quattro mezzi busti di legno¹³³, smentiscono chiaramente l'ipotesi che siano delle vere e proprie maschere funerarie. Come nota

¹³⁰ Sono state recuperate attraverso il riempimento con il gesso dei "vuoti", come ci descrive Maiuri: «La nicchia e l'ara sarebbero passate pressochè inosservate e ritenute per uno dei vari larari che si ritrovavano nelle diverse parti della casa pompeiana, se un eccezionale ritrovamento non si fosse fatto questa volta accompagnato alla scoperta del manufatto. Nell'interno della nicchia, ricoperta dallo strato delle ceneri, lo scavatore avvertì la presenza dei vacui, quali sono generalmente determinati a Pompei, da materie corruttibili, da forme organiche o da materie vegetali. Procedutasi alla colatura del gesso liquido, e al completo rimuovimento delle ceneri, apparvero alla luce le forme di cinque rozze statuette, originariamente in legno o in cera». (*Ibidem*, p. 101).

¹³¹ A.N.Zadoks-J.Jitta 1932, p. 80; A.Maiuri 1933, pp. 100-103; O.Vessberg 1948, p. 106; G.Ricci 1937, p. 563.

¹³² A.Maiuri 1933, cit. p. 100.

¹³³ Maiuri fornisce una dettagliata descrizione: «Da sinistra a destra: piccola testa virile dal cranio calvo su base tagliata a forma di erma (alta m. 0,185). Testa virile dal volto largo, pieno, di prospetto; occhio, bocca e naso sommariamente modellati, eretta su di un alto fusto cilindrico e su una basetta rettangolare (alta m. 0,30); busto (alto m. 0,28) su base rettangolare, con i particolari del volto quasi del tutto irriconoscibili. Testa (alta m. 0,15) poggiata su una basetta quadrata, quasi del tutto irriconoscibile» (Maiuri 1933, p. 102).

Heriette Flower¹³⁴, siamo di fronte a dei busti che per tipologia si allontanano del tutto dalle *images* descritte da Plinio e Polibio.

Potrebbe trattarsi, se non delle maschere di cera conservate negli *armaria*, di elementi collegati in modo diretto al culto domestico¹³⁵.

Nella lastra tombale conservata a Copenhagen (fig.3), si vedono due volti inseriti ciascuno in un “contenitore”, la cui forma richiama quella delle *aediculae*, dotato di due ante spalancate verso l’esterno (in prospettiva ribaltata)¹³⁶: i due ritratti femminili (*images*) sono raffigurati di profilo, rivolti l’uno verso l’altro.

Anche nel cosiddetto “rilievo di Paconio”, si vedono due profili affrontati, le cui acconciature (piuttosto che i tratti generali del viso) ci rivelano un’immagine maschile (a sinistra) e una femminile (a destra): con tutta probabilità si tratta di Paconio e della moglie. I loro volti sono definiti nella loro sentita plasticità, da cui trapelano tratti distinti, nell’evidenza del profilo, delineato da una marcata volontà di caratterizzazione fisionomica, nel dettaglio del naso pronunciato della donna come nella cura descrittiva delle acconciature.

Gli occhi con le grandi iridi incise nel mezzo del bulbo acquistano un aspetto quasi spettacolare, riassunto in uno sguardo fissamente rivolto a una dimensione *meta* reale, completamente trascendente rispetto alla fisicità tridimensionale dei busti.

La forma cava che si intravede all’attacco del collo, poggiante su piccoli piedistalli, rivela la distanza dalla pienezza del busto marmoreo per raffigurare viceversa la “leggerezza” materica che caratterizza la maschera: i due rilievi costituiscono dei veri e

¹³⁴ H.Flower 1996, pp. 42-43.

¹³⁵ Clarke avanza l’originale proposta che i busti siano in relazione con l’uso di altari portatili che venivano utilizzati nell’atrio in occasione dei riti culturali: Cfr. J.R.R.Clarke 1991, p. 7.

¹³⁶ cit. nota 88.

propri esempi visivi di quei pliniani «*expressi cerae vultus*» conservati uno a uno negli armadi lignei «*singulis armariis*»¹³⁷.

¹³⁷ *Supra* p. 29 nota 117.

I.1.5 La rete genealogica degli *stemmata*

Come ci tramandano le antiche fonti, le famiglie nobiliari romane tenevano nell'atrio la rappresentazione grafica della propria genealogia¹³⁸.

Quest'uso era strettamente connesso allo *ius imaginum*, cioè a quel privilegio esclusivo delle *élite* gentilizie di conservare in appositi *armaria* i ritratti funebri degli antenati più illustri¹³⁹.

Plinio, descrivendo l'atrio domestico nel suo pullulare di *imagines maiorum*, tiene a ribadire che queste immagini non erano “*signa*” bensì «*expressi cerae vultus*»,¹⁴⁰ ossia maschere di cera conservate nelle apposite edicole lignee¹⁴¹.

Contestualmente alle maschere, Plinio ci dice che nell'atrio vi erano anche dei ritratti dipinti «*imagines pictae*» visivamente collegati da una rete di “linee” che si dipanavano da un'immagine all'altra «*lineis discurrebant ad imaginem picta*» a formare una genealogia definita «*stemmata*»¹⁴².

I ritratti su tavola convivevano nell'atrio con le maschere di cera¹⁴³.

¹³⁸ Si analizzeranno in questo stesso paragrafo le testimonianze più significative a questo riguardo, che risalgono a Plinio (*Nat. Hist.* XXXV.6, cfr. App. I.I.7.A.10), Seneca (*De Beneficiis* 3.28: cfr. App. I.I.7.D.5), Giovenale (*Satira* VIII, 1-23, cfr. App. I.I.7.D.6) e anche Svetonio (*Galba* 2-3, cfr. App. I.I.7.C.5). Per le altre fonti antiche che citano gli *stemmata*, si segnalano: *Mart.* 4.40.I e 5.35.4; *Plut. Num.* 21.4; *Sev. Alex.* 44.3; *Is. Etym.* 9.6.28.

¹³⁹ L'autorizzazione allo *ius imaginum* avveniva attraverso il riconoscimento di specifiche *dignitates*, analizzate e catalogate nell'ampio e approfondito studio di Mommsen, cui si rimanda per il concetto dello *ius imaginum* in generale, con bibliografia relativa: T.H.Mommsen 1892.

¹⁴⁰ *Supra*, note 54 e 118.

¹⁴¹ Sulle immagini disposte negli *armaria* si rimanda alla già citata testimonianza di Polibio: *Supra*, nota 118 e cfr. App. I.I.7.C.1.

¹⁴² «*Imagines in atrio exponunt et nomina familiae suae longo ordine ac multis stemmatum inligata flexuris in parte prima aedium collocant*». Cfr. App. I.I.7.A.10 [7-8].

¹⁴³ Cfr. *Supra* paragrafo: I.1.4 “I ritratti conservati nell'atrio della *domus*”.

Accogliendo l'interpretazione di Silvio Ferri¹⁴⁴, appare esplicita la differenziazione di Plinio delle immagini ceree definite come *expressi cerae vultus* all'interno delle edicole «*singulis disponebantur armariis*» e le *imagines pictae* degli *stemmata*¹⁴⁵: nel testo pliniano, le due categorie di ritratto sono separate semanticamente dall'avversativo “vero”: «*stemmata vero lineis discurrebant ad imagines pictas*»¹⁴⁶.

Secondo la descrizione degli *stemmata* di Seneca, le *imagines* si disponevano in una lunga serie «*longo ordine*» ed erano collegate le une alle altre «*stemmata inligata flexuris*»: ciascuna riporta il nome dell'antenato effigiato «*nomine familiae suae*»¹⁴⁷.

Quindi dalle fonti citate sappiamo che nell'atrio vi erano dei ritratti dipinti «*imagines pictae*»¹⁴⁸ i quali erano collegati tra loro da linee «*vero lineis discurrebant ad imagines pictae*»¹⁴⁹ che avevano un andamento curvo «*flexuris*»¹⁵⁰.

Come e cosa fossero in realtà queste linee non lo sappiamo. Bianchi Bandinelli, riprendendo la traduzione di Silvio Ferri, descriveva questo “sistema” di ritratti come

¹⁴⁴ S.Ferri 1946, p. 119.

¹⁴⁵ Secondo alcune interpretazioni dei passi citati di Plinio e di Seneca, gli *stemmata* collegherebbero tra loro direttamente i ritratti cerei conservati nelle edicole lignee (TH.Mommsen 1872, p. 88; K.Schneider-H.Meyer 1916, coll. 1097). A chi scrive sembra invece che sia ineludibile l'idea che accanto ai ritratti di cera vi fossero proprio delle altre immagini dipinte e collegate dagli *stemmata*; allineandosi alla traduzione di Silvio Ferri, uno dei principali studiosi di Plinio, «*non si può di certo pensare all'utilizzazione pratica per l'albero gentilizio delle immagini ceree*», poichè il testo di Plinio è chiarissimo: da una parte ci sono gli *expressi cerae vultus*, e dall'altra parte, ribadendo l'avversativa con l'avverbio latino “vero”, ci sono le *imagines pictae* (*Ibidem*).

¹⁴⁶ *Ibidem*. Cfr. App. I.I.7.A.10; [7-8].

¹⁴⁷ Cfr. App. I.I.7.D.5

¹⁴⁸ Secondo Lessing invece le *imagines pictae* altro non erano che i ritratti di cera, i quali (come conferma Polibio, cfr. Polibio, 6.,53, *Supra*) erano colorate secondo l'antica abitudine di dipingere le statue per conferire loro maggior realistica: G.E.Lessing 1857, p. 261.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ «*Curve sinuose*» le definisce M.Bettini 1944, p. 178.

una sorta di grande albero genealogico¹⁵¹, costituito dai ritratti degli antenati uniti da alcuni nastri di stoffa rossi¹⁵².

Le linee “sinuosamente curve” che collegavano le tavole dipinte creavano una sorta di intreccio che si configurava simbolicamente come rappresentazione visiva dei collegamenti generazionali, in cui al primo posto erano i ritratti, accompagnati singolarmente dai loro corrispettivi *tituli*. L'appartenenza a un dato ramo familiare si autenticava così attraverso il nome e si manifestava pubblicamente in quella sorta di *installazione* permanente e “mutante”¹⁵³ collocata all'interno dell'atrio domestico.

¹⁵¹ Maurizio Bettini pone l'accento proprio sulla differenza sostanziale che intercorre tra il genere degli *stemmata* e quello dell'albero genealogico, esprimendosi in questi termini: «*Lo stemmata e il modello organico vegetale si presentano come due strumenti culturali molto differenti: semplice espediente grafico il primo, che nel versum alto e basso rispetta l'andamento della scrittura; metafora organicistica il secondo, capace di convogliare nella rappresentazione del tempo generazionale una superiore ricchezza di contenuti antropologici*». *Ibidem*, p. 181.

¹⁵² Cfr. R. Bianchi Bandinelli 1965, coll. 695-738.

¹⁵³ La struttura degli *stemmata* non era fissa, bensì era soggetta a mutamento dovuti a una serie di fattori, collegati ai modi di interagire delle immagini dei *maiores* con la realtà familiare. Nella testimonianza che si è già presa in esame, Cicerone ci informa che la nipote di Antonio dovette portare con sé i ritratti antenatizi della sua famiglia, che finirono in carcere quando il suo sposo Vatinius fu imprigionato (cfr. *Supra* nota 59). La donna sposandosi recava con sé le immagini dei propri avi, per assicurare il riconoscimento e la dignità alla sua stirpe, che avrebbe in tal modo potuto disporre delle *imagines* materne tanto quanto disponeva di quelle paterne. Va da sé che il sistema della rete genealogica non era fisso ma che mutava essendo “aggiornato” di continuo, non solo dal suo interno, attraverso l'acquisizione dei ritratti di coloro che morivano, ma anche dall'esterno, a causa degli spostamenti femminili dalla famiglia di origine a quella del congiunto. Per l'argomento delle cosiddette immagini *cognatae* (quelle che si trasferiscono da una famiglia a un'altra) si rimanda allo studio di Mommsen 1887, p. 84.

Ci si potrebbe spingere a congetturare che “le curve sinuose” che collegano i ritratti, altro non fossero che delle vere e proprie ghirlande, e non dei nastri di stoffa, come sosteneva Mommsen¹⁵⁴.

Accogliendo la traduzione del termine "*stemmata*" con "ghirlande dipinte"¹⁵⁵, possiamo dipanare un *fil rouge* con la tradizione paleocristiana della ghirlanda (fig.5) nella pittura delle catacombe, che allude



Fig 5

visivamente alla dimensione ultraterrena del defunto.

Non tanto un vero e proprio albero genealogico, quanto un'immagine che di se stessa vuole dare una determinata famiglia, lo *stemmata* assume il compito di visualizzare fisicamente la rete delle relazioni costituendosi come una sorta di autentico “archivio di immagini”, che vengono a costituire insieme ai loro *tituli*, una sorta di guida anche per quei volti di cera che si trovano lì accanto, conservati negli *armaria*.

I rapporti tra le *images* di cera e le tavole *pictae* che costituivano la rete genealogica dovevano essere molto stretti¹⁵⁶, anche se sostanzialmente erano due tipologie di ritratto differenti tra loro. Le maschere di cera contengono in sé lo statuto

¹⁵⁴ *Ibidem*. L'interpretazione delle linee come nastri rossi è sostenuta da Bianchi Bandinelli, *Supra*, nota 154.

¹⁵⁵ L'autore della traduzione italiana di un altro brano classico in cui si nominano gli *stemmata*, traduce “*inligata flexuris*” con il termine ghirlande. Si tratta dell'*incipit* della Satira VIII di Giovenale (cfr. *Supra*, p.1 nota 3 e nota 4; cfr. App. I.I.7.D.6 (1-4).

¹⁵⁶ Piace pensare alla tipologia delle antiche *pinakes* come a un oggetto che in qualche modo ha assunto in sé, in un processo di crasi visiva, l'idea sintetica delle *images* nell'atrio dell'antica *domus* romana: strutturate come tritici lignei, troviamo al centro delle *pinakes* il ritratto funerario e sulle ante laterali le immagini degli dei Osiride e Serapide, dalle quali si riteneva che discendesse la stirpe del defunto. A questo proposito cfr.: T.Matthews 2005, pp. 3-13

ontologico del ritratto: infatti, in quanto derivate direttamente dal volto del defunto, ne condividono fisicamente la matrice. Dall'altra parte le tavole dipinte erano autenticate dai *tituli* e dalla loro installazione di diritto nella rete genealogica degli *stemmata*.

Si è detto dell'uso di indossare le maschere durante i funerali¹⁵⁷ e di recarle in processione insieme alle tavole dipinte, per poi dopo i riti funebri, depositarle nella casa. Si crea così una sorta di "archivio familiare"¹⁵⁸, dove i personaggi più illustri sono collocati avanti nella processione funebre e in alto nella rete genealogica dello *stemma*¹⁵⁹.

Il nesso fondamentale tra le due tipologie di ritratto nell'atrio, era quello di funzionare, prima nella processione funebre e dopo nell'installazione permanente domestica, come dei veri e propri sistemi simbolici, concepiti entrambi per attribuire identità alle persone che non erano più in vita, certificandone la *presenza* a livello di immagine e assicurandone così il "potere" della *memoria*. Le *imagines maiores* assumono in se stesse una funzione dichiaratamente "paradigmatica": citando le parole di Maurizio Bettini, «la loro presenza non significa solo se stessa, ma è in grado di far significare anche quello che sarà poi, perchè i maiores godono del doppio statuto di codice e di messaggio contemporaneamente (...) comunicando se stessi, comunicano quella che è la loro identità di gruppo»¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Per l'uso delle maschere durante la processione funebre si veda la testimonianza di Polibio: *Supra*, p. 22 e nota 107.

¹⁵⁸ Si crea in questo archivio familiare una rete di rispondenze a livello di somiglianza fisionomica, che determina l'appartenenza o meno a una determinata stirpe. Cfr. M. Bettini 1994., p. 190.

¹⁵⁹ Sull'ordine di apparizione delle immagini degli antenati durante la processione, si veda quando detto a proposito del rito funebre: cfr. *Supra* p. 22.

¹⁶⁰ M. Bettini 1994., p. 191.

1.I.6 APPENDICE DELLE FONTI

1.I.6 A FUNZIONE DELLE *IMAGINES MAIORUM*

I.I.6.A.1 CICERONE, *PRO C. RABIRIO POSTUMO* 16-17 (54 A.C)

Delectat amplissimus civitatis gradus, sella curulis, fasces, imperia, provinciae, sacerdotia, triumphhi, denique imago ipsa ad posteritatis memoriam prodita; est simul etiam sollicitudo aliqua et legum et iudiciorum maior quidam metus.

(trad. R.G.M Nisbet, Oxford 1987)

I.I.6.A.2 CICERONE, *DE LEGE AGRARIA CONTRA RULLUM* 2. I (63 BC)

(...) Est hoc in more positum, Quirites, institutoque maiorum, ut ei qui beneficio vestro irnagines familiae suae consecuti sunt earn primarn habeant con-tionem, qua gratiam benefici vestri cum suorum laude coniungant. Qua inoratione non nulli aliquando digni maiorum loco reperiuntur, pleriqueautem hoc perficiunt ut tantum maioribus eorum debitum esse videatur, unde etiam quod posteris solveretur redundaret. Mihi, Quirites, apud vos demeis maioribus dicendi facultas non datur, non quo non tales fuerint qualisnos illorum sanguine creatos disciplinisque institutos videtis, sed quod\laude populari atque honoris vestri luce caruerunt.

(trad. A.C. Clark, Oxford 1918)

I.I.6.A.3 CICERONE, *DE LEGE AGRARIA CONTRA RULLUM* 2.100 (63 A.C.)

Nulli populo Romano pro me maiores mei spoponderunt; mihi creditum a me petere quod debeo, me ipsum appellare debetis. Quem ad modum, petebam, nulli me vobis auctores generis mei commendarunt, sic, si quid deliquero, nullae sunt imagines quae me a vobis deprecentur.

(trad. R.G.M. Nisbet, Oxford 1987)

I.I.6.A.4 CICERONE, *PRO MURENA* 88 (63 A.C.)

Si, quod Iuppiter omen avertat hunc vestris sententiis adflixeritis, quo se miser vertet? domumne? ut eam imaginem clarissimi viri, parentis sui, quam paucis ante diebus laureatam in sua gratulatione conspexit, eandem deformata ignominia lugentemque videat?

(trad. G.Peterson, Oxford 1911)

I.I.6.A.5 CICERONE, *DE ORATORE* 2.225-6 (55 D.C)

Pro di immortales, quae fuit illa, quanta vis! quam inexpectata! quam repentina! cum coniectis oculis, gestu omni ei imminenti, summa gravitate et celeritate verborum 'Brute, quid sedes? Quid illam anum patri nuntiare vis tuo? Quid illis omnibus quorum imagines duci vides? Quid maioribus tuis? Quid L. Bruto, qui hunc populum dominatu regio liberavit? Quid te agere? cui rei, cui gloriae, cui virtuti studere? Patrirnonione augendo? at id non est nobilitatis. sed fac esse, nihil superest; libidines totum dissipaverunt. (226) An iuri civili? est paternum. Sed dicet te, cum aedis venderes, ne in rutis quidem et caesis solium tibi paternum recepisse(...).tu hos intueri? tu in foro, [tu in urbe], tu in civium esse conspectu?

Tu illam mortuam, tu imagines ipsas non perhorrescis? Quibus non modo imitandis, sed ne collocandis quidem tibi locum ullum reliquisti.

(trad. R.G.M Nisbet, Oxford 1987)

I.I.6.A.6 CICERONE, *IN VATINIUM* 28 (56 A.C.)

Ac nunc quidem C. Antonius hac una re miseria suam consolatur, quod imagines patris et fratris sui fratrisque filiam non in familia sed in carcere conlocatam audire maluit quam videre.

(trad. L.G.Pocock, London 1926)

I.I.6.A.7 SALLUSTIO, *BELLUM JUGURTHINUM* 4. 5-6 (C.40 D.C)

(...) nam saepe ego audiui Q. Maximum, P. Scipionem, (alios) praeterea civitatis nostrae praeclaros viros solitos ita dicere, quom maiorum imagines intuerentur, vehementissime sibi animum ad virtutem adcendi. scilicet nonceram illam neque figuram tantam vim in sese habere, sed memoria rerumgestarum eam flammam egregiis viris in pectore crescere neque prius sedari quam virtus eorum famam atque gloriam adaequaverit.

(trad.L.D.Reynolds, Oxford 1991)

I.I.6.A.8 ORAZIO, *SERMONES* I. 6. 7-18 (C. 37-30 A.C.)

*(...) cum referre negas quali sit quisque parente natus, dum ingenuus,
persuades hoc tibi vere,
ante potestatem Tulli atque ignobile regnum
multos saepe viros nullis maioribus ortos
et vixisse probos, amplis et honoribus auctos;
contra Laevinum, Valeri genus, unde Superbus
Tarquinius regno pulsus fugit, unius assis
non umquam pretio pluris licuisse, notante
iudice quo nostri populo, qui stultus honores
saepe dat indignis et famae servit ineptus,
qui stupet in titulis et imaginibus. Quid oportet
nos facere a vulgo longe longeque remotos?*

(trad. E.C.Wickham, Oxford 1901)

I.I.6.A.9 PLINIO, *NATURALIS HISTORIAE* XXV, 4-10

(4) *Imaginum quidem pictura, qua maxime similes in aevum propagabantur figurae, in totum exolevit. aerei ponuntur clipei argenteae facies, surdo figurarum discrimine; statuarum capita permutantur, volgatis iam pridem salibus etiam carminum. adeo materiam conspici malunt omnes quam se nosci. Et inter haec pinacothecas veteribus tabulis consuunt alienasque effigies colunt, ipsi honorem non nisi in pretio ducentes, ut frangat heres furisque detrahat laqueus. (5) itaque nullius effigie vivente imagines pecuniae non suas, reliquunt, iidem palaestras athletarum imaginibus et ceromata sua exornat. Epicuri voltus per cubicula gestant ac circumferunt secunt (...).*

Ita est profecto: artes desidia perdidit, et quoniam animorum imagines non sunt, negleguntur etiam corporum.(6) aliter apud maiores in atriis haec erant, quae spectarerunt; non signa externorum artificum nec aera aut marmora: expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines, quae comitarentur gentilicia funera, semperque defuncto. aliquo totus aderat familiae eius qui umquam fuerat populus. stemmata vero lineis discurrebant ad imagines pictas (7).

tabulina codicibus implebantur et imonimentis rerum in magistratu gestarum; aliae foris et circa limina animorum ingentium imagines erant adfixis hostium spoliis, quae nec emptori refingere liceret, triumphabantque etiam dominis mutatis aeternae domus. erat haec stimulatio ingens, exprobrantibus tectis cotidie inbellem dominum intrare in alienum triumphum (8) exstat Messalae oratoris indignatio, quae prohibuit inseri genti suae Laevinorum alienam imaginem. similis causa Messalae seni expressit volumina illa quae de familiis condidit, cum Scipionis Pomponiani transisset atrium vidissetque adoptione testamentaria Salvittones hoc enim fuerat cognomen Africanorum dedecori inrepentes Scipionum nomini. sed pace Messalarum dixisse liceat etiam mentiri clarorum imagines erat aliquis virtutum amor multoque honestius quam mereri ne quis suas expeteret. (9)

Non est praetereundum et noviciū inventum, si quidem non ex auro argentove, at certe ex aere in bibliothecis dicantur illis, quorum immortales animae in locis iisdem loquuntur, quin immo etiam quae non sunt finguntur, pariuntque desideria non traditos vultus, sicut in Homero evenit (10).

(trad. A. Ferri Roma 1961 e di J.M.Croisille, Parigi 1985).

I.I.6.A.10 PLAUTO, *AMPHITRYO* 458-9

Nam hicquidem omnem im.aginem meam, quae antehac fuerat, possidet. vivo fit quod numquam quisquam mortuo faciet mihi.

(trad. W.M. Lindsay, Oxford 1904)

I.I.6.A.11 PROPERZIO, *ELAGIAE* 2. 13 b. 1-8

Quodocumque igitur nostros mors claudet ocellos,/accipe quae serves funeris acta mei./nec mea tunc longa spatietur imagine pompa,/nec tuba sit fati vana querela mei;/nec mihi tunc fulcro sternatur lectus eburno, /nec sit in Attalico mors mea nixa toro./desit odoriferis ordo mihi lancibus, adsint/plebei parvae funeris exsequiae.

(trad. N.Antonelli, Milano 1935))

I.I.6.B ASPETTO DELLE *IMAGINES*

I.I.6.B.1 CICERONE, *IN PISONEM* I (55 A.C.)

(...) Numquam erat audita vox in foro, numquam periculum factum consilii, nullum non modo inlustre sed ne notum quidem factum aut militiae aut domi. Obrepsisti ad honores errore hominum, commendatione fumosarum imaginum, quarum simile habes nihil praeter colorem.

(trad. R.G.M Nisbet, Oxford 1987)

I.I.6.B.2 CICERONE, *MARCUS TULLIUS CICERO ORATOR* 110

Demosthenes quidem, cuius nupter inter imagines tuas ac tuorum, quod eum credo amares, cum ad te in Tusculanum venissem, imaginem ex aere vidi.

(trad. A.Yon, Parigi 1974)

I.I.6.B.3 LIVIO 8.40.3-5

Nec facile est aut rem rei aut auctorem auctori praeferre. vitiata memoria funebribus laudibus reor falsisque imaginum titulis, dum familiae ad se quaeque famam rerum gestarum honorumque fallente mendacio trahunt; inde certe et singulorum gesta et publica monumenta rerum confusa. Nec quisquam aequalis temporibus illis scriptor exstat quo satis certo auctore stetur.

(trad. R.M. Ogilvie, Oxford 1965)

I.I.6.C LE *IMAGINES* PORTATE AL FUNERALE

I.I.6.C.1 POLIBIO *HISTORIAE VI*, 53, 4-6

μετὰ δὲ ταῦτα θάψαντες καὶ ποιήσαντες τὰ νομιζόμενα τιθέασι τὸν ἐκόντα τοῦ μεταλλάξαντος ἐς τὸν ὑπιφανέστατον τρόπον τῆς οὐκίας, ξύλινα ναῖδια περιτιθέντες. δ' ἐκὼν ὅστι πρόσωπον ἐς ὁμοιότητα διαφερόντως ὑξειργασμένον καὶ κατὰ τὸν πλάσιν καὶ κατὰ τὸν ὑπογραφὴν.

ταύτας δὲ τῆς ἐκόντας ἔν τε ταῖς δημοτελέσι θυσίαις ὑνοίγοντες κοσμοῦσι φιλοτίμως, ὅπᾳν τε τὸν οὐκείων μεταλλάξῃ τις ὑπιφανῆς, ὑγούσιν ἐς τὸν ὑκφορὰν, περιτιθέντες ἃς ὁμοιοτάτοις εἶναι δοκοῦσι κατὰ τε τὸ μέγεθος καὶ τὸν ὄλλην περικοπὴν.

(trad. di Carla Schick, *Le Storie*, Milano 1955)

I.I.6.C.2 SVETONIO, *VESPASIANUS* 19

(...) *sed et in funere Favor archirnimus personam eius ferens imitansque, ut est mos, facta ac dicta vivi, interrogatis palam procuratoribus, quanti funus et pompa constaret, ut audit sestertium centiens, exclamavit, centum sibi sestertia darent ac se vel in Tiberim proicerent.*

I.I.6.C.3 TACITO, *ANNALES* 2. 27

Firminus Catus senator, ex intima Libonis amicitia, iuvenem improvidum et facilem inanibus ad Chaldaeorum promissa, magorum sacra, somniorum etiam interpretes impulit, dum proavum Pompeium, amitam Scriboniam, quae quondam Augusti coniunx fuerat, consobrinos Caesares, plenam imaginibus domum ostentat hortaturque ad luxum et aes alienum, socius libidinum et necessitatum, quo pluribus indiciis inligaret. tunc Cotta Messalinus, ne imago Libonis exsequias posterorum comitaretur, censuit, Cn. Lentulus, ne quis Scribonius cognomentum Drusi adsumeret.

I.I.6.C.3a - 2.43

(...) *contra Druso proavus eques Romanus Pomponius Atticus dedecere Claudiorum imagines videbatur.*

I.I.6.C.3b- 2. 73

(...) *Funus, sine imaginibus et pompa, per laudes ac memoriam virtutum eius celebre fuit.*

I.I.6.C.3c- 3. 51

(...) *Fuere qui publici funeris pompam requirerent compararentque quae in Drusum, patrem Germanici, honora et magnifica Augustus fecisset. ipsum quippe asperrimo, hiemis Ticinum usque progressum neque abscedentem a corpore simul urbem intravisse; circumfusas lecto Claudiorum Iuliorumque imagines; defletum in foro, laudatum pro rostris; cuncta a maioribus reperta aut quae posteri invenerint cumulata: at Germanico ne solitos quidem et cuicumque nobili debitos honores contigisse. (2) sane corpus oblonginquitatem itinerum externis terris quoquo modo crematum: sed tanto plura decora mox tribui par fuisse, quanto prima fors negavisset. non fratrem, nisi unius diei via, non patruum saltem porta tenus obvium. ubi illa veterum instituta, propositam toro efligiem, meditata ad memoriam virtutis carmina et laudationes et lacrimas vel doloris imitamenta?*

I.I.6.C.3d- 3. 76

(...) *Et Iunia sexagesimo quarto post Philippensem aciem anno supremum diem explevit, Catone avunculo genita, C. Cassii uxor, M. Bruti soror. testamentum eius multo apud vulgum rumore fuit, quia in magnis opibus, cum ferme cunctos procures cum honore nominavisset, Caesarem omisit. quod civiliter acceptum, neque prohibuit quo minus laudatione pro rostris ceterisque sollemnibus funus cohonestaretur. viginti*

clarissimarum familiarum imagines antelatae sunt, Manlii, Quinctii aliaque eiusdem nobilitatis nomina. sed praefulgebant Cassius atque Brutus, eo ipso quod effigies eorum non visebantur.

I.I.6.C.3d- 4.9

(...) Funus imaginum pompa maxime inlustre fuit, cum origo Iuliae gentis Aeneas omnesque Albanorum reges et conditor urbis Romulus, post Sabina nobilitas, Attus Clausus ceteraeque Claudiorum effigies, longo ordine spectarentur.

I.I.6.C.3e- 4.35

(...) An illi quidem septuagesimum ante annum perempti, quo modo imaginibus suis noscuntur, quas ne victor quidem abolevit, sic partem memoriae apud scriptores retinent?

I.I.6.C.3f- 6. I

(...) Nec formam tantum et decora corpora, set in his modestam pueritiam, in aliis imagines maiorum incitamentum cupidinis habebat.

I.I.6.C.3f- 6. I-3, 76

Et Iunia sexagesimo quarto post Philippensem aciem anno supremum die explevit, catone avunculo genita, C. Cassii uxor, M. Bruto soror. Viginti clarissimarum familiarum imagines antelatae sunt, Manlii, Quintii, aliaque eiusdem nobilitatis nomina. Sed praefulgebant Cassius atque Brutus eo ipso, quod effigies eorum non visebantur.

(trad. A. Patlagean, Parigi 1968)

I.I.6.C.4 TACITO, *DIALOGUS* 8. 4

Minimum inter tot ac tanta locum obtinent imagines ac tituli et statuæ, quæ neque ipsa tamen negleguntur, tam hercule quam divitiæ et opes, quas facilius invenies qui vituperet quam qui fastidiat.

(trad. L. Valmaggi, Torino 1923)

I.I.6.C.5 TACITO, *HISTORIAE* 2. 76.

cessisti etiam Galbæ imaginibus: torpere ultra et polluentem perdendamque rem publicam relinquere sopor et ignavia videretur, etiam si tibi quam inhonesta, tam tuta servitus esset.(4. 39) *Et ferebatur Antonius Scribonianum Crassum, egregiis maioribus et fraterna imagine fulgentem, ad capessendam rem publicam hortatus, haud defutura conscriptorum manu, ni Scribonianus abnuisset, ne paratis quidem corrumpi facilis, adeo metuens incerta.*

(trad. C. Moore-J. Jackson, Oxford 1952)

I.I.6.C.5 SVETONIO, *GALBA* 2-3

(2) Neroni Galba successit nullo gradu contingens Caesarum domum, sed haud dubie nobilissimus magnæque et vetere prosapia, ut qui statuarum titulis pronepotem se Quinti Catuli Capitolini semper ascripserit, imperator vero etiam stemma in atrio proposuerit, quo paternam originem ad Iovem, maternam ad Pasiphaam Minonis uxorem referret. (3) Imagines et elogia universi generis exequi longum est, familiae breviter attingam.

(trad. C. Murison, London 2004)

I.I.6.C.6 MARZIALE, *EPIGRAMMA XXXIV*, 7.44

Maximus ille tuus Ovidi, Coesonius hic est, cuius adhuc vultum vivida cera tenet.

(trad. S. Condorelli, Torino 1998)

I.I.6.D LE *IMAGINES* NELL' *ATRIUM* DOMESTICO

I.I.6.D.1 VALERIO MASSIMO 5. 8. 3

Peregerat iam Torquatus severi et religiosi iudicis partis, satis factum erat rei publicae, habebat ultionem Macedonia, potuit tam verecundo fili obitu patris inflecti rigor: at ille neque exequiis adolescentis interfuit et, cum maxime funus eius duceretur, consulere se volentibus vacuas aures accommodavit: videbat enim se in eo atrio consedisse, in quo Imperiosi illius Torquati severitate conspicua imago posita erat, prudentissimoque viro succurrebat effigies maiorum [suorum] cum titulis suis idcirco in prima parte aedium poni solere, ut eorum virtutes posterius non solum legerent, sed etiam imitarentur.

(trad. R. Faranda, Torino 1971)

I.I.6.D.2 *LAUS PISONIS* 1-24

*Unde prius coepti surgat mihi carminis ordo
quosve canam titulos, dubius feror, hinc tua, Piso,
nobilitas veterisque citant sublimia Calpi
nomina, Romanas inter fulgentia gentes;
hinc tua me virtus rapit et miranda per omnes
vita modos: quae si deesset tibi forte creato
nobilitas, eadem pro nobilitate fuisse
nam quid imaginibus quid avitis fulta triumphis
atria quid pleni numeroso consule fasti
profuerint, cui vita labat? perit omnis in illo
gentis honos, cuius laus est in origine sola.
ac tu, qui tantis animum natalibus aequas,*

*et partem tituli, non summam, ponis in illis,
ipse canendum erit: nam quid memorare necesse est
ut domus a calpo nomen Calpurnio ducat
claraque Pisonis tulerit cognomina prima
umida callosa cum pinseret hordea dextra?*
(trad. R.G.M.Nisbet, Oxford 1987)

I.I.6.D.3 CICERONE, *PRO SULLA* 31, 88

Nam ipse quidem, si erit vestro iudicio liberatiis, quae habet ornamenta, Lysias inquam solacia reliquae vitae quibus laetari ac perfrui possit? Domus erit, credo, exornata, aperientur maiorum imagines, ipse ornat (...) pristinum recuperabit. Omnia, iudices, haec amissa sunt, omnia generis, nominis, honoris insignia atque ornamenta unius iudici calamitate occiderunt.

(trad.R.Giomini, Roma 1960)

I.I.6.D.4 SVETONIO, *GALBA* 2-3

(2) *Neroni Galba successit nullo gradu contingens Caesarum domum, sed haud dubie nobilissimus magnaue et vetere prosapia, ut qui statuarum titulis pronepotem se Quinti Catuli Capitolini semper ascripserit, imperator vero etiam stemma in atrio proposuerit, quo paternam originem ad Iovem, maternam ad Pasiphaam Minonis uxorem referret.* (3) *Imagines et elogia universi generis exequi longum est, familiae breviter attingam.*

(trad. G.Vitali, Bologna 1979)

I.I.6.D.5 SENECA, *DE BENEFICIIS* 3. 28. 2

Qui imagines in atrio exponunt et nomina familiae suae longo ordine acmultis stemmatum inligata flexuris in parte prima aedium collocant, nonnoti magis quam nobiles sunt? Unus omnium parens mundus est; sive per splendidos sive per sordidos gradus ad hunc prima cuiusque origo perducitur. Non est, quod te isti decipiant, qui, cum maiores suos saepe recensent, ubicumque nomen inlustre defecit, illo deum infulciunt.

(trad. S.Guglielmino, Bologna 1987)

I.I.6.D.6 GIOVENALE, *SATIRAE VIII* 1-23

Stemmata quid faciunt? quid prodest, Pontice, longo /sanguine censi, pictos ostendere vultus/ maiorum et stantis in curribus Aemilianos/et Curios iam dimidios urneroque minorem

Corvinurn et Galbam auriculis nasoque carentem,/ [quis fructus, generis tabula iactare capaci/Corvinum, posthac multa contingere virga/fumosos equitum cum dictatore magistros,

si coram Lepidis male vivitur? effigies quo/tot bellatorum, si luditur alea pernox/ante Numantinos, si dormire incipis ortu/Luciferi, quo signa duces et castra movebant?/cur Allobrogicis et magna gaudeat ara/natus in Herculeo Fabius lare, si cupidus, si/vanus et Euganea quantumvis mollior agna?/si tenerum attritus Catinensi pumice lumbum/squalentis traducit avos ernptorque veneni/frangenda miseram funestat imagine gentem?/tota licet veteres exornent undique cerae/atria: nobilitas sola est atque unica virtus./Paulus vel Cossus vel Drusus moribus esto:/hos ante efigies maiorum pone tuorum,/praecedant ipsas illi te consule virgas.

(trad. Viansino, Milano 2004)

I.I.6.D.7 OVIDIO, *FASTORUM LIBER VI*, 1.588-590

*Idibus in magni castus Iovis aede sacerdos
semimari flammis viscera libat ovis,
redditaque est omnis populo provincia nostro
et tuus Augusto nomine distus avus.*

*Perlege dispositas generosa per atria ceras:
contigerunt nulli nomina tanta viro.*

(trad. C. Landi, Paravia 1960)

I.2 IL RITRATTO TRA ANTICHITÀ E TARDA ANTICHITÀ (II SEC.A.C.-I SEC. D.C.)

I.2 1 Specificità della maschera e riproducibilità del calco

Marcel Mauss individua nella sua “Teoria generale della magia”¹⁶¹ la funzione della maschera, differenziandola dalla categoria della “personalità mitica”¹⁶² e da quella di “personalità morale”¹⁶³. Il termine latino “persona” definisce sia l’identità del singolo intesa in termini giuridici sia come *tòn prosopòn*, cioè struttura facciale, “maschera”¹⁶⁴.

Cicerone suddivide il concetto di persona in “comunità di individui”¹⁶⁵, “singolo individuo”¹⁶⁶, “personaggio”¹⁶⁷ e “personalità”¹⁶⁸, evitando di fare menzione dell’uso della maschera¹⁶⁹.

Nel *Pro Cluentio*, parlando delle *images* degli *Aelii*, pone l’identità maschera-*pronomén*, cosicché, automaticamente, si assiste a una sorta di reincarnazione: «*Tu Marcellus eris*»: il defunto riacquista la propria essenza vitale grazie alla maschera, perché la sua “persona” intesa come “personalità” sopravviverà ancora attraverso il “duplicato” del volto¹⁷⁰.

¹⁶¹ M.Mauss 1965.

¹⁶² *Ibidem*, p. 131.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ I Greci tradussero la nozione di persona dal latino nel termine “*tòn prosopòn*”: J.Bayet 1971, pp.224-227

¹⁶⁵ «*Una communis est generi humano*» (Cicerone, *De Officiis* 1, 107).

¹⁶⁶ «*Altera autem quae propriae est singulis attributae*» (Cicerone, *De Officiis* 1, 107).

¹⁶⁷ «*Quam casus aliqui aut tempus imponit*» (Cicerone, *De Officiis* 1, 107).

¹⁶⁸ «*Quam nobismet iudicio (nostro) accomodamus*» (Cicerone, *De Officiis* 1, 107).

¹⁶⁹ Daremberg-Saglio 1963.

¹⁷⁰ Cicerone, *Pro Cluentio* 26,72. Segnalato da M.Mauss 1965.

Se la «*première fonction du masque est de permettre à l'homme qui la révère de se faire autre*»¹⁷¹, nel caso delle immagini funerarie romane il potere della maschera si eleva sopra l'individuo, non ne altera la soggettività (come fa la maschera teatrale), ma si configura come vera alternativa concettuale alla morte fisica della persona.

«(...) *l'âme humaine a une tendance naturelle à conserver l'images des défunts, celle des ancêtre en première lieu (...) C'est pour garder le souvenir, pour le transmettre, c'est aussi pur que ces morts jouissent, sous leur image, d'une sorte d'existence*»¹⁷².



Fig 6

Con la maschera funeraria avviene lo sdoppiamento del soggetto nell'oggetto, inteso nel suo duplice aspetto grafico e plastico: lo “*split representation*”, teorizzato da Franz Boas¹⁷³ come estensione nella pittura e nel disegno alle superfici piane di un procedimento artistico-rappresentativo, trova la sua “incarnazione” nel manufatto-maschera, mantenendo rispetto ad essa un nesso fisico e simbolico strettissimo, fondato sulla genealogia stessa dell'oggetto e ricavato in modo diretto dall'*impronta* del volto.

Tra l'elemento plastico e l'elemento grafico viene annullata la naturale ambivalenza della reciproca “relazione di opposizione”: la struttura e la decorazione si fondono perfettamente nell'oggetto-maschera, venendo meno, all'interno del processo di *sdoppiamento*, il meccanismo della “dis-locazione”, connaturato in tutti gli altri generi

¹⁷¹ G.Bureau 1948.

¹⁷² Si veda a questo proposito il pensiero di Patrick Rambaud 1978, p. 11.

¹⁷³ F.Boas 1927, pp. 223- 224. Citato in C. Lévi-Strass 1966, p. 290.

artistici¹⁷⁴. Un sentimento profondo ispira il rito del funerale romano, in cui la funzione principe che assume la maschera è quella di conservare nel modo più estremo possibile la fisicità dell'*impronta*, che conferisce all'*imago* la massima valenza ontologica. Riprendendo le parole di Rambaud:

*«La première fonction de l'imago, c'est de conserver l'apparence de celui qui a vécu. Le défunt n'a laissé de lui-même qu'un souvenir; or, le souvenir est fragile, éphémère»*¹⁷⁵.

La prima testimonianza letteraria dell'uso del calco eseguito con la cera risale al racconto di Plinio, il quale ci tramanda che:

*«Primo tra tutti a riprodurre il ritratto in gesso derivandolo dalla faccia stessa e versata la cera nello stampo in gesso a correggere l'immagine fu Lysistrato di Sicione, fratello di Lisippo. Costui cominciò anche a fare ritratti al naturale, prima di lui cercavano di farli i più belli possibile. Sempre lui inventò di riprodurre calchi della statua e la cosa ebbe tanto successo che nessuna statua fu fatta senza modello di argilla (...)»*¹⁷⁶.

La realizzazione dei calchi ripresi direttamente dai volti è un esito della formulazione lisippea del ritratto realistico. Dalla voga dei calchi e della pratica di ricavare statue dai modelli preesistenti, deriverebbe l'uso di modelli fittili per statue di qualsiasi materiale.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 229.

¹⁷⁵ Per una trattazione essenziale della valenza simbolica della maschera nella storia dell'arte, si rimanda alla voce "Maschera" dell'Enciclopedia Einaudi VIII : H.Damish 1979 coll.776-795.

¹⁷⁶ *«Hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit ceraque in eam formam gypsi infusam emendare instituit lysistratus syconis frater Lysippi. Hic et similitudines reddere instituit, ante eum quam pulcherrimas facere studebant»*. Plinio, *Naturalis Historiae* XXXV, 153 (trad. R.Mugellesi, 1988).

