

Parce sepulto

Il rito e la morte tra passato e presente

Servizio Soprintendenza BB. CC. AA. di Agrigento

Parce sepulto

Il rito e la morte tra passato e presente

**A cura di
Valentina Caminneci**

**Atti e contributi
del corso di formazione per docenti
Progetto Scuola Museo 2011-2012**

**Regione Siciliana
Assessorato Beni Culturali ed Identità Siciliana
Dipartimento Beni Culturali ed Identità Siciliana**

Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali di Agrigento. Via U. La Malfa,5 Agrigento.
sopriag@regione.sicilia.it . R.P. Salvatore Donato. Progetto Valentina Caminneci
URP Adriana Cascino.urpsopriag@regione.sicilia.it
tel.0922-552516 fax 0922401587

Progetto Scuola Museo Es. Fin. 2011 Cap.376523.
Coordinamento Assessorato BB.CC. e I.S.Dipartimento BB.CC. e I.S.
Servizio Promozione e Valorizzazione. UO28.

In copertina, particolare del cratere a calice attico a figure rosse, dalla necropoli di contrada Pezzino di Agrigento, con la deposizione di Patroclo, attribuito al Pittore di Kleophrades, 500-490 a.C., Agrigento, Museo Archeologico Regionale (Archivio Soprintendenza BB.CC.AA. di Agrigento).

Sul frontespizio, sepoltura della necropoli Mosè di Agrigento (Archivio Soprintendenza BB.CC.AA. di Agrigento).

Copyright Soprintendenza di Agrigento 2012

E' fatto divieto di riproduzione e utilizzazione senza autorizzazione della Soprintendenza BB.CC.AA.di Agrigento

Copia omaggio. Vietata la vendita

Parce sepolto : il rito e la morte tra passato e presente / a cura di Valentina Caminneci. -Palermo : Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, 2012. – e-book

ISBN 978-88-6164-204-1

1. Riti funebri. I. Caminneci, Valentina.

393 CDD-22 SBN Pal0250564

CIP – Biblioteca centrale della Regione siciliana “Alberto Bombace”

La pubblicazione degli atti del corso dei seminari organizzati dalla Soprintendenza di Agrigento nell'ambito del progetto "Scuola Museo" sul tema "Parce sepulto" è particolarmente rilevante in quanto è la prima volta che ciò avviene tramite e book.

Si tratta di una novità veramente importante in quanto il materiale prodotto viene proposto ad una utenza molto più vasta di quella che era possibile raggiungere con il libro a stampa. Il testo verrà infatti pubblicato sui siti istituzionali e potrà quindi essere fruito da un numero teoricamente illimitato di lettori. Ciò fa parte di una strategia che vuole adeguare l'educazione ai beni culturali all'utilizzazione delle tecnologie multi mediali secondo i più attuali orientamenti della didattica, come è già emerso nell'incontro organizzato dal Dipartimento Beni culturali e identità siciliana il 20 aprile 2012, durante il quale si è discusso dei temi ormai correnti legati ai nativi digitali e al web 2.0 e sono state presentate piattaforme che consentono lo scambio e l'aggiornamento delle informazioni in tempo reale.

In tale ambito è evidente che questo e book è uno strumento didattico avanzato che, tuttavia, a nostro parere, deve essere utilizzato come qualunque altro testo. Esso infatti fornisce contenuti da approfondire in maniera agevole e immediata, il che ne costituisce il vantaggio.

Per quanto riguarda la conoscenza del patrimonio culturale infatti i media offrono un sostegno fondamentale nel favorire i collegamenti fra gli aspetti dello stesso ed è ormai noto che la scuola a breve, utilizzerà, oltre che la LIM, il tablet, anziché il libro a stampa.

Tuttavia il testo è e vuole essere un sussidio agevole per permettere la fruizione reale del bene con i conseguenti benefici fisici e psichici che il rapporto multisensoriale con il patrimonio comporta.

Infatti, sebbene ci siano diverse opinioni contrastanti a riguardo, le interconnessioni e la facilità di consultazione offerte dai media non possono farci ritenere i “musei virtuali” come la tappa a cui tendere, ma piuttosto quella da affrontare prima dell’uso del bene.

Ho seri dubbi che il visitatore di un museo virtuale possa essere colto dalla sindrome di Stendhal, con i suoi positivi effetti .

La possibilità, inoltre, che tale testo possa essere strumento di lavoro per tutti coloro che, pur non avendo partecipato fisicamente ai seminari di aggiornamento, intendano utilizzarlo come percorso didattico, dà ulteriore forza al progetto di educazione ai beni culturali che il Dipartimento ha avviato come attività ordinaria ormai da molti anni e rimedia tutta una serie di problemi legati alla progressiva diminuzione dei fondi, con tutto quello che ne consegue.

D'altra parte la proposta didattica della Soprintendenza, sviluppata ampiamente in chiave interdisciplinare, offre tante possibilità di utilizzazione dell'opera, non necessariamente legate al territorio di Agrigento.

Il tema della sepoltura e della pietas poteva infatti essere affrontato presentando le necropoli, con una prevalenza degli aspetti archeologici, che pure sono ampiamente trattati.

Si è scelto, invece, di affrontare l'argomento in chiave diacronica e, per

usare un neologismo, interpatrimoniale, nel senso che sono presenti tutti gli aspetti che caratterizzano i beni culturali materiali e immateriali: beni archeologici, storico artistici, archivistici, etnoantropologici con un sapiente uso delle fonti. Particolarmente interessante, a riguardo, l'aver trattato un aspetto particolare, quello dei lasciti testamentari, con riferimento alla troppo poco conosciuta Biblioteca Lucchesiana di Agrigento.

Allo stesso modo sono offerte le indicazioni indispensabili, per costruire un percorso didattico adatto alle esigenze di ogni singolo gruppo classe, di ogni ordine e grado e quindi opportunamente calibrato e ricco di essenziali riferimenti bibliografici e letterari .

Ai docenti è dato il compito di sviluppare gli argomenti, verificare il raggiungimento di apprendimenti e competenze, effettuare le visite ai siti e realizzare le molteplici attività di laboratorio che sicuramente gli itinerari presentati suggeriscono. Agli stessi si suggerisce, nel rapporto con gli studenti e fra gli studenti, nell'epoca del web 3.0, che così rapidamente si sta sostituendo al 2.0, di fare proprio quanto emerge dalla consultazione di Wikipedia a riguardo: se il web 2.0 era "io parlo e tu rispondi", il web 3.0 è "noi parliamo". Il nuovo e book serve allora per parlare , condividere ed educarsi insieme sui luoghi reali del patrimonio.

Assunta Lupo

Dirigente UO 28 Dipartimento Beni culturali e identità siciliana

Leggere la storia e la cultura dell'uomo non può prescindere dalla riflessione sulla morte, inevitabile esperienza dolorosa, che coinvolge l'umanità intera. E se i monumenti legati agli spazi della morte sono beni culturali, lo sono anche le pratiche sociali e rituali connesse alla sfera funeraria. Un patrimonio "immateriale" espressione della memoria storica ed elemento essenziale dell'identità culturale della Sicilia, che va correttamente valorizzato, affinché non si estingua nella massificazione dell'era globale.

In questa azione di recupero memoriale gioca un ruolo fondamentale la didattica dei beni culturali, cui le attuali prospettive della scuola dell'autonomia assegnano giustamente una nuova centralità. I contenuti offerti dal volume rivestono perciò grande interesse come stimolo per le nuove generazioni alla ricerca della voce intima del nostro popolo e delle sue tradizioni.

La scelta di dedicare un volume alla ritualità connessa alla morte nel corso dei secoli, soprattutto nei suoi aspetti culturali e sociologici, nasce nell'ambito delle attività di Educazione Permanente della Soprintendenza di Agrigento, come proposta formativa ai docenti della provincia.

Il coinvolgimento della classe docente in percorsi di riflessione pluridisciplinari, volti alla comprensione del passato e delle

nostre radici culturali, costituisce la specificità di questa offerta didattica. La pluridisciplinarietà garantisce infatti un approccio integrale alla tematica, privilegiandone la dimensione antropologica e utilizzando una chiave corretta di attualizzazione, necessaria ai fini della traduzione dei contenuti in valida risorsa educativa. Anche la prospettiva diacronica prescelta contribuisce ad imprimere dinamismo ed efficacia ad una pedagogia del patrimonio in cui il passato e il presente rivivano in uno stimolante confronto dialettico.

Il volume costituisce per la formula prescelta, quella dell'e-book, una risposta innovativa nel segno dell'applicazione della multimedialità e delle forme di comunicazione partecipativa affidate al web. Il modello dell'open access, infatti, persegue la trasformazione dell'Istituzione in una piattaforma virtuale in grado di consentire una comunicazione attiva con il proprio pubblico e una fruizione condivisa del patrimonio culturale priva di confini geografici.

Pietro Meli
Soprintendente BB.CC.AA. Agrigento

Indice

Presentazione

Assunta Lupo U.O. 28. Dip.to Beni Culturali e Identità Siciliana

Pietro Meli Soprintendente BB.CC.AA. Agrigento

Introduzione

Sit tibi terra levis

Valentina Caminneci, Soprintendenza Agrigento

Prepararsi a morire

Ne sub silentio spiritus relicto corpore exhalaret: lasciti e testamenti nella Sicilia medievale (XIV-XV secolo)

Maria Antonietta Russo, Università degli Studi di Palermo 3

Le volontà testamentarie dei vescovi Gioeni e Lucchesi Palli: contributo illuminato alla cultura agrigentina della seconda metà del '700

Paola Giarratana, Maria Carmelina Mecca, Soprintendenza di Agrigento 21

Il rispetto per i morti

Antigone: diritto dei morti e conflittualità irrisolta del ghenos

Francesca Patti, Liceo Classico Empedocle, Agrigento 37

Gli spazi della morte

Complessità sociale e l'uso degli spazi della morte nella Sicilia del V e IV millennio a.C.

Enrico Giannitrapani, Arkeos-Servizi integrati per i Beni Culturali, Enna 57

Un esempio di necropoli “monumentale” in territorio nebroideo

Maura Arizi, Piero Coppolino, Parco archeologico delle Isole Eolie e delle aree archeologiche di Milazzo, Patti e dei Comuni limitrofi 79

Enchytrismos. Seppellire in vaso nell'antica Agrigento
Valentina Caminneci, Soprintendenza di Agrigento 111

Il sistema simbolico della morte

Il motivo del “defunto a banchetto” nella Sicilia ellenistica:
immagini, pratiche e valori
Elisa Chiara Portale, Università degli Studi di Palermo 135

Vivere la morte nell'Impero romano. La tomba di Valerio Herma
nella necropoli vaticana
Luigi Calì, Politecnico di Bari 165

Un racconto. Il cantiere del Trionfo della Morte, un affresco
per l'ospedale grande e nuovo di Palermo
Maria Antonietta Spadaro, Anisa, Palermo 189

Il lutto e l'iconografia

I gesti del compianto funebre nella ceramica greca
Filippo Sciacca, Psicologo, Agrigento 215

Dal gesto allo sguardo: appunti sull'iconografia del lutto
nell'arte medievale
Licia Buttà, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona 225

Percorsi didattici

Valentina Caminneci 247

Ἀγράπτα νόμιμα: per una conclusione

Valentina Caminneci 267

Introduzione

Sit tibi terra levis

Valentina Caminneci

*Dove sono Elmer, Herman, Bert, Tom e Charley,
il debole di volontà, il forte di braccia, il buffone, l'ubriaccone,
l'attaccabrighe?*

Tutti, tutti, dormono sulla collina

(E.Lee Masters, Antologia di Spoon River, 1916)

Il viso costernato e atteggiato a somma tristezza del vecchio, curvo e gravato dal dolore, che contempla con gli occhi sbarrati il bellissimo giovane della stele dell'Ilisso, incarna perfettamente lo smarrimento rassegnato dell'uomo di fronte alla morte, insolubile enigma per chi resta. Di morte si parla spesso, più per allontanarla e per assaporare il fatto di essere vivi di fronte al grande timore di non esistere più. E, nel contempo, la coscienza di un destino incombente e di una fine inevitabile, seppure esorcizzata o rimossa, celebra il culto dell'occasione e del tempo propizio, perché *nobis cum semel occidit brevis lux, nox est perpetua una dormienda* (Cat. Carm. 5) o, cristianamente, *vegliate, dunque, perché non sapete né il giorno né l'ora* (Mt.25,13). Se vivere bene e a pieno rappresenta, sia nell'ottica pagana che in quella cristiana, sebbene con una differente concezione di tale pienezza, la compensazione della perdita imminente, anche morire bene può contribuire ad alleviare l'angoscia di una fine comunque imprevedibile, attraverso atti preparatori all'ultimo evento. "Prepararsi a morire" è il titolo della prima sezione del volume, in quanto la morte, una buona morte, si affronta da vivi, dettando le proprie volontà su beni ed affetti, programmando le esequie e progettando una tomba. Varrone, a proposito della etimologia della parola *monumentum*, monumento funebre, precisa che il significato non è quello di memoria dei defunti, quanto quello di ammonimento per i vivi. La sepoltura, non solo nelle società antiche, è solo un momento di un sistema di azioni ritualizzate messe in atto in relazione ad un morto, un codice composito, tra solidale obbedienza alle consuetudini del gruppo sociale di appartenenza e, ancor più che *memento mori*, ostentazione di *status symbol*.

Ai messaggi reconditi di ritualità ed iconografia funeraria è dedicata un'altra sezione del volume: la morte diviene autocelebrazione, mantenendo attraverso i secoli il medesimo linguaggio



Stele dell'Ilisso. Museo Nazionale di Atene, 340 d.C. (da Martin 1984)

magniloquente e assumendo l'aspetto gioiale di una festa, spesso un banchetto, che nell'atto del mangiare e del bere, superi la dimensione mortale.

La morte ha i suoi spazi, definiti e protetti da un rispetto che nasce già prima della storia, come dimostrano le necropoli della Sicilia a cui è dedicata un'altra sezione del volume. La città dei morti si affianca alla città dei vivi, riflettendone, non in modo esattamente speculare, ma in modo metaforico, l'organizzazione sociale.

La comunità organizza i tempi ed i gesti del lutto, la sepoltura, spazio finale di deposizione del defunto, diviene spazio cerimoniale e di memoria sociale. L'esperienza della morte, diversamente percepita secondo il sistema valoriale di riferimento, viene così "normata" dai riti funebri, oggetto della parte conclusiva del volume, che contribuiscono a ristabilire l'ordine alterato dall'evento traumatico ed a superare la paura ed il dolore derivanti dalla separazione.

Un dolore, quello della morte, che non risparmia nessuno: lo Zeus foscoliano geme sulle spoglie dell'amata Elettra, Cristo piange davanti al sepolcro dell'amico Lazzaro.



Per gratiam Dei sanus mente et sensu et corpore

PREPARARSI A MORIRE

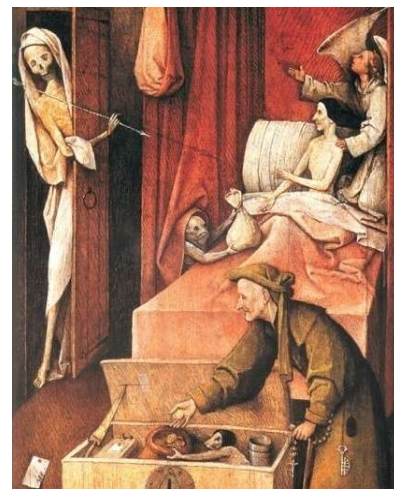
Hieronymus Bosch, La morte e l'avarro. Olio su tavola, 1485-1490. Washington, National Gallery of Art (*Washington, National Gallery* 1968)

Ne sub silentio spiritus relicto corpore exhalaret: lasciti e testamenti nella Sicilia medievale (XIV-XV secolo)

Maria Antonietta Russo

La paura della morte accompagna l'uomo di ogni epoca e di ogni classe sociale nella sua vita terrena, ma è a partire dal XIV secolo che questa si associa in maniera sempre più pressante alla necessità di redigere il testamento. La diffusione della peste, infatti, da una parte, e «il trionfo del Purgatorio» (cfr. Le Goff 1982, 265-410) in cui il peccatore può espiare i suoi peccati, dall'altra, giustificano la diffusione del testamento che, attraverso opere di misericordia e legati *pro anima* permette di «rimediare» almeno in parte ai peccati commessi, di restituire dopo la morte il denaro mal guadagnato, di esorcizzare il timore del giudizio divino *post mortem* e di evitare il rischio di morire *intestatus* per una morte improvvisa, dato che *nihil permanere sub sole datumque esse enim hominibus semel mori*, ma non è dato di sapere *ubi et quando morietur*¹ (fig.1). Il testamento, insomma, diviene un «passaporto per il Cielo» (Le Goff 1981, 205), garantendo i beni eterni, ma anche un «lasciapassare sulla terra» autorizzando il godimento dei beni terreni e riabilitandoli (Ariès 1992, 219). Considerato, un atto religioso, «un sacramentale come l'acqua benedetta, la Chiesa ne impose l'uso, lo rese obbligatorio sotto pena di scomunica». Attraverso un atto pubblico, da un lato, il fedele ammetteva e riscattava i suoi peccati, dall'altro, la Chiesa assumeva «una decima della morte che alimenta ad un tempo la sua ricchezza materiale e il suo tesoro spirituale» (Ariès 1992, 217). Il testamento permetteva di porre rimedio ai peccati commessi in vita acquisendo un «valore eminentemente penitenziale»: chi stilava le ultime volontà aveva preso coscienza delle proprie colpe, che confessava in punto di morte, e cercava di riscattarle attraverso il pentimento e i legati *pro male ablatis* (Bacci 2003, 52-55) (fig.2). L'atteggiamento nei confronti della morte muta, dunque, tra la fine del XII e il XIV secolo proprio per la «nascita del Purgatorio» (figg. 3-4) che rende la fine della vita terrena meno spaventosa sancendo l'esistenza di un luogo intermedio in cui l'uomo ha la possibilità di continuare il cammino di pentimento e salvezza intrapreso in vita ed esplicitato nelle opere di misericordia e nei legati testamentari² (fig. 5).

