

Sarcofagi di Achille tra Oriente e Occidente: genesi di un'iconografia*

di Luca Giuliani

La storia dell'arte europea sarebbe molto diversa e l'archeologia classica priva di uno dei suoi generi più importanti se all'inizio del II secolo d.C., in un'officina di scalpellini di Roma, non avesse avuto inizio la produzione di sarcofagi di marmo a rilievo.¹ I costosi sarcofagi trovarono un buon mercato e in breve tempo molte altre officine si adeguarono alla domanda crescente. Intorno alla metà del secolo i sarcofagi a rilievo costituivano ormai un prodotto corrente. Il successo di quest'invenzione – perché di questo si tratta, sebbene per noi l'inventore rimanga senza nome – non è difficile da comprendere, almeno a posteriori, visto che rispondeva a esigenze molto rilevanti, specifiche e concrete. Vanno ricordate in primo luogo quelle legate al mutamento che si produsse nel rituale funerario: proprio in questo periodo i ceti benestanti ricorrono sempre più spesso al rito dell'inumazione piuttosto che a quello della cremazione.² D'altra parte, anche questo cambiamento nella modalità della sepoltura va visto nel contesto più generale di una tendenza, costante e di lunga durata, a costruire, allestire e decorare le tombe in modo sempre più sontuoso.³ Nel quadro delle esigenze ostentative legate a questa tendenza, iniziata già molto tempo prima della trasformazione del rituale funerario, il sarcofago decorato a rilievo offriva evidenti vantaggi rispetto alla tradizionale urna cineraria. Già soltanto per le loro dimensioni, i sarcofagi rispondevano particolarmente bene al desiderio di lusso nelle

tombe: la cassa monumentale del sarcofago presentava evidentemente ben altre possibilità di dispiegare rigogliosi apparati decorativi, rispetto alle urne. Nonostante questo, però, lo schema decorativo dei primi sarcofagi segue da vicino quello tipico di queste ultime.⁴ Da questa stessa tradizione derivano anche le ghirlande che spesso adornano la parte anteriore della cassa dei sarcofagi. Le urne presentano però una sola ghirlanda per lato e il problema di adeguamento posto dalle dimensioni della cassa dei sarcofagi venne risolto semplicemente raddoppiando o, più raramente, triplicando gli archi delle ghirlande. Sulle urne, entro lo spazio disegnato dall'arco della ghirlanda, compare una *tabula* con l'iscrizione del nome del defunto o dei defunti. Nei sarcofagi questo spazio rimase libero e già in esemplari molto antichi fu utilizzato per collocarvi raffigurazioni di contenuto mitologico.⁵ In tal modo si compì un primo passo decisivo, che avrebbe largamente determinato lo sviluppo successivo. Era infatti quasi fatale che si esplorassero tutte le possibilità per acquisire sempre maggiore spazio per le scene mitologiche. La soluzione più semplice fu quella di eliminare lo schema decorativo a ghirlanda così da ottenere un largo campo rettangolare che poteva essere sfruttato interamente per raffigurazioni di tipo narrativo.⁶ Questo nuovo campo rettangolare comportava, per il suo stesso formato, esigenze del tutto specifiche, per rispondere alle quali fu necessario elaborare iconografie del tutto nuove. È, questo, uno dei fenomeni di maggior interesse della storia dell'arte antica. Il fatto che i problemi iconografici e compositivi che si presentarono siano stati risolti con successo non deve indurre a sottovalutarne le difficoltà. Il problema con cui le maestranze delle officine dovettero confrontarsi era del tutto nuovo, così come nuovo era il genere dei sarcofagi. Naturalmente, soprattutto in pittura e nella toreutica, esisteva una ricca tradizione iconografica alla quale era possibile ricorrere: ma questa tradizione costituiva semplicemente, per così dire, una cava per l'estrazione di temi e motivi e non un repertorio di soluzioni già pronte.⁷ È chiaro che il nuovo genere poneva problemi

particolari, relativi sia al formato dello spazio disponibile, sia alla funzione sepolcrale del contenitore. In queste condizioni, una semplice riutilizzazione di modelli figurativi preesistenti non era praticabile. Innanzitutto occorreva identificare i motivi adatti; una volta scelti, andavano poi modificati, ricombinati e adattati uno all'altro e all'insieme, per armonizzare il tutto in una nuova composizione. Il processo artistico che conduce alla nascita di una nuova iconografia è fatto di selezioni, adattamenti, modifiche, ricombinazioni e nuove modifiche, di successi e di fallimenti. Questo processo di *trial and error* può essere ricostruito nel suo sviluppo concreto solo in casi rarissimi. A uno di essi è dedicato questo saggio. Si tratta di un caso che ci permette di seguire passo per passo il processo attraverso il quale, sullo sfondo e sulla scorta di una tradizione preesistente, venne elaborata una nuova iconografia; come questa si impose e come, infine, il suo schema compositivo fu di nuovo modificato, e adattato a un diverso soggetto.

Il nostro punto di partenza è un sarcofago trovato a Ostia (figg. 1, 2, 20).⁸ Sulla base dello stile è possibile attribuirlo a un'officina di Roma e datarlo intorno al 160 d.C.⁹ Si tratta di un periodo nel quale l'iconografia dei sarcofagi aveva ormai acquisito una considerevole ricchezza di soggetti, motivi e varianti, dal punto di vista sia dei temi sia delle soluzioni formali.

Sul rilievo della cassa (figg. 20, 1, 2) due figure poste schiena contro schiena segnano una cesura che divide la composizione in due scene distinte. Quella di sinistra (fig. 1) mostra la partenza di un guerriero. Due aiutanti sono intenti alla bardatura dei cavalli, mentre l'auriga si trova già sul cocchio e il guerriero sta indossando le armi. Un compagno già in armi lo aiuta ad aggiustarsi l'elmo e un servo accovacciato a terra tiene pronti gli schinieri. Colpisce il fatto che il guerriero dia le spalle al carro e al compagno d'armi che lo sta aiutando, volgendosi verso sinistra. Di fronte a lui, sul margine sinistro, una donna con velo e

diadema guarda la scena con preoccupazione e porta la mano sinistra al mento. La donna e il guerriero potrebbero formare una coppia che sta dialogando – se non fosse che il legame fra di loro risulta evidentemente annullato dal fatto che il guerriero si occupa solo delle sue armi, senza prestare alcuna attenzione alla donna: con la destra regge lo scudo ancora appoggiato per terra, mentre con la sinistra si aggiusta l'elmo. Questo gesto del braccio sinistro alzato è particolarmente efficace: copre il volto del guerriero isolandolo completamente e lasciando l'accorato sguardo della donna senza risposta. Mentre lei è tutta sguardo, il guerriero non guarda affatto e appare addirittura privato, in un certo senso, della vista.

Nella parte destra del fregio (fig. 2), un poco più estesa di quella sinistra, vediamo un defunto barbato disteso su una *kline*. Davanti a lui un giovane eroe imberbe siede tenendo le mani intrecciate e il capo leggermente reclinato in avanti. Il letto funebre è circondato da altre figure che partecipano al lutto. Alle due estremità si trovano due coppie di giovani uomini di cui uno, sulla destra, prepara il lavacro della salma versando acqua da una brocca in un bacile. Dietro alla *kline* compaiono due donne piangenti. Davanti al letto funebre sono appoggiati su uno sgabello l'elmo e la spada del defunto, ben composti come se si trattasse di una natura morta. Le altre parti dell'armatura si trovano un po' più a sinistra, in relazione con la figura maschile di compiangente posta al margine sinistro di questa scena; costui si appoggia allo scudo e pone il piede destro sopra alla corazza.

Se si fosse conservata solo la cassa del sarcofago, avremmo difficoltà a identificare il soggetto mitologico di questa rappresentazione. Sia la partenza del guerriero sia il lamento funebre sono lasciati tanto nel vago da non dare alcun appiglio per un'interpretazione specifica. L'incertezza scompare non appena si passi a guardare il fregio del coperchio.¹⁰ Anche qui abbiamo a che fare con due scene, separate al centro da una *tabula ansata* ma legate da uno stretto rapporto di simmetria che le rende quasi speculari.

Iniziamo con l'immagine di destra (fig. 2). La scena si svolge all'aperto ed è incorniciata, a sinistra, da un'urna posta su una colonna e, a destra, da una porta ad arco che conduce in un ambiente interno. Vediamo i preparativi del lavacro di un cadavere che giace a terra in primo piano, imponente, rigido. Vengono procurati un grosso bacile e un tavolo basso; una donna tiene al di sopra di una bacinella un oggetto simile a una spugna, mentre dietro di lei, di spalle, una figura maschile con una lancia sta sciogliendo i ceppi stretti ai piedi del morto. Il defunto con i piedi legati non può essere che Ettore. La scena che fa da pendant a questa nella metà sinistra del rilievo (fig. 1) conferma questa identificazione. Un giovane eroe con capelli e mantello al vento è su una biga lanciata al galoppo: passa davanti a un muro a forma di torre e a un albero mentre trascina un cadavere legato al carro. Sul margine sinistro della scena compare di nuovo una colonna sormontata da un'urna, ai cui lati due figure maschili stanno in piedi in atteggiamento pensoso. Va notato nel dettaglio il modo in cui il cadavere di Ettore è assicurato al carro: è legato per le braccia e non per i piedi e questo comporta che venga trascinato con la testa in avanti. Questa inversione della direzione in cui il cadavere di Ettore viene trascinato contrasta sia con la versione omerica, sia con l'intera tradizione iconografica.¹¹ Si tratta di una deviazione che viene tuttavia corretta nella porzione destra del rilievo: qui i ceppi – coerentemente con il racconto del mito – sono applicati non alle braccia, bensì ai piedi. Il fatto che nella porzione sinistra dell'immagine il cadavere di Ettore sia legato al carro per le braccia si spiega con un'esigenza compositiva: evidentemente il maestro del sarcofago voleva istituire una relazione di simmetria più stretta possibile tra le due immagini sul coperchio. L'incoerenza narrativa insita nel particolare delle braccia legate al carro dovette risultare tollerabile a fronte, evidentemente, di un vantaggio di tipo espressivo: la simmetria fra i due corpi morti istituisce una corrispondenza compositiva capace di garantire all'immagine la più alta icasticità possibile. Vedremo che incoeren-

ze relative all'aspetto narrativo costituiscono un tratto abbastanza caratteristico, non solo del sarcofago ostiense ma dell'iconografia dei sarcofagi in generale.¹²

