

# ARTI MINORI E ARTI MAGGIORI

*Relazioni e interazioni  
tra Tarda Antichità e Alto Medioevo*



*A cura di*

Fabrizio Bisconti, Matteo Braconi, Mariarita Sgarlata

# SOMMARIO

## Premessa

FABRIZIO BISCONTI, MATTEO BRACONI, MARIARITA SGARLATA ..... 9

## Parte I

### MATERIALI LITURGICI TRA FONTI SCRITTE ED OGGETTI PREZIOSI

Tra archeologia e cristianesimo. *La distruzione dei templi  
da Costantino a Graziano*

TERESA SARDELLA ..... 13

La colomba e lo Spirito. *Interazioni iconografiche tra la suppellettile  
liturgica e i programmi decorativi degli edifici battesimali*

GIOVANNA FERRI ..... 33

The Canicattini Treasure. *Objects in context, objects in interaction*

ANDREA GENNARO ..... 61

Stoffe di pregio di tradizione orientale come modelli  
per la produzione sontuaria carolingia.

*Il caso dei cammei vitrei monocromi della "Croce di Desiderio" a Brescia*

ELISABETTA GAGETTI ..... 85

L'enkolpion di Maria Imperatrice e il culto  
delle reliquie tra le nobilissimae feminae

FEDERICO CARUSO ..... 119

## Parte II

### LA CIRCOLAZIONE DEI TEMI ICONOGRAFICI TRA ARTI MINORI E ARTI MAGGIORI

La cultura figurativa in Sicilia tra vita pubblica e vita privata MARIARITA SGARLATA .....	145
«Aldilà» dell'oggetto. <i>Gli attributi dei Santi nella decorazione pittorica dell'oratorio dei Quaranta Martiri a Siracusa</i> GIULIA ARCDIACONO .....	171
Clipeus, clipei. <i>Istanze simboliche e intenti decorativi nelle arti della Tarda Antichità e dell'Alto Medioevo</i> BARBARA MAZZEI.....	197
Il tempo e l'“occasione”. <i>Declinazioni e persistenze di un'immagine</i> ALEXIA LATINI.....	219
L'iconografia di Daniele fra i leoni “allargata” <i>Rapporti fra arti minori e maggiori</i> RAFFAELLA GIULIANI .....	253
La tempesta sedata del papiro di Ossirinco del Museo Archeologico di Firenze (PSI VIII 920). <i>Dall'illustrazione alle altre arti</i> DIMITRI CASCIANELLI .....	275
Osservazioni storiche su una particolare iconografia della scena di Sansone in lotta con il leone ( <i>Gdc</i> 14, 5-6) CRISTIANO MENGARELLI .....	301
Ritratto di pastore. <i>Una tipologia iconografica per la decorazione domestica: pastori del quotidiano</i> GIULIA MARCHIONI.....	323

### Parte III

## I PRODOTTI CERAMICI COME VETTORI PER LA DIFFUSIONE DELLE IMMAGINI

Modelli colti nella produzione ceramica di età tardoantica  
e altomedievale tra Oriente e Occidente

PIER GIORGIO SPANU..... 343

Scene di spettacoli e scene di caccia sulle lucerne  
da contesti siracusani

MARIA DOMENICA LO FARO..... 387

Nuove matrici fittili per dolci dalle ricerche  
del progetto Ostia Marina

MASSIMILIANO DAVID, STEFANO DE TOGNI,  
MARIA STELLA GRAZIANO..... 409

La Croce in due testimonianze poco note dalla Chiesa  
di S. Maria de Vico Novo (Scandriglia, RI)

FRANCESCA LEZZI..... 423

### Parte IV

## MATERIALI PREZIOSI: AVORI, GEMME E VETRI

Avori, gemme e vetri dell'ultima antichità:

*L'irradiazione delle arti*

FABRIZIO BISCONTI..... 447

Eburnea Aedificia. *Architetture reali e immaginarie  
nei dittici eburnei tardoantichi*

MASSIMILIANO DAVID, DINO LOMBARDO..... 469

Le Taifas di al-Andalus attraverso le arti sontuarie  
del Mediterraneo: *Veicolo geografico e temporale di modelli artistici*

VÍCTOR RABASCO GARCÍA..... 483

Attori e Gammadiae. <i>Da un diaspro rosso della collezione medicea di Firenze ai mosaici profani con raffigurazioni teatrali</i> CRISTINA CUMBO .....	497
La Passio Christi negli Avori Maskell. <i>Migrazioni tematiche tra le arti maggiori e le arti minori</i> ALESSANDRA LAZZARA.....	523
Dalla materia all'immagine. <i>Fondi d'oro tardo antichi e arte cristiana monumentale</i> PENELOPE FILACCHIONE.....	551
<b>Parte V</b>	
<b>LA SFERA DEL PRIVATO TRA LUSO E DEVOZIONE</b>	
"In venatibus, in conviviis". <i>Riflessi iconografici della vita degli aristocratici tra arti minori e arti maggiori</i> MATTEO BRACONI .....	575
Un'inedita quadrangula dal complesso di S. Paolo f.l.m. <i>... e il lungo viaggio dei signa Apostolorum dalla Tarda Antichità al Medioevo</i> ILENIA GRADANTE, MARIA PATTI .....	615
Le arti sontuarie e la pittura nella Sicilia bizantina GIANCARLO GERMANÀ.....	633
Da Monza a Betlemme <i>Itinerari iconografici della Natività</i> DOMENICO BENOCI.....	659
Il cubicolo dei "due banchetti" nelle catacombe dei Ss. Marcellino e Pietro. <i>La questione cronologica</i> EMANUELA TIERO.....	675
Quando il lacus diventa laqum <i>I caratteri iconografici della fossa dei leoni tra arti maggiori e arti minori</i> ALESSANDRO DI TOMASSI.....	699

# LA CULTURA FIGURATIVA IN SICILIA TRA VITA PUBBLICA E VITA PRIVATA

MARIARITA SGARLATA

Oro, argento, pietre preziose, perle, avorio e tessuti, tende e tappeti. È indubbio che nella cultura figurativa siciliana tra tarda antichità e alto medioevo oggetti realizzati con questi materiali abbiano avuto minore spazio che altrove.

Oggetti d'uso, giornalieri o occasionali, così si presentano i prodotti delle cosiddette arti minori, dell'artigianato artistico e delle arti applicate. Naturalmente è necessario operare una distinzione tra oggetti destinati all'uso quotidiano e oggetti di lusso che, prodotti da particolari manifatture, sopravvivano soltanto ad una ristretta élite, non per la vita di tutti i giorni ma per occasioni particolari. Come sappiamo bene, la forma di tutti questi manufatti prescinde spesso dalle necessità pratiche, dallo scopo per il quale dovrebbero essere creati: essi sono "decorati" e quindi, per la maggior parte, sono opere d'arte, il che conferma, in maniera simbolica, il carattere eccezionale del loro uso<sup>1</sup>. È ormai da tutti accreditata la distinzione in due gruppi.

