

Riferimenti biblici nelle pitture delle catacombe di Siracusa

Dopo le pitture dell'aula di culto e dell'ambiente battesimale di Dura Europos, datate alla metà del III secolo d.C., nelle catacombe di Roma troviamo per la prima volta un repertorio ben definito di immagini tratte dal Vecchio e dal Nuovo Testamento. Anche negli edifici cristiani, tra il III ed il IV secolo d.C., prevalgono i soggetti vetero-testamentari con evidenti riferimenti alla salvezza individuale del singolo cristiano (1). Queste rappresentazioni avranno un'ampia diffusione mantenendo sempre degli schemi fissi. Per le scene neo o veterotestamentarie o per rappresentazioni quali l'orante (il defunto in preghiera), non si può dubitare della natura cristiana dei soggetti. Diversamente, per le raffigurazioni "neutre", tratte dal repertorio pagano ed inserite in un contesto cristiano (Orfeo e gli animali ancora nel IV secolo d.C.), personaggi, animali, oggetti tratti dal repertorio funerario tradizionale e progressivamente cristianizzati, fra i quali il pastore, il pavone, gli uccelli in volo con ramoscelli fra le zampe o nel becco, l'ancora, l'ascia. Fra queste immagini quella che ha dato spunto ad un maggior numero di studi è sicuramente quella del pastore con la pecora sulle spalle. Nel III secolo d.C. lo si incontra indifferentemente associato alle stagioni nella pittura funeraria o nei sarcofagi pagani come anche al centro di rappresentazioni esclusivamente cristiane: il cosiddetto "Buone Pastore" può essere considerato uno dei temi iconografici principali tra il IV ed il V secolo d.C.

Il carattere perfettamente codificato del repertorio iconografico cristiano nel III secolo d.C. potrebbe indurre a propendere per un'attribuzione ad associazioni o nuclei familiari pagani, quando, nella decorazione di un ipogeo di III secolo d.C., mancano del tutto scene cristiane. Cicli pittorici cristiani di III secolo d.C. si incontrano nel complesso callistiano (Cripte di Lucina e Area I), a Pretestato e a Priscilla mentre la catacomba di Domitilla presenta quattro ipogei (due "aperti" e due "chiusi") nei quali manca ogni riferimento nella decorazione dipinta ad una scena cristiana esplicita. L'ambiguità maggiore risiede nel fatto che solo raramente, e comunque non sistematicamente, le decorazioni delle tombe dei pagani contenevano richiami religiosi espliciti. Il mondo cristiano si distingue in questo sin dalle testimonianze più antiche con rappresentazioni di scene bibliche. È normale che questa affermazione abbia riguardato per primo il mondo delle immagini rivolte ai visitatori, più di quanto non lo fossero i testi delle lapidi, individuali, più "neutri" (2).

Le catacombe di Siracusa

Lo studio dei temi iconografici nelle pitture e nei mosaici cimiteriali siracusani deve necessariamente partire dall'analisi di tutte le testimonianze reperibili nei luoghi di sepoltura cristiani e pagani. Circoscrivendo questa analisi ad un periodo compreso tra il IV ed il VI secolo d.C. si possono individuare tre grandi nuclei: S. Giovanni, S. Lucia e Vigna Cassia, quest'ultima con i cimiteri Marcia, S. Diego S. Maria di Gesù e gli ipogei I – IX (con pitture negli ipogei II, IV, V, VII e X). Altre pitture sono presenti in cimiteri minori o meno indagati (Predio Maltese e Villa Maria), negli ipogei sparsi nel tessuto urbano moderno (S. Marciano, Arangio, Bignami) e nel mausoleo Politi. Nella maggior parte dei casi le pitture ed i mosaici, anche allo stato frammentario, si trovano ancora in situ. Altrettanto importanti per uno studio iconografico sono gli acquarelli ed i disegni delle pitture fatti da Di Scanno e Carta, che costituiscono il nucleo di un *corpus completum* iniziato da Paolo Orsi. Quest'ultimo intraprese, tra il 1893 ed il 1895, la prima lettura iconografica delle pitture cimiteriali siracusane, lamentando però le "tristissime condizioni...delle pitture, ora quasi del tutto perdute" (3). Nella maggior parte dei casi ancora oggi si conservano solo avanzi dell'intonaco, con una superficie estremamente danneggiata dal calcare e dalle muffe. I danni maggiori sono stati causati da colpi di piccone e graffi incisi in varie epoche. Tutto questo rende notevolmente problematica una lettura iconografica, che tuttavia è stata intrapresa da più studiosi nel corso del secolo scorso.

I cimiteri paleocristiani di Siracusa che conservano ancora oggi pitture sono concentrati tutti nella parte nord-orientale della città, corrispondente all'antica Acradina. La catacomba di S. Giovanni si

può considerare la principale e più monumentale in tutta Siracusa (fig. 1). Il suo nucleo si estende come una città sotterranea con una planimetria simmetrica e regolare dotata di un decumano maggiore e cinque *cardines*, tutti di notevole lunghezza e larghezza. In tempi più recenti la catacomba è stata allargata con un decumano minore che si sviluppa parallelamente a quello maggiore e quattro grandi rotonde, numerosi cubicoli e gallerie, di larghezza minore, che presentano un andamento leggermente irregolare. In questa catacomba gli arcosoli sono scavati nelle pareti delle gallerie in file semplici e, in alcuni casi, sovrapposti. Nella rotonda di Antiochia e nel cubicolo di Eusebio si trovano grandi arcosoli ribassati, in alcuni casi denominati “ninfei” (4). I loculi, sempre di misura minore, sono pochi e collocati tra gli arcosoli o scavati nel parapetto, nel sottarco o nella lunetta di essi con la sola eccezione della parete meridionale della galleria *g* interamente coperta di loculi.



Fig. 1. Planimetria della catacomba di S. Giovanni.

Nel complesso di Vigna Cassia, la catacomba di Marcia è caratterizzata da una maggiore semplicità nell’impianto, costituito essenzialmente da una lunga galleria rettilinea, al cui termine si dipartono alcune gallerie minori (fig. 2) (5). In questo caso gli arcosoli sono grandi ed ordinati in file semplici nelle pareti delle gallerie. I loculi sono meno numerosi e, in genere, scavati nel sottarco o nella lunetta degli arcosoli. La catacomba di S. Diego, invece, si sviluppa attorno ad uno spazio aperto chiamato “atrio” posto davanti al cosiddetto cubicolo “delle rose”, probabilmente una tomba *ad martyres* intorno a cui si sviluppò tutta la catacomba. Dall’atrio si sviluppano lunghe diramazioni in diverse diramazioni che definiscono sette regioni principali. Nelle regioni verso la parte orientale della catacomba si trovano alcune rotonde di dimensioni ridotte ed uno spazio aperto con un pozzo, probabilmente risalente al periodo greco, situato al centro. L’andamento delle gallerie della catacomba di S. Diego è piuttosto irregolare e, in alcuni casi, muta radicalmente direzione tornano verso l’atrio o verso il cubicolo “delle rose”, probabilmente per un antico desiderio di essere seppelliti più vicino possibile alle tombe dei martiri. Nella catacomba di S. Diego predominano i loculi, posti in file orizzontali su intere pareti delle gallerie. Gli arcosoli si presentano più sparsi e, generalmente, sono polisomi con diramazioni interne. La catacomba di S. Maria di Gesù presenta

una planimetria regolare, costituita da una lunga galleria molto stretta e sei gallerie più corte. Anche qui predominano i loculi scavati sulle pareti delle gallerie, in file orizzontali che possono arrivare a 14 loculi. Gli arcosoli sono poco attestati, ma di notevole grandezza, spesso con diramazioni interne.

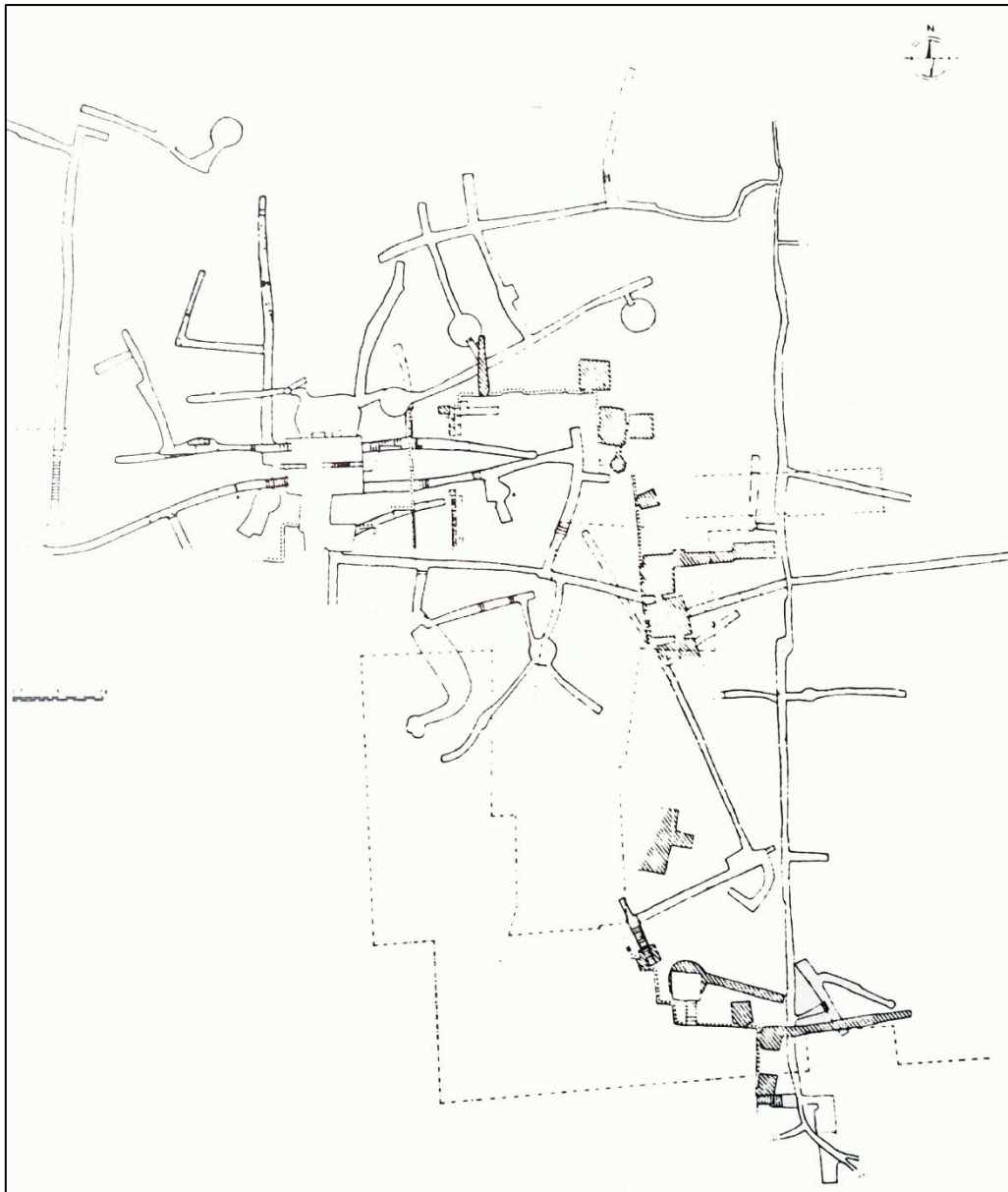


Fig. 2. Planimetria delle catacombe di Vigna Cassia (da Agnello S.L., *Le catacombe di Vigna Cassia a Siracusa*, Roma 1956).