Prima, però, torniamo ancora al rilievo sulla cassa, che abbiamo lasciato senza identificarne il soggetto e rilevandone la genericità iconografica. Dopo la lettura del rilievo sul coperchio, possiamo essere certi che l'interpretazione delle due scene, di partenza del guerriero e di compianto, vada cercata nell'ambito del mito raffigurato su di esso. Si potrebbe pensare al lamento funebre per Ettore, ma in questo caso dovremmo aspettarci Priamo come figura principale. Sul nostro sarcofago, invece, non c'è un padre che piange il figlio, ma un giovane che piange un amico più anziano. L'immagine non può che riferirsi al lutto di Achille per la morte di Patroclo.¹³ Sulla base di questa identificazione, il guerriero che veste le armi nella scena di sinistra potrebbe essere Achille oppure lo stesso Patroclo. Per decidere fra i due è determinante la figura femminile che prende parte alla scena con quel suo sguardo intento gettato sul guerriero dall'estremo margine sinistro. Una figura del genere non avrebbe senso in occasione della partenza di Patroclo. Deve trattarsi, invece, di Teti che ha portato le nuove armi al figlio: lei sa che Achille ucciderà Ettore, ma con altrettanta certezza sa che in questo modo l'eroe compirà anche il proprio tragico destino. Il suo sguardo carico di preoccupazione vede ciò che il figlio vedere non può. E questo è reso evidente proprio attraverso il volto coperto di Achille.

Questa iconografia del sarcofago di Ostia è un *unicum* all'interno della produzione romana. In generale non sono molti i sarcofagi provenienti da Roma che raffigurano Achille e quelli che lo fanno privilegiano in ogni caso episodi diversi, fra i quali, soprattutto, la scoperta dell'eroe tra le figlie di Licomede. La produzione romana non offre alcun parallelo al nostro sarcofago.

Paralleli molto significativi provengono invece da Oriente, in particolare da un gruppo di sarcofagi attici prodotti tra la fine del II e l'inizio del III secolo.¹⁴ Particolarmente

utile è il confronto con un esemplare conservato a Ioánnina,¹⁵ sul cui fianco sinistro (fig. 3) è rappresentata la stessa scena della vestizione delle armi che abbiamo già osservato sul sarcofago di Ostia. Le differenze tra le due versioni sono molto istruttive: sull'esemplare attico le quattro figure non formano un gruppo altrettanto compatto ma soprattutto non v'è traccia del motivo, di altissima densità espressiva, del volto coperto di Achille, in un dialogo mancato e impedito con lo sguardo intento della madre. Sul sarcofago di Ioánnina l'immagine risulta, certo, più lineare, ma allo stesso tempo meno densa e incisiva, priva di tensione. Il fianco destro mostra il lamento funebre (fig. 4). Anche qui possiamo notare alcune semplificazioni: la scena è ridotta a tre figure; una sola donna piangente occupa lo spazio dietro alla *kline* così che le figure di Achille e Patroclo risultano più vicine una all'altra. La medesima lamentazione funebre si trova rappresentata sui lati brevi di due altri sarcofagi prodotti da botteghe attiche e conservati rispettivamente ad Adana¹⁶ e a Beirut.¹⁷ A differenza che sul sarcofago di Ioánnina, ritroviamo qui quella figura maschile che dietro ad Achille versa acqua in un bacile e che ci è già nota dalla scena di compianto sul sarcofago di Ostia. Sul lato anteriore il sarcofago di Ioánnina (come anche quelli di Adana e Beirut) mostra il riscatto della salma di Ettore (fig. 5). A destra, Priamo si inginocchia davanti ad Achille. La parte centrale della scena è occupata dal cocchio di Achille: il cadavere di Ettore giace a terra, ancora legato al carro. Al di sopra del cadavere compare un secondo carro: è quello di Priamo, dal quale vengono scaricati i doni preziosi destinati al riscatto. Di particolare interesse per noi è il cocchio di Achille, che corrisponde con grande esattezza a quello che compare nella scena della vestizione del guerriero raffigurata sul sarcofago di Ostia (fig. 1). Per rendersene conto basta confrontare alcuni dettagli, come per esempio la bardatura dei cavalli oppure la posizione dei due personaggi che li tengono fermi.

Una corrispondenza iconografica così precisa tra un sarcofago prodotto a Roma e sarcofagi prodotti ad Atene è

già di per sé degna di nota, perché nel II secolo non sembra ci fossero rapporti fra le botteghe di sarcofagi attiche e quelle romane. Sulla base di ciò che sappiamo, tra i due centri non esisteva un flusso rilevante di informazioni, modelli o persone. In ogni caso è un dato di fatto che l'iconografia dei sarcofagi attici e l'iconografia dei sarcofagi romani sono del tutto diverse e si sviluppano in modo indipendente.¹⁸ La stretta corrispondenza tra i nostri sarcofagi con scene della vita di Achille è la prima eccezione a me nota a tale regola: si tratta di un'anomalia così vistosa da imporre un tentativo di spiegazione e da suscitare una serie di domande. Si pone immediatamente la questione se il prototipo iconografico sia nato a Roma o ad Atene: insomma, si tratta di un'invenzione creata a Roma e poi ripresa in un secondo momento in Grecia oppure, al contrario, fu uno scalpellino in una bottega di Roma a utilizzare un modello attico?¹⁹

Vediamo per prima cosa i rapporti di quantità. All'interno della produzione di Roma il sarcofago ostiense è un *unicum*, mentre i sarcofagi attici decorati con questi episodi della vita di Achille costituiscono un gruppo abbastanza cospicuo: ne abbiamo tre esemplari completi conservati rispettivamente a Ioánnina, Adana e Beirut e alcuni altri conservati in frammenti.²⁰ I sarcofagi prodotti a Roma inoltre, a quanto sappiamo, non vennero mai esportati in Grecia, mentre sono testimoniati in gran numero sarcofagi attici importati a Roma,²¹ dove evidentemente erano molto apprezzati e venivano acquistati volentieri. Del resto, che anche sarcofagi del tipo di cui ci stiamo occupando abbiano trovato la strada per Roma è dimostrato dai frammenti di due sarcofagi di Achille rinvenuti nella catacomba di Pretestato.²² Su uno dei due era rappresentato un lamento funebre per Patroclo che doveva essere ancora più affollato di figure rispetto alla scena corrispondente sul sarcofago di Ostia e che doveva occupare il lato anteriore.²³ Questo sarcofago di Pretestato è di mezzo secolo più tardo rispetto al sarcofago di Ostia, perciò non può esserne il modello. I sarcofagi di Ioán-

nina, Adana e Beirut, invece, appartengono all'ultimo quarto del II secolo.²⁴

Il sarcofago di Ostia, databile intorno al 160, è anteriore a tutti gli altri, anche se non di molto. La priorità cronologica dell'esemplare prodotto a Roma potrebbe però anche essere dovuta a un caso fortuito. Si potrebbe postulare l'esistenza di uno o più sarcofagi attici, creati appena dopo la metà del secolo, la cui iconografia potrebbe aver fatto da modello al maestro del sarcofago di Ostia e, più tardi, magari dopo altri passaggi, a quelli attici che abbiamo esaminato sopra. A quella data, però, non abbiamo indizi di un'esportazione a Roma di sarcofagi attici,²⁵ la cui produzione era appena agli albori e anche di qualità molto modesta.²⁶ In questo periodo, inoltre, rilievi di soggetto mitologico sono ancora una vera rarità sui sarcofagi attici. Volendo azzardare un confronto tra la produzione di sarcofagi a rilievo a Roma e ad Atene, il vantaggio è tutto a favore di Roma, mentre Atene appare in forte ritardo.²⁷ In un contesto di questo tipo è assai poco probabile che, intorno alla metà del II secolo, da Atene siano arrivati a Roma impulsi iconografici di rilievo.

