

MITTEILUNGEN  
DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS  
RÖMISCHE ABTEILUNG  
Band 125, 2019



Paolo Liverani

*Nomen e Imago. Presenza e assenza nei ritratti sui  
sarcofagi romani*

PDF-Dokument des gedruckten Beitrages

© 2019 Deutsches Archäologisches Institut / Verlag Schnell und Steiner GmbH  
Der Autor/die Autorin hat das Recht, für den wissenschaftlichen Gebrauch unveränderte  
Kopien von dieser PDF-Datei zu erstellen bzw. das unveränderte PDF-File digital an  
Dritte weiterzuleiten. Außerdem ist der Autor/die Autorin berechtigt, nach Ablauf von  
24 Monaten und nachdem die PDF-Datei durch das Deutsche Archäologische Institut  
kostenfrei zugänglich gemacht wurde, die unveränderte PDF-Datei an einem Ort seiner/  
ihrer Wahl im Internet bereitzustellen.

MITTEILUNGEN DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS,  
RÖMISCHE ABTEILUNG

BULLETTINO DELL'ISTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO,  
SEZIONE ROMANA

RM 125, 2019 – 524 Seiten mit 326 Abbildungen

Herausgeber / *Editors*:

Ortwin Dally, Norbert Zimmermann

Wissenschaftliche Redaktion / *Editorial Office*:

Norbert Zimmermann

Deutsches Archäologisches Institut Rom

Redaktion

Via Sicilia, 136

00187 Rom

Italien

Tel.: +39 06 488 81 41

Fax: +39 06 488 49 73

E-Mail: [redaktion.rom@dainst.de](mailto:redaktion.rom@dainst.de)

Wissenschaftlicher Beirat / *Advisory Board*:

Franz Alto Bauer, München • Hansgeorg Bankel, München • Fathi Béjaoui, Tunis

Nacéra Benseddik, Algier • Martin Bentz, Bonn • Sebastian Brather, Freiburg

Johanna Fabricius, Berlin • Elisabeth Fentress, Rom • Carlo Gasparri, Neapel

Elaine Gazda, Ann Arbor • Pier Giovanni Guzzo, Rom • Rudolf Haensch, München

Lothar Haselberger, Philadelphia • Tonio Hölscher, Heidelberg

Valentin Kockel, Augsburg • Paolo Liverani, Florenz • Alessandro Naso, Neapel

Michael Mackensen, München • Stefan Ritter, München • John Scheid, Paris

R. R. R. Smith, Oxford • Christian Witschel, Heidelberg • Fausto Zevi, Rom

© 2019 by Verlag Schnell und Steiner

ISBN 978-3-7954-3410-6

ISSN 0342-1287

Alle Rechte vorbehalten

Textredaktion: Luisa Bierstedt und Marion Menzel, Deutsches Archäologisches Institut

Rom, Lucie Siftar, Freiburg, Federica Giacobello, Mailand sowie Julia Böttcher, Berlin

und Bernadette Willmitzer, Emtmannsberg.

Satz, Bild und Prepress: Ruth Schleithoff, Punkt.Satz, Zimmer und Partner, Berlin

Gesamtherstellung: Schnell und Steiner

Paolo Liverani

## *Nomen e Imago. Presenza e assenza nei ritratti sui sarcofagi romani*

*Nomen and Imago. Presence and Absence in Portraits on Roman Sarcophagi*

Abstract: The problem of the unfinished portrait heads on Roman sarcophagi is a long-debated one. Several solutions have been proposed – serial production, superstition, finishing in stucco or painting – but none without its drawbacks. Rather than propose further explanation, this paper aims to contribute to the comprehension of the phenomenon from an anthropological and semiotic point of view. The sources and the archaeological evidence demonstrate a close connection between the name and the imago – the portrait of the deceased. The imago is equivalent to the name in the figural language, with the same capacity to identify a person (also from a juridical point of view). This conclusion means that the patron had his sarcophagus prepared while he was alive, but without finishing the portrait (a duty of the heirs).

Keywords: Roman sarcophagi – portrait – unfinished – identity – Christian halo

Un tema che da molto tempo affatica gli archeologi nello studio dei sarcofagi è quello dei ritratti non finiti. È infatti noto l'uso di inserire il ritratto del defunto al posto del volto di un personaggio del mito raffigurato sulla cassa del sarcofago<sup>1</sup> oppure in una posizione particolarmente evidente – per esempio all'interno di un clipeo o di una conchiglia o davanti a un *parapetasma*, eventualmente sorretti da vittorie o geni stagionali – tuttavia in diversi casi tali ritratti risultano solo sbazzati, a differenza del resto del rilievo perfettamente finito. Di questo fatto da tempo sono state date numerose motivazioni, che però riescono a spiegare ciascuna solo una parte dei casi conosciuti<sup>2</sup>.

La risposta più spontanea e semplice è stata quella di ipotizzare che – visti i tempi di realizzazione del sarcofago mal conciliabili con quelli della sepoltura – esistessero produzioni di serie già pronte nelle botteghe degli scultori, tra le quali i parenti del defunto avrebbero potuto scegliere l'esemplare più adatto<sup>3</sup>. Per ragioni contingenti non sempre si

- <sup>1</sup> Per la discussione sulle problematiche sollevate da quest'uso Zanker 1999. Si tenga conto del contesto delineato in altri lavori dello stesso autore, in particolare Zanker 2000. Dissente Koortbojian 1995, 8 s., ammettendo tuttavia che il fenomeno delle analogie tra miti diversi – evocate attraverso la giustapposizione delle loro raffigurazioni derivate dallo stesso schema compositivo – “was marked by an obvious loss of mythographic specificity, as the tales were adapted to new contexts and purposes” (Koortbojian 1995, 133; inoltre tutto il capitolo 8 del volume è ricco di riflessioni importanti). Su questo tema in relazione ai casi più problematici vedi Liverani 2007. Cfr. più recentemente Newby 2011; Birk 2013.
- <sup>2</sup> Marrou 1939; Bovini 1949, 78 s.; Engemann 1973, 76–78; Koch – Sichtermann 1982, 610–614; Andreae 1982, 137 s.; Andreae 1984; Deckers 1996, 143 con nota 15; Liverani – Spinola 2010, 32–35 (P. Liverani); Studer-Karlen 2012, 18–23.
- <sup>3</sup> Già Wilpert 1929, 100 e Marrou 1939, 200 n. 2, assieme alle possibili obiezioni. L'ipotesi è stata spesso riproposta: cfr. Floriani Squarciapino 1943/1944, 284–286; Bovini 1949, 79 s.; Bianchi Bandinelli 1970, 56, 115; Dresken-Weiland 2010, 89.

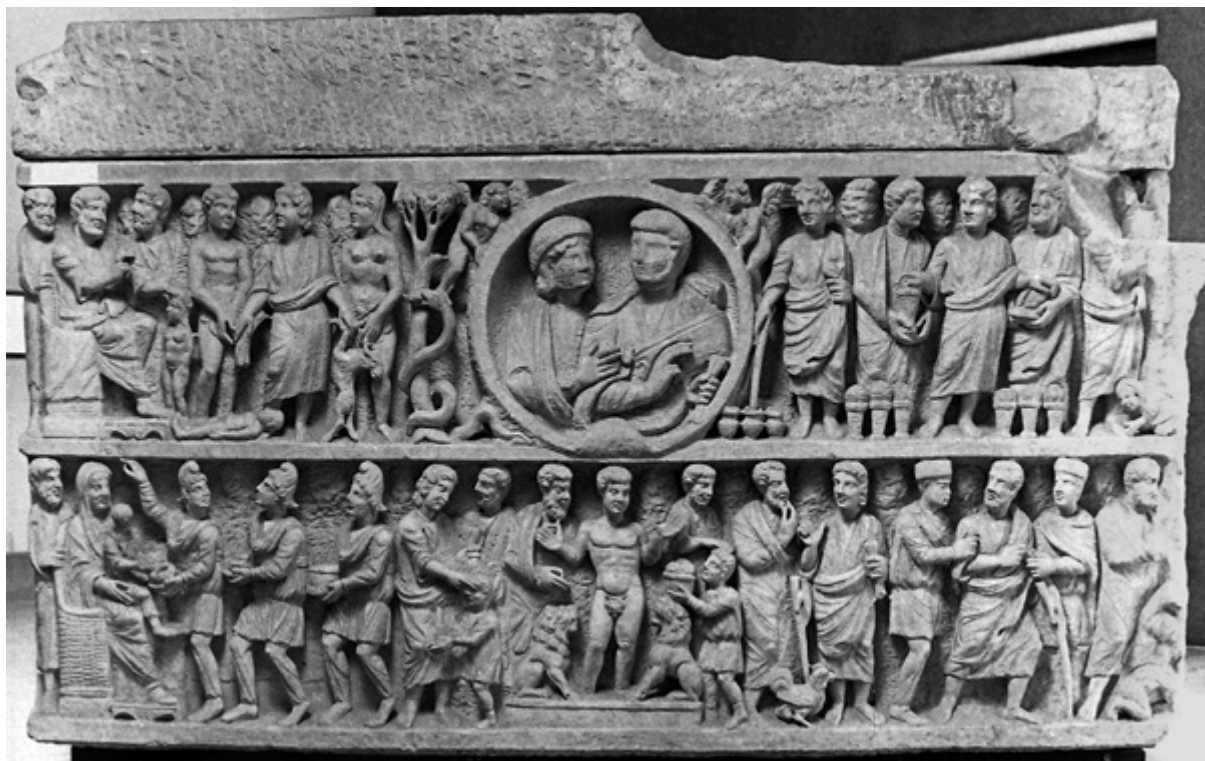


Fig. 1 Sarcofago Dogmatico, Musei Vaticani

sarebbe avuta l'opportunità o la possibilità di terminare il lavoro facendo eseguire sulla testa sbazzata il ritratto secondo le fattezze del defunto stesso. Una simile spiegazione, benché in molti casi verosimile, non può spiegare però quei sarcofagi con ritratti sbazzati che – come per esempio il Sarcofago Dogmatico<sup>4</sup> del Museo Pio-Cristiano in Vaticano (fig. 1) – per le dimensioni fuori standard e per il repertorio iconografico molto particolare non possono essere considerati produzione di serie, ma devono necessariamente costituire prodotti su commissione<sup>5</sup>. Altre spiegazioni ipotizzano che il sarcofago fosse preparato durante la vita, come del resto avveniva spesso per l'intera tomba, ma che, per una forma di scaramanzia, il committente non si fosse voluto vedere raffigurato da morto<sup>6</sup>. Ancora c'è chi pensa che i ritratti possano essere stati ultimati in tecniche effimere (stucco o pittura) non conservate fino a noi<sup>7</sup>.