Il primo gruppo si riferisce ai semplici oggetti di uso quotidiano, che rappresentano il numero più consistente dei reperti e non esprimono particolari ambizioni artistiche, ad eccezione di alcuni casi singoli. Va da sé che, a parte la resistente ceramica d'uso, il primo gruppo si presenti spesso in uno stato frammentario e sia destinato ad andare perduto. Diversa è la sorte del secondo gruppo, che comprende oggetti di uso comune di lusso: quantita-

---

<sup>1</sup> CASTELFRANCHI VEGAS 2000; BARATTE 2016.

tivamente meno rilevante del primo ma, proprio perché destinato ad una ristretta cerchia di popolazione, arrivato a noi in numeri maggiori. Custoditi nei tesori delle chiese, o nascosti in luoghi protetti, questi manufatti devono alla natura elitaria la loro sopravvivenza.

Per le opere di arte minore, più che per gli altri casi, il luogo di produzione resta spesso non definito in quanto il carattere estremamente mobile le ha costrette spesso ad allontanarsi subito dal luogo di fabbricazione<sup>2</sup>. Patrimonio comune del Mediterraneo erano le lucerne a olio per l'uso quotidiano, in diverse forme, di materiali vari, con una o più fiamme, e, tra esse, quelle nord-africane, in terra sigillata, che furono esportate in molte regioni, non ultima la Sicilia<sup>3</sup>.

Per indagare l'intricato rapporto tra arte monumentale e arte minore, che in Sicilia più che altrove vive di persistenza e innovazione delle iconografie classiche, non si può prescindere dalla testimonianza dei cimiteri cristiani che si riflette sia nei manufatti mobili che nelle pitture parietali. Se si passa in rassegna il repertorio figurativo di IV-V secolo, ciò che più salta agli occhi è il livello, piuttosto alto, di continuità tematica con la documentazione dei secoli precedenti: i manufatti d'uso quotidiano della classe media, tra i quali si registrano lucerne e vasellame in terracotta, e i prodotti di lusso dell'aristocrazia – affreschi, mosaici, coppe, brocche, bacili, oggetti da toilette, stoffe e ornamenti vari – continuano a riproporre immagini del repertorio classico, desunte dal mondo epico e mitologico, che si affiancano a scene proprie dell'autorappresentazione aristocratica, riconducibili a temi come la caccia, il banchetto, la musica o gli spettacoli gladiatori e circensi, tutti pienamente documentati nella decorazione pavimentale e parietale delle ville<sup>4</sup>. Il radicamento dei temi pagani appare confermato dalla loro persistenza anche nei secoli successivi al IV, quando la religione cristiana aveva ormai raggiunto tutti gli strati della popolazione con poche sacche di resistenza. Lo conferma

<sup>2</sup> DEICHMANN 1993, pp. 309-310.

<sup>3</sup> Cfr. ENNABLI 1976. Per la Sicilia vd., tra gli altri, ZAVETTIERI 2002, pp. 241-250; MALFITANA *et alii* 2014, pp. 290-296.

<sup>4</sup> BRACONI 2011 e BRACONI 2016, in particolare p. 72; cfr. BRILLIANT 1978, pp. 126-131.

a Siracusa il primo ipogeo della Villa Landolina che attesta la sopravvivenza del culto di Iside e Osiride<sup>5</sup>.

Il sarcofago di Adelfia, scoperto da Francesco Saverio Cavallari, nel ruolo di Direttore delle Antichità di Sicilia, nella catacomba di San Giovanni appartiene alla classe dei sarcofagi a doppio registro con l'immagine dei defunti racchiusa all'interno di un medaglione centrale (fig. 1). La cronologia di quest'opera di officina romana, sul piano stilistico, è concordemente posta in tarda età costantiniana, o, più in generale, nel secondo venticinquennio del IV secolo<sup>6</sup>. Sulla cassa si succedono ben tredici scene del Vecchio e del Nuovo Testamento, con i personaggi che si dispongono l'uno accanto all'altro a formare un unico fregio. Questa del fregio continuo è una convenzione che i cristiani ereditano dalla tradizione figurativa pagana, e che veniva normalmente applicata nella realizzazione di sarcofagi a soggetto profano o mitologico per illustrare in sequenza le principali tappe della vita del defunto o i momenti successivi di un evento mitico<sup>7</sup>. Quando tuttavia, fra il primo e il secondo decennio del IV secolo, gli scultori rivolti ad una committenza cristiana introducono nella decorazione dei sarcofagi la pratica del fregio unitario si verifica un cambiamento sostanziale: gli eventi vetero e neotestamentari vengono disposti in maniera apparentemente del tutto arbitraria, nel più pieno dispregio della sequenzialità cronologica, scardinando così uno dei principi base del rilievo continuo di tradizione ellenistico-romana, quello narrativo<sup>8</sup>. Sono state avanzate numerose proposte per spiegare i motivi di un

---

<sup>5</sup> SFAMENI GASPARRO 2000, pp. 40-52. Per gli ipogei della Villa Landolina a Siracusa vd. BERNABÒ BREA 1947, pp. 173-178 e LO FARO 2016; cfr. GRECO 1998, pp. 40-42. La presenza di un busto di Serapide e una statuetta di Iside rinvenute nel primo ipogeo della Villa Landolina si affiancano ad una serie consistente di testimonianze che rivelano la presenza e la longevità a Siracusa di elementi riconducibili alla cultura e alla religione egizia (SGARLATA 2006, pp. 1196-1197).

<sup>6</sup> STUTZINGER 1982, pp. 51, 90-97, 99, 128; per gli altri nove sarcofagi di varia provenienza, tutti frammentari, vd. DRESKEN WEILAND 1998, XIV, 8-10, tavv. 9,1-10,1-6.

<sup>7</sup> Permangono, nel passaggio tra temi pagani e temi cristiani, lo stile e il principio della composizione, fondato su frontalità, composizione centralizzata e disposizione su due registri (DINKLER 1979, pp. 399-400).

<sup>8</sup> KESSLER 1979, pp. 449-450 su una delle ragioni del cambiamento dell'antico "stile narrativo".



Fig. 1 - Siracusa. Catacomba di San Giovanni. Sarcofago di Adelfia.

cambiamento tanto radicale<sup>9</sup>, ma in realtà negli studi non si è ancora giunti ad una posizione univoca. A chi continua a credere che gli scultori fossero guidati esclusivamente da criteri di simmetria e di ritmica compositiva si contrappongono quanti ritengono, invece, che la selezione e la distribuzione degli episodi rifletta la successione degli eventi biblici citati nelle preghiere di salvezza. Le opere di redenzione di Dio divenivano così paradigmi di salvezza per lo stesso defunto e, in questo senso, l'adozione del fregio unico può testimoniare la volontà dello scultore di dare l'impressione di un avvenimento unitario, a significare come, pur nella molteplicità degli eventi biblici, unico sia il disegno soterico<sup>10</sup>. Allo stesso modo, è opinione largamente diffusa

<sup>9</sup> WEGNER 1980, pp. 528-529, tav. 18a.

<sup>10</sup> Tra i sostenitori della prima tesi, vd. AGNELLO 1956; tra quelli della seconda, vd. DEICHMANN 1984, p. 100. Nel fregio unico i protagonisti di episodi diversi agiscono gomito a gomito e si compenetrano scene del Vecchio e del Nuovo Testamento. Sul valore parlante del sarcofago di Adelfia va registrata la posizione di Fabrizio Bisconti: "L'unico sarcofago parlante [...] mi sembra quello siracusano di Adelfia, che pur innescando una battaglia storico-critica, alla ricerca del *comes Balerius* [...], committente di alto rango, ci parla di uno spaccato figurativo aristocratico, tenuto dall'asse che lega Roma alla Sicilia, in maniera solida

che, almeno in alcuni casi, sia possibile riconoscere un principio ordinatore di natura allegorica o tipologica nel contrapporsi, nel succedersi o nell'alternarsi delle varie scene. Ne vedremo alcuni esempi nel corso della breve lettura delle immagini del sarcofago che verranno messe in relazione con altri manufatti in un indiscutibile intreccio tra arti maggiori e arti minori.