Significativo in tal senso risulta il ruolo della memoria: il vivo, ricordando e pregando per il



1- Hieronymus Bosch, *La morte e l'avaroso*. Olio su tavola, 1485-1490. Washington, National Gallery of Art (Washington, National Gallery 1968, 112)

defunto, ha pietà della sua anima e ne diminuisce il tempo della purgazione. «La macchia del peccato potrà essere lavata, col tempo, grazie a un periodo più o meno lungo di purificazione che si svolge in un mal definito luogo intermedio; si immagina che vi si scontino delle pene, come in un carcere, e non si esclude la possibilità di ricevere qualche sconto grazie proprio all'esercizio della memoria» dei vivi (Bacci 2003, 40-41). E chi meglio di colui o colei che vive nella preghiera lontano dal denaro e dal peccato, come monaci, frati e suore, può invocare la clemenza di Dio e "raccomandare" l'anima del defunto? Ciò spiega il moltiplicarsi delle richieste di preghiere e messe che nella «meccanica del suffragio» sono finalizzate alla salvezza dell'anima e alla remissione dei peccati (Bacci 2003, 44-46).

Data la diffusione della pratica testamentaria a partire dal Trecento nel saggio verranno presi in esame testamenti che, dal punto di vista temporale, si collocano tra il XIV e il XV secolo, dal punto di vista sociale, sono redatti da membri dell'aristocrazia siciliana.

La paura del giudizio divino (fig. 6) viene chiaramente manifestata nei testamenti da frasi come *timens divinum iudicium repentinum ne sub silentio spiritus relicto corpore exhalaret*³; l'affermazione del Purgatorio si esplicita nella disposizione di far dire messa nella ricorrenza della morte *pro remedio animae* del defunto o in quella di saldare i suoi debiti (Le Goff 1982, 371); la malattia come motivo scatenante che induce a dettare le proprie volontà si esprime, infine, nella generica frase, *eger corporis compos tamen sue mentis*⁴ oppure *quadam infirmitate detentus, sane tamen mentis et compos sue rationis existens*⁵, salvo ulteriori specificazioni sulla natura della malattia; un esempio emblematico il riferimento alla peste nel testamento del conte di Adernò Matteo Sclafani del 1348: *eiusdem urbis egritudine ductus*⁶. La stesura del testamento, già a partire dal XIII secolo, diviene un modo da parte della Chiesa di controllare i fedeli facendo intervenire nel delicato momento del trapasso al letto del moribondo il sacerdote che somministrava l'ultima confessione e l'estrema unzione (Lauwers 2004, 793) (fig. 7). La Chiesa è la mediatrice nella stipula di quel «contratto di assicurazione» che è il testamento «concluso tra l'individuo mortale e Dio» (Ariès 1992, 219).

E, proprio alla Chiesa e alle fondazioni pie va, attraverso i legati *pro anima*, una buona parte del patrimonio che viene in questo modo sottratta ai legittimi eredi; secondo Heers questa sarebbe stata una delle cause della crisi economica della nobiltà trecentesca (Ariès 1992, 220).

Il ricco che non aveva vissuto in modo esemplare (fig.8) avrebbe, infatti, impegnato buona parte del suo patrimonio per riscattarsi mediante legati pii e beneficenza (Bacci 2003, 48-49).

Tra le altre motivazioni che spingono a redigere il testamento nel XIV secolo si diffonde anche quella del pellegrinaggio che induce il pellegrino a disporre dei propri beni prima di intraprendere il lungo e pericoloso viaggio; quest'ultimo diviene anche immagine poetica e metafora della vita nel *vecchierel canuto e bianco/... rotto dagli anni, et dal camino stanco/ che viene a Roma, seguendo 'l desio,/ per mirar la sembianza di Colui/ ch' ancor lassù nel ciel vedere spera* (Petrarca, XVI). La realtà siciliana, però, in quest'ambito è particolare e sono sporadici i casi di pellegrini che dall'isola muovono alla volta di Roma e lo fanno, pressati dal diffondersi dell'epidemia di peste, per lucrare l'indulgenza nell'anno del Giubileo del 1350: la Sicilia «terra senza crociati, (...) è anche terra senza pellegrini» (Sciascia 2012, 312)⁷.

Più diffuso è l'uso di disporre nel testamento, lasciandone la realizzazione alla coscienza dell'erede, un legato per pagare le spese di viaggio ai pellegrini, realizzando così, un pellegrinaggio per interposta persona. L'infanta Eleonora d'Aragona, moglie del conte di Caltabellotta Guglielmo Peralta, per esempio, dispone che si paghi il viaggio a sei pellegrini che vadano tre a Santiago di Compostela e tre a Gerusalemme⁸. Allo stesso modo il nipote Nicolò, figlio del secondogenito Giovanni, dispone *pro remedio suorum peccatorum* che la moglie Isabella mandi negli stessi luoghi della nonna i pellegrini e il suo stendardo⁹. Chi redige le ultime volontà esercita un diritto che «è quello di decidere del destino dei propri familiari e in special modo dei figli: alcuni testamenti paterni contengono un gioco crudele di alternanza,



2- Il testatore sul letto di morte. Miniatura del cap. XXVIII del Digesto, c. 1320. Cesena, Biblioteca Malatestiana, Pluteo sin. IV, cod. 2, f. 59v (Bacci 2003, tav.1)



3- Purgatorio. Orvieto, San Lorenzo de Arari, affresco, 1330 (Frugoni 2001, 85)

per cui una figlia va monaca, una si sposa (...) senza un testamento paterno di questo tipo, le figlie avrebbero potuto rivendicare il loro diritto a una dote» (Ago, Borello 2008, 27). Se già dotate, solitamente, venivano escluse da altre eredità anche in assenza di figli maschi; in tal caso, infatti, si preferivano i fratelli (Owen Hughes 1976, 936-937). Ma il testamento può anche diventare un dovere se la sua assenza toglie a qualcuno la possibilità di ereditare (Ago, Borello 2008, 28).

Fonte ricchissima di dati, permette di ricostruire da un lato la biografia del testatore, i suoi rapporti familiari, la religiosità personale, dall'altro la geografia di un luogo, la "carta pia" attraverso i legati a chiese, conventi e ospedali (Brentano 1985, 3-4). È un negozio giuridico, un negozio "solenne" per il momento in cui viene stilato, per il suo contenuto e per la forma utilizzata, è unilaterale e revocabile. Può nascere, oltre che dalla speranza di redenzione garantita dai lasciti *pro anima*, dalla volontà di tutelare i figli, dal bisogno di ristabilire equilibri tra i successori. Può divenire un vero e proprio «autoelogio del testatore (...) testimonianza delle cose realizzate, quasi in senso autobiografico (...) specchio della vita o della morte (...) cioè la contemplazione, in un momento così importante dell'esistenza umana, del proprio personale "vissuto"» (Gatti 1985, 17-20). È il caso del testamento di Giovanni Ventimiglia, marchese di Geraci, che nelle sue ultime volontà ripercorre la sua vita sottolineando di avere servito fedelmente la monarchia fino alla vecchiaia, in pace e in guerra, e di avere compiuto imprese esemplari per i suoi eredi ai quali impone di mantenersi fedeli alla monarchia (Russo 2008-2009, 77, 90). Anche Guglielmo Raimondo Moncada, conte di Augusta, prescrive *sub pena maledictionis nostre et privationis omnium bonorum* di perseverare nella fedeltà ai regnanti¹⁰.

Se la paura della morte accomuna tutte le classi sociali, dal momento che l'uomo facile vittima delle tentazioni può precipitare negli abissi (fig. 9), e fa del testamento un atto che assimila il nobile all'uomo di modeste condizioni economiche, l'intenzione di designare gli eredi e garantire una distribuzione dei beni e dei legati *pro anima* che segue le



4- La Vergine protettrice delle anime del Purgatorio. Todi, affresco XIV secolo (Le Goff 1981)

5- Le opere di misericordia, "Maestro di Alkmaar", XV secolo. Amsterdam, Museo Nazionale (Alighieri, 204-205)



volontà del testatore porta alla diffusione del testamento nell'ambito dell'aristocrazia siciliana del Trecento.

Ciò coincide con il radicarsi nell'isola della nobiltà catalano-aragonese e, quindi, di un diverso modo di intendere la famiglia, quello legato al lignaggio. Se, infatti, fino alla metà del Trecento la gestione patrimoniale era influenzata dalla comunione dei beni tra padre, madre e figli, dalla seconda metà del Trecento si afferma un modello di famiglia agnaticio che, identificandosi maggiormente con il patrimonio, cerca di evitare la frantumazione dei beni. Ciò trova conferma nella diffusione soprattutto nell'ambito dell'aristocrazia del regime matrimoniale "alla greca" che seguiva il diritto comune (Romano 1994, 140-153). Il testamento nel Trecento non era finalizzato alla designazione degli eredi «tali per legge»; il padre stilava le ultime volontà per dividere il patrimonio comune, ma, talvolta disponeva anche della terza spettante ai figli, per evitare liti. L'atto si configurava come un «bilancio dell'azienda famiglia» in cui venivano elencati i beni per constatarne la consistenza e giustificare i lasciti (Romano 1994, 145-146). Nel momento in cui, però, si afferma la nuova mentalità, mutano anche le ragioni per cui viene stilato il testamento e in questo trapela sempre di più la coscienza del lignaggio. Significativa, per esempio, la diffusione del fedecommesso agnaticio per linea maschile che privilegiava la linea al grado e il ricorrere della condizione dell'assunzione del nome e delle armi familiari nel caso in cui, in assenza di figli maschi, ad ereditare fossero le figlie femmine (Romano 1994, 150-151, 166). Se Nicola Peralta, conte di Caltabellotta, designava erede del titolo comitale la figlia primogenita Giovanna e in caso di sua morte le altre figlie, prima Margherita, poi Costanza, pur prevedendo la possibilità della nascita di un figlio maschio che avrebbe raccolto l'eredità, e non condizionava la successione all'obbligo per i futuri generi del mantenimento del cognome¹¹, Matteo Sclafani, invece, non essendo riuscito ad avere figli maschi dai tre matrimoni, ossessionato dalla volontà di perpetuare il nome e le insegne del casato, divideva i beni tra le due figlie con i loro eredi ma imponeva già nel primo

testamento del 1333 al nipote Matteo Moncada, figlio di Margherita, di perpetuare *cognomen ipsius testatoris videlicet de Sclafano* e di portare *arma tantummodo ipsius testatoris (...) pura et sine aliqua immissione aliorum armorum* come avrebbe dovuto fare anche il figlio e chiunque fosse il successore, pena l'esclusione dell'eredità (Russo 2005, 523). L'obbligo si manteneva per tutti i testamenti e, così, nel 1345 disponeva che gli eredi di entrambe le parti, Peralta e Moncada, mantenessero inalterate le armi *ad grues campis albo et nigro hinc inde partitis* e il cognome che avrebbe dovuto conservarsi immutato *de Sclafano absque aliqua alia adiunzione seu mistione alicuius alterius cognominis* (Russo 2005, 536). Anche il Moncada, riprendendo le volontà del nonno disponeva che gli eredi portassero le sue armi *sine aliqua mixtura* (Asp, *Moncada*, 694, c. 24v), così come il figlio Guglielmo Raimondo (Ahn, *Nobleza, Moncada*, CP.304, D.2). I testamenti permettono, allora, di ricostruire non solo la biografia del testatore, il suo ruolo nella società, ma anche le condizioni politiche di un'epoca e l'evoluzione dei rapporti familiari¹². Leggendo i testamenti dello Sclafani, per esempio, si può seguire la parabola della sua vita dall'ascesa ai vertici della società del Trecento all'espulsione da Palermo e al sequestro dei beni; si possono ricostruire le cariche rivestite dal conte, il suo ruolo politico ed economico, il suo *entourage*, la situazione patrimoniale, i rapporti tra coniugi e con i familiari, l'esistenza di figli illegittimi. Nelle sue volontà il conte esplicita se i matrimoni sono contratti *more graecorum o more latinorum*; vuole garantire la salvezza della propria anima ma anche di quella dei familiari sepolti nella cappella di San Francesco a Palermo e a tal fine dispone di diversi legati *pro anima*.

La ricchezza e completezza dei quattro testamenti permette di definire una griglia (Cfr. Russo 2006a, 63-68) che mette in luce le principali caratteristiche e le costanti dei testamenti, facilitando la lettura e lo studio di questa tipologia di fonte. Notaio, testimoni ed esecutori testamentari assieme a destinatari di lasciti particolari, permettono di delineare l'*entourage* del testatore; le circostanze, non sempre espresse, possono illuminare su eventuali malattie o, attraverso uno studio a tappeto sui testamenti di un periodo, sulla



6- Maso di Banco, Defunto al cospetto di Cristo giudice. Firenze, Santa Croce, affresco c. 1335 (Bacci 2003, tav.6)

presenza di epidemie; i legati ai familiari e la designazione degli eredi consentono di definire i vincoli familiari e la presenza di figli illegittimi; i diversi legati di beni mobili e immobili forniscono un quadro patrimoniale che comprende tutti i beni: feudali, urbani, extraurbani, i servi; i legati *pro anima* e le disposizioni in merito alle esequie e alla sepoltura danno un'idea sulla religiosità del testatore e sui suoi rapporti con il territorio.

Nel caso di Matteo Scalfani la generica malattia indicata nei primi testamenti può essere identificata nel testamento del 1348 con la peste diffusa in città (figg. 10-11). Relativamente ai rapporti familiari, la predilezione per la secondogenita Luisa si evince, oltre che dal mutamento delle volontà del 1354, dall'assegnazione alla figlia dei beni esistenti a Palermo, tra cui i due palazzi simbolo della grandezza della famiglia, l'osterio magno e il palazzo *di Turri*, a cui il conte era particolarmente legato. Il variato rapporto con Palermo si esprime nella scelta del luogo di sepoltura: se nel 1333 il conte aveva designato la cappella che si sarebbe dovuta costruire con un suo legato nella chiesa del Beato Francesco di Palermo, nel 1345, come nel 1348, opta per la chiesa di Santa Chiara sempre a Palermo per il completamento della quale assegna un legato alla badessa del monastero; nel 1354 temendo, probabilmente, che il corpo non possa rientrare intatto a Palermo, dispone che si faccia una prima inumazione nel castello di Chiusa per poi provvedere alla collocazione definitiva *dissoluto primo corpore suo* nella chiesa di San Francesco. Il legame con i francescani è espresso, oltre che nella scelta del luogo di sepoltura, nella volontà di essere sepolto in abiti francescani, nei legati alla chiesa e nella presenza e designazione di francescani tra i testimoni e gli esecutori testamentari (Russo 2005; Russo 2006a); anche il nipote Matteo Moncada, conte di Augusta, mostrerà la stessa volontà designando come luogo di sepoltura la chiesa di San Francesco di Lentini o, comunque, nel caso in cui non fosse stato possibile, una chiesa di frati minori vicina al luogo di morte e scegliendo come esecutore testamentario il guardiano della chiesa di san Francesco (Asp, *Moncada*, 694, cc. 31, 33v). Il figlio, Antonio, conte di Adernò, avrebbe preferito la chiesa di san Francesco a



7- Hieronymus Bosch, I sette peccati capitali, particolare Morte di un peccatore, fine XV- inizi XVI secolo. Madrid, Museo del Prado (*L'opera completa di Bosch* 1966)



8- Sebastian Brant, Stultifera navis, Basilea 1497, f. 53: L'amore dei beni terreni. Parigi, Bibliothèque Nationale, Réserve Yh. 51 (Tenenti 1957)

Catania da lui edificata¹³; Sigismondo Luna, conte di Sclafani, il convento di Santa Maria *extra menia* di Palermo (Asp, *Moncada*, 148, cc. 143r-158v); Giovanni Ventimiglia, il convento di san Francesco a Castelbuono che diverrà il mausoleo della famiglia (Russo 2008-2009, 79). La predilezione per i francescani è una costante nei testamenti già a partire dalla seconda metà del Duecento. «L'aver mostrato», infatti, «il cammino della salvezza (...) attraverso la via dell'elemosina» (Mollat 1983, 177) e l'aver utilizzato il denaro per i poveri forniscono una spiegazione della loro affermazione nella società e della presenza, a garanzia della salvezza dell'anima, come testimoni, esecutori, consiglieri, beneficiari, nei testamenti (Rigon 1985, 53-54).