Cito infine per completezza alcune teorie più recenti che non considero accettabili perché proiettano preoccupazioni postmoderne sull'antico in maniera anacronistica e psicologizzante, senza legame con l'antropologia antica: i ritratti non finiti sarebbero il

<sup>4</sup> Deichmann et al. 1967, 39–41 n. 43 tav. 14. Cfr. Koch 1999.

<sup>5</sup> Non si può accettare l'ipotesi di Bianchi Bandinelli 1969, 306, che il sarcofago di Portonaccio – di carattere evidentemente eccezionale eppure con il ritratto del protagonista della battaglia rimasto sbazzato – sia da considerare di serie.

<sup>6</sup> Marrou 1939, 202 n. 5; Engemann 1973, 77; Studer-Karlen 2012, 23.

<sup>7</sup> Wilpert 1929, 100; Wilpert 1932, 338 s. (in pittura); Gütschow 1932, 124 (finitura in stucco); Gütschow 1938, 140–142; von Gerkan 1932. Cfr. anche Reuterswärd 1960, 227.

segno di un affievolimento del loro carattere identificante in una sorta di instabilità identitaria<sup>8</sup>, oppure alluderebbero alla morte prematura del defunto e all'incompletezza della sua vita<sup>9</sup>, o infine acquisterebbero gradualmente il significato di una rappresentazione del corpo privo di anima nascosto nel sarcofago<sup>10</sup>.

Non ho la presunzione di presentare un'ulteriore nuova teoria risolutiva, ma vorrei aggiungere alcune osservazioni e alcuni argomenti che permettono di guadagnare qualcosa nella comprensione del fenomeno. Il punto di partenza fondamentale per tentare di elaborare una risposta più soddisfacente è proprio la constatazione dell'importanza e della capacità identificante attribuita nella cultura romana al ritratto, generalmente circoscritto al solo volto o busto in posizione frontale. Il termine latino usato normalmente per definire tale ritratto è *imago*, che ha una specificità d'impiego per l'ambito umano: non si può infatti parlare di *imago* per una divinità, ma piuttosto di *signum*<sup>11</sup>. L'importanza dell'*imago* è stata sempre sottolineata in relazione all'affermazione non solo dell'identità del singolo, ma anche della sua *gens* – si pensi alle immagini di cera poste nell'atrio delle case nobiliari e ai ritratti su tavola negli alberi genealogici<sup>12</sup>. È stato osservato anche che il termine *imago* porta con sé un accento particolare – anche se non esclusivo – sulla connotazione funeraria. Maurizio Bettini<sup>13</sup> ha finemente analizzato da questo punto di vista la scena di Sosia che torna a casa nella commedia plautina dell'Anfitrione. Qui – come è noto – il servo incontra il suo doppio, in realtà il dio Mercurio che ha assunto le sue sembianze per permettere a Giove di portare a termine la sua avventura galante con la moglie di Anfitrione. Particolarmente significativi per la nostra indagine sono i versi in cui Sosia – accortosi della perfetta somiglianza del suo doppio – esprime sotto forma di motto di spirito un concetto importante:

“Perché di certo costui possiede tutto il mio aspetto, quello che prima era mio.  
Mi accade da vivo quello che nessuno mi farà mai da morto”<sup>14</sup>.

Il servo intende riferirsi qui all'uso delle *imagines maiorum* nei funerali della nobiltà: dunque dice che a lui accade di avere una *imago* da vivo, quello che nessuno gli potrebbe concedere da morto visto il suo *status* sociale inferiore<sup>15</sup>. Il doppio di Sosia stravolge l'ordine delle cose mediante una doppia inversione: una *imago* da vivo e una *imago* di schiavo. Se questa seconda contraddizione si attenuerà notevolmente in età imperiale,

<sup>8</sup> Huskinson 1998.

<sup>9</sup> Newby 2011, 204, riferito al sarcofago di Maconiana (*infra* nota 31).

<sup>10</sup> Birk 2013, 55–58; Birk 2014, 38.

<sup>11</sup> Il termine *imago* è usato talvolta per indicare opere d'arte, in tal caso può designare anche divinità: Daut 1975; cfr. inoltre Pucci 1991; in età tarda potevano avere un *signum* anche imperatori e santi. I termini *statua* e *simulacrum* sono più ambigui, ma tendenzialmente il primo è più adatto a indicare un ritratto umano, il secondo una statua di divinità: cfr. Stewart 2003, 19–35; Lahusen 1982.

<sup>12</sup> Flower 1996, 79. 211 s.

<sup>13</sup> Bettini 2000, 147–181.

<sup>14</sup> Plaut. Amph. 458 s.: *Nam hicquidem omnem imaginem meam, quae antehac fuerat, possidet. / Vivo fit mihi, quod numquam quisquam mortuo faciet mihi.*

<sup>15</sup> Bettini 2000, 177. Sul *ius imaginum* Rollin 1979, 5–37; Pucci 2012, 212–214.

quando il *ius imaginum* perde il suo valore e i ritratti si diffondono in ambito funerario tra fasce sociali che in precedenza ne erano escluse, la prima – cioè il legame con l'ambito funerario dell'*imago* – non perderà del tutto la sua forza, come vedremo fra un momento.

All'analisi che Bettini ha fatto del testo plautino è possibile aggiungere almeno un secondo esempio tratto da un autore assai più tardo, ma non meno abile nelle allusioni e nell'ironia. Nelle *Metamorfosi* di Apuleio si ritrova, infatti, un simile gioco linguistico: Psiche per la sua straordinaria bellezza viene riconosciuta uguale a Venere e addirittura chiamata con il suo nome. A lei, invece che alle statue della dea, vengono rivolte preghiere e suppliche, suscitando comprensibilmente le ire di Venere, che perseguiterà la povera ragazza. Nel monologo in cui manifesta il suo sdegno contro questa *vicaria veneratio*<sup>16</sup>, la dea si domanda: “una fanciulla mortale porterà in giro la mia *imago*?”<sup>17</sup>. Questa frase apparentemente banale sottintende in realtà il rovesciamento dell'ordine delle cose umane e divine: l'*imago*, normalmente un ritratto in scultura o in pittura destinato a raffigurare un essere umano (spesso dopo la sua morte), è invece in questo caso una donna ancora viva che raffigura una dea immortale. Poco più avanti un secondo passo ripropone la stessa situazione, ma questa volta vista da una prospettiva umana anziché divina: nonostante la sua bellezza – anzi proprio per questa dote che la fa assomigliare troppo alla dea – nessun uomo chiede Psiche in sposa, a differenza di quanto accade alle sue sorelle: “ammirano sì la sua bellezza divina, ma la ammirano tutti come un simulacro artisticamente rifinito”<sup>18</sup>, dunque come la statua di una dea che ovviamente si tratta con venerazione e che nessuno penserebbe di sposare. Psiche in conclusione è condannata a morte perché costituisce una sorta di bestemmia vivente, in quanto è considerata *imago* di Venere e viene invocata con il nome della dea<sup>19</sup>.

Si intravede qui uno stretto rapporto tra *nomen* e *imago* che va considerato più approfonditamente da un punto di vista antropologico e semiotico. L'*imago* infatti costituisce – nel linguaggio figurato – l'equivalente del nome nel linguaggio verbale o scritto<sup>20</sup>. Il fenomeno era attestato già in Grecia, dove si dovrebbe parlare piuttosto di simmetria tra *onoma* e *prosopon*<sup>21</sup>. In ambito romano ritroviamo questa equivalenza in molti indizi testuali e figurati: si può ricordare innanzitutto il caso ben noto, modernamente definito come *damnatio memoriae*. Quando qualcuno veniva colpito da tale provvedimento, venivano cancellati da tutti i monumenti pubblici sia i suoi ritratti che le occorrenze iscritte del suo nome, per rimuoverne la memoria. In positivo, invece, potremmo citare il costume paleocristiano di commemorare l'offerta di un tratto di pavimentazione musiva nelle navate delle chiese. Normalmente il donatore era indicato nel mosaico stesso mediante

16 Apul. met. 4, 30.

17 Apul. met. 4, 30: *imaginem meam circumferet puella moritura?*

18 Apul. met. 4, 32: *mirantur quidem divinam speciem, sed ut simulacrum fabre politum mirantur omnes*. Come si è accennato (*supra* nota 11) *simulacrum* è termine usato preferibilmente – anche se non univocamente – per statue di divinità.

19 Il commento prevalentemente filologico di Zimmermann et al. 2004, 60. 79 s. non sembra cogliere queste sfumature e allusioni.

20 Cfr. per es. Eco 1975, § 3.6.10; Calefato 2006, 51.

21 Cfr. Frontisi-Ducroux 1991, 89, che si basa soprattutto su Platone per es. polit. 257d–258a.

il nome<sup>22</sup>, tuttavia troviamo anche casi di donatori raffigurati con ritratto e iscrizione<sup>23</sup>, oppure solo con ritratto<sup>24</sup>.

Ancora si potrebbe citare un brano famoso del Vangelo di Matteo, in cui Cristo, riferendosi alla moneta del tributo a Cesare, chiede ai farisei e agli erodiani: “Di chi è questo ritratto e l’iscrizione?”<sup>25</sup>. È chiaro dal contesto che i due elementi – il nome dell’imperatore e il suo ritratto presenti sul denario – venivano considerati equivalenti e complementari.