Un'analisi quantitativa e cronologica come quella che abbiamo abbozzato non sembra condurci a risultati conclusivi e il problema che abbiamo posto sull'origine di questa iconografia – ad Atene oppure a Roma, in Oriente oppure in Occidente – non sembra trovare una soluzione soddisfacente. Vorrei perciò cercare di allargare il campo e di verificare se non si possa dimostrare l'esistenza di contesti e generi artistici, diversi da quello dei sarcofagi, che possano aver fornito modelli al maestro del sarcofago di Ostia. Di particolare interesse sono alcuni rilievi in miniatura del primo periodo imperiale con immagini della guerra di Troia, le cosiddette *Tabulae Iliacae*, il cui esemplare più completo si trova ai Musei Capitolini.²⁸ Mi limito a considerare due sequenze di immagini che riguardano i libri 18 e 19 dell'*Iliade* (figg. 6, 7). Nella sequenza in basso sono

raffigurati due episodi centrali del libro 18: a sinistra Achille (*Achilleus*) è seduto, in lutto, presso il letto funebre di Patroclo (*Patroklos*). A destra vengono fabbricate le nuove armi di Achille nell'officina di Efesto (*Oplopoia, Ephestos*). Nel mezzo, come a far da cesura e raccordo fra le due scene, c'è Teti (*Thetis*) che sorregge il mento con la mano sinistra e pone il braccio destro trasversalmente al corpo in un gesto di meditazione, di preoccupazione, forse addirittura di anticipato compianto.²⁹ Nella sequenza superiore (libro 19), Achille (*Achilleus*) prende in consegna le armi da Teti (*The[tis]*) assistita da una compagna; a terra giace la corazza e Achille ci appoggia sopra il piede per indossare lo schiniere; dietro di lui, in piedi, ci sono una Nereide con lo scudo e una figura maschile identificata come Fenice (*Phoenix*) con in mano l'elmo. Nella metà destra dell'immagine Achille (*Achilleus*) sale sul carro che sta per partire.³⁰

Troviamo immagini molto simili anche in altri esemplari di *Tabulae Iliacae*, purtroppo non altrettanto ben conservati. Un frammento a New York³¹ riporta le fasce di immagini relative ai libri 18 e 19, mentre un frammento a Parigi³² si limita al solo libro 19. In ambedue i casi il rapporto con le immagini corrispondenti della tavola capitolina è quanto mai stretto. Evidentemente gli artisti si attenevano a una tipologia più o meno costante, senza il bisogno di inventare granché. Non mancano tuttavia leggere variazioni. Per esempio, sulla tavola di Parigi i due episodi tratti dal libro 19 vengono condensati in una sola scena. Achille infatti è raffigurato una sola volta: a sinistra riceve le armi, mentre a destra il cocchio lo sta aspettando.³³

Le *Tabulae Iliacae* forniscono un contesto che ci permette anche di comprendere la nascita di quella specifica iconografia di Achille che abbiamo osservato sui sarcofagi. Le scene sulla cassa del sarcofago di Ostia sono in strettissimo rapporto soprattutto con le sequenze della tavola capitolina. Rispetto a questa, il maestro del sarcofago, nel lamento funebre, ha semplicemente invertito la direzione delle figure di Patroclo e di Achille: Patroclo giace con la testa verso sinistra e Achille gli sta di fronte volto anch'egli verso sini-

stra.³⁴ Lo scultore ha inoltre tralasciato il motivo a effetto, destinato a una grande fortuna sia sui sarcofagi sia nell'arte post-antica, del braccio di Patroclo abbandonato nel vuoto³⁵: questa rinuncia si spiega con esigenze compositive o, più precisamente, con la volontà di evitare che il braccio si sovrapponesse alle armi ben composte sullo sgabello che, nella scena del sarcofago, sono un elemento nuovo. Il maestro vi incluse invece – con piccole variazioni – la donna che gesticola dietro la *kline* e il giovane che si copre il volto con la mano (sul margine sinistro della scena nella *Tabula Iliaca*). Manca, nel rilievo del sarcofago, ogni corrispondenza con la scena della lavorazione delle armi nella fucina di Efesto.³⁶ A parte un dettaglio, però: la figura di Teti afflitta viene isolata ed estrapolata dal contesto originario, nel quale faceva da raccordo fra le due scene del compianto di Patroclo e della preparazione delle armi di Achille, per essere inserita nella scena della vestizione del guerriero.

È così che ritroviamo Teti sul margine sinistro del sarcofago (fig. 1). Diversamente dalla tavola capitolina, l'Achille del sarcofago è già in armi e gli schinieri gli vengono messi da un servo accovacciato. Non c'è più spazio per il motivo della corazza come appoggio per il piede, ma per non rinunciare il maestro del sarcofago lo ha spostato al margine sinistro della scena di compianto, dove adesso è un giovane in lutto (quello che si copre il volto con la mano) ad appoggiare il piede sulla corazza (fig. 2). Per il resto, basta eliminare le Nereidi dalla scena sulla tavola capitolina per ottenere la stessa sequenza di figure che vediamo sul sarcofago: Teti, Achille e un guerriero che in entrambe le scene si occupa dell'elmo, una volta tenendolo in mano, l'altra aggiustandone la posizione sulla testa di Achille. A destra, infine, segue il cocchio pronto alla partenza: sulla *Tabula Iliaca*, come anche sul sarcofago (figg. 6, 7, 1), riconosciamo l'auriga con il braccio alzato e l'aiutante, a destra dei cavalli, indaffarato nella bardatura. La differenza fondamentale è che il maestro del sarcofago rinuncia a ripetere due volte la figura di Achille e decide perciò di concentrare due scene in una; avevamo riscontrato un procedi-

mento perfettamente analogo già nella *Tabula Iliaca* di Parigi.

Le analogie tra le illustrazioni dell'*Iliade* sulle *Tabulae* e il sarcofago ostiense vanno dalla scelta delle scene da rappresentare fino ai singoli motivi.³⁷ Queste analogie, così puntuali al livello sia compositivo sia iconografico, non possono essere fortuite: si spiegano solo postulando un rapporto genealogico fra le *Tabulae* e il sarcofago. In altre parole, l'iconografia di Achille sul nostro sarcofago non è concepibile senza la conoscenza dell'iconografia attestata dalle *Tabulae*.³⁸ Così abbiamo individuato la fonte iconografica dalla quale il maestro del sarcofago, nel momento dell'ideazione, attinse il proprio materiale. In un certo senso possiamo adesso spiarlo da dietro le spalle, mentre è intento a progettare il bozzetto. Siamo quindi, per così dire, testimoni di un fenomeno storico e di un processo artistico che molto raramente è possibile stringere in una concretezza di dettaglio così puntuale: la nascita, cioè, di una nuova iconografia, coniata per un genere artistico specifico.

Solo a questo punto siamo in grado di risolvere il problema se i sarcofagi di Achille di produzione attica dipendano da un modello proveniente da Roma oppure se, al contrario, si debba far derivare il sarcofago ostiense da modelli attici. Quale delle due versioni, sul sarcofago romano o sui sarcofagi attici, è più vicina al modello delle *Tabulae*, nei termini della logica visuale che sovrintende alla scelta delle figure, delle interazioni tra blocchi compositivi e tra figure singole? Basta formulare questa domanda per vedere subito, chiaramente, la priorità del sarcofago romano. La spia decisiva è lo stretto abbinamento, sul sarcofago di Ostia, tra la scena della vestizione delle armi e il cocchio (fig. 1). Troviamo lo stesso abbinamento sulle *Tabulae*, con la loro sequenza di immagini riferite al libro 19 dell'*Iliade* (figg. 6, 7, fascia superiore). È proprio questo abbinamento che i sarcofagi attici, invece, preferiscono di nuovo sciogliere (figg. 3-5). La scena della vestizione delle armi si trova interamente raffigurata, qui, sui rilievi latera-

li. Il cocchio, però, ne viene scorporato ed è utilizzato sulla fronte, trasferito in un nuovo contesto iconografico. I sarcofagi attici pertanto ci presentano, dopo l'iconografia delle *Tabulae* e del sarcofago di Ostia, una terza versione di questa scena della vita di Achille. Una versione, in particolare, che presuppone, molto probabilmente, un modello proveniente da Roma o, meglio, un modello che dal punto di vista compositivo presentava lo stesso accorpamento, attestato dal sarcofago romano di Ostia, della scena di vestizione e di quella della partenza del cocchio.³⁹ Non sappiamo come lo schema iconografico sia passato dall'Italia in Grecia. Non abbiamo nessun indizio di importazioni di sarcofagi in questa direzione⁴⁰; d'altra parte, per trasmettere lo schema non era necessario un sarcofago, poteva bastare un qualsiasi oggetto anche molto più piccolo decorato con questo tipo di scena,⁴¹ forse addirittura solo uno schizzo. Il nuovo schema iconografico, comunque sia arrivato nella bottega attica, dovette riscuotere un successo notevole. Bisogna tener presente che la produzione di sarcofagi di soggetto mitologico, ad Atene, aveva appena avuto inizio e che, in un primo momento, le botteghe disponevano di un repertorio tematico e iconografico quanto mai limitato. In queste condizioni, è abbastanza comprensibile che la maestranza attica raccogliesse una sollecitazione esterna, tanto più se questa si riferiva a una figura mitologica come Achille, che in Grecia suscitava, dai tempi più antichi, un forte interesse di tipo patriottico.

Ma la ripresa non avvenne senza cambiamenti significativi. Il tipo iconografico che ci è testimoniato dalla fronte del sarcofago ostiense si compone di due scene, quella della vestizione-partenza di Achille e quella del compianto di Patroclo. A Roma questo tipo di strategia compositiva, che prevede la compresenza di più scene entro lo stesso campo, è una prassi corrente. Diverso è il caso dei sarcofagi attici, dove i rilievi narrativi non si limitano a occupare il lato anteriore, ma si estendono anche sui fianchi e spesso persino sul retro. Ogni lato, inoltre, costituisce un'unità narrativa ed è dedicato a un unico episodio. Gli scalpellini attici si atten-

gono alla regola di non far mai comparire uno stesso personaggio più volte sullo stesso lato e di evitare cesure che compromettano l'unità narrativa della scena.⁴²

Anche nel nostro caso, pertanto, l'iconografia proveniente da Roma andava riformulata, adattandola alle esigenze locali. Il problema poteva essere risolto in diversi modi. Si poteva, per esempio, arricchire una delle due scene con ulteriori figure secondarie, in modo tale che riempisse da sola tutta la fronte, così come è successo con il lamento funebre su uno dei sarcofagi della catacomba di Pretestato.⁴³ Generalmente, tuttavia, gli scalpellini attici adottarono una soluzione diversa, separando le due scene che occupano la fronte sul sarcofago romano e trasferendole ambedue sui fianchi (figg. 3, 4). Questa scelta compositiva, però, imponeva un aggiustamento dettato dal formato e un'ulteriore riduzione dell'estensione di entrambe le scene. Per quanto riguarda quella della vestizione delle armi, tale riduzione non poneva problemi. La composizione, in fondo, era il risultato della contrazione di quelle che originariamente erano due scene – l'atto di vestire le armi e la partenza; bisognava semplicemente separarle di nuovo nel punto di congiunzione. Così, il cocchio di Achille fu nuovamente scorporato dalla scena della vestizione delle armi e divenne disponibile per un diverso impiego all'interno della composizione. Infatti lo ritroviamo, nello schema che conosciamo ma trasferito in un nuovo contesto narrativo, sulla fronte del sarcofago di Ioánnina (fig. 5), dove è rappresentato il riscatto della salma di Ettore. Vediamo adesso il procedimento che ha portato a questa nuova iconografia.