Il complesso catacombale di S. Lucia si sviluppa intorno al luogo di sepoltura della martire siracusana (fig. 3). La parte centrale andò distrutta nel XVII secolo, quando fu edificata la cappella “del sepolcro di S. Lucia” e ingenti danni furono causati anche dai bombardamenti del secondo conflitto mondiale, quando fu usato come rifugio antiaereo (6). Nonostante tutti questi gravi danneggiamenti, la catacomba riesce ugualmente a restituire importanti caratteri percepibili nelle varie regioni che la compongono. Queste si sviluppano in tre direzioni diverse (N, SE, W), tutte isolate e prive di collegamenti tra di loro, se si esclude il punto centrale che doveva ospitare la tomba di S. Lucia. È stata ipotizzata un’originaria indipendenza delle tre regioni, che probabilmente non appartenevano alla stessa catacomba ma a più complessi sorti intorno al luogo di seppellimento della martire Lucia. La regione A ha due diramazioni: una, alta e leggermente curva con grandi

loculi, che termina in una rotonda con arcosoli nella parete; l'altra, danneggiata da un oratorio bizantino, con gallerie corte e rettilinee, dominate da pile di loculi con pochi esempi di arcosoli. La regione B, più danneggiata delle altre, era caratterizzata da pile di loculi scavati lungo 3-4 gallerie, con alcuni arcosoli ed il cosiddetto cubicolo di Castina. La regione C è caratterizzata dalle gallerie lunghe e piuttosto larghe con file di cubicoli quasi tutti di forma trapezoide. Sono presente anche loculi ed alcuni esempi di arcosoli. Nella parte settentrionale della regione, trasformata in oratorio in età bizantina, si trovano una rotonda ed alcune "cripte". All'estremità sud-occidentale è stato individuato un sacello pagano (7) e, procedendo verso la parte sud-orientale, si trova un ipogeo anonimo che originariamente doveva essere isolato rispetto alla catacomba (8).

I resti delle catacombe del Predio Maltese e della Villa Maria si limitano a parte delle gallerie large e rettilinee con resti degli arcosoli, ma complessivamente rendono poco l'idea del loro carattere originale.

I vari ipogei presenti nella città presentano una tipologia uniforme con una camera rettangolare e, in alcuni casi, una semplice galleria in fondo. Si possono, comunque, osservare delle degli elementi che li diversificano fra loro. L'ingresso all'ipogeo Arangio presenta una forma ad arco mentre lo spazio interno consiste in una cisterna greca riutilizzata ed una camera rettangolare con piccole appendici. Le pareti all'ingresso sono rivestite di piccoli ed altri sono sparsi nelle pareti dell'intradosso. Gli ipogei nelle catacombe di Vigna Cassia sono più modesti e di varie tipologie.



Fig. 3. Planimetria delle catacombe di S. Lucia (da Sgarlata M., Salvo G., *La Catacomba di Santa Lucia e l'Oratorio dei Quaranta Martiri*, Siracusa 2006, p. 9).

L'ipogeo 2 è formato da una corta galleria, affiancata su entrambi i lati da tre arcosoli polisomi. Gli ipogei 4-5 sono a pianta rettangolare, quasi quadrata, con grandi arcosoli ai lati e sul fondo. L'ipogeo 6 ha una pianta rettangolare con una galleria sul fondo, arcosoli e pile di loculi nelle pareti. L'ipogeo 7 è una semplice camera rettangolare con pile di loculi nelle pareti. L'ipogeo 10

risulta essere il più grande. Ad esso si accede tramite una scala piuttosto ripida che si apre sulla galleria *a*, il cui andamento è quasi semicircolare. Alla fine di questa si dirama la galleria *b*, lunga, stretta e rettilinea. L'ipogeo Bignami è formato da una camera di forma trapezoidale con arcosoli monosomi e loculi sparsi nelle pareti. Il mausoleo Politi è di forma rettangolare con porta alta e tre finestre piccole a feritoia. La volta è a botte costruita con mattoni vuoti a sezione rettangolare. Il pavimento è rivestito di piccoli mattoni romboidali.

I problemi di datazione dei cimiteri cristiani di Siracusa sono notevoli e si basano tutti sulla lettura del materiale epigrafico e numismatico. È stato ipotizzato che il nucleo originario delle catacombe di S. Giovanni, corrispondente al decumano maggiore con i relativi *cardines*, si datino ad un periodo compreso tra il 310 ed il 335 d.C. e successivamente sia stato ampliato e modificato. Il cimitero sarebbe stato ultimato solo tra il 360 ed il 370 d.C. per rimanere in uso anche oltre la fine dei grandi scavi. In alcuni casi, infatti, è attestato il riuso delle tombe e sono presenti epigrafi più recenti. L'abbandono andrebbe collocato nel VI secolo d.C.

La datazione della catacomba di Vigna Cassia è molto più vaga con una proposta di datazione alla metà del III secolo d.C., che per il complesso di S. Maria di Gesù potrebbe scendere al 225 d.C. circa. Per le catacombe di S. Lucia Agnello ha proposto per il settore B una datazione intorno alla fine del III secolo d.C., con uno spostamento al 350 d.C. circa per il settore C. Sembra, comunque, che per tutto il cimitero il periodo di uso si possa collocare in un periodo compreso tra il 350 ed il 450 d.C. con successive modifiche in età bizantina (9). Sul problema della datazione delle catacombe siracusane si tornerà in seguito per analizzare il contributo alla questione apportato dallo studio dei temi iconografici biblici in esse presenti.

Analisi iconografica

Le figure umane dipinte nei cimiteri cristiani di Siracusa, a parte i ritratti dei defunti e di oranti, sono notevolmente poche. Sono pervenute alcune rappresentazioni di Giona, del Buon Pastore, di Cristo e degli apostoli Pietro e Paolo, di Lazzaro, di Daniele e l'angelo con la tromba. Troviamo anche alcuni personaggi marginali presenti nelle scene di Giona (servi, marinai), nonché fanciulli (putti?) e un neonato. Nel suo studio Ahlqvist ha proposto una suddivisione in tre categorie principali: la prima con oranti, defunti ed alcuni individui di *status* incerto; la seconda con personaggi di identità precisa della storia del cristianesimo: il Buon Pastore, Cristo, Daniele, Giona, Lazzaro, gli apostoli Pietro e Paolo e l'angelo con la tromba; la terza con personaggi marginali, di tipo generico, come i marinai delle scene di Giona. La prima osservazione che si può fare è che i soggetti appartenenti alla prima ed alla terza categoria sono presenti, in maniera sparsa, in tutti i cimiteri e gli ipogei siracusani. Quelli della seconda categoria, invece, sono presenti quasi tutti nelle pitture delle necropoli di Vigna Cassia, con alcuni esempi in quella di S. Lucia ed un solo caso attestato a S. Giovanni.

Nella zona a nord-est di Vigna Cassia dovevano essere collocati i sepolcri di famiglie di un certo livello sociale: si tratta del settore più monumentale e più ricco di pitture. Vi si notano tre rotonde, ricavate da più antiche cisterne a campana, due delle quali, sulla base di iscrizioni, sono state denominate di *Victoria* e di *Heraclia*. Tra le pitture si notano rappresentazioni di Daniele tra i leoni, di Giona, di oranti e del Buon Pastore. Nella zona compresa tra la catacomba di Vigna Cassia e quella di S. Maria di Gesù si trova una piccola latomia, utilizzata in età classica da officine di vasai, e poi occupata da ipogei tardoantichi, che presentano importanti resti di pitture della fine del IV secolo d.C.: Giona, Daniele nella fossa dei leoni, l'ingresso di Gesù a Gerusalemme, la resurrezione di Lazzaro, il Buon Pastore.

In questo studio prenderemo in esame proprio questa categoria, analizzando le figure dei personaggi biblici da un punto di vista iconografico e, dove è possibile, in base al loro contesto di collocazione. La figura di Giona appare in 14 scene raccolte in 10 pitture, in alcuni casi singolarmente in altri a coppie. In un solo caso, nell'ipogeo 5 di Vigna Cassia, si conserva l'intera trilogia di Giona. Prevala la scena di *Giona a riposo* (6 scene), mentre troviamo le altre due riprodotte rispettivamente 4 e 5 volte.

Il racconto di Giona si trova nella maggior parte dei casi da solo, in qualche caso insieme alle figure di defunti-oranti. Non appare alcun rapporto tra la scelta del soggetto ed il contesto in cui si trova inserito ma occorre tenere presente che quasi tutti gli esempi conservati provengono da frammenti di affresco distaccati dal loro contesto originario. Questo rende difficile potere percepire quale rapporto poteva esserci non essendo possibile risalire ai contesti originali in cui le scene erano inserite. È stato osservato che il parallelismo di contenuto teologico tra il Vecchio ed il Nuovo Testamento, dove Giona simbolicamente precede Cristo (*Luc.* 11:29; *Mt.* 12:40), è piuttosto lontano dall'ambiente cimiteriale dominato da preoccupazioni di natura più pratica, quasi sempre rivolte alla morte ed alla vita eterna. In questo senso si può cogliere meglio il parallelo con Endimione, su cui torneremo più avanti, secondo l'ipotesi che la storia di Giona sia stata generalizzata e riportata come riferimento al momento del sonno-morte. I tre episodi della trilogia, infatti, possono rivelare i passaggi della morte: *Giona gettato in mare* e la sua sofferenza nel ventre del *ketos* corrispondono alla sofferenza della morte, *Giona rigettato dal ketos* alla resurrezione e *Giona in riposo* sotto la pergola al beato riposo eterno. Quest'ultima lettura viene confermata dalla rappresentazioni di defunti in riposo sotto la pergola con relative iscrizioni, secondo l'iconografia del riposo di Endimione e di Giona (10). Il messaggio finale della trilogia appare evidente anche per la presenza dei defunti-oranti che ricordano come l'anima del defunto si sia liberata dalla morte per intercessione di Cristo (11).

Nella scena di *Giona gettato in mare* e *Giona rigettato*, di cui si conservano sette raffigurazioni nelle catacombe siracusane, possiamo anche osservare la presenza di un animale fantastico: il *ketos*. L'iconografia di questa creatura marina ce lo presenta in parte come un mostro ed in parte come un ippocampo di tipo classico. Le sue zampe sono derivazioni dalle zampe dell'ippocampo classico, mentre cresta, collo ed orecchie ricordano quelle di un mostro marino con la testa di chimera (12).