La capacità identificante dell’*imago* viene riconosciuta anche in ambito giuridico. Nel Digesto, infatti, Paolo discute la questione se un *locus*, cioè il luogo di una deposizione, debba essere considerato *religiosus*, cioè sottoposto a quei vincoli giuridico-sacrali che caratterizzavano le sepolture<sup>26</sup>, nel caso di un corpo smembrato e sepolto in più di una tomba. La risposta che il giurista dà al quesito è assai istruttiva e vale la pena di riportarla per esteso:

*Cum in diversis locis sepultum est, uterque quidem locus religiosus non fit, quia una sepultura plura sepulchra efficere non potest: mihi autem videtur illum religiosum esse, ubi quod est principale conditum est, id est caput, cuius imago fit, inde cognoscimur. Cum autem impetratur, ut reliquiae transferantur, desinit locus religiosus esse*<sup>27</sup>.

“Quando [un corpo] è sepolto in più *loci* – e [ovviamente] non può avvenire che in più collocazioni si abbia un *locus religiosus*, poiché una singola sepoltura non può dare origine a più sepolcri – a me dunque sembra che sia *religiosus* quello dove è sepolta la parte principale, cioè il capo, dal quale viene tratta l’*imago*, da cui lo riconosciamo. Quando invece si chiede che i resti vengano trasferiti, il *locus* termina di essere *religiosus*.”

La frase più interessante è *quod est principale (...), id est caput, cuius imago fit, inde cognoscimur*. Dunque il capo è la parte più importante<sup>28</sup> di cui è usuale trarre il ritratto – l’*imago* appunto – che serve per il riconoscimento del defunto stesso<sup>29</sup>. La definizione è illuminante nella sua precisione e concretezza giuridica. La presenza dell’*imago* attesta

<sup>22</sup> Per l’Italia cfr. Callet 1993.

<sup>23</sup> Piccirillo 1986, 68 fig. 52; 83 fig. 70; 228 tavv. 39. 40; Hamarneh 1998; Baumann 1999.

<sup>24</sup> Aquileia, Basilica Teodoriana: Lehmann 2009. Zettler 2001, 135 s. pensa invece a “ritratti fittizi” che avrebbero simboleggiato il popolo di Dio, ma non capisco il concetto di ritratto fittizio: si deve trattare piuttosto di ritratti caratterizzati, cfr. *infra* nota 63.

Si potrebbe aggiungere per completezza il caso in cui un nome viene suddiviso tra una parte verbale e una parte figurata (quasi ideografica), come nel caso del mosaicista aquileiese *Lucius Ceius (Pavo)*: Panciera 1980.

<sup>25</sup> Mt. 22, 20–21: Τίνας ἢ εἰκὼν αὐτῆ καὶ ἡ ἐπιγραφὴ· (nella *Vulgata*: *imago et superscriptio*). Il denario del tributo è normalmente identificato con quello di Tiberio della zecca di *Lugdunum*: RIC I 26. 28. 30 (14–37 d.C.); BMCRE 48; RSC 16a.

<sup>26</sup> Volp 2002, 88 s.

<sup>27</sup> Dig. 11, 7, 44.

<sup>28</sup> Cfr. anche Apul. met. 2, 8: *caput (...) praecipua pars (...) corporis*.

<sup>29</sup> Già Verg. Aen. 2, 558 definisce il cadavere di Priamo privo della testa *sine nomine corpus*.

quella del defunto e sembra avere conseguenze giuridico-sacrali (stabilire lo *status* di *locus religiosus*) paragonabili a quelle della sigla *D(is) M(anibus)* sull'iscrizione funeraria.

Un distico – ortograficamente un po' approssimativo – graffito su una tegola di *Car-nuntum* porta alle estreme conseguenze il concetto, in quanto il ritratto sembra addirittura sostituire il nome:

*Litera (!) nula (!) docet (!) nomen causaque (!) sepulcri,  
scul(p)tu(s) ines(t) lapidi bult[us et acta notat]<sup>30</sup>*

“Nessuna lettera insegna il nome e il motivo della sepoltura,  
(invece) sulla pietra è scolpito il volto [e riporta le azioni (del defunto)]”

Non è stato forse sottolineato a sufficienza che un fenomeno analogo a quello del ritratto non finito si ha quando un sarcofago (o un loculo di colombario), pur presentando una tabella pronta ad accogliere il nome del defunto, resta priva dell'iscrizione. In questo secondo caso si può naturalmente ipotizzare che l'iscrizione dipinta fosse successivamente svanita. In effetti conosciamo una serie di sarcofagi con il ritratto scolpito e l'iscrizione mancante, mentre l'inverso è assai raro: posso citare solo pochi casi: il sarcofago di *Maconiana Severiana*<sup>31</sup>, quello di *Ulpia Marcella* (fig. 2), recentemente scavato nella necropoli vaticana di Santa Rosa<sup>32</sup>, o quello di *Vivia Severa* dalla tomba dei Pancrazi sulla Via Latina<sup>33</sup>. Questo fenomeno fa pensare che il costume di redigere mediante pittura l'iscrizione fosse relativamente diffuso; tuttavia è possibile che – come già da tempo ipotizzato – anche il ritratto potesse essere terminato in maniera più veloce ed economica con colore o stucco. A tal proposito va segnalato un sarcofago della Ny Carlsberg Glyptotek con il ritratto solo sbozzato, ma che sembra presentare tracce di colore<sup>34</sup> (fig. 3).

Abbiamo anche casi di sarcofagi bisomi con una coppia di ritratti, uno dei quali è stato portato a finitura mentre il secondo è rimasto sbozzato. Per esempio il sarcofago di *Flavius Faustinus*, morto nel 354 d.C. (fig. 4), presenta un clipeo con il ritratto di *Faustinus* completamente finito, accanto a quello solo sbozzato della moglie<sup>35</sup>. Anche al Museo Nazionale Romano,



Fig. 2 Dettaglio del sarcofago di *Ulpia Marcella*

<sup>30</sup> CLE 923 = CIL III 11451. La proposta di integrazione è del Buecheler.

<sup>31</sup> Da Roma, Vigna Casali 1873, CIL VI 3834 = 31733; Koch 1988, 36–42 n. 13; Walker 1990 (con ulteriore bibliografia).

<sup>32</sup> Musei Vaticani inv. 52205; Liverani – Spinola 2010, 259 con fig. 106 (G. Spinola).

<sup>33</sup> Via Latina: CIL VI 10281; Herdejürgen 2000, 224.

<sup>34</sup> Ny Carlsberg Glyptotek inv. 2468; Østergaard 1996, 112–115 n. 48; Sargent 2011, 16–19 con figg. 2. 3. Resta la stranezza del fatto che su questo sarcofago quello non finito è l'unico volto su cui appaiano tracce di pigmento

<sup>35</sup> Musei Vaticani, Museo Pio-Cristiano: Deichmann et al. 1967, 72 n. 87 tav. 28 (dal cimitero di Pretestato); anche l'iscrizione ricorda solo il nome dell'uomo tacendo l'identità della donna: ILS 2976; ICUR V, 13901,



Fig. 3 a Sarcofago  
Ny Carlsberg Glyp-  
totek 2468



Fig. 3 b Dettaglio  
del sarcofago Ny  
Carlsberg Glyptotek  
2468



Fig. 4 Sarcofago di  
*Flavius Faustinus*





Fig. 5

un sarcofago paleocristiano con la cassa decorata con i miracoli di Cristo<sup>36</sup>, (fig. 5) presenta una tabella sul coperchio priva di iscrizione, mentre – sempre sul coperchio – ai suoi lati sono due clipei: quello di sinistra è occupato da una figura femminile orante completamente finita, mentre quello di destra ha solo un ritratto maschile sbozzato. In un frammento di sarcofago dello stesso museo<sup>37</sup> si vedono due ritratti in una conchiglia: quello di destra, previsto originariamente per un uomo, è stato terminato con le fattezze di una donna matura, mentre il ritratto di sinistra, previsto per una donna, è rimasto sbozzato. L'editore ipotizza che la donna si sia fatta raffigurare nella posizione principale, quella di destra destinata all'uomo, nel momento in cui il sarcofago bisomo fu destinato a una sola deposizione. Una simile possibilità è certamente verosimile, tuttavia si potrebbe anche dare una spiegazione diversa per raffronto con un caso per certi versi simile, quello del sarcofago cd. dei due fratelli del Museo Pio-Cristiano<sup>38</sup> (fig. 6). Qui, nella conchiglia centrale, sono raffigurati due personaggi maschili, ma in quello di sinistra è evidente che il busto era stato originariamente previsto per un personaggio femminile. Potrebbe dunque darsi che anche nel caso del frammento del Museo Nazionale Romano il secondo busto fosse destinato a un secondo personaggio femminile (una figlia? una sorella?), che



Fig. 6

Fig. 5 Sarcofago Museo Nazionale Romano 113302

Fig. 6 Sarcofago dei due fratelli, Musei Vaticani, Museo Pio-Cristiano

*Depos(itus) <F>l(avius) Faustinus III idus aug(stas) Const/an<t>io Aug(usto) G <et> C<o>nstantio II con/ss(ulibus) in pace.*

<sup>36</sup> Museo Nazionale Romano (MNR) inv. 113302, dall'Olgiata (Via Cassia), primo terzo del IV sec.: Deichmann et al. 1967, 319 s. n. 772 tav. 122; Belli 1985; Koch 2000, 115 s. con fig. 35.

<sup>37</sup> MNR inv. 196637, Musso 1981, scheda III.38; Birk 2011, 231 con fig. 7, 1.

<sup>38</sup> Deichmann et al. 1967, 43–45 n. 45 tav. 15.



Fig. 7 Sarcofago di *Pullius Peregrinus*, Collezione Torlonia

non fu mai realmente sepolto nella cassa o per il quale non si poté aggiungere il ritratto.