La maestranza attica che creò il prototipo partì da un modello iconografico tradizionale, tramandato in diverse varianti (lo troviamo, fra l'altro, anche sulle *Tabulae Iliacae*).⁴⁴ Particolarmente ben conservata è la scena del riscatto di Ettore in una tomba della Via Latina a Roma (fig. 8).⁴⁵ A destra, Priamo cade in ginocchio davanti ad Achille seduto; a sinistra i doni destinati ad Achille vengono scaricati dal carro trainato da muli. La maestranza attica prese le

mosse da un modello di questo genere, ma trasformò la scena inserendo fra i due blocchi compositivi il carro di battaglia di Achille cui agganciò il cadavere di Ettore legato all'asse della ruota. Questo cambiamento modifica sia la funzione del carro sia il momento dell'azione. Il cocchio non è più in partenza, come nella scena della vestizione, ma sta tornando; i cavalli non vengono più bardati, vengono invece liberati dei finimenti; infine, al centro dell'immagine adesso vediamo il cadavere di Ettore, al quale sono narrativamente legati i doni di Priamo (a sinistra) e le sue suppliche (a destra). Il tipo di iconografia che ne risultò incontrò un favore notevole: conosciamo più di una dozzina di sarcofagi che mostrano la scena del riscatto sul campo compositivo più esteso, la fronte o il retro.⁴⁶ È un successo facile da capire. L'introduzione del cocchio di Achille conferisce alla scena un'acuta intensità drammatica, ponendo sotto gli occhi dello spettatore il cadavere di Ettore di cui Achille ha fatto scempio. L'inconveniente è costituito semmai da una certa monotonia formale: due terzi dell'intero rilievo sono occupati da due carri disposti in ordine paratattico. Evidentemente già nell'antichità questa ripetizione poteva essere percepita come fastidiosa. Ne è prova il lato posteriore di un sarcofago proveniente dalla necropoli di Tiro, sul quale il carro di Priamo è quasi totalmente scomparso sullo sfondo.⁴⁷ Più radicale ancora fu la scelta del maestro di un altro sarcofago proveniente dalla stessa necropoli, e oggi a Beirut, dove sono scomparsi sia il carro di Priamo (unico superstite è uno dei servi addetti allo scaricamento dei doni) sia il cadavere di Ettore.⁴⁸ Non si tratta, direi, di una soluzione particolarmente felice: rimane però, per noi, indizio evidente di un disagio formale. Il montaggio di elementi figurativi di origine diversa può creare facilmente problemi e in questo caso il raddoppiamento dei carri si dimostrò una soluzione debole dal punto di vista compositivo. È questa la ragione per cui fu oggetto di modifiche, tentativi di aggiustamento e correzioni.

Ricapitoliamo. In un'officina di Roma nasce, poco dopo la metà del II secolo, un tipo di iconografia adatta alla decorazione di sarcofagi e dedicata a scene del mito di Achille e Patroclo. Per la sua invenzione furono prese a modello illustrazioni dei libri 18 e 19 dell'*Iliade*, dalle quali il maestro trasse sia lo schema compositivo generale sia singoli motivi. La nuova iconografia fu il prodotto di una tecnica che potremmo definire di montaggio. Poco più tardi, questa invenzione si diffuse anche tra le officine attiche. La convenzione locale, però, qui vietava che su uno stesso lato del sarcofago si rappresentasse più di una scena e fu perciò necessario apportare cambiamenti. Attraverso tagli e ricombinazioni si ottenne, con uno sforzo iconografico relativamente piccolo, un nuovo tipo d'immagine che nel corso del tempo avrebbe subito solo lievi modifiche.

Abbiamo fin qui seguito il processo di generazione e trasformazione di immagini da un genere a un altro e da Roma ad Atene: non abbiamo mai oltrepassato, finora, i limiti di un unico soggetto mitologico. Ma la ripresa di un tipo iconografico è possibile anche al di là di tali limiti. Ne è esempio un gruppo di sarcofagi, prodotti a Roma, di soggetto totalmente diverso ma che mostrano vistose corrispondenze iconografiche con il sarcofago ostiense di Achille. Si tratta di un gruppo di sarcofagi che raffigurano la morte di Meleagro.

Vorrei partire da un esemplare conservato ai Musei Capitolini (fig. 9).⁴⁹ A sinistra vediamo Atalanta in lutto, a destra la lite tra Meleagro e i fratelli di sua madre. Ma la scena più importante per noi è quella centrale che rappresenta il lamento funebre sul corpo di Meleagro. Già a un primo sguardo colpiscono alcune analogie con il compianto di Patroclo (fig. 2). In entrambi i casi il defunto giace su una *kline*, la nuca sostenuta da un cuscino e la parte inferiore del corpo avvolta in un lenzuolo. Davanti alla *kline*, su uno sgabello, vediamo l'elmo e la spada dell'eroe. A sinistra del letto funebre c'è, in entrambi i rilievi, una figura in lutto con un piede leggermente sollevato da terra: nel caso di Patroclo si tratta di un compagno che si appoggia

allo scudo, nel caso di Meleagro è invece il vecchio padre che si appoggia al bastone. A sinistra di quest'ultimo risalta, in primo piano, lo scudo come elemento isolato. Meleagro viene compianto anche da due sorelle: per noi è di particolare interesse quella nel mezzo che protende la mano aperta in un gesto di dolore. Una figura simile si trova anche sul sarcofago di Achille a Ostia, solo che l'altra mano non afferra, come qui, i boccoli bensì solleva un lembo del lenzuolo funebre.⁵⁰ Anche per questo gesto esiste una corrispondenza – l'unica a dire il vero – all'interno della serie di sarcofagi di Meleagro, come mostra l'esemplare oggi a Castel Gandolfo (fig. 10).⁵¹ La concordanza su questo punto è particolarmente importante perché il gesto di afferrare il lenzuolo del defunto è molto raro, tanto che non ne esistono paralleli nell'intera iconografia dei sarcofagi.

Le analogie fra le due composizioni sono così numerose da non poter essere considerate casuali.⁵² L'iconografia di Meleagro e quella di Achille non possono essersi sviluppate in modo indipendente una dall'altra ed essere arrivate a risultati tanto simili. Sorge così, ancora una volta, il problema di capire quale delle due abbia fatto da modello all'altra. Cominciamo dalla cronologia dei pezzi che le attestano, tenendo presente che entrambe sembrano imporsi più o meno nello stesso periodo. Il sarcofago più antico con la raffigurazione del lamento funebre di Meleagro è databile subito dopo la metà del II secolo (figg. 14, 15, 16, 13, 9, 10),⁵³ forse addirittura alcuni anni prima del sarcofago di Achille di Ostia. Questo rapporto cronologico, tuttavia, non è dirimente per chiarire quale delle due iconografie sia stata inventata prima. Anche il sarcofago ostiense non sarà stato il primo esemplare del genere che, invece, può facilmente essere stato prodotto qualche anno prima. Decisive, piuttosto, sono le circostanze relative alla storia dell'invenzione: in particolare, i modelli iconografici che abbiamo appena individuato e il contesto narrativo cui appartengono. Il lamento per Patroclo raffigurato sul sarcofago di Achille si rifà direttamente alla tradizione delle illustrazioni dell'*Iliade*. È questa la ragione che esclude del tutto che sia stata

l'iconografia di Meleagro a far da modello a quella del compianto di Patroclo. La scena di compianto sul corpo di Meleagro deve perciò essere una variante secondaria che, attraverso modifiche e aggiustamenti, fu ottenuta dalla preesistente iconografia di Patroclo.⁵⁴

Un'altra considerazione fa propendere per una dipendenza iconografica del compianto per Meleagro dal compianto per Patroclo. All'interno del mito di Achille, il lamento funebre per Patroclo è un episodio centrale e assolutamente decisivo dal punto di vista narrativo. La situazione è molto diversa per quanto riguarda Meleagro. Ricordiamo i punti essenziali della versione del mito seguita dai sarcofagi⁵⁵: dopo la caccia al cinghiale calidonio scoppiò una lite per la pelle dell'animale ucciso, durante la quale Meleagro uccise i fratelli di sua madre Altea. Quando Altea lo venne a sapere, sopraffatta dal dolore e dall'ira, rimise in moto un incantesimo: buttò nel fuoco il tizzone di legno dal quale dipendeva – secondo una predizione delle Moire – la vita di Meleagro. Non appena il tizzone si fu del tutto consumato, Meleagro cadde morto.

