

FEDERICO E LA SICILIA

dalla terra alla corona

arti figurative
e arti suntuarie



Ediprint

Regione Siciliana
Assessorato Regionale dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione
Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo

FEDERICO E LA SICILIA

dalla terra alla corona

arti figurative e arti suntuarie

a cura di
Maria Andaloro

Ediprint



[5.1]



[5.2]

Il sarcofago antico di Costanza d'Aragona

5.

Sarcofago
marmo

coperchio: h. cm 40, lung. cm 216, largh. cm 80 ca. (metà emergente cm 40); cassa: h. cm 70, lung.: sup. cm 215, inf. cm 213, larg. presumibile: cm 60-70 ca., di cui visibili a s. ± cm 16-18 e a d. cm 20-24 ca. pari a un terzo; laterale sinistro: solco inciso profondità cm 0,7; epigrafi: 1a - I linea cm 15, II linea cm 19, III linea cm 21, lettere h. costante cm 4; 1b - I linea cm 104, II linea cm 99, lettere h. cm 3,5-4

sec. III d.C., metà ca.; rilavorazione sec. XIII, 1222 ca.

Palermo, Cattedrale, I cappella a destra già transetto destro

Lo stato di conservazione è buono, nel rilievo mancano tutti gli elementi aggettanti e fratture poco patinate sono alla base della criniera del primo cavallo, sul muso del primo cane e sulla mandibola inferiore del secondo leone.

Riproduzioni: S. Cardini in Danieli, tav. I; Houel, Leningrado Museo Ermitage n. 4058 L. 2061 (Kantor Gukovskaya, in Palermo 1988, nn. 224, 394).

La tomba è formata da tre elementi: un sarcofago a cassa e un coperchio, di III secolo d.C., in periodo medievale uniti e parzialmente rilavorati, e da un'iscrizione tarda. In origine era posta a destra dell'altare e delle tombe di porfido, addossata al muro del tesoro, nella zona del sepolcreto reale. L'attuale collocazione ripropone il rapporto col sepolcreto, oblitera nel paramento murario gran parte del monumento ed è conseguente allo spostamento tardo-settecentesco.

Il coperchio

Il coperchio in marmo a grana grossa, bianco con venature scure, è a pianta rettangolare, colmo appiattito e doppi spioventi: l'anteriore è a tegole di spessore costante, a forma di squame, con nervatura centrale rilevata, disposte in quattro file di dimensio-

ni uguali più una terminale quasi dimezzata; è probabile terminasse con spigolo, cornice e bordo lievemente strombato. Agli angoli i due acroteri forse erano decorati a palmette. Lo spiovente posteriore è finito a gradina. I frontoni a cornici modanate hanno timpano a campo ribassato: in origine lievemente pentagonali più che triangolari, il sinistro ha una decorazione a corona funeraria vittata, di cui si legge la parte terminale di una tenia; il destro propone due alloggiamenti per grappe di bloccaggio.

Di tipo attico, il coperchio è da considerare prodotto da fabbriche periferiche, peraltro in Sicilia già identificate per alcune casse (Koch, 1975, n. 158).

La cassa

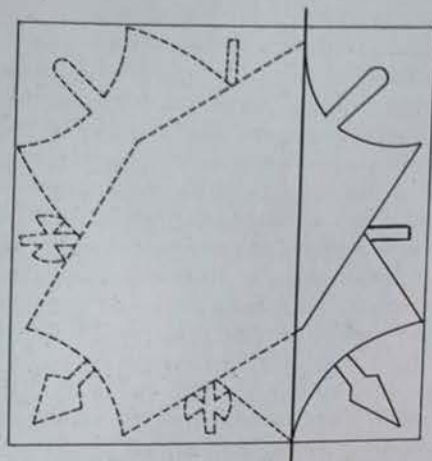
I laterali, poco visibili per la posizione, hanno superfici sbazzate: nel destro un sottile ricciolo potrebbe essere residuo di uno scudo, mentre nel sinistro si leggono due lance, due bipenni e due scudi esagonali incrociati. Elemento del repertorio decorativo dei laterali, anche in Sicilia ben attestato, il trofeo trova un parallelo, per durezza d'incisione e per trattamento della superficie, nel pezzo del Museo Regionale di Messina, inv. A. 224 (Tusa, 1957, n. 35; Mastelloni, 1992, n. 3): semanticamente legato al concetto di trionfo sulla morte, il trofeo si collega al messaggio espresso dal rilievo frontale.