La figura del Buon Pastore, come quella di Giona, è documentata solo nel cimitero di S. Diego, nell'ipogeo 2 di Vigna Cassia e nelle catacombe di S. Lucia. La sua rappresentazione segue sempre lo schema classico con l'agnello collocato sulle spalle e, in alcuni casi, intorno al Pastore sono raffigurati altri agnelli o colombe rivolti verso l'esterno della scena. Nella maggior parte dei casi il Pastore si trova insieme agli oranti-defunti e solo in pochi casi è rappresentato da solo o insieme ad altri temi iconografici (resurrezione di Lazzaro, Giona a riposo, l'angelo che suona la tromba e tre oranti). Nella simbologia cristiana il valore del Pastore era ben definito come rappresentazione di Cristo nella sua dimensione di Salvatore e gli eventuali oranti-defunti rappresenterebbero i fedeli salvati.

Inserito tra Giona, il Buon Pastore ed i tre oranti-defunti si può trovare l'angelo che suona la tromba. Si tratta di un soggetto poco diffuso nell'arte paleocristiana e solo più tardi si potrà trovare rappresentato come l'angelo dell'Apocalisse di Giovanni che annunzia la venuta dell'ultimo giorno (*Ap.* 11:15 – 19). Nel caso delle pitture siracusane potrebbe trattarsi dell'angelo che annuncia la resurrezione dei morti con il suono della tromba (*tuba mirum spargens sonum*).

Nelle catacombe siracusane si trovano anche le figure di Cristo insieme agli apostoli Pietro e Paolo, documentate in due casi accanto al defunto in scene di incoronazione o di *introductio*. Cristo è rappresentato al centro della scena, con un ruolo centrale, mentre le figure degli apostoli occupano una posizione in secondo piano. Cristo con la verga in mano si trova anche nella scena della resurrezione di Lazzaro. Solo una volta, nell'ipogeo 2 di Vigna Cassia, sono attestate le scene di *Daniele nella fossa dei leoni* e della *Resurrezione di Lazzaro*.

È stato osservato come spesso immagini di tipo diverso si possono trovare su un medesimo complesso dipinto, come nel caso di una scena priva di figure umane sulla fronte della tomba, una decorazione floreale nel sottarco e una scena narrativa con più personaggi nella lunetta. Solo in pochi casi si trovano motivi isolati, privi di nesso con il contesto, come la corona d'alloro, la barca, l'ancora. Le scene con figure umane sono piuttosto numerose, anche se la scelta dei temi appare limitata a due tipi: scene di carattere passivo, come i defunti-oranti e/o il Buon Pastore in un ambiente paradisiaco; scene di carattere narrativo, con episodi biblici (Giona, Lazzaro, Daniele) o avvenimenti a cui partecipano i defunti (*introductio*, accoglienza, banchetto). Anche nelle

catacombe siracusane si possono trovare più scene nel medesimo complesso dipinto, in alcuni casi di entrambi i tipi come una defunta vicino ad una scena della trilogia di Giona.

Il momento dell'arrivo al mondo ultraterreno del defunto era un tema che doveva suscitare un particolare interesse visto il numero elevato delle scene di accoglienza, incoronazione ed *introductio*. In diversi casi la scena è arricchita dalla presenza del Pastore, che rappresenta l'accompagnatore dei salvati, quasi una sorta di ripresa del soggetto pagano dello Psicopompo. Possiamo ricordare, infatti, che Hermes era detto anche *Kriophoros* (fig. 4).



Fig. 4. Parte superiore di statua in marmo di Hermes *Kriophoros*, marmo pario, II secolo d.C., Roma, Museo Barracco (a sin.); dettaglio di un affresco con il Buon Pastore, Siracusa, catacombe di Vigna Cassia (regione Maggiore o di San Diego).

Un altro dato da tenere presente è la quasi assoluta assenza di scene di miracoli, che potrebbe confermare il maggiore interesse dei Siracusani per il passaggio dell'anima del defunto dal mondo terreno a quello ultraterreno come garanzia della sua salvezza. In questo viaggio l'anima poteva essere accompagnata anche da un cane, soggetto piuttosto raro nell'arte paleocristiana ma attestato a Siracusa, in particolare nella necropoli di S. Maria di Gesù.

Passiamo adesso ad analizzare i singoli affreschi presenti nelle catacombe siracusane con un tema biblico. Da questo breve catalogo, che non potrà variare in base alle future scoperte archeologiche, si potranno ottenere ulteriori dati utili per completare questa trattazione (13).

Nelle catacombe di S. Giovanni, il cosiddetto arcosolio "della Vergine Siracusana" presenta, sul campo, una scena formata da quattro personaggi: Pietro, la defunta, Cristo e Paolo (fig. 5). La figura della defunta è molto danneggiata da colpi di piccone e si conserva solo nella parte superiore, quella di Pietro è frammentaria si riesce solo a distinguere il rotolo che tiene in mano. Delle altre due figure, Cristo e Paolo, si conservano solo le parti inferiori. Alle estremità della scena si leggono alcune lettere e su tutto il campo si sviluppano lunghi rami fioriti. Accanto alle teste di Cristo e degli apostoli si vedono i resti di monogrammi. La figura della defunta si trova anche nel pannello superiore dell'arcosolio, raffigurata vicino a Cristo in pieno prospetto. La donna ha la testa rotonda, capelli corti e occhi rotondi, indossa una dalmatica con collo largo e ben ricamato e, secondo Führer, anche due file di grandi perle applicati sul collo (14). Il volto di Cristo è incorniciato da una corona di capelli corti e crespi insieme ad una barba fluente, anche i suoi occhi sono rotondi. Indossa una lunga tunica clavata con le maniche rimboccate per un lungo paludamento regale fermato sulla spalla destra che arriva ai piedi, che calzano sandali. Tiene nella mano destra una corona d'alloro sollevata sulla testa della defunta e, nella mano sinistra abbassata, un rotolo chiuso.

Ai lati della sua testa si leggono le lettere Alfa ed Omega. Ai lati della coppia si trovano gli apostoli Pietro e Paolo: il primo, a sinistra, a capelli chiari e folta barba; il secondo, a destra, capelli corti scuri e barba a punta. Entrambi gli apostoli hanno gli stessi abiti, una tunica *talaris* clavata ed il pallio con *gammadia* a forma di I in basso sull'orlo del bordo, portano ai piedi dei sandali e sono rivolti verso la coppia centrale. Con la mano destra che spunta dal pallio reggono entrambi un rotolo chiuso. Accanto alle loro teste, sempre a destra, si vede un monogramma con bracci patenti. A sinistra di Pietro originariamente si leggeva un'iscrizione di sette righe, contenente informazioni sulla data di morte della defunta. Sullo sfondo, ai margini esterni e tra le figure degli apostoli, si sviluppano lunghi rami con foglie e fiori chiusi.



Fig. 5. Affresco dell'arcosolio della "Vergine Siracusana" con *incoronatio*, Siracusa, catacombe di S. Giovanni.

In base ai tratti stilistici questo affresco è stato datato alla prima metà del IV secolo d.C. La scena viene interpretata come "l'incoronazione della vergine in cielo". La corona che riceve da Cristo rappresenta il premio per il suo martirio, secondo uno schema che risale all'iconografia imperiale del *triumphator*. In ambito cristiano possiamo ricordare alcune fonti letterarie: Paolo scrisse nella seconda lettera a Timoteo (2Tim 4:8) essere proprio Cristo ad incoronare il martire con la corona dell'immortalità nel giorno del suo martirio.

Questo soggetto si trova raffigurato sulla lunetta di un arcosolio nel cimitero di Marcia, all'interno del complesso catacombale di Vigna Cassia. In questo caso al centro della scena si trovano, rese in pieno prospetto, tre figure: Cristo nimbatto, al centro, Pietro, a sinistra, e Paolo, a destra. La figura di Cristo, in posizione centrale, presenta tratti di un giovane quasi imberbe con lunghi capelli ricci che cadono sulle spalle, folte sopracciglia e occhi bene aperti rivolti verso lo spettatore. Indossa una tunica *talaris* con larghi *clavi* ed il pallio e porta dei sandali ai piedi. Tende la mano destra verso sinistra e stringe nell'altra mano un rotolo chiuso. I lineamenti degli apostoli seguono l'iconografia tradizionale: il viso di Pietro è circondato da corti capelli chiari e barba piena, le sopracciglia sono folte e gli occhi bene aperti, il suo nome è riportato al suo fianco; Paolo ha la solita barba a punta. Entrambi gli apostoli indossano una tunica *talaris* con *clavi* ed il pallio. La mano sinistra che spunta dal pallio tengono un rotolo chiuso ed entrambi indossano dei sandali. Nella parte inferiore della scena, sotto queste tre figure, si trova la defunta Marcia inginocchiata e rivolta verso Cristo. La sua

testa è coperta da un velo sottile chiaro che scende in gran parte sul dorso. Il viso è circondato da folti capelli che le lasciano scoperta solo una parte della fronte. Il viso presenta tratti regolari con il solito sguardo accentuato diretto verso lo spettatore. Indossa una dalmatica con maniche lunghe ed ampie, ricamata ai bordi delle maniche, leggermente rimboccate ai polsi. Marcia ha le mani nude protese verso Cristo, la cui mano destra arriva quasi a toccare con la mano sinistra. Dal suo polso sinistro pende un piccolo e corto panno (*mappula* ?) ornato su entrambi i lati da motivi circolari e con frange corte ai bordi. Nell'altra mano reca un altro panno (*orarium* o *brandea* ?), anch'esso frangiato, più lungo e largo, ornato in basso da un ricamo probabilmente a forma di stella di Davide. Nello spazio tra la figura di Marcia e la spalla destra di Pietro è riportato il testo di una iscrizione. Tra la defunta ed il bordo esterno a sinistra si sviluppa un lungo ramoscello di olivo con foglie sottili e piccoli frutti. Sullo sfondo del bordo a destra cresce un cespuglio frondoso con tralci che portano foglie e grandi fiori chiusi. Tutta la scena è stata interpretata come "il giudizio dell'anima di Marcia", con la particolarità che in questo caso la figura di Cristo si presenta attiva e la presenza del ramoscello di olivo può rappresentare la salvezza dell'anima della defunta. Del resto la decorazione di tutto l'arcosolio è presenta motivi simbolici (pavone, cantaro) che ci riportano all'ambiente paradisiaco. La prospettiva ieratica con cui è raffigurato Cristo costituisce una novità rispetto ad altre scene analoghe e potrebbe portare alla datazione dell'affresco al V secolo d.C., come anche la presenza del nimbo, sebbene il motivo della defunta inginocchiata sia ancora piuttosto raro in questo periodo.

Sulla lunetta di un altro arcosolio, sempre nel complesso cimiteriale di S. Giovanni, troviamo raffigurata una donna in pieno prospetto, seduta su una seggiola di paglia con una larga ed alta spalliera. Attorno alla testa si sviluppa un sottile velo, fermato sul capo con una treccia. Indossa una lunga dalmatica con larghi *clavi* e maniche lunghe ed ampie. Reca in braccio un neonato, semisdraiato ed avvolto in panni. Ad entrambi i lati della seggiola si leggono i monigrammi XP con bracci patenti tra Alfa ed Omega all'interno di grandi cerchi a larghe fasce. Lo sfondo è cosparso di ramoscelli con foglie e fiori. La scena è stata interpretata come "Vergine seduta" o "Madonna con il Bambino Gesù", oppure con una generica rappresentazione di una defunta con il suo neonato (15). Il vestito della donna, inoltre, si trova solo in rari casi indossato dalla Vergine. La presenza di monogrammi ai lati della figura non giustificherebbe una interpretazione diversa in quanto si trovano spesso anche vicino alle rappresentazioni dei defunti, come avviene anche per l'ambientazione paradisiaca con lo sfondo floreale. I tralci corrisponderebbero bene alla descrizione del Paradiso di Enoch che ci vide "alberi delicatamente fioriti" (*En.* 8:1-7).