La salvezza eterna sarebbe stata garantita al testatore, oltre che dai legati *pro male ablatis incertis* e dalle messe celebrate per la propria anima e per quella dei parenti, dai legati per il matrimonio di fanciulle povere e di orfane, per l'acquisto di panni per i bisognosi, dalla manomissione degli schiavi e dai legati agli ospedali, alle chiese e ai monasteri; nel caso dello Sclafani, in particolar modo di Palermo e con maggiore attenzione per quelle francescane, ma anche del territorio da lui controllato, da Ciminna, a Chiusa, a Termini, a Sclafani. Emblematico, tra gli altri, il lascito in denaro all'ospedale dell'amata Palermo appena costruito dall'arcivescovo nominato suo esecutore testamentario. Numerosi anche i legati per la costruzione e la riparazione delle mura di Ciminna e di Chiusa e di ponti sul fiume Salso, sul fiume Oreto, nel territorio di Adernò e sotto Sclafani¹⁴.

Costante dei testamenti, i “legati devoti” coprono una realtà molto ampia abbracciando sia lasciti a chiese, conventi e confraternite, sia opere di carità sia legati ai poveri. Tra le opere caritative, assieme ai legati agli ospedali e ai numerosi e onnipresenti lasciti ai poveri, diffusa è quella dell'edificazione di ponti cui si associa l'assunzione di indulgenze (Vovelle 1986, 129-130). Tra i lasciti per i poveri e gli orfani si pensi, per esempio a quelli disposti da Eleonora d'Aragona per far vestire con *panno catalanisco* cinquanta poveri e per costituire doti (Russo 2006b, 154) o a quelli di Giovanni Ventimiglia per far

sposare sei fanciulle orfane o povere del marchesato (Russo 2008-2009, 81).

La pratica delle preghiere e delle messe diviene sempre più diffusa anche in virtù della affermazione dell'esistenza del Purgatorio: dato che le anime purganti ormai non possono far nulla per abbreviare il tempo della loro purgazione, sono i vivi che si devono adoperare in loro favore con la preghiera. E, allora, «per assicurare la salvezza delle povere anime che purgano le loro pene, si cercherà di accumulare le prestazioni ed i servizi. Alle tappe graduate vengono preferite le misure piene. Il trigesimo, messa del trentesimo giorno, designa, ormai, con un equivoco rivelatore, una serie di trenta messe consecutive; all'anniversario si giustappone *l'annuel des messes*» (Vovelle 1986, 127-128). Nicolò Peralta non si accontenta di disposizioni generiche sulle messe da recitarsi per la sua anima, ma esige che vengano celebrate quattrocento messe, oltre alle messe gregoriane da cantarsi a Chiusa e ad altre messe sempre cantate da celebrarsi a Chiusa, a Sciacca, nel monastero di San Martino delle Scale e nel monastero di San Nicolò l'Arena (Asv, *Rospigliosi-Gioeni*, 8, c. 93v). Giovanni Ventimiglia, invece, dispone che vengano celebrate due messe a settimana nella chiesa madre di Cefalù, oltre a cinquecento messe in ricordo della passione di Cristo, altre cinquecento in onore della Vergine Maria e altre ancora da stabilirsi in remissione dei suoi peccati e di quelli dei parenti (Russo 2008-2009, 81, 83); Matteo Moncada che un cappellano virtuoso celebri *continuo* gli uffici divini per la sua anima e per quella dei suoi parenti (Asp, *Moncada*, 125, cc.113v-114r). Quando i testatori si rendono conto che rischiano con il passare degli anni la mancata esecuzione delle proprie volontà, «l'obito perpetuo» si trasforma «in una serie di messe in numero determinato, da celebrare nel più breve tempo possibile» (Vovelle 1986, 132). La speranza di rimediare al male compiuto con disparati lasciti diviene una costante che permette al testatore di affrontare con maggiore serenità la morte; e se, talora, le malefatte sono genericamente comprese nell'espressione *pro male ablatis incertis*, come nel caso di Nicola Peralta che lega a tal fine diecimila fiorini al priore del convento



9- La scala delle Virtù, dall'*Hortus deliciarum* di Herrad di Hohenbourg, XII secolo, f.215v (Frugoni 1999, 203)

carmelitano di Sciacca perché li distribuisca come meglio crede, ma che al contempo elenca una serie di debiti che vuole vengano pagati dagli eredi (Russo 2000, 291-292), o di Giovanni Ventimiglia che dispone la restituzione di tutto ciò che aveva preso *per aliquam illicitam et indebitam exactionem seu retentionem* (Russo 2008-2009, 79), può anche accadere che queste vengano palesemente confessate, come fa Matteo Moncada che nelle sue ultime volontà ricorda e giudica le azioni compiute contro gli abitanti di Lentini e Siracusa, in particolar modo le *depredationes* da lui perpetrate con la sua comitiva, e, per pacificare la coscienza, assegna una cifra di seicento onze per il risarcimento di chi avesse provato di aver subito un torto e, specifica, ad ulteriore garanzia di salvezza della sua anima per assicurarsi che nessuno sfugga all'indennizzo, che quello che fosse rimasto del denaro si sarebbe dovuto assegnare ai poveri *ad arbitrium fidecommissariorum suorum pro animabus eorum quibus facta exitit dicta depredatio et probare negaverint ipsam depredationem*. Il conte riconosce anche i debiti all'assolvimento dei quali vengono preposti i fedecommissari che, assieme agli eredi, dovranno anche provvedere ai suffragi per la sua anima¹⁵. In modo analogo al conte di Augusta, quello di Sclafani, Sigismondo Luna, confessa *pro exoneratione conscientie sue* di essere debitore nei confronti di diverse persone che vengono dettagliatamente elencate, ma aggiunge, nel caso di altre, di non avere memoria certa relativamente ai debiti e di affidarsi al giuramento dei creditori. Anche nei confronti della Curia si rimette al giuramento di terzi non essendo sicuro di essere debitore o creditore in ragione dell'amministrazione degli uffici di maestro secreto e di maestro portulano¹⁶. Il Luna ha, così, messo a tacere la coscienza assegnando agli eredi il delicato compito di dare quanto dovuto a chi ne aveva diritto, lasciando loro la responsabilità della sua salvezza eterna. Parte considerevole per entità di lasciti e significativa per ricostruire il rapporto del testatore con il territorio è quella dei legati *pro anima* alle chiese. Eleonora d'Aragona, legata affettivamente in particolar modo al monastero di Santa Maria del Bosco di Calatamauro e a quello di Santa Maria

dell'Itria di Sciacca, assegna dei legati a questi monasteri assieme alle quattro onze annuali al prete della chiesa di Santa Maria del Soccorso di Sciacca per gli uffici divini e alle altre quattro per il prete della chiesa del castello di Caltanissetta. Dispone che l'erede completi la chiesa di San Pietro a Caltanissetta e di Santa Profomia a Catabellotta; lega alla *maramma* della chiesa di Santa Maria del Bosco sei onze e quattro alla chiesa di Santa Maria de Adriano. Ad ulteriore garanzia della salvezza eterna assegna trenta onze *pro male ablatis incertis*, libera dal vincolo di schiavitù diversi servi e, per essere sicura di non sbagliare nella scelta dei vivi cui affidare la sua memoria, dispone che vengano riscattati diversi pegni d'argento con cui realizzare lampade votive e calici per chiese basiliane, carmelitane, francescane e benedettine (Russo 2006b, 151-157). In modo analogo non mancano i legati per le chiese e per la costruzione di cappelle nel testamento del figlio Nicola, in particolar modo per i monasteri di Santa Maria del Bosco e di Santa Maria dell'Itria (Russo 2000, 292); e, ancora, in quello di Matteo Moncada che obbliga gli eredi alla costruzione di una cappella nel castello di Augusta (Asp, *Moncada*, 125, cc.113v-114r); in quello del figlio Guglielmo Raimondo che dispone la costruzione di chiese e ospedali e lasciti a domenicani e francescani (Asp, *Moncada*, 127, cc.323r-343v); in quello di Giovanni Ventimiglia, il quale, oltre a legare diecimila fiorini per la costruzione della cappella di S. Antonio nella chiesa di San Francesco a Castelbuono nella quale si sarebbero dovuti collocare una serie di oggetti preziosi minuziosamente descritti assieme alle testimonianze della sua vita gloriosa, armi e vessilli, dispone diversi lasciti per le chiese: lega cento onze per la costruzione della chiesa di Santa Maria *de alto piano*, un calice d'argento alla cappella di San Paolo fondata dai suoi antenati nella chiesa madre di Cefalù, un'onza alla chiesa madre di Castelbuono e dieci onze al priore del monastero di Santa Maria di Burgio (Russo 2008-2009, 82, 89).

E se, da un lato, il testatore si preoccupa della salvezza eterna (figg. 12-13), dall'altro, fa fatica a distaccarsi dalla materia e non può fare a meno di ricordare a chi rimane in vita il



10- G. Boccaccio, *Il Decameron*, 1427. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. it. 63, fol.6 (Tenenti 1957, tav.7)



11- Il trionfo della morte. Lucignano (Arezzo), San Francesco, affresco, fine XIV secolo (Frugoni 1999, 291)

suo ruolo, la necessità che i funerali siano adeguati alla persona e che la comitiva e i familiari si vestano a lutto in segno di rispetto. Emblematico è il caso di Nicolò Peralta il quale dispone che dopo la sua morte un servitore, vestito con le armi dei Peralta, porti per le vie di Chiusa uno stendardo di seta del signore e lo ponga sul suo monumento funebre da costruirsi dell'altezza di sei palmi e della larghezza di otto; il monumento dovrà essere coperto giornalmente di verde e nei giorni festivi di rosso. Tutti i servitori di qualsiasi genere e grado avrebbero dovuto vestirsi a lutto (*Asv, Rospigliosi-Gioeni*, 8, cc. 94r-95r). Dettagliato nelle indicazione del lutto è anche Matteo Sclafani che assegna nel testamento del 1345 trenta onze per le candele di cera necessarie per il giorno della morte e per gli anniversari al nono, al quarantesimo giorno e all'anno; cinquanta onze per i panni a lutto che la comitiva avrebbe dovuto indossare il giorno della morte e due onze per i cavalli che avrebbero dovuto precedere il corpo del testatore nel giorno del funerale (Russo 2005, p. 541). E, ancora Giovanni Ventimiglia che obbliga i fedecommissari, gli ufficiali, i servitori e le loro famiglie a vestirsi a lutto per la sua morte (Russo 2008-2009, 81). La paura del giudizio divino e la speranza di riscattare il male compiuto con opere misericordiose avevano, dunque, assunto nei testamenti dell'aristocrazia siciliana del tardo Medioevo un ruolo e uno spazio preponderante ma non esclusivo, tra le righe sarebbero sempre trapelate la finitezza umana e la coscienza del lignaggio.



12- La morte dell'uomo buono. Spoleto, chiesa di San Pietro, rilievo, fine XII secolo. (Frugoni 1997, 67)

13- La morte del peccatore. Spoleto, chiesa di San Pietro, rilievo, fine XII secolo. (Frugoni 1997, 67)

-
1. Testamento di Giovanni Ventimiglia, marchese di Geraci, del 20 marzo 1474, edito in Russo 2008-2009, 77-78.
 2. Il Purgatorio come «terzo luogo» nasce nella seconda metà del XII secolo e si afferma nel secolo successivo portando a un mutamento radicale nella vita del credente che si rende conto che dopo la morte non finisce tutto. Al modello dualista che oppone un luogo spaventoso a quello celeste se ne sostituisce uno che impone l'esistenza di un altro luogo, intermedio, in cui i defunti possono espiare i propri peccati attraverso prove con l'ausilio dei suffragi di chi è ancora in vita. Anche sul versante temporale il Purgatorio è un periodo intermedio, il periodo tra la morte individuale e il giudizio finale (Le Goff 1982, 3-16).
 3. Testamento di Matteo Sclafani, conte di Adernò, del 6 settembre 1354, edito in Russo 2005, 559.
 4. Testamento di Matteo Sclafani del 6 agosto 1333, edito in Russo 2005, 523.
 5. Testamento di Matteo Sclafani del 2 aprile 1345, edito in Russo 2005, 534.
 6. Testamento di Matteo Sclafani del 28 maggio 1348, edito in Russo 2005, 544. Più esplicita un'abitante di Corleone, Elena de Manda, che dichiarava nel suo testamento del 1422 di essere *egra corporis infirmitate pestifera nunc regnante* (Mirazita 2006, 77).
 7. Con l'indizione del giubileo del 1300 Bonifacio VIII accordava ai pellegrini che si fossero recati alla basilica di San Pietro a Roma e alla basilica di San Paolo fuori le Mura, per trenta giorni se romani, per quindici se residenti in luoghi lontani, l'indulgenza plenaria, «la più completa», e la estendeva anche a quei pellegrini che fossero morti prima di avere terminato il numero prescritto di giorni di pellegrinaggio. Nel 1350 venne celebrato il secondo giubileo (Le Goff 1982, 376; Paravicini Bagliani 2003, 244-255).
 8. Testamento del 7 gennaio 1402, edito in Russo 2006b, 153.
 9. Testamento del 21 ottobre 1423, in Asv, *Rospigliosi Gioeni*, 8, c. 93v.
 10. Testamento del gennaio 1395, in Asp, *Moncada*, 127, cc. 323r-343v; Ahn, *Nobleza, Moncada*, CP.304, D.2 (transunto del 1403).
 11. Testamento del 16 ottobre 1398, edito in Russo 2000, 289-294.
 12. Nei quattro testamenti di Matteo Sclafani, per esempio, mutano le disposizioni sulla divisione dell'eredità che nel 1354 non viene più divisa tra i Moncada e i Peralta (Sull'argomento, cfr. Russo 2011a, 712-713).
 13. Testamento del 5 settembre 1413, in Asp, *Moncada*, 396, cc. 459r-476v; Ahn, *Nobleza, Moncada*, CP. 305, D.10.
 14. Cfr. le tabelle comparative dei quattro testamenti in Russo 2006a, 63-68.
 15. Testamento del 29 novembre 1359, in Asp, *Moncada*, 694, cc. 21r-36v.
 16. Testamento del 30 settembre 1480, in Asp, *Moncada*, 148, cc. 143r-158v. Su Sigismondo Luna, cfr. Russo 2011b.

Bibliografia

Fonti

Asv = Archivio Segreto Vaticano

Rospigliosi Gioeni = Archivio Rospigliosi Gioeni

Asp = Archivio di Stato di Palermo

Moncada = Archivio Moncada di Paternò

Ahn, Nobleza = España, Ministerio de Cultura, Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional

Testi a stampa e referenze fotografiche

Ago R., Borello B. (a cura di) 2008, *Famiglie. Circolazione di beni, circuiti di affetti in età moderna*, Roma

Alighieri D., *La Divina Commedia, III Purgatorio*, a cura di E. A. Panaitescu, Milano 1965

Ariès Ph. 1992, *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Milano

Bacci M. 2003, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma-Bari

Barbero A., Frugoni C. 1999, *Medioevo. Storia di voci, racconto di immagini*, Roma-Bari

Brentano R. 1985, *Considerazioni di un lettore di testamenti*, in *Nolens intestatus decedere. Il testamento come fonte della storia religiosa e sociale*. Atti dell'incontro di studio (Perugia, 3 maggio 1983), Perugia, 3-9

Frugoni A. e C. 1997, *Storia di un giorno in una città medievale*, Roma-Bari

Frugoni C. 2001, *Medioevo sul naso. Occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali*, Roma-Bari

Gatti G. 1985, *Autonomia privata e volontà di testare nei secoli XIII e XIV*, in *Nolens intestatus decedere. Il testamento come fonte della storia religiosa e sociale*. Atti dell'incontro di studio (Perugia, 3 maggio 1983), Perugia, 17-26

Lauwers M. 2004, *Morte/i*, in *Dizionario dell'Occidente medievale. Temi e percorsi*, a cura di J.