Il sarcofago di Adelfia appartiene ad un periodo successivo alla Pace della Chiesa del 313, quando l'iconografia cristiana, superato lo stadio sperimentale delle prime fasi, allarga in modo considerevole il repertorio biblico, fissandone più o meno stabilmente tipi e caratteri. Gli artisti, di fronte alle richieste di una committenza che andava avanzando richieste sempre più specifiche ma che, per ovvie ragioni, non comprendeva altro linguaggio se non quello proprio dell'arte romana imperiale, attinsero a piene mani dall'enorme serbatoio di immagini fornite dalla tradizione, piegandone gli schemi ad esprimere i nuovi significati<sup>11</sup>.

La cassa del sarcofago presenta complessivamente tredici scene, la maggioranza delle quali – otto – fa riferimento al Nuovo Testamento. Al centro una grande valva di conchiglia accoglie il ritratto a mezzo busto di una coppia di sposi. L'uomo, sulla destra, porta i capelli nella foggia tornata in voga sotto Costantino, corti, aderenti al capo, con una breve frangia che scende sulla fronte. Indossa tunica, dalmatica e toga tabulata, e regge nella mano destra un rotolo sul quale posano l'indice ed il medio dell'altra mano che compie il gesto della parola. La donna, in tunica e palla, porta una collana formata da un giro di pietre fra due di perle e un'armilla cordonata con castone centrale al polso destro. La testa, che si rivolge verso sinistra in direzione dell'uomo, è cinta da una corona formata da una folta treccia di capelli, nell'elaborata acconciatura che caratterizza il ritratto della madre di Costantino, Elena,

---

e sicura, dimostrando, ancora una volta, l'omogeneità del repertorio mediterraneo, osservato nelle isole e nella terraferma" (BISCONTI, BRACONI 2015, p. 538).

<sup>11</sup> BISCONTI 2011a, pp. 58-60; BISCONTI 2011b, pp. 35-40 che, a proposito dell'ipogeo degli Aureli, sottolinea come "il fenomeno della continuità non appare di secondaria importanza, se riflettiamo sul fatto che questo monumento rappresenta il risultato di uno dei primi esiti degli esperimenti effettuati a livello iconografico nella Roma della prima comunità cristiana strutturata e che, anzi, ci troviamo di fronte al risultato dell'incontro di maestranze non ancora abituate al nuovo immaginario e di una committenza volitiva, ufficiale, forse riconoscibile nella più alta gerarchia della Chiesa del tempo" (p. 41).

su monete emesse nel 332 d.C.<sup>12</sup> Confronti puntuali ci riconducono ad una lucerna siracusana con un'unica immagine femminile sul disco<sup>13</sup> (fig. 2) per il primo gruppo (oggetti di uso comune) e al coperchio del Cofanetto di Proiecta, databile intorno al 380 e conformato allo stile dei sarcofagi del IV secolo, che presenta un medaglione con busto degli sposi sul coperchio e geni alati, per il secondo gruppo, quello dei manufatti di lusso<sup>14</sup>. Le affinità dimostrano che le arti maggiori e le arti minori interagiscono e si controllano a vicenda.

Sul registro superiore, da sinistra, dopo le due scene dell'*Imposizione del lavoro ad Adamo ed Eva* (*Genesi* 3, 16-19) e della *Predizione del rinnegamento di Pietro* (nota come scena del gallo; *Matteo* 26, 34; *Marco* 14, 30; *Luca* 22, 34; *Giovanni* 13, 38), segue la scena della *Guarigione dell'emorroissa* (*Marco* 5, 25-35; *Luca* 8, 43-48), proposta secondo l'iconografia



Fig. 2 - Siracusa. Catacomba di San Giovanni. Lucerna con ritratto di Elena (M.A.R. 26706).

<sup>12</sup> Per il diadema e l'acconciatura di Elena nelle testimonianze numismatiche vd. *Roman Imperial Coinage* VII, pp. 45-46, 292-293, 323 n. 250, 330, n. 291ss., 510, 539, 551, n. 79, 551-557, in part. nn. 79 e 85, 649-650, 710-711. Per l'iconografia monetale di Elena vd., in generale, CARLÀ 2013, pp. 565-566.

<sup>13</sup> Si tratta di una lucerna (*Atlante* X A1) rinvenuta nella catacomba di San Giovanni a Siracusa da Paolo Orsi nel 1906, attualmente esposta nella Sala F del Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi" della città (M.A.R. 26706). Naturalmente l'esemplare siracusano, recentemente edito da LO FARO 2014, p. 27, non è unico e rimanda ad omologhi rinvenuti a Roma (*Atlante* X A1, tav. CLX, n. 5) e in Africa (ENNABLI 1976, pl. V, 107 e 111).

<sup>14</sup> Per il cofanetto di *Proiecta* del Tesoro dell'Esquilino vd. PAINTER 2000, p. 143 e *Age of Spirituality*, n. 310, pp. 330-332.



Fig. 3 - Siracusa. Catacomba di San Giovanni. Sarcofago di Adelfia. Particolare della guarigione dell'emorroissa e sesterzio AE. Roma (119-121 d.C.), Adriano *restitutor Siciliae*.

tradizionale, che ritroviamo anche nel sarcofago di Arles<sup>15</sup>, desunta dal tipo monetale romano nel quale l'imperatore appare come restauratore dei diritti di una provincia (*restitutor provinciae*). Ne vediamo alcuni esempi in sesterzi dell'imperatore Adriano *restitutor Siciliae*<sup>16</sup>(fig. 3). Cristo volge il capo all'indietro, trattiene con la mano sinistra un lembo del pallio, e pone la destra sul capo della donna ritratta inginocchiata ai suoi piedi; questa, di modulo minore, presenta il capo coperto dalla palla, e tocca con la mano destra l'orlo

<sup>15</sup> KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 297, fig. 319; vd. anche DINKLER 1979, pp. 400-401, fig. 56.

<sup>16</sup> SALAMONE 2015, pp. 5-8, fig. 3: Adriano, Sesterzio AE, Roma 119-121 d. C.

della veste del Cristo. Assiste al miracolo una giovane figura maschile che compare alle spalle dell'emorroissa.

Immediatamente a destra si individua *Mosé che riceve la Legge* (*Esodo 19, 1-ss.*). La scena della consegna della Legge, in particolare, poteva essere interpretata come prefigurazione veterotestamentaria dell'Ascensione, ed è a questo modello iconografico che si farà riferimento, in Occidente, per creare la versione figurata dell'evento: come Mosé, Cristo ritorna al Padre in cima ad una montagna, ed è la mano divina fra le nuvole ad accoglierlo. Non a caso nella celebrazione dell'Ascensione, venivano letti proprio i passi dell'Esodo relativi alla consegna della Legge<sup>17</sup>. Ritroviamo la scena dell'Ascensione in un'altra formula iconografica nella lucerna, proveniente dall'ipogeo Bonaiuto e attualmente esposta al Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi" di Siracusa<sup>18</sup>, che presenta sul disco Cristo ammantato e nimbato con croce astile nella sinistra ed un oggetto non identificabile nella destra protesa (fig. 4).