Attraverso il calco si ricavano una *serie* di prototipi in cera su cui si lavoreranno i volti finali, secondo la funzione principale della *riproducibilità*¹⁷⁷.

Come sottolinea Breckenridge nel noto studio dedicato alla ritrattistica romana antica, l'atto di ricavare dalla matrice il ritratto del soggetto-referente è un atto che tende sempre a prescindere nel modo più assoluto dall'evidenza del naturalismo mimetico¹⁷⁸.



Fig 7

Questa osservazione, del tutto controcorrente rispetto alla teoria che il verismo tardoreubblicano derivi dall'uso dei calchi¹⁷⁹, a mio avviso è di grande importanza in un riesame attento della questione¹⁸⁰. Secondo lo studioso, il procedimento della matrice sarebbe diretto a copiare il *fenomeno* del volto¹⁸¹, e non il *noumeno*, cui pertiene invece la maschera, che ricordiamo veniva usata nel rituale della commemorazione funebre. Proprio in questa fase di ri-produzione del soggetto in più oggetti, il calco si sottrae all'integrità del volto, innescando

¹⁷⁷ Sembra opportuno osservare che in questo senso la funzione del calco è in antitesi con quella della maschera, configurandosi l'uno come mezzo e l'altra come fine del processo artistico-generativo.

¹⁷⁸ J.D.Breckenridge 1968, pp. 8-9.

¹⁷⁹ Teoria sostenuta dalla maggior parte degli studiosi di ritrattistica romana, e riassunta in modo puntuale nel saggio di D.Jackson 1987, pp. 32-47. Si rimanda al testo di Jackson per la bibliografia relativa all'argomento.

¹⁸⁰ «The casts of the face are just a sort of direct copyng of phenomena, a technique which stands as a more or less exact prototype of the process of photography», Breckenridge 1968, p. 8.

¹⁸¹ Si intende il termine *fenomeno* nella sua accezione originaria greca di apparire (*fainomai*) e nel senso kantiano di «oggetto esperibile, concluso mediante le forme a priori della sensibilità e dell'intelletto».

un processo di *disgregazione* dell'immagine originaria, che Zadocks definisce «*process of dissolution*»¹⁸².

Il volto reso dal calco apparirà rispetto alla sua matrice originaria deformato nella struttura ossea, maggiormente evidente e pronunciata, e nei lineamenti facciali: in particolare «*gli occhi tendono a infossarsi nelle orbite mentre le labbra pendono all'ingiù, distanziate in modo innaturale dal setto nasale*»¹⁸³.

Secondo Benndorf la maschera nasce con una funzione non magica ma pratica, ossia di conservare il volto del corpo del defunto, che deve affrontare il rito della *collocatio*: lo studioso mette così in connessione l'uso della maschera funeraria con il rituale di esporre per diversi giorni il corpo del defunto, in posizione verticale, sia «*che esso fosse vissuto da re o da ladro*»¹⁸⁴.

Tale costume assicurava probabilmente la visibilità del corpo accertando incontrovertibilmente la morte del soggetto esposto alla pubblica vista.

Secondo lo studioso solo in un secondo momento essa assume la funzione magica di «*vero ritratto*»¹⁸⁵.

Una voce fuori dal coro è quella di Hiesinger, che nega la pratica del calco, in ragione del fatto che nè Polibio nè Plinio erano pittori e quindi non potevano conoscere i particolari tecnici relativi alle pratiche funerarie: per questo le loro descrizioni sarebbero poco attendibili. La sua teoria è fortemente messa in crisi da Jackson, che sottolinea l'importanza del riferimento incrociato di entrambi gli autori latini alla logica della «*strettissima somiglianza*»¹⁸⁶. Secondo lo studioso, i ritratti degli antenati

¹⁸² A.N.Zadoks-J.Jitta 1932, p. 47.

¹⁸³ *The nose labial furrow became deeper, and the lips are suken, so that the distance between nose and lips is unnaturally lengthened every detail, every little line and wrinkle is smoothed away; death masks hardly ever show anything of the so called verism, generraly attributed to them». Infra, nota 265.*

¹⁸⁴ O.Bendorff 1870, p. 79.

¹⁸⁵ G.E.Lessing 1857, p. 261

¹⁸⁶ U.Hiesinger 1973, p. 815.

deriverebbero direttamente dai calchi dei volti:, quindi le *images* non sarebbero generiche sculture o mere teste abbozzate, ma oggetti quasi di culto, cui spetta di stabilire un'identità con la “persona” effigiata, garantita dal meccanismo dell'impronta.

I.2 2 Dissoluzione della maschera nel busto-ritratto (II sec.d.C.)

Fino alla metà degli anni Cinquanta era condivisa dagli archeologi la romanzesca teoria che le maschere degli antenati fossero cadute in disuso a causa dell'arrivo a Roma di un gruppo di artisti stranieri Greci, i quali dopo essere stati colonizzati dai romani e ridotti al rango di artigiani, si sarebbero vendicati raffigurando questi ultimi come rozzi dominatori¹⁸⁷.



Fig 8

Piuttosto che ragionare seguendo la logica dell'influenza del ritratto greco su quello romano, si ha oggi la consapevolezza del valore autonomo della ritrattistica romana, che ha elaborato il proprio statuto artistico sulla base della *funzione* e non della capacità tecnica. Quello che interviene è la volontà dei committenti di un realismo prosaico (senza fantasia), per un'immagine che si sa accordare all'idea di "come dover apparire".

¹⁸⁷ Per Jackson la teoria di Hiesinger è assurda se si pensa che nelle testimonianze degli autori, si ricorre sovente a sottolineare il fine della somiglianza all'interno del processo produttivo delle maschere e dei calchi: «*Extremely correctlikenesses*' says Pliny; '*Remarkable fidelity*' is Polybius' comment», D.Jackson 1987. Sostenitori dell'influenza del ritratto greco su quello romano per via della superiorità del primo rispetto al secondo, sono principalmente gli autori dei seguenti contributi: R.P.Hinks 1935; L.Goldscheider 1945; G.M.A.Richter 1951, pp. 184-208; G.M.A.Richter 1963, p. 25; R.R.R.Smith 1981, pp. 24-38. In particolare la teoria «razziale» sostenuta da Smith è stata confutata per la prima volta già dal contemporaneo Jackson, secondo cui occorre uscire dalla logica dell'influenza del ritratto greco da quello romano. Secondo quest'ultimo, le profonde differenze tra ritrattistica greca e ritrattistica romana non si fonderebbero, stando a un'ingenua ipotesi di lettura («*the racist theory*»), sulla -presunta- superiorità della resa tecnica dei "volti greci" sulle "facce da contadini" dei Romani, ma piuttosto sulla stessa volontà artistica che presiede la ritrattistica greca e quella romana. La teoria che ridurrebbe i ritratti romani a «*funny faces*» è stata definita proprio da David Jackson come acclarata demenzialità, «*an arrant non sense*», D.Jackson 1987, p. 12.

La personificazione della *gravitas* fu il vero stimolo nella grande epoca del ritratto repubblicano: qualsiasi fosse stato l'approccio psicologico degli artisti, fu fondamentale la volontà dei committenti¹⁸⁸.

Soprattutto il passaggio dalla maschera al ritratto avviene con la progressiva perdita della funzione magico-rituale dell'*impronta*: nel momento in cui si va perdendo la magia del contatto, la maschera *dissolve* la sua forma fisica, così da essere incorporata in seguito nella scultura del ritratto.

La diffusione della maschera funeraria presso i popoli primitivi ha come comune denominatore l'esigenza di conservare l'immagine della persona defunta.

In area mediterranea un primo esempio si trova nelle maschere d'oro di Micene, eseguite con sottili lamine di metallo prezioso, seguendo il profilo e la fisionomia del defunto.

Proprio l'intenzione di rendere i tratti reali del morto può avere indotto alla formazione della maschera direttamente sul volto, utilizzando materiali che si potessero plasmare facilmente per poi ottenerne l'impronta da trasferire *in positivo*¹⁸⁹.

Il negativo in gesso più antico di un calco dipinto, fu ritrovato in Egitto, nella regione di Saqqara, utilizzato probabilmente per la realizzazione di una statua a tutto tondo di un faraone¹⁹⁰. Dal tardo periodo tolemaico si ha testimonianza della diffusione di maschere modellate in gesso da porre sulla mummia in corrispondenza del volto¹⁹¹.

¹⁸⁸ A questo proposito, sul rapporto committente-artista a partire dall'epoca tardorepubblicana si veda lo studio di Brilliant 1974, p. 166.

¹⁸⁹ I materiali utilizzati per tale procedimento erano la creta e il gesso, a cui spesso viene affiancata per la realizzazione delle forme la cera: cfr. D'Alessandro-Persegati 1987, pp. 47-60.

¹⁹⁰ Il report dello scavo in cui è stato rinvenuto il calco è a cura dell'archeologo Quibell, il quale propone la teoria che tale reperto costituisse un positivo per la realizzazione da parte di uno scultore della statua del Re Teti: si veda J.Quibell 1909, tav. LV.

¹⁹¹ Cfr. J.Bazant 1991, pp. 209-218

Le maschere erano per la maggior parte dei calchi riproducenti tipi fisionomici comuni, che successivamente venivano rielaborati con la stesura del colore e l'aggiunta di particolari accessori, quali capelli e barbe, per renderli somiglianti al defunto¹⁹².

Il noto gesso rinvenuto a *El Jem* presso *Thysdrus* rappresenta una testa di donna, ritrovata insieme ad altri calchi che facevano parte dell'*atelier* di un maestro formatore del III secolo a.C.¹⁹³ In questo esempio si può riscontrare l'impiego di una maschera funeraria per l'esecuzione del volto, mentre dall'immagine sono evidenti alcuni ritocchi quali l'apertura delle palpebre e l'aggiunta della capigliatura, che avvicinano la maschera alla qualità di vero e proprio ritratto funebre¹⁹⁴.

La tecnica consisteva nel ricavare il negativo del volto stendendovi sopra un denso impasto in gesso, avendo precedentemente spalmato sulla pelle un agente protettivo e distaccante, con particolare cura nella realizzazione dell'impronta delle parti irsute e degli occhi¹⁹⁵.

Successivamente nell'impronta veniva fatto colare il gesso in modo che si formasse il positivo: ottenuto il calco, esso riproduceva esattamente la morfologia del volto del defunto, che veniva rappresentato come fosse ancora vivente attraverso i ritocchi finali eseguiti sul gesso, soprattutto nella zone degli occhi. Il completamento della maschera avveniva solo in un secondo momento, attraverso il suo inserimento nel busto – ritratto¹⁹⁶.

¹⁹² F. D'Alessandro- L. Persegati 1987, p. 49.

¹⁹³ Il calco è citato in :. Drerup 1980, pp. 100 tav. XI.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 53.

¹⁹⁵ La superficie su cui imprimere veniva delimitata da panni bagnati o da strisce d'argilla (*Ibidem*, p. 50).

¹⁹⁶ Le linee di congiunzione della calotta cranica, del collo e delle orecchie venivano nascoste attraverso la colatura ulteriore di gesso nelle parti di contatto; più raramente si procedeva al diretto completamento della maschera in forma di busto attraverso la modellazione in creta, da cui poi veniva realizzato un positivo in gesso (*Ibidem*, p.45).



Fig 9

Dalla tomba ritrovata sulla Via Prenestina, proviene una testa maschile¹⁹⁷ per la cui realizzazione fu utilizzata direttamente la maschera mortuaria, che è stata poi rimodellata e integrata nella zona degli

occhi e dell'attaccatura dei capelli¹⁹⁸ (fig.9).

Un'altra testimonianza preziosa rinvenuta in Italia e conservata al *Getty Museum* è una testa maschile in gesso, in cui pare evidente l'utilizzo dell'impronta ricavata direttamente dal volto, come si nota nell'espressione imperfetta tradotta con una sorta di smorfia (fig.10)¹⁹⁹.



Fig 10

Come ha notato Bacchielli²⁰⁰, qui la muscolatura è ancora turgida e i tratti somatici in generale non sembrano richiamare i lineamenti di un morto.

Questo ritratto sarebbe stato dunque ricavato da una maschera facciale, eseguita probabilmente quando l'uomo era ancora in vita.

¹⁹⁷ Datata da Bacchielli al III sec. d.C. (cfr. BACCHIELLI 1977, p.104)

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ La testa, che misura 30 cm d'altezza e 20 cm di larghezza, è conservata al Paul Getty Museum di Malibu: n. Inv. 79-AI-114.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 105



Fig 11

Particolare è il ritrovamento citato da Otto Jahn²⁰¹ di due esemplari unici scoperti a Cuma nel 1882²⁰² (fig.11): si tratta di due scheletri, uno maschile e l'altro femminile, con delle maschere di cera al posto dei crani, corredate da pupille di vetro e tracce di capelli veri; la prima è scomparsa, mentre la seconda è conservata al Museo Archeologico di Napoli¹⁸⁶

Vi è una «presenza nella ritrattistica funebre di una stessa procedura per l'impiego del calco, che era comune all'area mediterranea»²⁰³: questo, secondo D'Alessandro, avrebbe portato alla diffusione del gesso a Roma, estendendone l'utilizzo anche alla realizzazione del positivo, che andrà gradualmente a sostituirsi alla cera²⁰⁴.

Come si è visto, la presenza della cera nelle *imagines maiorum* e nelle maschere è testimoniata, sia da Plinio che da Polibio in modo inequivocabile: la cera sarebbe stata scelta per la malleabilità, anteponendo quest'ultima caratteristica a quella, pur importantissima, della conservazione. Proprio la cera, venendo a riempire il calco in gesso, dava consistenza visiva e materiale all'impronta del vero volto, che diventa bozzetto per eseguire altre maschere, anche in altri materiali²⁰⁵.

Il passaggio dalla maschera al ritratto avviene gradualmente e si basa su una doppia sottrazione, relativa da una parte alla perdita del potere magico dell'immagine e

²⁰¹ O. Jahn 1867, n. 25, pp.85-87.

²⁰² Raccolta Cumana, Catalogo ufficiale di Ruesch, numero 1.982

²⁰³ Cfr. A.D'Alessandro-Persegati 1987, p. 60

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ L'uso del calco per la maschera funeraria risale al 150 a.C., come attesta Plutarco, mentre già prima del 90 a.C., in epoca repubblicana, sappiamo da Plinio che i ritratti degli antenati avevano perduto la loro forza magica, in questa circostanza avviene il passaggio al busto di marmo (cfr. J. D.Breckenridge 1968).

dall'altra dalla caduta del velo del pregiudizio degli artisti, che iniziano a porsi «*face to face with his model*»²⁰⁶.

L'avvento del ritratto scultoreo sarebbe conseguenza della progressiva perdita del potere delle *images* funerarie; a sua volta, il ritratto tardo repubblicano a tendenza realistica conserva un nesso di inerenza formale con la maschera, espresso nello stile estremamente realistico dei volti, da cui deriva il nome di «ritratto veristico romano»²⁰⁷.

Il ritratto repubblicano, tra il II e il I secolo a.C., si distingue in generale per la grande diffusione dei prodotti, e nello specifico, per questo carattere prettamente veristico (in senso fisionomico) della resa dei volti di marmo, per i quali si prescinde del tutto dal nesso ontologico dell'*unicità*.

I calchi venivano eseguiti sui volti per poi essere trattati come bozzetti, che a loro volta rappresentavano le matrici che, a differenza delle prime *images* funerarie, erano elaborate dagli artisti in modo sostanziale, divenendo nella fase finale, completamente differenti dagli originali. Questa pratica del calco utilizzata per i busti di marmo, pur accogliendo un alto grado di rielaborazione artistica, investe il volto di un ingrediente fisionomico-realistico profondo ed essenziale, connaturato proprio a quell'istanza realistica connessa alla stessa genealogia di tale ritratto²⁰⁸.

L'introduzione della scultura nella pratica funeraria di epoca repubblicana garantiva alla nobiltà romana l'*eternità della memoria* contro la deperibilità dell'*imago cerae*.

L'uso del marmo inoltre forniva l'ulteriore garanzia di una maggiore durata materiale dell'opera scolpita.

²⁰⁶ A. N. Zadoks Jitta 1932, p. 14.

²⁰⁷ Tale passaggio è esemplificato da Jackson nei seguenti termini: «*Thus we can account for the disappearance of the mask itself which, having lost its magical contact, now lost its physical form as it was incorporated into portrait sculpture generally, and it is the process which can be observed in the death mask portraits*» (D.Jackson 1987, p. 45).

²⁰⁸ *Ibidem*.

Il collegamento tra maschere funebri e ritratti degli antenati con la nascita dello stile verista è ormai comunemente accolto dagli studiosi: tale connessione sembra essere supportata dalla considerazione della saldezza dei legami formali tra il ritratto scultoreo tardo repubblicano e la maschera funeraria²⁰⁹.

Da una parte quindi l'immagine funeraria antica concerne non il presente ma il futuro: ricavata dal volto per rappresentarlo così come esso è (il *Sein* dell'oggetto), la maschera è connessa allo stato vitale della persona rappresentata, ne costituisce il "doppio figurale"²¹⁰: essa lascerà il posto a partire dal II sec.a.C. agli eterni volti di marmo, concepiti come rappresentazioni attualizzate della persona.



Figg 11B-12

Come si è visto, negli esemplari delle maschere mortuarie dei primi secoli gli artisti ritoccano, obliterandole del tutto o solo in parte, le caratteristiche facciali legate al processo di irrigidimento tipico del *rigor mortis* (fig.11): tale rielaborazione del volto viene a configurarsi come una



sorta di «traduzione» irreversibile dalla maschera al busto ritratto in gesso. Proprio da qui, secondo Jacksons, sembra attecchire il seme del ritratto veristico tardorepubblicano, nel genere dei busti marmorei²¹¹.

²⁰⁹ Non si ritiene che sia questa la sede per approfondire la *vexata quaestio* sul nesso ritratto scultoreo-maschera funeraria, si rimanda per tale argomento alla bibliografia specifica: J.H.Schweitzer 1948; J.Richter 1955, 39-5; J.D.Breckenridge 1968, pp. 826-854; U.Hiesinger 1973, pp. 820-825; J.Pollini 2007, pp. 237-287.

²¹⁰ La felice espressione è di Maurizio Bettini 2005.

²¹¹ Il nesso con il verismo nel ritratto tardorepubblicano è fondamentale per il passaggio alla rappresentazione fisiognomica strettamente connessa all'identità, identità che, solo a partire dalla nascita

I.3.1 “Arcani volti”. A tu per tu con la morte



Fig 13

I ritratti funerari sono stati ritrovati in forma di pannelli dipinti nella regione egizia del Fayum, ad Hawara, Marina-el-Alamein e Antinoe²¹², mentre altri ritratti eseguiti sui sudari provengono per la maggior parte dagli scavi condotti dalle località di Saqqara, Antinoe, Asyut e Tebe²¹³. Le maschere, in gesso e *cartonnage*²¹⁴, sono state rinvenute soprattutto nella zona delle oasi desertiche della parte orientale, in particolar modo da Bahria Oasis.

Il periodo dei ritratti su tavola e delle maschere copre un arco cronologico ampio, di cinquecento anni, comprendendo il lasso di tempo che va dal II secolo a.C. al IV secolo d.C.: le

del ritratto cristiano, si trasmetterà anche senza somiglianza. Il discorso sulla cera è importante perchè si impone il gesto del calco, quindi della filiazione dalla materia, a scapito sia della durata dell'opera che della sua trasmissione fisica. Con il calco si pone l'importante questione della “ri-producibilità”: Cfr. D.Jackson 1987, p. 12

²¹² Per Antinoe l'elencazione è stata curata da Barbara Borg 1996.

²¹³ Le testimonianze di sudari dipinti sono estremamente rari, a causa dell'elevata degradabilità del tessuto: un famoso esempio di ritratto dipinto sul lenzuolo funebre è quello della “Signora in rosa” (interessante per l'attualità della fruizione di queste antiche immagini, che si sia dato il nome al ritratto mutuandolo dal titolo di un film recente, “La signora in rosso”, iscrivibile in un genere che potremmo definire “pop”), esempio citato nel catalogo della mostra -ma non esposto- di Walker-Briebrier 1997, p. 124. Si tratta del ritratto di una giovane donna vestita di rosa, dipinto su una tela di lino, rimasta quasi del tutto integra, con tracce di foglia d'oro. Per la sua conservazione è stato scelto di attaccarlo ad una tavola di legno a sua volta ricoperta di tessuto, come si fa di solito con i tessuti del Fayum, per i quali si generalmente si crea un supporto rigido onde evitare il continuo increspamento e successiva distruzione della tela. Si veda Walker-Briebrier 1997, p. 33.

²¹⁴ Per le tipologie delle maschere a *cartonnage* o in stucco si veda il paragrafo I.3.4, *Infra*.

differenze tra i generi sostanzialmente seguono la cronologia e la latitudine dei ritrovamenti.



Fig 14

Già in occasione delle prime scoperte dei ritratti, ci si è resi subito conto della portata eccezionale di questi oggetti, che cominciano il loro attesissimo *tour* per tutta Europa.

Nell'estate del 1997, il *British Museum* prepara una straordinaria mostra, dedicata agli "Antichi Volti"²¹⁵, contemporaneamente

vengono pubblicati i quaderni dei simposi sui

ritratti provenienti dal Fayum²¹⁶. Il successo dei ritratti si propaga rapidamente in Europa: a Marsiglia viene presentata la mostra con il titolo: "*Egypte Romaine*", con una sezione dedicata a "*Les hommes et la mort*"; sulla stessa scia viene inaugurata al Museo del *Louvre* un'intera galleria intitolata "*Portraits de l'Egypte romaine*"²¹⁷. L'anno successivo a Firenze si organizza l'esposizione dei reperti ritrovati ad Antinoe, in occasione del centenario degli scavi condotti nella regione dell'Egitto colonizzata dall'Imperatore Adriano²¹⁸.

²¹⁵ La prima edizione è la seguente: "*Ancient Faces. Mummy portrait of Roman Egypt*", al *British Museum*, a cura di Susan Walker e Morris Briebrier, con Paul Roberts e Jhon Taylor. La mostra viene portata in Italia e allestita presso la Fondazione Memmo, a Roma. Il Catalogo della mostra che d'ora in avanti citeremo, sarà quello dell'edizione italiana: *Fayum. Misteriosi volti dall'Egitto*, Roma Fondazione Memmo, 22 ottobre 1997-22 febbraio 1998; l'edizione italiana è a cura di Carla Marchini.

²¹⁶ Sempre a cura di Susan Walker e Morris Briebrier.

²¹⁷ Il primo allestimento a cura di Maria France Aubert e Roberta Cortopassi viene ultimato a dicembre 2000.

²¹⁸ Qui furono ritrovati importanti esemplari sia di ritratti su mummia, su tavola e maschere: per gli oggetti citati, si rimanda alla catalogazione del Louvre curata da Roberta Cortopassi (cfr *eadem*, Musée du Louvre, 5 ottobre 1998-4 gennaio 1999).

La fama del Fayum divamperà oltre oceano, con la mostra allestita a New York nella primavera del 2000, una sorta di seconda edizione dell'originaria di sei anni prima al British Museum, ampliata con le collezioni del Metropolitan Museum e di altri importanti Istituti di Ricerca americani.

A partire dal 1990 si avvia la grande ripresa degli studi sui volti dell'Egitto romano, prodotti di quel sincretismo culturale di costume, voga e gusto relativi all'*imagerie* della società egitto-romana insediatasi nella Regione egizia del Fayum.

Quello che era risultato straordinario ed attraente per gli archeologi fin dall'inizio del Novecento, fu proprio la prospettiva di riportare alla luce in qualche modo insieme ai ritratti e ai loro accessori, il senso profondo di un'intera civiltà, rievocata in modo straordinario dalla forza vivida dei ritratti stessi, dal perturbante realismo delle maschere, fissate e inserite sui corpi fasciati a avvolti come crisalidi. Come ha acutamente osservato Loreley Corcoran, i ritratti furono da subito percepiti come autonomi rispetto ai corpi, per l'immensa presenza che sprigionava dalle immagini. Per questo motivo vengono fagocitati dall'interesse dei primi scopritori, tanto da essere sistematicamente strappati dalle loro mummie, estirpati dall'ingombrante presenza dei macabri corpi bendati, per essere isolati e valorizzati in tutta la loro essenza di vita.²¹⁹

A prescindere dal loro originario contesto di rinvenimento, le tavole in realtà furono "isolate" e considerate in modo autonomo rispetto alle mummie, per un giudizio puramente di valore, fondato sul "gusto" del tempo. Infatti è noto che all'inizio del XIX, le mummie apparvero agli occhi del "pubblico", come una sorta di vecchi catafalchi indegni di ospitare i capolavori dei volti "*a spectacle of ugliness, mediocrity and incongruity*",²²⁰ al contrario lo stesso "pubblico" fu colpito dall'impatto emotivo

²¹⁹ Questa operazione di distacco dei ritratti dalle mummie comportò la perdita completa dei dati archeologici fondamentali per l'inquadramento contestuale e cronologico dei ritratti, come lamenta Parlasca, 1966A pp.79-86

²²⁰ Corcoran 1995, p. 46.

eccezionale dei ritratti, intrisi di quello straordinario e unico “*aesthetic appeal*”²²¹, i quali, “parlavano” un linguaggio quasi “freudiano”, nei loro sguardi ispirati e nevrotici, a volte colpiti dal male di vivere, in quelle labbra febbrilmente dischiuse come ad emettere, ancora, impercettibili sibili di vita. Questi arcani volti, sono stati sempre amati, contesi, collezionati ed esposti per questa loro straordinaria empatia con la modernità e per l’essere impregnati di tale “umana sembianza”, da “farci stare a tu per tu con il passato, dando un volto alla morte”²²². I ritratti del Fayum sono sempre raffigurazioni fedeli delle immagini cui danno vita. Salvo nel caso di sudari o di tele preparate a stucco e dipinte, che sovente accompagnano il ritratto propriamente detto, (con tutta una serie di rappresentazioni mitologiche più o meno tradotte): privo degli attributi superflui del volto, esso ci appare così come doveva essere. Gli apparati dell’immagine, come vestiti, acconciature, gioielli, sono solo elementi aggiuntivi dell’immagine, che conserva da sé la propria individualità²²³. I segni accessori non determinano e non modificano la natura dei volti, che si concentrano sull’essenzialità dei tratti e dell’espressione, tesi a una malinconia che sembra rivolta al mondo dell’assenza, del vuoto che porta con sé la morte: mircolosamente “congelati” in un’essenza di vita già trascorsa, la loro è una nostalgia reale, che sembra riportare il pensiero alla morte.

Accogliendo la tesi che i ritratti furono eseguiti da vivi, in posa davanti al cavalletto, essi sembrano sospesi alle soglie del tempo, in un’immagine che «non è più la loro vita,

²²¹ La Corcoran parla proprio di «*aesthetic appeal of the portrait to the modern tastes*», a proposito dell’impatto travolgente dei ritratti all’inizio del Novecento, mettendo in evidenza il fatto che tale fascino fosse del tutto moderno, Corcoran 1995, p. 46.

²²² Si riprende la felice espressione di Christina Riggs: «*Facing the dead (...) their human likeness which tempt us to imagine that we can literary and figuratively come face to face with the past*»: C.Riggs 2002 B, pp. 85-101.

²²³ Il cartiglio accompagna spesso la mummia, altrimenti le segnalazioni biografiche dei ritratti sono affidate alle iscrizioni, attraverso le quali possiamo riconoscere il nome della persona rappresentata.

e non è ancora la loro morte. Non aspettano nulla, sono lì in silenzio (...) conservano un certo pudore, non cercano di parlare, di esprimersi, in un silenzio che sfugge alla loro vita e si va a scontare con la nostra»²²⁴.

²²⁴ J.C.Bailly 1998, p. 23.

I.3.2 I Sudari e le Maschere



Fig 15

Il genere del ritratto era capillarmente diffuso nella società romana: il rinvenimento delle tavole del Fayum nei loro luoghi di sepoltura sotterranei, (che ne hanno consentito la conservazione fino ai giorni nostri), non comporta la necessità dell'interpretazione degli stessi pannelli come ritratti *funerari*: risulta infatti, da una serie di evidenze archeologiche, che alcuni pannelli dipinti egitto romani, avevano una funzione *domestica*. All'interno delle necropoli i ritratti ricoprono la

testa del defunto mummificato, per questo motivo sono inclusi entro pannelli di legno posti

all'interno delle bende o su sudari di lino che ricoprivano la mummia. In altri casi i volti venivano anche dipinti su teste in gesso, applicati ai vari materiali usati per racchiudere e proteggere il corpo, come: lenzuoli funebri, coperchi lignei di sarcofago, contenitori di lino²²⁵.

Nello studio della ritrattistica funeraria proveniente dall'Egitto è stata tracciata una linea di demarcazione tra i ritratti su tavola (*pinakes*), i lenzuoli funebri da una parte e le maschere. I primi sono riconducibili ad un ambiente di cultura ellenistica e di estrazione greco-macedone, le seconde a quella locale, che solo tardivamente, a partire dal III sec. d.C., riprende l'uso ellenistico del ritratto su tavola.



Fig 16

²²⁵ Cfr. E.Doxiadis1995, II-IX.

I ritratti sui lenzuoli funebri sono un genere meno noto e diffuso rispetto a quello delle tavole dipinte.

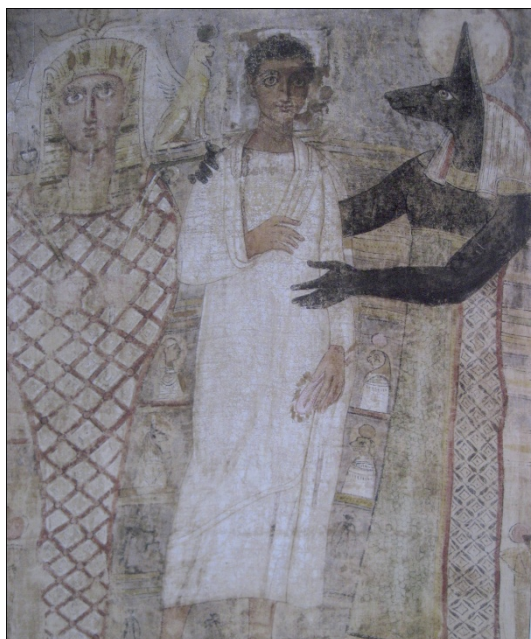


Fig 17

Molto conosciuto è il ritratto dell'egiziano *Ammonius* (fg.15), che ha come supporto un sudario dipinto a encausto oggi al *Louvre*²²⁶: tiene in mano un fiore di loto, simbolo insieme alla croce ansata e alla statuetta con il disco solare della sua divinizzazione²²⁷.

Sia nel sudario del Puskin (fg.18) che in quello del Louvre (fig.17, fg.19), colpisce la

convivenza in immagine di due mondi, quello degli dei



Fig 18

egizi, Osiride e Anubis, e quello del defunto: egli sembra essere ancora “presente” nell'immagine, dal momento che guarda fuori dal quadro, in direzione dell'osservatore²²⁸. Si fa qui *visibile* quel legame inscindibile tra la rappresentazione del mondo dei morti e quella dell'uomo vivente, raffigurato in procinto di varcare la soglia dell'Aldilà.

²²⁶ *Ammonius* indossa un abbigliamento militare, il *paludamentum*; si tratta di un «*égyptien romanisé et occupant une place élevée dans la hiérarchie sociale: le vêtement blanc orné d'un laticlave (...) les grosses bagues à la main gauche, et surtout la coupe boire*». Cfr. M.F.Aubert 1980, p. 315.

²²⁷ Sulla questione dei defunti divinizzati, si rimanda a D.H.Thompson 1976, pp. 35-36.

²²⁸ L'analisi di Parlasca per questi due casi è che si tratti non tanto di sudari veri e propri, ma di paramenti funebri o di catafalchi, ovvero di una specie di sudari simbolici utilizzati nel corso delle cerimonie.

Il volto del defunto sembra essere “ripreso” come in una posa da cavalletto, in una maniera del tutto simile a quella che vediamo anche sui ritratti dipinti su tavola.



Figg. 19-20

Nel lenzuolo funebre del Puskin risulta davvero straordinario il particolare dell'inquadratura del volto, costituita da un'architettura a colonnine, a forma di piccolo altare, come una sorta di anticipazione del nimbo quadrato tardoantico che caratterizzerà le figure dei santi²²⁹.

²²⁹ Per la bibliografia relativa al nimbo quadrato, si veda G., si veda G.Ladner 1983, p. 115 (1941, p.15).



Fig 21

La questione della presenza del nimbo nei ritratti del Fayum fu dibattuta già agli inizi del Novecento, quando Joseph Wilpert²³⁰ propone di riconoscere nel rettangolo che circonda il ritratto della mummia di Antinoe, un antecedente dell'uso del nimbo quadrato tardoantico²³¹ e cita, a riprova, l'esistenza di un busto

femminile in cui era inserita una tela con il ritratto della defunta di forma quadrata, di cui rimaneva testimonianza attraverso l'incavo che serviva per fissarla alla parete del "Cubicolo di Oceano" a S.Callisto²³² (fig.21 e fig.70, 71,72).

Lo studioso mise in relazione questi casi antichi con il ritratto del committente Teodoto a S.Maria Antiqua, che «non era dipinto ad affresco come tutti hanno creduto e come il resto della figura, bensì sopra una tela fermata con sei chiodi, dei quali tre sono ancora a posto. (...) Da tale uso di



Fig 22

²³⁰ Cfr. J.Wilpert 1906, pp. 1-13.

²³¹ Wilpert era l'unico a sostenere la teoria che il nimbo quadrato avesse un precedente nei ritratti del Fayum, mentre Marucchi e De Gruneisen ritenevano infondata tale affermazione. Le varie argomentazioni relative alla *vexata questio* furono pubblicate negli «Atti della Società Italiana di Archeologia e Storia dell'Arte» del 1906, in cui De Gruneisen sostenne: «*A proposito della mummia di Antinoe che indusse Mons. Wilpert a considerare come nimbo quadrato il rettangolo che incornicia la testa della defunta, non si può convenire con questa opinione, perché tale rettangolo che assomiglia a un nimbo mostra tutti gli elementi caratteristici dei piloni egiziani*». (Cfr. *Nuovo Bollettino di Archeologia Cristiana*, XVIII 1906, p.103-104).

²³² Per questa preziosa testimonianza di cui rimane *in situ* l'incavo rettangolare al di sopra del busto dipinto. si rimanda al paragrafo successivo, si tratterà nel paragrafo successivo a p.

dipingere le teste dei ritratti su tela derivò il nimbo quadrato come segno delle persone viventi»²³³. L'uso del nimbo quadrato, secondo Wilpert, voleva quindi indicare che la persona era ancora in vita al momento del suo ritratto, come testimonia il brano di Giovanni Diacono (IX sec. d.C.), citato dallo studioso, in cui il nimbo è indicato come “*insigne viventis*”²³⁴.

In accordo con la teoria di monsignor Wilpert, la cornice di forma quadrata nei ritratti del Fayum, proprio come farà il nimbo tardoantico, caratterizza i volti dei defunti come “viventi”: in quanto tali, infatti, essi sono dipinti *separatamente* rispetto al resto della figura e inseriti *successivamente* all'interno di essa, come accade in un caso di ritratto della *National Gallery*²³⁵, in cui possiamo individuare una sorta di cornice in stucco dorato con viticci, che inquadra il viso del defunto²³⁶.

In entrambi i ritratti, si vede come alla realtà ontologica del volto sia riconosciuto un grado superiore rispetto al resto della figura, per questo la parte della faccia viene “apposta” con un gesto che assume quasi il valore del rituale, a garanzia dell'identità finale dell'immagine. L'astanza del volto è convalidata visivamente, dallo stacco

²³³ *Ibidem*

²³⁴ Il brano citato da Wilpert è tratto dalla *Vita di Gregorio Magno*: «*Gregorius pictus ostenditur circa vertice vero tabulae similitudinem, quod est viventis insigne, praeferens, non coronam*» (J.P.Migne, *Patrologia Latina*, LXXV, coll. 230)

²³⁵ La tavola proviene dallo scavo condotto da Petrie ad Hawara (cfr. Petrie 1889, tav.10, p. 15).

Il ritratto è eseguito su legno con inserti in stucco dorato e datato alla metà del I secolo d.C.: per la bibliografia si veda la scheda n. 60 del catalogo della mostra di Londra (S.Walker 1997, p. 80).

²³⁶ Nel Catalogo della mostra di Londra si descrive il pannello come se fosse interamente corniciato: «(...) *la cornice, integralmente stuccata e decorata con un tralcio di vite, è applicata direttamente sul legno, spostata sulla parte destra del pannello*» (*Ibidem*).

Nella descrizione citata si omette il particolare (che a chi scrive sembra fondamentale per una giusta interpretazione della pittura) della cornice che qui ha la funzione di inquadrare il volto e non l'intera figura, come dimostra l'evidenza dell'immagine: l'inserto in stucco infatti, si conclude alle spalle del ragazzo, lasciandogliela completamente.

virtuale e materiale dal resto della composizione, per un effetto di *collage* visivo che ricorda quasi il moderno gesto del *ready made*.

Piace citare le parole di Jean Christophe Bailly: «il modo di presentazione del volto è quasi lo stesso di quelle tele dipinte dei baracconi delle fiere di una volta, dove in un buco infilato al posto giusto, l'avventore poteva infilare la testa (...) anche se questo fosse il caso, ciò non diminuirebbe in nulla il loro significato e la loro portata»²³⁷.

Durante gli scavi ad Hawara condotti tra il 1887-1889, nel *report* dello scavo Petrie descrive il ritrovamento di diversi gruppi di ritratti, che nonostante il carattere eterogeneo, furono sepolti insieme: questo dimostrerebbe la convivenza di differenti tipologie di ritratto all'interno del medesimo nucleo di provenienza²³⁸.

A conferma di tali eterogeneità tipologiche nei ritratti funerari egitto romani, Flinders Petrie descrive il caso del sopracitato scavo di Hawara, dove una coppia di busti dorati di due ragazzine furono trovate insieme a due ritratti dipinti su tela raffiguranti una donna e un bambino. Lo studioso riconosce un nesso antropologico tra i ritratti lignei, le maschere d'oro e le stesse mummie senza volto, riconducendo i diversi oggetti a un alveo comune, quello del culto degli antenati, reso esplicito dalla scelta di un unico e comune luogo di sepoltura: «*the mummies found buried together were probably nearly all in direct ancestry*»²³⁹.

Accanto ai ritratti su mummia, si diffonde tra il I e il II secolo nella pratica dell'Egitto romano, la produzione delle maschere dipinte in argilla o stucco, create, allo stesso modo dei pannelli dipinti, per essere incorporate con le mummie, esposte sul coperchio del sarcofago. Le maschere dipinte derivano dalla tradizione faraonica ponendosi come “sostituto del volto” del defunto, mantenendo nell'immagine la caratteristica dell'individualità.

²³⁷ J.C.Bailly 1998, p. 23].

²³⁸ W.M.F.Petrie 1911, p. 17.

²³⁹ *Ibidem*.

Per gli antichi Egizi il viso è più che manifestazione di individualità, è il sigillo supremo dell'esistenza. I volti "sono" gli stessi individui, provano e suggellano la loro esistenza immanente, perché in fondo nessun essere vivente può essere "senza volto"²⁴⁰. Come sottolinea infatti Jean Cenival, nel "Libro dei Morti" ogni parte del volto viene attribuita a divinità differenti, e la trasfigurazione del corpo in essenza divina avviene attraverso la restituzione delle singole parti facciali agli dei²⁴¹.

Se la maschera dal periodo tolemaico è concepita come «*tête qui cache*»²⁴², semplicemente come elemento di copertura che dissimula il volto, le maschere dipinte di epoca egitto-romana sono, come le ha definite Dimitri Meeks, delle vere e proprie «*têtes autonomes*»²⁴³, piuttosto che mere copie replicanti le forme dell'originaria matrice. Mentre i ritratti dei primi secoli (II-IV sec. d.C) dipinti su tela e su pannelli lignei non sembrano avere precedenti in ambito egizio, derivando piuttosto dalla pittura romana, le maschere in gesso e in stucco policrome discendono dalle pratiche funerarie egizie dell'Antica Epoca Imperiale, in cui le maschere venivano applicate direttamente sui volti dei defunti per conservarli²⁴⁴.

Nel Medio Impero (2033-1710 a.C), le maschere erano di dimensioni più piccole rispetto al volto ed erano appoggiate sopra la mummia senza essere inglobate in essa

²⁴⁰ Si rimanda al bel saggio di D.Meeks 1991, pp. 6-15, sul primato ontologico del volto rispetto al corpo.

²⁴¹ J.L. Cenival 1992, p. 61-62.

²⁴² La definizione appare sull'iscrizione di tre esemplari di maschera egizia: la prima di epoca tolemaica, la seconda è quella di Tütankhamon (Nuovo Impero) e la terza del Medio Impero (cfr. per la prima: N.Guilhou 1997, p. 30; per quella d'oro di Tütankhamon, J.H.Taylor 1994, pp. 121-176).

²⁴³ D. Meeks 1991, p. 7.

²⁴⁴ Questo uso di conservare i volti attraverso le maschere di gesso risale alla VI Dinastia (2350-2200 a.C). Si conservano ancora degli esemplari integri provenienti dagli scavi di Saqqara e di Abusir, si veda N.Tacke 1996, pp. 321-336.

attraverso alcun bendaggio: da qui si può forse dedurre l'originaria funzione rituale piuttosto che quella di accompagnare il feretro nel momento della sepoltura²⁴⁵.

In questo periodo si riscontra l'utilizzo della tecnica dell'assemblaggio di parti anatomiche accessorie: eseguite nella loro struttura in stucco, erano poi completate attraverso l'unione di pezzi aggiunti, come orecchie e naso o fabbricati a parte in materiale ligneo e inseriti nello stucco ancora umido, così come le capigliature²⁴⁶.

Gli esemplari del periodo del Nuovo Impero (1550-1069 a.C), che per la maggior parte provengono dagli scavi di Abydos e di Deir el Rifeh, presentano un formato miniaturizzato²⁴⁷, e sono stati fabbricati attraverso l'utilizzo di un secondo calco, che ha subito un appiattimento oltre che una riduzione di dimensioni rispetto alla matrice originale²⁴⁸.

Molto interessante è il caso dei ritrovamenti nell'oasi di Al-Baharyn di un gruppo di maschere di I secolo d.C. che furono eseguite dall'impronta in stucco²⁴⁹ e ottenute



Fig 23

direttamente dal volto del defunto, come dimostra l'impressione nello stucco o nel metallo sia delle impronte ciliari sia quelle delle arcate dentarie²⁵⁰. L'uso di ricavare la maschera dall'impronta in stucco, senza poi rimodellare in alcun modo il prodotto finale, non sembra essere legato semplicemente al carattere di artigianalità, piuttosto sembra

interpretabile come una scelta precisa in merito alla riproduzione esatta dell'impronta facciale, dal momento che è effettuata

²⁴⁵ *Infra*, paragrafo successivo sulla funzione domestica dei pannelli lignei.

²⁴⁶ Aubert segnala l'esemplare conservato al Museo del *Louvre*: inv. E 260661, 1980, p. 14.

²⁴⁷ Raggiungono un'altezza massima di appena 5 cm, Aubert 1980, p. 13.

²⁴⁸ Per queste maschere in miniatura del periodo del Nuovo Impero, si rimanda allo studio di J.Garstang 1907.

²⁴⁹ Le maschere di al-Baharyn risalgono agli anni trenta del IV sec. a.C. (epoca tolemaica).

