

Agata santa

Storia, arte, devozione





Giunti Arte mostre musei

Coordinamento e segreteria

Patricia Lurati

Progetto grafico e impaginazione

Valeria Zevi,
Marco Olivero

Ufficio stampa

Ester Di Leo

Bookstores

Valerio Pozzi

Amministrazione

Michela Ceccantini

Responsabile editoriale

Claudio Pescio

Editor

Augusta Tosone

Redazione

Benedetta Aleotti, Laura Lari,
Paola Sacchetti

Coordinamento tecnico-grafico

Paola Zacchini

Responsabile coordinamento tecnico

Alessio Conticini

Fotolito

Fotolito Toscana, Firenze

www.giunti.it

© 2008 Tekne Associazione Culturale, Milano

© 2008 Giunti Arte mostre musei S.r.l.

Via Bolognese 165 - 50139 Firenze - Italia

Via Dante 4 - 20121 Milano - Italia

Prima edizione: gennaio 2008

È vietata la duplicazione con qualsiasi mezzo.

Ristampe

Anno

5 4 3 2 1 0

2011 2010 2009 2008

Stampato presso

Giunti Industrie Grafiche S.p.A. - Prato

Crediti fotografici

Accademia Carrara, Bergamo
Archivi Alinari, Firenze
Archivio Seat / Archivi Alinari
Archivio Fotografico Fondazione
Adriano Bernareggi, Bergamo
Archivio Fotografico dei Musei
Capitolini, Roma
Archivio Fotografico dei Musei Vaticani,
Città del Vaticano
Archivio Fotografico Soprintendenza
Archeologica di Roma, Roma
Archivio Fotografico Soprintendenza
Patrimonio Storico Artistico
e Demoetnoantropologico di Bologna,
Bologna
Archivio Fotografico Soprintendenza
Patrimonio Storico Artistico e
Demoetnoantropologico di Siena
e Grosseto, Siena
Archivio Fotografico Soprintendenza
Speciale per il Polo Museale Napoletano,
Napoli
Archivio Fotografico Soprintendenza
Speciale per il Polo Museale Romano,
Roma
Assessorato dei Beni Culturali e
Ambientali e della Pubblica Istruzione
Soprintendenza per i Beni Culturali
e Ambientali, Trapani
Banca Popolare dell'Emilia Romagna,
Modena
Centro documentazione e catalogo
Museo Diocesano, Vicenza
Courtesy of Heritage Malta, La Valletta
Fondo Edifici di Culto, Direzione Centrale
del Ministero dell'Interno, Roma
Galleria Regionale della Sicilia di
Palazzo Abatellis, Palermo
Gap srl, Roma
Gestione Archivi srl, Catania
Musée de la Chartreuse de Douai
© Photographe: Hugo Maertens
York Museum Trust (York Art Gallery),
presented by Lycett Green through the
National Art Collections Fund, 1955
Musée Fabre, Montpellier
Agglomération Cliché Frédéric Jaulmes
National Gallery of Scotland, Edinburgh
Whitfield Fine Art Limited, London
Photo RMN/ © Jean-Jilles Berizzi
Photo RMN/ © René-Gabriel Ojéda
© Blauel ARTOTHEK
© Fondazione di Studi di Storia dell'Arte
"Roberto Longhi"
© Fondo fotografico Biblioteca
Comunale, Fermo
© Fototeca Messaggero di Sant'Antonio
© 1990 Foto Scala, Firenze
© Photoservice Electa
© The State Hermitage Museum,
St. Petersburg

Fotografi:

Rosario Anselmo, Trapani
Ivan Bosi, Sassuolo
Vincenzo Brai, Palermo
Sergio Buono, Bologna
Francesco Calandra, Milano
Fiorenzo Cantalupi, Pavia
Claudio Ciabochi, Fabriano (An)
Zeno Colantoni, Roma
Foto Giusti, Firenze
Foto Rapuzzi, Brescia
Foto Studio Immagine, Cesena
Gaetano Gambino, Catania
Toni Lodigiani, Mantova
Magika srl, Messina
Giuseppe Nicoletti, Caltanissetta
Luciano Pedicini, Napoli
Lamberto Rubino, Siracusa
Roberto Sasso, Capua (Ce)
Mario Setter, Roma
Studio Art 74, Bologna
Studio Fotografico Serini,
San Severino Marche
Giorgio Tassi, Amandola (AP)
Andrea Vasari, Roma
Andy Vattilana, Riva San Vitale
Raffaele Venturini, Salerno

*Tutte le immagini di opere
delle Soprintendenze sono pubblicate
su concessione del Ministero per i Beni
e le Attività Culturali.*

*Per quanto riguarda i diritti di riproduzione,
l'editore si dichiara pienamente disponibile
a regolare eventuali spettanze per quelle
immagini delle quali non sia stato possibile
reperire la fonte.*

Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica
Giorgio Napolitano

Agata santa
Storia, arte, devozione

Catania, 29 gennaio-4 maggio 2008

Museo Diocesano:

Dipinti, Sculture

Chiesa di San Francesco Borgia:

Contesto storico, Archeologia

Chiesa di San Placido:

Argenteria, Oreficeria, Oggetti sacri,

Città, Archivi

**Progetto e coordinamento
generale della mostra**

Gilberto Algranti

Comitato Scientifico

Sezione Dipinti, Sculture

Sergio Benedetti

Mauro Lucco

Wolfgang Prohaska

in collaborazione con

Antonino Bilardo

Luisa Paladino

*per la segnalazione di alcune opere
del territorio siciliano*

Barbara Mancuso

Sezione Contesto storico, Archeologia

Concetta Molè

Vittorio Giovanni Rizzone

Mariarita Sgarlata

Umberto Utro

Sezione Argenteria,

Oreficeria, Oggetti sacri

Carmelo Signorello

Maurizio Vitella

Sezione Archivistico-libreria

Carmelo Crimi

Paolo Militello

Giuseppe Pagnano

Gaetano Zito

**Coordinamento per
la Regione Sicilia**

Gesualdo Campo

Comitato Esecutivo

Gilberto Algranti

Gesualdo Campo

Gaetano Zito

con l'assistenza per la realizzazione

Luigi Maina



Arcidiocesi di Catania

Arcivescovo di Catania

Salvatore Gristina

Vicario Episcopale

per la cultura

Gaetano Zito

Vicario Episcopale

per l'amministrazione

Giuseppe Baturi

Direttore Ufficio Diocesano

Beni Culturali

Carmelo Signorello

Direttore Museo Diocesano

Santo Salamone

hanno collaborato

Giovanna Cannata

Paolo Isaia

Grazia Spampinato



Regione Sicilia

Presidente

Salvatore Cuffaro

*Assessore dei Beni culturali,
ambientali e della Pubblica Istruzione*

Nicola Leanza

*Dirigente generale
del Dipartimento dei
Beni culturali, ambientali
e Educazione permanente*

Romeo Palma

*Soprintendente per i Beni culturali
e ambientali di Catania*

Gesualdo Campo



**Fondazione
Banco di Sicilia**

Presidente

Giovanni Puglisi

Agata santa

**Contesto storico,
Archeologia**

Pancrazio di Taormina, nel quale agisce una *Falconilla*, inconsolabile madre di una *Falcon* morto prematuramente, al quale la madre tributava sacrifici cruenti, poi estirpati dal santo.