Le Goff e J.-C. Schmitt, Torino, II, 782-800

Le Goff J. 1981, *La civiltà dell'Occidente medievale*, Torino

Le Goff J. 1982, *La nascita del Purgatorio*, Torino

Mirazita I. 2006, *Corleone: ultimo Medioevo. Eredità spirituali e patrimoni terreni*, Palermo

L'opera completa di Bosch 1966, presentazione di D. Buzzati, apparati critici e filologici M. Cinotti, Milano

Owen Hughes D. 1976, *Struttura familiare e sistemi di successione ereditaria nei testamenti dell'Europa medievale*, «Quaderni Storici» 11, 929-952

Mollat M. 1983, *I poveri nel Medioevo*, Roma-Bari

Paravicini Bagliani A. 2003, *Bonifacio VIII*, Torino

-
- Petrarca F., *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino 2005
- Rigon A. 1985, *Orientamenti religiosi e pratica testamentaria a Padova nei secoli XII-XIV (prime ricerche)*, in *Nolens intestatus decedere. Il testamento come fonte della storia religiosa e sociale. Atti dell'incontro di studio* (Perugia, 3 maggio 1983), Perugia, 41-63
- Romano A. 1994, *Famiglia, successioni e patrimonio familiare nell'Italia medievale e moderna*, Torino
- Russo M.A. 2000, *Sciacca, l'Infanta Eleonora e Guglielmo Peralta: tre nomi intrecciati in un'unica storia*, «Schede Medievali» 38, 277-294
- Russo M.A. 2005, *I testamenti di Matteo Scalfani (1333-1354)*, «Mediterranea. Ricerche Storiche» 5, 521- 566
- Russo M.A. 2006a, *Matteo Scalfani: paura della morte e desiderio di eternità*, «Mediterranea. Ricerche Storiche» 6, 39-68
- Russo M.A. 2006b, *Eleonora d'Aragona. Infanta e contessa di Caltabellotta*, Caltanissetta-Roma
- Russo M.A. 2008-2009, *Giovanni I Ventimiglia: un uomo al servizio della monarchia*, «Archivio Storico Siciliano», serie IV, XXXIV-XXXV, 43-93
- Russo M.A. 2011a, *Le incognite dei testamenti: nemesi storica in casa Moncada*, in *Memoria Storia e identità. Scritti per Laura Sciascia*, a cura di M. Pacifico, M. A. Russo, D. Santoro, P. Sardina, Associazione Mediterranea, Palermo, (Quaderni-Mediterranea Ricerche Storiche, 17), II, 701-730
- Russo M.A. 2011b, *Beatrice Rosso Spatafora e i Luna (XV secolo)*, «Mediterranea. Ricerche Storiche», 23, 427-466
- Sciascia L. 2012, *Da Palermo a Roma: pellegrini peregrini*, in *Roma e il Papato nel Medioevo. Studi in onore di Massimo Miglio*, a cura di A. De Vincentiis, Roma, I, 309-319
- Tenenti A. 1957, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino
- Vovelle M. 1986, *La morte e l'Occidente dal 1300 ai giorni nostri*, Roma-Bari
- Washington, National Gallery* 1968, introduzione di J. Walker, Milano (Musei del mondo)

Le volontà testamentarie dei Vescovi Gioeni e Lucchesi Palli: contributo illuminato alla cultura agrigentina della seconda metà del '700

Paola Giarratana, Maria Carmelina Mecca

Alla base di qualunque indagine, ci sono i beni archivistici, che conservano la storia e dai quali non si può prescindere per una corretta conoscenza nonché ricostruzione di tutti i mutamenti sociali, ambientali e culturali.

In questo breve intervento si vuole fornire agli studiosi lo spunto e un percorso-guida per una comprensione più approfondita della cultura agrigentina del 700. I rispettivi testamenti e donazioni dei Vescovi Lorenzo Gioeni e Cardona (1730-1754) e Andrea Lucchesi Palli (1755-1768), si pongono dunque come esempi puramente indicativi e d'*incipit* a coloro vogliano intraprendere un lavoro di ricerca.

Illustri nomi del passato quali il Picone, il Lauricella, lo Scinà in coro unanime riconoscono sia al Gioeni che al Lucchesi Palli doti di magnanimità e sensibilità non comuni nei confronti della cultura e dell'educazione. Il Picone per l'appunto così scrive del Gioeni: "Egli fu uno di quegli uomini, che a buon diritto, possono addomandarsi rigeneratori di una città, ed egli fè rifiorirla nella pubblica istruzione, nel pubblico costume, e nel commercio".. E' quanto emerge dall'attenta lettura del testamento del 7 agosto 1751.

Diverse le "Opere Pie" fondate dal Vescovo Gioeni, la più importante senz'altro la fondazione dell'Ospizio dei Poveri, sottotitolo dell'Immacolata Concezione di Maria Sempre Vergine, chiamato poi in suo onore semplicemente Istituto Gioeni. Fu voluto perché settantadue fanciulli, venissero raccolti ed istruiti, educati cristianamente ed avviati alle arti meccaniche con istruttori scelti appositamente per loro. L'opera fu iniziata nel 1745 ed inaugurata nel 1749 affidandone la direzione agli Oblati.

Altri documenti, sicuramente interessanti da consultare, sono le Visite Pastorali di Monsignor Gioeni, alle quali, a volte, sono allegati gli elenchi dei libri posseduti dai sacerdoti del paese. Forse gli servivano per meglio conoscere, i sacerdoti nelle visite personali che egli regolarmente compiva: nella Visita Pastorale ad Aragona dal 26 aprile al 6 maggio 1733 l'Arciprete Ignazio Giangrasso presenta un elenco di 49 libri(...).

Al Chierico Filippo Rina di Agrigento il 23 aprile 1732 si concede il permesso di aprire una

In forza del presente publico ¹¹⁰
 mento ha visto, o manifestato ad qu
 uno, che l'anno, e Reuno Anno p
 forente Anno, di Suki d'Angio,
 stesso di questa Magnifica C
 d'Angio, da che prov il governo
 di guerra ampia, e questa dicit
 Conette opere parte del suo imp
 go pastorale, e come tale non
 ebbe altra intras, che di procur
 del Vicovado non era afflun d
 ma che amministratore, e dip
 ratore. quindi per ricovarsi fe
 dele via gli Amministratori sebio
 Comente sopra la d' lui famiglia,
 conforme al detto dell' Apосто: ut
 inco d'ipogonory d'edely inue
 riarot (i. ad Chor: A:) ebbe p
 leno, che di que beni se ne dov
 se fare quelli uso ch'era per ri
 dondare in l'illus della miseric
 la psoni, come povera giudeo

Donazione di Lorenzo Gioeni e
 Cardona Vescovo di Agrigento
 (1730-1754) Inv. 6 Reg. 1644
 notaio Calogero Palumbo,
 07/08/1751 cc. 410 r. - 433 v.
 Archivio di Stato di Agrigento



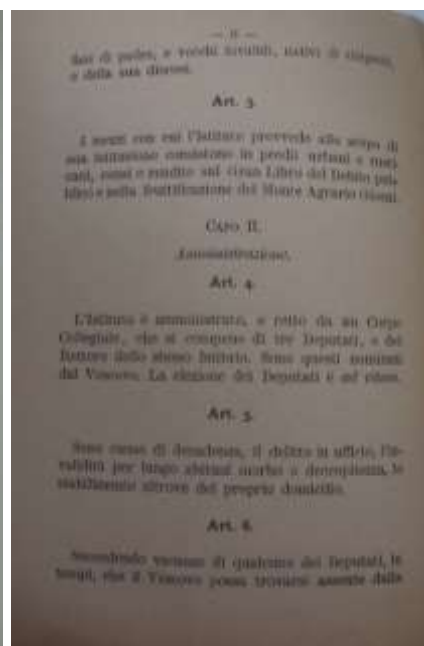
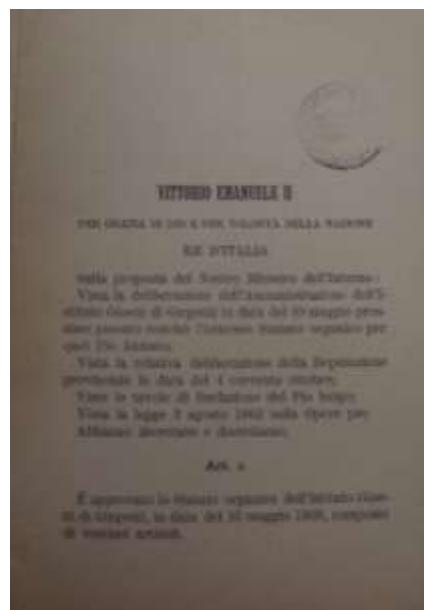
Testamento di Lorenzo Gioeni e Cardona, Vescovo di Agrigento (1730-1754). Inv. 6 Reg. 1648 notaio Calogero Palumbo, 27/09/1754 cc.95 r. -97 r. Archivio di Stato di Agrigento



Mapa del Porto di Girgenti (Archivio di Stato di Agrigento Inv. 22 Mapa n. 31). La costruzione del molo ebbe inizio anche per intervento del Vescovo a partire dal 1749



Istituto Gioeni



Stralcio dello Statuto organico dell'Istituto Gioeni di Agrigento, Girgenti 1893



Il Vescovo Lucchesi Palli

La Biblioteca Lucchesiana in stato di abbandono e dopo il restauro

(da Miccichè 2006)

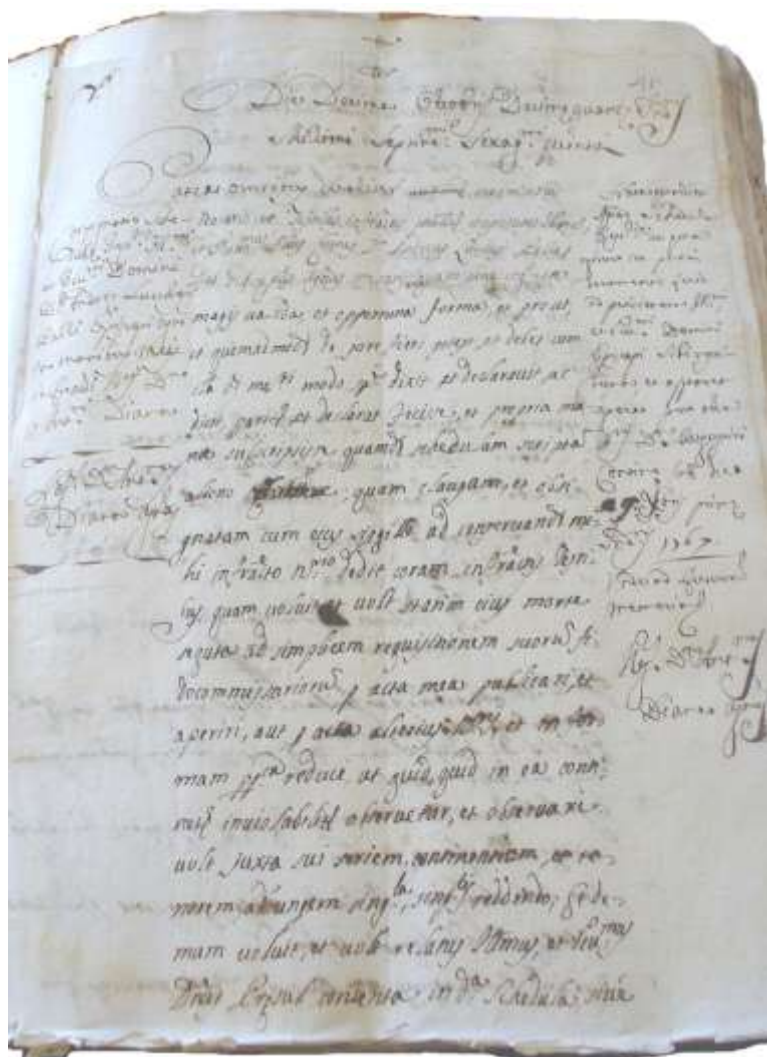
scuola e di insegnarvi, a patto che non si adoperino libri osceni e che egli sia esaminato ed approvato dal STD Nicolò Lo Presti, prefetto degli studi, ed emetta la professione di fede davanti il Notaro della Curia. Altrettanto importanti furono le riforme che, in una visione allargata e laica, il Gioeni introdusse nelle scuole nella disciplina del Seminario: furono abolite le lezioni secondarie di teologia e di filosofia, furono aggiunte quelle di teologia morale, di istituzioni di diritto canonico e civile, di diritto naturale e di etica. Riformò, anche gli studi letterari: allo studio della letteratura latina e italiana aggiunse quello della letteratura greca. La fama delle riforme del Gioeni introdotte negli studi, attirò nel Seminario di Agrigento numerosi convittori, sicché fu necessario pensare all'ampliamento dell'edificio. Diede inizio a tale costruzione che interamente fu poi compiuta dal suo successore Monsignor Andrea Lucchesi Palli.

Fu sotto il suo vescovado che vennero introdotte le cattedre di diritto pubblico e di geometria. Il Regio Visitatore Monsignor Giovanni De Ciochis (1741), nel visitare il Seminario e l'annesso collegio, li definì una specie di università di studi, *quae universitatis literariae speciem exhibent*.

Monsignor Lucchesi Palli si prodigò molto per la città di Agrigento sia a favore dei cittadini meno abbienti sia arricchendola di un monumentale Palazzo Vescovile e della Biblioteca Lucchesiana, una delle prime istituzioni librerie pubbliche della Sicilia e tra le più importanti per la rarità e preziosità del patrimonio librario posseduto: circa 10.000 volumi, 180 manoscritti, 32 preziosi codici arabi, incunaboli, cinquecentine e numerose edizioni rare e di pregio.

Fu da lui donata al popolo agrigentino con atto rogato dal notaio Giovanni Giudice il 16 ottobre 1765, donazione che fu confermata in seguito con atto del 28 settembre 1768 presso il notaio Antonino Diana e ribadita nel testamento del 10 ottobre 1765 aperto il 7 ottobre 1768...*sotto il giorno 16 dell'ottobre 15a Indizione/1765 fece irrevocabile Donazione in vantag/gio di questo Publigo Girgentino, e di qualsivo/glia Letterato della ragguardevole*

Libreria /con l'aula, e stanze nella stessa Dona/zione espressate, avendo eletto, e creato/i suoi Deputati, Bibliotecari,efamulo per/governo, e pulitezza di cotale espressa/ta Libreria, avendo pure in essa stab/iliti j rispettivi salarj, e fatte delle asse/gnazioni di alcune case, e minute/Rendite...leggendosi pure nella detta aringa di Donazio/ne, ed assegnazione la podestà, e facol/tà di potere a suo bellaggio in ogni/ tempo aggiungere, e levare, accrescere,/ diminuire, e sostituire,/ ...E pria di ogni altro, che da niuno affat/to, ne dal Publigo, e cittadini di que/sta Città di Girgenti, o Abbitanti in// essa, ne dagli Deputati infrascritti di/ esso Ill.mo, e R.mo Donante ed Assignan/te, o successori, ne di altra qualunque persona di qualsivoglia autorità, e / grado ella sia, si abbia, e possa in / conto alcuno a muovere, vendere, ed alienare la sudetta Libreria, come so/pra donata, ed assegnata, ne in tutto, / ne in parte; ma vuole, e comanda,/ che resti, e debba sempre restare per / uso del Publigo, a cui l'à donata, e /dona, ed a comodo, e beneficio di/ tutti j Letterati, cosò cittadini, come/ di ogni altro studioso, senzacchè s'/impedisca da chì che sia lo studio publi/co in detta Libreria, come sopra dona/ta, e che con tutta rigorosa ossernan/za si adempiano le leggi, che trovan/si apposte, e stabilite nel marmo situato nell'antilibreria...".



Testamento di Andrea
Lucchesi Palli Vescovo di
Agrigento (1755-1768) Inv.
6 Reg. 796 notaio Antonino
Diana, 10/10/1765 cc. 41
r.-42r. Archivio di Stato
di Agrigento

In nomine domini Amen
 Anno 1765 die 16 mensis Octobris
 Ioannes Giudice Notarius Publicus
 in Civitate Agrigento
 Testis habet
 Andrea Lucchesi Palli Vescovo di
 Agrigento
 Donazione di Andrea
 Lucchesi Palli Vescovo di
 Agrigento (1755-1768)
 Inv. 6 Reg. 3309
 notaio Giovanni Giudice,
 16/10/1765 cc. 77 r.-84 r.
 Archivio di Stato di Agrigento

Collaborazione grafica e informatica: Concetta Iacono

Bibliografia

Fonti

Donazione di Lorenzo Gioeni e Cardona Vescovo di Agrigento (1730-1754) Inv. 6 Reg. 1644 notaio Calogero Palumbo, 07/08/1751 cc. 410 r. - 433 v.

Archivio di Stato di Agrigento

Testamento di Lorenzo Gioeni e Cardona Vescovo di Agrigento (1730-1754) Inv. 6 Reg. 1648 notaio Calogero Palumbo, 27/09/1754 cc.95 r. -97 r.

Archivio di Stato di Agrigento

Visita Pastorale, Reg. 1733, cc.20-46 r. Archivio Storico Diocesano Agrigento

Visita Pastorale, Reg. 1731-1732, c.403 r. Archivio Storico Diocesano Agrigento

Statuto Organico dell'Istituto Gioeni di Girgenti (1893), cc. 17;

Girgenti Stamperia Provinciale- Commerciale di Salvatore Montes 1893;

Biblioteca Lucchesiana di Agrigento

Testamento di Andrea Lucchesi Palli Vescovo di Agrigento (1755-1768) Inv. 6 Reg. 796 notaio Antonino Diana, 10/10/1765 cc. 41 r. – 42 r. Archivio di Stato di Agrigento

Donazione di Andrea Lucchesi Palli Vescovo di Agrigento (1755-1768) Inv. 6 Reg. 3309 notaio Giovanni Giudice, 16/10/1765 cc. 77 r.– 84 r. Archivio di Stato di Agrigento

Conferma testamento di Andrea Lucchesi Palli Vescovo di Agrigento (1755-1768) Inv. 6 Reg. 799 notaio Antonino Diana,28/09/1768 cc.99 r. 114 v. Archivio di Stato di Agrigento

Testi a stampa e referenze fotografiche

De Gregorio D. 1993, *Biblioteca Lucchesiana Agrigento*, Arti Grafiche Siciliane, Palermo

Miccichè C. 2006, *Girgenti Le pietre della meraviglia ... cadute*, Agrigento

Lauricella A. 2011, *Notizie storiche del Seminario e del Collegio dei SS. Agostino e Tommaso di Girgenti dalla loro fondazione al 1860*, ristampa anastatica a cura dell'Edizioni del Seminario di Agrigento, Agrigento

Picone G. 1866, *Memorie storiche agrigentine* per l'avv. Giuseppe Picone. - Girgenti : Stamperia provinciale - commerciale di S. Montes,.