Troviamo ancora un esempio nel sarcofago di *L. Pullius Peregrinus*<sup>39</sup> (fig. 7), della collezione Torlonia, che mostra il ritratto di *Peregrinus* completo, mentre quello della musa che gli sta di fronte, e che evidentemente era riservato alla moglie, è solo sbizzato. Nei casi in cui manca il ritratto della moglie è naturalmente possibile pensare che questa si sia risposata e abbia seguito nella sepoltura il secondo marito<sup>40</sup>. Il caso opposto è quello di un sarcofago dei Musei Vaticani, dove il ritratto di Protesilao è sbizzato mentre quello di Laodamia è finito con un ritratto<sup>41</sup>.

Un caso in parte diverso, ma coerente con quanto appena visto, è quello del grande sarcofago che *Quintus Marcius Hermes* aveva fatto realizzare da vivo per sé e per la moglie *Marcia Thrasonis*<sup>42</sup>, come viene specificato dall'iscrizione<sup>43</sup>. I ritratti, però, furono eseguiti in un secondo momento – verosimilmente dopo la morte dei coniugi – perché è

<sup>39</sup> CIL VI 3558: *L Pullio Peregrino C(enturioni) legion(is) / deputato qui vix(it) ann(is) XXVIII / mens(ibus) III die(bus) I hor(is) I S(emis) / eq(uiti) rom(ani)*; Wegner 1966, 133 tav. 60; Fittschen 1972, 493; Koch – Sichtermann 1982, 200. 204 figg. 250. 264; Koch 1993, 83 fig. 50; Zanker 1995, 253 fig. 147; Blanck 1969, 114 nota 94; Engemann 1973 osserva che nell'iscrizione del sarcofago manca spazio per aggiungere il nome della moglie per cui resta incerto se fosse prevista anche la sua sepoltura nella stessa cassa.

<sup>40</sup> Andrae 1969, 6.

<sup>41</sup> Robert 1919, 498–500 n. 423; Lippold 1956, 205 n. 72 tavv. 97. 98; Zanker – Ewald 2004, 374–377 n. 35; Newby 2011, 197–199.

<sup>42</sup> Matz 1975, 479 n. 306 tavv. 320. 321. 323; Zanker – Ewald 2004, 139 s. fig. 122 (ca. 250 d.C.).

<sup>43</sup> AE 1987, 160: *Q(uitus) Marcius / Hermes sibi / et Marciae / Thrasonidi / dignissimae / coniugi vibis(!) / posuit.*

chiaro lo stacco, soprattutto nel caso della moglie, tra il ritratto e il fondo, traccia di una prima fase in cui le teste erano solo sbazzate.

Ulteriori elementi di confronto si possono trovare in monumenti funerari differenti dai sarcofagi: si può per esempio ricordare un uso frequente nelle iscrizioni che attestavano la proprietà del sepolcro tra il I sec. a.C. e la prima metà del I sec. d.C., l'uso cioè di elencare coloro che avevano diritto alla sepoltura, specificando chi fosse ancora in vita al momento dell'erezione del sepolcro e chi invece fosse già defunto. Accanto ai primi compare la lettera *V* – abbreviazione per *vivus* – accanto ai secondi invece il cd. *theta nigrum* che – indipendentemente dal problema del suo scioglimento<sup>44</sup> – indica in ogni caso una persona defunta. Si tratta evidentemente di una situazione solo in parte paragonabile a quella del *locus* di una sepoltura inteso in senso stretto, in quanto il carattere di questi *tituli* era chiaro: specificavano la titolarità giuridica del sepolcro dal punto di vista patrimoniale e del diritto familiare.

Altre iscrizioni di poco più tarde mostrano tuttavia un'analoga preoccupazione. Cito solo due esempi particolarmente interessanti perché ricordano espressamente dei ritratti: il primo è la dedica da parte di *Cornelia Boutia*, che dichiara su una semplice stele di aver realizzato il sepolcro per *Licinia Maxuma*, per *M. Antistius Facundus* e per se stessa, ma aggiunge di aver posto *in prima parte* (cioè forse all'ingresso del sepolcro) il suo ritratto – *l'immagine* appunto – mentre era viva<sup>45</sup>. Simile attestazione si trova in un'iscrizione funeraria da Roma, posta sotto una coppia di ritratti femminili: a sinistra è *Calpurnia Salvia* a destra la sua liberta *Calpurnia Hilara*. Sotto la prima è specificato che nella tomba è sepolto il marito Niceforo; l'iscrizione sotto la seconda dichiara invece che la liberta pose le *imagines* per sé e per la patrona quando – si deve presumere – dovevano essere entrambe ancora in vita<sup>46</sup>.

Si potrebbe aggiungere infine un paio di attestazioni letterarie: il primo è un passo di Seneca, che se la prende con gli ingordi che rimangono chiusi in casa “come in una tomba. Ne puoi incidere il nome sul marmo della soglia: hanno anticipato la morte”<sup>47</sup>. Il secondo è un aneddoto riportato da Cassio Dione a proposito di un macabro scherzo di Domiziano, che avrebbe invitato alcuni senatori e cavalieri in un ambiente di colore nero: li avrebbe fatti accomodare ciascuno accanto a una stele funeraria sulla quale era inciso il nome dell'invitato, lasciando così credere loro che li avrebbe condannati a morte<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> È stata interpretata come sigla greca e starebbe allora per θ(α)ῶν o θ(ά)ναθος, o come sigla latina per *o(biit)* o *o(bitus)*. Friggeri – Pelli 1980; Mednikarova 2001 con bibliografia precedente.

<sup>45</sup> Da Lisbona: AE 1982, 466; Gil Mantas 1982, 42–49 n. 7 e fig. 8 (prima metà del I sec. d.C.): *Licinia P(ubli) f(ilia) Maxs/uma(!) M(arcus) Antisti/us M(arci) f(ilius) Gal(eria) Facund/us h(ic) s(iti) s(unt) | Cornelia T(iti) f(ilia) Boutia | quius(!) posita est | in prima parte ima/go viva se f(aciendum) c(uravit)*; Kockel 1993, 174 K 16 tav. 89. c.

<sup>46</sup> AE 1974, 22 (B); Sadurska 1970, 383–385 con fig. 1 (B); Solin 1992, 117–120; AE 1992, 119a: *Calpurnia Salvia | [F?]urius Nicep(h)o[r hic es]t situs || Calpurnia Hilara | sibi et patro[nae] posuit <i=E>mag<i=E>-nes*.

<sup>47</sup> Sen. epist. 60, 4: *qui vero latitant et torpent sic in domo sunt quomodo in conditivo. Horum licet in limine ipso nomen marmoris inscribas: mortem suam antecesserunt*.

<sup>48</sup> Cass. Dio 67, 9, 2 (89 d.C.): στήλην ταφοειδῆ ἐκάστω σφῶν παέστησε, τὸ τε ὄνομα αὐτοῦ ἔχουσαν, καὶ λυχνούχον μικρόν, οἷος ἐν τοῖς μνημείοις κρεμάννθται.

Cercando di trarre una prima sintesi da quanto finora esposto, si può formulare l'ipotesi che l'atto di apporre un nome o un ritratto su di un sarcofago equivalesse non solo a dichiararne il titolare, ma anche – in mancanza di indicazioni specifiche differenti – ad affermare la presenza effettiva di quest'ultimo all'interno della tomba. In altre parole, se nome e ritratto fossero comparsi sul sarcofago prima che questo venisse occupato dal defunto, si sarebbero potuti verificare incresciosi incidenti rituali. Nel corso dei *Parentalia*, o di altre celebrazioni a carattere più privato, ciò avrebbe potuto comportare fraintendimenti con il rischio che membri della *familia* in visita al sepolcro potessero offrire i sacrifici per i defunti anche a persone viventi. Il rischio non era del tutto teorico, se si pensa che la *familia* romana comprendeva anche i servi e i liberti con i loro congiunti fino a formare un gruppo numericamente assai consistente. Un simile errore – una *vicaria veneratio* potremmo forse dire forzando un po' la definizione di Apuleio – avrebbe alterato lo *status* degli attori coinvolti nel rito, confondendo le parti e generando un pericoloso disordine in un nodo fondamentale per la cultura antica, ossia nella rigida distinzione tra vivi e morti<sup>49</sup>: nel migliore dei casi un simile comportamento poteva essere considerato uno scherzo di pessimo gusto, come mostra il caso di Domiziano.

Se accettiamo questo ragionamento, possiamo ritenere che di norma il romano previdente – e dotato di adeguate possibilità economiche – si preoccupasse in anticipo di preparare la sepoltura propria e dei congiunti scegliendo i sarcofagi, ma lasciando in bianco l'iscrizione e sbizzato il ritratto, da perfezionare una volta compiuti i riti funerari. I casi della vita, naturalmente, potevano modificare le scelte più accuratamente pianificate: per pensare solo agli avvenimenti più comuni, la morte prematura di membri più giovani della famiglia poteva cambiare la destinazione dei sarcofagi, una morte in viaggio poteva rendere difficoltoso – se non impossibile – il rientro in patria della salma, infine adozioni, nozze, divorzi o seconde nozze potevano modificare i rapporti familiari e dunque di riflesso la destinazione prevista per i luoghi di sepoltura all'interno di un sepolcro. Resta infine la possibilità che il ritratto o l'iscrizione potessero essere terminati in maniera semplificata mediante il colore oppure lasciati incompleti per motivi contingenti.

Come si è accennato all'inizio, una simile spiegazione non può pretendere di dare conto di tutti i casi nella loro estrema varietà: abbiamo per esempio il caso dei sarcofagi infantili<sup>50</sup>, che certamente non potevano essere previsti in anticipo e che più verosimilmente andranno spiegati con un acquisto tra quelli già pronti nelle botteghe degli scultori specializzati<sup>51</sup>. Un indizio a favore di questa possibilità si può trovare in un sarcofago conservato a Würzburg<sup>52</sup>, che mostra al centro della fronte due personaggi di pari importanza figurativa: a sinistra un Meleagro bambino a cavallo, a destra una Psiche-Artemide. Mentre il piccolo Meleagro ha un ritratto portato a finitura, la sua compagna mantiene

<sup>49</sup> Su questo tema in generale e sulla ritualità funeraria cfr. Scheid 2005, 161–188.