²⁵⁰ K.P.Kuhlmann 1988, p. 89.

indiscriminatamente sia sui calchi più semplici in stucco sia su quelli in metallo, come dimostra il ritrovamento, a Saqqara, della maschera di *Khaemwaset* risalente al Nuovo Regno, eseguita su lamina d'oro impressa direttamente dal calco ottenuto dal volto di un uomo già morto, che evidenzia ancora il segno dell'arcata ciliare e l'impronta dei denti²⁵¹. Pare utile citare il cranio dorato conservato al *Louvre* (fig.23): questo *unicum* ben si inserisce in tale prevalenza dell'*impronta*, portandola all'estrema scarnificazione nel "teschio" che diviene "volto" con l'inserimento degli occhi²⁵² e, attraverso il procedimento della doratura, dissimula la fisicità cranica, assumendo la dimensione propria, metafisica e simbolica, della "maschera"²⁵³.

In epoca romana, a partire dal 30 a.C., la tipologia delle maschere di *cartonnage* segue la tradizione faraonica nell'uso strettamente legato alla mummia, essendo esse inserite nelle bende.²⁵⁴



Fig 24

Alcune di queste maschere presentano i piedi e le mani "aggiunti" in stucco²⁵⁵, mentre molti degli esemplari rinvenuti sono eseguiti in stucco colorato oppure, più raramente, con foglia d'oro²⁵⁶.

La tipologia delle teste-maschere in *cartonnage* dipinto e dorato è, secondo Petrie, databile al massimo alla metà del II secolo d.C., periodo spartiacque per l'introduzione

²⁵¹ M²⁵¹.F.Aubert 1980, p. 34.

²⁵² Viene naturale il confronto con il teschio di Gerico.

²⁵³ La doratura è stata applicata direttamente sulla pelle avvizzita del volto, dietro alla testa c'è un residuo di bendaggio nel quale il corpo era inglobato: la traccia è importante perchè elude il dubbio che si tratti di una testa autonoma confermando che faceva parte di una mummia. Si veda per il teschio dorato del Louvre n. Inv. AF.12533 la scheda realizzata da Aubert all'indirizzo: <http://tinyurl.com/yzydpjn>.

²⁵⁴ cfr. G.Grimm 1974, p. 14.

²⁵⁵ *Supra*.

²⁵⁶ Si veda R.Germer 1997, p. 78.

dei ritratti dipinti su tavola, che avviene a partire dal 140. d.C.²⁵⁷

Le maschere dell'epoca romana sono tutte eseguite attraverso il procedimento del calco, senza eccezione alcuna, con l'adozione della pratica di fabbricazione seriale, come si può notare in tre esempi di maschere del Louvre, schedati da Roberta Cortopassi²⁵⁸ (fg., per le quali è evidente l'utilizzo di un medesimo calco, anche se gli elementi aggiunti nella fase della rielaborazione finale hanno reso una certa diversificazione personalizzata delle teste.

Nei volti intensi delle maschere egitto romane, è attribuita molta importanza agli occhi, caratterizzati dalla sclera bianca contornata da una linea nera: l'artigiano dispone la cera per tutto il viso a eccezione della zona oculare, che viene volutamente lasciata opaca. I tratti del viso subiscono una modellazione raffinatissima attraverso la pittura a



Fig 25

encausto, che rende i volti quasi vividi attraverso l'effetto luministico ottenuto con l'uso della cera, data successivamente all'intera modellazione del volto.

Nelle maschere dei primi secoli, gli occhi sono spesso costituiti da inserti di vetro con contorni azzurri per una contaminazione degli usi con le maschere faraoniche, mentre l'impiego dell'inserto in vetro è posteriore e risale al I sec.d.C, su una base della sclera di color avorio, mentre in seguito verranno incisi direttamente le iridi nello stucco e colorati di nero *opaco* (fig. 24).

²⁵⁷ Sulla cronologia della maschere funerarie si vedano i seguenti contributi: W.M.F.Petrie 1911, p. 14; K.Parlasca 1966, p. 67, n.7, 70, 125, 131; K.Parlasca 1969, cat. n. 166;

²⁵⁸ M.F.Aubert-R.Cortopassi 2008.

L'incarnato dei volti è sempre veristico, nel cogliere le sfumature facciali e reso vivo attraverso l'impiego di toni variegati, che vanno dall'arancio al rosa al bianco; ci sono casi i cui i visi sono pallidi, quasi esangui, resi in modo da evidenziare ancora una volta la connessione della maschera con la realtà tutta terrena della sofferenza fisica, raffigurata senza censure nelle maschere di pieno IV secolo, o addirittura rappresentando il volto già in pieno *rigor mortis* (fg.25).

La maschera funebre, nella sua caratteristica di essere tratta dal volto della persona già morta, può innescare quel «*process of dissolution*»²⁵⁹ che interviene durante il distacco del calco dal volto stesso. I lineamenti facciali del modello che non è più vivente si modificano nel momento successivo alla morte. Come puntualmente ci descrive Annie Zadocks Jitta, gli occhi si infossano nelle orbite, il setto nasale si fa più pronunciato, le labbra si ritirano, i lineamenti del viso risultano più appiattiti²⁶⁰.

Citiamo come esempio una maschera di stucco dipinta, proveniente da *Akhimîm*²⁶¹, dove, nel viso a forma di triangolo, sembra di rintracciare gli esiti dissolutivi del volto, in quel rientro innaturale degli zigomi nell'incavo mandibolare, nel dettaglio del setto nasale appiattito e delle labbra rigidamente dischiuse

Le maschere funerarie, dunque, non rendono il volto *veristico* solo perchè utilizzano un meccanismo di derivazione diretta dal prototipo facciale, cioè l'impronta: una volta

²⁵⁹ «*The bony structure becomes more apparent. The form of the forepart of the skull grows very pronounced. Temples and cheeks fall in, cheek and jawbones strongly protrude (...) the closed eyes sink deep into the orbits because the moisture in the tissues supporting the eyeballs and the tone in the eye muscles disappeared. The bridge of the nose be very pronounced, its tip falls in.*». Cfr. A.ZADOKS JITTA 1932, p. 47.

²⁶⁰ *Ibidem*

²⁶¹ La maschera di donna è conservata al Museo del Louvre (n.Inv. MND171). Eseguita su stucco colorato e con tracce di lamina d'oro, è datata alla metà del II secolo d.C. Per la bibliografia relativa si veda la scheda del Catalogo dei ritratti in stucco del Fayum nella collezione del Louvre, M.F.Aubert-R.Cortopassi 2008, n.B10, p.84.

eseguita tramite il calco, la maschera necessita di una successiva "manipolazione"²⁶², che consiste in una rilavorazione sostanziale e accurata dei dettagli fisionomici di superficie, andati perduti durante il processo del distacco del calco dal volto.

Lontano dall'intento di celare o dissimulare la realtà, la maschera egizia non fagocita l'identità di colui che la indossa, viceversa, è votata a enfatizzarne i contenuti esistenziali, per cui *incarna* e *invia* all'essere, alla sostanza della persona. Riprendendo le parole di Marcel.Rimbaud, «*le masque renferme-t-il une nature et une vie, une puissance surnaturelle, un numen l'habit*»²⁶³.

²⁶² La maschera veniva eseguita su un modello non vivente: sarebbe stato infatti molto problematico, a livello tecnico, eseguire un calco su un volto vivo che quindi non sarebbe potuto essere del tutto immobile durante il distacco del calco, non potendo evitare la deformazione del prodotto finale: a questo proposito si veda J.D.Breckenridge 1968, p. 9

²⁶³ M.Rimbaud 1978, p. 11

I.3.3 Ritratti in vita?



Fig 26

La maggior parte degli studiosi, a partire da Klaus Parlasca, è d'accordo nel sostenere che i soggetti fossero ritratti durante la vita, anche se la questione non è provata e rimane a tutt'oggi aperta. Alla base di questa tesi, che trova favore sin dall'inizio della storiografia riguardante i ritratti del Fayum, vi è la qualità estremamente vitale dei volti, che hanno la caratteristica di renderci ancora presente l'immagine di allora, nello stesso modo in cui oggi "immortaliamo" i vivi attraverso lo scatto fotografico. Nonostante l'evidenza degli esiti squisitamente realistici dei ritratti, gli studiosi hanno constatato come solo in rari casi ci sia un vero e proprio studio fisionomico del

volto, talvolta eseguito anche attraverso la maschera funebre²⁶⁴. La *vexata questio* sull'età anagrafica dei ritratti, e cioè se essi fossero eseguiti durante la vita dei loro modelli o piuttosto assolvessero l'esclusiva funzione funeraria, esplose già nelle prime pubblicazioni sul ritratto²⁶⁵.

Pur volendo accogliere l'ipotesi del loro carattere postumo, ci si pone comunque di fronte al problema della funzione: erano stati dipinti utilizzando l'impronta del volto del defunto, oppure erano dei ritratti generici, non corrispondenti alle fattezze individuali del modello? Nell'affrontare l'argomento, certamente non si può non tenere presente il carattere estremamente ritrattistico di questi volti: l'ipotesi che in realtà non fossero standardizzati e "reali" si scontra con la qualità e il significato stesso delle immagini.

²⁶⁴ Sulla questione si rimanda a C. Riggs 2002 A, p. 106

²⁶⁵ Per la questione delle prime pubblicazioni, si veda L. Corcoran, Chicago 1995, p.34-45.

Si conoscono esempi di ritratti che per l'intensità dell'espressione e la caratterizzazione della fisionomia, sarebbero da intendersi come individualizzati, se non fosse che i modelli facciali sono stati realizzati in più copie, come nel caso della



Figg. 27-28

cosiddetta “serie degli ufficiali” proveniente dalla regione di *er-Rubayat* (fg.27 e fg.28), dove è evidente l'utilizzo della stessa impronta facciale²⁶⁶. Susan Walker pone l'accento sul fatto che il ruolo dei ritratti dovesse essere di duplice natura, e che essi non erano *sempre* eseguiti su modelli vivi: cita il caso dei ritratti dei bambini, ovviamente eseguiti dopo la loro morte improvvisa²⁶⁷.

²⁶⁶ Si sceglie di mostrare ad esempio due pannelli che presentano entrambi l'utilizzo del medesimo prototipo per il volto di due ufficiali, che indossano entrambi la stessa divisa, il *balteus* che scende lungo la spalla sinistra decorato da bottoni d'oro. Il primo ritratto fa parte dalla Collezione *Myers* (ECM1473), mentre il secondo si conserva al *British Museum* (EA65345). Tutti e due sono datati alla metà del I sec. d.C. e provengono da *el Rubaiat*. Per la descrizione analitica dei due pannelli e la bibliografia relativa si veda S.Walker 1997, n.88 p. 120 e n.89 p. 121.

²⁶⁷ Smith riteneva al contrario che tutti i ritratti venissero eseguiti *post mortem*, mentre Heinrich Drerup sostiene che ogni modello scegliesse la propria immagine giovanile che avrebbe poi dovuto accompagnare la sua salma al funerale. Alfonso Reinach afferma che l'immagine fosse destinata prima ad

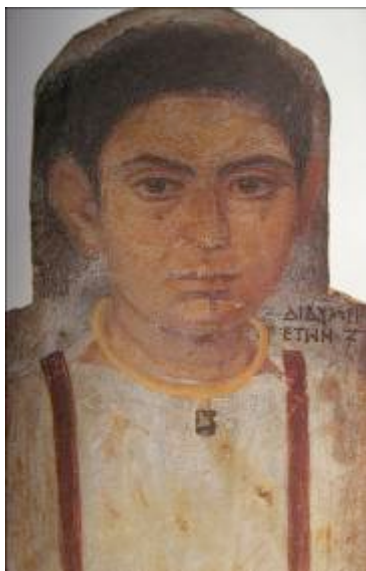


Fig 29

Secondo l'opinione di Albert Jean Gayet, tutti i ritratti venivano acquistati da pittori o addirittura di seconda mano dai mercanti, che offrivano ai clienti una campionatura sommaria di immagini standardizzate, ossia caratterizzate genericamente solo sul "tipo", l'età, il sesso, mentre sulla base dei "particolari accessori" (l'abbigliamento, i gioielli, le capigliature), i parenti avrebbero scelto l'immagine più coerente con quella del loro caro scomparso.

Si cita il noto caso del ritratto di *Didume* (fig.29), in cui è rappresentata una bambina di sette anni a cui è stato "prestato" il volto di un bimbo della sua stessa età²⁶⁸. Pur se iconograficamente il soggetto rappresentato sulla tavola è un maschio, risulta evidente dall'iscrizione del ritratto, che esso fu eseguito per un ragazzo, ma poi riutilizzato per l'improvvisa morte di *Didume*²⁶⁹. Il dipinto rientra in quella schiera di casi attestanti il riuso di un'immagine *standard*, riadattata annodando il solo filo della corrispondenza anagrafica, a prescindere dal sesso dell'effigiato.

Nella maggior parte dei casi, tuttavia, le indagini condotte attraverso la Tac sulle salme delle mummie hanno dimostrato la corrispondenza dell'età anagrafica di queste ultime con quella dei ritratti: i volti dipinti, quindi, generalmente erano giovani quanto i

adornare la casa e poi risistemata per il rituale funebre; Ebers invece propone una differenziazione tra il cosiddetto "ritratto profano" e "ritratto sacro": questi ultimi sarebbero una copia dei primi, dei quali non abbiamo più alcun esemplare. (cfr. R. R. Smith 1981, pp. 24-38; A. Reinach 1914, p. 36; G. Ebers 1983, p. 44).

²⁶⁸ Il soggetto del pannello è chiaramente un bambino, dall'espressione lievemente imbronciata. Alla destra del pannello, un'iscrizione greca identifica la figura come una bambina: *Didume. di anni sette*. per la bibliografia relativa al pannello, si veda Parlasca 1966, p.81 n.16; cfr. E. Doxiadis, 1995, p.85.

²⁶⁹ Il taglio del pannello suggerisce, secondo Euphrosine Doxiadis, che sia originaria di Antinoopolis e che l'esecuzione, per il particolare taglio dei capelli, sia databile all'età adrianea (E. Doxiadis, cit., p. 84)

corpi. Per tali ritratti sarebbe dunque ragionevole pensare a un'esecuzione non distante, e addirittura funzionale, al momento della sepoltura.

Sono noti tuttavia alcuni casi eccezionali in cui i pannelli dipinti mostrano l'immagine del defunto in età giovanile, mentre le analisi scientifiche evidenziano che i corpi corrispondenti appartengono, in realtà, a persone anziane, come si è riscontrato per il ritratto di *Demetri(o)s* conservato a Broocklin (fig.30). L'iscrizione riporta che il



Fig 30

soggetto morì all'età di 89 anni, mentre il volto tradisce un'età di circa quarantacinque anni e i lineamenti molto marcati dimostrano il forte nesso fisionomico con il defunto²⁷⁰. Il naso è molto pronunciato e i lobi delle orecchie sono maggiorati, mentre lo sguardo è rivolto non direttamente fuori dal quadro, lievemente inclinato verso sinistra. Quest'ultimo particolare è stato interpretato come un ulteriore segnale visivo del carattere immanente dell'immagine, discostandosi dalla rappresentazione dei defunti

divinizzati, caratterizzata viceversa dalla fissità degli occhi che si spalancano verso l'osservatore. Si è propensi a ritenere che Demetrio abbia commissionato il proprio ritratto mentre era ancora in vita e in età giovanile e che solo dopo venisse utilizzato

²⁷⁰ Sullo sguardo dei defunti divinizzati, diretto fuori dal ritratto, si vedano le osservazioni di Parlasca, il quale sostiene che alcuni ritratti eseguiti *post mortem*, rappresentino le immagini di defunti divinizzati, ossia assimilati alle divinità: essi sarebbero riconoscibili dal particolare fondamentale dello sguardo, rivolto dritto in direzione dell'osservatore (K. Parlasca 1966, p. 63). Secondo Thomas Mathews proprio da questo genere si possono rintracciare dei punti di contatto con la tipologia delle icone pagane (TH. Mathews 2005, pp. 93-94)

come ritratto funebre²⁷¹. Secondo Klaus Parlasca, in questo caso, vi fu la volontà precisa di raffigurare l'uomo più giovane per una sorta di idealizzazione e divinizzazione dell'immagine del defunto.²⁷²

La discrepanza di età lascierebbe supporre quindi che il ritratto fosse stato eseguito prima e indipendentemente dalla mummia. Un altro ritratto maschile di aspetto giovanile che è conservato a Copenhagen presenta la stessa anomalia: il corpo del defunto risulta più vecchio di come appare nell'immagine dipinta, senza capelli e privo dei denti²⁷³. Tuttavia, il fatto che i modelli fossero ritratti da giovani (solo un paio di casi ritrovati ad Hawara raffigurano personaggi anziani) non consente di asserire con assoluta certezza, che i ritratti fossero eseguiti durante la vita e per usi domestici e familiari²⁷⁴. Barbara Borg in polemica con Klaus Parlasca è incline a pensare che probabilmente la giovane età delle immagini associata a corpi vecchi, sia riconducibile non all'esecuzione in vita delle tavole, ma alla bassa aspettativa di vita dell'epoca, per

²⁷¹ Secondo Parlasca, dalla forgia dell'acconciatura dei capelli, l'immagine è databile al periodo dei Flavii (K.Parlasca 1969, p. 35). Il ritratto «*perfettamente conservato*» fu staccato già nel 1939 dalla mummia, come risulta dal preciso *report* degli scavi condotti da Petrie (W.M.F.Petrie 1911, p. 20).

²⁷² Parlasca sostiene che si facessero eseguire il ritratto durante la giovane età, mentre erano ancora in vita, perché l'aspetto giovanile era quello che più si confaceva al processo di idealizzazione e di divinizzazione (quest'ultimo era legato alla presenza degli attributi isiaci, come si è visto nel ritratto di *Ammonius*): cfr.K.Parlasca 1966, p. 79.

²⁷³ Il ritratto rappresenta l'immagine di un giovane uomo, mentre all'esame fisico del corpo successivo all'eliminazione del bendaggio, è emerso che al momento della morte la salma aveva la barba bianca e i suoi i denti erano compatibili con un'età molto avanzata. Si conserva al Museo di Ny Carlsberg Glyptothek, n. Inv. AE 1425; per la bibliografia relativa si veda lo studio di Parlasca 1966, p. 66, tav.XXII.

²⁷³ Si vedano le diverse posizioni di Klaus Parlasca (K.Parlasca, cit. in particolare p.63) e di Barbara Borg 1997, p.28.

²⁷⁴ Cfr. K.Parlasca cit., p. 65

cui una volta arrivate alla maturità le persone si facevano ritrarre, temendo di non sopravvivere oltre²⁷⁵.

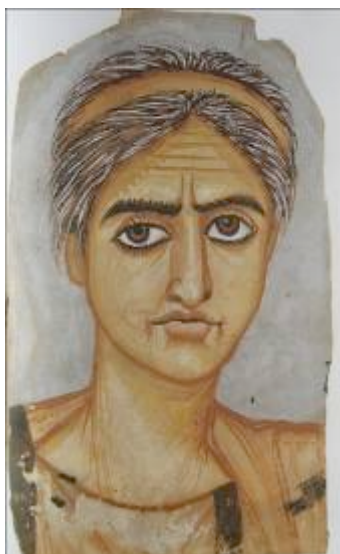


Fig 31

Vero è che le rappresentazioni delle persone anziane sono molto rare: citiamo i due esemplari di *Er-Rubayat*, attribuiti per lo stile alla mano stesso pittore. Il ritratto conservato al *British Museum* presenta un volto femminile ossuto, di forma triangolare, cosparso di rughe sul volto e sulla zona del collo. I capelli sono dipinti con pennellate bianche, nere e marroni: insieme all'espressione un po' cadente delle guance, questi dettagli ci descrivono l'aspetto di una donna in avanzata età (fg.31)²⁷⁶.

Il dipinto citato è stato messo in relazione con il ritratto di un uomo anziano²⁷⁷ conservato a Vienna: addirittura Hinks e Parlasca propongono

²⁷⁵ La discrepanza tra il ritratto della mummia e la sua età anagrafica sarebbe correlata alla «*average life expectancy*» (all'aspettativa media di sopravvivenza in vita): gli uomini e le donne dell'Egitto romano che riuscivano a sopravvivere all'età dell'adolescenza potevano sperare di vivere al massimo fino ai quarant'anni, solo il 3% della popolazione oltrepassava i sessanta: sull'argomento si veda il saggio di L.Corcoran 1995.

²⁷⁶ Il ritratto della donna mostra l'immagine più "anziana" che ci sia pervenuta nell'ambito degli esemplari del Fayum, ed è molto dettagliata fisionomicamente, ha sopracciglia folte, anch'esse come i capelli dipinte attraverso pennellate bianche, nere su fondo marrone, ad incorniciare i grandi occhi, e l'incarnato, nel suo particolare colore verdastro, sembra rende in modo realistico il pallore della vecchiaia.

La tavola dipinta a tempera su legno di sicomoro è conservata al British Museum di Londra. Per la bibliografia relativa al dipinto, cfr. K.Parlasca 1969-1978, vol. III, p. 27 n.517, tav. 126,1.

²⁷⁷ L'uomo è anziano, ha i capelli grigi resi nella stessa maniera del ritratto precedente, attraverso pennellate bianche, nere e marroni, le rughe affiorano sia sul viso che sul collo, pesanti borse sotto gli occhi; la fattura particolare della bocca e il taglio degli occhi assomigliano a quelli del citato ritratto di donna del British Museum di Londra. La tavola, eseguita a tempera su legno di sicomoro, fu acquistata

per l'evidente somiglianza della fisionomia che i due personaggi effigiati siano parenti²⁷⁸. Parlasca inoltre propone una differenziazione tra i ritratti di carattere profano, eseguiti da vivi (fig.33), quelli di carattere sepolcrale (fig.34). Questi ultimi sarebbero caratterizzati dagli attributi appartenenti a una comune simbologia funeraria²⁷⁹, come il ritratto di sacerdote



Fig 32-33

del *British*, che indossa una striscia con una stella d'oro centrale a sette punte, sotto la quale scendono i tre ricci tipici dell'acconciatura dei sacerdoti di Serapide (fig.32)²⁸⁰. Accanto alla rappresentazione di personaggi legati al culto degli dei egizi, nel novero dei ritratti sacri, rientra tutta la serie di immagini maschili con gli attributi della

precedentemente dalla Collezione Graf, per poi essere venduta nel 1930 all'antiquario B.Kertzmar e ora è conservata al *Kunsthistorisches* di Vienna, n. Inv. X300. Per la bibliografia relativa al dipinto, cfr. K.Parlasca 1969-1978, vol.II, p. 23 n.449 tav.121, 3.

²⁷⁸ *Ibidem*; R.P.Hinks 1933, p. 58 n.87 fg.66.

²⁷⁹ Parlasca tende a interpretare i personaggi raffigurati con attributi caratteristici di Serapide e di Iside come sacerdoti delle due divinità: tra gli attributi della divinizzazione dei defunti i più comuni sono le ghirlande, i viticci, il falco, le corone e rami d'olivo. Cfr. K.Parlasca 1969, p. 75.

²⁸⁰ Il ritratto è conservato al *British Museum*: INV. EA74714: per la bibliografia relativa si veda Parlasca, Tav. 51,2 e Corcoran 1995, p.71.

divinizzazione, quali corone, palme e ghirlande (fg.15 e fg.33)²⁸¹.

Tra le rappresentazioni dei personaggi *non più vivi*, ricordiamo la straordinaria pittura dell'egiziano *Ammonius*, raffigurato con la croce insieme a una statuetta votiva (fg.15) e il noto "trittico di Malibu", in cui il defunto (che regge sulla mano destra l'ulivo e sulla sinistra la ghirlanda), è affiancato da due pannelli con raffigurazioni di Iside e Serapide²⁸².

I ritratti "sepolcrali e sacri", eseguiti per accompagnare la mummia nell'aldilà, convivono secondo Parlasca con quei dipinti in cui l'effigiato ci appare in tutta la sua realtà esistenziale, definiti dallo studio "di carattere profano", come quello della "bella europea" in cui vediamo un "*look*" dell'immagine che sembra ricordarci un quadro di *August Renoir* (fg.13). In alcuni casi, le persone sono ritratte nel pieno delle loro caratteristiche fisiche, fino ad arrivare ad una definizione fisionomica *estrema*, che sostituisce completamente l'intento di idealizzazione del volto per restituircene l'autenticità: è il caso non comune del ritratto dell' "ebrea"²⁸³, in cui si è rese evidente la condizione della malattia: «il volto è segnato dalle occhiaie e da profonde rughe agli

²⁸¹ Per l'immagine di Ammonius si veda *supra*, p. ; per il ritratto dell'uomo che tiene in mano la palma e l'ulivo si veda K.Parlasca 1970, tav.102.

²⁸² La tecnica esecutiva del pannello è la tempera su tela. Risulta interessante ai fini del discorso sulla tipologia a forma di trittico, il fatto che i bordi superiori e quelli inferiori dei pannelli con le divinità non siano stati dipinti, forse perché in quelle zone si attaccava la struttura metallica che avrebbe permesso l'apertura e la chiusura delle due tavole laterali (per la visualizzazione e la descrizione del trittico di Malibu si rimanda alla scheda relativa all'opera presente nel Catalogo della mostra di Londra): cfr. S.Walker 1997, Scheda n.107 p. 146. Si citano due tra i più importanti studi relativi all'opera: D.L.Thompson 1982, cat. n. 15, pp. 95-96, p. 94 fig. 15.

²⁸³ Il "Doppio ritratto" viene descritto da Klaus Parlasca come « una doppia versione sul *recto*, in cui il ritratto è più fisionomico e corrisponde ad una prima versione (...) sul *verso* si vede una seconda versione più tipizzata forse per accontentare la committente ». Cfr. Parlasca 1970, tav.96 p.210 (Museo del Cairo) La tavola proviene da *el-Rubaiat*, la tecnica è tempera su tavola ed è datata al IV sec.

angoli della bocca, la carnagione leggermente giallastra denotano un colore malaticcio»²⁸⁴ (fg.34)



In questo senso piace citare il cosiddetto “Doppio ritratto”, in cui la committente fece riprodurre una doppia versione su *recto* e sul *verso* della tavola, forse perchè la prima non le era piaciuta²⁸⁵ (fg.34)

Sull’uso di eseguire i ritratti durante la vita e sulla circolazione di questi vi sono, oltre a

quelle visive, anche alcune testimonianze letterarie in area egiziana: tra queste, Parlasca cita un papiro di età antonina proveniente dalla necropoli di Filadelfia, in cui un ufficiale della marina militare di Napoli, scrive ad alcuni dei suoi parenti, dicendo di aver inviato attraverso un’altra persona un suo ritratto: si tratta di una piccola tavola dipinta definita con la parola greca “*eikonion*”²⁸⁶.



Fig.34-35

²⁸⁴ *Idem*, tav.157 p.280. La tavola è dipinta a tempera su tavola e proviene da Hawara (Museo del Cairo).

²⁸⁵ *Idem*, tav. 114, p.154.

²⁸⁶ La notizia è riportata in nota da Klaus Parlasca 19669 nota 288 p.92.

I.3.4 Le immagini e le mummie

Il noto passo di Silio Italico in *Punica* a proposito del culto domestico dei ritratti, ci tramanda dell'uso degli abitanti dell'Egitto di conservare dopo i riti funerari i corpi dei loro morti dentro sarcofagi di pietra, che venivano collocati in senso verticale all'interno dell'ambiente domestico: i defunti, ridotti a «*impalpabili ombre esangui*», stavano in piedi davanti ai vivi ed erano “invitati” a partecipare ai loro banchetti:

«*Aegyptia tellus claudit adorato post funus stantia saxo corpora
et a mensis exanguem haud separat umbram*»²⁸⁷.

Anche Luciano nel *De luctu* riferisce di aver visto con i propri occhi l'usanza diffusa nell'Egitto romano e da lui stesso definita assurda, di brindare nelle mense insieme ai sarcofagi.²⁸⁸ Senofonte di Efeso (II sec. d.C.), tramanda di un inconsolabile vedovo siciliano che provvede ad imbalsamare la salma della moglie “secondo i riti egizi” e quindi senza disporre la sepoltura del corpo. Nel suo racconto la mummia dell'amata moglie comincia a prendere parte alla vita quotidiana: il marito parla e condivide i pasti con essa, come se “*lei*” fosse ancora viva:

«*L'usage de ces lamentations ridicules est assez général chez tous les peuples, mais ce qui vient après, c'est-à-dire la sépulture, varie suivant les nations ; le Grec brûle, le Perse enterre, l'Indien vernit, le Scythe mange, l'Égyptien sale ses morts; ce dernier même, j'en suis témoin oculaire, les fait sécher, les invite à sa table et en fait des convives*»²⁸⁹.

²⁸⁷ Silio Italico, *Punica* (13.475): [«gli abitanti dell'Egitto dopo i riti funerari chiudono in sarcofagi di pietra i corpi dei loro morti, disposti all'impiedi, invitandoli a partecipare ai loro banchetti come se fossero impalpabili ombre esangui» (per la trad. inglese cfr. J.D.Duff, vol.II, Cambridge, Londra 1961).

Il brano è segnalato da Barbara Borg 1997, pp. 26-32.

²⁸⁸ Luciano di Samosata, *De luctu* (21), trad. di Eugène Talbot, *Oeuvres complètes de Lucien de Samosate*, Parigi 1991.

²⁸⁹ Il testo è citato da L.Corcoran 1997, p. 50; per il testo di Senofonte di Efeso (II sec. d.C.), cfr. G.Anderson 1989, p. 125.

L'estrema confidenza dei vivi con i corpi dei defunti è ribadita nelle fonti dalla testimonianza di Erodoto:

«Le mogli dei personaggi in vista non vengono date subito dopo la morte a imbalsamare, e neppure le donne di grande bellezza e maggior considerazione, le quali solo dopo due o tre giorni vengono consegnate agli imbalsamatori. E ciò per impedire che vengano violate. Si dice che un imbalsamatore sia stato sorpreso mentre si univa ad una donna morta di recente, e che sia stato denunciato dal compagno»²⁹⁰.

Le mummie partecipavano quindi alla vita dei vivi, in una sorta di culto familiare del feticcio, esattamente come è in uso presso alcune civiltà primitive che per alcuni giorni dopo la morte del maschio dispongono la tavola come se il morto dovesse arrivare da un momento all'altro per desinare²⁹¹. Ancora una volta Erodoto ci fornisce una testimonianza importante²⁹²:

²⁹⁰ Erodoto, *Historiae* II, (89.1;89.2). Ringrazio Chiara Bordino per avermi segnalato la fonte.

²⁹¹ Cfr. M.Fortes 1973.

²⁹² Erodoto, *Historiae* II, 78. La traduzione del termine greco νεκρὸν ζύλινον in "piccole sagome" è proposta da chi scrive, mentre nell'autorevole traduzione inglese di Rhodes (a seguire) vengono denominate più arbitrariamente come «immagini dentro sarcofagi». Per il carattere ambiguo della definizione, si sceglie di riportare il frammento del brano nella versione originale greca «δὲ τῶσι συνουσίῃσι τοῖσι ἐσδαίμοσι ἀττῶν, ὅπερ ὅτε δείπνου γένωνται, περιφέρει ἑνὲς νεκρὸν ἑνὲς σορὸς ζύλινον πεποιημένον, μεμιμημένον ὅς τε μάλιστα καὶ γραφὴ καὶ ῥγῆ, μέγαθος ὅσον τε πηχυαῖον ὁ δῖπλινον, δεικνύς δὲ ὅτι κάστω τῶν συμποτέων λέγει· “ὅς τοι τον ῥέων πῶνέ τε καὶ τέρπεν· ὅσσαι γὰρ ὀποθανῶν τοιοῦτος.” ταῦτα μὲν παρὰ τὴν συμπόσια ποιεῖσι ».

Si riporta anche la traduzione di Rhodes: «After rich men's repasts, a man carries around an image in a coffin, painted and carved in exact imitation of a corpse (...). This he shows to each of the company,

«Durante i banchetti dei ricchi, un uomo porta l'immagine dei defunti messa dentro una sagoma di pietra che ha la forma del defunto (...) poi invita i commensali a partecipare al banchetto con animo dicendo loro: mentre bevete e mangiate pensate a quando non lo potrete più fare, cioè a quando sarete anche voi morti».²⁹³

L'autore greco quindi ci informa sul fatto che ai banchetti dei vivi partecipassero piccole *figurette*, o meglio *sagome*²⁹⁴, che definisce con il termine «νεκρὸν ξύλινον».

Lo stesso termine è stato interpretato da Petrie come riferito alle mummie²⁹⁵, mentre Barbara Borg pensa che fossero “piccole statuette lignee dipinte”, rappresentanti il defunto oppure la divinità²⁹⁶.

Alle testimonianze delle fonti sul culto estremo delle mummie, si uniscono due straordinari sarcofagi, rinvenuti ciascuno all'interno del proprio armadietto di legno²⁹⁷, con apertura a due ante, che per tipologia e funzione ricordano le *aediculae* e gli *armaria* dove erano contenute le *imagines maiorum*²⁹⁸.

saying “While you drink and enjoy, look on this; for to this state you must come when you die. Such is the custom at their symposia». Cfr. P.J.Rhodes 1996, p. 65.

²⁹³ Il brano è citato da Petrie a proposito del culto domestico delle mummie: W.M.F.Petrie 1911, p. 2

²⁹⁴ *Supra* nota n. 285.

²⁹⁵ W.M.F.Petrie 1911, p. 2.

²⁹⁶ B.Borg 1996, p. 51. Secondo la studiosa si trattava di «*wooden skeletons*» ossia piccole statue di legno, allineandosi alla traduzione dell'espressione “*nercòn sùlinon*” tradotta da Lloyd nel suo commentario di Erodoto, *Herodotus. Book II, Commentary*, 1-98, Leiden 1976, pp. 335-337.

²⁹⁷ In questa usanza si può ravvisare un chiaro rimando agli usi di contenere le maschere negli *armaria* degli antichi atrii romani: anche qui alla base della simbologia e della funzione delle porte che si aprono e si chiudono, non sarebbe tanto da individuarsi l'esigenza di conservare, ma quella legata alla pratica del culto domestico dei ritratti. Si rimanda al paragrafo I.1.4.

²⁹⁸ Si veda il precedente paragrafo sui ritratti conservati nell'atrio della *domus*.

I due esemplari sono stati definiti «*shrine sarcophagus*», proprio in riferimento agli abitacoli lignei ove sono inseriti²⁹⁹.

Si tratta del Sarcofago conservato a Berlino³⁰⁰ (fg.37) e del sarcofago di Malibu³⁰¹, il primo è stato datato al I secolo d.C., mentre il secondo ha provenienza sconosciuta e fu venduto sul mercato antiquario al British Museum nel 1921.

Il disinteresse per le condizioni delle mummie una volta fuori dalla casa dimostrerebbe l'esistenza, secondo l'archeologo britannico, di un culto concentrato in



Fig 37

ambito domestico e familiare, collegato a una cerimonia di carattere privato che doveva svolgersi ben prima della vera e propria inumazione dei corpi.

Negli esempi citati degli «*shrine sarcophagus*», i corpi venivano tenuti in piedi dentro gli armadi che naturalmente dovevano essere conservati all'interno della casa.



Fig 36

²⁹⁹ I corpi mummificati erano conservati nelle case dove avvenivano i rituali funebri: «*The dead were kept in the houses of their relatives and also assumed a domestic cult of them*», W.M.F.Petrie 1911, p. 2.

³⁰⁰ Inv.no VAN 16-83. Si segnala la bibliografia relativa al sarcofago di Berlino: O.Rubenson 1905, pp. 20-24; F.Zucker 1986, pp. 176-189, K.Parlasca 1966, pp. 55-56; E.G.Grimm 1974, pp. 54-57.

³⁰¹ Per la vicende degli scavi si veda: J.O.C.Beckerath, "Abusir el Melaq", 1978.

La particolare tipologia delle mummie porta a supporre che non fossero destinate ad un'esposizione pubblica ma fossero accessibili ad una ristretta cerchia di persone e in determinati momenti previsti dalla cerimonia funebre.

Tale considerazione confermerebbe la tesi dell'importanza e della complessità del culto privato che si svolgeva nella casa, assolutamente primario rispetto alla successiva fase della sepoltura³⁰². I ritratti "partecipavano" al funerale come le mummie ai banchetti dei vivi³⁰³. Dalle fonti ricava il senso della labilità dell'immagine che si accompagna alla forte esigenza di mantenere la fisicità del corpo. Per questo dentro gli armadi lignei si preservano non le *images* (come avveniva negli atri dei romani), ma le mummie stesse: la conservazione fisica dell'oggetto -salma non affida nulla al ritratto, che viene sempre associato alla mummia.

Essendo associato alle mummie, il ritratto del Fayum di quel valore ontologico che era proprio delle *images maiorum* e per una sorta di paradosso storico, lo riacquisterà nel XIX secolo, quando verrà separato dall'ingombrante presenza della salma ed esposto come un oggetto autonomo³⁰⁴.

Ma qual era il confine tra la funzione domestica e quella funeraria dei ritratti?

Sul *report* di Petrie relativo ai primi scavi condotti nel cimitero di Hawara³⁰⁵, viene riferito che alcune mummie furono ritrovate in mezzo alla sabbia del deserto, sepolte senza un vero e proprio cimitero, alcune addirittura divise e smembrate in diverse parti, inserite forzatamente in strettissimi spazi di sepoltura e accatastate sommariamente alle pareti per questioni di spazio. Lo studioso rilevò che «*i cimiteri di sabbia delle mummie*» non erano segnalati in alcun modo: *l'assenza dell'intenzione alla radice dei*

³⁰² L. Guggy, 1976, pp. 138-159.

³⁰³ Si vedano le testimonianze di Erodoto, Senofonte e di Luciano, *Supra*, nota 288 e nota 289.

³⁰⁴ Le tavole verranno considerati come dei quadri da cavalletto, in ragione del loro *aesthetic appeal*, *supra*, nota 221 p.68.

³⁰⁵ W. M. F. Petrie 1889, p. 20.

luoghi di sepoltura attesterebbe con evidenza il disinteresse per la fase succedanea a quella della sepoltura vera e propria»³⁰⁶. In buona sostanza Petrie sostiene che la precarietà estrema delle sepolture sia prova ineludibile che non poteva essere quello sepolcrale il fine ultimo dei ritratti, piuttosto essi, per la straordinaria qualità delle loro pitture, sarebbero stati concepiti come oggetti sacri, destinati a essere visti e celebrati dalla famiglia e dalla società secondo complessi rituali³⁰⁷.

Per Petrie dunque la funzione domestica dei ritratti doveva essere prioritaria rispetto a quella funeraria, considerando che il culto del defunto si fermava prima della sepoltura del corpo, che (come è dimostrato dagli scavi di Hawara), doveva avvenire solo in un secondo momento e in modo del tutto sommario³⁰⁸.

Si considera utile fare riferimento alla sottile e attenta osservazione di Jhon Wilson sulla concezione estremamente positiva della vita che si aveva nell'Egitto romano, per cui la gente era portata ad un vero e proprio rifiuto della morte, concepita non come il momento di glorificazione o di garanzia di *eternità* dell'individuo³⁰⁹, ma come “fine del

³⁰⁶ Petrie nel *report* dello scavo di un cimitero ad Hawara, da cui provengono centinaia di esemplari di mummie, riferisce di aver trovato gli esemplari incredibilmente danneggiati dall'incuria: le loro condizioni erano tali per cui era evidente che dovevano essere state lasciate allo scoperto per molto tempo prima di essere interrate. Questo era chiaramente dimostrato dai segni del tempo impressi nelle bende, che furono trovate sporche di polvere e di escrementi di uccelli, inoltre alcune erano state ingiurate dagli scarabocchi dei ragazzini -«*children scribbled caricature*»- vissuti in quel tempo. W.M.F.Petrie 1911, p. 11.

³⁰⁷ Sulla questione si veda: Christina Riggs 2002, pp. 85-101.

³⁰⁸ Secondo la Corcoran, la testimonianza del culto in ambito domestico delle mummie, troverebbe riscontro in un' “iscrizione di viaggio” [il termine è mio e sta ad indicare quel genere che lei chiama «*mummy tickets*», cioè delle iscrizioni contenute su papiri applicati sulle bende della mummia; Parlasca criticherà il termine, ritenendolo poco idoneo in quanto tali scritte hanno carattere prettamente commemorativo : al termine «*ticket*» lo studioso propone di sostituire quello più neutro di «*label*» (L. Corcoran 1995, cit. p. 51).

³⁰⁹ J. A. Wilson 1977 [1946], pp. 45-49.

tutto". Tale concezione dell'aldilà si traduceva nella riluttanza verso il deperimento naturale del corpo³¹⁰ e nel disinteresse nei riguardi della sua sepoltura³¹¹.

Rispetto all'uso delle *images maiorum*, i ritratti del Fayum non avevano la funzione sociale di tramandare la memoria, come si evince dal fatto che il culto del defunto non sopravviveva oltre due generazioni³¹².

Piace accogliere la teoria che sia i ritratti che le mummie fossero concepiti per i vivi più che per tramandare la memoria dei defunti ai posteri³¹³.

³¹⁰ Secondo Wilson la gente del Fayum amava la vita intensamente e la loro riluttanza verso la sepoltura del corpo è da intendersi come una forma di non accettazione della morte: «*A gay and lustrous people that loved life too well to surrender it even in the face of death. Their elaborate preparations for the grave, therefore, reflect not a concession to death, but rather their fierce reluctance ever to relinquish life as it was known on this earth*». Wilson inoltre osserva come gli abitanti dell'Egitto romano avessero una concezione ciclica e ripetitiva dell'esistenza e della sua scansione temporale e spaziale (idealizzate nel ciclo solare e in quello nilotico), tale per cui non istituivano parallelismi tra mondo terreno e dimensione trascendente, che rimanevano separati, essendo quest'ultima concepita non come una realtà altra ma come una non-realtà («*netherworld*») cfr. *Ibidem*.

³¹¹ Sulla concezione nichilista della morte che apparteneva alla cultura egizia, piace citare a proposito "Il canto dell'Arpista" (II sec. a.C.): «*Così suona la sua ambasciata: non può esserci nessuna notizia sicura sull'Aldilà, perché nessuno ne è mai tornato indietro. La felicità è soltanto qui, adesso, nella felicità del momento*». Il Regno dei Morti è utilizzato come regno delle tenebre, privo di luce, il Canto dell'Arpista inneggia a dimenticare l'Aldilà, e ad assumere un atteggiamento festoso nei confronti del mondo terreno. Si dubita del valore magico della lamentazione funebre, di tale concezione ne è testimonianza "Il Canto del Re Antef" (età amarniana): «*Ho udito le parole di Imhotec e di Herdjedef, i cui detti sono molto citati. / Dove sono le loro sedi? I loro muri sono caduti, / come non fossero mai esistiti. / Nessuno viene di là, che ci racconti la loro condizione, che riferisca dei loro bisogni, / che calmi i loro cuori. / Ma tu rallegri il tuo cuore, per dimenticare tutto questo (...) ti farà bene sentire il tuo cuore fintanto che vivi. / Mettiti mirra sul capo, vestititi di lino fine, accresci la tua felicità e non far languire i tuoi desideri! / Le lamentazioni funebri non salvano il cuore di un uomo dal mondo degli Inferi. / Rifletti: non c'è nessuno che porti con sé i propri beni. / Rifletti: non ritorna nessuno che sia andato via*».

Le testimonianze sono citate in H.Hornung 2002, pp. 81-94.

³¹² Si veda per la questione si veda D.Wildung 1975, pp. 111-112.