Il rilievo che orna la fronte è formato da tre quadri formalmente separati, ma collegati idealmente: sotto un albero un leone azzanna un cervo davanti ad un toro, ad uno struzzo e ad un uomo: questi col braccio indica e sottolinea l'accaduto. Al centro la Virtus e un cane seguono un cavaliere: i tre si oppongono ad un leone sanguinante che, dopo aver ucciso un'antilope e un cinghiale, pur con la lancia infissa nel petto, è pronto a balzare, mentre un secondo cavaliere fugge. Infine un cacciatore col suo cane colpisce con la lancia un grosso animale, mentre un cervo fugge verso un albero. Nella parte inferiore, ricca di figure e meno

rilavorata, si colgono il rendimento di un primo piano e un piano arretrato, masse concrete, chiaroscuri limitati e resi da interventi a trapano e una ricerca di movimento. Il sarcofago appartiene al gruppo caratterizzato da rilievo con scene di caccia al leone, di cui varia, però, alcune iconografie tradizionali. Così appare lo struzzo, animale non comune, ma attestato in scene di «caccia africana», un leone che azzanna un cervo, con uno schema diverso da quello di lenoi e di altre casse (Chiarlo, 1974, pp. 1307 ss.; Uggeri, 1963-1964, pp. 68 ss.; Andrae, 1980, nn. 60, 145, 162, 177, 246; motivo d'origine ellenistica cfr. sarcofago «di Alessandro», Istanbul), un *famulus-venator* non posto vicino al cavaliere, ma intento a sottolineare l'aggressione. Egualmente lievi diversità appaiono nel secondo cavaliere, nel leone, colpito e sanguinante, nel cacciatore che trafigge una belva, nella Virtus e nel cavaliere centrale.

La rilavorazione cui è stata sottoposta la Virtus, infatti, non impedisce di ricostruirne la raffigurazione originaria, che prevedeva un elmo, privo di paragnatidi e paranuca, con calotta, da cui uscivano i capelli tuttora visibili sulle spalle, e visiera a punta triangolare. Il pennacchio raggiungeva la cornice con la parte anteriore, poi annullata e aveva una parte posteriore, sopravvisuta e leggibile in una massa, ormai incoerente, tra le pieghe del mantello. Questa figura può essere avvicinata ad altre (Andrae, 1980, nn. 41, 192, 240, 208) e, per stile e concezione spaziale, alla Virtus del sarcofago di Barcellona (Andrae, 1980, n. 8), ed a figure della produzione siciliana, quali la Minerva del pezzo del Museo Regionale di Messina, inv. A. 224.

L'elemento che la differenzia da tutte le altre è la mano destra portata alla spalla sinistra: inusuale per la Virtus della caccia, è comune ad eroti di sarcofagi strigilati (Tusa, 1980, n. 62) ed a coppie di barbari in scene di battaglia (cfr. Musso, in *Museo*, 1979-1988, I, 8, pp. 177 ss.; Palermo, *Museo Archeologico*, inv. 739/90; Tusa, 1957, n. 74) ed è una variante, che anticipa la problematica posta più chiaramente dalla



[5.3] - Ricostruzione grafica del lato del sarcofago.

figura centrale del cavaliere. Di questo sono elementi usuali: posizione del braccio sinistro, tunica a maniche, *bracae*, calzari alti. Raro è il mantello, privo di fibula ed a larghe pieghe tonde: della *velificatio*, cioè del pannello sollevato dal vento, rimangono tracce sul fondo. Per questi elementi può essere ancora avvicinato ad altri (Andreae, 1980, nn. 8, 41, 65, 104, 192, 204, 206): ciò che lo rende diverso da tutti i circa 200 cavalieri noti, è il braccio destro abbassato, sicuramente originario, e la mano rivolta verso la Virtus. Infatti l'iconografia canonica nella classe con caccia al leone propone un cavaliere che ha sempre il braccio alzato dietro il capo ed ha la mano che o sostiene la lancia oppure è aperta in segno di trionfo.