Archivio di Stato di Agrigento: as-ag@beniculturali.it

maria.gerardi@beniculturali.it

curia@diocesiasg.it

bbccee@diocesiasg.it



Dal dí che nozze e tribunali ed are diero alle umane belve esser pietose (U.Foscolo, Dei Sepolcri, 91-92)

IL RISPETTO PER I MORTI

Bartolomeo Schedoni, Deposizione, 1613, Galleria Nazionale di Parma (da http://it.wikipedia.org/wiki/File:Schedoni_Deposizione.jpg)

Antigone: diritto dei morti e conflittualità irrisolta del *ghenos*

Francesca Patti

“Più si legge intorno all’Antigone e alle sue interpretazioni più il mistero della sua bellezza e vitalità s’infittisce”. Così Giancarla Dapporto, in una bella riscrittura delle vicende dell’eroina resa famosa da Sofocle, esprime i suoi sentimenti nei confronti di Antigone e della sua storia che, a distanza di secoli, continuano ad interrogare e ad affascinare il lettore di oggi (Dapporto 2011); segno dell’intramontabilità degli eroi della mitologia greca, capaci di imporsi quali archetipi degli umani comportamenti, per via forse- per dirla con Heidegger- di quella prossimità alla verità dell’essere per cui la cultura ellenica fu in grado di dire “l’essenza delle cose”. Vittima esemplare di un efferato delitto- il femminicidio-, nuovo nella sua nomenclatura quanto antico nella sua storia, Antigone rinasce ogni qual volta si consuma una violenza, si ripropone lo scontro tra chi detiene una qualsivoglia forma di potere e chi il potere lo subisce. E forse perché - come ci ricorda George Steiner- “è una delle azioni durature e canoniche della nostra coscienza filosofica, letteraria e politica” (Steiner 2003, 9), Antigone non può lasciare indifferenti i filosofi, in quanto è propria del genere tragico, ricorda Nietzsche, la prossimità alla filosofia per la sua capacità di trasporre in categoria estetica la problematicità dell’esistenza. Antigone è una figura verso cui i filosofi hanno rivolto un’attenzione del tutto singolare. Da Schelling ed Hegel a Kierkegaard, da Heidegger a Derrida e a Lacan, fino a Marta Nussbaum e alle filosofe della differenza di genere, le analisi sulla figura di Antigone hanno dato origine ad una vasta letteratura che spazia dalle numerose riscritture teatrali e musicali, agli interessanti contributi di natura giuridica che, nel confronto sofisticato tra *physis* e *nomos*, riproposto da Sofocle, consentono di individuare i prodromi del dibattito giuridico moderno tra diritto positivo e legge naturale. Tuttavia, come ci ricorda Hegel, se è della tragedia in generale rappresentare in figure ed azioni ciò che la filosofia esprime in concetti, nel dramma sofocleo trova adeguata espressione, in una visione dialetticamente hegeliana ed ottimistica della realtà, la radicalità di contraddizioni insanabili, di cui Antigone e la sua vicenda costituiscono la cifra atemporale e metastorica.



Fulcran-Jean Harriet, Edipo a Colono, 1798, Cleveland Museum of Art (da http://it.wikipedia.org/wiki/File:Oedipus_at_Colonus.jpg)

Ripensare Antigone in quest'ottica consente, pertanto, di recuperare la consapevolezza della natura conflittuale dei rapporti umani di cui la tragedia di Sofocle presenta un vasto e articolato assortimento. Il primo conflitto emerge ad apertura dell'azione scenica, nel contrasto tra le due sorelle, Antigone ed Ismene, portatrici di due differenti concezioni di femminilità, anzi, di due diversi modi di vivere la femminilità. Ismene incarna il modello greco, si identifica con la cultura e i pregiudizi dominanti che individuano nella casa, nello spazio dell'*oikos*, il luogo delle donne, e nella *polis* lo spazio maschile esterno interdetto alle prime. Antigone, invece, è espressione del rifiuto di quella cultura. E' lei che propone alla sorella di uscire dalla casa- dall'*oikos*. Vuole così adempiere alla funzione che è propria della famiglia di dare sepoltura ai morti, al fine di sottrarre il corpo all'orrore ancestrale della decomposizione: "Antigone onora i vincoli del sangue, gli dèi inferi", ricorda Hegel nell'Estetica. Sicché questa divergenza si concretizza nei differenti atteggiamenti assunti dalle due giovani sorelle. Dinanzi al divieto imposto dall'editto del re, Ismene, fedele alle tradizioni dell'*oikos* e consapevole della subalternità di genere, si trincerava dietro l'impotenza delle donne e dichiara la sua intenzione di piangere i suoi morti in casa, perché pensa che trasgredire l'editto del re sia uno sconfinamento indebito nello spazio maschile, una deroga illegittima al suo ruolo di donna. Ecco come Ismene si giustifica con la sorella: "Devi anche considerare che siamo nate donne, non abbiamo la forza di lottare contro gli uomini; dipendiamo dai potenti: dobbiamo ubbidire a questi ordini, e anche a peggiori di questi. Pregherò coloro che sono sottoterra di perdonarmi; sono costretta dalla forza a piegarmi a chi comanda. Le imprese stravaganti sono senza significato" (Sofocle, Antigone, vv.41-46). Di contro Antigone, pur consapevole della trasgressività del suo gesto, ha dalla sua parte la certezza di agire in nome di quelle leggi non scritte- leggi eterne e divine- che ordinano a lei in quanto donna di dare sepoltura ai morti: "L'editto non era di Zeus;- dice Antigone, rivolgendosi a Creonte- e la giustizia non ha mai stabilito tra gli uomini leggi come queste. Non ho ritenuto che i tuoi decreti avessero tanto potere da far trasgredire a un essere



Marie Spartali Stillman, *Antigone seppellisce Polinice*, 1870, Simon Carter Gallery di Woodbridge (Suffolk, Regno Unito) (da www.archeo.it)

mortale le leggi non scritte, immutabili, fissate dagli dèi. Il loro vigore non è di oggi, ma di sempre; nessuno sa quando apparvero per la prima volta. Non potevo, per paura di un uomo, rispondere di questa violazione alle divinità” (Sofocle, *Antigone*, vv:287-292). Del rifiuto di Ismene è comunque possibile un’altra spiegazione che in un certo senso ne riabilita la figura e il ruolo. Dietro il gesto della giovane si vuole riconoscere la celata volontà di liberarsi di un passato di sofferenze in nome del desiderio di vivere “a tutti i costi”, anche nelle condizione di servo “perché - ricorda la Dapporto con echi hegeliani- il servo, che ha avuto paura di morire, vive per cambiare il mondo”.

La seconda tipologia di conflitto che emerge nella tragedia è quello tra Creonte, esponente della legge della *polis*- del *nomos*- ed Antigone, che rivendica i diritti della famiglia, “le leggi non scritte, immutabili, fissate dagli dèi” (Hegel, *Estetica*, 522); uno scontro reso particolarmente famoso da Hegel, il quale riservò all’eroina greca e alla sua storia un’attenzione singolare. Molto probabilmente furono ragioni personali ad alimentare le simpatie di Hegel verso questa tragedia e il suo personaggio principale. Sappiamo, infatti, che la vicenda del rapporto esclusivo di Antigone e del fratello Polinice esercitò sull’animo del Filosofo una forte impressione forse dovuta al ricordo della sorella suicida a cui era stato profondamente legato. La speciale e affettuosa attenzione che Hegel mostra per l’Antigone emerge dalle parole con cui il Filosofo, descrivendo l’eroina classica, la definisce “celesti Antigone(...), la figura più nobile che sia mai apparsa sulla terra”. E riferendosi alla tragedia di Sofocle, dice “una delle opere d’arte più eccelse e per ogni riguardo più perfette che lo spirito umano abbia mai prodotto”. La riflessione hegeliana sull’opera sofoclea risale già agli anni giovanili. Il Filosofo in alcuni scritti del tempo dimostra spiccato interesse per l’interdizione alla sepoltura di Polinice imposta da Creonte, e per il gesto di Antigone che infrange l’editto del re, non per puro gesto di rivolta, ma in nome del “diritto dei morti”. Hegel coglie nella tragedia sofoclea una testimonianza originale della sua visione dialettica della realtà. Antigone e Creonte incarnano due differenti istituzioni storiche entrambe valide



Antigone, Eteocle e una fanciulla che portano offerte sulla tomba di Edipo, anfora lucana a figure rosse del Pittore di Brooklyn-Budapest, 380 a.C. circa, Parigi, Museo del Louvre (da www.archeo.it)

la famiglia e lo Stato-, ognuna delle quali rivendica un diritto diverso ma egualmente legittimo. Questi due mondi sono in conflitto poiché ciascuno esige la sua esclusività ed assolutezza sull'altro; ed in ciò sta appunto il limite di entrambi, la causa della loro reciproca sconfitta e perciò l'esito tragico della loro vicenda. Un esito che sembrerebbe registrare, per via della reciproca elisione delle parti antagoniste, l'assenza dell'*aufhebung*, cioè il momento risolutivo del conflitto in un'esperienza di sintesi superiore. Ma Hegel, in realtà, in quest'opposizione radicale vi legge un rapporto intrinsecamente dialettico, per cui se lo Stato è l'espressione più compiuta dell'eticità, in quanto è nello Stato che il singolo si eleva alla condizione razionale del cittadino, è alla famiglia che il Filosofo vede affidato il dovere della sepoltura, azione dalla forte valenza etica, capace di trasformare il fenomeno naturale della morte in un atto spirituale (Vinci 2001, 32-33.). Quello che qui emerge è una duplice e contrastante valutazione del singolo, scisso tra l'essere e l'agire, per cui se per lo Stato l'individuo è per le sue azioni, per la famiglia è in quanto esiste: "Lo Stato scrive Kojève, filosofo francese di origini russe - si interessa al fare, all'azione (*tun*) dell'individuo, mentre la famiglia attribuisce valore al suo essere (*sein*), al suo esistere puro e semplice" (Kojève 2001, 184). Siamo dinanzi allo scontro tra due differenti valutazioni, quella politica, che Creonte opera delle azioni di Polinice in quanto cittadino e guerriero (ha condotto un esercito contro Tebe, ha impiegato le armi contro il fratello Eteocle, ha tradito la patria), e quella assiologica di Antigone, per la quale Polinice va valutato non per quello che ha fatto ma per quello che egli è ed è ritornato ad essere con la morte: fratello, figlio della stessa tragica unione di Edipo e Giocasta. Ecco perchè, nel suo confronto con Creonte, ella può affermare, riferendosi alla tragica fine che l'attende: "Non è un dolore affrontare questa sorte; lo sarebbe stato invece lasciare insepolto il figlio di mia madre (...) Quale gloria più grande mi sarebbe potuta toccare che quella di riporre nella tomba mio fratello? (...) Non è vergogna il rispetto dei propri cari (...)". E, dinanzi all'incalzare delle accuse di Creonte, non esita a rispondere: "E' mio fratello, non basta? (...) La mia natura è di



Antigone condotta da due guardie davanti a Creonte . Particolare dell'anfora del Pittore di Dolon, ca .380-370 a.C. Londra, British Museum (da Steiner 2003).

condividere affetti, non odi” (Sofocle, *Antigone*, vv.295-298; 317-319; 325; 337).

La contrapposizione di valori inconciliabili è presentata da Hegel, nella *Fenomenologia dello Spirito*, come segno della fine della “bella eticità”, ossia di un’originaria condizione di inconsapevole “unità degli opposti”, di immediata armonia di umano- divino, famiglia-*polis*, singolo-comunità che, secondo il Filosofo, caratterizzò il mondo greco arcaico. Un’unità originaria destinata, a parere del Nostro, a spezzarsi proprio a causa della sua immediatezza, che emerge dalla natura inconciliabile dei valori del dramma e dall’esito tragico per entrambi i protagonisti, in ciascuno dei quali, per Hegel, si riscontra un’interiore dicotomia di ruoli, per cui Creonte è re, ma anche padre, perciò legato al rispetto delle leggi del *ghenos*, ed Antigone è sorella, ma anche cittadina, e dunque tenuta al rispetto delle leggi dello Stato. Nella lettura della tragedia sofoclea non è sfuggita a qualche studiosa, la connotazione maschilista della visione hegeliana (Di Nicola 2010, 99).

Hegel, infatti, pur ammirando Antigone, non riesce ad elevare la sua considerazione dell’eroina al di là della dimensione affettiva. Nutre indubbiamente simpatia ed affetto per la figlia di Edipo, ma non può fare almeno di porsi dalla parte di Creonte, in quanto espressione dello Stato, che è, a suo dire, l’incarnazione eticamente compiuta dello Spirito oggettivo; con ciò venendo a sancire la superiorità della sfera politica maschile sul mondo privato familiare femminile (Hegel, *Lezioni sulla religione*, 55).

Si comprende, pertanto, perché le filosofe della differenza di genere siano molto critiche nei confronti dell’interpretazione hegeliana, responsabile, a loro dire, di avere alimentato una pervasiva forma di misoginia. Siamo dinanzi ad un’altra dimensione del conflitto che vede Antigone e Creonte protagonisti di una collisione di genere. Secondo questa lettura, Creonte incarna le ragioni e la razionalità del maschile, che si contrappongono ai sentimenti e all’intuito del femminile a cui sarebbero assimilabili tutte le diversità e differenze di natura psicologica, sociale, politica e culturale di ogni tempo. Qui l’orgoglio maschilista sembra avere il sopravvento sull’interesse di legittimare la *polis*, come si può cogliere nelle parole



Urna etrusca del Maestro del ratto di Proserpina, Eteocle e Polinice, II secolo a.C., Museo Fattori, Livorno (da Maggiani 2008-2009)

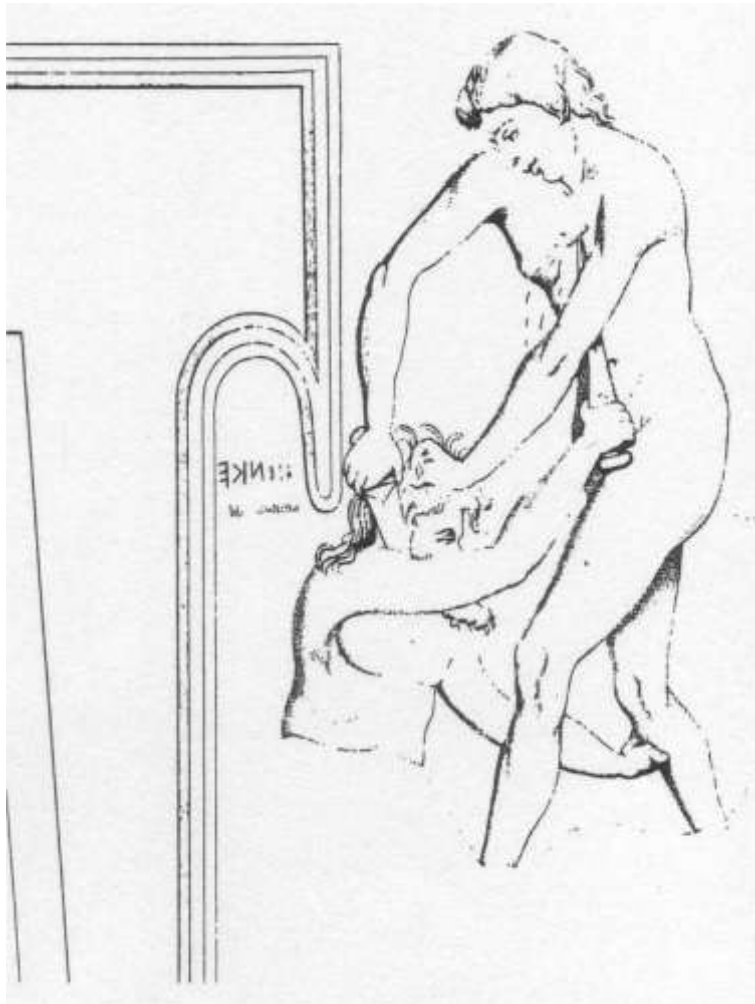
del re che, riferendosi alla principessa, si rivolge al Coro dei tebanici ricordandogli: “Quando si è sottoposti, non c’è spazio per essere superbi. Questa donna ha ben saputo commettere una colpa trasgredendo le leggi stabilite, e dopo averlo fatto, ne ha commessa un’altra godendo e vantandosi della sua azione. Se ha il potere di farlo impunemente, non più io sono l’uomo, lo è lei”. E conclude sentenziando: “ Finchè sarò vivo, una donna non avrà mai la meglio su di me” . (Sofocle, Antigone, vv.303-308; 338-339).