Concetta Molè

Bibliografia

Manganaro 1988, 54; Eck 1996, 231-256; Korhonen 2004b, 158.



344

[100 a, b]

Maius e Iulius, due frammenti di mosaico pavimentale con personificazione dei mesi (seconda metà del sec. IV d.C.)

tessere di pietra e marmo,

(a) cm 54 x 60; (b) cm 72 x 72,5

Catania, Museo Civico Castello Ursino, invv. 164d, 164b provenienza: da un «ninfeo» nell'area del monastero dei Benedettini; dal 1771 nella collezione dei Benedettini, poi confluita nel Museo Civico

I due frammenti appartengono a un mosaico pavimentale scoperto a Catania nella seconda metà del Settecento, destinato ad alimentare un mercato antiquario interno che trovava le sue sedi naturali nella collezione del principe di Biscari, il cui museo venne inaugurato nel 1758 (Sestini 1776; Pafumi 2006), e nella collezione iniziata, intorno alla prima metà dello stesso secolo, dall'abate Vito Amico e da Placido Scammacca nel monastero benedettino di San Nicolò l'Arena (Salmeri 2001, 260). Al principe di Biscari, supportato dal viceré di Sicilia, il marchese Fogliani, si devono dal 1770 in poi alcune iniziative mirate alla scoperta della Catania archeologica, della quale apparvero tracce evidenti nell'area del teatro antico, nel monastero dei Benedettini con la scoperta delle terme e, sempre «in quelle vicinanze», con i resti di un ninfeo (Libertini 1930, XII). Analizzando «gli avanzi» di piazza Dante, Holm (1925) connette

il rinvenimento del mosaico con quello di un'iscrizione opistografa, sul cui lato più recente è ricordato l'intervento di restauro di un ninfeo, promosso da *Flavius Arsinius, consularis provinciae Siciliae*. Dato che il governatorato di *Flavius Arsinius* in Sicilia non è supportato da alcuna documentazione, la cronologia dell'epigrafe è affidata alla menzione di un *vir perfectissimus defensor perpetuus Flavius Ambrosius* che, in altre attestazioni, risulta attivo nell'anno 370 (Wilson 1990, 186, fig. 155). Il pavimento musivo rinvenuto, che misurava complessivamente circa 12 m di lunghezza e 3 m di larghezza (6 m x 6 m, in Libertini 1930), comprendeva in origine una porzione più ampia, custodita nel Museo Biscari, e i cinque frammenti acquisiti dalla collezione dei Benedettini (Bertucci 1846; Paternò Castello di Carcaci 1847; si veda la ricomposizione proposta da Stern 1981, tavv. 35-36). Il mosaico catanese si riconduce agevolmente a un gruppo di documenti abbastanza omogenei, il cui comune denominatore è la rappresentazione dei dodici mesi dell'anno, ognuno identificabile attraverso il riferimento a un fenomeno astrologico o astronomico (come lo zodiaco o il solstizio d'estate), a una festa religiosa o a un evento stagionale, legato al ciclo annuale del lavoro dei campi e delle altre attività rurali. I diversi mesi sono rappresentati da un unico personaggio, a figura intera o solo con il busto, identificabile dagli attributi e dall'abbigliamento, rivelatore della stagione corrispondente.

Oltre ai riferimenti in Ovidio, Manilio, Columella, Plinio il giovane e Virgilio, le fonti di ispirazione principale per questi cicli illustrati sono sicuramente state alcuni componimenti scritti, tra i quali si segnalano i *Disticha* e *Tetrasticha* (*Anth. Lat.*, ed. Riese, nn. 395, 665) che accompagnavano le illustrazioni dei mesi nel *Cronografo romano* del 354 d.C., contenente anche il più antico elenco della Chiesa romana, il *Calendario Filocaliano* (dal nome del calligrafo di papa Damaso, Furio Dionisio Filocalo). In particolare si deve a Stern (1953 e 1981) la convincente identificazione dei *Tetrasticha* come descrizione dell'archetipo delle illustrazioni del *Cronografo*: tutti i mesi sono individualmente personificati nei versi del poema e aiutano a comprendere le immagini. Altre fonti per lo studio dei calendari romani illustrati si datano ad età più tarda, come una serie di componimenti brevi, in latino o in greco, che si distribuiscono cronologicamente tra il tardo V e il pieno VI secolo, se non dopo. Tra questi si segnalano il poemetto latino *De Mensibus* di Draconzio (*Anth. Lat.*, n. 874a), scritto in Africa settentrionale tra il tardo V e gli inizi del VI secolo, e il *De mensibus* (in greco) di Giovanni Lidio, che nel VI secolo descrive scrupolosamente le feste popolari dei *Rosalia*, celebrate nel mese di Maggio in Oriente come in Occidente (Parrish 1992, 481), sulle quali ritornerò a breve. Nel mosaico rinvenuto a Catania, che rivela i confronti più stringenti con l'omologo ciclo frammentario rinvenuto a Ostia (Becatti 1961; Stern 1981, 462), ogni mese è inserito all'interno di un esagono e risulta agevolmente identificabile grazie

alla *legenda*. Gli esagoni con i busti sono collocati a coppia in un disegno che si sviluppa verticalmente e sono intercalati con altri esagoni che contengono attributi e simboli appropriati ai mesi cui si riferiscono. Il campo pavimentale è delimitato da una cornice a dentelli e una treccia doppia mentre una treccia semplice incornicia gli esagoni e piccole losanghe, riempite da due foglie lanceolate, coprono gli spazi di risulta (Tomasello 1997, 191, fig. 4a).

I frammenti pertinenti alla collezione Biscari presentano i busti di *Ianuaris* e *Martius*, quest'ultimo pesantemente ritoccato nel disegno lineare dei capelli, nel contorno della spalla destra e del viso durante un restauro maldestro (Stern 1981, tav. 35), mentre i due frammenti in esposizione, appartenenti alla collezione dei Benedettini, propongono la personificazione dei mesi di *Maius* e *Iulius* (Libertini 1930).