Questa variazione apportata dall'artefice può essere dovuta alle masse disponibili, a limitate capacità, alla mancata comprensione del gesto, oppure ad un rifiuto del gesto stesso, per una volontà cosciente che differenzia il cavaliere dagli altri. Quest'ultima eventualità, che potrebbe adombrare una scelta legata a motivi e significati misterico-religiosi, non può essere sottovalutata, data la conoscenza dimostrata dall'artigiano di schemi propri di produzioni sia urbane che periferiche (cfr. Andreae, 1980, nn. 1, 11, 12, 133; Koch, 1986, pp. 810 ss.; per fenomeni analoghi cfr. Gasparri, 1977, pp. 67 ss.).

In effetti la variante può essere dotta: se ipotizziamo che tutte le scene di caccia al leone traggano schema e iconografie dal grande fregio creato per il foro di Traiano e poi riutilizzato nell'arco «di Costantino», la variante palermitana può essere considerata derivata da un ulteriore segmento del medesimo fregio traiano e da una mistione di figure, nel fregio poste in zone diverse. Così il secondo cavaliere è tratto da una figura di barbaro in fuga, la Virtus da un trombettiere che segue due cavalieri, con braccia abbassate, nei quali sono identificabili gli antecedenti del cavaliere centrale.

Identificare un archetipo comune nel fregio traiano avvalorà il rapporto del palermitano con gli altri esemplari e d'altro canto ne esalta il carattere originale, rendendo meno probabile un'adozione casuale e legata solo a schemi ormai di bottega.

Al di là delle divergenze di Rodenwaldt e di Andreae su stemmi della classe con caccia al leone e su ricostruzioni divergenti di gruppi, cronologicamente paralleli o in successione, e, in ultima analisi, al di là delle ricostruzioni opposte di fasi e correnti della scultura del III secolo d.C., conservata prevalentemente

dalle produzioni di sarcofagi (Brilliant, 1982), possiamo sottolineare le nuove possibilità di lettura che a tutti gli esemplari della classe dà l'identificazione del cavaliere centrale-defunto con la figura dell'imperatore simbolo di vittoria. La caccia, legata a tradizioni e comportamenti paradigmatici e a una concreta pratica venatoria riservata da norme specifiche all'imperatore e, perciò, riprodotta in opere celebrative, iconograficamente risale a queste scene di battaglia e di vittoria traianee. È semanticamente connessa all'ideologia e, quindi all'iconografia dell'*Optimus Princeps*, che con impegno morale e civile è vincitore di nemici ed è simbolo della vittoria del bene sul male.

Cronologicamente la diffusione di schemi di cacce mitiche, realistiche e al leone potrebbe non implicare una successione: senza inoltrarci in una revisione di cronologie e sottogruppi, tornando al nostro pezzo, i confronti iconografico-stilistici indicati lo collegano al sarcofago Vigna Casali-Kopenhagen (Andreae, 1980, n. 41: datato al 240 da Rodenwaldt, Andreae e Melucco Vaccaro) e al Louvre-Borghese (Andreae, 1980, n. 65: datato al 235) nonché soprattutto al pezzo di Barcelona (Andreae, 1980, n. 8), per Garcia Bellido (1949, pp. 253 ss., n. 263) del 250 e che l'Andreae ha portato al 230. Possiamo quindi proporre anche per il nostro una datazione alla prima metà del III secolo, coerente con la definizione di un solo piano, senza eccessivo affollamento di figure, col rendimento delle masse, di ombre e sottosquadri, di immagini ancora concrete e organiche come sono quelle della plastica di prima metà del III secolo e in tale quadro va riconsiderato il confronto proposto (Andreae, 1980, p. 70) tra il palermitano ed il rilievo con scena di sacrificio (Ambrogio, in *Museo*, 1979-1988, I, 8, pp. 294 ss.). Questa nuova cronologia potrebbe essere più coerente anche con l'attribuzione a produzione periferica recentemente proposta (Mastelloni, 1992, pp. 59 ss.) in base ai caratteri che la contraddistinguono: le notevoli discontinuità tecniche, la difficoltà trovata nel superare schemi della tradizione artigianale e d'altro canto la ricerca costante di nuove soluzioni, indice di un'esigenza profonda, che, nel nostro – si noti il quadro del leone che azzanna il cervo collegabile al concetto di morte e resurrezione dionisiache (cfr. Chiarlo, 1974) – e in altri esemplari, potrebbe avere un'origine metafisica, che ben si inserirebbe nei fermenti della Sicilia della I metà del III secolo d.C.