In questa prospettiva, l’orgoglio maschilista sembra avere il sopravvento sull’interesse di legittimazione della polis, come emerge nel dialogo tra Creonte ed Emone, espressioni di una conflittualità generazionale anche questa presente nella tragedia sofoclea. Dicotomia radicale, perché tali sono i rapporti padre-figlio nel mondo greco. Emone osa suggerire al padre l’opportunità di rivedere le sue decisioni che hanno suscitato sgomento nella polis impietosa per la sorte della principessa; ma Creonte, schernendo il figlio, rammollito, a suo dire, dall’amore per la fidanzata, non può ascoltare chi a lui è inferiore per età e condizione. E non disdegna neppure di rafforzare la sua posizione ricorrendo ad un’opera di denigrazione in cui avanza argomentazioni strumentali sulla donna, definibile – a suo dire- solo per la sua funzione biologica di procreazione.

Il tema dell’amore costituisce un’altra chiave di lettura del dramma di Sofocle: l’amore incestuoso di Edipo e Giocasta che fa da sfondo a tutta l’azione scenica; l’amore di Antigone ed Emone, ma anche il rapporto tra Creonte ed Euridice, tra questa e il figlio Emone, ma, soprattutto, l’amore fraterno di Antigone e Polinice: differenti esperienze amorose accomunate da un destino tragico.

Tema che viene ripreso, tra gli altri, da Kierkegaard, il filosofo danese, ossessionato dall’angoscia del peccato che rende tragica la condizione di possibilità dell’esistenza.

Anche Kierkegaard, forse, si sente attratto dalla tragedia di Antigone per ragioni biografiche (l’oscura colpa del padre, l’infelice fidanzamento con Regina Olsen) e riscrive l’opera nella forma del dramma moderno: “Della vecchia tragedia -scrive- voglio serbare il nome,



Eteocle e Polinice, Vulci, Tomba François, disegno N.Ortis (da Coarelli 1983).

e alla vecchia tragedia in tutto mi atterro', benché, dall'altro lato, tutto diventi moderno”(Kierkegaard, *Il riflesso del tragico*, 83).

Si tratta di una rivisitazione psicologica del dramma attraverso l'interiorizzazione del conflitto nella coscienza di Antigone, combattuta tra la necessità di custodire gelosamente l'orrendo segreto di Edipo- l'incesto con la sorella/ moglie-, del quale è venuta a conoscenza attraverso oscure allusioni percepite sin dall'adolescenza, e il desiderio legittimo di cedere alle gioie dell'amore che prova, ricambiata, per Emone.

Un conflitto che tanto più si acuisce, quanto più l'innamorato ha compreso che un segreto terribile si agita nell'animo dell'amata la quale, cercando di sottrarsi al pietoso tentativo di Emone di indurla a condividere il segreto, “solo nella morte- conclude Kierkegaard- potrà trovare pace” (Kierkegaard, *Il riflesso del tragico*, 85).

Ed eccoci al rapporto tra Antigone e Polinice, a lungo oggetto della riflessione filosofica.

Su quest'aspetto della tragedia, si è soffermata tra gli altri Judith Butler. Secondo la filosofa americana, la particolarità della relazione non sarebbe sfuggita già allo stesso Hegel, che alludendo probabilmente all'ipotesi alimentata da Stazio nella Tebaide circa il legame singolare di Antigone e Polinice, nel rapporto di *philia* dei due fratelli avrebbe visto il culmine della sostanza etica, la forma più pura e sublime d'amore, in quanto privo di desiderio e perciò, secondo la successiva lettura psicanalitica di Lacan, base della legge di proibizione dell'incesto che è a fondamento della struttura parentale.

Una lettura che la Butler non manca puntualmente di decostruire, in quanto, a suo parere, l'eroina di Sofocle è invece destinata alla condanna proprio perché mostrerebbe un amore eccessivo per il fratello, che violerebbe il tabù dell'incesto (Butler 2003, 27-28).

Altra conflittualità è quella tra l'umano e il divino che emerge nello scontro tra Creonte, irrispettoso delle leggi divine, e Tiresia, il vecchio indovino cieco, i cui tragici presagi si verificheranno puntualmente travolgendo la città e il suo tracotante sovrano che, alla fine del dramma, grida il suo sconforto: “ Portate via quest'uomo pazzo che ha ucciso te, figlio mio,

senza volerlo, e anche te, Euridice.(...); tutto vacilla nelle mie mani, e un destino feroce mi ha travolto” (Sofocle, Antigone, vv.843-845). Creonte prende atto solo alla fine del fallimento del suo operato, della arroganza e della violenza del suo potere, anche se la sua ammissione passa attraverso la punizione di un dio, piuttosto che dall’acquisizione della consapevolezza dell’ingiustizia commessa. Una conflittualità, quella tra umano-divino, che si può cogliere, ancora nel rapporto di Creonte ed Antigone, accostabili rispettivamente a Pilato e a Cristo, secondo l’ analogia individuata da Y. Florenne, che trova sostegno alla interpretazione nelle parole pronunciate da Creonte: “Io sono innocente per questa fanciulla”, o il momento di abbandono e di dubbio che traspare in Antigone quando lamenta: “ Dio, voi mi avete condotta sin qui. Perché vi ritirate da me? Perché il vostro silenzio, perché il vostro abbandono” (Florenne 1990, 45) Particolarmente affascinante a tal proposito è la tesi di Simon Weil che si sentì così vicina all’eroina sofoclea tanto da assumerne il nome come pseudonimo con cui firmare le sue lettere ai genitori, durante gli anni della guerra. Per la Weil, un profondo legame unisce la vicenda di Antigone alla passione e morte di Gesù Cristo. Antigone, come Cristo, rompe con la logica sociale, sfida la legge degli uomini e i valori farisaici della collettività, supera la paura della condanna pubblica e della morte, dando prova che , come ricorda il monito del coro dei tebani: "nulla di grande nella vita degli uomini s'insinua senza sventura". Perciò “coloro che partecipano dell’amore e non dell’odio appartengono ad un altro mondo e non hanno da aspettarsi da questo se non la morte violenta” (Weil 1990, 37-41). Non per condividere l’odio ma l’amore,- dice Antigone- io sono nata. Negli anni a noi più vicini, Antigone ha costituito- e così non poteva non essere- tema di riflessione delle filosofe di genere che, al di là delle diverse interpretazioni, hanno visto nella figura dell’eroina sofoclea l’ “ospite inquietante” che ogni epoca ha percepito come un pericolo, una minaccia per un ordine “egologico”- è un termine del linguaggio filosofico di Levinas - stabilito da una ragione che fagocita le differenze e la diversità, perché incapace di accettare l’alterità.



Emil Tschendorff, Edipo e Antigone, particolare, secolo XIX (da Steiner 2003)

In questo senso Antigone continua ancora oggi a presentarsi quale figura paradigmatica “del paradosso dell’esistenza umana”. Lei, “nata contro”- secondo l’etimologia del suo nome- continua ad essere una “sfida per il pensiero”, un riferimento per la coscienza delle donne e degli uomini del nostro tempo; tempo, come ci rammenta Hegel nella *Fenomenologia dello Spirito*- “di gestazione e di trapasso ad una nuova epoca”, nella quale possa trovare accoglimento la speranza di Antigone, il sogno di una società dalle conflittualità risolte, capace di accettare il pluralismo arricchente della diversità.

La morte e il gesto della sepoltura, rivendicata da Antigone, costituiscono il *file rouge* di tutta l’azione scenica: è alle conseguenze infernali di una mancata sepoltura che fa riferimento l’indovino Tiresia; è la sepoltura di Polinice che Creonte, preso atto delle conseguenze nefaste del suo divieto, preferisce compiere prima di liberare Antigone, da lui condannata ad essere praticamente sepolta viva. Sicché se è legittimo chiedersi quale sia il senso di questo evento ricorrente nella tragedia, è essenziale ricercarne la risposta nella cultura ellenica e nei suoi riti funerari.

Nel mondo greco, gli onori dovuti ai morti erano un dovere fondamentale di pietà religiosa, che atteneva ai compiti della famiglia. Si riteneva che la celebrazione del rito funebre propiziasse il viaggio verso l’Ade, sottraendo l’anima del defunto al vagare senza pace, e i familiari alla persecuzione a cui era condannato chi si fosse sottratto dall’obbligo di compiere il gesto della sepoltura.

Per questo, nell’immaginario collettivo, lasciare insepolto un cadavere, anche semplicemente incontrato sul proprio cammino, era ritenuto un gesto peggio di conseguenze nefande per il morto ma anche per i vivi. Infatti, la sepoltura, anche realizzata con il semplice gesto di una copertura simbolica con la terra, avrebbe sottratto i resti del defunto alla vista degli dèi, altrimenti offesi, e avrebbe evitato la contaminazione di tutto ciò che di umano fosse entrato a contatto con il cadavere.

Ecco perché un corpo umano non poteva essere lasciato insepolto, anche se si fosse trattato



Nikiforos Lytras, Antigone di fronte al corpo del fratello Polinice, 1865
(http://it.wikipedia.org/wiki/File:Lytras_nikiforos_antigone_polynices.jpeg)

della salma del peggiore nemico: lasciare insepolto il corpo di un defunto era infliggere un castigo peggiore della morte stessa, perché, come sottolinea Vernant, il corpo *abbandonato alla voracità degli animali selvaggi (...)decade dalla condizione umana* (Vernant 2000, 69).

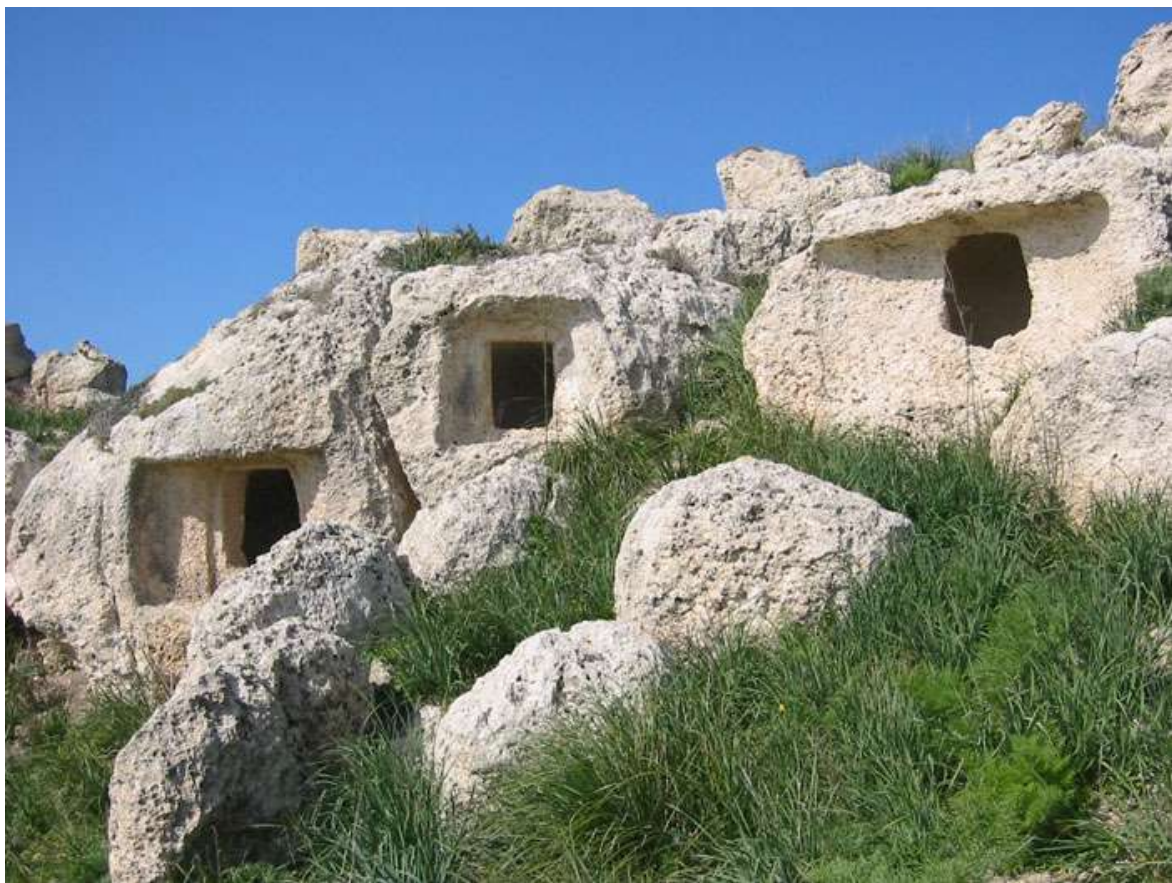
Per questo la sepoltura era ritenuta un diritto/dovere anche per i nemici e i criminali, tanto che, in caso di impedimento, poteva essere assolto solo simbolicamente con tre manciate di terra . Ed è quello che fa Antigone (Maccioni 2011).

La sepoltura, quindi, per salvaguardare l'integrità della condizione umana e per assicurare la sopravvivenza della discendenza, conferendo - come evidenziato da Hegel - eticità al fenomeno naturale della morte.

Una sepoltura che perciò non può essere negata a nessuno e non solo in nome della *piétas*, ma anche per non “*estirpare dal mondo il concetto stesso di uomo*” (Hannah Arendt).

Bibliografia

- Arendt H., *Le origini del totalitarismo*, ed. it. Einaudi, Torino 2009.
- Butler J. 2003, *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte* (trad.it.di I. Negri), Torino.
- Coarelli F.1983, *Le pitture della tomba François a Vulci. Una proposta di lettura*, in *Dialoghi di Archeologia*, I, 43–69.
- Dapporto G. 2011, *Antigone e i suoi fratelli*, in LUID- Libreria Universitaria delle Donne, 5 ottobre .
- Di Nicola G.P. 1990 (a cura di), *Antigone, perennità di un mito*, Palermo.
- Ferraro G.(a cura di) 2001, *La figura di Antigone tra antichi e moderni*, Napoli.
- Florenne Y. 1990, *Antigone*, in Di Nicola 1990.
- Hegel G.W. F.,*Eстетica*, tomo II, a cura di N.Merker, trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Milano 1978.
- Hegel G.W. F.,*Lezioni sulla religione*, in Ferraro 2001.
- Kierkegaard S., *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*, in Ferraro 2001.
- Kojève A. 2001, *Introduzione alla lettura di Hegel*, in Ferraro 2001.
- Maccioni L. 2011, *Misure dell'alterità. L'Antigone di Sofocle*, in *Incontro Passioni e Mito: Antigone nell'Agorà, emozioni e politica*, a cura di Matteo de Simone, Commissione Cultura AIPsi (22 Gennaio 201)1, Roma, 1-14.
- Maggiani A. 2008-2009, *Riflessi della pittura pergamena in Etruria. Il "Maestro del ratto di Proserpina"*, *Rivista di Archeologia* 32-33, 93-110.
- Steiner G. 2003, *Le Antigoni*, Milano.
- Vernant J.P. 2000, *L'individuo, la morte, l'amore*, Milano.
- Vinci P. 2001, *L'Antigone di Hegel*, in Montani P. (a cura di), *Antigone e la filosofia*, Roma.
- Weil S. 1990, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, in Di Nicola 1990.



Animam sepulcro condimus (Verg. Aen. III, 67-68)

GLI SPAZI DELLA MORTE

Licata, Monte Petrulla, necropoli della prima Età del Bronzo (Archivio Soprintendenza di Agrigento)

Complessità sociale e l'uso degli spazi della morte nella Sicilia del V e IV millennio a.C.

Enrico Giannitrapani

Nella storia delle ricerche dedicate alla definizione della lunga preistoria della Sicilia, uno dei più ricchi e significativi complessi culturali di tutto il Mediterraneo, un ruolo fondamentale è stato sicuramente rivestito dall'analisi dei diversi complessi funerari, costituiti sia da singole tombe che dalle vaste necropoli in uso in particolare nell'età dei metalli. Tuttavia, l'utilizzo prevalente di un approccio di tipo crono-tipologico, che focalizza l'interesse cioè sulla definizione degli aspetti tipologici e formali delle diverse classi di materiali antropici deposti nelle sepolture e, in misura minore, quelli relativi all'architettura funeraria e lo studio antropometrico delle deposizioni, ha limitato fino ad oggi lo sviluppo di un'ampia e sempre più necessaria discussione sul valore sociale e il significato simbolico attribuibile alla sfera funeraria nell'ambito delle antiche società siciliane.