Il lamento funebre, come lo vediamo raffigurato sui sarcofagi di Meleagro, con questa storia non ha alcun rapporto necessario: potrebbe riferirsi a un mito qualsiasi nel quale si verifici la morte di un eroe. Nel contesto del mito di Meleagro la scena del compianto non è altro che un'appendice generica, priva di necessità narrativa. Non è un caso che il tema di Meleagro morto e composto per il lamento funebre non compaia mai nell'iconografia preromana del mito. Penso che tale assenza sia dovuta al fatto che il compianto di Meleagro morto non suscitava interesse in quanto non rivestiva, appunto, alcuna funzione narrativa all'interno di questo mito. Interessante è il confronto con la raffigurazione della morte di Meleagro su un cratere apulo della metà del IV secolo a.C. (fig. 11).⁵⁶ Il pittore apulo non mostra il lamento per il morto, bensì l'improvviso accasciarsi dell'eroe invitto, sopraffatto da un incantesimo letale dal quale è incapace di difendersi: l'immagine, questa sì, visualizza un elemento narrativo fondamentale e speci-

fico del mito. La differenza rispetto al lamento di Meleagro sui sarcofagi mi sembra lampante. Solo sui sarcofagi l'episodio del compianto acquista un significato proprio. Questo significato, però, si situa a un livello del tutto diverso da quello narrativo. La scena del compianto, così debole dal punto di vista narrativo, costituisce un inequivocabile e potente richiamo alla tematica della morte e del lamento funebre: rinvia direttamente alla funzione sepolcrale del sarcofago e al lamento rituale per colui che vi è sepolto. È pertanto molto probabile che la formula iconografica del lamento funebre per Meleagro sia stata creata proprio con questa finalità, e per un sarcofago. Dato che la preesistente iconografia di Meleagro non offriva alcuna scena di compianto, il maestro scalpellino che creò il prototipo utilizzò come modello un'immagine tratta da un'iconografia relativa a un mito diverso e che prevedeva invece una scena di lamentazione peraltro cruciale: quello di Achille.⁵⁷ Il compianto per Patroclo si presentava come una scelta abbastanza ovvia. Il modello venne ripreso con poche modifiche, secondo quello che chiamerei il principio del minimo sforzo iconografico. La modifica più importante fu quella di invertire la direzione della scena – il corpo di Meleagro è disteso da destra a sinistra – e, ovviamente, di eliminare Achille seduto davanti alla *kline*. Nel contesto del compianto per Patroclo la figura di Achille rivestiva una funzione dominante, già solo per la sua posizione in primo piano: il suo dolore, che si distingue da quello degli altri per il contegno, era posto al centro della raffigurazione. Per Meleagro le cose stanno in modo del tutto diverso: qui il protagonista indiscusso è il defunto e rispetto a lui chi lo piange costituisce un gruppo secondario e unitario che in fin dei conti fa solo da sfondo.

Un ultimo dettaglio è decisivo. Le armi da oplita, così come sono sistemate davanti al letto funebre, non sono un attributo immediatamente evidente per un eroe il cui valore si è manifestato non in battaglia ma nella caccia a un cinghiale. In un sarcofago di Parigi l'artista ha cercato di reinterpretare la natura morta costituita dalle armi inse-

rendo un oggetto legato più specificamente al personaggio rappresentato: la testa di un cinghiale.⁵⁸ Effettivamente, le armi da guerra come la spada, l'elmo e lo scudo sono elementi estranei alla situazione del compianto di Meleagro: provengono con tutta evidenza dal modello, il cui tema era di natura guerresca e non venatoria.⁵⁹ Durante l'ideazione di questa nuova iconografia per Meleagro, le armi sono state riprese come elementi scenici già pronti, proprio come la *kline*, i cuscini e il lenzuolo funebre: sono, qui, parte dell'apparato eroico della scena. Non sembra che il pubblico romano si sia scandalizzato per l'incoerenza narrativa prodotta da questi elementi.

Ma torniamo ancora una volta al punto di partenza, al sarcofago di Achille a Ostia, il cui prototipo condizionò in modo determinante l'iconografia dei sarcofagi di Meleagro e fu recepito perfino dalle lontane e periferiche botteghe ateniesi. Tuttavia, presso i compratori romani, questo tipo di sarcofagi di Achille non sembra aver goduto di grande favore forse perché, magari, furono messi in ombra proprio dai sarcofagi di Meleagro per i quali erano serviti da modello. A ogni modo, il tipo iconografico dei sarcofagi di Achille e Patroclo deve essere stato abbandonato ben presto; ne saranno stati prodotti soltanto pochi esemplari, dei quali uno solo si è conservato.

Finora abbiamo considerato l'iconografia del sarcofago di Ostia prevalentemente dal punto di vista formale e ci siamo concentrati sulle modifiche attraverso le quali, a partire dalle illustrazioni dell'*Iliade* sulle *Tabulae*, venne elaborata una nuova iconografia adatta al genere dei sarcofagi. L'analisi formale che abbiamo condotto fin qui ha conseguenze anche sull'interpretazione.⁶⁰ Partiamo da un punto di vista che consideri le immagini sul sarcofago come illustrazioni dell'*Iliade*: immediatamente ci imbattiamo in assurdità di vario genere, a cominciare dall'ordine delle scene. Se mettiamo le immagini nell'ordine della loro sequenza narrativa, il compianto per Patroclo dovrebbe essere l'ini-

zio; seguono la partenza di Achille, il trascinamento di Ettore e, infine, il lavacro della sua salma. La sequenza quindi procede, sulla cassa, da destra a sinistra e riprende, sul coperchio, in direzione opposta, da sinistra a destra. A prima vista, questo cambiamento di direzione pare inspiegabile. Ma le difficoltà scompaiono non appena assumiamo il punto di vista di un osservatore non esperto di miti, che non sappia alcunché del rimando all'*Iliade* e che vada invece alla ricerca di riferimenti a fenomeni rituali del proprio tempo.⁶¹ Seguendo la direzione del carro in partenza, leggeremo allora il rilievo da sinistra a destra: alla vestizione delle armi e alla partenza per la battaglia (*profectio*)⁶² segue il lamento per il caduto (*conclamatio*).⁶³ In questa prospettiva, la sequenza delle scene non appare più strana: rende visibile invece, in modo icastico e denso, la quintessenza della vita e della morte di un guerriero. Lo stesso discorso vale anche per il coperchio: a sinistra vediamo una dimostrazione di valore in battaglia, a destra di nuovo la cura per il morto e il lutto. Tra la cassa e il coperchio esiste una corrispondenza orientata sull'asse verticale, il cui messaggio allegorico si può facilmente ricondurre a un comune denominatore costituito da valori cruciali per la cultura romana: alle scene di *virtus* sulla sinistra si affiancano, a destra, immagini di *pietas*. L'impressione è che, sia per la scelta sia per l'ordine delle scene, sia stato determinante prima ancora che un interesse narrativo, un interesse di natura allegorica, con allusioni alla virtù militare e ai riti sepolcrali.

Una certa noncuranza nei confronti del racconto mitico è riscontrabile anche in alcuni dettagli. Abbiamo notato che nell'immagine di sinistra sul coperchio la salma di Ettore viene trascinata con la testa in avanti, mentre nell'immagine di destra i lacci vengono sciolti ai piedi, così come vuole il mito. Ancora più sintomatico di un rapporto non vincolante con il materiale narrativo è la presenza delle armi presso il letto funebre di Patroclo. Contrariamente a quanto accade per le armi presso il letto funebre di Meleagro, la presenza delle armi vicino al corpo di Patroclo è strettamen-

te connessa al contenuto guerresco della scena. Ma di quali armi si tratta precisamente? Nell'*Iliade* Patroclo perde non solo la vita, ma anche le armi che si era fatto prestare da Achille e che adesso diventano bottino di Ettore; gli Achei riescono a recuperare la salma di Patroclo ma nuda, senza le armi. Achille, privo delle sue armi, non può vendicare l'amico ed è condannato a una dolorosa, insopportabile passività. Ed è proprio così che Achille viene raffigurato nell'iconografia tradizionale: seduto presso il letto funebre e sprofondato in un cupo dolore, senza la possibilità di affermare le armi e precipitarsi a vendicare l'amico caduto.⁶⁴ Così lo vediamo anche sulla *Tabula Iliaca* capitolina dove, a destra della scena di compianto, compare l'episodio della fabbricazione delle nuove armi e, ovviamente, non vi sono armi nel compianto funebre. Nello sviluppare il bozzetto, il maestro del sarcofago si è allontanato, su questo punto, dal modello tramandatoci dalle *Tabulae*. Così facendo, però, andò perduto il nesso tra la mancanza di armi e il lutto forzatamente passivo. Ma che cosa si è guadagnato? Il vantaggio è evidente non appena abbandoniamo il piano narrativo e ci mettiamo ancora una volta nei panni dell'osservatore inesperto o incurante di miti, per il quale la storia di Achille e Patroclo non fosse che un approssimativo pretesto, un modo per dare espressione a contenuti del presente.

La natura morta delle armi nella scena della *conclamatio* richiama immediatamente l'atto di indossare le stesse armi che costituisce il tratto dominante nella scena della *profectio*. Se mancassero le armi nella *conclamatio*, non sapremmo dire come sia morto colui che giace là composto per il funerale. Le armi sono l'unico attributo che lo caratterizza come guerriero e che allude alla sua morte in battaglia. Solo le armi sono un chiaro rimando all'indietro, dalla *conclamatio* alla *profectio*. Ciò che inizia nella *profectio* trova nella *conclamatio* la sua necessaria conclusione: alla partenza del guerriero segue il lamento funebre.