Netta appare la differenziazione tra le *images maiorum* e i ritratti egizi: la prima, si fondava sulla specifica funzione del ritratto come “sostituto dell’assente”, nel senso che l’immagine (maschera o tavola dipinta) conservata nell’atrio aveva il compito di sostituirsi magicamente al morto. Il rituale diveniva puro mezzo di azionamento di quel misterioso e complesso meccanismo della memoria, capace di ri-produrre l’esistenza attraverso la sua rappresentazione in immagine.

Ecco allora che negli occhi dei discendenti sarà per sempre impresso il ricordo dell’antenato valoroso in una concezione apertamente deterministica della realtà, in cui il valore si moltiplica ripetendosi all’interno della famiglia, con un’evoluzione lineare dai clamorosi risvolti sociali.

I morti dell’Egitto, semplicemente, non vivono nell’immagine, la loro sopravvivenza è garantita esclusivamente attraverso la conservazione del corpo, e questo, si intende, è un fatto antico, legato al passato delle pratiche faraoniche³¹⁴.

Nella commistione con la romanità, comunque, le mummie non bastano più a se stesse. Erodoto ci racconta già nel V secolo a.C. che gli egizi si sedevano a tavola con i loro morti, i “*nercòn sulinòn*”³¹⁵, interpretati dubitativamente come dei feticci³¹⁶ o come le mummie stesse³¹⁷, ora nell’Egitto romano le mummie non possono fare a meno dell’immagine, ricreando sia visivamente che fisicamente l’esistenza del defunto.

La vita deve essere “trattenuta” il più possibile, tramite la memoria e il feticcio si fa l’estremo tentativo di non permettere l’obliterazione fisica dell’essenza umana, che si vuole conservare nella forma originaria del corpo, condividendo con esso, ridotto a “spirito esangue”, addirittura la propria sfera quotidiana.

³¹³ Sostenuta con forza sia da Parlasca che da Petrie, e condivisa dalla maggioranza degli studiosi.

³¹⁴ Cfr. L. Corcoran Chicago 1995, p.34

³¹⁵ *Supra*, p.92 nota 291.

³¹⁶ Di questa opinione è Barbara Borg, per la quale la traduzione del termine è proprio « *skèleton or dried bodies* » (cfr. B. Borg 1997, p.26).

³¹⁷ Cfr. A. B. Lloyd, 1976 p.335-337.

Quando il corpo non è più, quando il culto si spegne per l'avvicendamento dei corpi mummificati, e i morti diventano “vecchi” nelle loro salme, sono i ritratti che sopravvivono a loro, e da questa considerazione, si vuole innescare il dubbio che vengano sepolti alla rinfusa (così come li ha trovati Petrie) proprio a causa di quello stesso paradosso culturale che aveva voluto che sopravvivessero ad oltranza. Una volta dimenticati, dopo aver vissuto nella casa in cui si sono succedute due generazioni, cadono nell'oblio definitivo del tempo, ricoperti dall'impalpabile coltre della sabbia eterna, oltraggiate dagli escrementi e dagli scarabocchi irriverenti dei ragazzini³¹⁸.

Purtroppo non sappiamo nulla di come si svolgessero questi riti domestici, anche se sia Petrie che Parlasca³¹⁹ sostengono che i ritratti venissero eseguiti da vivi, per essere esposti nelle case (come una sorta di foto-ritratto moderno) e in un secondo tempo investiti dello scopo funerario, cioè staccati dalle pareti a cui erano appesi per essere inglobati nelle bende delle mummie. Dalla forma di alcuni pannelli, come sostiene Parlasca, si evince che i ritratti sulle mummie avevano una funzione diversa all'origine:

le tavole sarebbero state tagliate successivamente per essere inserite solo in un secondo momento all'interno delle bende.

A questo proposito Parlasca ci descrive la forgia di alcuni pannelli dipinti che hanno gli angoli superiori («*upper corners*») tagliati rispetto agli angoli originari e tali tagli sarebbero stati apportati nel momento successivo dell'inserimento all'interno del

³¹⁸ Come ci testimonia Petrie, le mummie di Hawara furono lasciate alle intemperie prima di essere seppellite sotto la sabbia, come dimostrano gli escrementi di mosca e i vandalismi di cui portano i segni: W. M. F. Petrie 1889, p. 2.

³¹⁹ W. M. F. Petrie 1889, p. 17; K. Parlasca 1966, p. 113.

bendaggio delle mummie, giacché si sono evidenziati segni di un adattamento³²⁰ dovuto a una manomissione o segni di interpolazione nella parte di intersezione con il bendaggio sulle bende stesse. A differenza delle *images maiorum* non erano previsti degli spazi espositivi dedicati, come quello dell'*atrium*, quindi i ritratti dovevano trovarsi nella casa collocati liberamente: quest'ultima osservazione si allinea con la tesi sostenuta sia da Petrie che da Parlasca, secondo cui in Egitto le immagini ritratto venissero in alcuni casi eseguite per essere appese alle pareti³²¹.

³²⁰ «Squared shape and signs of wear in areas covered by the mummy wrapping», *Ibidem* 1966, pp. 61-62.

³²¹ Si veda il paragrafo successivo sull'uso di appendere i ritratti alle pareti delle case.

I.3.5 Il ritratto “in cornice”: l’uso di appendere le tavole alla parete



Fig 38

Secondo Parlasca è evidente nei bordi non dipinti di molti ritratti che questi fossero originariamente inseriti nelle cornici e che venissero di norma appesi alle pareti, proprio come le fotografie nelle nostre dimore, con il medesimo senso.

Anche il ritrovamento di molti frammenti delle teche in cui dovevano essere inclusi e la presenza nel *recto* delle tavole di segni di intonaco, fanno supporre ragionevolmente che vi sia stato un contatto con la parete³²². Nessuna evidenza archeologica è sopravvissuta di questo probabile uso dei ritratti appesi alle pareti delle case, fatta eccezione per due esemplari: i pannelli-ritratto ritrovati a Karanis³²³ e la tavola del British proveniente dallo scavo di Hawara (fg.30 , ritrovata da Flinders Petrie³²⁴).

Quest’ultimo caso è particolarmente interessante, si tratta infatti di un ritratto femminile ad encausto inserito nella sua cornice ancora intatta, con la cordicella che

³²² Se i ritratti sono stati per lo più eseguiti mentre il defunto era in vita e verosimilmente non con funzione funeraria, alcuni sono stati realizzati appositamente per i riti di sepoltura, come indica la presenza di elementi legati alla simbologia funeraria, soprattutto le corone, ma non solo (tralci di vite, uccelli...). Parlasca, a proposito delle tracce di intonaco, segnala nella nota n. 95: «EBERS, Portr. 21 *Katalog der Sammlung Graf finden sich keine entsprechenden Angaben. Vielleicht sind nur die verschiedentlich erhaltenen Reste von Klebharz gemeint*», K.Parlasca 1966, p. 21.

³²³ Per i due pannelli provenienti da Karanis (attualmente conservati al Museo di Kelsey in Usa) si rimanda ai due studi esistenti, relativi al ritrovamento: E. K. Gazda (1978) mentre per la schedatura e la documentazione si veda: M. Root, 1973, p. 56 e 57, n. 13 e n.14.

³²⁴ W. M.F.Petrie 1889, tavv. 10 e 12, p. 15. La tavola è più piccola rispetto alla media ma non è molto distante come dimensioni, da un ritratto infantile; è conservata al *British Museum*, Gra, n. Inv. 85.

doveva servire per appendere il “quadro” alla parete³²⁵. Il dipinto fu ritrovato *accanto* alla mummia che era “senza ritratto”. Tale particolare risulta di grande importanza per comprendere il senso di una piccola effigie dipinta, che verosimilmente aveva adattato la sua funzione originaria e domestica, alla nuova funzione funeraria di corredo “essenziale” della mummia³²⁶.

Lo testimonia Èugene Grébaut, il compagno di scavi di Petrie, riguardo alle condizioni di ritrovamento:

*«On découvrit également près d'une des momies, un portrait encadré avec la cordelet qui avait autrefois servi à l'accrocher au mur»*³²⁷.



Fig 39

³²⁵ Per la bibliografia relativa alla tavola di Hawara: R.H.Hinks 1933, pp. 56-58 n.87; W.M.F.Petrie 1889, p. 10 tav. 12; K.Parlasca 1966, p. 67; E.Doxiadis, pp. 87-138 fg. 69.

³²⁶ S.Walker 2000, n. Inv. GRA 1889, 10-18 p. 85; proveniente dallo scavo condotto da Petrie ad Hawara, donato da questi al British nel 1889. La pittura è a encausto su legno, il colore è sfaldato e ritoccato a cera dopo il rinvenimento; misure interne della tavola: cm 25x20,5; misure massime della cornice: cm 45,5x40,5. Datata al III secolo d.C. da Parlasca (K.Parlasca 1969, p.321)

La tavola, molto sottile, è incorniciata in un margine di rinforzo e insieme a questo è inserita in un'originale cornice di legno “*Oxford Type*”, in cui fu ritrovata anche la corda per appenderla (per una trattazione dettagliata a proposito si veda: W.Ehlich 1954, p. 84.

³²⁷ Èugene Grébaut, in Petrie 1911, p. 10.

I resti conservati della pittura (i tre quarti del dipinto erano già perduti al tempo del ritrovamento di Petrie) permettono di riconoscere ancora la figura di una donna dai capelli neri e dagli occhi ben definiti con marcata linearità, rivolta leggermente a destra, vestita con il chitone rosa pallido con clavi scuri; indossa un orecchino, una *parure* d'oro e di rubini. Appare evidente l'intenzione nell'immagine di una resa attenta alla fisionomia, che fa di questa pittura un'intensa diapositiva di vita e la avvicina suggestivamente al senso più moderno del ritratto, per la rarità della presenza di una *doppia cornice*³²⁸. Sembra opportuno segnalare a questo proposito l'immagine di una pittura a fresco proveniente da Pompei³²⁹, che raffigura una pittrice nel suo studio: qui si nota la stessa tipologia di cornice utilizzata per la tavola del British³³⁰.



Fig 40

L'elemento interessante messo in evidenza dagli studiosi³³¹ è che il formato del pannello sia più piccolo di quello degli altri ritratti: le dimensioni quindi non risultano coerenti con un eventuale incastro nel bendaggio della mummia cui la tavola era affiancata.

³²⁸ Questa è di tipologia "a morsa", ossia il legno è tagliato in modo da accogliere gli angoli più interni.

³²⁹ La tecnica consisteva nel resecare gli angoli della tavola in modo che si potessero incastrare negli spazi della cornice esterna: si veda J.Fleischer 2001, pp. 56-66.

³³⁰ L'immagine è pubblicata da R.Ling 1991, fg. 232 e da A.K.Bowman 1986, fg. 63.

³³¹ S.Walker 1997, p. 71.

Nonostante questo particolare formato, Susan Walker attribuisce al ritratto un ruolo legato all'ambito funerario: l'ipotesi della studiosa è che la tavola, dipinta alla morte della donna, sarebbe stata portata insieme alla salma nell'*ekphorà*³³² per poi essere sepolta accanto a essa³³³.

Eppure la presenza della cornice suggerisce che questo piccolo ritratto sia stato appeso alle pareti della casa e che quindi fosse legato ad un uso domestico, sebbene sia stato ritrovato non in una casa ma in una tomba.

La modalità completamente inusuale della tavola di essere stata sepolta accanto alla salma mummificata, fa pensare ad un seppellimento con carattere d'urgenza, in cui il ritratto che era tenuto in casa viene riadoperato come ritratto funerario³³⁴.

I due frammenti provenienti dallo scavo di Karanis (fg.41-42)³³⁵, poco noti³³⁶ e rimasti quasi inediti (pubblicati esclusivamente su un piccolo catalogo curato da

³³² L'*ekphorà* era una processione funebre che attraversava il villaggio fino al luogo della sepoltura del corpo. Il rituale funebre dell'*ekphorà* è stato messo in relazione dalla stessa Walker anche con la tipologia dei ritratti dipinti sia sul *recto* che sul *verso* della tavola: cfr. S. Walker 1997, p. 19.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ Petrie 1911, p. 7

³³⁵ I due pannelli provenienti dalla regione di Karanis si trovano nel Museo di Kelsey in Massachusetts e sono stati catalogati come inediti e descritti da Margaret Root (n. Inv. 23975 e n. Inv. 23976). L'unico riferimento bibliografico in cui appaiono le immagini dei due piccoli pannelli è per l'appunto il catalogo a cura della Root: cfr. M.C. Root, cit.

³³⁶ Lo stesso Parlasca li aveva citati come unici esempi sopravvissuti provenienti da un contesto domestico, e li aveva dati per dispersi: cfr. K. Parlasca 1966, p. 36.

Margaret Root³³⁷), sono gli unici esemplari di ritratto su tavola rinvenuti all'interno di un contesto domestico³³⁸.



Fig 41

Il primo frammento di tavola mostra nella piccola e unica parte conservata, una parte della capigliatura a riccioli e una piccolissima parte della fronte di un volto maschile.

La pellicola pittorica è mal conservata³³⁹. Margaret Root mette in evidenza un particolare molto importante, relativo alla completa assenza di segni di bendaggio sul

legno nel retro della tavola, che sembra escludere la possibilità che fosse un ritratto di mummia³⁴⁰.

Il medesimo particolare lo notiamo anche sul secondo frammento, di cui si conserva un piccolo lembo verticale di tavola: il bordo inferiore non presenta tracce di pittura, confermando la probabile la presenza della cornice.



Fig 42

³³⁷ Le due fotografie in bianco e nero, appaiono già nella pubblicazione originaria (M.Root 1979) molto sgranate nella risoluzione di stampa e quasi illeggibili. Si tenga in considerazione anche il pessimo stato di conservazione e il carattere di estrema frammentarietà delle due opere mostrate.

Si è scelto di inserire nel testo le due fotografie, nonostante la loro precaria leggibilità, per il loro carattere di eccezionalità, come testimoni dell'uso di affiggere ritratti alla parete.

³³⁸ Lo scavo fu condotto nel 1926 nell'area di Karanis: i due frammenti di tavola vennero ritrovati nella casa denominata "House B2W"; per la bibliografia relativa allo scavo e per la catalogazione degli oggetti rinvenuti Margaret Root rimanda al resoconto di Gazda (cfr. E.K.Gazda 1978).

³³⁹ Il pannello si conserva al Museo di Kelsey, n. Inv: 23975. Fotografia: L.79.121.8.

Il frammento misura 16,5 cm di altezza, 13,3 cm di lunghezza e 1,1 cm di spessore. La tecnica pittorica è l'encausto su legno (non analizzata la tipologia). Scheda di catalogo n. 33 in M.Root 1979, p. 56.

³⁴⁰ *Ibidem*.

Si intravede un volto femminile di profilo, lungo la nuca i capelli scendono in morbidi boccoli sino alla zona del collo. La posa di profilo del ritratto è, come nota la Root, assolutamente anticonvenzionale³⁴¹ rispetto alla frontalità che caratterizza quella dei pannelli del Fayum.

La rappresentazione del volto *di profilo*, insieme alla pettinatura a capelli sciolti della donna, rendono del tutto anomalo questo ritratto, poiché le defunte venivano ritratte sempre frontalmente e con i capelli raccolti. Solo raramente le sacerdotesse e le divinità erano raffigurate con i capelli fluenti sul collo, come possiamo vedere in una tela proveniente dalla zona del Fayum, in cui è raffigurata una fanciulla che danza a seni scoperti e con i capelli sciolti, interpretata da Parlasca come una sacerdotessa o defunta divinizzata(fig.43)³⁴².

³⁴¹ Margaret Root propone di immaginare che questo volto femminile sia clipeato e basandosi su questa supposizione, lo pone a paragone con ritratti dentro i tondi dei tessuti copti (*Ibidem*): tuttavia a chi scrive non sembra pertinente tale confronto dal momento che anche le immagini dei tessuti copti sono raffigurate frontali e non di profilo.

³⁴² Sulla bibliografia relativa all'immagine si veda: S.P.Sacks, F.Christopher, Th.Peters 1981, pp. 15-23.



Fig 43

Come si evince da un sarcofago proveniente da Keher, l'uso di appendere i quadri alla parete doveva essere piuttosto diffuso: lo vediamo nella fronte interna del sopracitato sarcofago, in cui è dipinta la divertente rappresentazione del pittore nel suo studio³⁴³ circondata da ritratti e cornici di diverse forme, a testimonianza della varietà delle tipologie dei tagli. Sul lato destro del riquadro si nota una figura più piccola: è una donna, che tiene sulle mani un oggetto quadrato, molto probabilmente una tavola dipinta, in cui sembra riconoscere, compiaciuta, la propria immagine.

³⁴³ Nella rappresentazione è effigiato un pittore nel suo *atelier*, mentre sta lavorando a una "machina" cioè sta eseguendo un quadro a cavalletto, e piace immaginare che la piccola figura di donna accanto alla colonna, che tiene in mano forse una tavoletta, si sia appena fatta ritrarre da lui, per avere un'immagine di sé mentre è ancora in vita: per questo sceglie di andare da un pittore "specialista di ritratti", in cui questi sono presenti in diverse forgie. Per la bibliografia relativa al cosiddetto "Sarcofago di Keher" si rimanda allo studio di B. Goldman 1999, pp. 28-44.



Fig 44



Postilla al Capitolo

«Non si può ignorare che l'uso di fare ritratti sulle mummie del Fayum progressivamente vada a cadere con l'introduzione dell'icona»³⁴⁴.

L'affermazione di Jen Fleischer introduce alla questione del possibile collegamento tra il declino del ritratto su tavola e l'avvento dell'icona. Dal momento che non si conoscono esemplari di icone precedenti a quelle sinaitiche di VI secolo,³⁴⁵ si pone la questione se davvero l'icona appaia solo due secoli *dopo* il ritratto, o se, viceversa, l'icona faccia la sua comparsa *prima*. A sostegno della seconda tesi non abbiamo alcuna testimonianza visuale, ma solo letteraria, tramite i testi delle fonti antiche, tra cui, una delle più note, è la testimonianza di Eusebio di Cesarea, che già all'inizio del IV secolo d.C., attesta l'esistenza di alcune "immagini dipinte di Cristo e degli Apostoli" nella sua *Historia Ecclesiastica*:

«E non c'è da meravigliarsi se i pagani di un tempo, che avessero ricevuto dei benefici da parte del Salvatore nostro, abbiano fatto questo, dal momento che abbiamo appreso che sono state conservate per mezzo di colori, su dipinti, sia le immagini dei suoi apostoli Pietro e Paolo, sia quella di Cristo stesso: il che è naturale, poiché gli antichi in questo modo avevano la consuetudine di onorarli sconsideratamente come salvatori, secondo l'usanza pagana che esisteva fra loro»³⁴⁶.

³⁴⁴ J.Fleischer 2001.

³⁴⁵ Per le icone del Sinai, si veda: E. Kitzinger 1955, pp. 136-137; G. e M.Sotiriou 1956-58, vol. I, pp. 21-22, vol. II, p. 235; K.Weitzmann 1976, pp. 18-21; R. Cormack 2000, pp. 262-263; (con bibliografia precedente) T.F.Mathews 2007, pp. 47-50 ; per le icone di età preiconoclasta: C.Bertelli 1961; M.Andaloro 1972-73, pp.139-215; M. Andaloro 2000 B, pp. 662-663; Andaloro 2002, pp. 719-753, in particolare p. 740 ss; G. Wolf 2005, pp. 23-49, in particolare p. 37 ss.

³⁴⁶, *Historia Ecclesiastica*, VII, 18, 4. Trad. it. in Eusebio di Cesarea, *Storia Ecclesiastica*, Introduzione, traduzione e note a cura di F.Migliore, Roma, Città Nuova, 1998.

La tesi di Thomas Mathews, traccia una linea di continuità fra la pittura su tavola pagana e la nascita dell'icona cristiana³⁴⁷, individuandone alcune derivazioni tipologiche dai *pinakes* a soggetto religioso e di ambito pagano, che circolavano già nei primi secoli del cristianesimo³⁴⁸. Lo studioso sostiene l'esistenza di icone pagane da cui deriverebbero sostanzialmente le icone cristiane, ponendo una netta differenziazione tra i ritratti del Fayum e i cosiddetti *pinakes*: i primi non sarebbero dei quadri "autonomi" come i pannelli lignei, essendo privi di una loro cornice e incorporati nella mummia³⁴⁹

In direzione opposta va il filone di studi più tradizionali da André Grabar a Siri Sande³⁵⁰, che farebbero derivare l'icona dal ritratto imperiale l'uno e ufficiale l'altra, mentre per indagare la questione si rivela fondamentale la tesi di Maria Andaloro, che afferma la filiazione dell'icona al genere del ritratto in ragione dello stretto legame che insiste tra il prototipo e la sua rappresentazione:

«Le icone, (...) sono il luogo dell'Epifania di Cristo, della *Theotokos*, che non sono morti, ma assenti. Rispetto ai ritratti funebri, esse se ne differenziano perchè ritratti di viventi e non di trapassati (...) rispetto alle icone degli imperatori perchè non sono al posto dell'effigiato lontano, dagli idoli perchè gli dei degli antichi sono lontani e provvisti di un'altra natura rispetto all'umana»³⁵¹.

³⁴⁷ Cfr. T.F.Mathews 1993, pp.66 - 68

³⁴⁸ Thomas Mathews individua un cospicuo *corpus* di icone pagane che ammonta all'incirca ad una trentina di esemplari. La tesi dell'origine dell'icona cristiana non dall'ambito imperiale ma dall'ambito pagano è piuttosto nuova nell'ambito storiografico e non è condivisa dalla buona parte degli studiosi, tra cui Siri Sande, che al contrario sostiene l'assimilazione dell'icona al genere del ritratto, per lo stretto legame che insiste tra il prototipo e la sua rappresentazione in figura: Cfr. S.Sande 1993, pp. 75-84.

³⁴⁹ Lo studioso non tiene presente la possibilità che alcuni di questi ritratti fossero concepiti per essere tenuti in casa, appesi alle pareti, piuttosto che ad esclusivo uso funerario (cfr. Mathews 2001, p.107).

³⁵⁰ S. Sande 1993, pp. 75-84.

³⁵¹ M. Andaloro 2000 A, p.55.

II. LA RAPPRESENTAZIONE DEL VOLTO NELLA PITTURA DELLE CATAcombe

IL RITRATTO PITTORICO NELLA STORIA DEGLI STUDI DEL XIX SECOLO

Lo studio del ritratto durante il Settecento è volto interamente a ricostruire i personaggi storici: l'illustre architetto Ennio Quirino Visconti definì lo studio dei ritratti come "studio delle immagini dei romani e delle loro personalità ai fini della conoscenza degli usi"³⁵². Alla fine dell'Ottocento Otto Jahn, a proposito della maschera cumana³⁵³, è il primo che pone la connessione tra la riproduzione delle fattezze umane e i riti magico religiosi, ricollegando l'usanza delle maschere di cera romane con la credenza dell'esistenza ultraterrena³⁵⁴.

Con Sigmund Freud e la nascita del concetto di "persona", l'approccio allo studio della ritrattistica subisce un'improvvisa accelerazione, in concomitanza con gli avanguardistici studi di Alois Riegl e Franz Wickhoff³⁵⁵ nel campo della ricerca storico artistica. Nel 1931 Curtius collegava l'analisi della ritrattistica romana antica con i nuovi studi di fisionomica portati avanti da Lavater, mentre il primo studio sistematico del ritratto come derivazione diretta del volto si deve a Julius Von Schlosser, che riprendendo le indagini di Otto Jahn, evidenzia la funzione magica del ritratto come sopravvivenza dell'individuo attraverso il meccanismo del doppio figurale e della memoria.

³⁵² Si rimanda al saggio di B. Raffaella 1997.

³⁵³ *Supra*, nota 203.

³⁵⁴ Cfr. Bazant 1991, p. 210.

³⁵⁵ Il primo studia i volti anonimi piuttosto che quelli degli imperatori perchè questi ultimo sono idealizzati e quindi opera di copisti; il secondo nella sua opera "*Spätrömische Kunstindustrie*" riattualizza la forza dell'icona con la sua deflagrante e nuova lettura dei pannelli imperiali di Ravenna e dell'arte bizantina in generale, assolvendola dal pregiudizio del decadimento attraverso una riconsiderazione dell'immagine come *rappresentazione* piuttosto che come mera riproduzione della realtà naturale: cfr. A. Riegl 1901; F. Wickhoff 1895.

La rivoluzione della concezione estetica del ritratto è avviata proprio da Julius Schlosser³⁵⁶: secondo lo studioso austriaco, il genere artistico, facendosi veicolo di una concezione magica della persona, a partire dagli usi connessi alle *imagines maiorum*, acquista un nuovo valore, che va progressivamente³⁵⁷ te a ribaltare la vecchia concezione radicata nell'estetica classicista crociana³⁵⁸, in base alla quale, alla categoria del ritratto veniva disconosciuto il valore di artisticità, nel pregiudizio che il ritratto ri-produsse l'immagine naturale, non fosse riconducibile in nessun modo all'atto creativo.

La funzione sociale dei ritratti antichi come prodotto dei conflitti sociali del periodo tardo repubblicano di Ranuccio Bianchi Bandinelli³⁵⁹ viene ripresa da Paul Zanker, che mette in evidenza attraverso i suoi studi la forza evocativa delle immagini connessa al loro impiego, mentre Anne Zadoks Jitta cinquant'anni prima aveva addirittura negato la funzione magica e il valore giuridico delle *imagines maiorum*³⁶⁰. Paul Zanker³⁶¹ riprende la questione della nascita del ritratto riaffermandone la provenienza da quello ellenistico, contro la posizione di Antonio Giuliano³⁶² che rintraccia una convenzione comune della ritrattistica tardorepubblicana, formata attraverso alcuni valori sovraordinati e collettivi della società romana.

Come vedremo nei successivi paragrafi, il fervore degli scavi nelle catacombe romane non si concentrerà agli inizi del Novecento sulla questione del ritratto, che sarà sempre marginale all'interno degli studi archeologici sulla pittura dei cimiteri romani, rimasta in sordina per la caratteristica delle immagini stesse dei defunti, che appaiono in

³⁵⁶ J. Schlosser 1911, pp. 171-253.

³⁵⁷

³⁵⁸ B. Croce 1958.

³⁵⁹ R. Bianchi Bandinelli 1965, coll. 695-738; R. Bianchi Bandinelli 1970 pp. 56- ECCR. Bianchi Bandinelli 1978 p. 23-28.

³⁶⁰ A.N. Zadoks Jitta 1932.

³⁶¹ P. Zanker 1997.

³⁶² Cfr. A. Giuliano 1997, pp. 29-34.

forma tipizzata, la cui individuazione avviene spesso attraverso il “segno” (cioè il nome) piuttosto che in immagine.

Per indagare l’approccio critico della storiografia novecentesca sul ritratto nelle catacombe cristiane, ci si è soffermati sull’uso e sulla definizione della parola “ritratto” come appare nell’indice della “Rivista di Archeologia Cristiana” (RAC), poichè essa è, dall’inizio del secolo scorso, il luogo *esclusivo* dove si trovano pubblicati tutti i ritrovamenti (e gli studi relativi) che avvengono in tutta l’area dei cimiteri di Roma³⁶³. Nel primo indice della RAC³⁶⁴, vengono citati ben quattro casi di ritratti pittorici ritrovati all’interno dei *cubicola* cimiteriali. Il primo articolo che compare è quello scritto da Johann Peter Kirsch, che individua due figure maschili come raffigurazioni del defunto nella pittura del cubicolo nr.59 della Catacomba dei Santi Pietro e Marcellino: la prima tiene un libro in mano e la seconda è in atteggiamento orante³⁶⁵.

³⁶³ Si specifica, com’è noto, che i contesti dei cimiteri cristiani sono esclusiva proprietà dello Stato Vaticano; sono studiati, conservati e gestiti dalla Pontificia Commissione di Archeologia cristiana (PCAS), che ne cura l’aspetto scientifico dando diffusione delle ricerche condotte dai professori e dagli specializzandi del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana (PIAC), nonché da esperti e archeologi esterni, attraverso una serie di riviste scientifiche tra cui la principale è la RAC (Rivista di Archeologia Cristiana). Tale rivista è stata indicizzata per rendere più agevole la consultazione sia per quanto riguarda i temi iconografici che per i contesti cimiteriali. Attraverso questo straordinario strumento di consultazione, l’indice della RAC, si è pensato di indagare quante volte e in quali termini è stata utilizzata la parola “ritratto”, per capire come la storiografia si è approcciata al concetto di rappresentazione individualizzata all’interno di un contesto cimiteriale, impregnato di temi simbolici tratti dai testi vetero e neo testamentari.

³⁶⁴ L’indice della “RAC” va dal 1964 al 1995. Nell’indice successivo al 1995 alla voce ritratto sono citati solo casi di plastica funeraria, relativi per lo più ai sarcofagi cristiani di IV secolo.

³⁶⁵ J. P. Kirsch 1930 B, pp. 203- 234, in particolare p. 205.



Fig 45

Secondo lo studioso, “le due figure sono esattamente uguali nelle fattezze, anche se la figura con il *libro aperto* (a differenza dell'altra) sembrerebbe più una figura di genere”(Fig. 45)³⁶⁶. L'autore propone di «vedere nella figura una rappresentazione simbolica, la presenza del libro aperto potrebbe riferirsi specificatamente alla condizione del defunto di passaggio all'aldilà, sull'esempio della scena dipinta qualche decennio più tardi a Domitilla, dove la defunta Veneranda indica con il dito il Libro aperto delle Scritture sopra la scrivania³⁶⁷».

Si noti l'atteggiamento della seconda figura maschile, davvero singolare ed unica nel panorama della pittura cimiteriale, perchè sembra realmente essere colpita dalla *visio dei*, è di profilo e rivolge lo sguardo in alto, verso una scia di luce. Johann Peter Kirsch si sofferma sulla particolarità del dipinto: "qui il defunto non sembra essere rappresentato nell'attitudine di un'attività qualunque, ma l'artista ha voluto evidentemente esprimere un sentimento, una connotazione interna della persona, (...) la gioia che muove l'anima nel momento dell'ingresso in Paradiso (...) le figure sono molto interessanti come casi di ritratto del defunto».

³⁶⁶ In realtà, la sovrapponibilità che si vede potrebbe confermare il contrario, cioè che è stato usato uno stesso modello per eseguire le pitture, come nel caso del nicchione nr.14 di Anapo dove la figura di Cristo è stata replicata e invertita per rappresentare quella di Mosè (cfr. C.Corneli, Milano 2006, p. 144).

³⁶⁷ *Ibidem*.

L'esecuzione artistica delle figure è molto buona, il disegno corrisponde alla verità della natura, i movimenti sono espressi con grande abilità e la fattura artistica rivela un pennello leggero, condotto da mano esperta» (Fig46)³⁶⁸.



Fig 46

Analizzando attentamente la rappresentazione, si vede come tratti del volto non siano dettagliati, l'aspetto è giovanile, i lineamenti del viso appaiono piuttosto generici e non riferibili, come riteneva Johann Peter Kirsch, all'immagine individualizzata; tuttavia non sembra di poterla interpretare come vera e propria figura di orante, proprio per quella scenografica manifestazione di *pathos* interiore che la lascia in bilico tra l'identificazione come defunto e l'interpretazione come figura *expansis manibus*³⁶⁹.

Il terzo caso di "ritratto" citato nell'indice della RAC è quello riportato da Enrico Josi: «nel comparto inferiore vediamo una donna orante, vestita di un'ampia dalmatica ornata di *clavii* al petto e sulle maniche; sulla testa ricca di capigliatura porta un leggero

³⁶⁸ P. Kirsch 1930 A, pp. 31-46.

³⁶⁹ Sia nelle pitture cimiteriali romane che nei sarcofagi paleocristiani, si comprende subito come quella dell'orante femminile, sia una delle immagini più ricorrenti tra i diversi temi figurativi, rappresentata come una figura stante abbigliata di tunica e *palla*, il capo talvolta velato, connotata sempre nel gesto delle mani tese che è quello della preghiera antica : cfr. F.Bisconti 1980, pp.17-27

velo. La faccia rotonda e giovanile è fatta davvero bene, con vero realismo, e per questo si direbbe *un ritratto*» (fg.45)³⁷⁰.

Lucien De Bruyne, nell'*Arcosolio con pitture recentemente ritrovate nel Cimitero dei Santi Marco e Marcelliano a Roma*, ci descrive due figure che lui stesso interpreta come ritratti: «(...) ambedue le figure arrivano con i piedi alla cornice inferiore del quadro. Esse non appartengono più alla categoria delle oranti più o meno astratte, personificazioni dello stato in cui sono ideate le anime dei defunti in genere: la distinzione dei sessi è segno di una progredita individualizzazione e dimostra che il pensiero è ormai rivolto a determinate persone che godono di uno stato di beatitudine (...) si deve pensare ai medesimi defunti, probabilmente marito e moglie, non più oranti ma rappresentati insieme, rivolti leggermente l'uno verso l'altra» (Fig46)³⁷¹.

Nel caso della pittura della lunetta di fondo che ospita queste due figure, è importante sottolineare quanto evidenziato dal De Bruyne, e cioè che siamo davanti a un raro caso di “inversione”: qui a differenza dello schema canonico (si veda come puro esempio il cubicolo nr. 64“di *Nicerus*), le figure oranti si trovano nella fronte interna della parete di ingresso all'arcosolio, e nella lunetta le immagini dei due defunti.³⁷²



Fig 47

³⁷⁰E.Josi 1918-19, pp. 79-85.

³⁷¹L.De Bruyne 1950, pp. 195–216, in particolare p. 196.

³⁷²Il dettaglio del volto di *Nicerus* è visibile nel saggio di De Bruyne: cfr. *Ibidem* p.121.



Fig 48

Agli inizi del secolo Joseph Wilpert, dopo un'indagine condotta sulla raffigurazione dei defunti nella pittura delle catacombe romane, giunge alla conclusione che le figure di orante hanno tratti convenzionali, senza individuazioni fisionomiche, contestualmente nelle tavole cita alcune figure come ritratti per esempio il “ritratto del fanciullo togato” (fg.47). Quando il defunto viene identificato dal nome scritto sopra o accanto al suo sepolcro, riconosce di trovarsi accanto ad un ritratto, come nei casi della defunta Veneranda nella catacomba di Domitilla o di *Dyonisas* presso il cimitero di S. Callisto (fg. 48).

Umberto Fasola propone per il secolo IV, di individuare alcuni ritratti proprio tra le figure di orante, come nel caso del cubicolo della *Velatio* nella Catacomba di Priscilla, nel ritratto di *Dyonisas*(fg.49) e nelle due oranti maggiori del Cimitero dei Giordani (fgg. 45-46)³⁷³.

Nella voce del Dizionario Patristico, si individuano, oltre ai contesti citati sopra, anche i ritratti di Trebio Giusto e dei suoi familiari³⁷⁴, e sulla scorta sia di Joseph Wilpert che di Fasola, si propone un parallelo di senso tra la figura dell'orante e la figura del defunto:

«Nei ritratti di defunti, caratterizzati da una certa sommarietà, ma con notevole essenzialità del tratto, si possono riconoscere soprattutto le figure di oranti, spesso dai contorni marcati e dai grandi occhi»³⁷⁵.

³⁷³ Cfr. U.M.Fasola 1982. Per uno approfondimento sugli *Echi di ritratti di mummie nella pittura funeraria paleocristiana*, si veda: R. Bonacasa Carra 1995, pp. 681- 692.

³⁷⁴ Per una disamina completa delle pitture nell'ipogeo di Trebio Giusto, su rimanda ai seguenti contributi: F.Bisconti 2004, pp. 133-147; F.Bisconti 2006, pp.259-263.

³⁷⁵ U.Fasola, 1982, 34.



Fig 49

Viene adottata una definizione di ritratto nella sua accezione tipologica, come raffigurazione del defunto e non come volontà ritrattistica di identificare fisionomicamente un dato personaggio. La difficoltà è quella di individuare nella pittura delle catacombe un ritratto fisionomico espresso nel senso della mimesi, in cui l'intento ritrattistico risulti esplicitamente dai volti: in un *mare magnum* di figure che sono di tipo generico, simbolico, allusivo:, le pitture delle catacombe sono piene ritratti di tipo non fisionomico, che conservano comunque un ingrediente di forte *individualità*..

Riprendendo l'indagine di Joseph Wilpert prima e poi di Umberto Fasola³⁷⁶, individuiamo alcune figure di ritratto fisionomico nelle raffigurazioni di *Dionysas* a S.Callisto (fg.49) e di Veneranda a Domitilla (fg.51), *Gratia* nell'omonima catacomba (fig.50): qui le defunte non ci appaiono con un aspetto generico, ma sono descritte



Fig 50

³⁷⁶ Il dipinto si trova nel cimitero dei Giordani: per l'immagine, non pubblicata, si rimanda all'acquarello Tabanelli (cfr.J.Wilpert 1903B, tav.124).

piuttosto dettagliatamente nei lineamenti del volto, soprattutto esse si trovano affiancate dai loro nomi, che autenticandole, ne confermano l'intenzione ritrattistica.



Fig 51

Anche nel caso della defunta *Gratia* troviamo l'iscrizione affianco alla figura, che però rimane generica a livello di resa dell'immagine. (fg. 50). In un altro esempio, che non si trova citato come ritratto, si può vedere come la figura sia resa realisticamente, in un divertente contesto narrativo che la inserisce in una scena di mercato: una donna dai lineamenti un pò grossolani tiene per mano la sua bambina mentre dall'altra tiene un cesto con della verdura³⁷⁷ (fg.52).



Fig 52

³⁷⁷ La fotografia della pittura non è pubblicata, si rimanda per la localizzazione all'interno della catacomba dei SS. Pietro al Repertorio A. Nestori 1993, p. 67.

Nell'ipogeo di Trebio Giusto³⁷⁸, troviamo una vera e propria serie di ritratti di famiglia. Come si vedrà, nel cubicolo nr. 65 “di *Nicerus*” nei SS. Pietro e Marcellino, notiamo che le due figure in piedi e in atteggiamento orante, sono quelle del marito con la propria moglie *Nicerus*³⁷⁹. Entrambe sono definite dal Repertorio di Aldo Nestori come “figure oranti”, ma da un’analisi della pittura condotta *in situ*, risulta evidente la qualità ritrattistica del volto della donna, eseguito con pennellate rapide e larghe, che ne rendono vivida l’espressione rubiconda del viso, caratterizzato dalle labbra carnose e sensuali³⁸⁰ (fg.42). La forza dell’immagine di *Nicerus* è stata notata già da Enrico Josi, nel momento in cui riportò alla luce la pittura: “nel comparto inferiore vediamo una donna orante, vestita di un’ampia dalmatica ornata di *clavii* al petto e sulle maniche: sulla testa ricca di capigliatura porta un leggero velo. La faccia rotonda e giovanile è fatta davvero bene, con vero realismo, e per questo si direbbe un ritratto”³⁸¹.



Fig 53

³⁷⁸ *Supra*, nota n.360.

³⁷⁹ *Infra*, p. 21.

³⁸⁰ Non si è potuto fotografare il dettaglio del volto, si riporta la visione generale delle due figure campite sulla parete dell’ingresso al cubicolo, gentilmente fornite dalla dott.ssa Barbara Mazzei e si ringrazia la Pontificia Commissione di Archeologia Sacra per òa disponibilità a fornirmi le diapositive conservate nella fototeca di Via Napoleone III.

³⁸¹ E.Josi 1918-19, p. 80.

II.1 «LE PITTURE DELLE CATACOMBE CONTENGONO RITRATTI?»³⁸²

II.1.1 Quali figure, quali ritratti

Certamente non può che stupire che già monsignor Wilpert, all'inizio del XIX secolo, proponesse la questione dell'esistenza del genere del ritratto nella pittura delle catacombe cristiane³⁸³, se si considera che la questione, affrontata dagli studiosi solo saltuariamente e marginalmente all'interno di studi più ampi e generali, rimane aperta ed è ancora oggi allo stato degli studi. Le figure dipinte nelle pareti dei cimiteri romani, sono state interpretate dai primi scopritori delle catacombe, genericamente come figure di "oranti"³⁸⁴, non essendoci l'attenzione critica per l'analisi di un'immagine individualizzata³⁸⁵. Il primo studioso che avverte l'esigenza di dare un *sensu* a tali figure, di indagarne «l'originaria funzione dell'immagine»³⁸⁶ è Joseph Wilpert, che se da una parte nel *Corpus* chiosa il IV capitolo con esplicito scetticismo nei confronti dell'esistenza di veri e propri ritratti catacombali, altrove ne individua specifici casi di ritratto in alcune figure ed in alcuni "volti" dipinti negli arcosoli³⁸⁷.

³⁸² Il titolo del capitolo si riferisce al titolo di Joseph Wilpert, relativo all'intero capitolo che lo studioso dedica alla questione dell'esistenza o meno nella pittura delle catacombe del genere figurativo del *ritratto*, nell'ambito del volume del 1903 dedicato al *Corpus* della pittura cimiteriale romana: J. Wilpert 1903, pp. 103-104

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ Sulla figura dell'orante si veda, F. Bisconti 1980, pp. 17-27 e P. Filacchione,

³⁸⁵ Si veda l'*Introduzione* di Antonio Bosio, dove lo studioso esclude la presenza di ritratti. Cfr. A. Bosio 1650 (Ristampa Roma 1984). p.259.

³⁸⁶ Cfr. J. Wilpert 1903, p. 104

³⁸⁷ La risposta di Padre Wilpert alla domanda del titolo è negativa: «Diciamo che i pittori spesso non avevano l'intenzione di rappresentare nelle oranti determinati personaggi, ma volevano semplicemente figurare dei defunti in generale. Questo vale innanzitutto per la pittura dei soffitti, nei cubicoli che diremo di scorta, ove il numero delle oranti dipendeva esclusivamente dalle considerazioni estetiche. (...) Il modo superficiale col quale comunemente gli artisti trattarono la testa delle figure ci persuade che anche le immagini di auriga, del guerriero e del togato non sono da reputarsi ritratti corrispondenti al naturale delle indicate persone». *Ibidem*, p. 105.

Su questo argomento d'altra parte, tacciono gli studiosi a Wilpert contemporanei, dedicandosi più spesso al tentativo esasperato di individuare nelle figure dipinte in catacomba caratteri sacri³⁸⁸, oppure su specifiche caratteristiche iconografiche, mentre la questione della presenza dell'immagine reale dell'individuo e della sua memoria nell'alveo dei contesti cimiteriali studiati, rimarrà in sordina.

Nelle sedute delle Assemblee dei Cultori di Archeologia Sacra, a cavallo tra fine dell'Ottocento e inizi Novecento, si discute dei casi singoli di rinvenimento di cubicoli, di gallerie e di pitture, si indagano le epigrafi, i simboli, le iconografie sacre, forzando le letture iconografiche, in senso strettamente dottrinale.

Davanti alle raffigurazioni di uomini, di donne e di bambini, non ci si sofferma mai all'indagine sul loro carattere individuale: l'attenzione si concentra piuttosto sulle immagini "sacre", come quelle di Cristo, della Vergine e dei Santi, quasi mai su quelle dei defunti, classificate semplicemente come figure "di genere".

Le rappresentazioni degli uomini e delle donne, sono descritte solamente negli atteggiamenti, dai gesti, da elementi di corredo iconografico, talvolta dai soli segni distintivi dell'età e definite genericamente figure "oranti", "con rotulo", "con libro aperto", di "vecchio o di fanciullo", quando naturalmente esse non siano direttamente riferibili a specifici episodi testamentari.