L'attenta lettura del rilievo antico offre la possibilità di comprendere meglio il suo riu-



[5.4]

so. Posto che già in antico le scene di caccia derivino da una tradizione che si connette alla figura dell'imperatore possiamo pensare che chi ha scelto il pezzo per una tomba medievale e regale abbia colto il significato profondo della caccia e della raffigurazione, anzi l'abbia voluta per ottenere una monumentalizzazione che superasse il semplice riuso di oggetto antico e, seppur non collegando le figure al fregio nell'arco romano, abbia letto nel cavaliere-imperatore l'antica tradizione, erede dell'esperienza traianea e antonina, fatta propria dai Severi, da Costantino e dai suoi successori di IV e V secolo, e, attraverso mille rivoli – si pensi alla sorte della statua bronzea di Marco Aurelio (cfr. De Lachenal, 1990, pp. 1 ss.) – giunta al mondo bizantino e medievale europeo. Tale possibile comprensione da parte di chi ha riusato il pezzo pone però un grave problema: quale sia la motivazione artistica e ideologica della scelta di un rilievo con simili contenuti per una tomba femminile.

È quindi necessario, dopo aver stabilito gli elementi che caratterizzano la produzione, identificare gli interventi propri del riuso. Innanzi tutto al momento del riuso sembra sia avvenuta l'unione del coperchio alla cassa: entrambi antichi, provenivano da classi e, dobbiamo presumere, scoperte diverse. La diversità delle loro origini è evidente nelle dimensioni differenti, che ha determinato la necessità di ridurre il pezzo maggiore.

Così nel coperchio la zona inferiore è stata erasa e trasformata, con la creazione dell'alta fascia: questo ha permesso di allineare i bordi, anche se ha accentuato la sproporzione tra le due parti. Inoltre con la sovrapposizione di un alto coperchio l'insieme ha acquisito una forma simile alla tomba ruggeriana e ad alcuni sarcofagi del sepolcreto degli arcivescovi, ispirati a loro volta ai grandi sarcofagi costantinopolitani (Delbrück, 1932; Mango, 1962, pp. 397-402). In tale operazione non sembra che i frontoni siano stati toccati: la corona del sinistro può essere stata letta come *corona vitae*.

Se già questo intervento può essere stato dettato dalla volontà di aumentare la monumentalità dell'insieme le rilavorazioni significative ideologicamente e stilisticamente sono state realizzate sul rilievo: nelle teste, nell'acconciatura femminile, nel braccio e nella mano del cavaliere centrale e nella criniera del secondo leone. Anche se condizionate dalla necessità di recuperare parti danneggiate, per i modi scelti sono da esaminare come frutto di capacità e volontà espressive e di concezioni puntuali. Mentre lo