Maius (a) è il busto di un giovane uomo dall'espressione languida, con una corona di fiori e foglie sul capo e un mantello rosso; *Iulius* (b) è il busto di un uomo moro, volto leggermente verso destra, il cui capo è incorniciato da una corona di spighe. Al mese di *Maius* si riferisce l'esagono, non esposto, che nella ricomposizione proposta da Stern è collocato sotto l'esagono figurato; naturalmente il pannello contiene gli attributi del mese e assolve il compito di illustrare le principali attività previste a maggio, associando riferimenti religiosi ad allusioni stagionali. La rappresentazione di un cesto intrecciato, pieno di fiori (evento stagionale), e due *paterae* (evento religioso) alludono alla cerimonia dei *Rosalia* o *Rosaria* (Stern 1981, 458, n. 108), una festa popolare di matrice funeraria che si celebrava nel mese di massima fioritura delle rose, cioè in maggio. I *Rosalia* condividevano con i *Natalia*, *Parentalia* e *Vindemia* il ruolo di cerimonie da compiersi in onore del defunto. Manca l'esagono illustrativo dei simboli del mese di luglio, che in altri esempi è indicato da una grande borsa piena di monete, allusiva del profitto economico derivante dalla mietitura del grano, e dalla presenza del frutto stagionale, la mora (Parrish 1992, 499). Con una datazione alla seconda metà del IV secolo il mosaico catanese è rappresentativo della fase finale dell'evoluzione dei calendari illustrati romani, ispirati a un ciclo monumentale ormai perduto, che Stern ha riconosciuto in una serie di affreschi di età costantiniana. Questi affreschi, che adornavano probabilmente le terme di Costantino a Roma e le repliche costantinopolitane, costituirono il modello del manoscritto, già citato, noto come *Cronografo romano*, e di tutte le sue imitazioni.

Mariarita Sgarlata

Bibliografia

Houël 1785, III, tav. 136; Bertucci 1846, 37; Paternò Castello di Carcaci 1847, 218; Holm 1925, 29, fig. 2; Libertini 1930, 309-310, tav. 134; Libertini 1937b, 33; Stern 1953; Stern 1981, 3; Boeselager 1983, 203, 9; Wilson 1990, 187, fig. 156; Parrish 1992, 11; Tomasello 1997; Pafumi 2006, 91.



[106]

Sostegno di mensa (trapezoforo in forma di pastore (inizi del sec. IV d.C.)

marmo bianco, cm 92 x 40 x 29,5
Città del Vaticano, Musei Vaticani,
Museo Pio Cristiano, inv. 31428
provenienza sconosciuta; dal 1757 nel
Museo Cristiano di Benedetto XIV (restauro di
B. Cavaceppi); dal 1854 nel Museo Pio Cristiano

La statua del "Buon Pastore" qui presentata è una delle due celebri statuette di tale soggetto custodite nel Museo Pio Cristiano in Vaticano. Entrambe le statue provengono dalle collezioni del Museo Cristiano di Benedetto XIV (1740-1758), dov'erano esposte presso il monumentale ingresso, entro due nicchie affrontate ricavate alle estremità delle due pareti oblunghe della Galleria di Urbano VIII, verso la sala del Museo voluto appunto da papa Lambertini negli ambienti della Biblioteca Vaticana. Come l'altra più nota (inv. 28590), che fu parte con ogni probabilità di un monumentale sarcofago strigliato o ornato di scene pastorali, anche questa non fu in origine una statua a tutto tondo in senso proprio, in quanto la sua parte posteriore è costituita da una sorta di pilastro poligonale che ne rivela la funzione di sostegno di una mensa marmorea (o, in termine derivato dal greco, trapezoforo). Al contrario dell'altra, giunta al Museo della Biblioteca nel 1764, e restaurata da Giuseppe Angelini, questa presente in mostra appartenne a quella collezione museale fin dal 1757, l'anno seguente alla sua fondazione per opera di Francesco Vettori. Come è stato di recente documentato (Gennaccari 1996; Gennaccari 1999), la statua subì un radicale restauro per opera dello scultore e antiquario Bartolomeo Cavaceppi, durante il quale fu integrata delle gambe e della base, del braccio che tiene il bastone e del bastone stesso, del muso e della coda dell'ariete e di altri minori lacune. L'ignota provenienza del reperto (l'ipotetica provenienza cimiteriale cristiana degli autori più antichi non è provata) non permette di comprendere la destinazione della mensa sostenuta dalla figura di pastore. De Rossi supponeva che la statuetta – come le altre analoghe che s'andavano rinvenendo in diverse parti dell'antico Impero (soprattutto in

Grecia e a Costantinopoli) – fossero copie dell'antica statua in bronzo del Buon Pastore, eretta da Costantino nella sua nuova capitale (De Rossi 1887, 143-144, n. 9). Ma la natura di sostegno di mensa fa piuttosto pensare a un elemento decorativo d'origine precristiana, che non si può escludere sia servito nei tempi della nuova fede a sostegno anche di mense liturgiche, nel naturale riferimento al Cristo, che nel Vangelo si era definito «il buon pastore», che «offre la vita per le pecore» (Giovanni 10, 11).

Umberto Utro

Bibliografia

Perret 1855, 109, tav. 4.6; Roller 1881, tav. 40.1; De Rossi 1887; De Rossi 1889; Ficker 1890, n. 105; Marucchi 1910, 13, tav. 14.2; Gennaccari 1996, 179, 261; Gennaccari 1999; U. Utro, in RIMINI 2005, 299, n. 150; Gennaccari, in corso di stampa.



[107]

Statuetta di pastore crioforo (sec. IV d.C.)

marmo, cm 52,5 x 29
Catania, Museo Civico Castello Ursino, inv. 724
provenienza: presumibilmente da Catania;
Antiquarium comunale, poi Museo Civico

Scarse e poco chiare risultano le informazioni sulle circostanze del rinvenimento del pastore «catanese», conservato ed esposto per anni nell'*Antiquarium* comunale (Libertini 1937: lo identificò come un prodotto precostantiniano), prima del trasferimento nella sede del Museo Civico Castello Ursino (Sala VIII detta «Torre dei Magazzini»). La statuetta si presenta priva delle gambe, in uno stato di conservazione precario, come rivela la superficie pesantemente abrasa. Il giovane pastore, in corta tunica manicata e cinta, è colto nel momento in cui trattiene per le zampe, con la mano destra posta all'altezza del petto, l'ovino portato sulle spalle. Secondo lo schema iconografico tradizionale, la mano sinistra, mancante come parte del braccio, doveva originariamente poggiare su un bastone. È lo schema che ritroviamo in una serie di rappresentazioni del pastore che possiamo ricostruire partendo dalle due statuette, ascrivibili alla seconda metà del secolo III d.C., conservate l'una

nel Museo di Cleveland e l'altra nei Musei Capitolini (NEW YORK 1979, 364; Salvetti 2000), per arrivare ai due esemplari dei Musei Vaticani (De Rossi 1889), uno dei quali, identificato come trapezoforo e datato agli inizi del secolo IV, è incluso nella mostra (cfr. qui cat. 106). L'iconografia del pastore è palesemente debitrice della tradizione figurativa greco-ellenistica, dalla quale viene mutuato il tipo dell'*Hermes* crioforo e psicopompo, simbolo di quella filantropia e umanità destinata ad arricchirsi nel tempo di un significato cristologico (Bisconti 1998b, 41). Quanto detto spiega la fortuna iconografica del pastore, rappresentato in tutte le classi monumentali, e il suo ruolo chiave nel linguaggio figurativo paleocristiano (Bisconti 2000a).