Sulla lunetta di un altro arcosolio troviamo un motivo molto più semplice, ma che merita comunque la nostra attenzione. All'interno di un quadrato a linee dentellate è rappresentato un grande monogramma XP con bracci patenti tra una stella a 8 raggi (a sinistra) ed una C (a destra). La composizione può essere interpretata come una stilizzazione del segno di Cristo tra il sole e la luna. Il monogramma diventa in questo modo anch'esso un astro e ricorda le parole di Cristo: "*Ego sum...stella splendida et matutina*" (*Ap.* 22:16). La stella, allo stesso tempo, può essere l'anima del defunto trasportata in cielo dopo la morte.

L'immagine del Buon Pastore è documentata solo nei complessi catacombali di Vigna Cassia e di S. Lucia. Nel cimitero di S. Diego (Vigna Cassia) lo troviamo rappresentato in una scena figurata dipinta su un loculo all'interno di una cornice rettangolare a fasce larghe. La scena è formata dalla figura dell'orante e da quella del Buon Pastore. Il primo, collocato a sinistra, indossa una dalmatica *clavata* con maniche lunghe orlate al polso con bande parallele ed una *palla*, frangiata e decorata con bande verticali, che probabilmente passava intorno al collo e pendeva ai lati della figura. La figura del Pastore, di dimensioni inferiori rispetto a quella dell'orante, presenta anch'essa una forte vivacità naturalistica nella resa del volto giovane sbarbato e con folti capelli crespi. Rivolge lo sguardo verso l'orante ed indossa una tunica *exigua* che arriva a metà delle cosce e con le maniche lunghe. Attorno ai polpacci sono visibili le sottili linee delle *fasciae crurales*. Sulle spalle si trova un agnello orientato verso sinistra tenuto per le zampe, mentre ai due lati del Pastore sono rappresenti altri due ovini. La figura a sinistra si può interpretare con una pecora ed è rivolta verso il

Pastore, quella a destra con un montone al pascolo. Il valore simbolico di questa scena appare evidente: Pastore ed orante rappresentano Salvatore e salvato in un ambiente paradisiaco.

Conosciamo altri esempi di rappresentazioni del Buon Pastore nel cimitero di S. Diego, fra le quali ricordiamo quella su un loculo circondata da una cornice rettangolare a fasce semplici. Il viso del Pastore è circondato da capelli corti e dritti, sostiene sulle spalle un agnello rivolto verso sinistra. Ai lati del Pastore sono rappresentati due oranti, anch'essi resti di prospetto ed *expansis manibus*, con le palme aperte e le dita distese verso il Pastore. L'orante a sinistra è una figura maschile con i capelli corti, una tunica *exigua, clavata* con orbiculi al bordo inferiore e stivali. La figura a destra sembra essere femminile per la pettinatura. Sullo sfondo e tra queste figure si sviluppa una serie di cerchi attraversati da croci a bracci obliqui (croci chiuse in clipei).

Nel cimitero di S. Diego troviamo le rappresentazioni delle scene della trilogia di Giona. Probabilmente da un loculo proviene un mosaico frammentario con la rappresentazione di una nave sospesa sulle acque, su cui si vede un robusto marinaio probabilmente nudo che cerca di mantenersi in equilibrio mentre sta scagliando Giona, anch'egli rappresentato nudo, in mare. A destra, vicino alla nave, si vede il *ketos*, il cui corpo è ornato in maniera fantastica con pinne ed ha la parte posteriore del corpo di aspetto anguiforme, zampe pesanti, collo curvo e fauci spalancate in un testa rivolta indietro.

Questa stessa scena decorava un altro loculo ed anche in questo caso della pittura si conserva una porzione piuttosto limitata (fig. 6). Nella parte inferiore è visibile la testa del *ketos* che sorge dalle onde, mentre la parte superiore della figura di Giona da un'onda in alto a destra. Procedendo verso destra, nella parte superiore, è rappresentata un'altra figura di Giona in riposo sotto un'alta impalcatura con alcune tracce di fiori e foglie sullo sfondo.

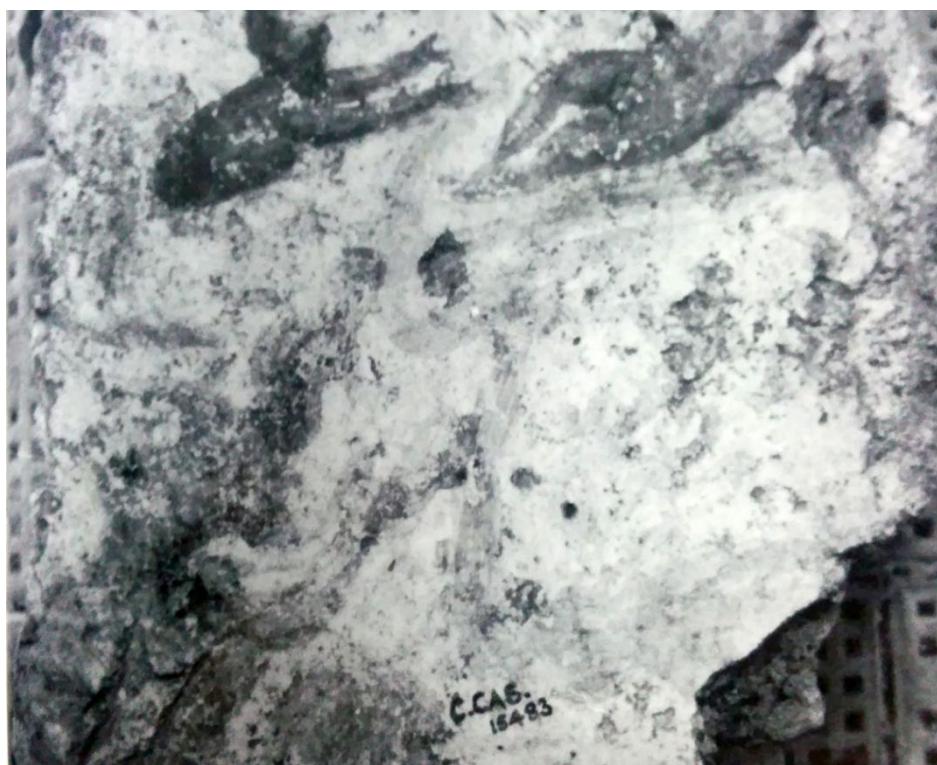


Fig. 6. Scene della trilogia di Giona, frammento di affresco, Siracusa, catacombe di Vigna Cassia (regione Maggiore o di San Diego).

Il *ketos* è rappresentato con le fauci spalancate nel momento in cui ha appena vomitato Giona, il quale appare da un'onda girato verso destra sopra la testa del mostro. Il suo capo è circondato da corti capelli ed il corpo nudo si trova in posizione orizzontale con le braccia protese in avanti per evidenziare il momento in cui viene gettato verso terra. Nella parte superiore dell'affresco un'altra figura di Giona, anch'essa nuda, riposa semisdraiata sotto un'impalcatura con le gambe distese

verso sinistra e la destra leggermente alzata. Il braccio sinistro è appoggiato all'impalcatura, probabilmente un letto in legno, mentre il destro è piegato dietro la testa. Sotto l'impalcatura cresce un cespuglio con frutti di zucca, foglie e fiori semiaperti. Queste due scene, uniche conservate della trilogia di Giona, si prestano bene alla lettura in chiave simbolica della sofferenza e delle resurrezione del defunto, che alla fine ottiene il riposo eterno.

Rimanendo sempre nel cimitero di S. Diego troviamo un'altra rappresentazione di Giona su una limitata porzione del rivestimento di intonaco di un loculo (fig. 7). In questo caso, all'interno di una cornice realizzata con motivi vegetali, si vede la figura di Giona in riposo insieme ad alcune tracce di un pergolato con zucche. Nella parete inferiore, tra il margine sinistro ed il pergolato, si trova una croce dai bracci obliqui chiusa in un cerchio, che si ripete leggermente più a destra, nonché sotto la mano destra di Giona e sotto i suoi piedi. Sullo sfondo si conservano alcuni resti di foglie sparse, mentre alcune macchie di colore sotto le gambe di Giona potrebbero fare pensare alla presenza di fiori.



Fig. 7. Scene della trilogia di Giona, frammento di affresco, Siracusa, catacombe di Vigna Cassia (regione Maggiore o di San Diego).

La figura di Giona in riposo anche in questo caso è nuda, sdraiata con i piedi verso sinistra e le mani tese lungo il corpo. Il suo volto è definito da ciuffi di capelli scuri. Sullo sfondo si trova la consueta impalcatura del pergolato con le zucche appese. Nella parte inferiore della scena si trovano le croci dai bracci obliqui all'interno del clipeo di cui sfugge il significato.

Questa scena, molto probabilmente, faceva parte della rappresentazione completa della trilogia e le altre due scene si dovevano trovare nello spazio a destra. Anche in questo caso è evidente il riferimento simbolico al "sonno eterno" con il sonno di Giona che si riferisce a quello del defunto nella tomba.

In un arcosolio dell'ipogeo II di Vigna Cassia troviamo le scene della trilogia di Giona insieme alla rappresentazione di Daniele nella fossa dei leoni. Da una parte, infatti sono rappresentate le scene di "Giona gettato in mare" e "Giona rigettato". Nella prima scena, in pieno centro del campo, si vede una barca a vela, resa di profilo, con un sottile albero maestro, sartie e remo del timone. La vela è ammainata. Sul bordo dell'imbarcazione si vedono due marinai, di prospetto, con capelli corti e ricadenti sulla fronte e occhi bene aperti rivolti verso lo spettatore. Il marinaio di sinistra indossa una *exomide* che lascia scoperta la spalla destra, il busto dell'altro marinaio è nudo. Tra i due

marina si vede parte del corpo nudo di Giona, che sta per essere gettato in mare cadendo con in capo in giù e la parte superiore del suo corpo è già stata ingoiata dal *ketos*, raffigurato in basso tra le onde. Il mostro, rivolto verso sinistra, ha la testa sormontata da una cresta, orecchie di forma aguzza, ed una lunga barba. Il suo corpo, da cui si staccano delle piccole ali, termina con un coda robusta avvolta in dense spire. Sullo sfondo si riconoscono foglie e fiori semiaperti. Nella seconda scena, a sinistra, si riconosce il *ketos* che vomita Giona, il quale è rappresentato con le braccia protese rivolto verso la riva (fig. 8).