struzzo, già attribuito alla rilavorazione (Giuliano, 1980, p. 22), come si è detto, è invece un elemento originario, tutte le acconciature sono ritoccate e si ispirano a modelli diversi: alcune derivano dalla ritrattistica imperiale di IV e V secolo d.C., altre sono proprie del modo espressivo coevo. L'acconciatura della prima figura propone, oltre un bordo, capelli suddivisi in ciocche lievemente divergenti: seppur può essere stata ispirata da teste-ritratto di IV secolo, prive di diadema e con pettinature a ciocche, come quelle di Costantino e dei suoi figli (Calza, 1972, pp. 222 ss., n. 135, tav. LXXV, 262-264, p. 226, n. 139, p. 292, n. 202, tav. CII, p. 362, n. 254) e di altri personaggi imperiali sino ai Valentiniani ed ai Teodosii, sembra pure legata a varie opere siciliane (cfr. Palermo, Cappella Palatina: candelabro; Cattedrale: telamoni della tomba di Ruggero II; tomba di Federico II: teste del canopo, cfr. Deer, 1959, pp. 61 ss., figg. 59 ss.; Monreale (PA), Chiostro: capitelli, Salvini, 1962, E 13 f. n., N 17 f. e. e N 7 f. n.; Museo Regionale di Messina, conca marmorea inv. A. 292 e capitelli inv. A. 274-275). Propone rispetto a tutti questi caratteri lievemente meno duri, ma ancora privi del plasticismo di alcune opere federiciane (Gnudi, 1980, pp. 1 ss., figg. 1 ss.). Se poi la consideriamo coperta da una cuffia possiamo avvicinarla a quelle dei falconieri nelle miniature del *De arte venandi cum avibus* (Cod. Vat. Pal. Lat. 1071; Volbach, 1942, pp. 145 ss.). La capigliatura del secondo cavaliere, simile ora a quella in Monreale (Chiostro: capitello, Salvini, 1962, N 7 f. n., O.26 f. n.), è rilavorata con riduzione dei volumi delle ciocche e resa a solchi, come le teste degli eroti del sarcofago del Museo Regionale di Messina inv. A. 220. Le criniere dei cavalli e del secondo leone sono più plastiche e naturalistiche di quelle dei leoni del capitello di Monreale (E. 13 f. s.), della base del candelabro palatino, dei grifi del sarcofago del Museo Regionale di Messina inv. A. 220 e dei supporti della tomba federiciana, tutte d'impostazione geometrizzante derivata da effigi araldiche a partizioni, note in mosaici e produzioni tessili.

Infine la resa squadrata della culatta del secondo leone è solo una regolarizzazione della lesione che ha coinvolto anche l'ultima figura, privandola del braccio e della lancia. Sulla capigliatura di questa, a riccioli lunghi in parte rimasti alla nuca, sono realizzate nove strisce suddivise in ciocche parallele alla fronte, che rendono l'acconciatura simile a quella dell'angelo di Monreale, (Chiostro, capitello N 20 f. s.). L'accentuazione del contorno di occhi e bocca evidente nelle

figure prima e quarta ricorre sia sul sarcofago di Palermo-crypta, con mito di Meleagro (Koch, 1975, n. 154), che nel messinese (inv. A. 220), che in un rilievo antico (Museo Regionale di Messina inv. A. 2009). Nella figura femminile la testa è divisa in tre zone: una fascia liscia, residuo della calotta dell'elmo, seguita da due fasce percorse da otto segmenti ad «esse», che si dispongono in senso opposto e cercano di rendere ciocche o trecce. La caratterizzazione spiccata sembra imitare una pettinatura tardo-romana: di Elena, madre di Costantino (Calza, 1972, pp. 168 ss., nn. 158-160, tav. LI; Brunn, 1966, p. 735) oppure di Flavia Iulia Costantia, sorellastra di Costantino e moglie di Licinio (314-324 d.C.; Calza, 1972, pp. 264 ss., nn. 321 ss., tav. XCI; Brunn, 1966, p. 571) Augusta col nome di Costanza, i cui ritratti potevano essere noti, soprattutto attraverso le coniazioni, secondo un processo rilevato per i cammei normanno-federiciani (cfr. Cellini, 1984, pp. 102, 106, fig. 13). L'acconciatura del cavaliere più che un diadema a doppia tenia, proprio di ritratti di IV secolo, che presupporrebbe una rosetta centrale qui mancante, può essere una cuffia o corona medievale, simile alle corone dei re del mosaico nel transepto di Monreale e alle cuffie, più lisce, che appaiono in miniature nello Scilite (cfr. Madrid B.N. ms. Vitr. 26-2, f. 102 r) e nelle tavole di Pietro da Eboli (rist. 1904, tavv. III, VI). Forse la cuffia ornata più simile si vede nell'incoronazione di Tancredi (Pietro da Eboli, rist. 1904, tav. VII), mentre non trova paralleli in sculture (diverse a Monreale, Chiostro: capit., Salvini, 1962, E 10 f. n., S e O.; a Messina Santa Maria Alemanna capitello figurato).