A destra della valva di conchiglia si riconoscono, in successione fino alla chiusura del registro superiore, il *Sacrificio di Abramo* (*Genesi 22, 1-4*), la *Gua-*



Fig. 4 - Siracusa. Ipogeo Bonaiuto. Lucerna con Cristo e croce astile.

<sup>17</sup> *Age of Spirituality*, n. 391, pp. 434-435.

<sup>18</sup> Sulla lucerna, rinvenuta da Orsi nel 1914 nel corso di scavi nell'area funeraria che costeggia l'attuale via Teocrito a Siracusa, si distinguono, in basso, due angeli in volo che sostengono un nimbo che circonda la figura di Cristo e, ancora sotto, due apostoli in corta tunica di cui uno indica con la destra la scena soprastante (ANCONA 1998, n. 5, p. 62).



Fig. 5 - Siracusa. Catacomba di San Giovanni. Sarcofago di Adelfia. Particolare della cassa con i tre ebrei condannati al supplizio della fornace.

*rigione del cieco nato (Giovanni 9, 1-41), la Moltiplicazione dei pani e dei pesci (Matteo 14, 19; 15, 36; Marco 6, 41; 8, 6; Luca 9, 16; Giovanni 6, 1) e la Resurrezione del figlio della vedova di Naim (Luca 7, 12-15).*

*I tre ebrei condannati al supplizio della fornace (Daniele 3), paradigma di liberazione dalla morte e insieme di fermezza nella fede, è la prima scena del registro inferiore, la più estesa ed articolata fra quelle proposte dal sarcofago (fig. 5). Vi è rappresentata la fase iniziale del racconto relativo ai tre giovani ebrei di Babilonia, Sidrac, Misac ed Abdenago, condannati alle fiamme per essersi rifiutati di adorare il simulacro aureo di Nabucodonosor. La scena è aperta dallo stesso re, con pantaloni sotto una corta tunica ed una lunga clamide; con la destra indica all'adorazione il proprio ritratto, anch'esso caratterizzato da capelli corti cinti da un diadema e da una folta barba. Nel simulacro – un mezzo busto su colonnina tortile con capitello composito – Nabucodonosor appare coperto dalla sola clamide, convenzione tipica del ritratto dinastico ellenistico-romano. I tre Ebrei, con tunica, clamide e berretto frigio sui lunghi capelli, sono invece rappresentati nell'atto di allontanarsi procedendo verso destra; il giovane al centro volge decisamente le spalle al re, mentre gli altri due, retrospicienti, compiono lo stesso, ampio gesto in se-*



Fig. 6 - Siracusa. Catacomba di Vigna Cassia. Lucerna con i tre ebrei alla fornace (M.A.R. 39208).

gno di diniego. Nella figura maschile con rotolo che chiude la scena, abbracciandola con lo sguardo, va probabilmente riconosciuto, più che un semplice spettatore, l'angelo che salverà i giovani Ebrei dalla fornace.

Il ciclo dei tre Ebrei è riproposto sinteticamente nel disco, piuttosto consunto, di una lucerna restituita dal cimitero di Vigna Cassia a Siracusa (fig. 6), conservata nell'*antiquarium* superiore, databile al V sec.<sup>19</sup>. Lo schema iconografico propone i tre ebrei davanti alla colonnina con il busto di Nabucodonosor.

Segue la scena del *Miracolo delle Nozze di Cana* (*Giovanni 2*, 2-11) che precede l'*Adorazione dei Magi*. Questo soggetto è modellato sullo schema elaborato dall'arte romana imperiale per rappresentare Orientali vinti che, in segno di sottomissione, recano doni al sovrano vincitore. Sul sarcofago l'adorazione dei Magi è raffigurata sotto il ritratto degli sposi, in modulo minore rispetto alle altre scene. I Magi procedono verso destra, recando nelle mani

<sup>19</sup> La lucerna (inv. n. 39208) appartiene alla forma X A1a dell'*Atlante* (BEVELACQUA 2012, n. 69, p. 181). Lo stesso motivo è riprodotto in ENNABLI 1976, nn. 27 e 30, p. 45, tav. I.

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). Tutti e tre indossano il berretto frigio sui capelli lunghi, tunica e clamide, e sono accompagnati dai loro cammelli, le cui teste, a rilievo molto basso, appaiono in secondo piano. Maria, in tunica e palla che le ricopre parzialmente il capo, siede di profilo verso sinistra su una cattedra ricoperta da un drappo, reggendo in grembo Cristo bambino, vestito della sola tunica, che tende le braccia per ricevere le offerte. Il motivo dell'adorazione dei Magi conobbe un particolare favore a partire dall'età costantiniana, quando si iniziò a dare rilievo liturgico alle celebrazioni dedicate all'Incarnazione del Verbo. Ne vediamo la traduzione pittorica in due arcosoli della catacomba di Villa Grazia di Carini<sup>20</sup> (fig. 7), per restare in Sicilia ma il tema si è prestato a più riproduzioni e varianti.

Esiste un evidente rapporto tipologico fra la prima scena del registro inferiore, la condanna dei tre Ebrei di Babilonia, e quella centrale con l'Adorazione dei Magi, rapporto che non si limita ovviamente al solo piano iconografico – in entrambe le scene appaiono infatti tre figure maschili in vesti orientali – ma si esalta nella contrapposizione fra il rifiuto dei giovani babilonesi di adorare un falso idolo e la gioiosa adorazione del vero Dio da parte dei Magi. Nel registro superiore sono collocate ai due lati della conchiglia, in un abbinamento comune ad altri sarcofagi, la raffigurazione di Mosè che riceve la Legge e quella del sacrificio di Abramo. È indiscutibile che a tale disposizione abbiano contribuito motivi puramente strutturali, poiché il particolare schema iconografico elaborato per i due episodi si prestava ad occupare nel modo più naturale una parte critica del fregio, dovendosi rispettare l'andamento curvilineo del medaglione. Va tuttavia considerato quanto i primi cristiani fossero propensi ad interpretare figure ed eventi del Vecchio Testamento come prefigurazioni di figure ed eventi del Nuovo<sup>21</sup>; sappiamo così, come vedremo più oltre, che il sacrificio di Abramo veniva interpretato come prefigurazione della Crocefissione, e che la consegna della Legge poteva adombrare il motivo dell'Ascensione di Cristo. Da questa prospettiva

---

<sup>20</sup> BONACASA CARRA 2006, pp. 97-102, figg. 1-3, 8-10, 13; CIPRIANO 2010, pp. 36-41, figg. 14-15.

<sup>21</sup> BISCONTI 2000, pp. 92-95, 205-216 e 223-225.



Fig. 7 - Carini (Palermo). Catacomba di Villa Grazia. Affreschi con Adorazione dei Magi.

l'insistita collocazione delle due scene ai lati del medaglione può apparire frutto di una scelta meditata; considerando anzi che sul sarcofago siracusano alla base della conchiglia viene raffigurata, come si è detto, l'adorazione dei Magi, il ritratto dei defunti viene a trovarsi inserito fra le tre principali coordinate del percorso di redenzione di Cristo, la nascita, la passione ed il ritorno al Padre.