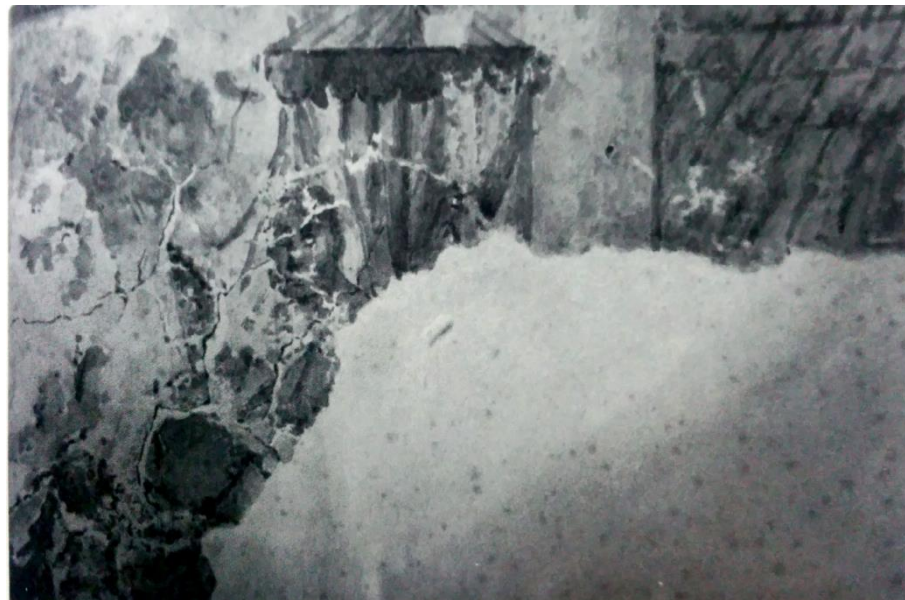


Fig. 8. Scene della trilogia di Giona, affresco, Siracusa, catacombe di Vigna Cassia (ipogeo II).

A queste due scene si affianca la figura di Daniele rappresentata come un orante *expansis manibus*. La testa è circondata da una massa di capelli che scendono sulla fronte evidenziando un giovane volto imberbe. Il personaggio è quasi nudo, in quando un tessuto lo avvolge intorno ai fianchi. Le gambe sono leggermente divaricate. Ai lati di Daniele sono rappresentati due leoni affrontati, in perfetta simmetria tra loro per forma e posizione. Le zampe posteriori sono abbassate e quelle anteriori sollevate, le teste sono protese verso la figura di Daniele e mostrano le fauci aperte dalle

quali fuoriescono le lingue lunghe e sottili. Nell'insieme presentano un aspetto forte e minaccioso. Il fondo è cosparso di foglie, alcune a forma di cuore, e fiori semiaperti (fig. 9) (16).

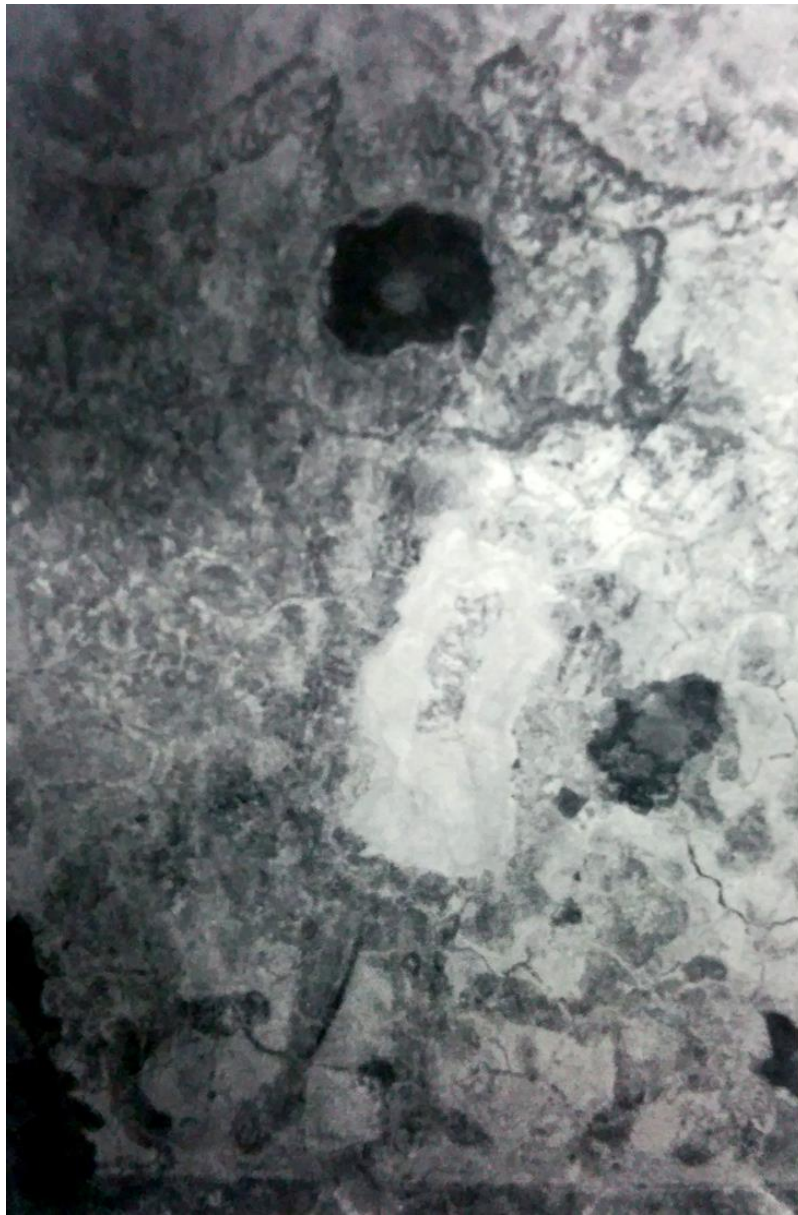


Fig. 9. *Daniele nella fossa dei leoni*, affresco, Siracusa, catacombe di Vigna Cassia (ipogeo II).

Dopo uno spazio occupato da motivi decorativi (festoni, rosette e fiori), troviamo una terza scena figurata con il Buon Pastore rappresentato di prospetto, con i capelli corti e privo di barba, vestito di tunica *clavata* dalle maniche lunghe e strette, orlate al bordo da bande parallele. Con le mani, rivolte verso il petto, stringe le zampe di un piccolo agnello appoggiato sulle sue spalle. Nella parte superiore della scena, sotto un largo festone leggermente arcuato ed appeso a rosette, è rappresentata frontalmente la figura di Cristo con i capelli corti ed il viso giovane. Indossa una tunica, dalla quale emerge il braccio destro che reca un piccolo bastone (*virgula*), probabilmente una *virga thaumaturgica*, che con la mano tiene sollevata e rivolta verso la figura seguente. Tutta la parte destra della scena è occupata dalla rappresentazione di un edificio tombale, rappresentato di mezzo scorcio con la facciata rivolta verso il centro. Le pareti dell'edificio sono prive di aperture e sembrano rivestite di lastroni rettangolari. Il tetto è coperto da due ordini di tegole di diverse dimensioni. Il timpano triangolare, su cui si aprono due piccole finestre di forma quasi ovale, è sormontato da una croce a bracci uguali ed è sostenuto da due pilastri con piccoli capitelli.

All'ingresso dell'edificio, a cui si arrivava da una lunga scalinata, doveva trovarsi in origine la figura di Lazzaro, probabilmente avvolto da un lenzuolo mortuario. Anche il fondo di questa scena è cosparso di fiori.

Nella rappresentazione della resurrezione di Lazzaro, insieme a quella del Buon Pastore, possiamo cogliere un evidente riferimento simbolico alla resurrezione del defunto (17) e nella lettura del tema iconografico può essere utile ricordare il testo della Bibbia (Gv. 11:1 sgg.).

Dopo un altro intermezzo decorato con festoni leggermente arcuati appesi a rosette troviamo l'ultima scena figurata con un giovane dai capelli corti e con una tunica manicata, rappresentato di prospetto insieme ad un cavallo (o mulo?) visto di profilo in cammino verso destra. L'uomo, la cui figura si conserva solo parzialmente, probabilmente teneva le redini dell'animale mentre la destra è portata indietro, cavalca *more muliebri* oppure si trova davanti all'animale. Ad entrambi i lati di questa figura sono rappresentati degli oranti *expansis manibus*. Entrambi indossano una tunica *talaris* dalle maniche lunghe e strette e, probabilmente, dei calzari. Sullo sfondo sono sparsi dei fiori. La scena è stata interpretata come l'ingresso di Gesù a Gerusalemme (18), con le figure degli oranti come rappresentazione del popolo, oppure con il sacrificio di Isacco (19). Ricordiamo che la scena dell'ingresso di Gesù a Gerusalemme è molto diffusa nella pittura paleocristiana, ma le varianti note, come la sola figura di Gesù con due oranti, sono estremamente poche. L'ipotesi del sacrificio di Isacco vedrebbe nelle due figure di oranti Abramo ed Isacco e l'uomo al centro sarebbe un servo di Abramo, ma anche in questo caso sono state avanzate varie perplessità (20). Più verosimilmente la figura del servo che conduce un cavallo si potrebbe ricondurre al mestiere del defunto (21).

Una lettura unitaria dell'intero ciclo pittorico presente su questo arcosolio dell'ipogeo II di Vigna Cassia presenta varie scene, alcune delle quali prive di alcun riferimento ai testi biblici. Se escludiamo gli intermezzi con motivi decorativi, anch'essi con un valore simbolico da tenere comunque presente, troviamo due scene di Giona (gettato in mare e rigettato dal *ketos*), Daniele nella fossa dei leoni, il Buon Pastore, la resurrezione di Lazzaro e il defunto tra due oranti. Ognuna di queste scene rappresenta allegoricamente i concetti della resurrezione dell'anima e della salvezza dell'anima al momento della morte. L'intero ciclo di pitture è stato datato tra la fine del IV ed il V secolo d.C.

Nell'ipogeo II di Vigna Cassia si trova un secondo ipogeo che presenta un ciclo di pitture (fig. 10). Nello scomparto a destra si trova il Buon Pastore, dal viso rotondo che ricorda quello di un putto, tra due larghi festoni appesi a rosette. Nello scomparto a sinistra Giona che viene gettato in mare da due marinai su una barca a vela ed il *ketos* che emerge fra le onde, mentre a destra Giona riposa sotto l'impalcatura di un pergolato ornato di foglie e zucche oblunghe. Nello scomparto centrale è rappresentato un cesto tra due pavoni affrontati. I volatili sono resti nell'atto di beccare i fiori nel cesto. Il fondo è cosparso di fiori semiaperti e foglie identici a quelli che fuoriescono dal cesto. In questa scena è stato visto un riferimento simbolico al convito celeste delle anime beate. Sebbene il valore decorativo appaia predominante, non è comunque da escludere l'allusione all'anima ascisa alle beatitudini della vita eterna. Anche per queste pitture è stata proposta una datazione compresa tra la fine del IV ed i primi decenni del V secolo d.C. (22).



Fig. 10. *Scena della trilogia di Giona (pergolato e marinaio) e il Buon Pastore*, affresco, Siracusa, catacombe di Vigna Cassia (ipogeo II).