Probabilmente questa parte del rilievo era molto danneggiata: solo così si spiegherebbe l'annullamento del mantello del cavaliere e la rilavorazione del braccio con l'inserzione di linee che hanno modificato il rendimento di spalla e gomito, già poco felici in antico. La mano è priva di confronti sia antichi che medievali: se in origine sosteneva una lancia si doveva proiettare all'esterno, e, secondo i modi espressivi della produzione, doveva essere comunque grande. L'attuale, invece, è posta in alto ed è troppo piccola, ricavata nella parte finale della manica e del polso. Tale rendimento sembra spiegabile solo come un intervento, che, seppur dovuto a un ripristino su una lacuna, deve essere stato deliberato con attenzione, dato che modifica l'iconografia antica del cavaliere, elemento fondamentale per collegarla alla figura femminile, con l'evidente fine di creare un rapporto.

La rilavorazione di tutto il sarcofago è stata già paragonata a quelle dei pezzi di Messina e Cosenza (Giuliano, 1980, p. 22), nelle quali invece non trova confronti soddisfacenti. Il sarcofago cosentino (Galli, 1935, pp. 356 ss.; Koch, Sichtermann, 1982, p. 291) non sembra rilavorato, né sembra sia stato tomba di Enrico, figlio di Federico II (cfr. Willemsen, Odenthal, pp. 20, 47; ma ancora in tal senso Calò Mariani, 1993, p. 25). Al contrario il messinese è molto rilavorato con un intervento che annulla le masse antiche, intervento da porre intorno alla fine del XII per i rapporti con altri oggetti di una medesima produzione e per il gusto decorativo, privo di ulteriori intenti o finalità (Mastelloni, 1991, pp. 137 ss.; Mastelloni, 1992, pp. 79 ss.).

Il confronto, forse suggerito al Giuliano dalla origine antica dei pezzi da produzioni periferiche, non rivela rilavorazioni né coeve, né che usino modi simili ed anzi permette di evidenziare che l'intervento palermitano non intacca le forme originarie e rivela un atteggiamento nuovo verso l'oggetto antico, di cui comprende il messaggio e rispetta, finché possibile, le forme, intervenendo solo dove necessario. Tale modo può essere inserito nel classicismo normanno – e romanico – e nel clima di inizi XIII e fine del XII secolo, periodo che, peraltro, indicavano i pochi paralleli istituiti tra punti rilavorati e opere della plastica siciliana. Ed è ancora approfondendo la diversità tra gli elementi scultorei di II metà del XII e le rilavorazioni del sarcofago che potremmo arrivare ad accettare per esse una datazione ad una fase iniziale della plastica sveva, peraltro poco nota e caratterizzata (Aceto, 1994, pp. 331 ss.).

Per la scelta del tema del rilievo potremmo presumere una volontà di porre la tomba nella sfera imperiale: se non potremmo escludere un precedente riuso per uno dei numerosi principi o re normanni e per lo stesso primo imperatore svevo – per i quali avrebbe rappresentato un'iconografia ideale – in base alle considerazioni fin qui espresse possiamo pensare che possa essere stato adattato alla tomba dell'Augusta, con la rilavorazione della testa della Virtus e della mano del cavaliere.

Ciò nonostante, pur dopo questa analisi, date le incertezze che circondano tale riuso è preferibile utilizzarlo con prudenza per definire ulteriormente canoni dell'interpretazione dell'antico nel mondo federiciano e limitare le possibili osservazioni agli elementi evidenziati, in attesa che ulteriori studi della documentazione relativa alla tomba e al suo corredo e altre indagini per-

tinenti la fase iniziale della plastica federiciano nell'Italia Meridionale e in Sicilia permettano di avvalorare le ipotesi e approfondire le altre letture del pezzo, col suo mitico cavaliere, in un contesto che avrebbe portato agli episodi di Foggia e Castel del Monte (Crozet, 1958; Gabet, 1988; De Lachenal, 1990; De Lachenal, 1991-1992) e che preferendo un sarcofago con questo tema si sarebbe inserito in un gruppo di riusi di periodi vari (Ajaccio, Arles, Barcelona, Béziers, Déols, Ferentillo, Gerona, Mazara, Osimo, Reims, Sant'Elpidio, Spoleto ecc.) con la gamma di possibilità interpretative della caccia che si possono essere offerte in contesti culturali e religiosi cristiani. Se poi si potesse pensare ad una allusione alla realtà storica, dando alla scena un valore quasi narrativo, simile a quello delle tavole di Pietro da Eboli o delle scene metastoriche dei mosaici ruggeriani, potremmo pensare ad un'allusione al ruolo della defunta: Augusta-Virtus guida e sostegno al cavaliere-imperatore.