Sembra significativo che, nel "Repertorio sulla pittura cimiteriale romana" di Aldo Nestori³⁸⁹, strumento di ricerca indispensabile per chiunque si avvicini allo studio delle catacombe di Roma, non vi sia una differenziazione precisa e netta nella classificazione della singola figura dipinta, definita indistintamente come "immagine di orante" o

³⁸⁸ Piace citare il caso esemplare della cosiddetta "Vergine orante con il Bambino del *Coemeterium Maius*", (si veda a proposito di questa pittura: la prima monografia dedicata di J.Wilpert 1901, p. 36, mentre per la bibliografia e per lo *status* degli studi si rimanda al mio contributo: C.Corneli 2006, pp. 158-161; per la decorazione del Cubicolo di Sansone si veda il recente contributo di B.Mazzei 2006, pp. 154-158.

³⁸⁹ A. Nestori 1993 [1975].

“immagine di defunto”³⁹⁰ e addirittura “figura ornamentale”³⁹¹, ammettendo quindi una serie piuttosto varia di definizioni dai confini piuttosto labili.

A proposito della riflessione sull’esistenza o meno di ritratti nella pittura delle catacombe romane, anche Umberto Fasola, riprendendo di massima il pensiero di Wilpert³⁹², si esprime in senso negativo: «*Le figure di oranti sono espressione della beatitudine celeste (...) è sicuro infatti che a differenza dei sarcofagi nella pittura con defunti del III e IV secolo raffigurati come oranti o in altro atteggiamento, non si trovano ritratti (...) non rappresentazioni realistiche ma linguaggio simbolico*».

Pur concludendosi l’indagine di Wilpert con esiti negativi: «gli oranti hanno tratti convenzionali, senza individuazioni fisionomiche o di particolare acconciatura di barba e capelli»³⁹³, davanti a sparuti casi pittorici lo studioso sembra incline a riconoscere nelle figure vere e proprie rappresentazioni ritrattistiche, come il "ritratto di fanciullo" nel Cimitero e il "ritratto dei due coniugi defunti" nel Cimitero dei Giordani³⁹⁴.

³⁹⁰ A Callisto per esempio, nel cubicolo 46, Nestori definisce come una immagine di “defunta” una figura femminile *expansis manibus*, con tunica clavata bianca, assolutamente generica e non dissimile da una seconda figura femminile orante che le fa da *pendant* (A. Nestori 1993, p. 199).

³⁹¹ Come figura ornamentale Aldo Nestori indica il busto di fanciulla del Cubicolo di Sansone (Nestori 1993, p. 201). La citazione così generica non sembra dare conto del riconosciuto carattere ritrattistico del volto (per la cronologia ed il contesto della pittura si veda A. Ferrua 1960, tav. XLVII; A. Ferrua 1990).

³⁹² «*Sia che essi [i defunti] siano rappresentati come oranti, quindi come defunti nella beatitudine, o come vivi in un momento assai decisivo della vita terrena, o nell’esercizio della loro professione, investigando se contengano ritratti, si giunge ad un risultato negativo (...) non si può scorgere altro che lo sforzo dell’artista di rompere la monotonia, mediante la varietà dei tipi*» (J. Wilpert 1903 B, “Le figure dei fedeli”, p. 104); Cfr. anche nota 6.

³⁹³ U. M. Fasola 1982, p. 121 nota 68. A questa affermazione non fa seguito nessun dettaglio specifico, Padre Fasola non ci dice neppure l’ubicazione di questi dipinti all’interno dei cimiteri citati, relegando addirittura tali segnalazioni semplicemente “in nota”.

³⁹⁴ Nella didascalia della Tav. 200, Wilpert definisce il busto puerile campito su una lunetta d’arcosolio del Cimitero dei Giordani (che Wilpert credeva fosse una diramazione del Cimitero di Trasona) come “Ritratto di fanciullo”, e definiva “ritratto di due coniugi defunti” l’immagine a mezzo busto campita in un cubicolo adiacente (J. Wilpert 1903 B, tavv. 200a e 163b).

II.1.2 Le epigrafi funerarie *figurate*

Come mette in evidenza Fabrizio Bisconti, “nello spazio del cubicolo il loculo risponde a quello spirito egualitario che anima le prime comunità e che può essere ben rappresentato da un celebre passo di Lattanzio: «*tra noi non ci sono nè servi e nè padroni, non esiste altro motivo se ci chiamiamo fratelli, se non perchè ci consideriamo tutti uguali*»;³⁹⁵ La sistemazione del loculo spesso avviene di fretta, senza un progetto d’insieme alle spalle, per una sepoltura che risulta il più delle volte sommaria, questo si riflette negli arredi che sono quasi sempre frutto di materiali di reimpiego³⁹⁶.

La lastra che doveva sigillare il loculo veniva quindi dedicata alla memoria del destinatario, in una volontà di personalizzazione del luogo: si scriveva il nome e come si fa oggi nei cimiteri, si inseriva anche *il ritratto* della persona defunta.

Va notato che le lastre venivano eseguite generalmente dai *fossores* e non dagli artisti che si occupavano della decorazione pittorica del cubicolo, poichè le lastre, oltre a essere investite del carattere di urgenza motivato dall’esigenza della sepoltura immediata³⁹⁷, non erano considerate alla stregua delle decorazioni pittoriche. A differenza delle ultime, cui era affidata la scenotecnica, l’impaginazione delle pareti e la traduzione in immagine delle sacre scritture, cioè la rappresentazione dei temi cristiani, viceversa alle lastre spettava la sola chiusura del loculo. In quest’ottica cristiana, i riferimenti alle persone fisiche, alla loro identità umana, se ci sono, sono spesso relegate all’ambito delle epigrafi e delle lastre funerarie, eseguite non dagli artisti ma direttamente dai fossori, esse tradivano una corsività d’esecuzione che si rintraccia nella

³⁹⁵ F.Bisconti 1997, p. 173.

³⁹⁶ *Ibidem*, p.76, pp. 173-179: «La lastra risale alla metà III secolo. scheda 3.8.2 p.302: Lastra rettangolare di chiusura di loculo, marmo rinvenuta nell’area di Priscilla nel 1971, ICUR VIII n23279».

³⁹⁷ *Ibidem*, p.174.

difficoltà di resa delle figure, soprattutto dei volti, che presentano rispetto ai corpi incongruenze e sproporzioni³⁹⁸.

Generalmente, le lastre figurate presentano accanto all'iscrizione anche il ritratto del defunto, che si fa raffigurare più spesso orante, ma non sono mancati i casi in cui è rappresentato mentre è intento al proprio lavoro³⁹⁹.

Nella lastra di Severa (fg.54), proveniente dal Cimitero di Priscilla ed ora ai Musei Vaticani, si vede la scena dei tre magi con la Vergine ed il Bambino, insieme alla raffigurazione del profeta che addita la stella: l'iconografia è la medesima della decorazione di Priscilla, dove era ubicata la stessa lastra. Si riporta l'iscrizione dedicatoria in latino: *Severa in deo vivas!*⁴⁰⁰

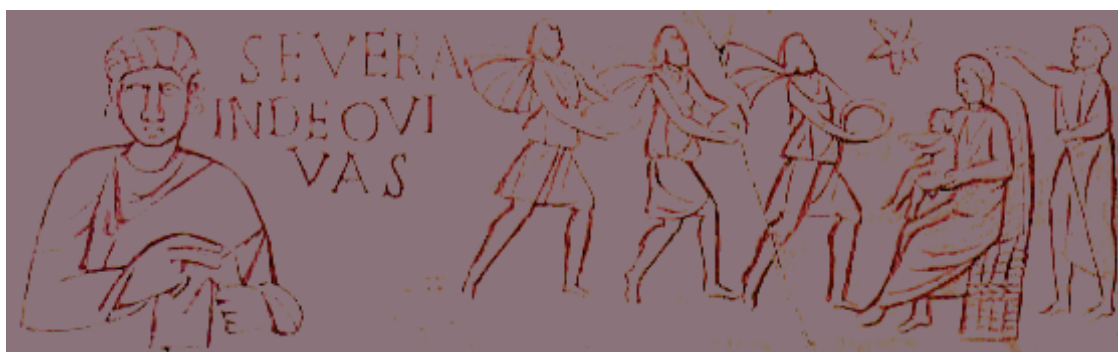


Fig 54

Procedendo da sinistra si vede il busto-ritratto della defunta in tunica e palla, con il capo scoperto ed acconciato a boccoli allineati, con orecchini ad anello, con il rotolo tra le mani, all'altezza del petto, che accomuna l'iconografia della figura a quella dei defunti con il rotolo.

³⁹⁸ Come ha messo in evidenza Bisconti, le lastre che chiudevano i loculi venivano eseguite dai *fossores* e non direttamente dagli *artifices*, fa eccezione la lastra di Severa, come dimostra l'aggancio del tema dei magi con l'iconografia della catacomba di Priscilla, dove è stata rinvenuta la lastra (vedi *Infra*): cfr. F.Bisconti 1981 A, p.32

³⁹⁹ Si veda *Infra*, nota n.5.

⁴⁰⁰ Cfr. F.Bisconti 1997. p.65.

I tratti del volto sono molto marcati, gli occhi fissi verso l'osservatore nel modo dello sguardo delle grandi oranti dei Giordani, il naso maggiorato nelle proporzioni, forse per indicare il tipo fisionomico e la bocca e il mento appena accennati. Le spalle seguono un movimento ascendente e il panneggio è reso con profonde linee incisive⁴⁰¹.

Altre lastre figurate che presentano ritratti di defunti sono: l'epitaffio di Filumena a Priscilla quello di un *Lucernius servus Christi*⁴⁰² a Panfilo; l'iscrizione alla Catacomba di S.Callisto dedicata a una certa *Ianuaria*; il marmo della Catacomba di Domitilla, che riporta la vivace raffigurazione di un fabbro colto in due momenti della sua attività, mentre forgia e modella il ferro⁴⁰³. Su una lastra di Domitilla l'epitaffio *Costantius* trasportatore di materiali⁴⁰⁴; il ritratto di *Iunius Marius Silvanus*, un pescivendolo sepolto nel Cimitero dei santi Pietro e Marcellino e ritratto mentre sta mostrando un grande pesce sul banco del mercato⁴⁰⁵; il celebre epitaffio di *Eutropos* proveniente dai SS Pietro e Marcellino e ora al Museo Archeologico di Urbino sopra il defunto è rappresentato mentre leva in alto il bicchiere per refrigerarsi, nella parte inferiore è colto mentre svolge il mestiere di decoratore di sarcofagi⁴⁰⁶, scritta in greco.

L'epitaffio di *Alexius* sepolto a Domitilla, dove il giovane defunto è rappresentato orante mentre sempre ad incisione sono resi i ferri del mestiere: uno scalpello ed un martello⁴⁰⁷.

Un altro ritratto su lastra in cui la defunta è rappresentata piuttosto dettagliatamente, almeno nel riferimento realistico alla giovane età, è quello di Bessula, nell'atteggiamento dell'*orante* tra due candelabri e tra due busti di santi⁴⁰⁸.

⁴⁰¹ Cfr *Ibidem*, p.176.

⁴⁰² ICUR IV 9913 e A.Ferrua 1958, p.68, fg. 23.

⁴⁰³ ICUR III 7372.

⁴⁰⁴ ICUR III 8474.

⁴⁰⁵ ICUR VI 16291.

⁴⁰⁶ ICUR VI 17225; cfr. J.Wilpert 1903 B, p. 437 fg.42.

⁴⁰⁷ ICUR III 654.

⁴⁰⁸ ICUR VI 17225

La suggestiva immagine, come ha messo in evidenza Penelope Filacchione nel suo denso saggio sull'orante cristiana, "immagini formalmente semplici ma concettualmente esaurienti, come quella della lastra di Bessula, costituiscono forse il miglior ritratto che un cristiano potesse desiderare: in pace nella luce della fede, come recita l'iscrizione, attende il Giudizio (...) il tempo indicato è quello dell'eternità e Bessula gioiosamente leva le braccia nel senso della preghiera"⁴⁰⁹.

⁴⁰⁹ Per la citazione, si veda P. Filacchione 2005, pp. 157- 169, in particolare p. 169. Sull'iconografia delle lastre funerarie figurate, si veda oltre che il contributo sopra citato: A. MULHERN 1978 - 1979 (Sentitamente ringrazio il prof. Fabrizio Bisconti per avermi segnalato la tesi di Alice Mulhern, che è inedita ma consultabile alla Biblioteca del Pontificio istituto di Archeologia Cristiana); F. Bisconti 1989 B, p. 377 ss.; F. Bisconti 1993, 67; L. De Maria 1993, 32-37.

II.1.3 *Nicerus* ai Santi Marcellino e Pietro



Fig 55

Uno dei cubicoli di IV secolo delle catacombe dei santi eponimi presenta l'unico caso in un contesto cristiano cimiteriale un intero spazio cubicolare dedicato alla defunta *Nicerus*. La donna è ritratta con il consorte, committente delle pitture all'ingresso del piccolo ambiente, come una sorta di cappella privata familiare.

Il programma figurativo di quest'ultima, mescola immagini votive a temi neo e veterotestamentari: Il Buon Pastore, come di consueto, campito al centro della volta e ai lati le Storie di di Giona. La vera eccezione qui è la “personalizzazione” della scelta dei temi cristiani incentrati su scene di miracolo, le quali scene sembrano alludere al vissuto reale di *Nicerus*. Nell'arcosolio di fondo (fig.55) sono rappresentate tre scene di miracolo, che hanno come protagonista una figura femminile, caratterizzano l'arcosolio di fronte all'ingresso del cubicolo detto “di *Nicerus*”⁴¹⁰.



Fig 56



Fig 57

⁴¹⁰ A.Nestori 1993, n. 65.

Nella lunetta è rappresentata la “Guarigione dell’emorroissa”, nel sottarco, a destra, la scena della “Samaritana al pozzo”(fg.56), a sinistra, quella della *Mulier inclinata* (fg.57), mentre al centro, in una mandorla, è campita una figura femminile orante. La scena dell’emorroissa (fg.55) è dipinta entro una cornice rossa su un fondo bianco. Ai lati sono dipinti due identici motivi, composti da tralci sottili che partono da una sfera blu contornata di rosso, sulla quale spicca il pavone che fa la ruota. Cristo incede verso destra in direzione opposta alla donna velata che è in ginocchio ai suoi piedi: la figura è quella dell’emorroissa, rappresentata mentre trattiene il sottilissimo lembo di stoffa dalla veste di Colui che sta per compiere il miracolo di guarirla.

Nella scena campita a sinistra, Cristo è seduto su una roccia di fronte alla figura della Samaritana: il volto ha un’accentuazione espressionistica nella resa della passione della donna, evidenziata dall’andamento all’ingiù delle sopracciglia.

Il viso di Cristo è delineato con dettagli fisionomici piuttosto realistici, quali il naso a punta, la fossetta scura sotto la bocca semichiusa e il rosso accentuato della gota; diversamente, i tratti della samaritana sono semplificati ma intensi, gli occhi sotto le sopracciglia inarcate formano due triangoli tra loro simmetrici che indirizzano lo sguardo in alto e rendono l’espressione supplice.

A destra la scena della *Mulier inclinata* rappresenta la guarigione della donna malata,: nella scena Cristo le posa la mano destra sul capo della donna, sfiorandole la fronte, mentre la donna si china con il petto leggermente in avanti, tenendo le braccia rigide e tese lungo il ventre.

La chiave di lettura della scena principale, interpretata senza incertezze come il miracolo della Guarigione dell’emorroissa, è fornita esplicitamente dal gesto che fa la donna di toccare il lembo del pallio di Cristo. La scena traduce alla lettera l’episodio di Marco⁴¹¹, secondo il quale Cristo, sentendosi toccare il mantello, si volta per guardarsi

⁴¹¹ Mc 5, 25-29.

intorno e subito dopo guarisce la donna, alla quale è sufficiente il minimo contatto per essere guarita. Cristo non ha nessun contatto con la donna, non viene raffigurato nel tradizionale gesto *dell'impositio manum*⁴¹², forse per evitare di ripetere una scena del tutto simile a quella vicino, della *mulier inclinata*. La rappresentazione di questo tema è piuttosto rara e nella pittura cimiteriale romana compare, forse, per la prima volta nel III secolo, nella controversa scena della cripta della *Coronatio* Catacomba di Pretestato⁴¹³ e in altre pitture della catacomba dei Santi Marcellino e Pietro⁴¹⁴.

Nell'episodio della "Samaritana al pozzo"⁴¹⁵, raffigurato sul lato destro dell'arcosolio, il 'dialogo' tra le due figure sembra figurativamente 'silenzioso', dove è percepibile una certa distanza gerarchica tra le due figure. Il miracolo della *Mulier inclinata* dipinta nella parte sinistra del sottarco costituisce un vero e proprio *unicum* nel panorama cimiteriale romano⁴¹⁶; traduce in pittura l'episodio narrato dal Vangelo di Luca: Cristo nella sinagoga guarisce la "*mulier quae habebat spiritum infirmitatis annis decem et octo et erat inclinata*"⁴¹⁷. La scena rappresenta l'attimo appena precedente il miracolo, quando Cristo le si rivolge dicendo "*mulier dimissa est ab infirmitate tua*", operando la guarigione attraverso il gesto dell'*impositio manum*⁴¹⁸. L'interpretazione della scena in chiave battesimale⁴¹⁹, si fonda sull'ipotesi della presenza dell'acqua, che sarebbe 'citata' dalla fascia verde del suolo su cui poggiano le figure⁴²⁰, anche se qui

⁴¹² La medesima iconografia scolpita su un frammento di sarcofago a San Callisto (cfr. Bisconti 1991, p.83).

⁴¹³ *Ibidem*

⁴¹⁴ A. Nestori 1993, 52 n. 17, 60 n. 28, 62 n. 71.

⁴¹⁵ Gv 4, 4-42.

⁴¹⁶ E. Josi 1918-19, p. 80.

⁴¹⁷ Lc 13, 10-13.

⁴¹⁸ L. de Bruyne 1943, p. 113.

⁴¹⁹ *Ibidem*, pp. 148-149.

⁴²⁰ La scarsa fortuna del tema della *mulier inclinata*, potrebbe essere dipesa dalla difficoltà di tradurre in immagine una scena di miracolo in cui l'unico elemento di riconoscibilità è affidato alla resa,

non siamo di fronte all'acqua ma quella su cui poggiano le figure è semplicemente la loro ombra portata⁴²¹.

Lorenza De Maria sulla scorta mette in evidenza come l'episodio della *Mulier inclinata* sia davvero un *unicum* nel panorama dell'iconografia cristiana⁴²². Secondo la studiosa, sembra di poter ricondurre sia la scena della lunetta che quelle del sottarco, alla realizzazione di un programma unico. Il primo ad avanzare la tesi che la presenza di tre scene neotestamentarie, tutte riferibili a donne, fosse collegata ad una precisa volontà di dedicare la decorazione del cubicolo alla memoria della defunta a cui era destinata la sepoltura fu Peter Kirsch⁴²³. Ferrua giunse a collegare alla donna il nome "*Nicerus*", nome che, attestato come femminile, ricorre nel graffito della parete sinistra: "*Nicerus bibat in Christo Primosus te amat*"⁴²⁴.

Le due figure trovano collocazione, come si è detto, sulla parete di ingresso al cubicolo, secondo una disposizione gerarchica dello spazio tipica dei cimiteri cristiani: le interpretiamo come i ritratti dei due coniugi proprietari del sepolcro, che in atteggiamento orante si rivolgono verso l'arcosolio⁴²⁵; sono definiti in modo vivace e realistico, soprattutto il volto di *Nicerus*, che ha labbra carnose e occhi a mandorla con iridi verdi, la quale, per l'intensità dell'espressione, sembra avvicinarsi ad un vero e proprio ritratto fisionomico⁴²⁶.

tecnicamente problematica, dell'atteggiamento inclinato della donna, che qui è riassunto nel movimento, quasi bloccato, del corpo e nella rigidità della tensione delle braccia :cfr. L. De Maria 1992, p. 141.

⁴²¹ Cfr.A.Ferrua 1970, p.58.

⁴²² J. G. Deckers 1992, pp. 217-238.

⁴²³ J .P .Kirsch 1930, pp. 210-214.

⁴²⁴ A. Ferrua 1975, n. 16371; A. Ferrua 1970, p. 63.

⁴²⁵ E. Josi 1919, 83.

⁴²⁶ Per le notizie principali sulle pitture e la bibliografia relativa si veda : C.Corneli 2006, p.

II.1.4 L'identità travisata nell'immagine della madre con il figlio nel *Maiu*

Nell'immagine campita nel cubicolo XV del *Coemeterium Maius* è raffigurata una donna con il suo bambino in braccio, che nella storia degli studi è stata interpretata come una raffigurazione sacra, ma il suo carattere individuale, sembra reso esplicito, per i motivi che vedremo.⁴²⁷

Al centro della lunetta campeggia, frontale, la figura della donna velata, rappresentata a mezzo busto, con le braccia espanse in atteggiamento orante, la quale tiene davanti a sè, all'altezza del petto, il figlio. Essa indossa una dalmatica gialla a larghe maniche, ornata di striscie di stoffa di color porpora e azzurro scuro, e il velo bianco che nelle trasparenze sfiora il tono del turchino. Il volto ha grandi occhi scuri, quasi spalancati, incorniciati dalla grande linea dell'arcata sopraccigliare, che insieme alle zone d'ombra con cui sono definite le palpebre, contribuisce a dare risalto, in un gioco di chiari e di scuri, al bianco delle pupille, attribuendo intensità allo sguardo, tutto indirizzato all'esterno della lunetta. I lineamenti sono definiti in modo marcato: il setto nasale piuttosto largo e leggermente schiacciato, le labbra sottili chiuse come in un abbozzato sorriso, formano una fossetta sul mento. La figura, velata, ha la tipica acconciatura costantiniana, con la treccia sulla nuca ed i capelli ondulati, divisi al centro della fronte e raccolti dietro le orecchie, ornate dai grandi orecchini a forma di perla; la figura indossa una collana di perle. Il busto del figlio è raffigurato fino alle spalle, e nella parte sinistra la pittura è perduta a causa di una lacuna che interessa la figura a partire dalla zona inferiore dell'orecchio sinistro ed anche parte della manica della madre. Il volto del bambino è caratterizzato da grandi occhi, con le sopracciglia aggrottate come nell'espressione di una smorfia del viso, che rivolgono lo sguardo in alto alla sinistra della lunetta; il suo orecchio destro è caratterizzato dal padiglione quasi "a sventola", e i capelli corti con la frangia che incorniciano il volto, sono definiti

⁴²⁷ Sulla questione si veda la descrizione dettagliata della figurazione, in C.Corneli, Milano 2006, p.158.

dettagliatamente. Ai lati delle due figure, sotto le grandi palme rivolte verso l'alto della donna, sono campiti due grandi monogrammi costantiniani. La raffigurazione esorbita lo spazio della lunetta, come nel particolare del capo della e nella zona inferiore dei busti delle figure, dipinti sopra alla cornice: quest'ultima si compone in una fascia rossa più esterna e di una azzurra, intervallate da un motivo tratteggiato bianco, e una linea nera che nella parte superiore della lunetta sviluppa brevi motivi decorativi.

La pittura della lunetta fu riscoperta da Wilpert alla fine dell'Ottocento, il quale, ci riferisce il Marucchi, dopo aver lavato bene il dipinto dalle molte macchie che lo deturpavano, aveva riconosciuto con sua grande meraviglia che la figura di quello che credeva il Re Giudeo si era improvvisamente cambiata in quella della «*Beata Vergine con il Fanciullo Gesù in seno*»⁴²⁸.

L'interpretazione tradizionale delle due figure come quella della Vergine con il Bambino risale al Bosio, il quale, avendo potuto vedere l'immagine già alla fine del Cinquecento, da subito fu convinto che si trattasse della «*gloriosissima Vergine in atto di orare con il Signore in seno*»⁴²⁹. Di opinione opposta fu Bottari, che alla metà del XVIII secolo e in aperta polemica con l'Aringhi, sosteneva che "certamente non è punto inverosimile che questa donna rappresenti chi fece fare le pitture, e che il bambino che ella ha davanti rappresenti il suo figliolo» ma la sua lettura rimase pressochè isolata nel panorama storico critico del tempo, mentre Gian Battista De Rossi inseriva la pittura nella sua raccolta delle "Immagini della Beata Vergine tratte dalle catacombe".

In una prima interpretazione dell'immagine, risalente agli ultimi anni dell'Ottocento, epoca della scoperta delle pitture, Wilpert dichiara di non essere convinto della lettura proposta da Marchi come raffigurazione della Vergine con il Bambino, per il fatto che nell'immagine non si riconosce alcun "segnale" iconografico che la possa riferire a tale interpretazione, e i monogrammi, secondo lui, non hanno la funzione di attribuire

⁴²⁸ Nuovo Bolettino di Archeologia Cristiana 1903,p. 7.

⁴²⁹ A.Bosio 1632, p. 147.

carattere di santità al bambino, ma piuttosto servirebbero per ribadire il concetto «*che i morti vivono in Cristo*»⁴³⁰. Più tardi lo stesso Wilpert cambierà la sua interpretazione dell'immagine, dichiarando di avere riscoperto «*la più bella immagine della Madonna trasmessaci dall'Antichità*»⁴³¹. Alla metà del Novecento ancora Fasola⁴³² esamina lo stile delle pitture, che per lo studioso risultava circoscrivibile ad un'epoca tardo costantiniana, per l'uso di definire con linee scure i contorni delle figure, nella loro resa corpulenta, quasi monumentale, e nei particolari descrittivi, come quello della pettinatura della donna che per la tipica fattura turrata e dagli sbuffi laterali. L'immagine quella della stessa defunta dedicataria del cubicolo, che si è fatta rappresentare nel gesto della preghiera, con in grembo il proprio figlio. Qui i volti appaiono proprio come ritratti, come si vede nella smorfia tutta infantile del bambino, mentre la madre ha voluto farsi *ritrarre* non come una martire o come una santa, bensì come matrona, ornata di tutti suoi preziosi gioielli.

Sembra dunque difficile non avvertire il carattere tutto terreno, quasi narrativo, nella figura della donna dai grandi occhi, simile in tutto alle grandi oranti femminili campite nel Cimitero dei Giordani, ma meno patetica rispetto ad esse, e più veristica in questa sua essenza di autentica “immagine-ritratto”⁴³³.

⁴³⁰ J. Wilpert 1893, p. 48.

⁴³¹ *Ibidem*.

⁴³² Nel saggio *Topographische Argumente zur Datierung der 'Madonna orans' 1956, im Coemeterium Maius*, padre Fasola, partendo dall'indagine topografica, propone per le pitture una datazione tardocostantiniana, dedotta dalla posizione del cubicolo in cui esse si trovano, ossia in quella parte più profonda del cimitero che fu scavata entro il 336, come attesta la data affissa sulla chiusura di un loculo. A suffragio di tale cronologia è la presenza dei due monogrammi costantiniani : cfr. U.M.Fasola 1956, pp. 137-147.

⁴³³ Cfr. C. Corneli 2006, p. 158-159.

II.I.5 Il ritratto di Orfeo come *figura* di Cristo



Fig 58

L'immagine di Orfeo presenta un ritratto tipologico, secondo la definizione di Ranuccio Bianchi Bandinelli⁴³⁴, del tutto estranea a quell'intento di individuazione del carattere: qui il volto è genericamente definito nel tipo, in una rappresentazione che acquista valore di

figura simbolo di quella di Cristo.

Orfeo, al centro della lunetta, è rappresentato giovane ed imberbe, seduto in posizione frontale mentre solleva lo sguardo indirizzandolo fuori dal quadro. Con la mano destra impugna il plectro e nella sinistra tiene la cetra, indossando una tunica azzurra, lumeggiata di rosso e di giallo, con il berretto frigio e una clamide.

La figura è visibile dalle ginocchia in su, come la parte inferiore delle piante, andata perduta a causa dell'apertura, in epoca posteriore, di un loculo che ha tagliato tutta la parte bassa della lunetta.⁴³⁵

La scena di Orfeo sulla lunetta si lega, oltre che per lo stile, anche per il tema, alla decorazione del soprarco, che presenta un particolare campionario decorativo sviluppato su due registri a finte zoccolature⁴³⁶.

Sotto la figura del cantore trace si vede la rappresentazione di un portone semiaperto. descritto da padre Ferrua come «*vestibolo interamente decorato da pilastri*»⁴³⁷, più recentemente è stato indagato e letto da Fabrizio Bisconti, nei suoi significati profondamente simbolici, come elemento che lasciando «*solo intravedere e immaginare la sede edenica*», pare ascrivibile a quella sorta di «*redazione domestica dell'aldilà*»,

⁴³⁴ cfr. *Supra*.

⁴³⁵ A.Ferrua 1958, p 73.

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ *Ibidem*.

che si inserisce in quella specifica concezione dell'*habitat paradisiaco* di matrice paleocristiana⁴³⁸.

Segue la rappresentazione di Daniele tra i leoni, mutila in tutta la parte superiore a causa dell'apertura di un secondo loculo⁴³⁹, dove per la prima volta si è trovata la scritta "*Daniel*"⁴⁴⁰. Da ultima la tradizionale raffigurazione della Resurrezione di Lazzaro, in cui Cristo, giovane e imberbe, reca sul pallio una gammadia atipica, il monogramma costantiniano. Di particolare evidenza i confronti dei dettagli del volto di Lazzaro con quelli del volto di Orfeo, che sembrano suggerire per la pittura una comune matrice formale, nel particolare della bocca a cuore, nell'ovale degli occhi, con scure palpebre e ciglia marcate, nella resa pressoché identica del setto nasale.

Qui la figura di Orfeo non sta suonando: le sue braccia si aprono lungo i fianchi in un senso della scena tutto simbolico. I grandi occhi a mandorla spalancati dirigono lo sguardo verso l'alto, in un punto che non ha riferimenti precisi con il resto della scena, come per attingere ad una dimensione altra rispetto ad essa, e trascendente. Alla sua sinistra si intravede una pianta variamente riconosciuta come quella della palma o come quella del pino⁴⁴¹ su di essa un volatile è colto di profilo mentre con uno scatto vibrante del corpo si erge tra le fronde dell'albero, spiegando le ali: per alcuni particolari, quali il becco adunco, le zampe dai rigidi e nervosi artigli, il piumaggio delle ali, segnalato con tratti più che marcati e quasi incisi, è stato riconosciuta come la raffigurazione di un "rapace" e di un' "aquila"⁴⁴². L'interpretazione dell'uccello come "rapace"⁴⁴³ e come "aquila, certamente si basa sul riconoscimento di una tipologia atipica rispetto agli esemplari dei volatili che accompagnano le varie raffigurazioni di Orfeo, che siano essi

⁴³⁸ F.Bisconti 2000 B, coll.180; F.Bisconti 2000 I, coll. 236-237; F.Bisconti 2000 D.

⁴³⁹ A. Ferrua 1968, p. 75.

⁴⁴⁰ U. M. Fasola 1965, p. 20.

⁴⁴¹ J. G. Deckers *et alii* 1987.

⁴⁴² C. Murray 1981, pp. 37-4, in particolare p. 39.

⁴⁴³ A. Ferrua 1958 A, II, pp. 49-64; A. Ferrua 1968, pp. 30-78.

pavoni (cubicolo 64) o colombe (nel cubicolo perduto ma descritto e disegnato da De Rossi in Priscilla⁴⁴⁴ e nell' arcosolio del cub.45 di Domitilla⁴⁴⁵), compreso quello che si staglia nella parte sinistra della medesima scena. La palma e la fenice si caratterizzano entrambe come simbolo di rigenerazione e di salvezza: presso i greci sono definite con il medesimo termine: *phoenix*⁴⁴⁶. L'interpretazione del volatile alla sinistra di Orfeo come fenice non sembra convincente⁴⁴⁷: il volatile non presenta la tradizionale curva del collo "ad esse"⁴⁴⁸ e ci sembra per questo più simile al tipologia di un'aquila⁴⁴⁹.



Fig 59

La rappresentazione di Orfeo in chiave simbolica piuttosto che narrativa, propone una nuova interpretazione cristiana della figura ed una lettura in chiave strettamente cristologica dell'intera scena, convalidando anche sul piano semantico la datazione al tardo IV secolo proposta da Fabrizio Bisconti per l'intera decorazione dell'arcosolio⁴⁵⁰.

Alla luce del legame tematico della raffigurazione di Orfeo nella lunetta, con le storie neo e vetro testamentarie sulla parete, si consolida qui, più che mai, l'interpretazione di Orfeo come "figura" di Cristo⁴⁵¹.

⁴⁴⁴ G.B.De Rossi 1887, p. 28, Tav. VI; A.Nestori 1993.

⁴⁴⁵ J.Wilpert 1903 B, tavv. 98 e 229, J.Wilpert, 1903 A, pp. 222-224.

⁴⁴⁶ F.Bisconti 1979, pp. 21-40.

⁴⁴⁷ R.Kanzler 1914, II, pp. 65-77.

⁴⁴⁸ F.Bisconti 1981 A, pp. 43-76.

⁴⁴⁹ C.Corneli, 2006, p.

⁴⁵⁰ G.B.De Rossi 1887, p. 28, tav. VI; J.Wilpert 1903 B, tav. 98; J.Wilpert 1903 A, pp. 222-224, R.Kanzler 1914, II, pp. 65-77. U.M.Fasola 1965, pp. 13-33; L.De Bruyne 1969, p. 184.

⁴⁵¹ *Ibidem*; H.Brandenburg 1977, p. 136.

III.I.6 Il primo ritratto di pontefice nell'arcosolio di Celerina

Nella catacomba di Pretestato, dipinto sull'arcosolio principale, si trova la prima raffigurazione di Pontefice, individuabile nel personaggio in piedi a destra che rappresenta Papa Liberio (352-366). La figura è rappresentata quasi in proporzioni naturali, leggermente più minuta, è campita lungo l'altezza di tutta la parete che affianca l'apertura dell'arcosolio. Accanto ad essa, è accertata l'esistenza di un'iscrizione ad oggi scomparsa, che citava il nome di Celerina, da cui prende il titolo l'intero contesto⁴⁵². Nella zona sottostante troviamo la raffigurazione di Susanna tra i vecchioni: la scena biblica qui appare nella redazione inedita che raffigura l'eroina nelle sembianze di una pecora e i “*seniores*” in quella dei due lupi affrontati: sopra la pecora si notava ancora, nell'acquerello pubblicato da Wilpert, la scritta *SVSANNA* e sopra il lupo di destra *SENIORIS*⁴⁵³.

Fig 60



⁴⁵² Si veda per le principali notizie di riferimento sulle pitture sul contesto: A. Nestori 1993, p.91.

⁴⁵³ Per l'acquerello di Wilpert raffigurante l'intero arcosolio si veda la tavola inedita dell'inventario Nestori, nr. 466 in A.Nestori 1970 (dattiloscritto consultabile presso la Biblioteca dell'istituto Pontificio di Archeologia Cristiana).

La medesima scena sembra ripetuta al centro della lunetta, ma già all'epoca di Wilpert quest'ultima era poco visibile, a causa dell'apertura posteriore di un loculo in epoca successiva, che ha provocato la caduta dell'intonaco dipinto, per cui ad oggi rimangono visibili solamente le parti inferiori dei tre ovini disposti nel medesimo schema della scena di Susanna⁴⁵⁴. Lungo la decorazione del sottarco, al centro, troviamo campita il busto clipeato di Cristo: nell'immagine, che è molto danneggiata, si intravede ancora il tipo del "Cristo filosofo"⁴⁵⁵ con aspetto maturo e barba.

Alla sinistra del Cristo è campita la figura in piedi di San Paolo, con uno sfondo architettonico alle spalle, che sembra citare la città celeste agostiniana, mentre sulla sinistra la figura di un altro santo: le epigrafi non lasciano dubbi sull'identificazione riportando i nomi rispettivamente di *PAULUS* e di *SISTVS*⁴⁵⁶.

Sulla parete frontale dell'arcosolio si vedono la figura di Liberio alla destra di chi guarda, mentre alla sinistra un'altra figura stante: entrambe occupano l'intera altezza dell'arcosolio. Le dimensioni più grandi, quasi a grandezza naturale, hanno indotto Gherard Ladner ad interpretare i personaggi come i "guardiani dell'arcosolio". Accanto all'immagine di Liberio, raffigurato con la mano alzata nel gesto della parola, si riconosce solo la scritta "*LIB*", ma Joseph Wilpert nel 1903 dichiarava di poter leggere anche la seconda parte dell'iscrizione: "*ERIVS*". Tenendo conto di tale testimonianza, l'identificazione della figura con quella di Papa Liberio risulta accolta *sine dubio* dagli studiosi. Inoltre dalle testimonianze sia di Wilpert⁴⁵⁷ che di Garrucci⁴⁵⁸, è nota

⁴⁵⁴ Per lo schema iconografico di Susanna tra i vecchioni si veda :M.Minasi, Città del Vaticano 2000, pp.282-284.

⁴⁵⁶ A.Nestori 1981, p. 87.

⁴⁵⁷ J.Wilpert 1903 B, tav. 251.

⁴⁵⁸ R.Garucci 1873 tav. 38,2.

l'esistenza di un'altra iscrizione nell'arcosolio che attestava la sepoltura di una tale Celerina, che doveva probabilmente avere uno stretto rapporto con il pontefice, tanto da rappresentare davanti alla propria tomba l'immagine dello stesso pontefice come suo intercessore e protettore⁴⁵⁹.

Gerhard Ladner in un attento studio *ductus* pittorico, ne ascrive lo stile alla metà del IV secolo, in piena sintonia con le formule costantiniane⁴⁶⁰. In questo contesto, il ritratto di Liberio, oltre ad essere in assoluto il primo ritratto di Pontefice dipinto in catacomba, è l'unico a non essere caratterizzato da alcun segno esteriore, come ha avuto modo di sottolineare lo studioso:

«la cosa più importante nell'immagine di Tiberio è che egli è rappresentato nella parità di grado nella cerchia delle figure dei santi».

Anche se non ha particolari attributi iconografici, l'immagine del pontefice sembra distinguersi da quello delle altre figure per la sua particolare valenza ritrattistica, esso ci appare come un autentico *volto terreno*, del tutto umano, dove sembra assente «il forte pathos, l'espressione volutamente intensa della figura del santo, dal viso allungato, imberbe, senza età nonostante i capelli bianchi, ci guarda serio e tranquillo, con i suoi grandi occhi scuri»⁴⁶¹.

⁴⁵⁹Celerina sarebbe stata profondamente legata a Liberio, come dimostrerebbe la rappresentazione nella pittura dell'arcosolio dove sono deposte le spolie della defunta Celerina. Il Dagens nota che nel martirologio geronimiano si dà la notizia della deposizione del Papa Liberio (24 settembre) e tra i nomi della lista dei santi martiri appare anche quello di Celerina. Liberio e Celerina sono legati per ragioni che non si conoscono, tuttavia tale legame è conprova-to vicendevolmente dal testo del martirologio e dalle pitture dell'arcosolio di Celerina a Pretestato: sull'argomento si veda C.Dagens 1966, pp. 327-381 e in particolare p. 153.

⁴⁶⁰G.Ladner 1941 A, pp.11-15.

⁴⁶¹*Ibidem*.

Il volto di Liberio, dipinto “in anteprima” nello spazio cimiteriale romano di Pretestato, non si considera del tutto *veristico*, ma al contempo non è del tutto *ideale*, sospeso sul crinale dell’immagine in bilico tra tipicità e fisionomia: « solo certi tratti dell’uomo sono mantenuti nonostante la trasfigurazione, come qualità e colore dei capelli, colore degli occhi e forma del viso, statura e segni caratteristici, perchè non vi era ragione di cambiare questi particolari»⁴⁶².

⁴⁶² *Ibidem*, p. 15.

III *PICTURAE INCLUSAE*. L'USO DI INCASSARE I RITRATTI ALLA PARETE

III.11 Le pitture inserite nelle pareti delle case di Ercolano e Pompei

Amedeo Maiuri per primo documenta l'uso di inserire pannelli lignei dipinti all'interno della decorazione pittorica della parete attraverso il rinvenimento del *«singolarissimo e unico esempio venutoci dai nuovi scavi di Ercolano»*⁴⁶³.

Si tratta di *«un quadro figurato eseguito a studio su cavalletto, incassando prima l'intonaco entro un telaio di legno e inserendo poi, a pittura compiuta, il telaio entro l'intonaco della parete»*⁴⁶⁴.

All'epoca dello studioso, era già nota la tecnica dell'inserzione di pitture incassate entro telai di legno: la prima rappresentazione di tale pratica ci viene dalla Villa dei Misteri. In questo caso si trattava di una decina di pannelli lignei incassati all'interno della parete, di cui, come testimonia lo stesso Maiuri, all'epoca del rinvenimento erano già più *in situ*: *«scomparsi i pannelli figurati restano solamente le incassature con margini nettamente conservati»*.

Amedeo Maiuri descrive anche la tecnica con cui i pannelli dovevano essere assicurati alla parete: *«(...) osservando attentamente i margini dell'intonaco attorno a quei vuoti, se ne deduce che quei pannelli non furono inseriti, ma furono assicurati alle pareti mediante dei chiodi»*⁴⁶⁵

⁴⁶³

⁴⁶⁴ La notizia veniva anticipata anni prima dall'archeologo che aveva potuto visionare il materiale ercolanense già nel 1940, anno in cui prese il via la campagna di scavo ad Ercolano, che si concluse solo ventuno anni dopo: cfr. A.Maiuri 1970, pp. 138-160.

⁴⁶⁵ O.Elia 1937, p.17.

Accanto all'uso di inserire tavole lignee all'interno della decorazione pittorica, era praticata anche la tecnica di inserire interi quadri eseguiti su un intonaco e poi incassati



Fig 61

nell'incavo scavato nel muro: l'esempio descritto da Olga Elia proviene dalla cosiddetta "Casa del Citarista" a Pompei: "Nella grande esedra V, i pannelli che rappresentano Oreste e Dioniso sono eseguiti non direttamente sulla parete ma su un quadro di intonaco ad essa estraneo, quindi dipinto a parte e incastrato nel muro"(fig.146)⁴⁶⁶.

La studiosa documenta un diverso modo di dipingere in un altro ambiente sempre della casa del Citarista, la zona della pinacoteca: *«In questa specie di appartamento nobile che resta sempre già di per se un esempio non comune di raccolta delle pitture, notiamo alcuni riquadri di parete non come una propria cornice, cioè come una trasposizione su una parete di un quadro su tavola, come si osservava nell'esedra V, ma come prospetti inseriti in una comune pittura scenografica secondo la convenzione della pittura pompeiana, entro il caratteristico vano arcuato che costituisce il fondale dell'edicola»*⁴⁶⁷

Olga Elia inoltre, riferisce di aver riscontrato nelle pitture pompeiane la pratica di dipingere separatamente dal contesto della parete "su un quadro di intonaco ad essa

⁴⁶⁶ Per una descrizione dettagliata dei pannelli di Oreste e Dioniso si veda: L.Curtius 1929, p 242-248.

⁴⁶⁷ Cfr O.Elia 1937, p. 2.

estraneo”, contestualmente al modo di rappresentare dei quadri pittorici che siano contigui rispetto al muro, isolati da una propria cornice dipinta. Per Albert William Van Buren, nella pittura pompeiana si attua la «*juxtaposition of the two mods of procedure interchangeable*»⁴⁶⁸. La giustapposizione di tecniche differenti viene segnalata dallo studioso anche nella decorazione del prerecinto di Apollo nella Casa dell’Ara Massima, dove «*an actual tablet of wood, slightly broader than high, was inserted in the proper place in the wall*»⁴⁶⁹. Sulla stessa linea, anche Charles François Mazois ci dice di aver individuato nella Casa del Narciso un incavo di parete lasciato vuoto⁴⁷⁰, in cui originariamente doveva essere incassata una tavola lignea dipinta⁴⁷¹:

«*Cette décoration démontre que la peinture murale n’était point la seule employée, même a Pompéi, en effet, l’espace laisse en blanc en entourer d’un cadre qui semble soutenu par un ruban noué, ne pouvait être occupé que par un véritable tableau*»⁴⁷², *peint sur bois, qui s’est trouvé consumé lors de la découverte du temple*».