È chiaro quindi come, nei due esempi appena citati, sia possibile riconoscere quel principio ordinatore di natura allegorica o tipologica di cui si è parlato in precedenza<sup>22</sup>.

Il registro inferiore si chiude con la rappresentazione dell'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme* (Matteo 21, 1-11)<sup>23</sup>, un soggetto modellato sulla formula iconografica dell'*adventus*, l'arrivo dell'imperatore fra i suoi sudditi, che emerge in tutta la sua grandezza in un rilievo dei Musei Capitolini che rappresenta l'imperatore Marco Aurelio<sup>24</sup>. Nel sarcofago di Adelfia Cristo avanza verso destra, nella stessa direzione ma sul dorso di un'asina con la mano destra atteggiata nel gesto della parola o – più opportunamente, in questo contesto – in segno di benedizione. Con perfetta aderenza alla narrazione evangelica il percorso di Cristo è lastricato di fronde e di vesti e una piccola figura maschile, rimasta con indosso la sola tunica, stende il proprio pallio sotto le zampe anteriori del quadrupede; un piccolo lembo di stoffa ricade, curiosamente, sul listello che delimita inferiormente la scena. Sul fondo, tra le fronde di un albero, compare una seconda figura maschile che volge lo sguardo a Cristo, quasi certamente un ebreo intento al taglio dei rami, come si racconta in *Marco* 11, 8; meno probabile il riferimento all'episodio di Zacheo, collegato al racconto dell'ingresso di Cristo a Gerico (*Luca* 19, 1-10) e attestato su monumenti più tardi, databili nell'ultimo quarto del secolo. La scena è inquadrata dalle figure di due giovani discepoli in tunica e pallio che volgono lo sguardo a Cristo; quello che chiude il lato destro della composizione si poggiava probabilmente ad un bastone, oggi perduto. Nel motivo dell'ingresso a Gerusalemme si può riconoscere una prefigurazione terrena del trionfo celeste di Cristo: infatti, come è stato notato, da Costantino in poi

<sup>22</sup> Vd. *supra*, p. 148; cfr. SGARLATA 2004, pp. 124-125.

<sup>23</sup> DINKLER 1970, pp. 14, 17, 22, 24, fig. 15.

<sup>24</sup> LA ROCCA 1986, pp. 135-143.

Gerusalemme non è soltanto la capitale dei Giudei o il teatro della passione di Cristo, ma è soprattutto la Gerusalemme celeste della Cristianità: entrando in essa Cristo trionfa sulla morte. L'ingresso di Cristo a Gerusalemme trova nel castone degli anelli uno dei suoi vettori di circolazione preferito.

Si passa adesso alla lettura delle due scene rappresentate sul coperchio del sarcofago e poste ai lati dell'iscrizione che, all'interno di una cornice modanata, viene sorretta sui due lati da una coppia di geni alati, nudi, con le spalle coperte da una clamide. Sulla parte destra del coperchio ritorna il motivo dell'Adorazione dei Magi (fig. 8), proposto secondo una formula iconografica differente, integrata dalla presenza del presepe e che ricorda molto da vicino il sarcofago di Boville Ernica in provincia di Frosinone<sup>25</sup>. Com'è noto, la presenza del bue e dell'asino è taciuta dai Vangeli; essa deriva dai commentari alle profezie di *Isaia* (1, 3) e di *Abacuc* (3,2), poi accolta nel resoconto apocrifo della Natività dello *pseudo-Matteo* (14.1). Immediatamente a destra della tettoia appare uno dei pastori ai quali l'angelo annunciò la nascita del Cristo (*Luca* 2, 4-19); indossa la tunica esomide, regge il *pedum*, il tipico bastone ricurvo, e si volge verso la Vergine, seduta e completamente avvolta nella palla, con la quale si chiude la composizione.

Nell'arte monumentale il pensiero non può che fermarsi all'Adorazione dei Magi rappresentata nella decorazione musiva dell'arco trionfale della Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma<sup>26</sup> (fig. 9), in cui è possibile ritrovare la

<sup>25</sup> SCHMIDT 2004, pp. 97-98. L'autore, che ha firmato un interessante contributo sul sarcofago di Boville Ernica, afferma: "La metà destra del coperchio arricchisce l'iconografia della Natività (figg. 4-5) attraverso una variante eccezionale", riconoscendo come Maria la donna "seduta su una roccia con il mento tra la forchetta formata da pollice e indice" e confrontando alcune figure del sarcofago con i pastori che appartengono "all'ambiente della Natività, per esempio sul noto sarcofago di Adelfia".

<sup>26</sup> "Nell'arco sistino la scena dell'Adorazione dei Magi riassume dunque in sé anche il significato della Natività e si giustifica così l'inusuale assenza di questa scena nelle Storie dell'Infanzia di Cristo", sottolinea MENNA 2006, pp. 336-337, fig. 38, descrivendo le due figure femminili poste ai lati del trono con bambino, una riconducibile alla Vergine in abbigliamento sontuoso, l'altra come una figura ammantata in una palla di complessa identificazione. Continua Menna (p. 338): "Il modello di partenza è la raffigurazione della maestà romano-imperiale così come si presenta nel dittico di Halberstadt nel quale ai lati dei due imperatori sono disposte due personificazioni femminili, rispettivamente Roma e Costantinopoli [...] per la figura ammantata disposta sulla destra, vestita nello stesso modo della figura femminile accanto a Simeone nella scena della Presentazione al Tempio, sono



Fig. 8 - Siracusa. Catacomba di San Giovanni. Sarcofago di Adelfia. Particolare della cassa con Adorazione dei Magi.

stessa figura femminile colta nel gesto del presagio, premonizione di un lutto, suggerito dalla mano posta sotto il mento.

La decorazione del lato destro del coperchio rappresenta indubbiamente, sotto il profilo iconografico, la parte più originale del sarcofago (fig. 10). Se infatti tutte le scene fin qui esaminate trovano agevolmente confronti più o meno immediati nel repertorio figurativo dell'arte funeraria dei primi cristiani, lo stesso non può dirsi per queste immagini, che sembrano al contrario proporsi come un *unicum*. All'estrema sinistra è rappresentata una falda rocciosa, sormontata da una colossale testa maschile barbata, dalla quale scaturisce una fonte. Ai piedi della fonte si china una figura femminile, vestita della sola tunica cinta in vita, che protende un vaso per raccogliere l'acqua. In secondo piano compare invece una giovane figura maschile, parimenti rivolta alla falda rocciosa verso la quale tende il braccio destro. Segue un gruppo composto da tre figure femminili a capo scoperto: quella al centro, vestita come la donna alla fonte, avanza verso destra sostenuta dalle due compagne che indirizzano lo sguardo verso di lei. A destra appare, infine, un gruppo di

---

state proposte svariate identificazioni [...] in questa molteplicità di ipotesi la più convincente e organica al contesto appare l'identificazione con la Sapienza divina o, semmai, con la profetessa Anna, già raffigurata nella Presentazione al Tempio". È chiaro che l'ultima proposta interpretativa, l'identificazione con la profetessa Anna, è più in linea con il gesto premonitore della mano sotto il mento e risulta più convincente dell'altra.