Per provare a superare i limiti posti da tale prospettiva è quindi necessario rivolgersi a teorie e strumenti metodologici ed interpretativi sviluppati nell'ambito di discipline, come l'antropologia, la sociologia e la psicologia, che hanno fatto della morte un tema centrale della loro attività d'indagine. Per riassumere un ampio e profondo dibattito che, ovviamente, non si può qui riportare in modo approfondito, è possibile dividere l'intero processo in tre momenti diversi. Il primo riguarda il periodo che va dalla morte dell'individuo al suo seppellimento. In questa fase il defunto viene preparato per la separazione dalla vita terrena e la successiva sepoltura: il corpo è quindi sottoposto a diversi tipi di rituali che comprendono attività quali la manipolazione, l'esposizione e la riduzione dei resti umani. La seconda fase corrisponde al funerale e alla deposizione del corpo nella tomba, spesso accompagnato da un corredo che risponde a diverse esigenze rituali e credenze di una possibile vita ultraterrena. La terza ed ultima fase riguarda la costruzione sociale della memoria del defunto attraverso la commemorazione e la realizzazione di rituali sia pubblici che privati, in cui la tomba diventa il punto centrale del rituale stesso (Huntington e Metcalf 1980; Bloch e Parry 1982; Baumann 1993;

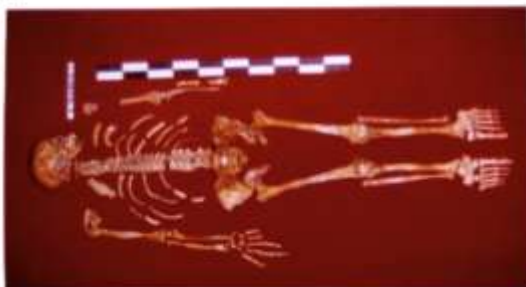
Barley 1995). A queste tre fasi si affiancano poi, spesso integrandole, altre volte costituendo invece la parte più significativa del rituale, importanti aspetti immateriali, collegati in gran parte alla sfera emozionale, ovviamente difficili da indagare con gli strumenti propri dell'archeologia ma che, invece, sono al centro delle osservazioni dirette e dello studio delle discipline prima ricordate. È evidente, quindi, che rispetto il quadro interpretativo qui brevemente descritto, i corredi e l'architettura funeraria, principale oggetto di studio da parte della ricerca riguardante la preistoria siciliana, rappresentano in effetti la materializzazione solo di una piccola parte di tutto il complesso rituale funebre. L'utilizzo quasi esclusivo dell'approccio crono-tipologico ha avuto come conseguenza, tra l'altro, da un lato l'applicazione acritica di un principio uniformante, cioè l'applicazione a tutta l'isola di modelli interpretativi e di attribuzioni a singole *facies* o complessi culturali sviluppati nell'ambito di un singolo contesto, nel caso specifico di una singola necropoli.

D'altra parte intere classi di materiali, spesso *facies* ceramiche utilizzate solo a scopo funerario, sono state considerate come assiomatiche di intere fasi cronologiche e culturali, senza tenere conto del fatto che tali materiali fossero effettivamente caratteristici o meno del periodo studiato.

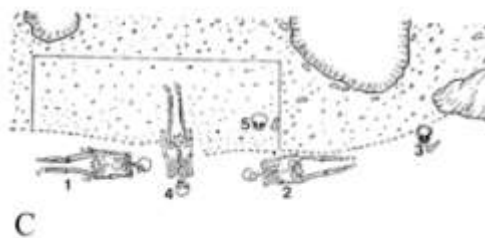
Per provare a leggere in modo più puntuale le evidenze disponibili e sviluppare quindi una più efficace archeologia 'sociale' della morte, quindi, è necessario superare i limiti posti da tale approccio e provare a leggere tale complessità analizzando innanzi tutto i tempi lunghi della storia umana, aspetto che caratterizza e differenzia l'archeologia rispetto altre discipline 'sociali', quali la storia, l'economia e l'antropologia, che pure hanno come oggetto lo studio delle società, ma che sono maggiormente orientate verso una storia *evenementielle* delle vicende umane. La possibilità di studiare nella lunga durata i complessi rituali connessi con la cosiddetta "archeologia della morte" consente agli archeologi di ricostruire, lentamente e con pazienza, modi di produzione, relazioni sociali, rapporti di potere e di resistenza a quello stesso potere. Proprio gli studi relativi



A



B



C

1 – La Grotta di San Teodoro (ME).

A: l'ingresso della grotta

B-C: immagine, pianta e sezione delle deposizioni databili al paleolitico superiore

(A-B da Tusa 1997; C da Graziosi 1947)

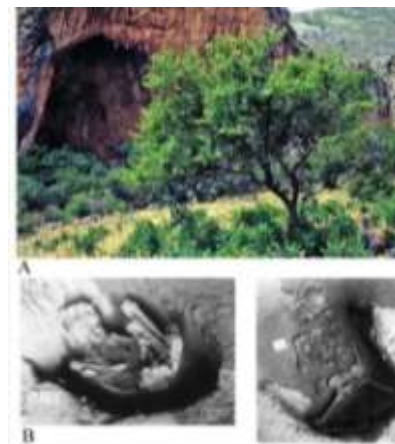
l'antropologia della morte dimostrano, infatti, come esista uno stretto collegamento, ancora da studiare e meglio definire da un punto di vista archeologico, tra l'ideologia funeraria e il mondo dei vivi, in cui i diversi aspetti connessi con il primo tema sono strutturati ed utilizzati dalle comunità, o da segmenti di esse, allo scopo di produrre e riprodurre nel tempo strutture e relazioni sociali, dando corpo e concretezza a processi ideologici e politici per la costituzione e il mantenimento di complessi rapporti sociali di potere, intervenendo in modo significativo anche nel campo dei modi e dei rapporti di produzione: ad esempio, nel caso specifico della preistoria siciliana, nelle tecniche e nelle conoscenze relative i modi di escavazione della roccia per la realizzazione delle tombe a forno, e nella produzione della cultura materiale impiegata nelle varie fasi in cui è possibile suddividere il complessa sistema di pratiche funerarie prima descritto (per es., strumenti litici per lo scavo, vasi e oggetti in materiali preziosi utilizzati nei corredi funebri e nei rituali di commemorazione). In altre parole, è possibile sottolineare come il concetto di morte è utilizzato e reso attivo per organizzare e strutturare la società dei vivi. In questo senso, un ruolo sicuramente importante è rivestito dal rapporto esistente tra uno dei più importanti aspetti materiali della morte, l'architettura funeraria, e il mondo dei vivi, rappresentato in particolare dall'impatto e dal ruolo svolto dalle singole necropoli nella costituzione attiva del paesaggio e, in particolare, il rapporto esistente tra le case dei morti con quelle dei vivi, rapporto che è reso evidente e attivo anche attraverso la costituzione di paesaggi della memoria in cui sono le figure degli antenati che giocano un ruolo ideologico fondamentale nell'arena sociale, anche delle comunità preistoriche siciliane.

Nelle pagine successive, quindi, vengono analizzate le evidenze oggi disponibili proprio alla luce di tale aspetto, ben sapendo comunque che questo non esaurisce l'intero campo della cosiddetta "archeologia della morte" così come è stata definita fino a questo punto. Si intende concentrare tale analisi sul periodo compreso tra il neolitico e l'antica età del rame, corrispondente un *range* cronologico di circa 3000 anni di storia (inizio VI -IV mill. a.C.).

In questa sede non vengono prese in considerazione, pertanto, le scarse evidenze relative le più antiche testimonianze funerarie, databili in Sicilia al paleolitico superiore e al mesolitico, rappresentate dai pochi dati provenienti dalla Grotta di San Teodoro (fig. 1), posta lungo la costa tirrenica settentrionale, e dalla Grotta dell'Uzzo (fig. 2), posta nella cuspide occidentale dell'isola. Non vengono inoltre presi in esame gli aspetti relativi le fasi più recenti della lunga preistoria siciliana, corrispondenti in particolare all'età del bronzo e all'età del ferro, considerato che le vaste e numerose necropoli databili a tali periodi, come quelle monumentali di Castelluccio (fig. 3) e di Pantalica (fig. 4), pongono problemi interpretativi particolarmente complessi e non facilmente analizzabili in questa sede (per la bibliografia relativa a tali contesti, vedi Tusa 1992a).

Iniziando ad esaminare pertanto il primo periodo oggetto di questo studio, è possibile subito segnalare come sia le fasi più antiche che quelle corrispondenti al neolitico medio (VI-V mill. a.C.), nonostante oltre 150 di ricerche e indagini condotte in tutta l'isola, sono ad oggi del tutto prive di testimonianze funerarie, a differenza invece di quanto evidenziato nello stesso periodo nel resto della penisola italiana (Pessina e Tinè 2008). In attesa di nuovi dati che possano, come spesso accade nel campo dell'archeologia, modificare e trasformare i modelli interpretativi correnti, è evidente che tale assenza deve essere in qualche modo letta ed interpretata alla luce anche di quanto fino ad ora noto rispetto le strutture sociali e culturali delle diverse comunità presenti nell'isola in questo periodo. In Sicilia, infatti, in particolare durante il neolitico medio, le comunità di agricoltori che occupavano soprattutto la parte centro-orientale dell'isola, si svilupparono in stretto collegamento sia con la parte meridionale della penisola italiana che con le isole Eolie. Con queste ultime si è sviluppato uno stretto rapporto economico, costruito probabilmente sullo scambio tra le due aree di derrate alimentari e materie prime da un lato e dell'ossidiana dall'altro.

In questa fase, l'agricoltura inizia ad essere praticata intensamente, sfruttando i fertili



2 – La Grotta dell'Uzzo (TP).

- A.** l'ingresso della grotta
- B.** vedute di alcune delle tombe in fossa databili al mesolitico (da Borgognini Tarli et al. 1993)

suoli della piana di Catania e della parte sud-orientale dell'isola, da comunità che presentano strette connessioni culturali con l'area pugliese del Tavoliere, come dimostrato dalla presenza di villaggi trincerati a Stentinello, Megea Hyblea e Matrensa (Bernabò Brea 1958), costituiti da capanne a pianta rettangolare o quadrangolare segnate sul perimetro da allineamenti di buche di palo, e dalla presenza in tali contesti di ceramiche dipinte che trovano evidenti confronti con la contemporanea produzione dell'Italia meridionale, associate alla caratteristica ceramica impressa ed incisa della *facies* di Stentinello.

L'esistenza di forti legami di appartenenza sociale ed economica tra tali comunità e il proprio territorio è bene rappresentata dalle pitture parietali databili a tale periodo conservate all'interno del Riparo Cassataro, posto nel territorio di Centuripe, lungo il versante occidentale della valle del Simeto, scoperto alla metà degli anni '70 del secolo scorso (Recami *et al.* 1983; Biondi 2002).

L'insieme di tali pitture, alcune delle quali in cattivo stato di conservazione, è costituito da due gruppi distinti, databili a momenti diversi: il più antico è costituito da alcune figure databili al paleolitico superiore, mentre il secondo gruppo è costituito da figure dipinte in rosso in parte sovrapposte alle immagini più antiche, probabilmente databili proprio al neolitico medio (fig. 5).

Al centro di questo quadro pittorico si trova una grande figura, costituita da una complessa struttura a reticolo di forma rettangolare, sormontata da un elemento semicircolare, la cui base si prolunga a sinistra terminando con un'appendice, mentre a destra si trova una linea curva posta tra la sommità e la parte mediana dell'intera figura. A sinistra di tale immagine si trovano due figure probabilmente antropomorfe, mentre a destra si trovano figure che presentano forme rettangolari, trapezoidali e ovali.

L'immagine centrale e quelle poste alla sua sinistra costituiscono la rappresentazione schematica di figure umane, di un tipo comune nell'arte figurativa della tarda preistoria.

La figura centrale, la più grande di tutte, che per dimensioni e posizione deve avere avuto un



3 – Necropoli della *facies* di Castelluccio (antica età del bronzo)

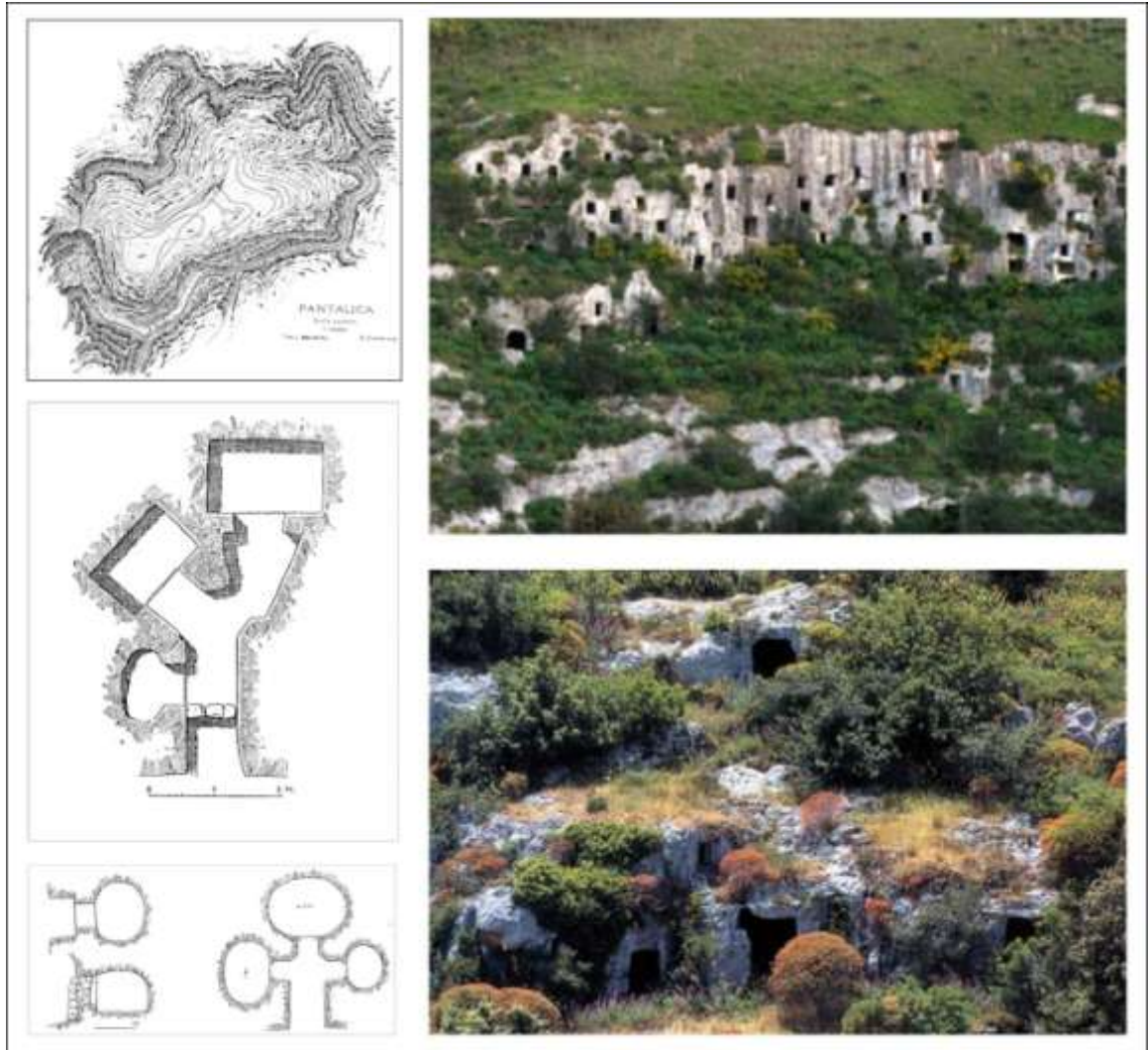
A: la necropoli di Castelluccio di Noto (SR) (da Tusa 1994, B)

B: la necropoli di Baravitalla (RG) (da Di Stefano 1997)

ruolo centrale nel significato sottinteso da questo complesso pittorico, è forse coperta da una lunga veste che copre gli arti inferiori, rappresentata dalla struttura a reticolo. Le figure a destra, invece mostrano significative somiglianze con le piante rettangolari delle capanne di età neolitica note in Sicilia e nel resto dell'Italia meridionale. Un elemento in comune a tutte le figure è rappresentato da un piccolo semicerchio posto sulla fascia centrale delle figure umane e sul lato inferiore delle figure rettangolari.

Nel primo caso questo può rappresentare un elemento decorativo e ornamentale della figura umana mentre, nel secondo caso potrebbe trattarsi di un elemento strutturale interno alla capanna, possibilmente un focolare circolare o un contenitore della stessa forma. Ci sarebbe quindi, da parte dell'antico pittore, il tentativo grafico di identificazione tra gli esseri umani e le proprie abitazioni, a sottolineare l'appartenenza ad una comunità stabile che vive in un villaggio costituito da capanne rettangolari, ipotesi peraltro confermata da simili rappresentazioni note nei siti alpini di Monte Bego e della Valcamonica (Barker 2005; Savardi 2007). È quindi possibile ipotizzare come il piccolo riparo possa essere stato utilizzato a scopo cultuale durante il neolitico da parte di comunità di agricoltori stanziati nella valle del Simeto e lungo le pendici dell'Etna: il significato religioso di tale sito è rafforzato dalla sua collocazione, posto sul limite occidentale della regione 'addomesticata' da parte delle comunità neolitiche della piana di Catania, in una zona liminale posta al confine con la parte interna, posizionato in modo significativo nell'area compresa tra i fiumi Salso e Dittaino, le principali vie fluviali attraverso cui tali comunità provavano a penetrare nella parte interna dell'isola (Giannitrapani 2012).