⁴⁶⁸ A.W.Van Buren 1938, p.76

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁷⁰ C.F.Mazois 1911, p.44.

⁴⁷¹ L’individuazione dell’incavo nella casa del Narciso di Charles François Mazois, fu negata con convinzione dal Donner, che contesta l’esattezza dell’affermazione circa la presenza dei ramponi di ferro nel quadro di Dioniso, dove i chiodi sarebbero serviti per fissare le *tegulae mammatae*. (O.Donner 1989, p.LXVIII). A questo proposito Amedeo Maiuri sostiene invece la teoria di Mazois, affermando di avere visto di persona i due chiodi che dovevano servire a fissare il pannello: «*ho fatto esaminare attentamente la parete ove trovassi ancora sebbene distrutto il quadro di Dioniso pressochè distrutto, i due chiodi che tuttoggi si osservano agli spigoli del quadro si devono alla stessa ragione che ne consente l’apposizione*», cfr. A.Maiuri 1970, p. 141 nota 4.

⁴⁷² Albert William Van Buren un secolo dopo commenta la descrizione di Mazois sottolineando che in francese la definizione di "*véritable tableau*" traduce la parola latina *tabula* («*nous disons un véritable tableau dans le sens du mot latin tabula*» (cfr. A.W.Van Buren MANCA ANNO p. 72 nota 38).

La decorazione del muro doveva quindi all'origine essere completata dall'inserito di un pannello ligneo non più *in situ* ma che fu ritrovato nel medesimo contesto architettonico⁴⁷³, il quale presentava delle dimensioni perfettamente compatibili con la forma della porzione di parete non decorata⁴⁷⁴, individuata dallo stesso Mazois come l'incavo per l'incasso al muro dello stesso pannello(fig.62)⁴⁷⁵. L'archeologo inoltre



Fig 62

rileva come il resto della decorazione fosse eseguita a fresco, a riprova della *felice "councorrence"* dei due generi pittorici nell'ambito di un'immagine dipinta che sembra

⁴⁷³ Si tratta esattamente dell'area del prerecinto del Tempio di Apollo, annesso alla casa del Narciso o dell'Ara Massima di Pompei, Insula XVI, Regione VI, n.15 : cfr. A.W.Van Buren, Roma 1938, p.71.

⁴⁷⁴ Purtroppo Mazois non restituisce le dimensioni dell'incavo, Van Buren a questo proposito riferisce che non superano il metro e mezzo sia come altezza che come larghezza, essendo, l'incavo e quindi lo stesso pannello caduto, non di perfetta forma quadrata «*slightly broader than high*» (cfr. *Ibidem*).

⁴⁷⁵ C.F.Mazois 1826, tav.45

fare da *pendant* a se stessa, per quella simmetria dell'impianto che vede l'incavo affiancato da due figure dipinte direttamente sulla parete⁴⁷⁶.

Ritornando ai ritrovamenti effettuati durante lo scavo di Ercolano⁴⁷⁷, Amedeo Maiuri riferisce che in questa occasione furono rinvenuti “quattro finissimi quadretti dipinti», ritrovati “appoggiati alla parete”, i quali in origine dovevano trovarsi inseriti all'interno della decorazione muraria⁴⁷⁸. Secondo lo studioso, oltre a questa, esistono nell'alveo della pittura romano-campana alcune rare attestazioni dell'antico uso di inserire tavole dentro lo spazio della parete: «preziose testimonianze documentano a Pompei di quadri murali su intonaco eseguiti a studio da artista ed inseriti entro telai di legno all'interno della parete»⁴⁷⁹. Tali evidenze archeologiche sarebbero state negate ai tempi degli scavi da alcuni studiosi contemporanei al Maiuri⁴⁸⁰, a causa della “mancanza di tracce e residui di materia lignea e la distruzione dei quadri incassati nel vivo delle pareti» e nonostante « un attento e obiettivo esame dei vuoti lasciati dai dipinti distrutti»⁴⁸¹.

⁴⁷⁶ «(...) car on voit, dans la coupe longitudinale una décoration qui fait le pendant de celle-ci, et dans la quelle le petit cadre est rempli par deux figures peintes sur le mur comme tout le reste. Le deux genres de peintures restaient donc en concurrence». *Ibidem*.

⁴⁷⁷ *Supra* p.32

⁴⁷⁸ «Resta memorabile nella storia delle scoperte delle pitture campane, quella singolarissima del febbraio 1971: l'aver trovato (...) in una stanza decorata sotto l'intonaco grezzo, sul piano del pavimento, quattro finissimi quadretti dipinti, appoggiati ad una delle pareti, affrontati dal lato grezzo dell'intonaco, a due a due, con i margini resecati per essere inseriti nella parete di quella stanza» Cfr. A.Maiuri, *Note su di un nuovo dipinto ercolanese*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Educazione Nazionale », n.11, maggio 1938, pp.481-487, in particolare p.481.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p.482

⁴⁸⁰ *Ibidem*

⁴⁸¹ Amedeo Maiuri cita negativamente la posizione di Donner, il quale avrebbe negato l'esistenza di questi quadri a cavalletto per “timore delle nuove emergenze risultanti dallo studio della tecnica pittorica” e senza porre alcuna obiezione valida. *Ibidem*.

Amedeo Maiuri riferisce di avere documentato “la testimonianza integrale e conclusiva” nell’esemplare unico di tavola dipinta e incassata in parete (fg.63), rinvenuto nel sopracitato scavo: “Ercolano, conservando quello che Pompei non poteva conservare, e cioè il legno dell’intelaiatura dei dipinti, ci dava il primo quadro intelaiato ed inserito nel vivo della parete. Per giunta il dipinto era bello e ben conservato”⁴⁸²

Il “telaio ligneo”, come riferisce lo studioso, fu rinvenuto *appoggiato* e non inserito alla parete, ma il dato non invalida la convinzione del Maiuri che esso fosse stato in origine incassata dentro il muro: « *E’ indubbio che, come risulta dalla fotografia presa subito dopo il distacco, il campo risparmiato dalla decorazione fosse stato lasciato a bella posta libero per potervi inserire un quadro delle precise dimensioni di cui risulta il nostro dipinto (...) tanto che il telaio ligneo a stuccheggiatura finita doveva risultare completamente occultato dallo spessore del muro* »⁴⁸³.

⁴⁸² Si riporta la descrizione del quadro insieme al contesto dove si trovava, localizzato nei pressi dell’*insula V* ad Ercolano: « *Si trovava in un’umile per non dire povera abitazione, ma di un certo agiato decoro (...) La decorazione, in buona parte conservata, è di IV stile (...) sul fondo rosso vivo delle pareti segnate agli angoli da semplici scomparti verticali, ricorre un basso fregio con animali (...) il quadro appare collocato piuttosto in alto* »: *Ibidem* p.483

⁴⁸³ *Ibidem*, p.485



Fig 63

Il fatto che il quadro in origine fosse incassato dentro la parete sarebbe quindi dimostrato dalla compatibilità con le dimensioni dell'incavo ritrovato⁴⁸⁴, ma rimane irrisolta la questione delle ragioni dell'insolito uso di inserire le pitture *separatamente* rispetto alla decorazione muraria, attraverso la campitura ad intonaco apposto su telai lignei, inclusi in uno spazio predisposto *ad hoc* dentro la parete.

La proposta di Maiuri è di individuare in queste tavole mobili alcuni esemplari di “quadri da cavalletto”, eseguiti da eccellenti pittori e poi trasportati direttamente a decorare le case dei committenti. A questo proposito, lo studioso conclude la descrizione del dipinto nei seguenti termini: «Il nuovo dipinto ercolanense fu eseguito a

⁴⁸⁴ Il quadro misura m.0,88 di altezza per m.0,80 di lunghezza: esso è racchiuso entro un robusto telaio di legno formato sul fondo da tre tavole unite ad incastro (dello spessore di cm 3,02 cm.).

studio su intonaco preparato e incassato entro telaio di legno, e con lo stesso telaio venne trasportato e inserito nella parete dell'umile artista di Ercolano. Esempio unico di prodigiosa conservazione, che vale di per sè a documentare tutta una tecnica e tutta una tradizione della pittura degli antichi»⁴⁸⁵.

Sul quadro erano rappresentate alcune figure di “Amorini «*cesellatori e serventi di fatica intorno ad un grande tripode apollineo*» (fg. 64). Inoltre non si trattava di una singola tavola, bensì di un intonaco che aderiva su un supporto ligneo a sua volta incassato dentro la parete, come dimostra l'incavo corrispondente lasciato “libero” per l'inserimento.



Fig 64

Nessun riferimento diretto nè all'uso di appendere i ritratti del Fayum alla parete, nè alla pratica di inserire tavole-ritratto dentro gli incassi ritrovati nei muri dei *cubicola* cristiani (di cui si tratterà nel successivi paragrafi).

Ad Ercolano come a Pompei, infatti, non siamo di fronte a pitture di ritratto, bensì a rappresentazioni di scene varie, di genere o mitologiche, che però venivano eseguite in un momento e in una circostanza diversa rispetto a quella del contesto della pittura in

⁴⁸⁵ A.Maiuri 1970, p.157.

situ. Ancora una volta piace citare le parole di Amedeo Maiuri: «A Pompei e a Ercolano era dunque in uso il vecchio tradizionale sistema delle antiche scuole di pittura, del quadro d'arte cioè eseguito a studio, su cavalletto, ed inserito nel complesso della pittura parietale»⁴⁸⁶.

Le pitture di Ercolano e gli incassi ritrovati nel secolo scorso a Pompei, per questo uso di inserire quadri mobili in parete, costituiscono un importante antecedente per i casi dei ritratti mobili nelle catacombe che andremo ad analizzare nel prossimo capitolo.

È sembrato dunque opportuno, riallacciare le fila di questi usi non tanto per individuare un nesso diretto tra le due fattispecie di “*picturae inclusae*”, ma piuttosto per dipanare un filo rosso tra i diversi episodi pittorici, quelli campani e quelli cimiteriali, in cui si sono trovate alcune attestazioni dello stesso, particolarissimo uso di eseguire i “quadri su tavola” *prima* per poi annetterli alla decorazione parietale di un nuovo contesto.

⁴⁸⁶ *Ibidem*.

III.2 Sulle tracce dei ritratti mobili nello spazio dei *cubicula* cristiani

Secondo la recente testimonianza di padre Fasola: «*Contenevano ritratti sicuramente quelle tavole lignee o tele che erano inserite nella decorazione di alcuni arcosoli delle catacombe romane, come a Callisto e a Ad duos lauros*⁴⁸⁷, e che sono deperite per l'umidità dell'ambiente e totalmente scomparse lasciando solo l'inquadratura»⁴⁸⁸. Lo studioso fa riferimento all'uso in passato, di eseguire ritratti funerari su tavola o tela, per inserirli negli spazi cimiteriali, relegando questa preziosa notizia nello spazio di una nota a margine⁴⁸⁹. Conosciamo grazie alla testimonianza di Joseph Wilpert,⁴⁹⁰ che il cubicolo di Callisto cui fa riferimento Fasola, è quello cosiddetto "di Oceano"⁴⁹¹ (fg. , ma nel far riferimento agli altri due casi ai SS.Pietro e Marcellino, Fasola non fornisce alcuna indicazione per localizzarli all'interno della vastissima area cimiteriale.

Della presenza di ritratti mobili che si trovavano incassati nelle pareti dei cubicoli sotterranei, non ne rimane alcuna traccia, non si sono trovate né le tele né le tavole, deperite per l'usura del tempo: rimangono solo le loro impronte impresse sulla calce, racchiuse dagli incavi rimasti vuoti al centro dell'arcosolio o della volta dei cubicoli. Chi scrive, dopo diversi sopralluoghi effettuati in diverse zone dell'area vasta delle

⁴⁸⁷ Fasola non indica il luogo dove si sarebbero trovate le tavole né fornisce indicazioni bibliografiche a riguardo.

⁴⁸⁸ Si veda il successivo capitolo in cui si riportano le schede relative ai contesti storici citati.

⁴⁸⁹ U.M.Fasola 1982, nota n. 16 p. 768. L'indicazione fornita da Fasola risulta del tutto generica, non fornisce infatti coordinata alcuna per localizzare questi due casi di ritratto mobile nell'ambito dell'estesissima metratura di superficie dipinta che è pertinente a due aree cimiteriali tanto vaste, quali sono quelle di San Callisto e dei Santi Pietro e Marcellino.

⁴⁹⁰ *Supra*.

⁴⁹¹ Dell'argomento si è trattato a proposito del significato del nimbo quadrato altomedievale, ricollegato da Wilpert alle cornici rettangolari in cui sono inseriti alcuni volti del Fayum, specificamente Wilpert si riferiva al ritratto di Antinoe del Museo Gregoriano: *supra*, p...

Catacombe dei SS. Pietro e Marcellino⁴⁹², ritiene di avere elementi validi per poter localizzare i due cubicoli di cui faceva menzione padre Fasola. Il primo caso è stato individuato nel cubicolo “della mensa poligonale” (cubicolo n.8)⁴⁹³, che una volta era interamente decorato a mosaico.

Nella fronte dell'arcosolio principale, vi è un incavo di forma rettangolare, con al centro un'iscrizione a caratteri piuttosto regolari⁴⁹⁴. Recita: *LOCUS IANUARI*; in basso a destra un monogramma costantiniano tra le lettere apocalittiche alfa ed omega⁴⁹⁵.

Il “luogo” è quello della sepoltura di una certa “*Ianuarina*”, nome piuttosto diffuso tra i *cognomina cristiani* del periodo costantiniano a partire dal primo quarto del IV secolo, epoca a cui è ascrivibile il *ductus* dell'iscrizione⁴⁹⁶, come confermano le indagini topografiche⁴⁹⁷, e l'intero allestimento del cubicolo⁴⁹⁸.

In alcuni punti del sottarco sono ancora visibili i resti delle tessere inerenti alla decorazione musiva che interessava l'intero arcosolio, di cui l'unico frammento superstite si trova campito nella zona sinistra del sottarco: qui si intravedono due coppie di gambe lasciate scoperte dalle vesti di due figure maschili, rappresentate una di fronte all'altra nella posizione del passo. Le tessere sono di pasta vitrea, ed i colori prevalenti sono il verde, il rosso e il giallo. Il mosaico si estendeva per tutta la superficie

⁴⁹² Ringrazio sentitamente la dott.ssa Giuliani, Sovrintendente ai restauri delle catacombe di Roma per conto della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra del Vaticano (PCAS), per avermi dato la possibilità di raggiungere diverse zone dell'area cimiteriale che non sono agibili al pubblico facendomi affiancare dalla figura esperta del fossore Sig. Mariano e in alcune zone accompagnandomi la stessa dottoressa per visionare le pitture.

⁴⁹³ A. Nestori 1993, p. 50.

⁴⁹⁴ Per i caratteri specifici dell'epigrafe si rimanda a J. Wilpert 1908, p. 76; *Giornale degli Scavi* XIV (anno...) p. 128 n. 312; Ferrua IV, *op. cit.* 1975, 200. NON C'è IN BIBL 1975 e IV

⁴⁹⁵ E' noto come le lettere apocalittiche “A” e “Ω” siano spesso associate all'immagine dei defunti: essi sono, insieme al monogramma costantiniano, i “segni” grafici di comunicazione e interrelazione con la dimensione dell'ultra-terreno. A questo proposito si veda F. Bisconti 1982, pp. 731-734.

⁴⁹⁶ Cfr. nota 19.

⁴⁹⁷ *op. cit.* 1975, p. 200 Ferrua?

⁴⁹⁸ *op. cit.* pp. 207-208. Ferrua?

dell'arcosolio, ad eccezione della zoccolatura inferiore (fig.65-66), dove la parete era ricoperta da semplice intonaco, sul quale vennero apposte in un secondo momento delle grandi lastre di marmo⁴⁹⁹



Fig 65-66

Non è più possibile risalire ai soggetti raffigurati nella decorazione musiva che oggi si può dire del tutto perduta e non più leggibile, non rimanendo neppure una testimonianza scritta riguardo ad essi⁵⁰⁰. Secondo Deckers il cubicolo “della mensa poligonale”, nel IX secolo avrebbe subito un ampliamento per l’aggiunta di nuove sepolture⁵⁰¹, a seguito del quale sarebbe stato approntato l’allestimento decorativo delle lastre di marmo ricoprenti, *ab origine*, tutta la superficie dell’arcosolio di fondo, ora conservate solo in parte nella zona sottostante. Proprio nell’ambito di tale allestimento, sarebbe stato previsto l’inserimento della lastra con l’iscrizione all’interno dell’incavo, dove si trova ancora oggi (Fig. 67).

⁴⁹⁹ Per la descrizione dettagliata e la visualizzazione dei mosaici si rimanda alla scheda n. 2 nel III capitolo «*Picturae inclusae*».

⁵⁰⁰ Già nel 1898 Kanzler riferisce dell’impossibilità di leggere la decorazione a causa del rovinoso stato di conservazione di essa (R. Kanzler 1898, pp. 209-211).

⁵⁰¹ *Ibidem*.

Se si accogliesse la tesi di Deckers, si potrebbe evincere come conseguenza che l'incavo è contestuale all'allestimento dell'arcosolio con le lastre di travertino (fg.67)⁵⁰² e quindi congetturare che tale incavo fosse stato ideato non con la funzione di includere al suo interno un'iscrizione, ma per ospitare piuttosto un oggetto diverso, come una tela o una tavola dipinta.

Si è portati a credere che la funzione dell'incavo originario non fosse quella di accogliere l'attuale lastra incassata con iscrizione, poichè sono evidenti i segni di interpolazione per adattarla all'incasso in parete.



Fig 67

La collocazione nella sommità dell'arcosolio chiarisce la posizione strategica rispetto all'assetto decorativo dell'intero cubicolo: era quella l'immagine più importante, a cui avrebbe dovuto riferirsi il resto della decorazione, che risulta irreparabilmente perduta.

⁵⁰² Sembra inoltre innegabile l'evidente incongruenza tra il resto della decorazione, eseguita a mosaico (e quindi certamente dovuta ad una committenza aulica), e una grande lastra al centro della fronte che ospita un'epigrafe corsiva e dal carattere così estemporaneo, da far pensare che sia un'aggiunta successiva, facendo emergere il dubbio sulla destinazione originaria dell'incavo. Tuttavia, tali osservazioni si propongono in via del tutto ipotetica, dal momento che non esiste nessuna prova certa che possa validare la tesi di Fasola riguardo alla presenza di un ritratto dipinto. Per le fasi successive di allestimento del cubicolo, si rimanda a Deckers 1987, p. 208.

Per la forma rettangolare dell'incavo, si suppone che vi fosse incastonato il ritratto di una coppia di persone, probabilmente marito e moglie che si fanno effigiare insieme, nella loro «cappella di famiglia»⁵⁰³

Nell'acquarello Tabanelli, pubblicato nel *Corpus* delle pitture cimiteriali⁵⁰⁴, si nota come le condizioni dell'intero cubicolo di Oceano dovevano essere di gran lunga migliori di quelle attuali, si scorgeva infatti ancora chiaramente la decorazione pittorica sul fondo bianco di calce, in uso già all'inizio del III secolo fino a quello successivo, la quale si dipanava lungo le superfici piane e curve di uno spazio architettonico che appariva profilato, e *fisicamente* de-finito, da una griglia costituita da sottili linee rosse.

Un'architettura del tutto particolare, che non sembra affatto corrispondere alla forma canonica degli spazi conclusi cimiteriali in genere, aperti lungo le gallerie per occupare spazi spesso angusti, con volte a crociera ribassate⁵⁰⁵.

La copertura del cubicolo ha carattere atipico, poichè al centro della volta del soffitto vi è un'apertura a tromba che ospita un lucernario. Tornando al confronto fra la tavola di Wilpert e la situazione attuale, va detto che è ancora visibile, nella parte inferiore della parete di fondo e delle due pareti laterali, un reticolo di linee rosse oblique che intersecandosi vanno a formare una sorta di "graticcio" con porte spalancate. Queste ultime, pur nell'ingenuità della prospettiva in cui sono raffigurate, potrebbero alludere al passaggio alla vita ultraterrena, e quindi al tema della "falsa porta"⁵⁰⁶.

⁵⁰³ La raffigurazione doppia era piuttosto diffusa, come si vede per esempio nell'arcosolio principale di un cubicolo del *Maius* (Fig. tratta dalla **tav. ...**dall'acquarello Wilpert-Tabanelli 1903). In un'altra zona della catacomba dei SS. Pietro e Marcellino, troviamo due coniugi dedicatari del cubicolo cosiddetto "di Nicerus", dove marito e moglie si fanno raffigurare oranti e a figura intera nella parete di ingresso: Si veda Fig. p. : per quest'ultimo contesto pittorico si rimanda al paragrafo successivo: "Nicerus ai Santi Marcellino e Pietro", *Infra*, p...

⁵⁰⁴ J. Wilpert 1903 B, tav. 134

⁵⁰⁵ A questo proposito si veda Vincenzo Fiocchi Nicolai 1998, pp. 9-69. in un arcosolio del Maius.

⁵⁰⁶ Il tema della "finta porta" compare piuttosto raramente in ambito cimiteriale: non è un tema propriamente cristiano ma affonda le radici in ambito pagano, rimanendo sempre legato a contesti funerari (come nel caso delle pitture che decorano gli ipogei di Tarquinia), esso allude al passaggio dal

Sembra opportuno sottolineare come il particolare della porta semiaperta trovi nella ambientazione bucolica dei dipinti delle pareti la sua collocazione più “naturale”, intonandosi alla perfezione, sia formalmente che *semanticamente*, al contesto edenico di sapore ellenizzante che caratterizza l’intera decorazione del cubicolo.

E’ noto infatti come la raffigurazione della porta negli studi iconografici e iconologici di questo secolo abbia assunto la valenza di simbolo del paradiso, rappresentando una sorta di diaframma ideale tra due entità che, nel pensiero cristiano, sono facilmente identificabili con realtà fisica e dimensione metafisica, mondo terreno e mondo ultraterreno⁵⁰⁷.

Le pitture sembrano rimandare, per lo splendore del loro stile illusionistico, a quelle pompeiane, nelle raffigurazioni degli alberi dalle frondose chiome e delle due classicissime architetture sulle pareti laterali dell’ingresso, simili a gazebo, sui cui tetti pendono foglie e racemi vegetali dal sapore tutto ellenistico, nella resa delle anatre dalle piume variopinte e degli uccelli dalle soffici ali, appollaiati ai rami, “sospesi” sui fondi bianchissimi, carichi di luce, degli intonaci a calce.

A fronte di questa atmosfera pagana, di cui le pitture sembrano completamente impregnate, ci sono elementi che ancorano la decorazione ad un contesto *già* cristiano, quali la figura femminile di orante nella parete destra e, soprattutto, la presenza del

mondo terreno a quello ultraterreno: si veda D.Goffredo 2000, coll...). Nella pittura delle catacombe romane tale tema è presente in altri due contesti pittorici: il primo è quello dell’arcosolio di Orfeo nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino, e il secondo nella Catacomba di Via Latina, rappresentato nel cosiddetto “Cubicolo di Sansone”, dove, in una redazione del tutto inedita, un personaggio colto di spalle si affaccia all’uscio del grande portone semiaperto. Per la bibliografia relativa ai due contesti pittorici citati, si rimanda rispettivamente a: C.Corneli 2006 B, pp. 163-166; B.Mazzei 2006 pp.

⁵⁰⁷ Fabrizio Bisconti 1990, pp. 25-80.

Buon Pastore al centro della volta, che oggi risulta appena leggibile a causa dello stato di consunzione dell'affresco⁵⁰⁸.



Fig 68-69

In un clima di transizione, espresso anche dalla qualità alta e davvero impressionistica della pittura, che partecipa del passaggio dall'arte romana a quella più propriamente cristiana, è straordinario trovarsi di fronte proprio ad un ritratto su tela, che suggerisce la commistione tra usi antichi di eseguire ritratti su mummie⁵⁰⁹, e sepolture cristiane *ad catacumbas*.

Joseph Wilpert ci “rivela” che «In San Callisto, la proprietaria di una cripta fece eseguire nella volta il proprio ritratto, l'unico esempio conosciuto finora. Ma da notarsi il capo non fu eseguito a fresco come il resto, bensì sopra tela di lino che è rimasta impressa nello stucco, e fissata sopra il busto eseguito a fresco, del quale, marcito, in

⁵⁰⁸ Vorrei ringraziare il Prof. Fabrizio Bisconti, Segretario della Pontificia Commissione di Archeologia Cristiana per avermi concesso il permesso di visitare il cubicolo e la dott.ssa Raffaella Giuliani per avermi guidata personalmente al sopralluogo della regione in cui si trova il cubicolo.

⁵⁰⁹ Per gli usi pre-cristiani di eseguire ritratti su tavola (o tela) si rimanda al paragrafo successivo: “Ritratti tardoantichi eseguiti *dal vero*, secondo la testimonianza delle fonti”, pp.

seguito si distaccò. Può adirsi a tutta ragione che questa eccezione conferma la regola».⁵¹⁰

Un'ulteriore testimonianza circa la presenza del ritratto dipinto su tela viene anche da un dattiloscritto di padre Scaglia, che riferisce:

«Est petite grossier ment peinte, avec un mélange étrange de sujets architectonique et de barrières en roseaux...une peinture du Bon Pasteur, mais en général la décoration est inspirée par l'art païen. Au milieu sont une tête avec pinces de homard, symbole, de l'Océan, et un portrait, a coté quelques oiseaux, des figures de personnes mutilés, de paons et des fleurs. Du portrait, il ne reste que le buste ; le visage était peint sur de la toile qui s'est pourrie».

Un trentennio più tardi Enrico Josi visiterà il cubicolo dell'Oceano, ma la sua descrizione delle pitture non aggiungerà nulla di sostanzialmente nuovo rispetto alla prima testimonianza di Wilpert⁵¹¹:

«Il cubicolo e' angusto con pitture impressionistiche (prima metà del IV secolo), con uno strano miscuglio di motivi architettonici e decorativi. La volta è in parte occupata dalla strombatura di un ampio lucernario che serviva ad un tempo per il cubicolo e per la galleria. In una galleria era stato posto il busto di una defunta stringente nella mano un rotulo. Il viso era dipinto su un quadrato di tela oggi distrutta; rimangono ancora le lettere "ISSIME" forse dell'espressione coniugi dulcissimae. A destra e a sinistra un pavone, fiori, piante. La decorazione floreale continua nella zona superiore delle pareti laterali, ivi a sinistra un loculo ha tagliato la figura di un'orante. Vi sono ancora teste di geni e inferiormente una siepe di canne.».

⁵¹⁰ "La regola" menzionata da Wilpert è riferita all'affermazione negativa sul fatto che non ci siano veri e propri ritratti nella pittura delle catacombe. Cfr. il paragrafo I: "Quali pitture, quali ritratti"?, pp.

⁵¹¹ E.Josi 1933 B.

Sembra evidente che Josi non si sia soffermato *in situ* a descrivere il riquadro con il busto, perchè non lo ha collocato nello spazio della volta del cubicolo, ma nella parte opposta corrispondente alla galleria, affidandosi forse nella descrizione, all'acquarello Wilpert-Tabanelli (fig.70)⁵¹².

Si può congetturare che l'errore gli derivi da una svista e non dal cattivo stato di conservazione dell'affresco, il quale, seppur alterato dalle numerose cadute della pellicola pittorica, alla data del suo sopralluogo risultava ancora leggibile, come del resto dimostra la foto Piac in bianco e nero⁵¹³, scattata tra il 1930 e il 1940. Nel suo saggio Enrico Josi ci informa del ritrovamento nel cubicolo di un'iscrizione: «*Ivi presso in occasione di alcuni lavori di consolidamento si recuperò la seguente epigrafe scritta in nero sopra una lastra di marmo*»:

*X KAL AVG/AVR DOMINA FECIT SIBI/ET COIVGI SUO
EMEREN/TISSIMO AVR DISCOLIO/QVI VIXIT ANNOS
LV/MENSES VIII DIEM UNUM/DORMIT IN PACEM*⁵¹⁴.



Fig 70

⁵¹² Wilpert 1903 B, tavv. 134, 135.

⁵¹³ La foto fa parte dell'Archivio fotografico del Pontificio Istituto di Archeologia cristiana (sigla: Cal D 33), e mi è stata gentilmente messa a disposizione dalla dott.ssa Barbara Mazzei.

⁵¹⁴ Trad.: Dieci giorni prima delle calende d'Agosto *Aurelia Domina* fece per sé e per il suo molto benemerito marito *Aurelio Discolio*, che visse 55 anni, 8 mesi, un giorno; dorme in pace (*op. cit.* 1933).



Fig 71-72

Certamente sarebbe suggestivo ricollegare l'epigrafe commemorativa al caso del misterioso busto–ritratto del cubicolo dell'Oceano, riconoscendovi l'immagine della defunta *Aurelia Domina*, citata dall'epigrafe, la quale come recita l'iscrizione (fig.70), commissionò l'allestimento del cubicolo, destinato ad ospitare le sue spoglie e quelle del marito (che all'epoca doveva essere già morto): dal testo infatti, si evince piuttosto chiaramente che fu la donna a commissionare, in vita, il luogo del sepolcro, destinato ai *CONIUGI DULCISSIMAE*, come confermerebbe il lacerto (*ISSIMAE*) campito nella parte superiore della cornice (fig. 71). Tuttavia la mancanza fisica della lastra ritrovata e descritta da Enrico Josi, che non è stata catalogata tra le “iscrizioni ICUR”⁵¹⁵ e risulta perduta, impedisce una valutazione del *ductus* del testo, che avrebbe potuto confermare o meno una datazione compatibile tra la decorazione del cubicolo e la stessa epigrafe.

Il fatto poi che Enrico Josi non specifichi con precisione il luogo del ritrovamento dell'iscrizione, rende del tutto arbitrario pensare ad una committenza comune tra quest'ultima e la decorazione del cubicolo dell'Oceano, non avendo alcuna prova effettiva per poterla riferire al busto della misteriosa figura, destinata a rimanere “senza

⁵¹⁵ Di Stefano Manzella 1997.

volto” e senza “nome”. Nel busto “senza volto” della cripta dell’Oceano, si può quindi individuare, con ogni probabilità, l’unica testimonianza descritta dell’uso di fare ritratti su tavola o tela⁵¹⁶. In questo caso si trattava di un ritratto “sopra tela di lino”⁵¹⁷, stando alla testimonianza di Wilpert che sostiene di avere egli stesso visto la tela “marcita”⁵¹⁸.

⁵¹⁶ Wilpert 1903 B, p. 105.

⁵¹⁷ Dalla fotografia conservata all’Archivio PCAS si notano piuttosto chiaramente i fori per i rampini che avrebbero sostenuto la tela. Anche da un sopralluogo in catacomba, si è potuta verificare la presenza dei quattro fori per i rampini posizionati agli angoli della cornice quadrata entro cui sarebbe stata inserita la tela. Abbiamo potuto appurare anche come la superficie sottostante non sia stata intonacata ma rifinita nel perimetro esterno da una banda di colore rosso, a guisa di cornice. *Cfr.* anche nota 42.

⁵¹⁸ *Idem*, nota 46.

III.3 L'incavo di inserimento per una presunto ritratto su tavola individuato nel “Cubicolo 49” presso la Catacomba dei SS.Pietro e Marcellino



Fig 73

Sulle tracce di quanto aveva riferito padre Fasola circa l'esistenza di due ritratti incassati nella parete e posizionati all'interno di due cubicoli della catacomba dei SS.Pietro e Marcellino a Roma⁵¹⁹, ho potuto rintracciare uno dei due casi citati dallo studioso di cui non era indicata la localizzazione all'interno

della vastissima area cimiteriale dei SS.Pietro e Marcellino⁵²⁰.

Durante uno dei sopralluoghi condotti nella catacomba⁵²¹, ci si è imbattuti nella zona Y, collocata nell'area nord occidentale del cimitero, che si presentava interessata da importanti crolli sul percorso principale delle gallerie che conducono all'interno dei *cubicola* 49, 50 e 51, all'epoca del sopralluogo risultava chiusa al pubblico e non completamente accessibile poichè priva dell'impianto di illuminazione elettrica⁵²². Il

⁵¹⁹ Cfr. *Supra*, nota 152 p.126

⁵²⁰ La catacomba dei SS.Pietro e Marcellino è molto vasta, nel suo complesso si sviluppa in estensione per circa quindici chilometri.Dagli inizi del IV secolo le regioni primitive, risalenti ad una necropoli tardo repubblicana di II secolo, vennero ampliate con lo sviluppo dell'area meridionale della regione Y, a cui si aggiunse la rete nota come “delle nuove agapi”. L'intera Regione Y riassume cunicoli preesistenti, articolandosi in due diversi piani di escavazione.Per la topografia della catacomba e la bibliografia relativa agli scavi si veda J.Guyon 1987.

⁵²¹ Ringrazio la dott.ssa Raffaella Giuliani per avermi accompagnata personalmente nel sopralluogo e il sig.Mariano, esperto fossore della catacomba dei SS.Marcellino e Pietro, la cui guida è stata davvero fondamentale per muovermi all'interno del dedalo dei numerosi cubicoli e delle anguste gallerie di questa *regio*, e rintracciare il contesto esaminato nel paragrafo.

⁵²² L'intera area cimiteriale fu scoperta da G.B.De Rossi 1882, pp. 111-130. In questa occasione il De Rossi non fa alcuna menzione riguardo all'incavo che si trova sulla lunetta dell'arcosolio maggiore.

cubicolo nr.49 appariva molto compromesso nel suo stato di conservazione d'insieme⁵²³, sia nella struttura architettonica che nella condizione precaria delle pitture.

Entrando ci troviamo davanti all'arcosolio principale, che presenta segni di scasso in prossimità dei due loculi coevi alla *facies* decorativa del cubicolo, come risulta dall'impaginazione decorativa della parete in cui si trovano inserite le aperture loculari (Fig 73). Al di sopra del giro del soprarco, si vede l'apertura del primo dei tre loculi, incorniciati questi ultimi da una linea rossa: tra l'uno e l'altro si dipana una cornice decorata con originali motivi a fioroni stilizzati, eseguiti nei colori rosso e verde su fondo bianco, che ricorrono in forma ingrandita ai due lati della parete.

Nella parte superiore dell'arcosolio, la linea sottile rossa, tipica del periodo costantiniano, incornicia a partire dal basso la prima scena che corre direttamente sopra l'apertura dell'arco: due putti alati sorreggono una raffigurazione centrale che oggi è quasi illeggibile: dalla tracce di pittura rimaste sembra di potervi ancora riconoscere un cantaro contenente de fiori rossi⁵²⁴.

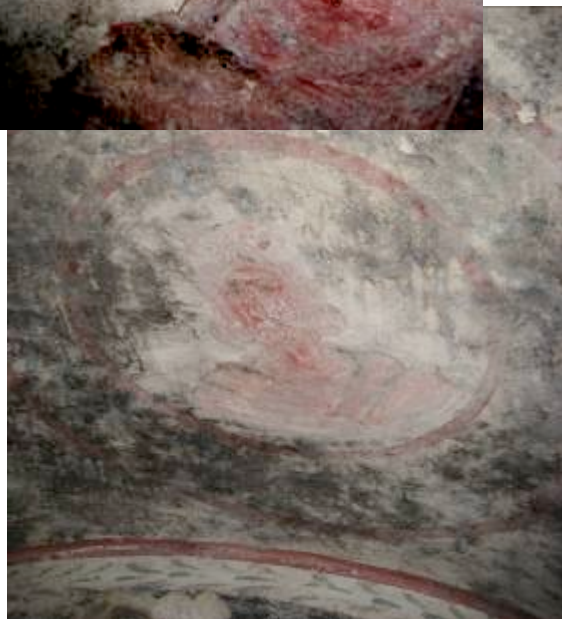
La pittura qui si fa del tutto impressionistica, nella composizione a pennellate molto larghe, corsive e vibranti a definire i corpi torniti dei due Amorini che ricordano il pittoricismo delle figure nell'omonimo "Cubibolo degli Atleti" (fg.76)



Fig 74-75

infiltrazione d'acqua dovute alla penetrazione delle radici delle piante nel sopratterra: molti sono segni di violazioni e di danni antropici procurati nelle epoche passate dagli scavatori e dai tombaroli.

⁵²⁴ L'immagine del cantaro secondo Johannes Georg Deckers sarebbe allusivo alla dimensione simbolica dell'Eucarestia: J.G.Deckers 1987, p.276.



Sulla superficie dell'intradosso dell'arco, troviamo uno schema compositivo scandito ai lati da tre riquadri: i due ai lati hanno l'estremità superiore di forma arquata, rappresentano a

destra "Giona rigettato dal mostro marino" e a sinistra "Giona in riposo sotto la pergola"⁵²⁵ (fig. 77). Al centro dell'arco è campito un clipeo bordato di rosso che racchiude un volto femminile⁵²⁶ circondato da una doppia file di foglie stilizzate, simili a quelle del lauro (Fig.78), che si intravedono sotto lo strato di nerume⁵²⁷ che ricopre la superficie pittorica.

Il volto (fig.79) ci

Fig 76-77

appare in un ovale piuttosto schematizzato, disposto in una posa frontale ma leggermente girato verso destra. Nonostante il cattivo stato conservativo della pellicola pittorica, che risulta abrasa in superficie e interessata da numerose lacune, si intravedono ancora le pennellate larghe, rapide e corpose che compongono l'incarnato roseo, il quale nella sua "freschezza" ci rende un'immagine vivida. I dettagli della fisionomia descrivono il ritratto di una

donna di età non più giovane, sia nel

Fig 78

particolare delle rughe estese nella zona della fronte e del collo, che nel colore grigiastro dei capelli, resi con pennellate alternativamente nere e grigio-azzurre, a simulare una

⁵²⁵ E' noto che la presenza di Giona come in altri contesti cimiteriali qui è allusiva alla risurrezione di Cristo e alla rinascita del cristiano nella vita ultraterrena: cfr. D.Mazzoleni 2000, coll.191-193.

⁵²⁶ Aldo Nestori cita non come ritratto ma come "busto femminile", (A.Nestori 1993, p. 56) mentre lo studioso tedesco Hempel addirittura crede di riconoscervi un ritratto maschile: cfr. H.Hempel 1956, p. 78.

⁵²⁷ Deckers et. alii, 1987, p. 275.

colorazione brizzolata della capigliatura, che si presenta con scriminatura centrale e raccolta sui due lati della nuca⁵²⁸.

Gli occhi, piuttosto grandi sono “incorniciati” da spesse arcate sopraccigliari e sgranati si rivolgono verso lo spettatore, creando uno spazio visivo davanti all’immagine aperto e in contatto con chi guarda. Nella zona inferiore al sottarco, al centro della lunetta, è visibile un incavo di

forma rettangolare, scavato dentro la parete:

Fig 79

misura 67 cm. di lunghezza e 90 cm. di altezza;

l’incavo è circoscritto tutt’intorno da una doppia cornice in stucco di color ocra e rosso; lo sbalzo della cornice rispetto allo strato di malta interno misura all’incirca cm 2,08⁵²⁹ formando un incasso di profondità compatibile con l’inserimento di una tavola lignea, che doveva avere all’incirca lo spessore di un paio di centimetri⁵³⁰.

Sulla parete a destra di chi entra, nella lunetta d’arcosolio, è campita la scena del “Sacrificio di Isacco” (fig.82), nel sottarco una figura maschile e una femminile oranti.

⁵²⁸ Anche se dalla fotografia, a causa del cattivo stato conservativo, il particolare non è evidente, all’esame ravvicinato *in situ* si riusciva vedere le differenti colorazioni che contraddistinguono la resa dei capelli, alterata da fili neri e fili azzurrino-grigiastri.

⁵²⁹ Il dislivello della superficie di intonaco bianco all’interno dell’incavo non ha permesso una misurazione della sua profondità esatta, si è calcolato uno spazio minimo di 2,8 cm ma alcune zone in cui si avvalsa l’intonaco arrivano anche a 3 cm di profondità.

⁵³⁰ Si sottolinea la corrispondenza con lo spessore della *tabula inclusa* ritrovata ad Ercolano, che misurava all’incirca 3 cm di spessore (cfr. *supra*, nota 148) e con le tavole del Fayum, di profondità mediamente di 2 o 3 cm a seconda della tipologia del supporto ligneo.



Fig 80

Gli elementi certi che testimoniano la presenza di una tavola lignea inserita dentro lo spazio della parete sono *in primis* la presenza della cornice, che non era semplicemente dipinta e quindi assimilabile all'impaginazione a bande rosse tipica della fase decorativa delle catacombe di IV secolo, ma era stata differenziata e messa in rilievo attraverso l'utilizzo dello stucco.

Fig 81



L'ulteriore prova dell'esistenza della tavola è la presenza dei due rampini (Fig.81) che ancora oggi sono visibili agli angoli superiori dell'incavo, che ragionevolmente dovevano servire per il fissaggio a muro dei quest'ultima.

Se possiamo dedurre dagli elementi sopracitati che *ab origine* vi era una tavola inserita in parete, ci si potrebbe domandare quali siano le ragioni che ci inducono a postulare che vi fosse dipinto proprio un ritratto.

La riflessione si avvia sulla base di una contestualizzazione della presenza dell'incavo all'interno della lunetta dell'arcosolio, spazio generalmente destinato alle

rappresentazioni principali che in catacomba sono quasi sempre legate ad un progetto decorativo che coinvolge l'intero cubicolo, dipanandosi sovente in scene con soggetti differenti, il cui collegamento è istituito, visivamente, da quella sorta di architettura ricreata dal gioco delle sottili bande rosse, che tengono insieme come in una sottilissima ma infrangibile tela di ragno, l'insieme delle scene, fluttuanti sul bianco di calce degli intonaci e distribuite in un rigoroso e invisibile ordine gerarchico, che fa capo al *luogo* della rappresentazione. Qui come altrove nei *cubicola* cristiani, l'arcosolio principale, frontale rispetto a chi entra, è deputato ad ospitare la rappresentazione di maggior rilievo in termini di senso rispetto a quelle dipinte sulle rimanenti pareti laterali⁵³¹, che sono ad essa correlate.

Dunque il *luogo* più importante, altrove riservato alla figura di Cristo, o alla rappresentazione del banchetto funebre, qui è destinato ad ospitare una rappresentazione *mobile*, che doveva per qualche ragione essere stata eseguita *prima* e in un posto diverso dal resto della decorazione pittorica.

Se è vero quanto sostiene Maiuri, cioè che i “telai lignei” inseriti nelle pareti erano dei quadri eseguiti a cavalletto e poi portati nelle pareti domestiche di Ercolano e di Pompei, si può pensare che, nel contesto del “cubicolo 49”, la tavola in origine sia stata dipinta *sub divo*, per poi essere trasferita qui, inserita nel contesto delle pitture eseguito *in situ*, alla luce fioca delle torce, dove l'esecuzione delle pitture è opera dei *fossore*s, i veri e poliedrici artisti delle catacombe⁵³². A loro era affidata l'architettura dei cubicoli, lo scavo delle gallerie, l'apertura dei loculi e la disposizione dei corpi, ma soprattutto la decorazione delle “cappelle di famiglia” dai contenuti simbolici, autori di quelle scritte

⁵³¹ La parete di ingresso al cubicolo, alle spalle di chi entra, solitamente ospita scene minori, o in qualche caso, come si è visto nel cubicolo di *Nicerus*, è quella dedicata alla raffigurazione dei defunti oranti (*Infra*, p.)