Scene della trilogia di Giona si trovano anche su un arcosolio dell'ipogeo V di Vigna Cassia (fig. 11). Gli elementi superstiti delle pitture hanno permesso di ricostruire tre scene. Nella prima si vede parte di un pergolato sotto cui riposa Giona, di cui è visibile solo parte del braccio destro. Nella seconda scena si vede il *ketos*, orientato verso destra che emerge fra le onde. Nella terza scena una barca a vela con un marinaio a bordo vestito con una tunica. Queste tre scene si trovano lungo il margine destro di una superficie più ampia occupata dal ritratto della defunta che indossa una dalmatica *clavata* con ampie maniche decorate al bordo con due bande parallele. In questo caso è stato osservato che l'intero ciclo pittorico comprendeva un ritratto della defunta nel giardino celeste affiancato dalle tre scene della trilogia di Giona, le quali ricordavano come l'anima della defunta aveva trovato la pace eterna per intercessione di Cristo (23).



Fig. 11. *Ritratto di defunta con scene della trilogia di Giona*, affresco, Siracusa, catacombe di Vigna Cassia (ipogeo V).

La figura di Giona si trova anche su un arcosoli nella regione A delle catacombe di S. Lucia. In questo caso la scena figurata comprende la defunta e Giona che sta per essere vomitato dal *ketos*. Il volto giovanile imberbe di Giona è definito da corti capelli ricci, il corpo è nudo con le braccia protese in avanti e le palme delle mani aperte; le gambe, visibili fino alle ginocchia, sono ancora dentro il mostro marino, il quale ha lunghe fauci aperte. Accanto alla bocca del *ketos* si vede un ramoscello con foglie lunghe e sottili, probabilmente da riferire all'ambientazione marina della scena. Anche in questo caso la salvezza della defunta *Valenzia*, il cui nome è scritto sul campo della scena, trova una rappresentazione simbolica nella scena del ciclo di Giona.

Un ciclo figurativo più complesso, formato da quattro scene, si trova su un loculo in questa regione delle catacombe di S. Lucia (fig. 12).



Fig. 12. *Giona in riposo, angelo che suona la tromba, il Buon Pastore e tre oranti*, acquerello, Siracusa, catacombe di Santa Lucia (Regione A).

A causa del cattivo stato di conservazione per potere analizzare meglio il ciclo figurativo è necessario basarci sulla sua fedele riproduzione in un acquerello di Rosario Carta (24). Nella prima scena, a sinistra, Giona riposa sotto un pergolato, dal quale pendono grandi foglie e zucche. Il suo viso è barbato e il corpo nudo sdraiato con la mano destra che regge il capo appoggiandosi al suolo. Proseguendo verso destra si trova una figura rivolta verso destra, vestita con una tunica *talaris clavata* dalle maniche lunghe e ampie, la quale tiene una lunga e sottile tromba che accosta alle labbra nell'atto di suonarla. Accanto a questo personaggio è rappresentato un cespuglio con foglie e fiori aperti. Al centro della composizione si trova la figura del Buon Pastore resa in pieno prospetto. Il suo viso è meno curato rispetto agli altri esempi presi in esame, ha gli occhi di forma triangolare una barba folta e corta, indossa una tunica *exomis* con le maniche corte ed un vello fermato sulla spalla destra. Sulle spalle tiene un agnello, che tiene per le lunghe zampe alzando entrambe le braccia. Accanto al Pastore è rappresentato un virgulto. Sul lato destro della scena sono rappresentati tre oranti in pieno prospetto *expansis manibus*, tutti con capelli corti e ricci, una tunica *talaris clavata* con le maniche leggermente rimboccate e calzari. Tra gli oranti salgono ramoscelli con fiori aperti e foglie, mentre sopra le loro teste si sviluppa una sequenza di fiori aperti con foglie. Altri due ramoscelli con foglie e fiori chiudono la scena a destra e tutto lo sfondo è decorato con fiori aperti e foglie sparse.

Il valore simbolico dei personaggi presenti in questa scena è abbastanza evidente e riprende quanto finora visto in altri casi. Il momento del riposo di Giona rappresenta il riposo eterno del defunto

nella tomba. Più enigmatica è la presenza del suonatore di tromba rivolto verso i tre oranti. Appare suggestiva, ma anche piuttosto verosimile, l'ipotesi che annunzi loro la salvezza (oppure la resurrezione) con allusione alla "*tuba mirum spargens sonum*", forse come l'angelo dell'Apocalisse di Giovanni (Ap 11:15 – 19) che suona l'inno celeste al regno di Dio e annuncia la venuta dell'ultimo giorno (25). Buon Pastore e oranti rappresenterebbero, in questo modo, il Salvatore e le anime salvate. Tutti gli elementi vegetali (foglie, fiori, ramoscelli e cespugli) riportano ad un ambiente paradisiaco. Tutta la scena, composta da vari personaggi, riporta complessivamente ad un concetto unitario che è la salvezza dell'anima del defunto.

Nelle figure dei tre oranti possiamo anche vedere l'immagine biblica dei tre fanciulli – Anania, Misaele e Azaria – che con le braccia aperte in figura di orante danzano nel fuoco della fornace di re Nabucodonosor, si arricchisce di nuovi significati attraverso quella rielaborazione teologico-visiva che è tipica dei percorsi dell'arte cristiana. Già l'elemento della ripetitività, una delle leggi fondamentali della comunicazione visiva, colpisce e si imprime nel nostro immaginario. I tre profili di giovani vestiti sontuosamente e allo stesso modo (cappello frigio, mantello, calzari) li identificano: sono tre dignitari, tre ebrei deportati ma assurti al rango di ministri alla corte di Nabucodonosor. Essi, però, vengono puniti per essersi rifiutati di servire agli idoli pagani. Esclama il re: "Non abbiamo gettato tre uomini legati nel fuoco? (...). Ecco io vedo quattro uomini sciolti che camminano nel fuoco senza subire danni e il quarto ha l'aspetto di un figlio di dèi" Dn. 3: 24 – 25). La presenza dell'angelo che sovrasta i tre giovani, raccogliendoli sotto le sue ali e preservandoli dalle vivaci fiamme della fornace, prefigura la venuta di Cristo che libera le anime dal fuoco dell'inferno (san Gerolamo). È lui il "quarto uomo" visto tra le fiamme dal re. In alcune icone completano la scena la figura di re Nabucodonosor sul trono, l'idoletto pagano in cima alla colonna e i tre servi-fuochisti che attizzano il fuoco. Quei tre servi, antitesi dei tre fanciulli, sono invece sconvolti per il calore che emana dalla fornace e richiamano l'immagine dei tre soldati sconvolti ai piedi del sepolcro aperto da cui Gesù risorge. Lo scambio fornace-sepolcro richiama qui il mistero cristiano morte-resurrezione.

Il richiamo alla Passione di Gesù è ancora più evidente per il fatto che l'immagine dei tre fanciulli-oranti con le braccia aperte (che si ritrova in affreschi e bassorilievi paleocristiani) richiama e forse ispira una delle prime immagini della crocifissione, quella del portale ligneo romano di Santa Sabina con i due ladroni che affiancano Gesù. Per accennare a un tema a quei tempi così scandaloso come la crocifissione l'ignoto scultore usa proprio l'immagine di tre oranti con le braccia aperte. La figura centrale tra i due ladroni è chiaramente Gesù "figlio degli dei" (figlio di Dio). Come i primi martiri cristiani anche i tre fanciulli dell'antico testamento rimasero illesi persino nei vestiti, nei calzari e nel cappello (così fanno notare i padri della Chiesa) a riprova che non vennero neppure sfiorati dalle fiamme. Il topos agiografico richiama il martirio di san Policarpo: "Il fuoco, facendo una specie di voluta, come vela di nave gonfiata dal vento, girò intorno al corpo del martire" (*Martirio di san Policarpo*, 14-16).

Un altro esempio di Buon Pastore si trova su un altro loculo della Regione A delle catacombe di S. Lucia (fig. 13). In questo caso, accanto alla figura della defunta identificata con il nome *Apollonia*, lo troviamo rappresentato con una maggiore energia resa dalla testa piegata verso sinistra. Indossa la solita tunica *exomis clavata* con le maniche strette ed un cinghia gli attraversa il petto diagonalmente. Sostiene con entrambe le braccia un agnello sulle spalle tenendolo per le zampe rivolto verso sinistra. L'aspetto dell'animale questa volta è molto più slanciato, con lunghe orecchie sottili che ricordano un cavallo in corsa. Accanto al Pastore è rappresentato un virgulto e sullo sfondo sono sparsi fiori aperti con steli e foglie.



Fig. 13. *Loculo di Apollonia*, acquerello, Siracusa, catacombe di Santa Lucia (Regione A).

Su un cubicolo della Regione B troviamo una versione del ritratto della defunta che merita attenzione. In alto, al centro del campo, si trova una folta corona di foglie stilizzate, probabilmente di alloro, con il testo di una iscrizione sul lato destro. Il ritratto della defunta, di cui viene riportato il nome *Castina*, si trovava sotto la corona, simbolo del martirio, in una scena di incoronazione. Sebbene la scena presenti notevoli lacune appare proponibile l'accostamento con il passo "*Esto fidelis usque ad mortem, et dabo tibi coronam vitae*" (Ap. 11:10).

Il Buona Pastore si trova raffigurato anche su un loculo della Regione C delle catacombe di S. Lucia. Dai pochi frammenti conservati appare una figura resa secondo i criteri finora visti con la presenza di due colombe ai lati testimoniata dalle poche tracce delle loro piume. Da notare la presenza, lungo tutto il bordo superiore del campo, di una decorazione a festoni fortemente arcuati con intrecci di grandi fiori e piccole foglie. Tra i capi ed al centro dei festoni, appesi al bordo superiore, pendono distribuite simmetricamente delle grandi melegrane appese al bordo superiore. Sul bordo inferiore una fascia scura tenta di dare profondità al terreno su cui poggia la figura del Pastore.

Una nota a parte merita il motivo iconografico dell'affresco di un arcosolio del cimitero di S. Diego nel complesso di Vigna Cassia (fig. 14). Sul campo della lunetta troviamo raffigurati un orante in pieno prospetto, *expansis manibus*, con un viso ovale definito da capelli corti e dagli occhi bene aperti. Indossa una tunica *talaris*, *clavata* con ampie maniche orlate da due bande all'orlo. Nello spazio principale del campo, leggermente più a destra, è raffigurata una donna seduta con le gambe incrociate su un tappeto rettangolare. Le sue dimensioni sono notevolmente più grandi rispetto a quelle dell'orante. Il suo viso è circondato da capelli crespi, pettinati in alto, gli occhi bene aperti, naso e bocca piccoli con labbra corpose. Da questi lineamenti non appare un'età ben definibile. Porta degli orecchini formati da corte catene di piccoli anelli semplici e, intorno al collo, un nastro sottile dalle estremità svolazzanti. Indossa una dalmatica *clavata* con un bordo intorno al collo decorato con motivi circolari ed orlato da un ricamo probabilmente di finti merletti. Anche le ampie maniche sono ornate da un motivo geometrico ricamato. Al braccio sinistro, lasciato scoperto dalla manica, porta due braccialetti del tipo a catena semplice. Con la mano sinistra tiene al petto un ramo di palma, mentre il destro è leggermente teso verso il basso ed a sinistra. Tra le due figure si trova un contrassegno cruciforme con settori alternamente scuri e chiari. Nella mano destra tiene un grande calice trasparente, in vetro o cristallo, in cui è contenuto un liquido chiaro. Nell'angolo destro della scena, rivolta verso la donna, è raffigurata una colomba dal corpo ovale ed il collo robusto, che tiene nel becco un ramoscello di piccole foglie probabilmente di ulivo. Sullo sfondo sono sparsi ramoscelli con foglie e grandi fiori chiusi.