L'iscrizione

L'analisi del sarcofago non può concludersi senza accennare al problema della sua attribuzione ed alle iscrizioni, che lo hanno accompagnato nel tempo. Sino al 1491, anno della prima apertura, sembra non vi fosse alcuna iscrizione sulla tomba e che fosse attribuita solo per la tradizione orale e dei Necrologia a Costanza d'Aragona. Una prima iscrizione scoperta all'interno del sarcofago, insieme alla laminetta argentea, è riferita in un dialogo di Matteo Silvaggi, composto forse nella seconda metà del XV secolo ed edito alla metà del XVI (Mira, 1875, p. 367, s.v.), al quale si riferiscono il Baronio Manfredi (1630, p. 199) e l'Amato (1728, p. 306). Il testo unanimemente riportato era il seguente:

*Coniugis Augustae Friderici Caesaris ossa
hoc in sarcofago diva Panormus habet*

Tale epigrafe dovrebbe essere la più antica: taceva il nome di Costanza, che prima moglie di Federico II era ai contemporanei ben nota e lo sostituiva col titolo di Augusta attribuibile solo a lei, incoronata imperatrice. Forse tracciata su un supporto deperibile questa iscrizione fu sostituita per un motivo che possiamo solamente ipotizzare in mancanza di concreti dati storici: l'incertezza relativa all'identità del sepolto.

Lievissima traccia di tradizioni discordanti si rileva nelle opere dell'Amato e del Fazzello, che parlano di un'inumazione nell'anno

1223, cioè nel successivo a quello della morte, e nel silenzio del Pirri per l'anno 1222. Queste divergenze e la perdita di memoria diretta nei posteri avrebbero determinato l'esigenza di ribadire e divulgare la tradizione, ed avrebbero portato alla sostituzione di un'iscrizione, che non menzionava il nome della Augusta. Quando sia sorta questa esigenza non è agevole da stabilire: è possibile che gli aragonesi riconoscessero nella figlia di Alfonso, sin dal 1209 sostegno al vacillante potere svevo, un anello – creato dal Pontefice – tra questo e l'aragone sul suolo siciliano, a giustificazione delle loro mire sul territorio. Ciò non indica quando e se la tomba sia assunta a simbolo: potrebbe essere successo già con Manfredi o nella scia del desiderio di legittimazione alla fine del XIII secolo, oppure durante il difficile dominio nel XIV secolo.

In questo momento possiamo pensare sia nata l'iscrizione oggi leggibile, che si compone di due parti:

1a: *Obiit / Catanie (sic) / M^o CCXXII.*

Posta sull'acrotorio sinistro ha lettere di cm 4; 1b: *+ Sicani(a)e . regina fui . Constantia coniunx / Augusta hic . habito : nunc Federice tua.*

Posta sul bordo del coperchio ha lettere di cm 3,5 - 4,0 con segni interlineari e divisori. È una scrittura capitale quadrata poco caratterizzata con apici lievemente curvi che si limitano a ingrossare la linea preparatoria; le parole sono distanziate da un solo punto e il solco di profondità costante a forma triangolare è lievemente stonato nelle linee curve. È stata annerita in modo imperfetto, con sbavature e con l'omissione del segno grafico del dittongo finale nella prima parola ed è stata riconosciuta giustamente tarda (così Huillard Bréholles, 1852-1861, p. 258, nota 1). Infatti si rivela moderna sia per caratteri che per l'*usus scribendi*: la formula *obiit* seguita da luogo e anno, con abbreviazione, ricorda vari testi posti sui sarcofagi nella cripta (Casano, 1849, pp. 16, 30, 53, 55); l'uso di *Sicani(a)e* e *Federicus* al posto delle forme *Siciliae* e *Fridericus* proprie della diplomazia, dell'epigrafia e della storiografia coeve. La formula *Sicani(a)e Regina* inoltre è ignota alla tradizione e sembra ricorra altrimenti in testi tardi (cfr. Messina iscrizione della tomba di Antonia d'Aragona morta nel 1374, Bonfiglio Costanzo, 1606, p. 12v posta forse in secolo XV). Né le forme *habito*, il vocativo, il discorso diretto, colloquiale si possono considerare usuali in contesti federiciani; l'allitterazione *Constantia coniunx* e la resa ritmica più che metrica, rivelano un rap-