La maggior parte delle statuette di pastori criofori risulta realizzata in botteghe romane, ma si segnalano anche produzioni in Oriente (Deichmann 1993, 262); lo proverebbe, tra gli altri, il dato relativo al rinvenimento in Asia Minore del gruppo di Cleveland.

L'originario carattere neutro dell'immagine, legata essenzialmente a scenari idillico-pastorali, rende difficile, in assenza di dati relativi al rinvenimento, come nel caso in esame, associare l'aggettivo «buon» al generico «pastore», rende cioè difficile identificare nel personaggio rappresentato il Salvatore secondo il luogo giovanneo «io sono il buon pastore» (Giovanni 10, 11). Allo stato attuale delle conoscenze, non è possibile quindi confermare la matrice cristiana della scultura catanese.

Accertata è la pertinenza di alcune di queste statuette di pastori a rilievi, sarcofagi, mense e persino fontane, decorati con temi bucolici, com'è stato suggerito per i due esemplari dei Musei Vaticani (Utro 2005). Sfumati appaiono i contorni della funzione originaria del pastore crioforo rinvenuto a Catania, perché anche per i confronti possibili prevale uno stato di incertezza; per lo stesso *Buon pastore* di Cleveland sono stati proposte tre funzioni diverse, legate a un contesto funerario o battesimale o, ancora, privato. E forse è proprio un contesto privato quello che, meglio di altri, potrebbe adattarsi alla valenza sostanzialmente neutra dell'esemplare catanese, la cui cronologia non può allontanarsi dal IV secolo.

Mariarita Sgarlata

Bibliografia

De Rossi 1889, 131-139; Libertini 1937, 46-47, 724; NEW YORK 1979, 364; Deichmann 1993, 262; Bisconti 1998b, 41; Bisconti 2000a, 633, 341; Salvetti 2000, 632, 339; Utro 2005, 299, 150.

l'unico "centro" della stella in sembianze umane, cioè Cristo, illustrano efficacemente l'avverarsi atteso della profezia.

La comparazione del dato topografico della provenienza della lastra con quello cronologico della sua esecuzione è motivo di grande interesse. La lastra di Severa, infatti, chiudeva una sepoltura nel cimitero di Priscilla, in una data successiva alla metà del III secolo. Ora, proprio a metà di quel secolo, nello stesso cimitero, su un soparco della "Cappella Greca" (verosimilmente un'aula per i banchetti funerari, i cosiddetti *refrigeria*), veniva dipinta una adorazione dei Magi in tutto analoga a quella del nostro epitaffio, il quale poté forse trarre ispirazione proprio dalle pitture di quel mirabile ambiente adornato di scene inneggianti alla nuova "vita" cristiana.

Dopo la scoperta, avvenuta nel 1751 (Bianchini 1752, 205), l'iscrizione fu destinata come molte altre rinvenute nei cimiteri suburbani – secondo una consuetudine iniziata da Marc'Antonio Boldetti († 1749) – alla basilica di Santa Maria in Trastevere. Da lì de Rossi la trasse, nel 1854, per il neonato Lapidario Cristiano, allestito da lui in Laterano, dove fu compresa, nella parete XIV, tra le altre *Iscrizioni contenenti simboli relativi alla fede cristiana*.

Umberto Utro

Bibliografia

ICUR VIII, 23279; ILCV I, 2200; Bianchini 1752, 205, n. 28, tav. I; Garrucci 1879, tav. 484,5; Marucchi 1910, 57, tav. 57,1; Kirschbaum 1954; Testini 1972; Calcagnini 1988; G. Spinola, in RIMINI 1996, 221, n. 70; C. Lega-F. Bisconti, in Di Stefano Manzella 1997, 302, n. 3.8.2; U. Utro, in TREVIRI 2007, cat. II.4.13.



1

[116]

Pitture cimiteriali da Roma (secc. III-IV d.C.) affreschi

Catania, Museo Civico Castello Ursino, invv. 663-666, 670, 671, 675, 681

provenienza: dalla catacomba di Domitilla a Roma; dalla metà del Settecento nella collezione del principe di Biscari e nella collezione dei Padri Benedettini

Gli otto affreschi, selezionati da un numero complessivo di trentasette, tornano alla luce eccezionalmente dopo anni di silenzio, ma la loro storia, affiorata a intermittenza negli studi, si intreccia indissolubilmente con le dinamiche che hanno regolato, nella Sicilia del Settecento, il collezionismo e gli studi di antiquaria (Sgarlata 1996, 15-44 e Sgarlata, in corso di stampa). «La devozione» verso l'immagine del Salvatore «mi cimentò nell'impresa di farla staccare, e fattone con tutta diligenza possibile il tentativo, l'operazione riuscì infruttuosa, essendosi spezzata in minutissime parti per essere il sito, su cui era dipinta molto convesso». Così si esprime Boldetti a proposito dell'immagine di Cristo, inclusa nel ciclo pittorico che decorava le pareti del cubicolo del fossore Diogene nella catacomba di Domitilla a Roma (Boldetti 1720, 64), rivelando un'accondiscendenza e una familiarità con la pratica del distacco, che accredita la tesi di un suo coinvolgimento diretto negli "strappi" destinati alle collezioni catanesi. A fronte di alcuni fallimenti (Achelis 1932, 26), si deve registrare il discreto successo ottenuto nelle operazioni di distacco degli intonaci da diversi settori del cimitero romano. Un successo che cogliamo nelle parole pronunciate nel 1758 da Nicola Paternò Castello, barone di Recalcaccia, nel *Discorso Accademico in occasione dell'apertura del Museo Biscari*, quando, descrivendone l'organizzazione interna, si ferma davanti al «galante apparato di piccoli ben ordinati quadrettini» (Pafumi 2006, *Documenti* 1, 158), che altro non erano che gli affreschi importati da Roma.

La prassi infatti prevedeva che, una volta asportate, le porzioni di intonaci venissero assicurate da un'intelaiatura, il più delle volte in legno (Bisconti 2000e) ma, nel caso in esame, in una struttura di gesso, che funge quasi da teca per la custodia del



4

dipinto; la protezione assolveva il compito di assicurare i pannelli durante il trasporto e, allo stesso tempo, coincideva con la moda imperante nel mercato antiquario di appendere i dipinti come quadri alle pareti. Allo stesso tempo, presumibilmente a Roma, gli affreschi, danneggiati nella fase dell'asportazione, vennero sottoposti a un pesante intervento di restauro, che ricompose i frammenti lacunosi e ritoccò le scene rappresentate, come le figure isolate, con vistose sovradipinture (Achelis 1932; Giuliani 2002). Non sono da escludere interventi di "abbellimento" successivi, conformi a un gusto che non sembra essere legato unicamente al Settecento.