Sul coperchio il collegamento tra l'immagine di destra e l'immagine di sinistra si realizza grazie a una simmetria formale. Sulla cassa, invece, sono alcuni dettagli relativi al

contenuto ad assumere la funzione di indicatori che orientano la visione e stabiliscono il collegamento fra le due scene. L'inversione della sequenza narrativa e l'introduzione delle armi nella scena del lamento funebre vanno interpretate secondo lo stesso criterio. Nello sviluppare il bozzetto, il maestro del sarcofago ha abbandonato la sequenza narrativa delle due scene sulla fronte e, nello stesso tempo, le ha poste in un nuovo rapporto, non più di tipo narrativo. Su questo nuovo piano, le armi presso il letto funebre diventano irrinunciabili nella loro funzione di attributo e di collegamento visivo e di contenuto. È precisamente in questa funzione che furono introdotte nell'immagine, anche a scapito della coerenza narrativa. Questo ulteriore dettaglio ci mostra in modo inequivocabile come il filo narrativo del mito non sia l'unico fattore determinante l'iconografia del nostro sarcofago.

Possiamo e dobbiamo quindi interpretare il sarcofago su due piani differenti. Da un lato ci presenta alcuni episodi mitologici attingendo all'immaginario tradizionale. Ma allo stesso tempo le sue immagini funzionano come allegorie, nel senso proprio della teoria retorica, come ci è stata tramandata nel trattato di Quintiliano.⁶⁵ Secondo Quintiliano un'allegoria non è altro se non l'estensione di una similitudine (*similitudo*), in cui il vero oggetto del paragone venga taciuto e sostituito da una figura che funge da *exemplum*. Nel caso del sarcofago si tratta proprio di questo: abbiamo degli *exempla* mitologici che alludono allegoricamente a ciò che il sarcofago non mostra; e l'oggetto implicito dell'allegoria è precisamente la morte di colui che è sepolto nel sarcofago.⁶⁶

Su questo piano di analisi, infine, anche le assurdità narrative acquistano un chiaro senso funzionale. L'allegoria che passa sotto silenzio il vero oggetto del proprio discorso tende inevitabilmente, nel caso estremo, all'*obscuritas* e all'*aenigma*.⁶⁷ Per ovviare a questo rischio, che renderebbe l'allegoria non intellegibile, Quintiliano consiglia il ricorso a una *allegoria apertis permixta*.⁶⁸ Qui agli *exempla* allegorizzanti devono essere affiancati elementi che alluda-

no in modo chiaro, e non nascosto, al contenuto proprio, letterale. Rispetto all'*allegoria tota* che tende all'*aenigma*, l'*allegoria apertis permixta* si differenzia per trasparenza e per una più facile leggibilità. Al prezzo di una certa incoerenza, però: inevitabilmente gli elementi aperti che segnalano il fine allegorico appaiono, sul piano narrativo, come trasgressioni e incongruenze.⁶⁹

Nel suo messaggio allegorico, il sarcofago presenta una struttura simile a quella di un poema funebre. Anche nella poesia funebre vengono celebrate le virtù e la morte del defunto attraverso riferimenti a figure del mito, per cui il paragone può passare in rapida sequenza da un *exemplum* mitologico a un altro.⁷⁰ Una simile strategia caratterizza anche il sarcofago. Il defunto è paragonato ad Achille come esempio classico di una vita breve ma eroica; allo stesso tempo, in relazione alla sua morte, viene richiamata la morte di Patroclo e quella di Ettore, e il lutto per il defunto viene confrontato con il lutto in onore dei due eroi del mito. A questo punto non importa più molto che il guerriero di sinistra che sta partendo per la guerra e il morto composto per il funerale sulla destra non siano nel mito la stessa persona (come sarebbe incline a pensare, spontaneamente, l'osservatore inesperto di miti o abituato a prescindere all'occorrenza). Allo stesso modo non è importante che sulla destra del coperchio e della cassa vengano compiante e lavate le salme di due personaggi diversi. Al livello allegorico, i soggetti mitologici diventano praticamente interscambiabili. L'allegoria si serve, per necessità strutturale, di *exempla* semplici e generali e proprio per questo tende all'indeterminatezza in relazione ai contenuti specifici del racconto. Il suo messaggio è sempre relativamente semplice. Nel caso del nostro sarcofago, il contenuto si potrebbe illustrare con concetti generali come coraggio, morte e lutto. A questo livello, della complessità del racconto mitologico rimane ben poco.

Quello fra contenuto narrativo e contenuto allegorico non è un semplice rapporto di complementarità: si tratta, invece, di un rapporto carico di tensione e potenzialmente

conflittuale. Ogni rappresentazione narrativa prevede un gran numero di temi e motivi che vanno ben al di là di ciò che è utilizzabile in un'allegoria. La complessità narrativa e le concatenazioni logiche a essa interne tendono inevitabilmente a rendere oscuro o, meglio, a lasciare nell'ombra ciò che per l'allegoria invece è fondamentale. E, al contrario, il significato allegorico può emergere solo al prezzo, inevitabile, di una certa perdita di sostanza e coerenza narrative. Questo non vale solo per il sarcofago di Ostia, ma per l'intero genere. I sarcofagi di soggetto mitologico rimasero in auge fintantoché il genere riuscì a mantenere il difficile equilibrio tra raffigurazione narrativa e raffigurazione allegorica. Nella tarda antichità il sopravvento di tendenze allegorizzanti, sempre più orientate a svincolarsi dalla narrazione, portò inevitabilmente al tramonto dell'impiego di soggetti mitologici.

* Ringrazio Maria Luisa Catoni per almeno tre motivi: in primo luogo per avermi invitato a ripubblicare in italiano questo saggio, scritto ormai più di vent'anni fa (*Achill-Sarkophage in Ost und West: Genese einer Ikonographie*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 31, 1989, pp. 25-39); poi per tutta una serie di domande, precisazioni e critiche, che ci hanno permesso di chiarire (speriamo!) diversi aspetti dell'argomentazione; e infine per aver contribuito con straordinaria efficacia a de-germanizzare il testo, rendendolo scorrevole e trasparente. Ho inoltre approfittato dell'opportunità di questa nuova versione per aggiornare la bibliografia e per correggere alcuni errori.

Le abbreviazioni corrispondono alle indicazioni dell'Istituto Archeologico Germanico.

Ho utilizzato le seguenti sigle:

Grassinger 1999: D. Grassinger, *Die Mythologischen Sarkophage: Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen, Die antiken Sarkophag-Reliefs* [ASR], 12, 1, 1999.

Herdejürgen 1996: H. Herdejürgen, *Stadtrömische und italische Girlandensarkophage: Die Sarkophage des ersten und zweiten Jahrhunderts*, ASR, 6, 2, 1, 1996.

Jahn, Michaelis 1873: O. Jahn, A. Michaelis, *Griechische Bilderchroniken*, Bonn 1873.

Koch 1975: G. Koch, *Die mythologischen Sarkophage: Meleager*, ASR, 12, 6, 1975.

Koch 1982: G. Koch, *Östliche Sarkophag in Rom*, in "Bonner Jahrbücher" [BJb], 182, 1982, pp. 167-208.

Koch 1983: G. Koch, *Der Achillsarkophag in Berlin*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 25, 1983, pp. 5-25.

Koch, Sichtermann 1982: G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophag*, München 1982.

Linant de Bellefonds 1985: P. Linant de Bellefonds, *Sarcophages attiques de la nécropole de Tyr*, Paris 1985.

Robert 1904: C. Robert, *Einzelmythen: Hippolytos-Meleagros*, ASR, 3, 2, 1904.

Rogge 1995: S. Rogge, *Die attischen Sarkophag: Achill und Hippolytos*, ASR, 9, 1, 1, 1995.

Sadurska 1964: A. Sadurska, *Les Tables Iliques*, Naukowe 1964.

Squire 2011: M. Squire, *The Iliad in a Nutshell. Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford 2011.

Valenzuela Montenegro 2004: N. Valenzuela Montenegro, *Die Tabulae Iliacae. Mythos und Geschichte im Spiegel einer Gruppe frühkaiserzeitlicher Miniaturreliefs*, Berlin 2004.

Zanker, Ewald 2004: P. Zanker, B.C. Ewald, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophag*, München 2004.

¹ N. Himmelmann, *Sarcophagi romani a rilievo. Problemi di cronologia e iconografia*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. 4, 1, 1974, pp. 139-147. Particolarmente importante per l'inizio della produzione è la cronologia dei primi sarcofagi a ghirlanda: cfr. Herdejürgen 1996, pp. 17-34.

² Per una sintesi della discussione cfr. Koch, Sichtermann 1982, pp. 22-30. Spesso è stata formulata l'ipotesi che il passaggio dall'incinerazione all'inumazione sia da connettere a un atteggiamento sostanzialmente mutato nei confronti della morte e dell'aldilà e che i motivi della trasformazione del rituale rispecchino un profondo mutamento di mentalità nella società romana. Questa ipotesi pare tuttavia condizionata dal conflitto prettamente moderno tra inumazione e cremazione: per la situazione in Germania cfr. R. Thalmann, *Urne oder Sarg? Auseinandersetzungen um die Einführung der Feuerbestattung im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1978. Mi sembra molto improbabile che nel contesto romano ci si debba aspettare una polarizzazione simile. Nella Roma imperiale non c'era alcuna istituzione (come in epoca moderna la Chiesa) che fosse competente riguardo a una qualsivoglia ortodossia in materia sepolcrale; la scelta della modalità di sepoltura doveva dipendere, molto di più che nell'Ottocento, da una decisione soggettiva ed essere perciò influenzata anche dalla moda del momento.

³ H. Wrede, *Consecratio in formam deorum*, Mainz am Rhein 1981, pp. 103-105, 159-161.

⁴ Koch, Sichtermann 1982, pp. 223-235.