porto con l'epitaffio apposto sulla tomba di Costanza d'Altavilla e con gli altri delle porfidee.

Né il Fazello (1558, p. 465) né il Pirri (1630-1647, ed. cons. 1733, I, p. XXVIII) riferiscono l'iscrizione e soprattutto il silenzio del secondo è indicativo di una stesura tarda, se non di perplessità dell'autore, in quanto egli riporta tutte le iscrizioni esistenti al momento della redazione dell'opera.

Per concludere la redazione all'epigrafe oggi visibile sembra che si possa inserire nel fenomeno che ha portato alla fine del secolo XV ad un intervento finalizzato a creare un sistema di emblemi: deciso dall'arcivescovo Paternò e continuato dai suoi successori, è stato realizzato con i grandi lavori architettonici, l'apertura delle tombe – e per la nostra la conseguente scoperta della laminetta argentea – la creazione di epitaffi su sostegno cartaceo apposti alle tombe porfidee, la monumentalizzazione della tribuna e dell'area del cimitero arcivescovile e, infine, nel 1630, le trascrizioni dei testi dai supporti cartacei su tavole marmoree (Baronio e Manfredi, 1630, p. 199). Forse questo è il momento della creazione mentre l'incisione del testo sul coperchio può essere avvenuta nella II metà del XVIII secolo: un intervento arbitrario, ma che ai dotti, come il Baronio, sembra necessario per attestare *...verum ne qua sit de re dubitatio...* la storia della chiesa, della città e del regno siciliano, anche attraverso i sarcofagi che essi gelosamente e orgogliosamente hanno custodito.

In ultima analisi, si può notare che le epigrafi gettano più ombre che luci sul problema dell'attribuzione della tomba: l'insistenza con cui entrambe ribadiscono la collocazione a Palermo, implicita nell'una esplicita nell'altra, fa sorgere il dubbio che nella tradizione storica sia confluita in parte anche la problematica pertinente il ruolo cui la chiesa palermitana e la città hanno sempre aspirato.

L'attribuzione della tomba rimane quindi affidata solo alla tradizione dei *Necrologia Panormitana*, al testo della laminetta argentea trovata all'interno e, ora, forse, all'interpretazione e alla datazione qui proposte per la rilavorazione del rilievo.

MARIA AMALIA MASTELLONI

Bibliografia relativa al sarcofago del III secolo

TUSA, 1957, p. 129, n. 59; UGGERI, 1963-1964, pp. 61 ss.; VACCARO MELUCCO, 1963-1964, pp. 9-60; pp. 25-26, n. 17, tav. 15, n. 33 e a pp. 22, 25, 27, 30, 51, 56, 58; CHIARLO, 1974, pp. 1307-1345; BOZZINI, 1975-1976, p. 331, nota 24; ANDREAE, 1980, pp. 69-70, 154-155, tavv. 36,4, 41,1; KOCH, SICHTERMANN, 1982, p. 290; MASTELLONI, 1992, pp. 57-91.

Bibliografia relativa al reimpiego del sarcofago

FAZELLO, 1558, p. 419; INVEGES, 1651, p. 549; AMATO, 1728, p. 306; HOÜEL, 1782-1787, III, tav. 154; DANIELE, 1784, pp. 69 ss., pp. 77, 79, tav. I; DEÉR, 1959, p. 19, nota 88; p. 79, nota 31; GIULIANO, 1980, pp. 19-26; MASTELLONI, 1992, p. 91; CALÒ MARIANI, 1993, p. 25.