È lo stesso Wilpert ad additare in Boldetti l'artefice dello scempio compiuto in alcuni settori della catacomba di Domitilla, e non solo in quelli, dove si rilevano casi di strappi premeditati, «un vandalismo del tutto particolare», compiuto su alcuni affreschi, che furono acquisiti anche da D'Agincourt per la sua collezione; lo studioso si trasforma in detective, giungendo alla conclusione che «il delitto fu commesso dopo il Bosio, perché le sue copie ci presentano ancora intatte quelle figure» (Wilpert 1903). Con il benestare di Boldetti, "custode delle reliquie" della Roma sotterranea, i quadretti partirono così alla volta di Catania. Ma chi erano quei *Räuber der Katakomben* – definizione sprezzante del principale editore degli affreschi (Achelis 1932, 6) – che si erano impunemente appropriati dei beni romani? Non potevano che essere i protagonisti della scena culturale della Catania della prima metà del Settecento: Placido Scammacca e «compagni», verso il cui operato, in favore delle nascenti collezioni di Biscari e dei Padri Benedettini, Libertini (1932, 150-151) si mostra sicuramente più indulgente, difendendo dagli attacchi di Achelis quei predatori la cui «mano ingegnosa» aveva agito «ad onta delle vigilanze in custodire i medesimi sotterranei» (*Discorso* di Recalcaccia, in Pafumi 2006, 57).

Il trasferimento di Placido Scammacca, parente del principe di Biscari e monaco fin dal 1715, a Roma nel convento benedettino di San Paolo fuori le mura, segna un momento decisivo per la formazione delle raccolte di antichità catanesi. Se le due collezioni più importanti non differivano molto l'una dall'altra, è perché il principe di Biscari e i monaci benedettini attingevano allo stesso mercato antiquario, dividendosi i reperti (Libertini 1930, XVI)



6

e servendosi spesso della mediazione di Scammacca, che iniziò a Roma come fornitore della collezione dei Benedettini per allargare presto la sua attività anche all'acquisizione dei reperti per la collezione Biscari. Questo spiega la ragione per la quale, oltre alle numerose epigrafi importate da Roma (Kohronen 2004b, 18-43), anche il gruppo degli affreschi – tutti riconducibili agli stessi cicli pittorici – finì smembrato tra le due collezioni, parte al Museo Biscari (Riedesel 1773), parte al Museo dei Benedettini (Bertucci 1846; Achelis 1932, 1-8). Nei verbali di consegna dei materiali della collezione Biscari nella nuova sede del Castello Ursino, datati 1930, al n. 1068 dell'elenco vengono inseriti «dieci frammenti di pitture catacombali con rappresentazione di animali» (Pafumi 2006, Documento 5, 218).

I quadri selezionati per la mostra, sulla base dello stato di conservazione, sono tutti pertinenti alla collezione dei Benedettini. Nella ricognizione effettuata nei depositi del Museo Civico Castello Ursino è apparso chiaramente come il numero complessivo dei quadri non coincida più né con quello segnalato da Bertucci nell'Ottocento (44 solo per i "benedettini"), né con quello indicato da Achelis circa un secolo dopo (37 per "biscariani" e "benedettini" insieme). Mancano all'appello alcuni pezzi, ma il fenomeno di scrematura dev'essere iniziato prima del lavoro di ricognizione del Libertini, che nel 1930 ne era già consapevole (Libertini 1930, 307). Tra gli affreschi, ancora rintracciabili nei magazzini del Museo Civico Castello Ursino, si possono ancora annoverare alcuni con temi zoomorfi (tav. 1). La simbologia cristiana si nutre di una serie di leggende, più o meno complesse, che prendono spunto dal comportamento e dalle sembianze degli animali e che rispondono a prevedibili istanze didattiche e catechetiche. Si fissa così, nell'immaginario popolare, un'aneddotica di tipo zoomorfo, che dalla trasmissione orale si traduce in un breve trattato di storia naturale dal titolo *Physiologus*, scritto tra il II e il III secolo, per approdare definitivamente ai bestiari e alle enciclopedie medievali (Bisconti-De Maria 1988; De Maria 2000). Lepri, pecore, leoni, serpenti, galli, tori, cervi, pavoni: questi, e altri animali, partecipano alla ricerca simbolica sottesa all'arte funeraria paleocristiana. Le figure degli animali appaiono isolate (Achelis 1932, 9-10, 2

a-b, 10 b; 22, 19), come il cervo (inv. 699; Libertini 1930, 307, 1513), dotato di un significato rigenerativo e battesimale, o spesso in gruppo, come il pistrice (inv. 677), che partecipa a pieno al simbolismo di una delle scene più frequenti nell'arte figurativa, legata alla storia di Giona (*Matteo*, 12, 40).

Nella ricostruzione sommaria della storia degli affreschi romani restano ovviamente parecchi nodi da sciogliere: uno è quello relativo alla data effettiva dell'arrivo di questi pezzi a Catania, che potrebbero aver viaggiato insieme con le iscrizioni acquistate nel mercato antiquario di Roma, non ultime le epigrafi cristiane che Scammacca dice provenienti dalla catacomba di Domitilla (Kohronen 2004, 42, 352, 360 e 361). Il secondo riguarda la possibilità che, alla stregua del materiale epigrafico nel quale confluirono copie di iscrizioni autentiche (per le copie "gallettiane" rimando a Kohronen 2004, 30-36), anche alcuni dei quadretti catanesi siano in realtà copie di originali; la furia dei ritocchi ha deformato alcune figure e ne ha compromesso a tal punto la leggibilità che probabilmente solo un'indagine petrografica e un'analisi di malta, intonaci, pigmenti e alterazioni successive consentiranno di dare una risposta definitiva. L'ultimo nodo, fra i più rilevanti, è sicuramente rappresentato dall'individuazione della provenienza esatta degli affreschi dai diversi settori della catacomba di Domitilla (Nestori 1975), non escludendo un'indagine anche negli altri cimiteri romani che presentano strappi analoghi. Il lavoro di Achelis soddisfa solo in parte quest'esigenza: esiste per questi affreschi una doppia vita, anche nella letteratura che li riguarda: quella vissuta prima del Boldetti (in Bosio, prima di tutti) e quella vissuta dopo i distacchi (in de Rossi, Wilpert, Marucchi). Restituire, anche idealmente, tutti i quadretti ai grandi cicli figurativi per quali erano stati originariamente concepiti rappresenterebbe una grande scommessa, che non allarmerebbe neanche Libertini. Di fronte alla richiesta di restituzione degli affreschi, avanzata nel 1927 da una delegazione di studiosi romani, capitanata da Josi, richiesta ufficializzata tra l'altro proprio nell'opera di Achelis, Libertini (1932, 153) replicava: «io non vedo la ragione per la quale si dovrebbe togliere a Catania, cioè a un centro tanto lontano da Roma, questo quadro così completo della pittura catacombale».