<sup>50</sup> Huskinson 1996, 21 n. 1.15 tav. 1, 1; 28 n. 2.14 tav. 7, 44; 33 n. 3.16 (*Maconiana Severa*); 34 n. 3.23 tav. 9, 3; 53 n. 7.5 tav. 14, 2. Il catalogo non è completo: aggiungi per es. il sarcofago Museo Gregoriano Profano inv. 10397; Benndorf – Schöne 1867, 279 s. n. 406; Vattuone 1999, 160 n. 16.11 (dagli scavi Fortunati sulla via Latina).

<sup>51</sup> Huskinson 1996, 82 contesta invece una simile ipotesi. Cfr. Koch 2004.

<sup>52</sup> Simon 1970; Koch 1975, 106 n. 72 tavv. 64–67; Koch – Sichtermann 1982, 162. 474; Huskinson 1996, 28 n. 2.14 tav. 7, 3.



Fig. 8 Sarcophago di Iunius Ehuodus

ancora un ritratto abbozzato. È molto verosimile che quest'ultima non fosse stata terminata perché non necessaria o addirittura fuorviante: finire questo secondo ritratto, infatti, avrebbe suggerito la presenza di una sposa, il che per un fanciullo non avrebbe avuto senso. Probabilmente la bottega aveva realizzato un prodotto *unisex*, se così possiamo dire, che prevedeva cioè due immagini sbozzate: una su una figura femminile, l'altra su una figura maschile in modo che – a seconda del sesso del giovane defunto – si potesse apporre il ritratto sull'una o sull'altra. Un altro caso è quello di un sarcofago dalle catacombe di Novaziano, inizialmente previsto per una fanciulla, poi adattato per *Atronius Fidelicus*, l'effettivo titolare come risulta dall'iscrizione<sup>53</sup>.

Alcuni sarcofagi, invece, mostrano accanto al defunto anche altri ritratti: si pensi a quello di *C. Iunius Euhodus* nei Musei Vaticani<sup>54</sup> (fig. 8), con il mito di Alceste dove la defunta Metilia Acte impersona Alceste, il marito è raffigurato due volte nelle vesti di Admeto, inoltre la vecchia madre, una giovane donna e una bambina sono tutte caratterizzate con ritratti realistici e verosimilmente almeno alcune di esse erano ancora in vita al momento della sepoltura della coppia titolare. Un caso simile è quello del sarcofago di Palazzo Mattei con il mito di Hylas rapito dalle ninfe<sup>55</sup>, in cui Hylas deve essere identificato con il defunto, ma anche le due ninfe, Eracle e Polifemo sono caratterizzati da ritratti ben connotati. In questi casi l'iconografia e la centralità del ritratto principale mostravano con sufficiente chiarezza chi fosse il titolare del sarcofago, mentre la presenza di altri personaggi – verosimilmente parenti – si giustifica nel prevalere delle istanze narrative della figurazione su quelle strettamente identificative e dunque con l'intenzione di stabilire un più preciso parallelismo tra la vicenda mitica e la storia della famiglia colpita dal lutto. A questo si dovevano aggiungere i chiarimenti derivanti dal corredo epigrafico.

<sup>53</sup> Deichmann et al. 1967, 266 s. n. 664 tav. 101; ICUR VII, 20359; Studer-Karlen 2012, 23. 54, con bibliografia; altri casi in Studer-Karlen 2008, 561–563.

<sup>54</sup> CIL XIV 371; Amelung 1903, 429 n. 179 tav. 45; Engemann 1973, 28 n. 121; Calza 1978, 27 s. n. 31 tav. 23; Andreae et al. 1995, 846–851 n. 76; Newby 2011, 194–196.

<sup>55</sup> Robert 1897, 163 s. n. 139 tav. 43; Engemann 1973, 31 tav. 11c; Guerrini 1982, 206–208 n. 55 tav. 60.

C'è però almeno un'attestazione che – benché non si riferisca a un sarcofago, sembra fare eccezione all'ipotesi sopra esposta. Nel sepolcro C di *C. Tullius Zethus* della necropoli sotto la basilica di S. Pietro in Vaticano, un'ara-cinerario recava in origine il nome di *Tullia Secunda*<sup>56</sup>, iscritto quando costei era ancora in vita. Successivamente vennero aggiunte altre tre righe che informano che il cinerario era stato ceduto a *Passulena Secundilla*: infatti la prima titolare – *Tullia Secunda* – aveva un nuovo luogo di sepoltura nel sepolcro F della stessa necropoli, poiché aveva sposato *M. Caetennius Antigonus* e qui – nella tomba della sua nuova famiglia – fu effettivamente seppellita<sup>57</sup>.

Le possibili eccezioni tuttavia non sembrano costituire necessariamente una smentita della spiegazione sopra delineata. Essa – come si è detto – non pretende di essere meccanicamente applicabile a ogni possibile caso, ma piuttosto di dare uno spessore antropologico alla comprensione del fenomeno nella maggior parte delle sue occorrenze e di legarlo a un contesto più ampio e di lunga durata. In altre parole gli elementi essenziali dell'ipotesi sono l'equivalenza di nome e ritratto nella loro capacità di identificazione e l'esigenza di differenziare i viventi dai defunti.

Il discorso richiede un'ultima riflessione proprio per la sua pretesa di inquadrare il fenomeno sulla lunga durata. Come si è accennato si ha qualche attestazione di ritratti sbazzati ancora nel IV secolo, come nel sarcofago già citato di *Faustinus*<sup>58</sup> del 354, nonché in sarcofagi dall'iconografia dichiaratamente cristiana<sup>59</sup>. Questi ultimi esempi potrebbero far sorgere una difficoltà nei confronti della spiegazione sopra esposta. La giustificazione rituale della distinzione tra *status* dei vivi e dei morti è infatti un elemento caratteristico della cultura pagana, che non trova corrispondenza nell'ambito del cristianesimo e del suo sistema di valori<sup>60</sup>.

Anche in questo caso, però, un esame più approfondito permette di articolare meglio l'ipotesi, sviluppando considerazioni ulteriori. La presenza di ritratti sbazzati su sarcofagi in ambito cristiano può spiegarsi come sopravvivenza di una consuetudine fortemente radicata e legata al "genere sarcofago". In altre parole va considerata come dovuta a una sorta di inerzia della prassi funeraria e delle tradizioni delle botteghe di scultori, che verosimilmente servivano le loro clientele indipendentemente dalla professione di fede di queste ultime<sup>61</sup>.

<sup>56</sup> *D(is) M(anibus) / Tullia Secunda / filia hic sita / est / Passulena Secu/ndinae mater / cessit*: Feraudi-Gruénais 2001, 48 nota 272, n. 1; Liverani – Spinola 2010, 64 s. (P. Liverani).

<sup>57</sup> AE 1987, 148; Eck 1996, 253.

<sup>58</sup> *Supra* nota 35.

<sup>59</sup> Oltre a quelli del Museo Nazionale Romano (*supra* nota 37 e Deichmann et al. 1967, 316 s. n. 770 tav. 121), o al sarcofago Dogmatico (*supra* nota 4) viene alla mente per esempio quello di S. Maria Antiqua, che si colloca all'inizio della produzione paleocristiana (Deichmann et al. 1967, 306 s. n. 747 tav. 117, terzo quarto del III sec.). Cfr. Deckers 1996, 143 con nota 15; Studer-Karlen 2012, 18–23.

<sup>60</sup> Semplificando una realtà un po' più complessa e articolata si può affermare che in ambito cristiano viene meno il concetto pagano dell'impurità dei cadaveri in relazione al culto: Volp 2002, 195–198. 240–263.

<sup>61</sup> Nello stesso senso vanno le osservazioni di Engemann 1973, 39. 67 s. relative al mantenimento nei sarcofagi paleocristiani del clipeo con il ritratto del defunto sorretto da vittorie o eroti. Cfr. anche Deckers 1996.

Se infatti cambiamo *medium* e genere e ci volgiamo al ritratto in pittura a fresco, è facile osservare, soprattutto alla luce di alcuni importanti e recenti studi sulla pittura catacombale<sup>62</sup>, come i ritratti continuino a essere utilizzati in ambito funerario cristiano più di quanto si ritenesse in passato – se per ritratto intendiamo non necessariamente quello veristico di tradizione tardorepubblicana, ma un “ritratto caratterizzato”, che potesse essere riconosciuto come tale nel contesto più ampio in cui veniva a trovarsi<sup>63</sup>. Il risultato di questi studi dimostra come nelle catacombe tali ritratti non presentino più evidenti marcature che differenzino i viventi dai defunti. Questo fenomeno corrisponde al cambiamento di prospettiva sopraggiunto con il cristianesimo, secondo cui il contatto con i defunti non è più causa di contaminazione rituale<sup>64</sup>, ma al contrario può diventare atto di *pietas*. Nel caso di martiri e santi la prossimità con la loro deposizione è addirittura ricercata come fonte di beneficio spirituale, se non addirittura materiale quando si tratti dell’ottenimento di grazie particolari. In altre parole la comunione dei santi unisce defunti e viventi al di là della barriera della morte – si pensi all’uso cristiano di indicare nelle iscrizioni funerarie il giorno della morte come *dies natalis* – con un profondo ripensamento e adattamento dei valori e dei costumi precedenti.