⁵³² Per la figure del *fossore*s si veda: Mara Minasi 2000, coll.182-184

incise, corsive e spesso piene di errori, che venivano loro commissionate nell'urgenza delle sepolture⁵³³.

Per un motivo che non ci è dato sapere, fu portata e incassata in parete una tavola dipinta, forse perchè legata in modo diretto alla persona che aveva commissionato la decorazione del cubicolo: se fosse così, sarebbe molto probabile che si tratti proprio di un un ritratto, eseguito quando il destinatario del cubicolo era ancora in vita.

Se il campo di indagine si restringe a mere congetture, a mio parere non si può ignorare l'importanza del culto funerario, che sembra sottendere alla decorazione di tutto il cubicolo, a partire dalla presenza delle foglie del lauro, incontrovertibile richiamo al valore dell'immagine come memoria⁵³⁴, che ritroviamo all'interno della lunetta dove insiste l'incavo, ripetute non a caso - nel clipeo del sottarco, che proietta la figura dell'anziana donna in una dimensione tutta metafisica, *altra* rispetto a quella di chi guarda, ma sempre *presente* come immagine in quanto *visibile* come segno.

D'altra parte non può non stupire il carattere davvero straordinario di questa immagine clipeata, unico *ritratto* dipinto nell'ambito dei *cubicola* cristiani, in cui la vecchiaia viene descritta senza riserve, non per rendere un'immagine di genere o simbolica (si pensi per esempio a quelle dei vecchi canuti che reggono i *rotuli* o che raffigurano i tipi dei santi), ma per descrivere il volto di quella donna, non più giovane, la cui "presenza" in immagine non può che suggerirci una funzione precisa all'interno del cubicolo, quella appunto della committente e della dedicataria dell'intero cubicolo.



Lo stile delle pitture mostra gli esiti del cosiddetto "espressionismo tetrarchico", il volto della defunta tradisce i tratti del tipico carattere costantiniano, nei grandi occhi

contornati da pesanti sopracciglia, in cui ogni elemento sembra chiamato a trasformarsi in oggetto di culto.

Le pennellate larghe e corsive che compongono le figure tornite degli Amorini sulla paretina dell'arcosolio principale, come il corpo maestoso ed energico di Abramo (Fig), più simile alla figura di un atleta o di un Ercole, piuttosto che a quella dell'anziano Patriarca, rivela il momento di sperimentazione dei temi e delle loro traduzioni in un'immagine nuova, che si forma proprio in questo momento, all'inizio del IV secolo: in un'epoca di sovrimpressione culturale, in cui gli artisti si adattano al nuovo verbo estetico e in cui è possibile avvertire ancora, nell'immagine, quell' "urlo espressionistico"⁵³⁵ tipico della precedente pittura romana di II e III secolo, che qui si traduce in un audace *fauvismo* nella resa estremamente pittorica degli Amorini, composti da pennellate rosse e blu, o nelle rispondenze quasi *cubiste* del volto clipeato, dove la piega a V del collo che spunta dalla tunica sembra avere una precisa rispondenza con la forma a triangolo rovesciato del setto nasale, in una composizione facciale che si presenta completa nella sua schematizzazione geometrica, caratterizzata dai tratti fisionomici e dall'espressione *iconica* dello sguardo.

⁵³⁵ L'espressione è di Wladimiro Dorigo: cfr. W.Dorigo, 1966 p.107-218, in particolare p.208.

CONCLUSIONI

«Se noi vediamo, su un muro di periferia, un disegno fatto da un ragazzino in cui c'è un cerchio che significa una testa, due punti che significano due occhi e quattro linee che significano braccia e gambe e sotto c'è scritto "Gigi fa l'amore con Giuseppina", nell'intenzione di chi ha fatto quello sgorbio, quello è Gigi, c'è l'intenzione di un ritratto»⁵³⁶.

Nell'ambito della presente tesi si è cercato di analizzare *alcuni* aspetti della ritrattistica pittorica, nella consapevolezza della complessità del tema e dell'impossibilità di una trattazione esaustiva dell'argomento.

Ciascuno di questi aspetti ha trovato nelle parole di Ranuccio Bianchi Bandinelli una bussola di riferimento: il ritratto, l'immagine come è stata concepita dagli antichi romani, nella varietà degli usi domestici come in quelli funerari, ha un unico comune denominatore: "il ritratto è "Gigi", a prescindere dalle valenze fisionomiche, dalle epoche, dalle funzioni.

Immaginando di percorrere gli *atrii* delle case romane, attraversiamo l'annodato intreccio delle linee rosse, cui erano affisse le *imagines maiorum*, sparse per tutta la stanza e appese agli "*stemmata inligata flexuri*", cioè alla rete di ritratti dipinti collegati tra loro dalle ghirlande, che strutturavano visivamente una straordinaria genealogia dei personaggi, delle loro individualità personali e familiari. Ai lati delle pareti dell'atrio, si stagliano in sequenza gli *armaria*, che contengono gli "*espressi cerae vultos*" di cui ci dice Plinio. Proprio quei volti verranno indossati dall'*archimimus*, durante l'estrema, sublime *performance* del funerale. La maschera funeraria romana come quella del Fayum, ideata come *tòn prosopòn*, va qui intesa non come "alienazione" della personalità-è il caso delle maschere teatrali- ma nella sua facoltà di stabilire un rapporto costitutivo e indissolubile con il volto: ad esso si sostituisce *duplicandolo* attraverso il processo dell'impronta, che dà la definitiva *autenticazione* all'oggetto.

⁵³⁶ Con queste parole Ranuccio Bianchi Bandinelli, presentava il suo Corso di Archeologia su "L'origine del Ritratto in Grecia e a Roma". La citazione è tratta dalla ripresa a registratore delle lezioni tenute dal prof. Bianchi Bandinelli presso L'Università di Roma 1961. La fonte citata è stata reperita presso L'Istituto Britannico di Roma.

Il nesso ontologico dell'immagine con il prototipo, è serrato nelle fisionomie dei ritratti dell'egitto romano, ma "allentato" nel rapporto inscindibile tra le tavole dipinte e i corpi mummificati. Così in quella innaturale e quasi orrificca convivenza tra vivi e morti, dove i *nercòn sulinòn*, cioè le mummie, rinchiusi in armadi che ci ricordano le edicole con le *images maiorum*, partecipano ai banchetti dei vivi: il senso è quello dell non surrogabilità delle immagini ai corpi: qui è la mummia che subentra all'effigie.

Anche i ritratti, nonostante l'altissima valenza ritrattistica nella resa delle fisionomie, appaiono vincolati alla fisicità della salma mummificata, alla quale non possono sostituirsi. A tal riguardo, è significativo il fatto che l'unico ritratto su tavola con cornice, che doveva trovarsi appeso alla parete di una casa di Hawara, fu rinvenuto appoggiato alla *sua* mummia, che in questo caso era priva del "volto".

Nelle pareti delle catacombe cristiane di Roma, le figure delle oranti si stagliano come vane sagome sui bianchi fondi di calce, il più delle volte ci appaiono come *silhouette* senza corpo e senza presenza, ridotte a simboli visivi, a puri segni di intercessione tra il mondo dei vivi e quello dei morti. Tra le eccezioni, spiccano le immagini delle defunte *Dionysas*, *Veneranda*, *Gratia*, *Nicerus*, accompagnate dal proprio *nomen*, quelle delle grandi oranti dei Giordani e l'effigie di una madre con il proprio figlio nel *Coemeterium Maius*. Volti, questi, che a prescindere dalla loro esile resa fisionomica, hanno il "potere" di rendere viva nella memoria una presenza che non è più.

Nelle pitture delle catacombe, le raffigurazioni si allontanano dalla valenza puramente mimetica, essendo intrise di un simbolismo legato ai caratteri tipici della sperimentazione dei primi temi cristiani.

Negli individui raffigurati, quel che conta è il nesso di inerenza, che passa attraverso il nome, il segno, e soprattutto il *tòpos* della rappresentazione. Il luogo di sepoltura infatti, è fondamentale per ricostruire l'identità dell'immagine, nello stesso modo per cui le tavole del Fayum non potevano che essere inglobate dentro le bende della mummie. La persona effigiata nei *cubicola* cristiani è quella sepolta proprio lì, in *quel* luogo: l'identificazione avviene nell'immediatezza della stesura pittorica ed è affidata ai *fossore*s, cui spetta anche la pratica della sepoltura del corpo.

Si è visto anche come in alcuni “momenti” della pittura delle catacombe, si sia avvertita l'esigenza del “vero ritratto”, quello fisionomico, eseguito in posa nello studio del pittore e poi trasportato nel sepolcro cristiano per essere inserito in appositi incassi, tuttora visibili nei contesti esaminati di S. Callisto e dei SS. Marcellino e Pietro.

Abbiamo documentato come nello spazio della pittura cimiteriale di IV secolo a Roma, sulla scorta di tecniche già conosciute nell'ambito della pittura romana, siano presenti tre straordinari ed unici casi pittorici, in cui il culto della propria immagine si inserisce all'interno del programma figurativo dei *cubicola* cristiani, a testimonianza del carattere di sperimentazione della pittura cristiana, ancora legato in parte all'ambito pagano e riconducibile nella fattispecie all'antico culto delle *imagines maiorum*.

Figura 1: Rilievo Marmoreo proveniente dal sepolcreto della famiglia degli *Heterii*,

(I sec. a.C.), da Toynbee 1971, fig. 17, p. 65.

Figura 2: Maschera dipinta e dorata di uomo con occhi in vetro, (II sec. d.C.),

23,7 h x 17 cm., Myers Collection, da Grimm, p.82 fg.208.

Figura 3: Rilievo marmoreo dei *Paconii*, (II sec. d.C.), da Toynbee 1971, fig. 17, p. 65.

Figura 4: Statuette votive nella nicchia dell'Esedra XXV della "Casa del Menandro" a Pompei, da Maiuri 1933, p.34.

Figura 5: particolare della parete sinistra del cubicolo n.50 nella Catacomba dei SS.Pietro e marcellino, foto dell'autrice.

Figura 6: Maschera dipinta su teschio, 40-60 d.C., 22 cm.hx 14 cm., Cambridge, *Fitzwilliam Museum*, da Walker 1997, p.158 fg.115;

Figura 7: Calco in gesso con calotta umana con delle conchiglie inserite nelle calotte umane, (VII millennio a.C.), in L.Nicotra, *Archeologia al femminile*, Roma 2006, p.99 fg.27.

Figura 8: Maschera d'oro di Tirinto, XVI secolo, Londra *British Museum*.

Figura 9: Calco in gesso di testa maschile, II sec. a.C., *J.Paul Getty Museum*, Malibu, da D'Alessandro Persegati, 1987, p.51, fg.6.

Figura 10:Calco in gesso di testa maschile, Roma, Antiquarium Comunale, D'Alessandro Persegati, 1987, p.55, fg. 9.

Figura 11:Maschera Cumana, da Otto Jahn, 1867, tav. XXI p.86.

Figura 11A:Togato Barberini, da P.Zanker, 200, fg. 38 p. 210.

Figura 13: “L’europa”, ritratto del Fayum dalla regione di Hawara, 320 d.C. da K.Parlasca, 1966, tav. XXVII p. 89.

Figura 14: Fotografia della teca di ingresso alla Sezione dedicata ai ritratti del Fayum,

British Museum.

Figura 15: Ritratto di *Ammonius* (IV sec. d.C.), da E.Doxiadis 1995, p.214 fg. 89.

Figura16: Ritratto di fanciullo inserito nelle bende di lino della mummia, proveniente dalla regione di Hawara (120 d.C.), Londra *British Museum*, da Walker 1997, p.79 fg.50.

Figura 17:Sudario del Museo del Louvre, dal sito del Museo.

Figura 18-19:Sudario del Museo Puskin, dal sito del Museo.(fg. 19 particolare)

Figura 20: Ritratto di ragazzo ad encausto su legno con stucco dorato, 130-160 d.C.,

alt. cm 39,4 x 24, proveniente dalla regione di Hawara, Londra, National Gallery, da Walker 1997, fg. 60 p. 87.

Figura 21: Busto di donna che regge un rotulo acefalo, con la presenza della cornice di forma quadrata intorno alla zona del Cubicolo di Oceano, particolare della volta del lucernaio, da Wilpert 1903, tav. XXXIV.

Figura 22: Mummia di Antinoe su lenzuolo di lino, Museo Gregoriano, Città del Vaticano.

Figura 23: Cranio dorato conservato al Museo del Louvre di Parigi, dal sito del Museo.

Figura 24: Maschera in stucco dipinta, proveniente da Antinoe (II sec. d.C.), Parigi Museo del *Louvre*, da Aubert-Cortopassi 2008, p.95 scheda B22.

Figura 25: Maschera in stucco dipinta, proveniente da Akmim (II sec. a.C.), Parigi Museo del *Louvre*, da Aubert-Cortopassi 2008, p.84 scheda B10.

Fig.26: Ritratto di Eutiche, III sec. d.C., Museo del Louvre, dal sito del Museo.

Fig. 27: Ritratto di ufficiale a encausto su legno di cedro, provenienti da *er Rubaiat*,

160-170 d.C., Collezione *Meyers*, da Walker 1997, p.88 fg.120.

Fig. 28: Ritratto di ufficiale a encausto su legno di quercia, provenienti da *er Rubaiat*,

160-170 d.C., Collezione *Graf*, da Walker 1997, p.88 fg.120.

Fig.29:Ritratto di Didume (III sec. d.C.), Parlasca 1966, p.81 n.16.

Fig.30: Ritratto di Demetrio, *Broocklin Museum*, da K. Parlasca 1966, p. 63.

Fig.31:Ritratto di donna anziana a tempera su legno di sicomoro, 100-140 d.C., Londra, ritish Museum, da Walker 1997, p. 111 fg. 80.

Fig.32:Ritratto di sacerdote a encausto su legno di cedro, 140-160 d.c., Londra, *British Museum*,
da Walker 1997, p.90 fg. 63.

Fig.33:Ritratto su tela di lino, II a.C., Museo di Atene, E.Doxiadis 1995, p.37 fg.6.

Fig.34: Ritratto dell' "ebrea", Museo del Cairo, da Parlasca 1966 tav. 114, p.154.

Fig.35:Doppio ritratto eseguito su *recto* e *verso* della tavola, Museo del cairo, da Klaus Parlasca 19669 nota 288 p.92.

Fig.36 e 37: Immagine da L.Corcoran 1997, p. 50 fg. 12

Fig.38: misure interne della tavola: cm 25x20,5; misure massime della cornice: cm 45,5x40,5.S.Walker 2000, n. Inv. GRA 1889, 10-18 p. 85

Fig.40:Affresco raffigurante una pittrice nel proprio studio, I sec. a.C., L'immagine è pubblicata da R.Ling 1991, fg. 232.

Fig. 41: Encausto su legno. Pannello conservato in modo molto frammentario, particolare di volto maschile, proveniente dalla regione egizia di Karnis, Museo di Kelsey, n. Inv: 23975. Fotografia: L.79.121.8.

Scheda di catalogo n. 33 in M.Root 1979, p. 55.

Fig. 42 Encausto su legno. Pannello conservato in modo molto frammentario, particolare di un profilo di figura femminile, proveniente dalla regione egizia di Karnis, Museo di Kelsey, n. Inv: 23975. Fotografia: L.79.121.8.

Scheda di catalogo n. 34 in M.Root 1979, p. 56.

Fig. 43: Figura di donna danzante dipinta su tela, proveniente dalla regione del Fayum, da S.P.Sacks, F.Christopher, Th.Peters 1981, pp. 15-23.

Fig. 44: Figura di pittore dipinta sulla fronte del sarcofago proveniente dalla regione di Keher (I sec. a.C.), da B. Goldman 1999, pp. 28, fg.5.

Fig. 49: Figura della defunta "Dionysas" nel giardino paradisiaco, Catacomba di S.Callisto, da Wilpert.1903, tav. XXI

Fg. 45: "Figura con libro aperto"(IV sec.), Catacomba dei SS. Pietro e Marcellino, Cubicolo nr. 59, da Deckers 1987, tav.38 .

Fg. 46: "Figura orante"(IV sec.), Catacomba dei SS. Pietro e Marcellino, Cubicolo nr. 59 , da Deckers 1987, tav. 39.

Fg. 47: Figura clipeata di Fanciullo togato"(III sec. d.C.), catacomba di S.Domitilla, da Wilpert 1903, tav. XIX.

Fg.50: Figura della defunta "*Gratia*", da Wilpert 1903B, tav.124.

Fg. 51: Figura della defunta "Veneranda", "(III sec. d.C.), Catacomba di Domitilla, da Wilpert 1903, tav. XXIII.

Fig. 52: Figura di "erbivendola", "(III sec. d.C.), Catacomba di Priscilla, da Wilpert 1903, tav. IX.

Fig. 53: Figure oranti, Catacomba dei SS. Marcellino e Pietro, Cubicolo “di *Nicerus*”, da M. Andaloro 2006, p.143.

Fig. 54: Figura della defunta “*Gratia*”, da Wilpert 1903B, tav.124.

Fig. 55 : Pitture dell’arcosolio della parete di fronte all’entrata, Catacomba dei SS. Marcellino e Pietro, da M. Andaloro 2006, p.50.

Fig.56: Scena del miracolo della “Samaritana al pozzo”, parete di fronte all’entrata, Catacomba dei SS. Marcellino e Pietro, da M. Andaloro 2006, p.50.

Fig. 57: Scena del miracolo della “*Mulier inclinata*” parete di fronte all’entrata, Catacomba dei SS. Marcellino e Pietro, da M. Andaloro 2006, p.51.

Fig.58: “Orfeo” nella Catacomba dei SS. Marcellino e Pietro, lunetta dell’arcosolio nr.79.

Fig.58: “Orfeo” nella Catacomba dei SS. Marcellino e Pietro, lunetta dell’arcosolio nr.79. particolare

Fig. 59: Raffigurazione di Papa Liberio nell’arcosolio cosiddetto di Celerina, Catacomba di Pretestato, da Wilpert catalogo acquarelli Tabanelli Wilpert della Collezione Aldo Nestori.

Fig.60: Raffigurazione di Oreste e Dioniso (I sec. d.C.), tavola dipinta, Casa del Citarista, esedra V, Pompei; da L. Curtius 1929, p 242 fg.65.

Fig. 62: Particolare di un incasso per tavola dipinta, Casa dell’Ara Massima, *Insula XVI*, Regione VI, Pompei; da Mazois 1826, tav.45.

Fig.63: tavola ritrovata a , m.0,88 di altezza e m.0,80 di lunghezza: spessore di cm 3, 02 cm, da Maiuri 1938, p.481, fig. 2.

Figg. 65-66: Lacerti di mosaico dell'arcosolio principale del Cubicolo della mensa poligonale Catacomba dei SS.Marcellino e Pietro, da Deckers 1987, tav.8.

Fig. 67 : incavo nella parete superiore dell'arcosolio principale del Cubicolo della mensa poligonale Catacomba dei SS.Marcellino e Pietro, da Deckers 1987, tav.1A.

Fgg. 68-69 Particolari della parete dipinta del Cubicolo di Oceano, catacomba dei SS.Marcellino e Pietro, foto dell'autrice durante un sopralluogo in catacomba (l'autrice si impegna a pubblicarla solo nell'ambito della tesi e ringrazia il Segretario della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra prof. Fabrizio Bisconti per la gentile concessione)

Fig. 70:Busto di donna acefalo con la presenza della cornice di forma quadrata, sotto testa di Oceano, volta del lucernaio, cubicolo cosiddetto di Oceano, Catacomba di Callisto, da Wilpert

1903, tav. XXXIV.

Fig.71 Busto di donna acefalo con la presenza della cornice di forma quadrata, sotto testa di Oceano, volta del lucernaio, cubicolo cosiddetto di Oceano, Catacomba di Callisto, da Wilpert , foto Pcas 22

(Si ringrazia Barbara Mazzei per avere fornito la diapoitiva e ci si impegna a pubblicarla solo nell'ambito della tesi eper esclusivo scopo di studio)

Fig.72 Busto di donna acefalo con la presenza della cornice di forma quadrata, sotto testa di Oceano, volta del lucernaio, cubicolo cosiddetto di Oceano, Catacomba di Callisto, da Wilpert

1903, tav. XXXIV.

Fig. 73 Generale delle pitture dell'arcosolio di fondo, cubicolo nr. 49 della catacomba dei SS.Pietro e Marcellino, foto dell'autrice durante un sopralluogo in catacomba (l'autrice si impegna a pubblicarla solo nell'ambito della tesi e ringrazia il Segretario della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra prof. Fabrizio Bisconti per la gentile concessione)

Fgg.74-75: Amorini, particolare della foto 73, foto dell'autrice eseguita durante un sopralluogo in catacomba (l'autrice si impegna a pubblicarla solo nell'ambito della tesi e ringrazia il Segretario della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra prof. Fabrizio Bisconti per la gentile concessione)

Fgg.76:particolare di Atleta, Catacomba dei SS.Marcellino e Pietro, cubicolo degli Atleti, da

Deckers 1987, tav. 29

Fig.78-79:Volto di defunta entro il clipeo, sottarco dell'arcosolio 49, catacomba dei SS.Pietro e Marcellino, foto dell'autrice eseguita durante un sopralluogo in catacomba (l'autrice si impegna a pubblicarla solo nell'ambito della tesi e ringrazia il Segretario della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra prof. Fabrizio Bisconti per la gentile concessione)

Fig.80:part. di fg. 73,lunetta dell'arcosolio con incasso per inserimento di quadro a parete, foto dell'autrice eseguita durante un sopralluogo in catacomba (l'autrice si impegna a pubblicarla solo nell'ambito della tesi e ringrazia il Segretario della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra prof. Fabrizio Bisconti per la gentile concessione)

Bibliografia:

Adriani 1970

A.Adriani, *Ritratti dell'Egitto greco romano*, Heiderberg 1970, p. 108, tav. 35

Age of Spirituality 1979

Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, Catalogue of Exhibition at the Metropolitan Museum of art (New York, novembre 19, 1977-febbraio 12, 1978), New York 1979, n.467, p. 522

Age of Spirituality 1980

Age of Spirituality: a symposium, a cura di K.Weitzmann, New York 1980

Agnoli 2000

N.Agnoli, "Ritratto di filosofo" in *Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, Milano 2000, n. 57, p. 212

Ahlqvist 2001

A.Ahlqvist, "Cristo e l'imperatore romano: i valori simbolici del nimbo", in *Imperial art as Christian art, Christian art as imperial art: expression and meaning in art and architecture from Constantine to Justinian*, Roma 2001, pp. 207-227

Andaloro 1972-1973

M.Andaloro, "La datazione della tavola di S. Maria in Trastevere", in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», n.s., 19-20, 1972-73, pp.139-215

Andaloro 1986

M.Andaloro, "I mosaici parietali di Durazzo e dell'origine costantinopolitana del tema iconografico di Maria Regina", in *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst: Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet*, a cura di O.Feld e U.Peschlow, Bonn, 3 (1986), pp. 102-112

Andaloro 1987

M.Andaloro, "Aggiornamento scientifico", in G.Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. 1. Secoli IV - X*, Roma 1987, pp. 213-310

Andaloro 1988

M.Andaloro, "La caduta dell'impero", in A.M.Romanini *et alii*, *L'arte Medievale in Italia*, Firenze 1988, pp. 75-157

Andaloro 1992

M. Andaloro, "Pittura romana e pittura a Roma da Leone Magno a Giovanni VII", in *Committenti e produzione artistico letteraria nell'Alto Medioevo occidentale*, XXXIX Settimana di Studio della Fondazione Centro di studi sull'alto medioevo, Spoleto, 4-10 aprile 1991, Spoleto 1992, pp. 567-609

Andaloro 2000 A

M.Andaloro, "Dal ritratto all'icona", in M.Andaloro-S.Romano, *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano 2000, pp. 31-67

Andaloro 2000 B

M.Andaloro, "Icona della Madonna della Clemenza", Scheda n. 377, in *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, Catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 2000-20 aprile 2001), a cura di S.Ensoli e E.La Rocca, Roma 2000, pp. 662-663

Andaloro 2002

M.Andaloro , "Le icone a Roma in età preiconoclasta", in *Roma fra Oriente e Occidente*, «Atti della XLIX Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto

Medioevo» (Spoleto 19-24 aprile 2001), Spoleto 2002, pp. 719-753

Andaloro 2003

M.Andaloro, "Immagine e immagini nel Liber Pontificalis da Adriano I a Pasquale I", in *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 60/61, Roma 2001-2002 (2003), pp. 45-103

Andaloro 2006 A

M.Andaloro, *Atlante. Percorsi visivi, I* (La pittura medievale a Roma 312-1431. Corpus e Atlante), Milano 2006

Andaloro 2006 B

M.Andaloro, *L'Orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, Milano 2006

Andaloro 2006 B

Andaloro 2006 C

M.Andaloro, "Dalla statua all'immagine dipinta", in *L'Orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, Milano 2006, pp. 37-52

Andaloro 2006 D

M. Andaloro, "L'irruzione delle nuove immagini", in *L'Orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, Milano 2006, pp. 15-31

Andaloro 2006 E

M.Andaloro, "L'ellenismo di Bisanzio a Roma, a Costantinopoli, nel Novecento", in *Medioevo. Il tempo degli antichi*, Convegno Internazionale di Studio a cura di A.C.Quintavalle, Milano 2006, pp. 40-60

Andaloro-Romano 2000

M.Andaloro-S.Romano, "L'immagine nell'abside", in M.Andaloro-S.Romano, *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano 2000, pp. 93-132

G.Anderson 1989

G.Anderson, "An Ephesian Tale", in B.P.Readon, *Collected Ancient Greek Novels*, Berckley 1989, p. 125

Ashby 1905

T.Ashby, "Via Latina", in *Papers of the British School at Rome*, 4 (1905), Roma 1905, p. 199 ss. *Atti della Società Italiana di Archeologia e Storia dell'Arte*, 10 giugno 1906, pubblicato in «Nuovo Bollettino di Archeologia Cristiana», XVIII 1906, pp. 103-104

Aubert 1980

M.F.Aubert, "Portrait dit d'Ammonius", in *Un siècle de fouilles françaises en Egypte 1880-1980*, Parigi 1980, p. 315

Aubert-Cortopassi 2008

M.F.Aubert, R.Cortopassi, *Portraits funéraires de l'Egypte romaine: Tome. 2, Cartonnages, linceuls et bois*, Parigi 2008, p. 84

Aurea Roma 2000

Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana, Catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 2000–

20 aprile 2001), a cura di S.Ensoli-E.La Rocca, Roma 2000

L.Bacchelli 1977

L.Bacchelli, "Un ritratto cirenaico in gesso nel museo greco-romano di Alessandria", in *Quaderni di Archeologia di Libya* n 9, Roma 1977, pp. 96-110

J.C.Bailly 1998

J.C.Bailly, *L'apostrofe muta. Saggio sui ritratti del Fayum*, Parigi 1997 [Trad. D.Chiodi 1998, p. 23].

J.Bayet 1971

J.Bayet, "Les plus anciennes conceptions du psychisme chez les Grecs et les latins", in *Croyances et rites dans la Rome antique*, Parigi 1971, p. 224-227

Bazant 1991

J.Bazant, "Roman Death masks once again", in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, n.13, Napoli 1991, pp. 209-218

Belting 1994

H.Belting, *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*, Chicago 1994

Belting 2000

H.Belting, "Gli inizi", in *Il volto di Cristo*, Catalogo della mostra (Roma, 9 dicembre 2000-16 aprile 2001), a cura di G.Morello-G.Wolf, Milano 2000, pp. 25-28

O.Bendorff 1870

O.Bendorff, *Antike Gesichtshelme und Sepulchralmasken*, Vienna 1870, p. 79

Bergmann 1977

M.Bergmann, *Studien zum römischen Pörrät*, Bonn 1977

Bergmann 2005

M.Bergmann, "La ritrattistica privata in età costantiniana: l'abbandono del prototipo imperiale", in *Costantino il Grande: la civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, Catalogo della mostra (Rimini, 13 marzo-4 settembre 2005), a cura di A.Donati-G.Gentili, Cinisello Balsamo 2005, pp. 157-165

Bernstain 1998

F.Bernstain, *Ludi pubblici*, Stuttgart 1998

Bertelli 1961

C.Bertelli, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere : storia, iconografia, stile di un dipinto romano dell'ottavo secolo*, Roma, 1961

Bethe 1935

E.Bethe, *Ahnenbild und Familiengeschichte bei Römern und Griechen*, Monaco 1935

Bettini 1944

M.Bettini, *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo e immagini dell'anima*, Roma 1944, p. 178

Bettini 1947

M.Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, Novara 1947

Bettini 1992

M.Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Roma 1992

Bettini 2005

M.Bettini, "Death and its Double. Images, Ridiculum and Honos in the roman aristocratic funeral", in *Hoping for continuity: Childhood, Education and Death in Antiquity and in the Middle Ages*, a cura di K.Mustakallio, J.Hanska, H.L.Sainio, V.Vuolanto, *Institutum Romanum Finlandiae*, Roma 2005, p. 196

Bianchi Bandinelli 1965

R. Bianchi Bandinelli, *ad vocem* "Il ritratto nell'antichità", in «Enciclopedia dell'Arte Antica», VI, Roma 1965, coll. 695-738

Bianchi Bandinelli 1966

R.Bianchi Bandinelli, "Sculture municipali nell'area sabellica fra l'età di Cesare e quella di Nerone", in *Studi Miscellanei*, n.10, 1966, pp. 23-29. tav.5-10

Bianchi Bandinelli 1970

R.B.Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica. L'arte dell'impero romano da Settimio Severo a Teodosio I*, Milano 1970

Bianchi Bandinelli 1978

R.B.Bandinelli, *Dall'Ellenismo al Medioevo*, a cura di L.Franchi dell'Orto, Roma 1978

Bisconti 1979

F.Bisconti, "Aspetti e significati del simbolo della fenice nella letteratura e nell'arte del Cristianesimo primitivo", in «*Vetera christianorum*», 16 (1979), pp. 21-40

Bisconti 1980

F.Bisconti, "Contributo all'interpretazione dell'atteggiamento di orante", in «*Vetera christianorum*» 17 (1980), pp. 17-27

Bisconti 1981 A

F.Bisconti, "Lastra incisa inedita dalla catacomba di Priscilla, con note di revisione critica sul metodo di individuazione della fenice nell'arte paleocristiana", in «*Rivista di archeologia cristiana*», 57 (1981), pp. 43-67

Bisconti 1981B

F. Bisconti, *ad vocem* "Orfeo", in «*Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*», Casale Monferrato 1981, coll. 1350-1351

Bisconti 1981 C

F.Bisconti, "Scene di mestiere nella pittura cimiteriale paleocristiana romana", in «*Mondo Archeologico*», 52 (1981), pp. 38-43

Bisconti 1982

F.Bisconti, "Sull'unità del linguaggio biblico nella pittura cimiteriale romana", in C.Casale Marchitelli, *Parola e Spirito: studi in onore di Settimio Cipriani*, Brescia 1982, pp. 731-734

Bisconti 1985

F. Bisconti, "Una originale scena di professione nel cimitero dei Ss. Pietro e Marcellino", in «*Rivista di archeologia cristiana*», 61 (1985), pp. 358-360

Bisconti 1988

F. Bisconti, “Un fenomeno di continuità iconografica: Orfeo citaredo, Davide salmista, Cristo pastore, Adamo e gli animali”, «Augustinianum» 28 (1988), pp. 429-436

Bisconti 1989 A

Fabrizio Bisconti, “Le rappresentazioni urbane nella pittura cimiteriale romana. Dalla città reale a quella ideale”, in «Actes du XI^e Congrès International d’Archéologie Chrétienne», Roma 1989, II, pp. 1305-1321

Bisconti 1989 B

F. Bisconti, “Letteratura patristica e iconografia cristiana”, in “*Complementi di patrologia*”, Roma 1989, p. 377

Bisconti 1990

Fabrizio Bisconti, “Sulla concezione figurativa dell'*habitat* paradisiaco: a proposito di un affresco romano poco noto”, in «Rivista di archeologia cristiana», 66 (1990), pp. 25-80

Bisconti 1991

F. Bisconti, “Verso Emmaus (Lc 24, 13-35): alle origini di un tema minore”, in «Bessarione» 8 (1991), pp. 83-98

Bisconti 1992-1993

F. Bisconti, *Artigianato, piccolo commercio e altre minime professioni nella ‘Roma paleocristiana’. Testimonianze iconografiche delle catacombe con supporti epigrafi*, AA.1992-1993, Città del Vaticano 1993

Bisconti 1993

F. Bisconti, “La catechesi di Pietro. Una scena controversa”, in *Esegesi e catechesi nei Padri (sec. II-IV)*, Convegno di studio e aggiornamento (Roma, 26-28 marzo 1992), a

cura di Sergio Felici, Roma 1993, pp. 171-179

Bisconti 1994 A

F.Bisconti, "Materiali epigrafici dal cimitero dei Santi Marcellino e Pietro. Spunti e conferme per la cronologia della regione I", in «Rivista di archeologia cristiana», 70 (1994), pp. 7-42

Bisconti 1994 B

F.Bisconti, "Memorie classiche nelle decorazioni pittoriche delle catacombe romane. Continuità grafiche e variazioni semantiche", in *Historiam Pictura Refert. Miscellanea in onore di p. Alejandro Recio Veganzones O. F. M.*, Città del Vaticano 1994, pp. 23-66

Bisconti 1995 A

F.Bisconti, "Dentro e intorno all'iconografia martoriale: dal vuoto figurativo all'immaginario devozionale", in *Martyrium in multidisciplinary perspective. Memorial Louis Reekmans*, a cura di M.Lamberigts-P.Van Deun, Leuven 1995, pp. 247-292

Bisconti 1995 B

F.Bisconti, "Riflessi iconografici del pellegrinaggio nelle catacombe romane. Genesi e primi sviluppi dell'iconografia martiriale a Roma", in «Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie» (Bonn 1991), Città del Vaticano 1995, I, pp. 553-558

Bisconti 1996 A

F. Bisconti, "L'arte delle catacombe", in *Dalla terra alle genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli*, a cura di A.Donati, Milano 1996, pp. 94-106

Bisconti 1996 B

F.Bisconti, "Genesi e primi sviluppi dell'arte cristiana: i luoghi, i modi, i temi", in *Dalla terra alle genti. La diffusione del Cristianesimo nei primi secoli*, a cura di A.Donati, Milano 1996, pp.71-93

Bisconti 1997

F.Bisconti, "L'apparato figurativo delle iscrizioni cristiane di Roma", in I. Di Stefano Manzella, *Le iscrizioni dei cristiani in Vaticano: materiali e contributi scientifici per una mostra epigrafica*, a cura di I.Di Stefano Manzella, Catalogo della mostra, Città del Vaticano 1997, pp. 173-179

Bisconti 1998 A

F.Bisconti, "La decorazione delle catacombe romane", in V.Fiocchi Nicolai *et alii*, *Le catacombe cristiane di Roma: origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica*, Regensburg 1998, pp. 71-144

Bisconti 1998 B

F.Bisconti, "L'evoluzione delle strutture iconografiche alle soglie del VI secolo in Occidente. Il ruolo delle decorazioni pittoriche e musive nelle catacombe romane e napoletane", in «Acta XIII Congressus Internationalis Archeologiae Christianae», (Split-Porec, 25 settembre-1 ottobre 1994), a cura di N.Cambi-E.Marin, Città del Vaticano-Split 1998, pp. 253-282

Bisconti 1998c

F.Bisconti, "La pittura paleocristiana", in *Romana pictura*, Roma 1998, pp. 33-53

Bisconti 2000 A

F.Bisconti, *ad vocem* "Cristo", in «Temi di iconografia paleocristiana» (a cura di F. Bisconti), Città del Vaticano 2000, coll. 156-158

Bisconti 2000 B

F.Bisconti, *ad vocem* "Fenice", in «Temi di iconografia paleocristiana» (a cura di F. Bisconti), Città del Vaticano 2000, coll.180

Bisconti 2000 C

F.Bisconti, «Il gesto dell'orante tra atteggiamento e personificazione», in *Aurea Roma*, Roma 2000, pp. 368-372

Bisconti 2000 in reltà D

F.Bisconti, "Iconografie", in *Aurea Roma*, Roma 2000

Bisconti 2000 E

F.Bisconti, "Introduzione", in «Temi di iconografia paleocristiana» (a cura di F. Bisconti), Città del Vaticano 2000, coll. 9-86

Bisconti 2000 F

F.Bisconti, "Linguaggio figurativo e spazio funerario", in *Christiana loca*, Roma 2000, pp. 59-70

Bisconti 2000 G

F.Bisconti, "Il messaggio delle immagini", in *Aurea Roma*, Roma 2000, pp. 373-388

Bisconti 2000 H

F.Bisconti, "Mestieri nelle catacombe romane: appunti sul declino dell'iconografia del reale nei cimiteri cristiani di Roma", Studi e ricerche 2, Città del Vaticano 2000

Bisconti 2000 I

F.Bisconti, *ad vocem* "Orante", in «Temi di iconografia paleocristiana» (a cura di F. Bisconti), Città del Vaticano 2000, pp. 235-236

Bisconti 2000 L

F.Bisconti, *ad vocem* "Orfeo", in «Temi di iconografia paleocristiana» (a cura di F. Bisconti), Città del Vaticano 2000, pp. 236-237

Bisconti 2000 M

F.Bisconti, "Programmi figurativi", in *Aurea Roma*, Roma 2000, pp. 184-190

Bisconti 2001

F.Bisconti, "L'arcosolio mosaicato nelle catacombe di Domitilla: lineamenti

iconografici”, in «Atti dell'VIII colloquio AISCOM», pp. 517-528

Bisconti 2002

F.Bisconti, “Nuove idee per la lettura del programma decorativo dell’ipogeo di Via Dino Compagni”, in «Rivista di archeologia cristiana», 78 (2002), pp. 19-117

Bisconti 2003

F.Bisconti, *Il restauro dell'ipogeo di via Dino Compagni: nuove idee per la lettura del programma decorativo del cubicolo "A"*, Città del Vaticano 2003

Bisconti 2004

F.Bisconti, “Il programma decorativo dell’ipogeo di Trebio Giusto tra attitudine e autorappresentazione”, in *L’ipogeo di Trebio Giusto sulla via Latina. Scavi e Restauri* (Scavi e Restauri pubblicati a cura della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 5), a cura di R.Rea, Città del Vaticano 2004, pp. 133-147

Bisconti 2006

F.Bisconti, “Le pitture di Trebio Giusto”, in M.Andaloro, *L’Orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, Milano 2006, pp.259-263.

Bisconti-Del Moro 1999

F.Bisconti-M.P.del Moro, “Via Latina 135: cronaca di un intervento di emergenza. Un'area catacombale recuperata al II miglio della via Latina”, in «Rivista di archeologia cristiana», 75 (1999), pp. 11-94

Boas 1927

F.Boas, “Primitive Art”, in *Instituttet for sammenlignende kulturforskning*, VIII, Oslo 1927, pp. 223-224

Bonacasa Carra 1995

R.Bonacasa Carra, “Echi di ritratti di mummie nella pittura funeraria paleocristiana”, in *L'Egitto in Italia. Dall'Antichità al Medioevo*, «Atti del III Congresso Internazionale Italo-Egiziano», Roma CNR-Pompei 13-19 novembre 1995, pp. 681-692.

Borda 1958

M.Borda, *La pittura romana*, Milano 1958

B.Borg 1996

B.Borg, *Mumienporträt Chronologie und kultureller Kontext*, Mainz 1996, pp. 183-190

B.Borg 1997

B.Borg, in *The dead as a guest at table? Continuity and change in the Egyptian Cult of the death*, in *Portraits and Mask. Burial Customs in Roman Egypt* (a cura di M.L. Bierbrier), London 1997, pp. 26-32

Bosio 1650 (Ristampa 1984).

A.Bosio, *Roma Sotterranea, opera postuma nella quale si tratta di sacri cimiteri in Roma. Compita disposta ed accresciuta da padre Giovanni Severani*, 1650 (Ristampa Roma 1984). G.G.Bottari 1737-1754 G.G.Bottari, *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma pubblicate già dagli autori della Roma Sotterranea ed ora nuovamente date in luce colle spiegazioni*, Roma 1 (1737), 2 (1746), 3(1754)

Bovini 1971

G.Bovini, *Mosaici paleocristiani di Roma (secoli III-VI)*, Bologna 1971

Bowman 1986

A.K.Bowman, *Egypt after the Pharaons*, Londra 1986

Brandenburg 1977

H.Brandenburg, "Spätantike und frühes Christentum", in *Propyläen Kunstgeschichte*, Francoforte, Berlino, Vienna 1977, p. 136

Brandi 1992

C.Brandi, *Carmine o della pittura*, Roma 1992

Brandi 1996

C.Brandi, "Disegno infantile e raffigurazioni preistoriche", in *Segno e Immagine*, Palermo 1996, pp. 19-33

Breccia 1922

E.Breccia, *Alexandrea ad Aegyptum*, Bergamo 1922, p. 182

Breckenridge 1968

J.D.Breckenridge, "What is a portrait"? in *Likeness: A Conceptual History of Ancient Portraiture*, Londra 1968, pp. 3-14

Brilliant 1974

J.Brilliant: *Roman Art from the Republic to Constantine*, Londra 1974, p. 166

Brown 1996

P.Brown, *Genesi della tarda antichità*, Torino 1996

Brown 2001

P.Brown, *The making of late antiquity*, Cambridge 1991

L.Cracco Ruggini, M.Mazza, *Governanti e intellettuali. Popolo di Roma e popolo di Dio*(I-VI secolo), Torino 1982, pp. 123-145

Bruyne 1943

L.De Bruyne, "L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien. Contribution iconologique à l'histoire du geste", in «Rivista di archeologia cristiana», 20 (1943), p. 113

Bruyne 1950

L.De Bruyne "Arcosolio con pitture recentemente ritrovato nel cimitero di dei Santi Marco e Marcelliano a Roma", in «Rivista di archeologia cristiana» 26 (1950) pp. 195–216, in particolare p. 196

Bruyne 1969

L.De Bruyne, "La peinture cémétériale constantinienne", in «*Akten des VII International Kongress für christlichen Archäologie*» (Trier, 5-11 settembre 1965), Città del Vaticano-Berlino 1969, pp. 169-214

Bruyne 1970

L. de Bruyne, "La Cappella greca di Priscilla", in «*Rivista di archeologia cristiana*», 46 (1970), pp. 291-330

Bureau 1948

G.Bureau, *Les Masques*, Parigi 1948

Cantino Wataghin 2001

G.Cantino Wataghin, "*Biblia pauperum*. A proposito dell'arte dei primi cristiani", in «*La "démocratisation de la culture" dans l'Antiquité tardive, Antiquité tardive*», 9 (2001), pp. 259-274

Carletti 1975

C.Carletti, "I tre fanciulli alla fornace", in *I tre giovani Ebrei di Babilonia nell'Arte Cristiana*, in «*Vetera christianorum*», 9 (1975)

Carletti 1989

C.Carletti, "Origine, committenza e fruizione delle scene bibliche nella produzione figurativa romana del III secolo", in «*Vetera christianorum*», 26 (1989), pp. 207-219

Cenival 1992

J.L.Cenival, *Le livre pour sortir le jour. Le livres des mortes des anciens Egyptiens*, Parigi 1992, pp. 61-62

Clarke 1991

R.R.Clarke, *The houses of roman Italy, 100 B.C.-A.D.250. Ritual, Space and decoration*,

Berkeley 1991, p. 7

Cohn 1925

W.Cohn, *Buddha in der Kunst des Ostens*, Mainz 1925, p. XXXI

Colinart-Garcia Darowska-Portal 2001

S.Colinart, M.Garcia Darowska, A.Portal, *Masques funéraires égyptiens de l'époque romaine*, Parigi 2001, p. 58-65

Conde Guerri 1979

E.Conde Guerri, *Los 'fossore' de Roma paleocristiana. E studio iconografico, epigrafico y social*, Città del Vaticano 1979

Corcoran 1995

L.Corcoran, *Portrait Mummies from Roman Egypt (I-IV centuries a.D.)*, Chicago 1995

Corcoran 1997

L.Corcoran, "Misticism in the Mummy portrait", in M.G.Brierbier, *Portrait and Mask. Burial customs in Roman Aegypt*, British Museums 1997, p. 50

Cormack 2000

R.Cormack, "Icon of the Virgin and Child Between Archangels Accompanied by Two Saints", in *Mother of God: representations of the Virgin in Byzantine art* (ed. by M.Vassilaki), Ginevra 2000, pp. 262-263

Corneli 2002

C.Corneli, *L'immagine pittorica tra tardoantico e contemporaneo*, Tesi di Laurea presso la Facoltà di Conservazione dei Beni culturali dell'Università della Tuscia, (relatore prof.ssa M.Andaloro, correlatore prof.ssa E.Cristallini), Viterbo, 23 dicembre 2002

Corneli 2006

C. Corneli, "Tre scene di miracoli nel cubicolo 65 detto di Nicerus", in M.Andaloro, *L'Orizzonte tardoantico e le nuove immagini, Corpus*, vol. I, Milano 2006, pp. 138-142

C. Corneli, "Scene di miracolo nel nicchione 14 della catacomba anonima di Via Anapo", in M.Andaloro, *L'Orizzonte tardoantico e le nuove immagini, Corpus*, vol. I, Milano 2006, pp. 143-144

C.Corneli, *Figura di donna con il bambino nel Coemeterium Maius*, in M.Andaloro, "L'Orizzonte tardoantico e le nuove immagini", *Corpus*, vol.I, Milano 2006, pp. 158-161

C. Corneli, "Orfeo nell'arcosolio 79 nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino", in M.Andaloro, *L'Orizzonte tardoantico e le nuove immagini, Corpus*, vol. I, Milano 2006, pp. 163-166

R.Cortopassi, *Portraits de l'Egypte romaine*, Paris Musée du Louvre, 5 ottobre 1998-4 gennaio 1999

Croce 1958

B.Croce, "Intuizione ed espressione", in *Estetica*, Firenze 1958

Cumont 1941

F.Cumont, *Recherches sur le symboïsme funéraire des Romains*, Parigi 1941, p. 239, tav. 19

Curtius 1929

L.Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis: eine Einführung in ihr Verständnis*, Lipsia 1929, p 242-248

D'Alessandro-Persegati 1987

L.D'Alessandro-F.Persegati, "*Il calco dal vero e la maschera funeraria*", in *Scultura e calchi in gesso*, Roma 1987, pp. 47-60

Dagens 1966

C.Dagens, "Autor du pape Libere. L'iconographie de Suzanne et des martyrs romains sur l'arcosolium de Celerina", in *Mélanges d'Archeologie et d'Histoire de l'Ecole française de Rome*, 78 (1966), pp. 327-381

Daremberg-Saglio 1963

C.Daremberg-E.Saglio, *ad vocem* "Personne", in «Dictionnaire des Antiquité», IV, 1963, p. 402

Daut 1975

R.Daut, *Imago*, Heildelberg 1975, pp. 164

De Francisci 1952

A.De Francisci, "Imagines maiorum e ritratti funerari", in *Il ritratto romano a Pompei*, Napoli 1952

De Maria 1992

L.De Maria, "Una discussa scena nella catacomba dei santi Marcellino e Pietro: Battesimo o Guarigione?", in «Bessarione», 9 (1992), pp. 141-145

De Maria 1993

L.De Maria, "Un piccolo gruppo di iscrizioni paleocristiane inedite a Roma", in «Atti del VII Congresso di Archeologia Cristiana», Cassino 1993.