Mariarita Sgarlata

Bibliografia

Bosio 1632, III, 23 e 195-245; Boldetti 1720, 64; Riedesel 1773, 115; Bertucci 1846, 40; de Rossi 1864, 61-70 e 1865; Wilpert 1903, 156-157, tav. 169; Marucchi 1909, 39 e 87-92, tavv. 13-16; Libertini 1930, 307; Achelis 1932; Libertini 1932, 150-151; Nestori 1975, 117-135, fig. 28; Bisconti-De Maria 1988; Bisconti 2000e; De Maria 2000; Giuliani 2002, 21; Pafumi 2006.

1.-2. Erote e paesaggio sacrale

1) cm 29 x 24; 2) cm 23 x 18
Catania, Museo Civico Castello Ursino, inv. 666, 670
provenienza: ipogeo dei Flavi nella catacomba di Domitilla; collezione dei Padri Benedettini, poi nel Museo Civico Castello Ursino (Sala VIII)

I due affreschi appartengono al nucleo più antico dell'intero complesso di Domitilla, noto come ipogeo dei Flavi, che nasce tra la fine del II secolo e gli inizi del III secolo come mausoleo familiare pagano (Pergola 1997) e, come tale, nella prima fase di utilizzo risulta decorato con cicli pittorici che attingono a piene mani dal repertorio classico. L'ipogeo, esplorato per la prima volta da Antonio Bosio e Pompeo Ugonio nel 1593, mantenne la sua integrità fino agli strappi settecenteschi, evidenziati nella fase preliminare dai resti, tutt'ora visibili, dei tratti di carboncino che delimitano la zona da asportare (Giuliani 2002, fig. 8). I distacchi si concentrarono in particolare nella galleria a L, per la quale già Marucchi (1909, 87) lamentava la perdita di alcune scene; il tentativo di restituzione della decorazione pittorica della volta della galleria, costituita da un'intricata pianta di vite con grappoli d'uva, eroti vendemmianti e uccelli (Marucchi 1909, tav. XIII), segue in fondo quelle «ragioni di simmetria e di unità della composizione» tali da far «ritenere che anche in questi scomparti il centro possa essere stato occupato da un amorino» (Pani Ermini 1969, 141-143). L'erote (Achelis 1932) appartiene quindi al ciclo pittorico che decorava la prima fase di vita dell'ipogeo, cronologicamente racchiusa nel primo ventennio del III secolo (Giuliani 2002, 23, fig. 11). A quest'immagine, così familiare al mondo pagano, si può associare una scena (2) affine ai paesaggi sacrali che riempiono le volte della nicchia O sempre all'interno dello stesso ipogeo (Pani Ermini 1969, 153-158). Eredi della tradizione pompeiana ed ercolanense, i paesaggi presentano figure appena abbozzate, con una netta prevalenza di quelle femminili, intente alla celebrazione di un rito culturale, ed elementi che, associati ad alberi e rocce, servono a connotare l'ambiente come sacro, quali colonne, are e lunghe aste, spesso appoggiate alle colonne, dotate di *epithema* e fasce votive.

Mariarita Sgarlata

Bibliografia

Marucchi 1909, 87; Achelis 1932, 8, tav. 1; Pani Ermini 1969; Pergola 1997, 60-61, 211-212; Giuliani 2002.

3. Immagine di Orante

cm 67 x 40

provenienza: presumibilmente dalla catacomba di Domitilla; collezione dei Padri Benedettini, poi Museo Civico Castello Ursino (Sala VIII) Catania, Museo Civico Castello Ursino, inv. 663

Il gesto dell'orante, dell'uomo in preghiera – *expansis manibus* – ha interessato molti dei personaggi rappresentati nei cimiteri dei cristiani, sia quelli legati a episodi veterotestamentari, sia quelli che illustravano storie del Nuovo Testamento. Presente anche in fonti pagane e in origine non specificamente cristiana (Klauser 1959), l'immagine, fortemente simbolica, diventa una delle figure chiave della pittura paleocristiana, connessa non a una «preghiera intesa come supplica o richiesta di intervento, bensì alla preghiera continua, di canto e lode al Signore» (Bisconti 2000). L'associazione

dell'immagine dell'orante con quella del buon pastore, in ambiente funerario, è stata letta come rappresentazione del rapporto fra l'anima del defunto, il Salvatore, e Cristo, il Salvatore. Il quadro catanese isola l'immagine (Achelis 1932) e lascia in sospeso il dubbio, legittimo, che l'orante rappresentato fosse in realtà integrato in una scena più articolata e complessa. Non appare superfluo sottolineare come risulti difficile dare un'identità, qualora fosse stato possibile, alle immagini ritagliate di oranti o di altre figure stanti, conservate negli affreschi del Castello Ursino, ormai scorperate dal contesto originario.

Mariarita Sgarlata

Bibliografia

Achelis 1932, 16, tavv. 10-11; Libertini 1937; Klauser 1959; Bisconti 2000a, 235-236.

4. Moltiplicazione dei pani

cm 62,5 x 35

provenienza: dal cubicolo di David nella catacomba di Domitilla; collezione dei Padri Benedettini, poi Museo Civico Castello Ursino (Sala VIII) Catania, Museo Civico Castello Ursino, inv. 664

La pertinenza originaria al cubicolo di David del cimitero di Domitilla è indicata da Achelis (1932) sulla base della testimonianza di Bosio (1632), che riproduce l'immagine in una tavola prima dello strappo della prima metà del Settecento. È uno dei casi nei quali è possibile ricollocare la figura nel supporto monumentale di appartenenza, cioè la parete destra del cubicolo (Nestori 1975). Il significato eucaristico (*Giovanni* 9, 26-37) è naturalmente sotteso alla rappresentazione del miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci, che si presenta principalmente in due varianti iconografiche, l'una preferita nella pittura, l'altra nella scultura: della prima è testimonianza lo schema abbreviato che propone la sola immagine di Cristo con la *virga* taumaturgica (nell'atto di compiere il miracolo) e le ceste dei pani ai piedi (miracolo già avvenuto) (Bisconti 1998a); nella seconda, diffusa principalmente nei sarcofagi, la composizione della scena si presenta ternaria con Cristo in posizione centrale, affiancato da due apostoli che lo assistono nel miracolo, porgendogli da un lato il pane e, dall'altro, il pesce. La seconda variante aiuta quindi a leggere l'immagine in esame, che è decodificabile identificando il personaggio con l'apostolo che porge i pani a Cristo, tenendoli nel risvolto del pallio, nella scena del miracolo della moltiplicazione di pani e dei pesci. Questa attestazione si affianca all'unico esempio, finora noto, di composizione ternaria nella pittura funeraria, quello localizzato nel cubicolo detto «delle pecorelle» nel cimitero di San Callisto a Roma (Mazzei 2000c).

Mariarita Sgarlata

Bibliografia

Bosio 1632, III, 245; Achelis 1932, 11, tav. 3; Nestori 1975, 122, 31; Biscontia 1998; Mazzei 2000c, 220-221.