Fig. 9 - Roma. Basilica di Santa Maria Maggiore. Arco trionfale. Decorazione musiva.

cinque donne in tunica e palla, tutte a capo velato. Una posizione di indubbia preminenza è occupata dalla donna che siede frontalmente su un trono con suppedaneo, alla quale le altre quattro volgono lo sguardo. Una delle donne siede in terra, alla sinistra del trono, e leva in alto la mano destra che fuoriesce dalla palla; altre due, ritratte in piedi alle sue spalle, compiono lo stesso gesto. La quarta, invece, a destra del trono, assume la posa ricercata che la tradizione figurativa ellenistico-romana riservava al tipo della Musa<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> È il tratto distintivo dell'iconografia tradizionale della Musa Polimnia, per il quale si rimanda a FERRARI 2015, pp. 578-580 e a PRIGENT 1997, pp. 57-58. "As personification of



Fig. 10 - Siracusa. Catacomba di San Giovanni. Sarcofago di Adelfia. Particolare del coperchio con scene della Vita di Maria.

In tempi recenti ha trovato nuovi sostenitori la seconda prospettiva esegetica – inaugurata dallo studioso tedesco de Waal già nel secolo scorso e ripresa nel 1992 in uno studio di Jastrzebowska<sup>28</sup> – che riconduce queste immagini ai cicli apocrifi della vita di Maria. Il fregio dovrebbe quindi dividersi in tre scene. Nella prima – l’Annunciazione – vanno riconosciuti l’Angelo, in piedi, e Maria che attinge acqua dalla fonte di Nazareth, personificata, secondo una radicata consuetudine dell’arte ellenistica e romana, dalla grande testa barbata che ritroviamo anche nella personificazione del Giorno e della Notte del sogno di Giuseppe nell’ipogeo di Via Dino Compagni a Roma<sup>29</sup>. È stato rilevato di recente come un accentuato ricorso alle personificazioni sia riscontrabile soprattutto nei testi miniati, dai quali “sul finire del IV secolo, si sviluppa un forte e rinnovato interesse per la narrazione figurata, per la sistemazione ciclica dei materiali iconografici e per la composizione di apparati figurativi corsivi e fortemente descrittivi”<sup>30</sup>. Proprio la personificazione rappresenta uno degli anelli di congiunzione tra il libro miniato e il linguaggio

---

inspiration, the muses transcended the bonds of paganism and became acceptable in Christian imagery” (WEITZMANN 1979, p. XXII).

<sup>28</sup> JASTRZEBOWSKA 1992, pp. 12-14, 27, 118-119, 176-177.

<sup>29</sup> BISCONTI 2003, pp. 74-80. In generale sulle personificazioni vd. BISCONTI 2006, coll. 4051-4053.

<sup>30</sup> BRACONI 2011, p. 50. Cfr. ZIMMERMANN 2003, pp. 144-147.

gio figurativo ispirato dalla versione narrativa degli eventi biblici<sup>31</sup>. L'Annunciazione narrata nella prima scena del coperchio del sarcofago di Adelfia è la traduzione in immagini del già citato resoconto dello *pseudo-Matteo*<sup>32</sup>.

Nella seconda scena la Vergine, ancora a capo scoperto e vestita della semplice tunica, viene guidata da due figure femminili; nell'ultima, infine, Maria viene venerata nel suo aspetto di Madre del Cristo, seduta in trono e con il capo velato. Particolarmente efficace è il confronto con un dittico d'avorio del Tesoro del Duomo di Milano<sup>33</sup>, che nella sostanza si discosta dalla figurazione del coperchio per la sola caratterizzazione dell'Angelo affiancato a Maria presso la fonte, già alato sul documento milanese, aptero su quello siracusano (ma fino al V secolo l'arte cristiana non conobbe un'iconografia univoca dell'angelo, che sui monumenti più antichi non presenta alcun tratto distintivo). L'immagine della sola Maria in trono è persa ad alcuni troppo precoce, si tratterebbe infatti del più antico ciclo di immagini giunto fino a noi esclusivamente dedicato alla vita di Maria: il sarcofago di Adelfia è infatti ancorato, su basi stilistiche, al secondo venticinquennio del IV secolo, quando l'iconografia mariana non ha ancora intrapreso un itinerario autonomo, come avverrà in seguito, ma rimane fortemente condizionata dalla presenza del Cristo. Va però ricordato al riguardo che è ormai conclamato che il coperchio sia stilisticamente più recente della cassa, e che esistono numerosi indizi che non soltanto invitano a considerare cassa e coperchio frutto di un reimpiego, ma consigliano anche di collocare la sepoltura di Adelfia nel

<sup>31</sup> BRACONI 2011, p. 51, che prosegue: "non può essere una coincidenza che nell'ipogeo di Via Dino Compagni la scena del secondo sogno di Giuseppe trovi una formulazione simile a quella proposta nella più tarda *Genesi di Vienna*, con il sole e la luna rappresentati nelle sembianze di due personaggi resi a mezzobusto". Vd. *infra*, nt. 37.

<sup>32</sup> "Tre giorni prima, mentre Maria era presso la fonte per riempire l'orciolo, apparve a lei un Angelo del Signore e disse: Sei beata o Maria perché hai preparato nel tuo seno un ricettacolo per il Signore. Ecco verrà la luce del cielo per abitare in te, e attraverso te splenderà nell'universo".

<sup>33</sup> Per il Dittico delle Cinque Parti vd. BRANDENBURG 1987, pp. 118-120, fig. 139, che conferma come, ai lati del sacro Agnello, compaiano scene della vita di Maria secondo il Vangelo apocrifo dello *pseudo-Matteo*. Brandenburg data il Dittico, come gli altri intagli in avorio, nel periodo post-ambrosiano, che coincide con il periodo in cui dal 402 Milano non fu più residenza imperiale; vd. anche KESSLER 1978, pp. 452-453, fig. 64.

primo venticinquennio del V sec.<sup>34</sup>, un'epoca sensibilmente più tarda della cronologia tradizionale.

Le due considerazioni finali si configurano l'una propedeutica all'altra. La prima riguarda gli eroi dell'epos e del mito, protagonisti di tante imprese e sempre presenti negli schemi iconografici della produzione tardoantica e altomedievale, che facevano parte del bagaglio di conoscenze di ciascuno, un bagaglio che si era formato e radicato attraverso diversi veicoli, primo tra tutti la grande tradizione letteraria, appannaggio delle classi più colte, che proprio in quell'epoca ne avevano colto la valenza paradigmatica ed educativa. Qual era quindi il rapporto della committenza elitaria con i testi sacri? Ed ecco quindi la seconda considerazione che ci proietta nel mondo delle Bibbie Miniature, le cui immagini circolavano verosimilmente in cartoni, perché è difficile immaginare che le maestranze lavorassero con le Bibbie miniate sotto mano. Sono quelle che Kitzinger definisce "pictorial guides" a rappresentare il link tra il lavoro degli illustratori delle Bibbie e quello dei mosaicisti e dei pittori di grandi monumenti<sup>35</sup>. Più si va avanti verso un Medioevo maturo, più è evidente che il *medium* tende a identificarsi con pitture di icone e pannelli e non con i libri miniaturistici. Questo spiega, tra gli altri, il caso siciliano della relazione esistente tra alcune parti della decorazione della Cappella Palatina a Palermo (1140-60 circa) e alcune della Cattedrale di Monreale (1180-90 circa), entrambe riconducibili agli stessi modelli.