⁵ Cfr. per esempio il sarcofago di Atteone a Parigi e quello di Proserpina a Venezia: Koch, Sichtermann 1982, pp. 232, nn. 43 e 234, n. 219; Herdejürgen 1996, pp. 93, n. 25 e 99, n. 35.

⁶ Per i primi esempi cfr. Koch, Sichtermann 1982, pp. 255-256, n. 13, 20, 21.

⁷ Cfr. P. Blome, *Begram und Rom: zu den Vorbildern des Aktaionsarkophages im Louvre*, in "Antike Kunst" [AntK], 20, 1977, pp. 43-53; H. Froning, *Die ikonographische Tradition der kaiserzeitlichen mythologischen Sarkophagreliefs*, in "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts", 95, 1980, pp. 322-341.

⁸ Nel 1976 a Ostia, durante uno scavo presso la Tenuta di Pianabella, furono portati alla luce i resti di un sarcofago la cui parte anteriore era stata trafugata dai tombaroli: cfr. A. Morandi, in "Memorie della Pontificia Accademia di Archeologia. Atti", 14, 1982, pp. 57-75; A. Gallina, in "Archeologia Laziale", 11, 1993, pp. 149-154. Nel 1982 i Musei Statali di Berlino acquistarono la parte frontale con scene della vita di Achille (cassa e coperchio: Inv. 1982.1) da un collezionista privato del Canton Ticino; il proprietario aveva dichiarato che il pezzo era appartenuto già a suo nonno e, in un secondo tempo, era stato murato in una parete della casa di suo padre. Nel 1984 A. Morandi riconobbe l'appartenenza della fronte di sarcofago acquistato dai Musei di Berlino ai frammenti rimasti a Ostia. In seguito a questi accertamenti i Musei di Berlino denunciarono il precedente proprietario per truffa. Dopo indagini condotte di concerto, la procura tedesca e la procura svizzera decretarono che la fronte di sarcofago proveniva sì da Ostia, ma che non era più possibile stabilire il momento preciso in cui era stata trafugata, e che pertanto non vi erano prove conclusive contro le dichiarazioni del precedente proprietario. I Musei Statali di Berlino, tuttavia, offrirono il pezzo alla Sovrintendenza di Ostia come prestito permanente, rendendo così possibile la ricomposizione del sarcofago (W.-D. Heilmeyer, in "Antike Welt", 23, 1992, pp. 265-266). Per una prima pubblicazione della fronte di sarcofago (allora a Berlino), cfr. Koch 1983. Inoltre cfr. Koch, Sichtermann 1982, p. 130, nota 36; W.-D. Heilmeyer, in "Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz", 19, 1982, pp. 292-301; G. Koch, in "Marburger Winckelmann-Programm" [MarbWPr], 1984, pp. 35-39 e 298-299; H. Froning, in "Göttingische gelehrte Anzeigen" [GGA], 238, 1986, pp. 211-212; Rogge 1995, pp. 71-72; Grassinger 1999, pp. 43-56; Zanker, Ewald 2004, pp. 283-285.

⁹ Grassinger 1999, pp. 44-45.

¹⁰ Per un caso simile, in cui fu il coperchio di un sarcofago a chiarire quale fosse il mito rappresentato sul rilievo della cassa, cfr. il saggio di Settis in questo volume (pp. 83-108).

¹¹ *Iliade* 22, 395-515; *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* [LIMC] 1, s.v. Achilleus, nn. 584-640.

¹² Cfr. anche il saggio di Maria Luisa Catoni in questo volume.

¹³ Per un parere diverso H. Froning, in *GGA*, 238, 1986, p. 211, che vorrebbe identificare il defunto con Ettore, in quanto la barba escluderebbe l'identificazione con Patroclo. Questo porta a ulteriori conseguenze: nella vecchia donna dietro alla *kline* sarebbe necessario riconoscere Ecuba, nel personaggio seduto Deifobo, nella parte del fregio di sinistra sarebbe rappresentato l'addio tra Ettore e Andromaca. Questa interpretazione interamente centrata su Ettore non convince per tre motivi: 1) in un lamento funebre per Ettore ci aspetteremmo necessariamente la presenza di Priamo, che invece è, inspiegabilmente, assente; 2) la posizione di gran rilievo della figura seduta, che domina la scena in primo piano e ha un valore almeno pari a quello del defunto, è compatibile con Achille, ma sarebbe incomprensibile nel caso di Deifobo; 3) lo stretto rapporto iconografico con le *Tabulae Iliacae* (cfr. *infra*), nelle quali l'identificazione di Achille e di Patroclo è sicura. La barba del morto non mi sembra un argomento contro l'identificazione con Patroclo: anche in *Iliade* 11, 787 Patroclo è più anziano di Achille.

¹⁴ Koch, Sichtermann 1982, p. 388, nota 69; Koch 1983, pp. 17-18; Rogge 1995, pp. 19-25.

¹⁵ Ioánnina, Museo Archeologico, Inv. 6176, dai pressi di Igoumenitsa: Rogge 1995, p. 129, n. 12. Fronte: riscatto di Ettore; fianco sinistro: vestizione di Achille in armi; fianco destro: lamento funebre per Patroclo.

¹⁶ Adana, Museo Archeologico, Inv. 3845 da Tarso: Rogge 1995, p. 125, n. 1. Fronte: riscatto di Ettore; fianco sinistro: sfinge accovacciata; fianco destro: lamento funebre per Patroclo.

¹⁷ Beirut, Museo Nazionale, Inv. 954 da Tiro: Koch, Sichtermann 1982, p. 388, figg. 415-419; Linant de Bellefonds 1985, pp. 18-20, 37-66, tavv. 4, 1; 11, 1; 15; Rogge 1995, p. 127, n. 7. Fronte: riscatto di Ettore; fianco sinistro: lamento funebre per Patroclo; fianco destro: esecuzione di un troiano.

¹⁸ Tale indipendenza si osserva in modo molto evidente nel caso dei sarcofagi che raffigurano le storie di Meleagro: Koch 1975, p. 66; cfr. anche Koch, Sichtermann 1982, pp. 273-274, 376, 454.

¹⁹ Koch 1983, pp. 24-25 e Rogge 1995, p. 72 giungono entrambi alla conclusione che il sarcofago ostiense sia derivato da un prototipo attico.

²⁰ Rogge 1995, p. 132, n. 18 (Myra, vestizione dell'armatura); p. 133, n. 20 (Parigi, *idem*); p. 145, n. 44 (Tyros, *idem*); p. 136, n. 23 (Roma, compianto per Patroclo).

²¹ Importazione romana in Grecia: Koch, Sichtermann 1982, p. 272; importazione attica a Roma: Koch 1982, pp. 167-169 e 174-186.

²² Rogge 1995, p. 136, nn. 23-23A; i frammenti sono databili al secondo quarto del III secolo.

²³ Non mi convince la ricostruzione di Rogge 1995, p. 136, la quale attribuisce i frammenti 374 e 316, tav. 70, 1-2, a uno dei rilievi laterali come nel disegno in tav. 70, 3.

²⁴ Rogge 1995, pp. 35-38.

²⁵ Koch 1982, p. 168.

²⁶ Koch, Sichtermann 1982, pp. 456-459.

²⁷ Questo vale anche per i sarcofagi con rappresentazioni non mitologiche: G. Koch, *Zur Neubearbeitung der mythologischen Sarkophage*, in *MarbWPr*, 1984, p. 39.

²⁸ Roma, Musei Capitolini, Inv. 316: Jahn, Michaelis 1973, pp. 2-3, tav. 1; Sadurska 1964, pp. 24-37, tav. 1; Helbig⁴ n. 1266 (Simon); Valenzuela Montenegro 2004, pp. 63-73; Squire 2011, pp. 387-390, tav. 1.

²⁹ Valenzuela Montenegro 2004, pp. 63-69. Per l'interpretazione del gesto di Teti (che evidentemente corrisponde, mi suggerisce Maria Luisa Catoni, a quello che Plauto definisce "os columnatum": *Miles gloriosus*, 209-211), cfr. S. Settis, *Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica*, in "Prospettiva", 2, 1975, pp. 13-14.

³⁰ Valenzuela Montenegro 2004, pp. 69-73.

³¹ New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 24.9711: K. Bulas, *New Illustrations to the Iliad*, in "American Journal of Archaeology", 54, 1950, p. 18, tavv. 112-114; G.M.A. Richter, *Catalogue of Greek Sculptures*, Cambridge 1954, n. 236, tav. 162; Sadurska 1964, pp. 37-44, tav. 2; Valenzuela Montenegro 2004, pp. 185-191; Squire 2011, pp. 391-392, tab. 2 NY.

³² Parigi, Cabinet des Médailles, Inv. VIII.148, già Collezione Frohner: Valenzuela Montenegro 2004, pp. 183-184; Squire 2011, pp. 409-410, tab. 20 Par.

³³ Lo stesso forse vale anche per la *Tabula* di New York, dove la situazione però è meno chiara. Bulas, Richter, Sadurska e Valenzuela Montenegro ritengono tutti che nella sequenza relativa al libro 19 Achille sia rappresentato due volte; pertanto si tratterebbe di due scene distinte. Tuttavia a me sembra che non ci sia abbastanza spazio per un secondo Achille (a meno di non posizionare Achille direttamente sul cocchio, al posto dell'auriga: soluzione però scarsamente plausibile); si aggiunga il fatto che a destra un aiutante trattiene a fatica i cavalli impazienti; ciò ha senso solo nel caso di un carro in attesa e non in occasione di una partenza.

³⁴ Sulla tavola capitolina manca la tenda che sul sarcofago costituisce lo sfondo per l'intera scena; per questo elemento si riscontra una diretta analogia con la tavola del Cabinet des Médailles.