Nelle catacombe vengono rappresentati gruppi di famiglia in cui non è possibile distinguere tra le generazioni che già si trovano sepolte – nei loculi della camera o dell’arcosolio decorato dalle pitture – e i parenti ancora in vita<sup>65</sup>. Spesso si tratta di raffigurazioni di banchetto e comunque di scene che si differenziano chiaramente dai sarcofagi sopra citati comprendenti anche i ritratti dei parenti – dove la vicenda è proiettata in una narrazione mitica e dunque in una dimensione assai diversa da quella cristiana. Le raffigurazioni ad affresco delle catacombe formano piuttosto un’unità visiva che supera la distinzione tra vivi e morti e si proietta nella condizione futura, in cui tutti saranno riuniti nella “casa del padre”<sup>66</sup>.

Per concludere cerchiamo di sintetizzare i risultati di questa indagine fissando i punti principali della proposta. Se adottiamo un approccio antropologico e semiotico emerge l’equivalenza tra il nome iscritto e il ritratto, o – per dir meglio – tra il *nomen* e l’*imago*, la cui presenza sulla tomba indica generalmente la presenza del defunto stesso al suo interno. Questo significato è coerente con una concezione particolarmente attenta a distinguere i vivi dai morti, così come distingue gli dei dai mortali. La ritualità antica tiene

<sup>62</sup> Cfr. già Van Dael 1978, ma ora soprattutto Zimmermann 2007; Zimmermann 2012. Sono particolarmente grato all’autore per i preziosi scambi di idee, di cui ho ampiamente approfittato nella redazione finale del contributo. Per i ritratti su sarcofagi cfr. Studer-Karlen 2012.

<sup>63</sup> Mediante iscrizioni, acconciature particolari, monili, tratti vestimentali etc.: cfr. Zimmermann 2007, 159. Koch 2000, 109 e Studer-Karlen 2012, 18 li chiamano “Ideal-Porträts”; Bonacasa Carra 2000, 317 parla di “ritratti nominativi, tipizzati”. Tuttavia ritratto ideale può essere confuso con i ritratti di ricostruzione (per es. Omero) mentre ritratti nominativi allude all’iscrizione che li individua, ma non è definizione trasparente e riguarda solo uno degli elementi caratterizzanti: Liverani 2018, 314 nota 92; cfr. anche Kii-lerich 1992.

<sup>64</sup> Volp 2002, 195–198. 240–263.

<sup>65</sup> Zimmermann 2012; per le equivalenti rappresentazioni sui sarcofagi cfr. Dresken Weiland 1997, 21–24; Studer-Karlen 2012, 55–58.

<sup>66</sup> Gv. 14, 2.



ben separato il luogo dei vivi da quello dei morti – si pensi all'importanza del pomerio – in modo da prevenire le contaminazioni o regolarle con cura mediante il rituale e l'uso<sup>67</sup>. L'immagine sbazzata implica che il sepolcro veniva preparato durante la vita e che il ritratto era terminato solo al momento della sepoltura: lo stesso può dirsi per l'iscrizione del nome.

Un cambiamento antropologico fondamentale come il passaggio dalla società pagana a quella cristiana deve avere avuto conseguenze anche in questo campo. Mentre infatti per il mondo classico il contatto con la morte produceva una contaminazione da evitare o da purificare, per il cristianesimo la separazione tra vivi e morti è solo provvisoria – in attesa della fine dei tempi – ma già nel presente vale la comunione tra fedeli vivi e defunti. Questo mutamento non ha conseguenze evidenti sui sarcofagi, una produzione fortemente condizionata dalla tradizione precedente, ma si riconosce nei ritratti dipinti nelle catacombe: un genere nuovo, dove vivi e defunti sono raffigurati insieme. Il cambio di prospettiva, tuttavia, non cancella ogni distinzione: si possono rilevare indizi di come l'opposizione concettuale tra vivi e morti subisca slittamenti e si ridefinisca mediante un processo di "eticizzazione" e "teologizzazione"<sup>68</sup>.

Un'illustrazione di questa riconfigurazione concettuale si può riconoscere nelle lettere di Paolino di Nola<sup>69</sup>. L'amico Sulpicio Severo gli aveva chiesto un suo ritratto per utilizzarlo nella decorazione figurata del battistero di *Primuliacum*, in Gallia, dove intendeva porlo di fronte a quello di S. Martino di Tour. In un primo tempo Paolino si negò recisamente<sup>70</sup>, ma in seguito accettò di soddisfare la richiesta dell'amico, a patto che ai ritratti venissero apposte due iscrizioni per evitare malintesi. Secondo i testi proposti dallo stesso Paolino, S. Martino avrebbe rappresentato l'immagine dell'uomo celeste<sup>71</sup> – secondo la celebre espressione di S. Paolo<sup>72</sup> – Paolino invece quella del peccatore penitente<sup>73</sup>, il vecchio uomo terreno ovvero, come dice nel secondo dei carmi:

“Il venerabile ritratto dell'uomo testimonia Martino  
la seconda immagine riporta l'umile Paolino”<sup>74</sup>

<sup>67</sup> Scheid 2005, 161–188.

<sup>68</sup> Volp 2002, 195–198. 240–263.

<sup>69</sup> Paul. Nol. 32, 2–3. Cfr. Lehmann 1997.

<sup>70</sup> Paul. Nol. 30.

<sup>71</sup> Paul. Nol. 32, 2: *Recte enim in loco refectionis humanae Martinus pingitur, qui caelestis hominis imaginem perfecta Christi imitatione portavit, ut deponentibus in lavacro terrena imaginis vetustatem imitanda caelestis animae occurrat effigies.* (trad. Santaniello: “Infatti è giusto che nel luogo in cui l'uomo viene rigenerato sia dipinto Martino, dal momento che egli, con la perfetta imitazione di Cristo, ha portato su di sé l'immagine dell'uomo celeste, affinché gli uomini che vengono a deporre nel fonte battesimale la vecchia immagine dell'uomo terrestre, si presentino da imitare l'immagine dell'uomo celeste”.)

<sup>72</sup> Paul. I Cor. 15, 49.

<sup>73</sup> Paul. Nol. 32, 3: *Adstat perfectae Martinum regula vitae / Paulinus veniam quo mereare docet. / Hunc peccatores, illum spectare beati; / exemplar sanctis ille sit, iste reis.* (trad. Santaniello: «Ecco c'è Martino, modello di vita perfetta, / mentre Paolino ti insegna come meritare il perdono. / Voi, peccatori, guardate a Paolino; voi, santi, mirate Martino; / questo sia modello dei santi, quello per i peccatori».)

<sup>74</sup> Paul. Nol. 32, 3: *Martinum veneranda viri testatur imago / altera Paulinum forma refert humilem.*

dove “umile” va inteso nel senso etimologico: da *humus*, dunque legato ancora alla terra. Detto altrimenti sembra che Paolino temesse che la giustapposizione del suo proprio ritratto a quello di un santo veneratissimo inducesse nello spettatore un'erronea equivalenza tra i due e portasse a rivolgere le preghiere anche al vescovo ancora vivente invece che solo al santo. In altre parole Paolino esprime dal punto di vista della concezione cristiana, e cioè mediante l'opposizione santo/peccatore, una dicotomia omologa a quella pagana vivo/morto, dove la differenza non è più legata a prescrizioni culturali e al contatto fisico con il defunto, ma alla virtù della persona, o meglio alla sua condizione spirituale, secondo quella evoluzione che più in generale è stata riconosciuta nel concetto di purezza/impurità.

#### Fonti iconografiche

Figg. 1. 2. 4. 6. 8: Foto Musei Vaticani – figg. 3a. 3b: Foto Ny Carlsberg Glyptotek – fig. 5: Deichmann et al. 1967, tav. 122; – fig. 7: Foto DAI Roma: D-DAI-ROM-31.958 (Cesare Faraglia).

#### Bibliografia

- Amelung 1903: W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums I* (Berlino 1903).
- Andreae 1969: B. Andreae, *Processus consularis. Zur Deutung des Sarkophags von Acilia*, in: U. Jantzen – P. Zazoff (edd.), *Opus Nobile. Festschrift zum 60. Geburtstag von Ulf Jantzen* (Wiesbaden 1969) 3–13.
- Andreae 1982: B. Andreae, *Bossierte Porträts auf römischen Sarkophagen*, *WissZBerl* 31, 2/3, 1982, 137 s.
- Andreae 1984: B. Andreae, *Bossierte Porträts auf römischen Sarkophagen. Ein ungelöstes Problem*, *MarbWPr* 1984, 109–128.
- Andreae et al. 1995: B. Andreae – K. Anger – M. Stadler (edd.), *Museo Chiaramonti, Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums 1* (Berlino 1995).
- Baumann 1999: P. Baumann, *Spätantike Stifter im Heiligen Land. Darstellungen und Inschriften auf Bodenmosaiken in Kirchen, Synagogen und Privathäusern, Spätantike, frühes Christentum, Byzanz. Studien und Perspektiven 5* (Wiesbaden 1999).
- Belli 1985: R. Belli, *Sarcofago con scene del Vecchio e del Nuovo Testamento* (inv. n. 113302), in: M. Bertinetti – L. De Lachenal – B. Palma – A. Ambrogi – A. Giuliano (edd.), *Museo Nazionale Romano. Le sculture I 8.1. Catalogo delle sculture esposte nelle Aule delle Terme* (Roma 1985) 133–137, III.6.
- Benndorf – Schöne 1867: O. Benndorf – R. Schöne, *Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums* (Lipsia 1867).
- Bettini 2000: M. Bettini, *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche* (Torino 2000).
- Bianchi Bandinelli 1969: R. Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana nel centro del potere. Dalle origini alla fine del II secolo d.C.* (Milano 1969).