Fig. 14. *Orante e defunta*, affresco, Siracusa, catacombe di Vigna Cassia (regione Maggiore o di San Diego).

Questo soggetto è stato interpretato come una scena eucaristica con allusione all'*agape* celeste. Di essa sono state date varie letture: una scena eucaristica con Cristo seduto (26); Cristo raffigurato secondo i modelli orientali con il pane ed il calice di vino in mano affiancato da un orante-defunto-fanciullo (27); un Buddha gnostico, con l'uccello di Giove ai piedi ed elementi eucaristici in mano (28); un convito celeste della defunta seduta, con il marito-orante al fianco (29); un padre seduto, che offre il pane ed il vino alla piccola fanciulla morta (30); un membro della sacra gerarchia, il quale dando al defunto in piedi gli oggetti sacri lo ha reso degno del Paradiso (31); il ritratto paradisiaco di una defunta affiancata da un orante (32); il defunto eroizzato che banchetta in cielo (33). È stato osservato che l'abito della donna è di tipo tardo-romano e si possono, comunque, osservare diversi riferimenti simbolici cristiani alla salvezza dell'anima (orante, calice, ramo di palma, colomba con il ramo nel becco, fiori sullo sfondo della scena e motivo a croce nel clipeo). Se vogliamo seguire questa lettura avremmo la rappresentazione della defunta che ha trionfato sulla morte, come testimonia la presenza della ramo di palma, ottenendo la pace celeste.

Conclusioni

Quando il Cristianesimo entrò a far parte della società romana ci si può immaginare che ciò abbia determinato una situazione caratterizzata da un conflitto più o meno aperto tra i pagani e i cristiani. Nelle catacombe siracusane si può incontrare la figura del defunto si rivolge a Cristo, rappresentato insieme agli apostoli Pietro e Paolo. I loro personaggi si presentano secondo uno schema ben preciso non solo nei tratti del viso, ma anche nell'uso di una tunica *talaris clavata* che caratterizzava personaggi di alto rango come magistrati e senatori. Quest'abito, indossato da Gesù e dagli apostoli, appartiene ad una iconografia ben documentata per le altissime classi della società imperiale. Osservando questo paludamento doveva essere ben chiari agli osservatori dell'epoca come Cristo e gli apostoli dovevano appartenere ad una "umanità di rango superiore". La posizione centrale di Cristo, inoltre, poteva ricordare quella dell'imperatore nelle rappresentazioni ufficiali della corte imperiale o quella di un magistrato nel consesso senatoriale (34).

Riferimenti più espliciti all'iconografia pagana si possono individuare nel cosiddetto "sacello pagano" delle catacombe di S. Lucia, decorato con affreschi che potrebbero testimoniare la presenza di un luogo di culto isiacco o dionisiaco (35), e nella rappresentazione del pericarpio di papavero e del cinghiale nell'ipogeo Arangio.

In realtà, come per ogni processo storico, i mutamenti furono molto più lenti e complessi di quanto si possa pensare. Proprio in Giona, personaggio biblico dell'Antico Testamento, possiamo osservare un rapporto di continuità che si instaura con un personaggio della cultura pagana. Sono evidenti, infatti, i riferimenti che gli artisti fecero tra lui ed Endimione. Giona, personaggio di dubbio fondamento storico, è un profeta ebreo, uno dei dodici Profeti Minori della Bibbia, e la sua storia è narrata proprio nel libro a lui dedicato. Fuggito a Tarsis disobbedendo all'ordine divino di andare a predicare a Ninive, diviene causa della tempesta che mette in pericolo la nave dove si trovava con l'equipaggio e per questo viene gettato in mare. Il profeta trascorre tre giorni nel ventre di un "grande pesce" (*ketos*), per questo si è visto in lui la prefigurazione della resurrezione di Gesù (Mt. 12:40). Il profeta, dopo molte preghiere, viene liberato dal ventre del mostro marino e porta a compimento la sua missione andando a predicare ai niniviti i quali, contro ogni aspettativa, si pentono ottenendo il perdono di Dio. Giona voleva che Ninive fosse punita e, non contento, chiede a Dio di farlo morire. Ma il Signore, invece di portargli la morte, gli fa spuntare un ricino sopra la sua testa per fargli ombra e alleviarlo dal suo male. All'alba del giorno dopo un verme rode il ricino che muore e, per il caldo insopportabile, Giona invoca di nuovo la morte. Iddio allora gli spiega se egli si rattrista a morte per una pianta di ricino, a maggior ragione il Signore si era rattristato per la possibile morte di innocenti nella città di Ninive se avesse deciso di distruggerla.

Nell'arte Giona, il profeta ribelle, è rappresentato principalmente in tre modi: mentre viene gettato nelle fauci del pesce; mentre viene da questo rigettato e mentre riposa sulla spiaggia, sotto un pergolato di cucurbitacee o sotto un albero. Queste rappresentazioni compaiono sin dagli inizi dell'arte cristiana, specie tra il III e il IV secolo, nell'ambito di pitture catacombali, sarcofagi, mosaici, graffiti.

Nel sarcofago di Santa Maria Antiqua a Roma, datato tra il 260 ed il 280 d.C., la storia di Giona si incrocia con quella di Endimione, personaggio mitologico pagano ricordato dalle fonti letterarie. Pausania ed Apollodoro ricordano che il mitico giovane, essendo stato colpito dalla benedizione ambigua dell'eterna giovinezza e del sonno perpetuo, era visitato di notte da Selene, la dea della Luna, che si univa a lui e gli partorì cinquanta figlie. Sul sarcofago di Santa Maria Antiqua sono raffigurate in un *continuum* una serie di scene simboliche legate a nuovo culto cristiano: (da sinistra) Giona sdraiato sotto una pianta, un filosofo che legge un rotolo (al centro), il Buon Pastore ed una scena di battesimo (a destra). La figura di Giona in riposo ricorda proprio quell'Endimione, con una evidente sovrapposizione dei due personaggi.

Nella società romana l'uso di seppellire i defunti con il rito dell'inumazione comportò l'utilizzo di sarcofagi, spesso riccamente scolpiti. Tra la fine del II e i primi decenni del III secolo d.C., con la progressiva formazione delle prime comunità cristiane, iniziò a definirsi anche una specifica iconografia che trova riscontro nei sarcofagi decorati con temi cristiani. I primi di essi nascono tuttavia nelle stesse officine che producono manufatti con soggetti pagani. Lo stesso sarcofago di S. Maria Antiqua fu prodotto infatti da una bottega romana, probabilmente vicina a quella che realizzò sarcofago Ludovisi. Dal repertorio figurativo tradizionale pagano ereditano schemi figurativi, in alcuni casi risalenti addirittura all'età ellenistica, successivamente modificati con l'inserimento di scene e figure tratte dal Vecchio e dal Nuovo Testamento in base alle richieste dei committenti. È difficile identificare il momento in cui alcune forme presenti nell'arte funeraria diventano manifestazioni di fede cristiana, poiché il repertorio dei temi figurativi rimane invariato. In alcuni casi si ricorre senza modifica alcuna ai temi del repertorio tradizionale: per simboleggiare i nuovi concetti si ricorre a raffigurazioni che hanno un significato simile anche nell'arte pagana. In altri casi i modelli iconografici sono modificati e ricombinati per presentare una narrazione diversa, legata ai temi biblici.

Nel caso del sarcofago di Santa Maria Antiqua, abbiamo proprio un reimpiego delle immagini pagane ad uso della nuova fede cristiana: la trilogia di Giona allude alla morte e resurrezione del Cristo conservando il tema funerario pagano della barca con amorini, qui sostituiti da marinai o, per raffigurare il pesce da cui Giona viene inghiottito, i fantastici animali marini del corteggio di Nettuno, tema anch'esso presente nell'iconografia funeraria pagana. In un'altra scena, Giona che riposa sotto la pergola, può ricordare, oltre al pastore Endimione, anche la figura pagana di Dioniso, tanto che solo alcuni dettagli, come la pergola, possono permettere di identificare il personaggio come Giona. Il corpo del profeta, però, è rappresentato nudo, caso insolito per quanto riguarda le rappresentazioni cristiane. Questo non modifica il valore simbolico di questo soggetto, che si comunque può interpretare come già partecipante della gloria di Cristo risorto ed il suo sonno viene trasformato divenendo metafora della beatitudine della vita eterna.

Occorre tenere presente quanto si sviluppa in questo stesso periodo nella pittura cimiteriale cristiana. Nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino, al III miglio della via Labicana, possiamo osservare un progetto decorativo basato su due temi iconografici: il primo è costituito dal Buon Pastore, situato al centro della volta, attorno a cui sono rappresentate le storie di Daniele, di Noè e di Giona; l'altro è rappresentato dal ritratto di una defunta in un riquadro collocato a fianco dell'ingresso. Quest'ultima doveva essere un membro eminente di una famiglia nobile sepolta nei loculi che si aprono nelle pareti circostanti, ornate con preziosi motivi geometrici, stellati, fitomorfi, segnati da colori vivaci. L'immagine della matrona si presenta immersa in un fresco *viridarium*, rappresentato da due arbusti. La sua figura è elegante, con un velo leggero che copre una sofisticata acconciatura a turbante, secondo una moda adottata anche dalle dame della corte dei Costantinidi. La defunta è ritratta nel tradizionale gesto dell'*expansis manibus* che, come è stato più volte osservato, vuole rappresentare la devozione della sua anima accolta nella pace eterna. Accanto a lei troviamo, ancora una volta, personaggi simbolici a noi noti: il Buon Pastore e Daniele nella fossa dei leoni. Quest'ultimo, nella sua nudità eroica, affronta i leoni forte solo della sua fede. In questo caso troviamo anche la figura di Noè, il quale saluta e accoglie la colomba, annunciatrice della fine del diluvio universale, levando le braccia in maniera significativa, in segno di giubilo. Anche Giona era stato annunciatore della conversione ai pagani di Ninive, simbolo evidente della risurrezione: dopo essere stato gettato in mare, ingoiato e vomitato dal *ketos*, riposa nudo e beato sotto la pergola, come il mitico Endimione o l'ebbro Dioniso, eredità di una classicità ormai tramontata.

Nelle scene con Giona gettato in mare o rigettato possiamo osservare la figura del *ketos*, mostro marino il cui aspetto ricorda in parte l'ippocampo classico ed in parte il mostro marino. Per quest'ultimo si potrebbe ipotizzare una derivazione da modelli reali che venivano visti dai marinai in mare aperto e costituivano materia per racconti fantastici di naufragi, come si trovano ancora nell'iconografia medievale (36).

Il dialogo tra l'Antico e il Nuovo Testamento trova nel Buon Pastore, il simbolo di *humanitas* e *caritas*, l'anello di congiunzione delle due economie salvifiche testamentarie. A questa salvezza partecipa la nobile defunta nella sua ricca sepoltura, rappresentazione figurata di una risurrezione finale a cui aspira tutto il popolo di Dio.