Ma, ritornando ai secoli della Tarda Antichità, concluderei con il racconto che una fonte ci offre sul ruolo delle Bibbie Miniature nelle versioni biblico-narrative. Si tratta della testimonianza di Gregorio di Tours che racconta come la moglie del vescovo di Clermont, agli inizi del V sec., guidasse la decorazione della chiesa di S. Stefano. La donna camminava in mezzo alla navata centrale e istruiva lei stessa le maestranze sulla conduzione del lavoro mentre teneva la Bibbia nel suo seno ("tenebat librum in sinu suo")<sup>36</sup>. È ormai universalmente acquisito che alcune iconografie del testo illustrato siano migrate verso i programmi figurativi dei contesti monumentali del primo

---

<sup>34</sup> SGARLATA 1996, pp. 106-111.

<sup>35</sup> KITZINGER 1975, pp. 108-109: "it is reasonable assumption that sketches and tracings were made from the miniatures to guide the artists in their work".

<sup>36</sup> GREG. TOUR., *Hist. Franc.* 2.70, 17, pl. 71, 275.

cristianesimo<sup>37</sup>, consentendo di recuperare parzialmente quel principio di narrazione continua che era stato interrotto proprio dal processo abbreviativo imposto dalle arti minori.

---

<sup>37</sup> BRACONI 2011, p. 50.

## BIBLIOGRAFIA

- Age of Spirituality* = K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (Metropolitan Museum of Art, 19 dicembre 1977-12 febbraio 1978)*, New York 1979.
- AGNELLO 1956 = S. L. AGNELLO, *Il sarcofago di Adelfia*, Città del Vaticano 1956.
- ANCONA 1998 = G. ANCONA, *Testimonianze di cultura materiale dai cimiteri tardo-antichi di Siracusa*, in *Et lux fuit. Le catacombe e il sarcofago di Adelfia. Catalogo della mostra (Siracusa, Cappella Sveva, 10 dicembre 1998 - 10 gennaio 1999)*, Palermo-Siracusa 1998, pp. 55-80.
- BARATTE 2016 = F. BARATTE, *Les images chrétiennes, des objets de luxe à ceux de la vie quotidienne*, in O. BRANDT et alii (edd.), *Costantino e i Costantinidi. L'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae (Roma, 22-28 settembre 2013)*, Città del Vaticano 2016, pars I, pp. 1059-1083.
- BERNABÒ BREA 1947 = L. BERNABÒ BREA, *Ipogei pagani e cristiani nella regione adiacente alle Catacombe di San Giovanni, Catacombe di Santa Maria di Gesù, Catacombe di Vigna Cassia*, in *Notizie degli Scavi dell'Antichità* 72, 1947, pp. 172-212.
- BEVELACQUA 2012 = G. S. BEVELACQUA, *Lucerne. Catalogo*, in A. M. MARCHESE (ed.), *Sulle orme di Paolo Orsi. La necropoli di Vigna Cassia a Siracusa*, Acireale 2012, pp. 143-183.
- Bibliografia Orsi* = A. M. MARCHESE, G. MARCHESE, *Bibliografia degli scritti di Paolo Orsi*, Pisa 2000.
- BISCONTI 2000 = F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000.
- BISCONTI 2003 = F. BISCONTI, *Il restauro dell'ipogeo di via Dino Compagni. Nuove idee per la lettura del programma decorativo del cubicolo "A"*, Città del Vaticano 2003.
- BISCONTI 2006 = F. BISCONTI, *Personificazioni*, in *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, 3, Genova-Milano 2006, coll. 4051-4053.
- BISCONTI 2011a = F. BISCONTI, *Le pitture delle catacombe romane. Restauri e interpretazioni*, Todi 2011.
- BISCONTI 2011b = F. BISCONTI, *Primi passi di un'arte cristiana. I processi di definizione e l'evoluzione dei significati*, in *Antiquité Tardive* 19, 2011, pp. 35-46.

- BISCONTI, BRACONI 2015 = F. BISCONTI, M. BRACONI, *Rotte figurative cristiane della Tarda Antichità: la rete dei movimenti iconografici tra isole e terraferma (Parte I. Il bacino del Mediterraneo; Parte II. La Britannia romana)*, in R. MARTORELLI et al. (edd.), *Isole e terraferma nel primo cristianesimo. Identità locale ed interscambi culturali, religiosi e produttivi. Atti dell'XI Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Cagliari, 23-27 settembre 2014)*, Cagliari 2015, pp. 535-555.
- BONACASA CARRA 2006 = R. M. BONACASA CARRA (ed.), *Scavi e restauri nella catacomba di Villagrazia di Carini*, Palermo 2006.
- BRACONI 2011 = M. BRACONI, *Dalle Bibbie miniate all'arte monumentale. A proposito dei cicli della Genesi e dell'Esodo su un arazzo dell'Abegg-Stiftung*, in *Vetera Christianorum* 48, 1, 2011, pp. 39-62.
- BRACONI 2016 = M. BRACONI, *Forme e codici dell'autorappresentazione dei defunti nell'immaginario figurativo della pittura catacombale romana*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 92, 2016, pp. 35-83.
- BRANDENBURG 1987 = H. BRANDENBURG, *La scultura a Milano nel IV e V sec.*, in C. BERTELLI (ed.), *Il millennio ambrosiano. Milano, una capitale da Ambrogio ai Carolingi*, Milano 1987, pp. 102-130.
- CARLÀ 2013 = F. CARLÀ, *Le iconografie monetali*, in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto Editto di Milano 313-2013*, 1, Roma 2013, pp. 565-566.
- CASTELFRANCHI VEGAS 2000 = L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Il ruolo delle arti minori nel Medioevo*, C. PIGLIONE, F. TASSO (edd.), *Arti Minori*, Milano 2000, pp. 9-25.
- CAVALLARI 1872 = F. S. CAVALLARI, *Sul sarcofago ritrovato nelle catacombe di Siracusa nel giugno 1872*, in *Bullettino della Commissione di Antichità e Belle Arti di Sicilia* 5, 1872, pp. 22-27.
- CAVALLARI 1873 = F. S. CAVALLARI, *Scavi e restauri eseguiti nel 1873. Catacombe di Siracusa*, in *Bullettino della Commissione di Antichità e Belle Arti di Sicilia* 6, 1873, pp. 26-29, tav. V.
- CECHELLI 1952 = C. CECHELLI, «*Sapientia Dei*». *La figurazione sapienziale del sarcofago di Adelfia*, in *Atti del I Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Siracusa, 19-24 settembre 1950)*, Roma 1952, pp. 111-142.
- CIPRIANO 2010 = G. CIPRIANO, *La decorazione pittorica nei contesti funerari della Sicilia (III-V sec. d. C.)*, Palermo 2010.
- DEICHMANN 1984 = F. W. DEICHMANN, *Zur Erscheinung des Sternes von Bethlehem*, in *Vivarium. Festschrift Th. Klauser, 90. Ergb. Jahrbuch für Antike und Christentum*, Münster 1984, pp. 98-106.
- DINKLER 1970 = E. DINKLER, *Der Eizung in Jerusalem. Ikonographie Untersuchungen in Anschluss an ein bisher unbekanntes Sarkophagfragment*, Opladen 1970.