- Bianchi Bandinelli 1970: R. Bianchi Bandinelli, Roma. La fine dell'arte antica. L'Arte dell'impero romano da Settimino Severo a Teodosio I (Milano 1970).
- Birk 2011: S. Birk, Man or Woman? Cross-gendering and Individuality on Third Century Roman Sarcophagi, in: J. Elsner – J. Huskinson (edd.), *Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi*, Millennium-Studien 29 (Berlino 2011) 229–260.
- Birk 2013: S. Birk, *Depicting the Dead. Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits*, Aarhus Studies in Mediterranean Antiquity 11 (Aarhus 2013).
- Birk 2014: S. Birk, *Using Images for Self-Representation on Roman Sarcophagi*, in: S. Birk – T. M. Kristensen – B. Poulsen (edd.), *Using Images in Late Antiquity* (Oxford 2014) 33–47.
- Blanck 1969: H. Blanck, *Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern*, StA 11 (Roma 1969).
- Bonacasa Carra 2000: R. M. Bonacasa Carra, *Il ritratto nella pittura funeraria paleocristiana*, in: S. Ensoli – E. La Rocca (edd.), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Catalogo della mostra Roma* (Roma 2000) 317–322.
- Bovini 1949: G. Bovini, *I sarcofagi paleocristiani. Determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti*, Monumenti di antichità cristiana 5 (Città del Vaticano 1949).
- Calefato 2006: P. Calefato, *Che nome sei? Nomi, tag, nick, etichette e altri segni* (Roma 2006).
- Callet 1993: J.-P. Callet, *L'évergétisme monumental chrétien en Italie et à ses marges d'après l'épigraphie des pavements de mosaïque (IV<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> s.)*, CEFR 175 (Roma 1993).
- Calza 1978: R. Calza, *Scavi di Ostia 9, I ritratti 2. Ritratti romani dal 160 circa alla metà del III secolo d.C.* (Roma 1978).
- Daut 1975: R. Daut, *Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer*, Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften N. F. 56 (Heidelberg 1975).
- Deckers 1996: J. Deckers, *Vom Denker zum Diener. Bemerkungen zu den Folgen der konstantinischen Wende im Spiegel der Sarkophagplastik*, in: B. Brenk (ed.), *Innovation in der Spätantike. Kolloquium Basel 6. und 7. Mai 1994, Spätantike, frühes Christentum, Byzanz. Studien und Perspektiven 1* (Wiesbaden 1996), 137–184.
- Deichmann et al. 1967: F. W. Deichmann – G. B. Bovio – H. Brandenburg (edd.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage I. Rom und Ostia, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage 1* (Wiesbaden 1967).
- Dresken-Weiland 1997: J. Dresken-Weiland, *Zur Rolle der Auftraggeber frühchristlicher Sarkophage*, Das Münster 50, 1, 1997, 19–27.
- Dresken-Weiland 2010: J. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts* (Regensburg 2010).
- Eck 1996: W. Eck, *Tra epigrafia prosopografia e archeologia. Scritti scelti, rielaborati ed aggiornati*, Vetera 10 (Roma 1996).
- Eco 1975: U. Eco, *Trattato di semiotica generale* (Milano 1975).
- Engemann 1973: J. Engemann, *Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit*, JACH Ergb. 2 (Münster 1973).
- Feraudi-Gruénais 2001: F. Feraudi-Gruénais, *Ubi diutius nobis habitandum est. Die Innendekoration der kaiserzeitlichen Gräber Roms*, Palilia 9 (Wiesbaden 2001).

- Fittschen 1972: K. Fittschen, Rec. ad M. Wegner, Die Musensarkophage, Die antiken Sarkophagreliefs 5, 3 (Berlino 1966), *Gnomon* 44, 1972, 486–504.
- Floriani Squarciapino 1943/1944: M. Floriani Squarciapino, Sarcofagi romani con ritratti riadattati, *RendPontAc* 20, 1943/1944, 267–286.
- Flower 1996: H. I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture* (Oxford 1996).
- Friggeri – Pelli 1980: R. Friggeri – C. Pelli, Vivo e morto nelle iscrizioni di Roma, *Tituli* 2 (Roma 1980) 95–172.
- Frontisi-Ducroux 1991: F. Frontisi-Ducroux, *Le Dieu Masque. Une figure du Dionysos d'Athènes, Images à l'appui* 4 (Parigi 1991).
- von Gerkan 1932: A. von Gerkan, Bossierte Köpfe auf Reliefsarkophagen, *Philologische Wochenschrift* 52, 1932, 296–272 Nr. 35–38.
- Gil Mantas 1982: V. Gil Mantas, *Inscrições romanas do Museu Municipal de Torres Vedras*, *Conimbriga* 21, 1982, 5–99.
- Guerrini 1982: L. Guerrini, Palazzo Mattei di Giove. Le Antichità, *Collezioni romane di antichità* (Roma 1982).
- Gütschow 1932: M. Gütschow, Eine Reliefplatte aus der Katakombe des „Praetextatus“, *RACr* 9, 1932, 119–145.
- Gütschow 1938: M. Gütschow, Das Museum des Prätexat-Katakombe, *MemPontAc* 4, 2 (Roma 1938).
- Hamarnah 1998: B. Hamarnah, Ritratti e immagini di donatori nei mosaici della Giordania, in: N. Cambi – E. Marin (edd.), *Radovi XIII. međunarodnog Kongresa za Starokršćansku Arheologiju = Acta XIII Congressus internationalis archaeologiae christianae*, Split – Poreč 25.9. – 1.10.1994. II, *VjesDal Suppl.* 88 = *Studi di antichità cristiana* 54 (Split 1998) 411–422.
- Herdejürgen 2000: H. Herdejürgen, Sarkophage von der Via Latina. Folgerungen aus dem Fundkontext, *RM* 107, 2000, 209–234.
- Huskinson 1996: J. Huskinson, *Roman Children's Sarcophagi. Their Decoration and its Social Significance*, *Oxford Monographs on Classical Archaeology* (Oxford 1996).
- Huskinson 1998: J. Huskinson, "Unfinished Portrait Heads" on Later Roman Sarcophagi. Some New Perspectives, *BSR* 66, 1998, 129–158.
- Kiilerich 1992: B. Kiilerich, "Individualized Types" and "Typified Individuals" in Theodosian Portraiture, *ActaHyp* 4, 1992, 237–248.
- Koch – Sichtermann 1982: G. Koch – H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, *Handbuch der Archäologie* (Monaco 1982).
- Koch 1975: G. Koch, Die mythologischen Sarkophage. 6, Meleager, Die antiken Sarkophagreliefs 12, 6 (Berlino 1975).
- Koch 1988: G. Koch, *Roman Funerary Sculpture. Catalogue of the Collections*, The J. Paul Getty Museum – Malibu (Ca) (Malibu 1988).
- Koch 1993: G. Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit* (Darmstadt 1993).
- Koch 1999: G. Koch, Produktion auf Vorrat oder Anfertigung auf besonderen Auftrag? Überlegungen zu stadtrömischen frühchristlichen Sarkophagen der vorkonstantinischen und konstantinischen Zeit, in: H. von Steuben (ed.), *Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze* (Möhnesee 1999) 303–316.
- Koch 2000: G. Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, *Handbuch der Archäologie* (Monaco 2000).

- Koch 2004: G. Koch, Zu den Kinder-Sarkophagen der konstantinischen Zeit. Sind sie in Serie oder auf besonderen Auftrag hergestellt worden?, in: A. M. Ritter – W. Wischmeyer – H. G. Thümmel (edd.), „...zur Zeit oder Unzeit“, Studien zur spätantiken Theologie-, Geistes- und Kunstgeschichte und ihre Nachwirkung. Hans Georg Thümmel zu Ehren, Texts and Studies in the History of Theology 9 (Cambridge 2004) 161–183.
- Kockel 1993: V. Kockel, Porträtreiefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts, BeitrESkAr 12 (Magonza 1993).
- Koortbojian 1995: M. Koortbojian, Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi (Berkeley 1995).
- Lahusen 1982: G. Lahusen, *Statuae et imagines*, in: B. von Freytag gen. Löringhoff – D. Mannsprenger – F. Prayon (edd.), Praestant Interna. Festschrift für Ulrich Hausmann (Tübingen 1982) 101–109.
- Lehmann 1997: Th. Lehmann, Martinus und Paulinus in Primuliacum (Gallien). Zu den frühesten nachweisbaren Mönchsbildnissen um 400 in einem Kirchenkomplex, in: H. Keller – F. Neiske (edd.), Vom Kloster zum Klosterverband. Das Werkzeug des Schriftlichkeit, Akten des Internationalen Kolloquiums des Projekts L 2 im SFB 231, 22.–23. Februar 1996 (Monaco 1997) 56–67.
- Lehmann 2009: Th. Lehmann, Die ältesten erhaltenen Bilder in einem Kirchenbau. Zu den frühchristlichen Kirchenbauten und ihren Mosaiken unter dem Dom von Aquileia, *Das Altertum* 54, 2009, 91–122.
- Lippold 1956: G. Lippold, Die Skulpturen des Vaticanischen Museums 3, 2 (Berlino 1956).
- Liverani 2007: P. Liverani, Tradurre in immagini, in: F. Hölscher – T. Hölscher (edd.), Römische Bilderwelten. Von der Wirklichkeit zum Bild und zurück. Kolloquium der Gerda Henkel Stiftung am Deutschen Archäologischen Institut Rom 15.–17. März 2004, *Archäologie und Geschichte* 12 (Heidelberg 2007) 13–26.
- Liverani 2018: P. Liverani, Il ritratto dipinto in età tardoantica, in: T. Greub – M. Rousset (edd.), Figurationen des Porträts, *Morphomata* 35 (Paderborn 2018) 295–327.
- Liverani – Spinola 2010: P. Liverani – G. Spinola, Le necropoli vaticane. La città dei morti di Roma, *Monumenta Vaticana selecta* (Milano 2010).
- Marrou 1939: H. A. Marrou, Les portraits inachevés des sarcophages romains, *RA* 14, 1939, 200–202.
- Matz 1975: F. Matz, Die dionysischen Sarkophage, *Die antiken Sarkophagreliefs* 4, 4 (Berlino 1975).
- Mednikarova 2001: I. Mednikarova, The Use of Θ in Latin Funerary Inscriptions, *ZPE* 136, 2001, 267–276.
- Musso 1981: L. Musso, Frammento di fronte di Sarcofago (inv. n. 196637), in: A. Giuliano – M. Bertinetti (edd.), Museo Nazionale Romano. Le sculture I, 2. Catalogo delle sculture esposte nelle ali del Chiostro (Roma 1981), 243–244, III.38.
- Newby 2011: Z. Newby, In the Guise of Gods and Heroes. Portrait Heads on Roman Mythological Sarcophagi, in: J. Elsner – J. Huskinson (edd.), Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi, *Millennium-Studien* 29 (Berlino 2011) 189–227.
- Østergaard 1996: J. S. Østergaard, Imperial Rome. Ny Carlsberg Glyptotek. Catalogue (Copenhagen 1996).