5. Samaritana al pozzo

cm 62 x 34,5

provenienza: cubicolo di David nella catacomba di Domitilla; collezione dei Padri Benedettini, poi Museo Civico Castello Ursino (Sala VIII) Catania, Museo Civico Castello Ursino, inv. 665

Lo schema iconografico, sulla scia del racconto di Giovanni (4, 4-42), viene acquisito precocemente dal serbatoio delle immagini cristiane, ma non gode della stessa diffusione di altri temi, sicuramente più ricorrenti nell'arte funeraria (pittura, scultura e mosaico). La scena prevede che alla figura di Cristo, in tunica e pallio con il rotolo della Legge nella mano sinistra, si associ la figura della Samaritana, colta nell'atto di attingere l'acqua al pozzo con un secchio, che viene di norma collocato tra le due figure. L'unica variante conosciuta a questo schema è rappresentata da una diversa posizione di Cristo, che appare stante o seduto presso il pozzo di Giacobbe. L'affresco della catacomba di Domitilla è stato finora ricondotto allo schema tradizionale, dato che nella figura con la moltiplicazione dei pani [4] si è identificato in origine il Cristo della scena della Samaritana. Le due immagini, divise in pannelli, sono state messe in relazione per lungo tempo (Achelis 1932; Nestori 1975; Goffredo 2000). Ma la diversa identificazione proposta per il cosiddetto «Cristo con i pani» di Achelis, convertito in apostolo che assiste Cristo nel miracolo dei pani, consiglia di scorporre le due figure che appartengono quindi a due scene differenti, pur provenendo dallo stesso cubicolo.

Mariarita Sgarlata

Bibliografia

Achelis 1932, 11-12, fig. 4; Nestori 1975, 122, 31; Goffredo 2000, 275-276.

6. Sacrificio di Isacco

cm 60 x 57

provenienza: presumibilmente dalla catacomba di Domitilla; collezione dei Padri Benedettini, poi nel Museo Civico Castello Ursino (Sala VIII) Catania, Museo Civico Castello Ursino, inv. 671

«E io mi auguro che quando, tra poco, verranno trasportati nella nuova sede del Museo, al Castello Ursino, dove, insieme con altri pezzi adoreranno la saletta delle antichità cristiane, si troverà anche il modo di togliere gli orribili restauri e le sovradipinture» (Libertini 1937, 154). A distanza di tempo, l'augurio è ancora valido perché, di tutti gli affreschi selezionati, il pannello con la scena del sacrificio di Isacco (Achelis 1932) si presenta come il più devastato dagli interventi successivi, che hanno seriamente compromesso la lettura dell'originale. Le più antiche attestazioni del sacrificio di Isacco (*Genesi* 22, 1-4) in pittura si ascrivono alla prima metà del III secolo, quando appaiono per la prima volta nel cubicolo dei Sacramenti A3 del cimitero di San Callisto a Roma. Nell'affresco viene colto il momento che precede il compimento del sacrificio secondo uno

schema che si canonizza nel corso del IV secolo (Mazzei 2000a, 93-94): la scena è caratterizzata dal motivo della mano di Dio, che appare per fermare il braccio di Abramo in procinto di sacrificare il figlio. Il patriarca, barbato, indossa una tunica esomide e brandisce nella destra sollevata un gladio, mentre la mano sinistra presumibilmente è posta sul capo del piccolo Isacco. Il bambino, in tunica manicata, si presenta inginocchiato di profilo, con la mani legate dietro la schiena. Il sacrificio sta per essere consumato presso un altare – sul quale brucia la fiamma – che chiude il lato sinistro della composizione. Nella tradizione patristica il motivo del sacrificio di Isacco, frequentissimo nell'arte funeraria, veniva considerato prefigurazione della Crocefissione.

Mariarita Sgarlata

Bibliografia

Achelis 1932, 19, fig. 16; Libertini 1937, 154; Mazzei 2000a, 92-95.

7. Miracolo della fonte

cm 56 x 53

provenienza: presumibilmente dalla catacomba di Domitilla; collezione dei Padri Benedettini, poi Museo Civico Castello Ursino Catania, Museo Civico Castello Ursino, inv. 675

I libri dell'Esodo e dei Numeri raccontano una serie di episodi nei quali, durante la fuga dall'Egitto, Mosè è impegnato a dissetare gli Israeliti nel deserto: in uno di questi (narrato in *Esodo* 17, 5-6 e in *Numeri* 20, 2-11) Dio induce Mosè a colpire con il bastone (*virga*) la roccia dell'Oreb per far sgorgare l'acqua.

La fortuna della rappresentazione di questa scena nell'arte paleocristiana è, in qualche modo, connessa all'«interpretazione tipologica dei Padri sui fatti dell'Esodo come prefigurazione di una nuova Alleanza e di Mosè come antitipo del Messia, vero mediatore tra Dio e il suo popolo» (Utro 2000, 223). E sempre all'esegesi dei Padri della Chiesa va ricondotta l'identificazione della scena come allusiva del battesimo, per il collegamento tra l'acqua che sgorga dalla roccia e l'acqua battesimale (Nieddu 2000, 217). A differenza di altri episodi, la precoce apparizione della scena nella pittura cimiteriale (Calcagnini 1984) non segna l'inizio di un'evoluzione iconografica: la rappresentazione del miracolo della fonte proseguirà, senza sensibili varianti, dalle prime attestazioni del III secolo (Cappella Greca nel cimitero di Priscilla e cubicoli dei Sacramenti a Callisto) fino a tutto il IV secolo, trovando asilo anche nelle arti minori, come per esempio nei vetri dorati. Si amplia invece progressivamente nel tempo il repertorio di scene relative alla vita di Mosè, da quella più ricorrente del miracolo della fonte, presente nell'affresco «catanese» (Achelis 1932; Libertini 1937) all'insieme delle scene riprodotte nei mosaici della basilica di Santa Maria Maggiore a Roma (Utro 2000, 224), nelle quali appaiono anche le scene della morte e del seppellimento di Mosè. Dal momento che una scena analoga di *miraculum fontis* ha come protagonista Pietro, oltre all'evidente difficoltà,

in molti casi, di riconoscere l'identità dell'artefice del miracolo (se Mosè o Pietro), non sono da escludere fenomeni di contaminazione tra i due episodi (Nieddu 2000, 219).

Mariarita Sgarlata

Bibliografia

Achelis 1932, 18, tav. 15; Libertini 1937, 47; Calcagnini 1984; Nieddu 2000; Utro 2000.

8. Adorazione dei Magi

cm 67 x 54,5

provenienza: presumibilmente dalla catacomba di Domitilla; collezione dei Padri Benedettini, poi Museo Civico Castello Ursino.