- DINKLER 1979 = E. DINKLER, *Abbreviated Representations*, in *Age of Spirituality*, pp. 396-402.
- DRESKEN WEILAND 1998 = J. DRESKEN WEILAND, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 2, *Italien mit einem Nachtrag Roma und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*, Mainz am Rhein 1998.
- ENNABLI 1976 = A. ENNABLI, *Lampes chrétiennes de Tunisie (Musées du Bardo et de Carthage)*, Paris 1975.
- FERRARI 2015 = A. FERRARI, *Dizionario di mitologia*, Torino 2015.
- FERRUA 1952 = A. FERRUA, *Note sul sarcofago di Adelfia*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia* 27, 1-2, 1951-52, pp. 55-76.
- GRECO 1999 = R. GRECO, *Pagani e cristiani a Siracusa tra il III e il IV secolo d.C.*, Roma 1999.
- JASTRZEBOWSKA 1992 = E. JASTRZEBOWSKA, *Bild und Wort: Das Marienleben und die Kindheit Christi in dem christlichen Kunst vom 4.-8. Jh. und ihre apokriphen Quellen*, Tesi di abilitazione, Warsaw 1992.
- KESSLER 1979 = H. L. KESSLER, *Narrative Representations*, in *Age of Spirituality*, pp. 449-456.
- KITZINGER 1975 = E. KITZINGER, *The Role of Miniature Painting in Mural Decoration*, in K. WEITZMANN *et al.* (edd.), *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975, pp. 99-142.
- KOCH, SICHTERMANN 1982 = G. KOCH, H. SICHTERMANN, *Roemische Sarkophage*, München 1982.
- LA ROCCA 1986 = E. LA ROCCA (ed.), *Rilievi storici capitolini. Il restauro dei pannelli di Adriano e di Marco Aurelio nel Palazzo dei Conservatori. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 11 dicembre 1986 – 28 febbraio 1987)*, Roma 1986.
- LO FARO 2014 = M. D. LO FARO, *Le lucerne*, in G. LA MAGNA, R. AMATO (edd.), *La rotonda di Adelfia. Testimonianze archeologiche della catacomba di San Giovanni*, Palermo 2014, pp. 25-27.
- LO FARO 2016 = M. D. LO FARO, *Il complesso degli ipogei della Villa Landolina*, in M. SGARLATA, D. TANASI (edd.), *Koimesis. Recenti esplorazioni nelle catacombe siracusane e maltesi*, Sioux City 2016, pp. 111-128.
- MALFITANA *et alii* 2014 = D. MALFITANA *et alii*, *Archeologia della Sicilia romana, tardoantica e medievale: focus e prospettive di ricerca su documenti, cultura materiale e paesaggi*, in D. MALFITANA, G. CACCIAGUERRA (edd.), *Archeologia classica in Sicilia e nel Mediterraneo*, Catania 2014, pp. 287-301.

- MENNA 2006 = M. R. MENNA, *I mosaici di Santa Maria Maggiore*, in M. ANDALORO (ed.), *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini (312-468)*, Roma 2006, pp. 306-346.
- ORSI 1893 = P. ORSI, *Esplorazioni nelle catacombe di S. Giovanni e in quelle di Vigna Cassia*, in *Notizie di Scavi di Antichità* 1, 1893, pp. 276-314.
- ORSI 1895 = P. ORSI, *Nuove esplorazioni nelle catacombe di S. Giovanni nel 1894*, in *Notizie degli Scavi di Antichità* 3, 1895, pp. 477-521.
- ORSI 1896 = P. ORSI, *Gli scavi di S. Giovanni a Siracusa nel 1895*, in *Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 10, 1896, pp. 1-59.
- PAINTER 2000 = K. S. PAINTER, *Il tesoro dell'Esquilino*, in S. ENSOLI, E. LA ROCCA (edd.), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001)*, Roma 2000, pp. 140-146.
- PRIGENT 1997 = P. PRIGENT, *L'arte dei primi cristiani. L'eredità culturale e la nuova fede*, Roma 1997.
- RIZZO 2005-2006 = F. P. RIZZO, *Sicilia cristiana dal I al V secolo*, 1, 2.1, Roma 2005-2006.
- Roman Imperial Coinage* = P. M. BRUNN, *Roman Imperial Coinage*, 7, *Constantine and Licinius, A.D. 313-337*, London 1966.
- SALAMONE 2015 = G. SALAMONE, *La testimonianza dell'iconografia monetale*, in L. FUDULI, G. SALAMONE (edd.), *Documenti monetali ed evidenza archeologica*, in *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité* 127, 2015, pp. 5-27.
- SCHIMDT 2004 = T. M. SCHIMDT, *La straordinaria iconografia della Natività sul sarcofago di Boville Ernica*, in F. BISCONTI, H. BRANDENBURG (edd.), *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievale. Atti della Giornata Tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (Roma, École Française, 8 maggio 2002)*, Città del Vaticano 2004, pp. 97-110.
- SFAMENI GASPARRO 2000 = G. SFAMENI GASPARRO, *Les cultes isiaques en Sicile*, in L. BRICAULT (ed.), *De Memphis à Rome. Actes du Ier Colloque International sur les Études Isiaques (Poitiers-Futuroscope, 8-10 avril 1999)*, Leiden 2000, pp. 35-62.
- SGARLATA 1996 = M. SGARLATA, *Le stagioni della rotonda di Adelfia. Indagini 1988 e 1993 nella catacomba di S. Giovanni a Siracusa*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 72, 1996, pp. 75-113.
- SGARLATA 1998 = M. SGARLATA, *Il sarcofago di Adelfia e l'iscrizione di Euskia*, in *Et lux Fuit. Le catacombe e il sarcofago di Adelfia. Catalogo della mostra (Siracusa, Cappella Sveva, 10 dicembre 1998 - 10 gennaio 1999)*, Palermo-Siracusa 1998, pp. 15-54.

- SGARLATA 2004 = M. SGARLATA, *San Giovanni a Siracusa. Catacombe di Roma e d'Italia*, 8, Città del Vaticano 2004.
- SGARLATA 2006 = M. SGARLATA, *Morti lontano dalla patria: la documentazione epigrafica delle catacombe siracusane*, in *L'Africa romana. Atti del XVI Convegno di Studio (Rabat, 15-19 dicembre 2004)*, Roma 2006, pp. 1185-1201.
- STUTZINGER 1982 = D. STUTZINGER, *Die frühchristlichen Sarkophagreliefs aus Rom. Untersuchungen zur Formveränderung im. 4 Jh. n. Chr.*, Bonn 1982.
- WEGNER 1980 = M. WEGNER, *Das Nabuchodonosor-Bild. Das Bild im Bild*, in *Pietas. Festschrift B. Kottling*, 8. *Ergb. Jahrbuch für Antike und Christentum*, Münster 1980, pp. 528-538.
- WEITZMANN 1979 = K. WEITZMANN, *Introduction*, in *Age of Spirituality*, pp. XIX-XXVI.
- ZAVETTIERI 2002 = G. ZAVETTIERI, *I materiali*, in *La Sicilia centro-meridionale tra il II e il VI sec.*, Caltanissetta 2002, pp. 241-258.
- ZIMMERMAN 2003 = B. ZIMMERMAN, *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei*, Wiesbaden 2003.