De Mauro-Grassi-Battisti 1964

T.De Mauro, L.Grassi, E.Battisti, *ad vocem* “Ritratto” in «Enciclopedia Universale dell’Arte», VIII, Roma 1964, coll. 569-571

Dematrè 1983

J.Dematrè, “The Steale On Ancestor Worship” in *Ancient Egypt*, Leiden 1983

De Rossi 1864-1877

G.B.De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana* 3, Roma 1864-1877

De Rossi 1874

G.B.De Rossi, “Roma-Cimitero di Domitilla. Scoperta dell’immagine a fresco di S. Petronilla”, in *Bullettino di archeologia cristiana*, s. 2, 5 (1874), pp. 122-125

De Rossi 1875

G. B. de Rossi, “Insigni scoperte nel cimitero di Domitilla”, in *Bullettino di archeologia cristiana*, s. 2, 6 (1875), pp. 5-43

De Rossi 1882

G.B. De Rossi “Escavazioni del Cimitero dei SS. Marcellino e Pietro sulla Via Labicana”, in *Bollettino di archeologia cristiana*, n.4 (1882), pp. 111-130

De Rossi 1887

G.B.De Rossi, Nuove scoperte nel cimitero di Priscilla per le escavazioni fatte nell’anno 1887“, in “ *Bullettino di archeologia cristiana*, s. 4, 5 (1887), p. 28, Tav. VI

De Rossi 1888-1889

G.B.De Rossi, *Bullettino di archeologia cristiana*, s. 4, 7 (1888-1889), pp. 69-70

De Wit 1938

J.von De Wit, *Spätrömische Bildnismalerei: stilkritische Untersuchungen zur Wandmalerei der Katakomben und verwandter Monumente*, Roma 1938 (rist. anastatica

1966)

Deckers 1982

J.G.Deckers, "Die Huldigung der Magier in der Kunst der Spätantike: Die Heiligen Drei Könige", in *Darstellung und Verehrung*, Katalog zur Ausstellung des Wallraf Richartz Museums in der Josef- Haubrich Kunsthall, (Colonia, dicembre 1982- gennaio 1983), Colonia 1982, pp. 20-32

Deckers 1992

J. G. Deckers, "Wie genau ist eine katakombe zu datieren? Das Beispiel SS. Marcellino e Pietro" in "Memoriam Sanctorum Venerantes. Miscellanea in onore di Mons. Saxer", Città del Vaticano 1992, pp. 217- 238

Deckers 1994

J.G.Deckers, "Die Katakomben 'Commodilla': Repertorium der Malereien", in *Roma sotterranea cristiana* 10, Città del Vaticano 1994

Deckers 2001

J. G. Deckers, "Göttlicher Kaiser und kaiserlicher Gott: die Imperialisierung des Christentums im Spiegel der Kunst", in *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, a cura di F. Alto Bauer- N. Zimmermann, Mainz am Rhein 2001, pp. 3-16

Deckers et alii 1987

J. G. Deckers- G. Mietke - H.R.Seeliger, "Die Katakomben Santi Marcellino e Pietro, Repertorium der Malereien", in *Roma sotterranea cristiana* 24, Münster-Città del Vaticano 1987

Deckers et alii 1992

J. G. Deckers- G. Mietke, A. Weiland, "Die Katakomben 'Anonima di via Anapo'. Repertorium der Malereien", in *Roma sotterranea cristiana* 9, Münster-Città del Vaticano 1992, pp. 3-23

Deichmann 1969-1989

F. W. Deichmann, *Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Wiesbaden 1969-1989

Di Stefano Manzella 1997

I. Di Stefano Manzella, *Le iscrizioni dei cristiani in Vaticano: materiali e contributi scientifici per una mostra Epigrafica* (a cura di I. Di Stefano Manzella) Catalogo della mostra, Città del Vaticano 1997, pp. 173-179

Donner 1989

O. Donner, *Über die antiken Wandmalereien in technischer Beziehung*, Lipsia 1989, p.LXVIII

Dorigo 1966

W. Dorigo, "L'espressionismo costantiniano dalla pittura ipogeica alle volte del Mausoleo di Costantina", in *Pittura tardoromana*, Milano 1966, pp. 207-218

Dorsch 2000

K. D. Dorsch, "Katakomben der heiligen Marcellinus und Petrus", in *Römische Katakomben. Malereien Dokumentation von Zustand und Erhaltung. 1864-1994* (K. H. Dorsch, H. R. Seeliger), Monaco 2000, pp. 124-133

Dorsch- Seeliger 2000

K. D. Dorsch, Hans Reinhard Seeliger *Römische Katakomben Malereien im Spiegel des Photoarchivs Parker. Dokumentation von Zustand und Erhaltung 1864-1994*, Münster 2000

E. Doxiadis 1995

E. Doxiadis, *The mysterious Fayum portraits, faces from ancient Egypt*, London 1995

Drerup 1980

H. Drerup, *Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern*, MDAI(R) 87, 1980, pp. 81-129

Dupont 1987

F.Dupont, "Les Morts et la Mémoire: la masque funèbre", in F.Hinart, *La mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain*, in «Actes du colloque de Caen, 20-22 novembre 1985» Caen 1987, pp. 170-171

Ebers 1983

G. Ebers, *Antike portraits. Die hellennistischen Bildnisse dem Fayum*, Leipzig 1983, p. 44

Ehlich 1954

W. Ehlich, *Bild und Rahmen in Altertum*, Leipzig 1954, p. 84

Elia 1937

O.Elia, "Le pitture della casa del Citarista", in *Monumenti della pittura antica scoperta in Italia*, sez. III Pompei, fasc.I.1937, pp.2-25

Fasola 1956

U.M.Fasola, *Topographische Argumente zur Datierung der 'Madonna orans' 1956 im Coemeterium Maius*, 1956, pp. 137-147

Fasola 1965

U.M.Fasola, "Scoperte e risultati degli studi compiuti nel campo dei cimiteri cristiani antichi dal 1954 ad oggi" , in «Atti del VI Congresso internazionale di archeologia cristiana » (Ravenna, 23-30 settembre 1962), Studi di antichità cristiana 26 ,Città del Vaticano 1965, pp. 13-33

Fasola 1982

U.M.Fasola, "Le raffigurazioni di defunti e le scene bibliche negli affreschi delle

Catacombe di S.Gennaro”, in *Parola e Spirito. Studi in onore di Settimio Cipriani*, Brescia 1982, p. 121

Fasola 1985

U. M. Fasola, “Forme strutturali e architettoniche singolari della Catacomba di Via Anapo”, in «*Bibliotheca Pontificii Athenaei Antoniani*», 24 (1985), pp. 329-34

Ferrari 1998 A

S.Ferrari, “Piccola digressione etimologica”, in *La psicologia del ritratto nell’arte e nella letteratura*, Roma 1998, p. 25

Ferrari 1998 B

S.Ferrari, “Il ritratto come impronta, ombra, riflesso”, in *La psicologia del ritratto nell’arte e nella letteratura*, Roma 1998, p. 20

Ferrua 1942

A.Ferrua, *Epigrammata damasiana*, Città del Vaticano 1942

Ferrua 1944

A.Ferrua, “I monumenti eretici di Roma”, in «Civiltà Cattolica», (1944), pp. 389-390

Ferrua 1957-1958, 1959-1960

A.Ferrua, “Una scena nuova nelle pitture catacombali”, in *Rendiconti Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 30-31 (1957-1958, 1959-1960), pp. 107-116

Ferrua 1958 A

A.Ferrua, “Lavori e scoperte nelle catacombe”, in *Triplice Omaggio al SS. Pio XII*, Città del Vaticano 1958, II, pp. 49-64

Ferrua 1958 B

A. Ferrua, “Scoperta di una nuova regione della catacombe di Commodilla”, in «Rivista di archeologia cristiana», 34 (1958), pp. 5-56

Ferrua 1960

A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di via Latina*, Città del Vaticano 1960

Ferrua 1960-1961

A. Ferrua, "Qui filius diceris et pater inveniris: mosaico novellamente scoperto nella catacomba di Domitilla", in «Atti della Pontifica Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti», 33, 1960-1961 (1961), pp. 209-224

Ferrua 1968

A. Ferrua, "Una nuova regione della catacomba dei Santi Marcellino e Pietro", in «Rivista di archeologia cristiana», 44 (1968), pp. 30-78

Ferrua 1970

A. Ferrua, "Una nuova regione della catacomba dei Santi Marcellino e Pietro", in «Rivista di archeologia cristiana», 46 (1970), pp. 7-83

Ferrua 1971

A. Ferrua, "La catacomba di Vibia", in «Rivista di archeologia cristiana», 47 (1971), pp. 7-62

Ferrua 1990

A. Ferrua, *Catacombe sconosciute. Una pinacoteca del IV secolo sotto la via Latina*, Firenze 1990

Février 1978

P.A. Février, "*Le culte des morts dans les communautés chrétiennes durant le III^e siècle*", in «Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana» (Roma, 21-27 settembre 1975), I, Città del Vaticano 1978, pp. 211-302

Février 1989

P.A. Février, "*À propos de la date des peintures des catacombes Romaines*", in «Rivista

di archeologia cristiana», 65 (1989), pp. 120-123

Filacchione 2005

P. Filacchione, *L'orante cristiana tra simbologia e iconografia del reale*, in «Salesianum», 67 (2005), 157-169

Fiocchi Nicolai 1992

V. Fiocchi Nicolai, “Storia e topografia della catacomba anonima di via Anapo” , in J.G. Deckers *et alii*, *Die Katakombe ‘Anonima di via Anapo’. Repertorium der Malereien*, in *Roma sotterranea cristiana* 9, Münster-Città del Vaticano 1992, pp. 3-23

Fiocchi Nicolai 1994

V. Fiocchi Nicolai, “Novità storico-agiografiche dai restauri delle pitture della catacomba di S. Senatore in Albano Laziale (Roma)“ , in *Bild-und Formensprache der spätantiken Kunst: Hugo Brandenburg zum 65. Geburtstag*, a cura di M.Jordan Ruwe-U.Real, Münster 1994, pp. 53-60

Fiocchi Nicolai 1998

V. Fiocchi Nicolai, “Origini e sviluppo delle catacombe romane”, in V.Fiocchi Nicolai *et alii*, *Le catacombe cristiane di Roma. Origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica*, Regensburg 1998, pp. 9-69

Fiocchi Nicolai 2000 A

V. Fiocchi Nicolai, “L’organizzazione dello spazio funerario”, in *Christiana loca* 2000, pp. 43-58

Fiocchi Nicolai 2000 B

V. Fiocchi Nicolai, “Gli spazi delle sepolture cristiane tra il III e il IV secolo: genesi e dinamica di una scelta Insediativa”, in *La comunità cristiana di Roma, la sua vita e la sua cultura dalle origini all’Alto Medioevo*, Città del Vaticano 2000, pp. 341-362

Fiocchi Nicolai 2001

V.Fiocchi Nicolai, *Strutture funerarie ed edifici di culto paleocristiani di Roma dal IV al VI secolo*, Città del Vaticano 2001

Fiocchi Nicolai 2003

V. Fiocchi Nicolai, "Elementi di trasformazione dello spazio funerario tra tarda antichità e altomedioevo", in *Uomo e spazio nell'alto medioevo*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 4-8 aprile 2002), Spoleto 2003, pp. 921-969

Fiocchi Nicolai *et alii* 1998

V. Fiocchi Nicolai *et alii*, *Le catacombe cristiane di Roma. Origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica*, Regensburg 1998

J. Fleischer 2001

J. Fleischer, "Style and bearer of meaning the transition from late antique mummy portraits to early icons", in *Late Antiquity, Art in Context*, a cura di J. Fleischer e J. Lung, Copenhagen 2001, pp. 53-69

Flower 1996

H.I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford 1996

Fortes 1973

M. Fortes, "On the Concept of the person among the Tallensi", in G. Dieterlen, *La notion de personne en Afrique noire*, Parigi 1973

Freccero 2000

D. Freccero, *Mummienportraits*, Monaco 2000, p. 71

Freedberg 1995

D. Freedberg, *Verosimiglianza e Somiglianza*, Roma 1995, p. 325

Freud 1992

S. Freud, *Totem und Tabu*, Wien 1913 (Trad.it. "Totem e Tabù, alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici", in *Opere 1905-1921*, Roma 1992)

Garstand 1907

J.Garstang, *The Burial Customs of Ancient Egypt*, Londra 1907

Garucci 1873

R.Garucci, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, I vol., Prato 1873, tav. 38

E.K.Gazda 1978

E.K.Gazda, *Guardians of the Nils*, Ann Arbor 1978

Germer 1997

R.Germer, *Momies. La vie après la mort dans l'ancienne Égypte*, Parigi 1997, p.78

Giuliani 1994

R.Giuliani, "Il restauro dell'arcosolio di Veneranda nelle catacombe di Domitilla sulla via Ardeatina", in «*Rivista di archeologia cristiana*», 70 (1994), pp. 61-87

Giuliani 1997

R.Giuliani, "Il mosaico nelle catacombe romane", in «*Riscoperta del mosaico*», 1 (1997), pp. 4-9

Giuliani 1998

R.Giuliani, *ad vocem* "Fossore", in «*Temi di iconografia paleocristiana*» (a cura di F. Bisconti), Città del Vaticano 2000 coll. 295-296

Giuliani 2000

R.Giuliani, *ad vocem* "Angelo", in «*Temi di iconografia paleocristiana*» (a cura di F. Bisconti), Città del Vaticano 2000, coll. 106-109

Giuliano 1997

A.Giuliano, "Roman Portraits. Artistic and Literary", in «Acts of the Third International Conference» (Prague 1989), Mainz 1997, pp. 29-34.

Goffredo 1998 A

D.Goffredo, "Le cosiddette 'scene di ingresso' nell'arte funeraria cristiana", in «Rivista di archeologia cristiana», 74 (1998), pp. 197-236

Goffredo 2000 B

D. Goffredo, *ad vocem* "Porta" in «Temi di iconografia paleocristiana» (a cura di F. Bisconti), Città del Vaticano 2000, coll. 263-264

Goffredo 2000 C

D. Goffredo, *ad vocem* "Samaritana al pozzo", in «Temi di iconografia paleocristiana» (a cura di F. Bisconti), Città del Vaticano 2000, coll. 275-276

Goldscheider 1945

L.Goldscheider, *Roman Portraits*, London 1945

Gombrich 1945

E. H. Gombrich, *Arte e Illusione*, Torino 1962

Gombrich 1971

E. H.Gombrich, *A cavallo di un manico di scopa.Saggi di Storia dell'arte*.trad.it di C.Roatta, Torino 1971

Gombrich 1985

E. H. Gombrich, "La maschera e la faccia: la percezione della fisionomia nella vita e nell'arte", in *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, trad. it. di A.Cane, Torino 1962, pp.117-153

Gourhan 1977

L.Gourhan, *Il gesto e la parola*, Torino 1977, pp. 224- 225

Grabar 1960

A.Grabar, “*Recherche sur les sources juives de l'art paléochrétien*”, in «Cahiers archéologiques», 11 (1960), pp. 41-72

Grabar 1968 [1980]

A.Grabar, *Christian iconography. A study of its origins*, New York 1968

A.Grabar 1980

A.Grabar, *L'arte paleocristiana (200-395 d.C.)*, Milano 1980

Grabar 1982

A.Grabar, “*L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du haut Moyen Age*”, in «Cahiers archéologiques», 30 (1982), pp. 5-24

Guj 2000

M.Guj, *ad vocem* “Lazzaro”, in «Temi di iconografia paleocristiana» (a cura di F. Bisconti), Città del Vaticano 2000, coll. 201-203

Grimm 1974

E.G.Grimm, *Die römischen Mumienmasken aus Ägypten*, Wiesbaden 1974, p.14

Ruby 1988

J.Ruby, “*Portraying the death*”, in «Journal of Death and Dying», pp.1-21, 1988

N.Guilhou 1997

N.Guilhou, “*Le masque funéraire*”, in «Égypt, Afrique en Orient», n.5, giugno1997, p. 30

Guyon 1984

J.Guyon, “*La peinture des catacombes. Histoire d’une recherche*”, in «*Le courrier du Centre National de la Recherche* l» 54, Parigi 1984, pp. 38-41

Guyon 1987

J.Guyon, *Le cimetière aux deux lauros. Recherches sur les catacombes romaines*, Città del Vaticano 1987

Hauser 1995

A.Hauser, “Magia e naturalismo”, in *Storia Sociale dell’arte, I*, Torino 1955, pp. 18-28

Hempel 1956

H.Hempel, *Die Bedeutung des Alten Testaments für die Programme der frühchristlichen Malerei*, Mainz 1956, p. 78

Hiesinger 1973

U.Hiesinger, “*Portraiture in the Roman Republic*”, in «*Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* » 4 (1973), p. 815

Hinks 1933

R.P.H.Hinks, *A Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum*, Londra 1933, p.58 n. 87, fg.66

Hinks 1935

R.P.Hinks, *Greek and Roman Portrait Sculptures in the British Museum*, Londra 1935

Hornung 2002

H.Hornung, “Uno sguardo nelle sfere ultramondane”, in *Spiritualità nell’antico Egitto*, Roma 2002, pp. 81-94

L'ipogeo di Trebio Giusto 2004

L'ipogeo di Trebio Giusto sulla via Latina: scavi e Restauri, Scavi e Restauri 5, a cura di R.Rea, Città del Vaticano 2004

Jahn 1867

O. Jahn, in «*Archäologische Zeitung*» n.25, 1867, pp. 85-87

Jackson 1987

D.Jackson, “*Verism and ancestral portrait*”, in *Greece and Rome*, vol. II, 1987, pp. 32-47

Jones 1968

H.S.Jones, *A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome*, Roma 1968, tav.23 n.65.

Josi 1918-1919

E. Josi, “Scoperte nel cimitero dei Santi Marcellino e Pietro sulla Via Labicana”, in *Nuovo bullettino di archeologia cristiana*, 24-25 (1918-19), pp. 79-85

Josi 1928

E.Josi, “Le pitture del cimitero dei Giordani”, in «*Rivista Archeologia Cristiana*», 5 (1928), pp. 28-45

Josi 1933 A

E.Josi, “Coemeterius Maius”, in «*Rivista di archeologia cristiana*», 10 (1933), pp.7-16

Josi 1933 B

E.Josi, “Il Cimitero di Callisto”, in *Collezione Amici delle Catacombe*, II Roma 1933

Josi 1950

E. Josi, *ad vocem* “Epifania”, in «*Enciclopedia Cattolica*», Città del Vaticano 1950, coll. 421-422

Kantoriwicz 1957

E.H.Kantoriwicz, *The king's two bodies: a study in medieval political theology*, Princeton 1957

Kanzler 1898

R.Kanzler, "Osservazioni sulla tecnica dei mosaici nei cimiteri cristiani", in *Nuovo Bollettino di Archeologia Cristiana* 4 (1898), pp. 209-211

Kanzler 1914

R.Kanzler, "Scavi nel cimitero dei Santi Marcellino e Pietro sulla Via Labicana. Relazione ufficiale degli scavi eseguiti a seguito della Commissione di Archeologia sacra nelle catacombe romane" (1911-12), in *Nuovo Bollettino di Archeologia Cristiana*, 20 (1914), II, pp. 65-77

Kirsch 1912

J.P.Kirsch, "Die neue Entdeckte Grabkammer des Trebius Iustus aus der via Latina", in *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 26 (1912), pp. 51-54

Kirsch 1927

J.P.Kirsch, "Sull'origine dei motivi iconografici nella pittura cimiteriale di Roma", in «*Rivista di archeologia cristiana*», 4 (1927), pp. 259-287

Kirsch 1930 A

J.P.Kirsch, "Pitture inedite di un arcosolio del cimitero dei SS Marcellino e Pietro", in «*Rivista di Archeologia Cristiana*», 7 (1930), pp. 31-46

Kirsch 1930 B

J.P.Kirsch, "Un gruppo di cripte dipinte inedite del cimitero dei santi Pietro e Marcellino", in «*Rivista di Archeologia Cristiana*», 7 (1930), pp. 203-234

Kirsch 1933

J.P.Kirsch, "Cubicoli dipinti nel Cimitero dei santi Pietro e Marcellino", in «Rivista di Archeologia Cristiana», 9 (1933), pp. 17-36

Kitzinger 1977 [1989]

E.Kitzinger, *Alle origini dell'arte bizantina. correnti stilistiche nell'arte mediterranea dal III al VII secolo*, Milano 1997

Kleiner 1992

D.E.E.Kleiner, *Roman Sculpture*, Berlino 1992, p. 196

Kollwitz 1936

J. Kollwitz, "Christus als Lehrer und die Gesetzübergabe an Petrus in der konstantinischen Kunst Roms", in *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 44 (1936), pp. 45-66

Kollwitz 1969

J. Kollwitz, "Die Malerei der konstantinischen Zeit", in «*Akten des VII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie*» (Trier, 5-11 September 1965), Città del Vaticano 1969, 1, pp. 29-158

Kris-Kurz 1980

E.Kris-O.Kurz, "La magia delle immagini", in *La leggenda dell'artista*, Torino 1980, pp. 69-81

Kuhlmann 1988

K.P.Kuhlmann, *Das Ammoneion. Archäologie, Geschichte und Kultpraxis des Orakels von Siwa*, Monaco 1988, p. 89

Kurth 1990

D.Kurth, "Der Sarg dei Teüris", in *Ägyptiaca Treverensia*, vol.6, Mayence 1990, pp.18-52

Ladner 1941 A

G.Ladner, *Ritratti dei Papi nell'antichità e nel Medioevo*, Città del Vaticano, I vol. 1941, pp. 11-15

Ladner 1941 B

G.Ladner "The so-called Square Nimbus", in *Medieval Studies* 3 (1941), p.15; ristampato in G.Ladner, *Images and Ideas in the Middle Ages*, Roma 1983, p. 115

Leclercq 1939

H.Leclercq, *ad vocem* "Magi", in «*Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*», 1938, coll. 996

Lessing 1857

G.E.Lessing, *Über die Ahnenbilder der Römer*, Lipsia 1857, p. 261

Lévi-Strass 1966

C.Lévi-Strass, *Lo sdoppiarsi della rappresentazione nelle arti*, ed. it. 1966, p. 290 [Structural anthropology, New York 1963]

Ling 1991

R.Ling, *Roman Painting*, Cambridge 1991, fg. 232

Maiuri 1933

A.Maiuri, *La casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria*, Pompei 1933

Maiuri 1938

A.Maiuri, "Note su di un nuovo dipinto ercolanese", in *Bollettino d'Arte del Ministero della Educazione Nazionale*, III serie, n. XXXI, maggio 1938, pp.481-500

Maiuri 1970

A.Maiuri, “*Picturae ligneis formis inclusae*. Note sulla tecnica della pittura campana”, in *Rendiconti dell’Accademia d’Italia. Classe Scienze storiche e morali*, fascicolo VII, 1970, pp. 138-160

Malamoud-Vernant 1986

C.Malamoud-J.P.Vernant, *Corps de dieux*, Parigi 1986, pp. 231-252

Marquardt 1905

J.Marquardt, *Das Privatleben der Römer*, Lipsia 1905

Marucchi 1880

O.Marucchi, “Conferenze della società di cultori della cristiana archeologia in Roma”, in *Bullettino di archeologia cristiana*, s. III, 5 (1880), pp. 55-65

Marucchi 1900

O.Marucchi, in «Atti della Pontifica Accademia Romana di Archeologia. Sessione III - 25 gennaio 1900», in «Rendiconti», 7 (1900), pp. 417-418

Marucchi 1909

O.Marucchi, *Roma sotterranea cristiana*, Roma 1909

Marucchi 1913

O.Marucchi, “Il singolare ipogeo di Trebio Giusto”, in *Konstantin der Grosse und seine Zeit: gesammelte Studien, Festgabe zum Konstantins-Jubiläum 1913 und zum goldenen Priesterjubiläum von Mgr. Dr A.de Waa, a cura di F.Jos. Dölger*, Freiburg 1913, pp. 297-314

Marucchi 1917

O.Marucchi, “Il simbolismo cristiano delle pitture dell'ipogeo di Trebio Giusto sulla via Latina”, in «Atti della Pontifica Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti», 11 (1917), pp. 311-327

Marucchi 1933

O.Marucchi, *Le Catacombe Romane*, Roma 1933

Mathews 1993

T.F.Mathews, *The clash of gods : a reinterpretation of early Christian art*, Princeton 1993

(trad. it. *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, traduzione di A.Dell'Aira, a cura di E.Russo, Milano, 2005)

Mathews 1999

T.F.Mathews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton 1999, p. 111.

Matthews 2001

T.F.Mathews, "The emperor and the icon", in *Imperial art as Christian art - Christian art as imperial art : expression and meaning in art and architecture from Constantine to Justinian*, Roma 2001, Erschienen 2002

Matthews 2005 A

T.F.Mathews, "Isis and Mary in Early Icons", in *Images of Mother of God*, Aldershot Burlington 2005, pp. 3-13

Mathews 2005 B

T.F. Mathews, *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, con un saggio di Eugenio Russo, Milano 2005

Mathews 2007

T. F. Mathews, "Early icons of the Holy Monastery of Saint Catherine at Sinai", in *Holy image, hallowed ground : icons from Sinai* (ed. by R.S.Nelson), Los Angeles 2007, pp. 47-50

Mauss 1965

M.Mauss, “Una categoria dello spirito umano: la nozione di persona, quella di “io”, in *Teoria generale della magia ed altri saggi*, Torino 1965

Mazois 1911

C.F.Mazois, *Ruines de Pompei*, Jahrbuch XXVI 1911, pp.10-17

Mazzei 2000 A

B. Mazzei, *ad vocem* “Abramo” , in «Temi di iconografia paleocristiana» (a cura di F. Bisconti), Città del Vaticano 2000, coll. 92-95

Mazzei 2000 B

B. Mazzei *ad vocem* “Fanciulli ebrei” , in «Temi di iconografia paleocristiana» (a cura di F. Bisconti), Città del Vaticano 2000, coll. 177-178

Mazzei 2000 C

B. Mazzei, *ad vocem* “ Moltiplicazione dei pani” , in «Temi di iconografia paleocristiana» (a cura di F. Bisconti), Città del Vaticano 2000, coll. 220-221

Mazzei 2006

B Mazzei, *I dipinti del cubicolo F detto di Sansone*, in M.Andaloro, *L’Orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, Corpus vol. I, Milano 2006, pp. 154-158

Mazzoleni 2000

D.Mazzoleni, *ad vocem* “Giona”, in «Temi di iconografia paleocristiana» (a cura di F. Bisconti), Città del Vaticano 2000, coll.182-184.

Mecks 1991

D.Mecks, “*Dieu masqué, dieu sans tête*”, in «Archéo Nilo», n.1, maggio 1991, pp. 6-15

Morris 1987

I.Morris, *Burial and ancient society*, Cambridge 1987

Mommsen 1865

T.H.Mommsen, *Nuove Memorie dell'Istituto di corrispondenza Archeologica*, Leipzig 1865

Mommsen 1887

T.H.Mommsen, *Römischen Staatsrecht 3te Aufl*, Lipsia 1887

Mommsen 1872

T.H.Mommsen, *Droit public Romain*, II, Parigi 1872

Mulhern 1978-1979

A.Mulhern, *The iconography of the orant image on roman cemeterial iscriptionis stones*, Città del Vaticano 1978-1979

Murray 1981

S.C.Murray, "The Christian Orpheus", in *Rebirth and Afterlife. A Study of the Transmutation of Some pagan Imagery in Early Christian Funerary Art*, Oxford 1981, pp. 37-44

Mustakallio 2003

K.Mustakallio, "Women and mourning in Ancient Rome", in L.Larsson-Lovén, A.Strömberg, *Gender, Cult and Culture in ancient World. Studies in Mediterranean Archeology*, 166, Sävedelen 2003, pp. 86-99

Nestori 1970

A.Nestori, *Inventario degli acquarelli delle collezioni dell'Istituto Pontificio di Archeologia cristiana*, Roma 1970

Nestori 1981

A.Nestori, "Pitture cimiteriali romane inedite", in «Rivista di Archeologia Cristiana» 57, 1981, p. 87

Nestori 1993

A.Nestori, "Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane", in *Roma sotterranea cristiana* 5, Città del Vaticano 1993

Neowicka 1992

M.Nowicka, *Le Portrait*, p. 171, fig. 252 1992

Nodelman 1980

S.Nodelman, "Roman Portrait Introduction", in *Roman Portraits, Aspects of Self and Society*, Malibu 1980

Ogden 2001

D.Ogden, *Greek and Roman Necromancy*, Princeton 2001

Overbeck 1860

P.Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste den Griechen*, Lipsia 1860.

Parlasca 1966

K.Parlasca, *Mummienporträts und verwandte Denkmäler*, Wiesbaden 1966

Parlasca 1969-1978

K.Parlasca, "Ritratti di mummie", in A.Adriani, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, vol.I Palermo 1969, vol.II-III Roma 1977-1978

Pergola 1998

P.Pergola, *Le catacombe romane. Storia e topografia*, Roma 1998

Perraymond 1986

M.Perraymont, “L’emorroissa e la cananea nell’arte paleocristiana”, in «Bessarione» 5 (1986), pp. 147-174

Perraymond 2000

M.Perraymond, *ad vocem* “Emorroissa”, in «Temi di iconografia paleocristiana» (a cura di F. Bisconti), Città del Vaticano 2000, coll. 171-173

Petrassi 1971

M. Petrassi, “Tradizione iconografica dei Re Magi”, in «Capitolium» 46 (1971), pp. 16-21

Petrie 1889

W.M.F.Petrie, *Hawara, Biahmu and Arsinoe*, London 1889, p. 20

Petrie 1911

W.M.F.Petrie, *Roman portrait*, Londra 1911, pp. 7-16

Quacquarelli 1986

A.Quacquarelli, “La lettera cristologica (*gammadia*) I nella iconografia dei primi secoli”,
in «*Vetera Christianorum*», 23, 1986, pp. 5-18

Raffaella 1997

B.Raffaella, *Ritratti romani da Pompei*, Roma 1997

Rambaud 1978

P.Rambaud, in “*Masques et images. Essai sur certains usages*”, in «*Etudes classique*» XLVI (1978), p. 11

Reinach 1914

Alfonso Reinach, *Le portraits greco-egyptienne*, Parigi 1914, p. 36

Richter 1951

G.M.A.Richter, "Who made the Roman Portrait Statues? Greeks or Romans?", in «*Proceedings of the American Philosophical Society*» 95(1951), pp. 184-208

Richter 1955

J.Richter, "The Origins of Verism in Roman Portraits", in «*Journal of Roman Studies*», 45 (1955), pp. 39-5

Richter 1963

G.M.A.Richter, "Late Hellenistic Portraiture I", in «*The Journal of Archaeology*», 16 (1963)

Riegl 1901

A.Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich*, Vienna 1901

Riggs 2000

C.Riggs, "Portrait or masks", in «*The Journal of Archaeology*», 86 (2000), p. 106

Riggs 2002

C.Riggs, "Facing the Dead. Research of Funerary Art of ptolemaic and roman Aegypt", in «*American Journal of Archaeology*», vol. 106, No. 1 (Jan. 2002), pp. 85-101

Romana pictura 1998

Romana pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina, Catalogo della mostra (Rimini, 28 marzo-30 agosto 1998), a cura di A.Donati, Milano 1998

Root 1979

M.C.Root, *Faces of Immortality: Egyptian Mummy Masks, Painted Portraits and Canopic Jars in the Kelsey Museum of Archaeology*, Ann Arbor 1979, pp. 56-57

J.Pollini 2007

J.Pollini, "Ritualizing death of republican Rome: Memory, Religion Struggle, in the Wax Mask's traditions and influences on Veristic portrait", in N.Laneri (a cura di) *Performing death. Social analyse of funeral traditions in the ancient near east and mediterranean*, Oriental Institute Seminars of Chicago, vol.III, Chicago 2007, pp. 237-287

Quibell 1897

A.A. Quibell, *Catalogue of antiquities from excavations at Deshasheh and Behnesa*, Londra 1897

Rubenson 1905

O.Rubenson, "*Ausgrabungen in Abusir el Melaq*", in «*Bullettin de la Société archéologique d'Alexandrie*», 8, (1905), pp. 20-24

Sacks-Christopher-Peters 1981

S.P.Sacks, F.Christopher, Th.Peters, "*A technical Examination of an Ancient Egyptian Painting on canvas*", in *Studies in Conservations*, vol. 26, n.1, 1981, pp. 15-23

Said Mahmoud 1992

A.Said Mahmoud, "Le maschere funerarie di gesso colorato nel Museo Greco Romano di Alessandria", in «*Xenia Antiqua*», 1, 1992, pp. 21-48

Sande 1993

S.Sande, "*The icon and its origin Graeco-Roman portraiture*", in *Aspects of late antiquity and early Byzantium*, Stoccolma 1993, pp. 75-84

Sartre 1948

J.P.Sartre, *Imaginaire. Psychologie Phenomenologique de l'imagination*, Parigi 1940
(Trad. it. *Immagine e coscienza*, Torino 1948)

Schade 2003

K.Schade, *Frauen in der Spätantike-Status und Repräsentation*, Mainz am Rhein 2003

Schick 1955

C.Schick, *Le Storie*, Milano 1955, p. 131

Schlosser 1911

J.Schlosser, *Geschichte der Portraitbildnerei in Wachs*, in «*Jahrbuch der Kunsthistorischen*», 29 (1911), p. 171-253

Schneider-Meyer 1916

K.Schneider, H.Meyer, *Imagines Maiorum* in Pauly Wissowa, vol. IX 1916, coll.1097

Schweitzer 1948

B.Schweitzer, *Die Bildkunst der römische Republik*, Lipsia 194

Seeliger 2000

H.R.Seeliger, “*Die ältesten Photographien römischer Katakombenmalerei*”, in *Römische Katakomben. Malereien Dokumentation von Zustand und Erhaltung.1864-1994*(K.D.Dorsch, H.R.Seeliger), Monaco 2000, pp. 21-54

Sgarlata 1998

M.Sgarlata, *San Giovanni a Siracusa*, Siracusa 1998, pp. 119-146

Smith 1981

R.R.R.Smith, “*Greeks Foreigners, and Roman Republican Portraits*”, in «*The Journal of Roman Studies*»,vol. 71, 1981, pp. 24-38

G.Simmel 1985

G.Simmel, “*Il problema estetico del volto*”, in *Il volto e il ritratto*, trad. it., Bologna 1985, p. 56

Sörries 2003

R. Sörries, *Das Malibu-Triptychon.*, cat. n. 16, pp. 99-100, fig. 16 p. 98. cit. p.3

Stern 1974

H.Stern, “*Orphée dans l’art paléochrétienne*”, in «*Cahiers archéologiques*», XXIII,1974, pp. 1-16

Strong 1915

E.Strong, *Apotheosis and After Life*, 1915, pp. 175-179

Styger 1933

P.Styger, *Die römischen Katakomben*, Berlin 1933

Tacke 1996

N.Tacke, *Die Entwicklung der Mummienmaske im Alten Reich*, Lipsia 1996, pp. 321-336

Taylor 1994

J.H.Taylor, “Masks in ancient Egypt: the image of divinity”, in *Masks the art of expression*,1994, pp. 121-176

Temi di iconografia paleocristiana 2000

Temi di iconografia paleocristiana, Sussidi allo studio delle antichità cristiane, a cura di Fabrizio Bisconti, Città del Vaticano 2000

Testini 1962

P.Testini, “Recenti scavi e scoperte nei cimiteri paleocristiani di Roma”, in *Studi Romani*, 10 (1962), pp. 442-450

Thompson 1976

D.H.Thompson, *The Artists of the Mummy Portraits*, London 1976, pp. 35-36

Thompson 1982

D.L.Thompson, *Mummy portraits in the J. Paul Getty Museum*, Malibu, 1982

Toynbee 1971

J.Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*, Londra 1971

Tronzo 1986

W.Tronzo, *The Via Latina catacomb: imitation and discontinuity in fourth-century Roman painting*, Pennsylvania University Park, London 1986

Waetzoldt 1964

S.Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien 1964

Walker 1997

S.Walker, "I ritratti su mummia e la ritrattistica romana", in *Portraits and Masks. Burial customs in Roman Aegypt*, a cura di M.L.Brierbier, Londra, 1997, pp. 19-21

Wallence-Hadrill 1988

A.Wallence-Hadrill, "The Social structure of the roman house" 1988, «*Papers of the British School at Rome*», n.46, pp.43-97

A.W.Van Buren 1938

A.W.Van Buren, *Pinacothecae with especial reference to Pompei*, in «*Memoirs of the American Academy in Rome*» 15, Roma pp. 70-81

Il volto di Cristo 2000

Il volto di Cristo, Catalogo della mostra (Roma, 9 dicembre 2000-16 aprile 2001), a cura di G.Morello-G.Wolf, Milano 2000

Vernant 1995

J.P.Vernant, *Passé et présent. Contributions à une psychologie historique*, Roma 1995, p. 206

Vessberg 1948

O.Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*, Luni 1948, p. 106

Weitzmann 1976

K.Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: the icons, vol. I, From the sixth to the tenth century*, Princeton, 1976, pp. 18-21

Weitzmann 1978

K.Weitzmann, *The icon holy image, dal VI al XIV secolo*, Londra 1978

Weitzmann 1979

K.Weitzmann, "Frescoes from Tombe of Trebius Iustus", in *Age of spirituality: late antique and early Christian art; third to seventh century*, Catalogue of the exhibition (New York, 19 novembre 1977-12 febbraio 1978), a cura di K.Weitzmann, Princeton 1979, pp. 276-278

Wickhoff 1985

F.Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Vienna 1895

Wilpert 1891 A

J.Wilpert, *Die Katakombengemälde und ihre alten Copien*, Freiburg im Breisgau 1891

Wilpert 1891 B

J.Wilpert, *Ein Cyclus Christologischer Gemälde aus der Katakomben der heiligen Petrus und Marcellinus*, Freiburg im Breisgau 1891

Wilpert 1901

J. Wilpert, "L'immagine della Vergine nel *Maius*", in «*Nuovo Bollettino di Archeologia Cristiana*» 7(1901), p. 36

Wilpert 1903 A

J. Wilpert, "Cristo sotto le sembianze di Orfeo", in *Le pitture delle catacombe romane*, Roma 1903, pp. 222-224

Wilpert 1903 B

J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Friburgo 1903, tav. 98

Wilpert 1903 C

J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, 4 voll., Freiburg 1916

Wilpert 1903 D

J. Wilpert, "Maria Orante con il Bambino Gesù in un affresco del *Coemeterium Maius*", in *Le pitture delle catacombe romane*, Roma 1903, pp. 193-197

Wilpert 1903 E

J. Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane*, Roma 1903

Wilpert 1908

J. Wilpert, "Beiträge zur Christlichen Archäologie VIII. Krypten und Gräber von Märtyrern und solche von gewöhnlichen Verstorbenen I, Katacombe der hl. Petrus und Marcellinus", in «*Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*», 22 (1908), p. 76

Wilson 1977

A. Wilson, "Egypt", in *The Intellectual Adventure of Ancient Man: an essay on Speculative Thought in the Ancient Near East*, Chicago 1977 [1946], pp. 45-49

Winkes 1969

R.Winkes, *Clipeata imago, Studien zu einer römischen Bildnisform*, Bonn 1969

Wolf 2005

G.Wolf, “Icons and sites: cult images of the Virgin in mediaeval Rome”, in *Image of God: perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Londra 2005, pp. 23-49

Zadoks-Jitta 1932

A.N.Zadoks-J.Jitta, *Ancestral Portraiture in Rome and the art of the last century of the Republic*, Amsterdam 1932, p. 47

Zanker 1997

P.Zanker, *La Maschera di Socrate*, Torino 1997

Zanker 2000

Dal culto della “paideia” alla visione di Dio, in *Aurea Roma* 2000, 407-412

Zimmermann 2002

N.A.Zimmermann, *Werkstattgruppen römischer Katacombenmalerei*, Lipsia 2002