³⁵ Per la *Pathosformel* del "braccio della morte" cfr. i saggi di Salvatore Settis e di Carlo Ginzburg in questo volume.

³⁶ Cfr. un coperchio di sarcofago nei Musei Capitolini: Koch, Sichtermann 1982, p. 129, nota 35.

³⁷ Naturalmente ci sono anche delle differenze: per un elenco – abbastanza lapalissiano – delle medesime cfr. Rogge 1995, pp. 71-72. Ma questa non è una buona ragione per dubitare della dipendenza del sarcofago dall'iconografia delle *Tabulae*. Il punto sostanziale è molto semplice: possono le analogie tra il sarcofago e l'iconografia delle *Tabulae*

essere un prodotto del caso? Se la risposta (come a me sembra evidente) è negativa, rimane solo l'ipotesi di un rapporto di dipendenza, diretto o indiretto che sia.

³⁸ Questo non esclude che possano essere esistiti altri cicli di immagini dell'*Iliade*, magari su materiali deperibili che non si sono conservati.

³⁹ A meno di non pensare che il maestro attico sia partito anche lui dal modello delle *Tabulae*, modificandolo. In questo caso, però, sarebbe inspiegabile la figura occupata a mettere (rispettivamente a togliere) i finimenti ai cavalli, che ricorre identica sul sarcofago di Ostia e sui sarcofagi attici.

⁴⁰ Cfr. *supra* nota 21.

⁴¹ Cfr. per esempio i due lavori citati alla nota 7.

⁴² N. Himmelmann, *Der "Sarkophag" aus Megiste*, in "Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse", 1, 7-9, 1970; Koch, Sichtermann 1982, pp. 377-378.

⁴³ Cfr. *supra* nota 23.

⁴⁴ Jahn, Michaelis 1873, pp. 24-25; Valenzuela Montenegro 2004, pp. 89-92; il pezzo più utile per un confronto con i sarcofagi è il frammento Parigi, Cabinet des Médailles 3320: Jahn, Michaelis 1873, p. 25, tav. 4 (F); Valenzuela Montenegro 2004, pp. 213-215, tav. 27; Squire 2011, p. 402, tab. 12F. Per raffigurazioni tipologicamente imparentate con altri generi cfr. LIMC, 1, s.v. Achilleus, n. 671, 675-676, 689, 710.

⁴⁵ H. Mielsch, *Römische Stuckreliefs*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung" [RM], Ergh. 21, 1975, pp. 171-172, K 115, tav. 82, 1; LIMC, 1, s.v. Achilleus, n. 676.

⁴⁶ Linant de Bellefonds 1985, pp. 37-46; l'autrice propone (pp. 42-43) di identificare la figura in piedi sul cocchio con Achille (e non invece con il suo auriga), ma l'ipotesi non convince; ne deriverebbe la necessità di suddividere il rilievo in due scene separate, il che sarebbe contrario alle convenzioni attiche; inoltre, nel caso specifico, risulta evidente la strettissima connessione tra l'atto di scaricare i doni per il riscatto (a sinistra) e il gettarsi in ginocchio di Priamo davanti ad Achille (a destra): deve evidentemente trattarsi di un'unica scena. Cfr. anche Rogge 1995, pp. 20-22.

⁴⁷ Tiro, Inv. 3951: Linant de Bellefonds 1985, p. 38, n. 11; Rogge 1995, p. 144, n. 43.

⁴⁸ Beirut, Museo Nazionale, Inv. 607: Linant de Bellefonds 1985, p. 38, n. 7; Rogge 1995, p. 126, n. 6, tav. 10.

⁴⁹ Roma, Musei Capitolini, Inv. 623: Robert 1904, n. 281, tav. 93; Koch 1975, n. 120, tav. 96.

⁵⁰ Anche se il gesto non risulta perfettamente chiaro. Lo scalpellino ha fatto correre una scanalatura di trapano fra il lenzuolo funebre e il lembo di stoffa sollevato dalla donna; in questo modo sembra che il lembo faccia parte non del lenzuolo, ma della veste della donna. Mi sembra

tuttavia che si tratti di un semplice errore di scalpellino: nelle scene attiche del compianto per Patroclo l'appartenenza del lembo al lenzuolo funebre è perfettamente evidente. Questo gesto della mano che solleva il lenzuolo va postulato quindi anche per il prototipo romano del sarcofago ostiense.

⁵¹ Castel Gandolfo, Villa Barberini: Robert 1904, n. 276, tav. 90; Koch 1975, n. 12, tav. 96.

⁵² Cfr. Linant de Bellefonds 1985, pp. 55-56.

⁵³ Koch 1975, pp. 45, 47.

⁵⁴ In questo modo si spiegano anche le analogie tra il lamento per Meleagro e il lamento per Patroclo, come viene rappresentato nelle sequenze illustrate del libro 18 delle *Tabulae Iliacae*. Tali analogie sono sempre state notate: Jahn, Michaelis 1873, p. 19; Koch 1975, p. 44 e nota 30. È invece del tutto improbabile che il lamento per Meleagro dipenda direttamente dal modello delle *Tabulae*. Non si potrebbero spiegare in alcun modo le armi deposte sullo sgabello davanti al letto funebre, di cui nelle *Tabulae* naturalmente non v'è traccia: queste armi dimostrano che il lamento di Meleagro dipende da un sarcofago di Achille. Solo il sarcofago di Achille di Ostia fornisce – mi sembra – il nesso mancante che rende comprensibile la relazione.

⁵⁵ Robert 1904, pp. 275-276; Id., *Die griechische Heldensage*⁴, Berlin 1920, pp. 97-100; Pauly-Wissowa, *Real-encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, 15, pp. 453-455 (van der Kolf); infine U. Hölscher, *Die Odyssee*, München 1988, pp. 162-163.

⁵⁶ Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. Stg. 11: A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia*, vol. 1: *Early and Middle Apulian*, New York 1978, 424, 16/54; A. Pontrandolfo, in Museo Archeologico Nazionale di Napoli: *Vasi Antichi*, Napoli 2009, pp. 124-125.

⁵⁷ Per un ragionamento simile cfr. Robert 1904, p. 276, che tuttavia, alla ricerca di un modello, pensa piuttosto ai sarcofagi di Alcesti. Da parte mia tenderei a vedere nell'immagine della morte di Alcesti non il modello, bensì un'ulteriore derivazione.

⁵⁸ Louvre, MA, 654: Robert 1904, n. 279, tav. 92; Koch 1975, n. 113, tav. 95.

⁵⁹ Cfr. Linant de Bellefonds 1985, p. 56.

⁶⁰ Fondamentale per il rapporto tra la storia della forma e l'interpretazione: K. Schefold, *Wort und Bild*, Basel 1975, pp. 137-139; cfr. anche P. Blome, in *RM*, 85, 1978, pp. 435-457.

⁶¹ Per fugare ogni malinteso: l'osservatore inesperto di miti non è una figura reale, e ancor meno un'allusione a un presunto cliente romano incolto. L'osservatore inesperto è una figura del tutto fittizia senza alcuna pretesa di consistenza storica. Si tratta di un puro artificio, che tuttavia può svolgere un'utile funzione di ausilio ermeneutico, aiutandoci a vedere ciò che sfugge a un'interpretazione in chiave puramente narrativa.

⁶² Cfr. T. Hölscher, *Victoria Romana*, Mainz am Rhein 1967, pp. 59-62; G. Koeppel, in *BJb*, 169, 1969, pp. 130-194.

⁶³ J. Marquardt, *Das Privatleben der Römer*², Leipzig 1886, vol. 1, pp. 346-348. Sulla rappresentazione della *conclamatio* sui sarcofagi cfr. Koch, Sichtermann 1982, pp. 112-113.

⁶⁴ LIMC, 1, s.v. Achilleus, nn. 478-479.

⁶⁵ Cfr. Quintiliano, *Institutio Oratoria*, 8, 6, *passim*. È sorprendente che nella vasta discussione intorno al contenuto allegorico dei sarcofagi non ci si sia mai riferiti alla retorica antica. Eppure la retorica ci fornisce informazioni concrete e dettagliate su cosa intendesse per *allegoria* un romano colto di età imperiale.

⁶⁶ È importante ricordare che l'allegoria antica – e qui vedo una differenza decisiva rispetto al concetto moderno – non rappresenta affatto uno strumento per riuscire a esprimere in forma percepibile ciò che percepibile altrimenti non sarebbe. Gli antichi non ricorrono, quindi, all'allegoria perché non riuscirebbero a esprimere l'oggetto della medesima se non, appunto, in veste allegorica; l'allegoria antica ha, molto più semplicemente, un alto valore decorativo e fa parte dell'*ornatus*.

⁶⁷ Quintiliano, *Institutio Oratoria*, 8, 6, 52-53.

⁶⁸ Ivi, p. 47.

⁶⁹ Gli esempi più evidenti di un'*allegoria apertis permixta* sono forniti da quei sarcofagi mitologici nei quali i personaggi principali presentano ritratti: cfr. K. Schauenburg, *Porträts auf römischen Sarkophagen*, in *Eikones, Festschrift Hans Jucker*, in *AntK*, 12, 1980, pp. 155-159.

⁷⁰ Cfr. per esempio l'iscrizione in versi di una tomba rupestre in Sardegna del periodo imperiale, dove la defunta coniuge è paragonata a Penelope, Evadne (che va incontro alla morte insieme con Capaneo), Laodamia e Alcesti: W. Peek, *Griechische Versinschriften*, 1955, n. 2005; cfr. anche nn. 1010, 1115, 1197, 1249, 1727-1738, 1804 e 2000.