Giancarlo Germanà Bozza
Docente di Storia dell'arte antica e medievale
Accademia di Belle Arti di Napoli

Note

- (1) DELLA VALLE 2015, p. XVIII.
- (2) PERGOLA 2002, pp. 70 – 71.
- (3) ORSI 1895, pp. 488 – 489.
- (4) TOMASELLO 2003, pp. 829 – 844.
- (5) AGNELLO 1956; AGNELLO 1978, pp. 5 – 10.
- (6) ORSI 1918, pp. 270 – 285; ORSI 1921, pp. 65 – 94; ORSI 1942, pp. 75 – 98; AGNELLO 1954, pp. 7 – 60; AGNELLO 1955a, pp. 7 – 50; AGNELLO 1957, pp. 235 – 243; AGNELLO 1963, pp. 8 – 16; SGARLATA, SALVO 2006; SGARLATA 2007a, pp. 1565 – 1588; SGARLATA 2007b, pp. 61 – 98.
- (7) GERMANÀ 2016, pp. 123 – 140.
- (8) MARCHESE 2003, pp. 869 – 880.
- (9) AGNELLO 1958, pp. 65 – 82.
- (10) TESTINI 1958, p. 84, fig. 84.
- (11) AGNELLO 1955b, p. 254.
- (12) Per l'iconografia del *ketos* vedi DECKERS, SEELIGER, MIETKE 1987, n. 67.
- (13) Le pitture analizzate in questo breve catalogo sono tratte da AHLQVIST 1995.
- (14) FÜHRER 1897, p. 94.
- (15) Per la seconda interpretazione vedi FÜHRER, SCHULTZE 1907, pp. 306 – 308, n. 27.
- (16) AGNELLO 1952, pp. 58 – 59; GARANA 1961, p. 263.
- (17) GARANA 1961, p. 293.
- (18) FÜHRER, ORSI 1902, pp. 127 – 128; STEVENSON 1978, p. 337.
- (19) FÜHRER, SCHULTZE 1907, p. 304, n. 25; AGNELLO 1952, p. 85.
- (20) AGNELLO 1952, p. 85.
- (21) FÜHRER, SCHULTZE 1907, p. 304, n. 25.
- (22) FÜHRER, ORSI 1902, p. 156; AGNELLO 1952, p. 55.
- (23) AGNELLO 1955b, p. 254.
- (24) ORSI 1918, pp. 270 – 285, fig. 5.

- (25) GARANA 1961, p. 292. Per riferimenti biblici di angeli con trombe, oltre all'Apocalisse, ricordiamo Gs. 6:4 – 20 per sacerdoti con trombe.
- (26) WILSON 1990, p. 142.
- (27) FÜHRER 1897, pp. 112 – 113, fig. XV; BARRECA 1924, pp. 43 – 44; AGNELLO 1952, pp. 23 e 27.
- (28) ACHELIS 1900, pp. 210 – 218.
- (29) FÜHRER, SCHULTZE 1907, pp. 292 – 293, n. 11.
- (30) STUIBER 1957, p. 125.
- (31) GARANA 1961, pp. 297 – 298.
- (32) DE BRUYNE 1958, pp. 87 – 118.
- (33) GHEDINI 1990, p. 48.
- (34) DELLA VALLE 2015, pp. XXII – XXIII.
- (35) GERMANÀ 2016, pp. 123 – 140.
- (36) GERMANÀ 2013, pp. 39 – 51.

Abbreviazioni bibliografiche

ACHELIS 1900 = H. ACHELIS, *Ein gnostisches Grab in der Nekropole Cassia in Syrakus*, in ZNW 1, 1900, pp. 210 – 218.

AGNELLO 1952 = G. AGNELLO, *La pittura paleocristiana della Sicilia*, collezione “Amici delle Catacombe”, 17, Città del Vaticano, 1952.

AGNELLO 1963 = G. AGNELLO, *Un sacello pagano con affreschi nella catacomba di Santa Lucia a Siracusa*, in Palladio, 13, 1963, pp. 8 – 16.

AGNELLO 1954 = S.L. AGNELLO, *Recenti esplorazioni nelle catacombe siracusane di S. Lucia*, I, in RAC, 30, 1954, pp. 7 – 60.

AGNELLO 1955a = S.L. AGNELLO, *Recenti esplorazioni nelle catacombe siracusane di S. Lucia*, II, in RAC, 31, 1955, pp. 7 – 50.

AGNELLO 1955^b = S.L. AGNELLO, *Siracusa. Nuovi ipogei scoperti nel cimitero di Vigna Cassia*, in NSc 1955, p. 221 – 265.

AGNELLO 1957 = S.L. AGNELLO, *Paganesimo e cristianesimo nelle catacombe di S. Lucia a Siracusa*, in Actes du V Congrès international d'Archeologie Chrétienne (Aix-en-Provence, 13-19 Septembre 1954), Città del Vaticano 1957, pp. 235 – 243.

AGNELLO 1958 = S.L. AGNELLO, *Problemi di datazione delle catacombe di Siracusa*, in Scritti in onore di G. Libertini, Firenze 1958, pp. 65 – 82.

AGNELLO 1978 = S.L. AGNELLO, *Le catacombe di Vigna Cassia a Siracusa*, Roma 1956; Agnello S.L., *Nuova planimetria dell'area cimiteriale dell'ex Vigna Cassia in Siracusa*, in Atti dell'XI Congresso di archeologia cristiana, Roma 1975, Città del Vaticano 1978, vol. II, pp. 5 – 10.

AHLQVIST 1995 = A. AHLQVIST, *Pitture e mosaici nei cimiteri paleocristiani di Siracusa. Corpus iconographicum*, Venezia 1995.

BARRECA 1924 = C. BARRECA, *Le catacombe di Siracusa alla luce degli ultimi scavi e recenti scoperte*, Siracusa 1924.

DE BRUYNE 1958 = L. DE BRUYNE, *Refrigerium interim*, in RivAC 34, 1958, pp. 87 – 118.

DECKERS, SEELIGER, MIETKE 1987 = J. DECKERS, H. SEELIGER, G. MIETKE, *Die Katakomben “Santi Marcellino e Pietro”*. Repertorium der Malereien I, Roma Sotterranea Cristiana 6. Münster 1987, n. 67.

DELLA VALLE 2015 = M. DELLA VALLE, *L'iconografia cristiana in André Grabar: una proposta di lettura*, in Grabar A., *Le vie dell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, Milano 2015.

FÜHRER 1897 = J. FÜHRER, *Forschungen zur Sicilia sotterranea*, München 1897.

FÜHRER, ORSI 1902 = J. FÜHRER, P. ORSI, *Ein altchristliche Hypogäum in Bereiche der Vigna Cassia bei Syrakus*, in Abb. Der R. Bayer Akademie der Wiss., I cl. 20 Bd 1, München 1902.

FÜHRER, SCHULTZE 1907 = J. FÜHRER, V. SCHULTZE, *Die altchristlichen Grabstätten Siziliens*, Berlin 1907.

GARANA 1961 = O. GARANA, *Le catacombe siciliane e i loro martiri*, Palermo 1961.

GERMANÀ 2013 = G. GERMANÀ, *Il sacro e il “mostruoso” nei santuari della Sicilia sud-orientale durante l’età arcaica*, in I. Baglioni (a cura di), *Monstra. Costruzione e percezione delle entità ibride e mostruose nel Mediterraneo antico*, Atti del I Incontro sulle Religioni del Mediterraneo Antico promosso dal Museo delle Religioni “Raffaele Pettazzoni” in collaborazione con il Dipartimento di Storia, Culture, Religioni (Università La Sapienza di Roma), Velletri (Roma) 8-11 giugno 2011, Roma 2013, pp. 39 – 51.

GERMANÀ 2016 = G. GERMANÀ, *Persistenze pagane a Siracusa in età tardoantica*, in Piazza E. (a cura di), *Quis est qui ligno pugnat? Missionari ed evangelizzazione nell’Europa tardoantica e medievale (secc. IV-XIII)*, Verona 2016, pp. 123 – 140.

GHEDINI 1990 = F. GHEDINI, *Raffigurazioni conviviali nei monumenti funerari romani*, in *RdA* 14, 1990, pp. 35 – 62.

MARCHESE 2003 = G. MARCHESE, *Ipogeo anonimo in piazza S. Lucia a Siracusa*, in *1983 - 1993: dieci anni di archeologia cristiana in Italia*, Atti del VII Congresso nazionale di archeologia cristiana: Cassino, 20/24 settembre 1993, Cassino 2003, pp. 869 – 880.

ORSI 1895 = P. ORSI, *Siracusa. Nuove esplorazioni nelle catacombe di S. Giovanni ed in quelle della Vigna Cassia nel 1894*, in “NSA”, 1895, pp. 477 – 521.

ORSI 1918 = P. ORSI, *La catacomba di S. Lucia. Esplorazioni negli anni 1916-1919*, in *NSA*, 15, 1918, pp. 270 – 285.

ORSI 1921 = P. ORSI, *Oratorio trogloditico con pitture bizantine a S. Lucia di Siracusa*, in *DPAA*, 15, 1921, pp. 65 – 94.

ORSI 1942 = P. ORSI, *Sicilia bizantina*, (a cura di) G. AGNELLO, Tivoli 1942, pp. 75 – 98.

PERGOLA 2002 = P. PERGOLA, *Le catacombe romane. Storia e topografia*, Roma 2002.

SGARLATA 2007a = M. SGARLATA, *La catacomba di S. Lucia a Siracusa: origini e trasformazioni*, in *La cristianizzazione in Italia tra Tardoantico e Altomedioevo*. Atti del IX Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Agrigento, 20-25 novembre 2004), cur. Bonacasa Carra R.M., Vitale E., Palermo 2007, II, pp. 1565 – 1588.

SGARLATA 2007b = M. SGARLATA, *Dieci anni di attività dell’Ispettorato per le Catacombe della Sicilia Orientale*, in *RAC*, 83, 2007, pp. 61 – 98.

SGARLATA, SALVO 2006 = M. SGARLATA, G. SALVO, *La Catacomba di Santa Lucia e l’Oratorio dei Quaranta Martiri*, Siracusa 2006.

STEVENSON 1978 = J. STEVENSON, *The Catacombs. Rediscovered Monuments of Early Christianity*, London 1978, p. 337.

STUIBER 1957 = A. STUIBER, *Refrigerium interim. Die Vorstellungen vom Zwischenzustand und die Frühchristliche Grabeskunst*, in *Theophaneia* 11, Bonn, 1957.

TESTINI 1958 = P. TESTINI, *L'archeologia cristiana*, Bari 1958.

TOMASELLO 1993 = F. TOMASELLO, *La rotonda di Antiochia nella catacomba di S. Giovanni a Siracusa*, in *1983 - 1993: dieci anni di archeologia cristiana in Italia*, Atti del VII Congresso nazionale di archeologia cristiana: Cassino, 20/24 settembre 1993, Cassino 2003, pp. 829 – 844.

WILSON 1990 = R.J.A. WILSON, *Sicily under the Roman Empire. The archaeology of a Roman province 36BC – AD535*, Warminster 1990.