Catania, Museo Civico Castello Ursino, inv. 681

Il pannello (Achelis 1932; Libertini 1937) riproduce un soggetto modellato sullo schema elaborato dall'arte romana imperiale per rappresentare Orientali vinti che, in segno di sottomissione, recano doni al sovrano vincitore (Cumont 1932-1933). Il racconto della «venuta dei Magi» è riportato unicamente dal Vangelo di Matteo (2, 1-12), nel quale «la messianicità del Cristo è strettamente associata alla figliolanza divina e alla regalità, tutti elementi che aggiungono forte valenza simbolica all'omaggio tributato al neonato Gesù da questi personaggi di alto rango, giunti da un imprecisato Oriente» (Massara 2000). Nell'iconografia tradizionale i Magi, che indossano un berretto frigio sui capelli lunghi, tunica e clamide, procedono recando nelle mani protese i loro doni: il primo regge una corona con gemma centrale (a indicare l'offerta dell'oro), mentre gli altri due portano entrambi una pisside con coperchio (incenso e mirra). Il valore dei doni offerti è fortemente simbolico: la regalità per l'oro, la divinità per l'incenso e l'umanità, il sacrificio estremo, per la mirra, utilizzata per i processi di imbalsamazione. Anche questa scena appare ritagliata da un affresco di dimensioni più ampie: manca Maria, in tunica e palla, seduta di profilo su una cattedra, reggendo in grembo Cristo bambino, vestito dalla sola tunica, che tende le braccia per ricevere le offerte dai Magi. L'episodio dell'Epifania è uno dei più presenti statisticamente nell'arte funeraria paleocristiana con casi evidenti in cui il soggetto, particolarmente amato dalla committenza, viene proposto più volte all'interno dello stesso cimitero. È proprio la catacomba di Domitilla a fornire la testimonianza più eclatante di questo fenomeno (Marucchi 1909). Nonostante alcune attestazioni ascrivibili al III secolo, il motivo dell'adorazione dei Magi conobbe un particolare favore a partire dall'età costantiniana, quando si iniziò a dare particolare rilievo liturgico alle celebrazioni dedicate all'incarnazione del Verbo.

Mariarita Sgarlata

Bibliografia

Marucchi 1909, 125, 33; 129, 61; 132, 77; Achelis 1932, 19-20, tav. 17; Cumont 1932-33; Libertini 1937, 47; Massara 2000, 206.



[117]

Vetro dorato con il Buon Pastore (sec. IV d.C.)

vetro, foglia d'oro, diam. cm 5,7

Catania, Museo Civico Castello Ursino, inv. MC 787

provenienza: probabilmente Roma;

quindi, Catania, Museo dei Benedettini

Il campo circolare è delimitato da una linea dorata. Sullo sfondo di un'ambientazione agreste simboleggiata da due alberelli, si staglia la figura stante di un pastore rappresentato frontalmente. È raffigurato giovane, imberbe, con i capelli corti e lisci; il capo è leggermente piegato verso la propria destra e gli occhi sembrano guardare in alto. Indossa una mantellina bordata (*alicula*) sopra una corta tunica con le maniche lunghe e strette bordate all'orlo, morbidamente trattenuta in vita da una cintura e ornata in basso da due decorazioni circolari. Ha le gambe strette in fasce (*fasciae crurales*). Protende la mano destra aperta quasi con gesto esplicativo; appoggiandosi al bastone che tiene con la mano sinistra, grava con il peso sulla gamba sinistra e incrocia mollemente la gamba destra sull'altra. Ai suoi lati, due pecorelle dal vello ricciuto sono raffigurate in atteggiamento divergente ma con lo sguardo rivolto indietro verso di lui. Osservando attentamente la scena, si rileva come l'artista – per recuperare lo spazio necessario al movimento verso l'esterno del braccio destro – non abbia posizionato perfettamente nel centro del campo la figura del Pastore, rendendo così disuguali le restanti porzioni di spazio; di conseguenza, mentre la pecorella a sinistra poggia le zampe su di un masso roccioso, la pecorella a destra quasi in movimento poggia le zampe direttamente sul bordo circolare del campo. In alto, a sinistra, seguendo internamente il limite circolare del campo, si legge l'iscrizione: *pie zesēs* (in greco, ma con caratteri latini: «bevi, vivi»), apparentemente disgiunta dal tema figurativo ma forse simbolicamente connessa al recipiente di cui il cosiddetto "vetro dorato" oggi conservato costituiva il fondo (riguardo la formula epigrafica, si veda anche Ferrua 1956; Ferrua 1974; Ferrua 1975; ecc.). Nel complesso, sia l'imperfetta armonia della composizione che la maniera incisiva del tratto denotano l'evidente intento dell'artista (e per sua propria volontà o dietro commissione) di rappresentare quel preciso modello iconografico.

Come noto, il Pastore-Buon Pastore è un soggetto molto diffuso nell'arte antica e ha ricevuto particolare risalto nella tradizione iconografica cristiana. Il tema dell'antica promessa («Io stesso pascerò le mie pecore»: *Ezechiele* 34, 15) è divenuto realtà nel Nuovo Testamento e il Messia-Pastore, «*Princeps Pastorum*» (1 *Pietro* 5, 4), si è rivelato come il pastore divino, che offre la vita per le pecore (*Giovanni* 10, 1-18, 26-29). È plausibile che nella raffigurazione su questo vetro venga seguito idealmente il dettato biblico; per esempio, lo stesso movimento verso l'esterno della mano destra del Pastore è forse riconducibile alla matrice testuale dell'Antico Testamento: «come un pastore egli fa pascolare il gregge e con il suo braccio lo raduna» (*Isaia* 40, 11). In altri vetri dorati, seguendo la specificità della narrazione evangelica, accanto alla rappresentazione del Pastore a guardia del gregge è presente anche la rappresentazione del Buon Pastore che porta sulle spalle la pecorella smarrita (*Luca* 15, 4-7; si veda anche Martigny 1889; Leclercq 1938; Josi 1952; Cavatassi 1963; Pollastri-Giuntella 1984). Nel confronto della decorazione sui vetri dorati con le contemporanee altre raffigurazioni dello stesso soggetto mediante tecniche e materiali diversi (Bosio 1632, 475, fig. III; Wilpert 1903, 221, n. 19, tav. 178.1; Nestori 1993, n. 20, 36; ecc.), è molto interessante, per esempio, il parallelo ideale con l'affresco al centro del sottarco dell'Arcosolio del Vignaiuolo nel *Coemeterium Maius* in Roma (Zanchi Roppo 1969). Il vetro dorato del Museo Civico di Castello Ursino acquista un particolare interesse storico se si considera che è l'unico vetro dorato attualmente conservato nelle Collezioni catanesi e uno dei pochissimi esemplari attestati storicamente in Sicilia (si veda anche Vattuone 2000). Probabilmente, i Padri Benedettini lo fecero portare a Catania – assieme ad altri reperti provenienti da Roma – per il Museo presso il loro imponente monastero di San Nicola all'Arena (Vattuone 2003). Ancora oggi, questo vetro è preziosa testimonianza delle antiche origini cristiane che gli abitanti di Catania conservano così vive nella memoria dell'età dei martiri.

Lucina Vattuone

Bibliografia

Libertini 1937, n. 787, 48; Morey 1959, n. 239, 43, tav. XXV; Zanchi Roppo 1969, n. 13, 25; Schumacher 1977, 92, nota 27; Paolucci 1994, 50; Vattuone 2003.