- Pancierera 1980: S. Panciera, Lucio Ceio mosaicista aquileiese, *AquilNost* 51, 1980, 237–244.
- Piccirillo 1986: A. Piccirillo, *I mosaici di Giordania* (Roma 1986).
- Pucci 1991: G. Pucci, La statua, la maschera, il segno, in: M. Bettini (ed.), *La maschera, il doppio e il ritratto. Strategie dell'identità*, Biblioteca di Cultura Moderna (Roma 1991) 107–129.
- Pucci 2012: G. Pucci, Ritratto, monumento e memoria nella cultura di Roma antica, in: G. Di Giacomo (ed.), *Volto della memoria* (Milano 2012) 209–223.
- Reuterswård 1960: P. Reuterswård, *Studien zur Polychromie der Plastik. Griechenland und Rom, Untersuchungen über die Farbwirkung der Marmor- und Bronzeskulpturen*, Scandinavian University Books (Stoccolma 1960).
- Robert 1897: C. Robert, *Einzelmythen* 1, Actaeon – Hercules, *Die antiken Sarkophagreliefs* 3, 1 (Berlino 1897).
- Robert 1919: C. Robert, *Einzelmythen* 3, Niobiden – Triptolemos ungedeutet, *Die antiken Sarkophagreliefs* 3, 3 (Berlino 1919).
- Rollin 1979: J. P. Rollin, *Untersuchungen zu Rechtsfragen römischer Bildnisse*, *Habelts Dissertationsdrucke Reihe Klassische Archäologie* 11 (Bonn 1979).
- Sadurska 1970: A. Sadurska, Deux inscriptions latines inédites, *Klio* 52, 1970, 383–388.
- Sargent 2011: M. L. Sargent, Recent Investigation of the Polychromy of a Metropolitan Roman Garland Sarcophagus, in: J. S. Østergaard (ed.), *Tracking Colour. The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report* 3, 2011 (Copenhagen 2011) 14–34.
- Scheid 2005: J. Scheid, *Quand faire c'est croire. Les rites sacrificiels des Romains*, *Collection historique* (Parigi 2005).
- Simon 1970: E. Simon, Ein spätgallienischer Kindersarkophag mit Eberjagd, *JdI* 85, 1970, 194–223.
- Solin 1992: H. Solin, *Analecta epigraphica CXLV–CXLIX*, *Arctos* 26, 1992, 117–127.
- Stewart 2003: P. Stewart, *Statues in Roman Society. Representation and Response*, *Oxford Studies in Ancient Culture and Representation* (Oxford 2003).
- Studer-Karlen 2008: M. Studer-Karlen, Quelques réflexions sur les sarcophages d'enfants (fin 3<sup>e</sup> siècle – début 5<sup>e</sup> siècle), in: F. Gusi – S. Muriel – C. Olària (edd.), *Nasciturus, Infans, Puerulus, Vobis Mater Terra. La muerta en la infancia*, *Sèrie de prehistòria i arqueologia* (Castelló 2008) 551–574.
- Studer-Karlen 2012: M. Studer-Karlen, *Verstorbenen Darstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen*, *Bibliothèque de l'Antiquité traditive* 21 (Turnhout 2012).
- Van Dael 1978: P. C. J. Van Dael, *De Dode. Een hoofdfiguur in de oudchristelijke kunst: Een iconografische studie over de afbeelding van de dode in de oudchristelijke grafkunst* (Amsterdam 1978).
- Vattuone 1999: L. Vattuone, *Documenti inediti riguardanti acquisizioni di opere d'arte nello Stato Pontificio*, *BMonMusPont* 19, 1999, 129–175.
- Volp 2002: U. Volp, *Tod und Ritual in den christlichen Gemeinden der Antike*, *VigChr Suppl.* 65 (Leiden 2002).
- Walker 1990: S. Walker, *The Sarcophagus of Maconiana Severiana*, in: J. Paul Getty Museum (ed.), *Roman Funerary Monuments in the J. Paul Getty Museum* 1, *Occasional Papers on Antiquities* 6 (Malibu 1990) 83–94.

- Wegner 1966: M. Wegner, Die Musensarkophage, Die antiken Sarkophagreliefs 5, 3 (Berlino 1966).
- Wilpert 1929: J. Wilpert, I sarcofagi cristiani antichi I, Monumenti dell'antichità cristiana 1, 1 (Roma 1929).
- Wilpert 1932: J. Wilpert, I sarcofagi cristiani antichi II, Monumenti dell'antichità cristiana 1, 2 (Roma 1932).
- Zanker 1995: P. Zanker, Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst, C. H. Beck Kulturwissenschaft (Monaco 1995).
- Zanker 1999: P. Zanker, Phädras Trauer und Hyppolithos' Bildung. Zu einem Sarkophag im Thermenmuseum, in: F. De Angelis – S. Muth – T. Hölscher (edd.), Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt / Lo specchio del mito. Immaginario e realtà. Symposium Rom, 19.–20. Februar 1998, Palilia 6 (Wiesbaden 1999) 131–142.
- Zanker 2000: P. Zanker, Die mythologischen Sarkophagreliefs und ihre Betrachter, vorgetragen in der Sitzung vom 4. Juli 1997, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse 2000, 2 (Monaco 2000).
- Zanker – Ewald 2004: P. Zanker – B. Ch. Ewald, Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage (Monaco 2004).
- Zettler 2001: A. Zettler, Offerenteninschriften auf den frühchristlichen Mosaikfußböden Venetiens und Istriens, Reallexikon der germanischen Altertumskunde Ergb. 28 (Berlino 2001).
- Zimmermann 2007: N. Zimmermann, Verstorbene im Bild. Zur Intention römischer Katakombenmalerei, JbAC 50, 2007, 154–179.
- Zimmermann 2012: N. Zimmermann, Zur Deutung spätantiker Mahlszenen: Totenmahl im Bild, in: G. Danek – I. Hellerschmid (edd.), Rituale. Identitätsstiftende Handlungskomplexe. 2. Tagung des Zentrums Archäologie und Altertumswissenschaften an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2./3. November 2009, Origines 2 = Denkschriften der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse 437 (Vienna 2012) 171–185.
- Zimmermann et al. 2004: M. Zimmermann – S. Panayotakis – V. C. Hunink – W. H. Keulen – S. J. Harrison – T. D. McCreight – B. Wesseling – D. van Mal-Maeder (edd.), Apuleius Madaurensis. Metamorphoses, Books 4 28–35, 5 and 6, 1–24. The Tale of Cupid and Psyche. Text, Introduction and Commentary, Groningen Commentaries on Apuleius (Groningen 2004).

Indirizzo

Paolo Liverani  
Università di Firenze  
Dipartimento SAGAS  
Via S. Gallo 10  
50129 Firenze  
Italia  
paolo.liverani@unifi.it





# Inhalt

*Giulia Saltini Semerari*

Calcophones in Context. Gender, Ritual and Rhythm in Early Iron Age  
Southern Italy ..... 13

*Markus Wolf*

Die Architektur des Tempels von San Leucio in Canosa.  
Mit einem Appendix von Ortwin Dally ..... 49

*Monika Trümper – Clemens Brünenberg – Jens-Arne Dickmann –*

*Domenico Esposito – Antonio F. Ferrandes – Giacomo Pardini –*

*Alessandra Pegurri – Mark Robinson – Christoph Rummel*

Stabian Baths in Pompeii. New Research on the Development of Ancient  
Bathing Culture ..... 103

*Antonello Vilella*

Inedite (e dimenticate) iscrizioni parietali dal colombario di Vigna Codini III .... 161

*Barbara Nazzaro – Valentina Santoro*

Indagini e nuove scoperte sui Palazzi Imperiali del Palatino ..... 189

*Fabrizio Sommaini*

Il Complesso di Domiziano tra Foro Romano e Palatino. Storie,  
cronologie e strutture murarie dell’Aula Ovest ..... 219

*Oscar Mei*

“De ecclesia detecta ad Radices Montis Palatini Dissertatio Dominici  
Passionei Forosempronienensis”. La scoperta di Santa Maria Antiqua  
nei manoscritti di Domenico Passionei ..... 257

*Alessandra Cerrito*

Un inedito frammento di iscrizione onoraria proveniente dal  
comprensorio dell’Ospedale San Giovanni-Addolorata ..... 301

*Paolo Liverani*

*Nomen e Imago*. Presenza e assenza nei ritratti sui sarcofagi romani ..... 323

<i>Laura Paola Gnaccolini</i>	
Testimonianze paleocristiane nella pianura bergamasca. L'eccezionale caso della chiesa della Madonna del Carmine di Bariano .....	345
<i>Norbert Franken</i>	
Die Tyche von Karthago. Neue Beobachtungen zu figürlichen Griffen spätantiker Bronzelampen .....	383
<i>Stefan Ardeleanu</i>	
Zum funerärepigraφischen Habit des spätantiken Hippo Regius. Gräber, Kirchen mit Bestattungen und Grabinschriften in ihrem urbanen und sozialen Kontext .....	401
<i>Eva Staurenghi</i>	
Le indagini di Friedrich Wilhelm Deichmann nel cosiddetto Tempio di Minerva Medica a Roma .....	449
<i>Raffaella Bucolo</i>	
<i>Carneval in Rom</i> – 1914. Archeologia in maschera .....	475
Veranstaltungen 2019 .....	511