In tale contesto, l'assenza di testimonianze relative alla sfera funeraria può significare da un lato l'esistenza di pratiche rituali che comportavano l'esposizione del corpo dei defunti e di una loro completa riduzione senza che sopravvivessero resti da seppellire o da seppellire comunque lontano dagli insediamenti, nascosti dalla vista della comunità. A differenza con quanto accade nelle fasi successive, quindi, l'identificazione dei diversi insediamenti con il

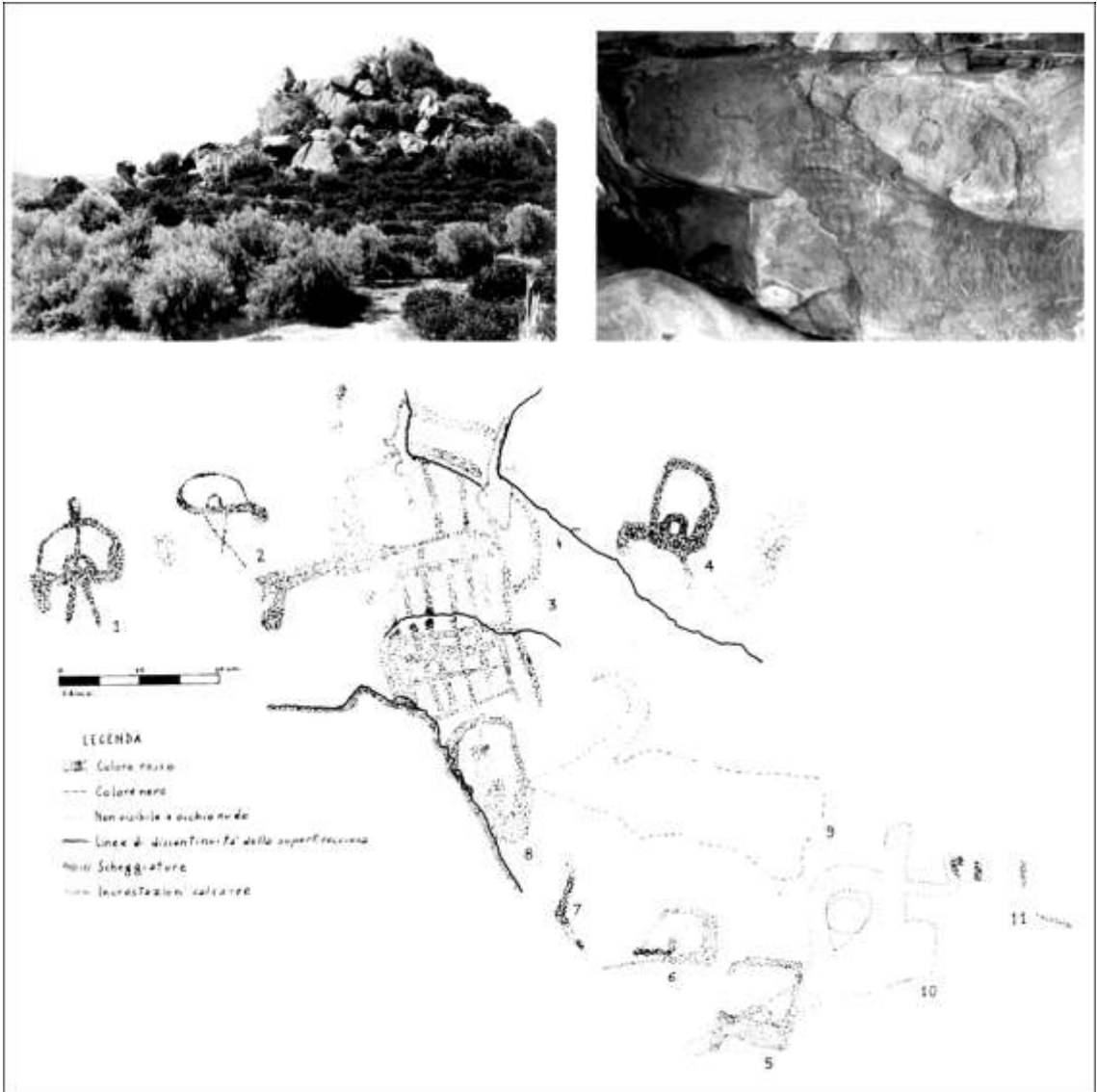


4 – Planimetria, vedute e piante delle tombe della necropoli di Pantalica (SR), databile alla tarda età del bronzo (da Orsi 1899)

proprio territorio avviene attraverso un'ideologia che fa della terra, dei suoi prodotti e degli stessi villaggi (fossati, capanne, ecc.) il punto focale, lasciando alla sfera religiosa, come evidenziato nel caso del Riparo Cassaturo e dalla presenza di numerose statuette fittili e litiche rinvenute nei diversi abitati, il compito di regolatore degli eventuali conflitti sociali. Nel momento in cui tale sistema entra in crisi, sia in Sicilia che nelle Eolie, tra la fine del V millennio e l'inizio del IV millennio a.C., le strutture sociali e il modo di produzione che caratterizzava le comunità agricole della Sicilia orientale subiscono un processo di ridimensionamento economico e di crisi sociale, evidenziata dalla scomparsa dei grandi villaggi stentinelliani. In mancanza di recenti ed aggiornati scavi in contesti di questo periodo, risulta non semplice comprendere attraverso quali modalità e che tipo di trasformazioni devono avere interessato le strutture sociali e i modi di produzione delle comunità di questo periodo. L'unica possibilità di ottenere delle informazioni utili per provare a tracciare le linee guida di una ricostruzione storica per questa fase della preistoria siciliana, passa necessariamente attraverso l'analisi riguardante gli aspetti distributivi e la tipologia degli insediamenti noti da un lato, e lo studio degli aspetti funerari di questo periodo dall'altro.

Contemporaneamente alla scomparsa o, quanto meno, al ridimensionamento dei villaggi in vita durante la fase precedente, si assiste nel corso del neolitico finale ad un consistente aumento degli insediamenti in grotta. Questo mutamento nella modalità di utilizzo del territorio si accompagna ad una radicale trasformazione nella produzione della ceramica, con la scomparsa della ceramica impressa della *facies* di Stentinello e di quella dipinta e la grande diffusione invece delle ceramiche monocrome rosse della *facies* di Diana: evidentemente entrambi questi processi devono essere collegati anche ad un cambiamento del modo di produzione e delle relative strutture sociali.

In Italia gli insediamenti in grotta databili a questa fase non sono stati considerati come rappresentativi di una modalità abitativa alternativa a quella dei villaggi ma, piuttosto, come



5 – Vedute del Riparo Cassaturo (EN); in basso il rilievo del quadro pittorico conservato sulle pareti del riparo. In particolare le figure nn. 9-10 sono databili al paleolitico superiore, le figure nn-1-8 sono databili al neolitico medio (da Biondi 2002)

luoghi utilizzati a scopo culturale e funerario. Gran parte delle grotte note nell'Italia centro-meridionale hanno infatti restituito chiare evidenze per un loro utilizzo nell'ambito di un sistema religioso e di pratiche culturali che è stato definito come 'sotterraneo', separato e nascosto dagli eventi della vita quotidiana che si svolgeva nei villaggi. Tale sistema era basato su una serie di elementi, in particolare il culto delle acque sotterranee e il nuovo significato ideologico assunto dall'antico modo di produzione della caccia, che permettevano lo svolgimento di rituali all'interno di grotte, spesso di difficile accesso. Questi rituali erano materializzati attraverso la decorazione delle pareti delle grotte con motivi fortemente astratti e la deposizione rituale di vasi. Queste stesse grotte venivano poi utilizzate a scopo funerario come sepolcreti. La forte carica ideologica assunta da tali azioni veniva rappresentata e messa in pratica nell'ambito di riti di iniziazione dei giovani maschi, utilizzata per affermare e riprodurre un processo di differenziazione sociale basato da un lato sulla differenza d'età per la riproduzione, nel segmento maschile della comunità, dei rapporti sociali di potere all'interno delle diverse generazioni e, dall'altro, come forma di esclusione delle donne e di un controllo sociale del loro potere nel campo della riproduzione biologica (Whitehouse 1992).

In Sicilia tale sistema di pratiche religiose, culturali e funerarie è testimoniato nel record archeologico solo a partire dalla successiva età del rame, come evidenziato dalle pitture della Grotta dei Cavalli a Trapani (Tusa 1992b) e della Grotta di Cala dei Genovesi a Levanzo (Graziosi 1962), o dalle deposizioni rituali di vasi delle *facies* del Conzo e di Serraferlicchio nelle grotte scoperte recentemente nella valle del Platani (Maniscalco 2007; Adamo e Gulli in cds, Gulli in cds). In nessuna delle grotte caratterizzate dalla presenza delle ceramiche della *facies* di Diana, invece, sembrano essere presenti elementi che inducono ad ipotizzare un loro utilizzo a scopo rituale.

Il diffuso insediamento in grotta, quindi, può essere interpretato più semplicemente come evidenza di un cambiamento nell'utilizzo del territorio, con comunità più mobili rispetto a

quelle del periodo precedente, in particolare per quello che riguarda la Sicilia orientale, sottintendendo anche ad una trasformazione del modo di produzione, centrato ora più che in passato sulla pastorizia.

Tale modello, che ovviamente attende di essere verificato da sempre più indispensabili analisi paleo-economiche, è in qualche modo supportato anche dal dato relativo le pratiche funerarie messe in atto da parte delle comunità siciliane di questa fase.

Sono note, infatti, tombe a fossa, a volte delimitate da circoli di pietra rinvenute, oltre che a Lipari (fig. 6), anche nell'area etnea e nel Siracusano, nella stessa regione non a caso interessata dallo sviluppo della *facies* di Stentinello. Insieme con l'inizio della frequentazione delle grotte e del contemporaneo abbandono dei villaggi, quindi, il paesaggio culturale di questa parte dell'isola comincia ora ad essere segnato dalla comparsa di *markers* territoriali di alto valore simbolico come quello di spazi riconoscibili da parte della comunità e identificabili con la figura dell'antenato.

Questo nuovo modo di costruire identità e memoria collettiva, presente anche in altri contesti contemporanei noti sia in Italia che nel resto dell'Europa (Renfrew 1973), costituisce uno degli elementi centrali di una struttura ideologica che cerca di mantenere una coesione e una continuità della comunità nel tempo e nello spazio. Nel corso della crescente crisi culturale, sociale ed economica che caratterizza le comunità siciliane tra il V ed il IV millennio a.C., si determina una trasformazione degli aspetti materiali dei modi di produzione legati sia al sostentamento quotidiano, con una maggiore rilevanza dalle attività connesse con la pastorizia, forse in parte condizionate dai cambiamenti portati dalla rivoluzione dei prodotti secondari (Sherrat 1981), che alle attività artigianali, come segnalato dalla sostituzione delle ceramiche impresse con quelle della *facies* di Diana. In questo quadro, le tombe a fossa, seppure realizzate nella loro forma più elementare, senza cioè quella complessità architettonica tipica delle tombe ipogee della fase successiva, costituiscono l'unico

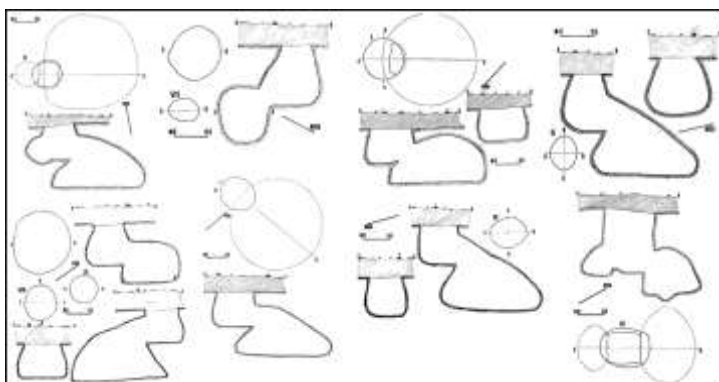


6 – A: veduta dell'Acropoli di Lipari (ME)
B: corredo funebre di tomba a fossa con vasi della *facies* di Diana da Lipari (da Bernabò Brea, Cavalier 1960)

elemento di stabilità in un modello di vita che assume sempre più caratteri di maggiore mobilità.

Questi monumenti funebri non rappresentano quindi soltanto il luogo delle sepolture ancestrali, ma piuttosto il simbolo perenne della continuità dell'occupazione del territorio. Come detto, tale collegamento simbolico era costituito nella fase precedente dall'identificazione della comunità con il proprio villaggio, come rappresentato nel complesso pittorico conservato nel Riparo Cassataro. Nel momento in cui il sistema narrativo di tale identità 'stabile', basata su un modo di vita e di produzione di tipo pienamente neolitico, con tutto quello che questo comporta da un punto di vista economico, perde la propria centralità sociale, la risposta fornita da quelle comunità è costituita dalla messa in atto di una struttura ideologica e religiosa che ha una doppia valenza: da un lato 'l'invenzione' della tradizione legata alla figura dell'antenato in cui si può riconoscere l'intera comunità (Hobsbawm e Ranger 1983), dall'altro la codificazione fisica nello spazio di tale sistema identitario.

A partire dall'inizio dell'età del rame, oggi databile in termini assoluti ai primi secoli del IV mill. a.C., è possibile assistere al consolidamento e all'estensione a tutta la Sicilia della struttura sociale ed economica che abbiamo appena descritto per il neolitico finale. Rinviano all'ampia letteratura oggi disponibile la descrizione dei principali caratteri culturali di tale periodo (Tusa 1992a; McConnell 1997), è sufficiente sottolineare come si sviluppi ora in Sicilia una complessa struttura sociale che caratterizza una società comunque ancora basata su un modo di produzione di tipo agro-pastorale, fortemente legata alle forme sociali ed economiche del periodo precedente. Su questo impianto, tuttavia, si innestano progressivamente nuovi elementi culturali, come le ceramiche dipinte delle *facies* del Conzo e di Serrafferlicchio, e nuove strutture ideologiche, come le deposizioni cultuali in grotta, che probabilmente indicano una trasformazione anche delle politiche economiche e dei modi di produzione, con una progressiva stabilizzazione dell'insediamento e una maggiore rilevanza



7 – Piano Vento (AG). Tombe a pozzetto verticale e camera sepolcrale a 'forno' scavate nel terreno databili all'antica età del rame (da Castellana 1995).

8 – Capaci (PA). Planimetrie e sezioni delle tombe a pozzetto della cultura tipo Conca d'Oro (antica età del rame) (da Cassano, Manfredini, Quojani 1975)

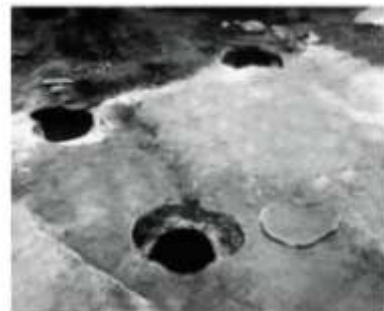
delle pratiche agricole, processi che raggiungono la loro massima espansione solo a partire dalla successiva tarda età del rame e, in modo ancora più consistente, nel corso dell'antica età del bronzo (Giannitrapani e Ianni 2011). Queste trasformazioni culturali, economiche e ideologiche indicano come abbia inizio ora un nuovo processo di differenziazione sociale della società siciliana, evidenziata anche dal nuovo approccio adottato da parte di tali comunità rispetto al trattamento dei propri defunti, con l'inizio di una vera e propria architettura funeraria, rappresentata, come detto, dalle tombe a pozzetto scavate nel banco di roccia.

Rispetto alla ricca produzione ceramica dell'antica età del rame, caratterizzata dalla presenza di diverse *facies* ceramiche ampiamente distribuite nell'isola, possono ancora essere avanzate alcune osservazioni sul tipo di contesto di deposizione che caratterizza tali gruppi vascolari. È possibile infatti notare come le ceramiche graffite della *facies* di Spatarella e quelle decorate a solcatura della *facies* di Piano Conte sono note nelle isole Eolie in contesti abitativi, mentre in Sicilia tali ceramiche sono state rinvenute sia in abitato che in depositi in grotta e di tipo funerario (Castellana 1995; Palio 2010).

La ceramica della *facies* del Conzo è presente in pochi depositi in grotta, individuati nel Siracusano (Tinè 1960-61) e lungo la valle del Platani (Maniscalco 2007), mentre un vaso decorato secondo quegli stilemi è stato rinvenuto in una tomba della necropoli di Roccazzo (Tusa e Di Salvo 1988-89). Per quanto riguarda, invece la ceramica della *facies* di San Cono-Piano Notaro, a lungo considerata come rappresentativa dell'intera fase culturale, questa è rinvenuta esclusivamente in contesti funerari, oltre che in alcuni depositi in grotta, come la Grotta Zubbia ad Agrigento e la Grotta della Chiusazza, probabilmente utilizzate a scopo culturale (McConnell 1997). Da questa breve sintesi, i dati attualmente a disposizione su queste produzioni indicano una particolare preferenza verso i contesti di tipo funerario e rituale-religioso, elemento che sottolinea la particolare importanza di tali aspetti ideologici per le società che nel corso del IV mill. a.C. si sviluppano in Sicilia. Ancora pochi

e incerti sono invece i dati riguardanti la ceramica in uso nei villaggi, evidenza che comunque, sebbene ancora in gran parte inedita, solo ora sta cominciando a comparire nel record archeologico dell'isola (Giannitrapani 2012).

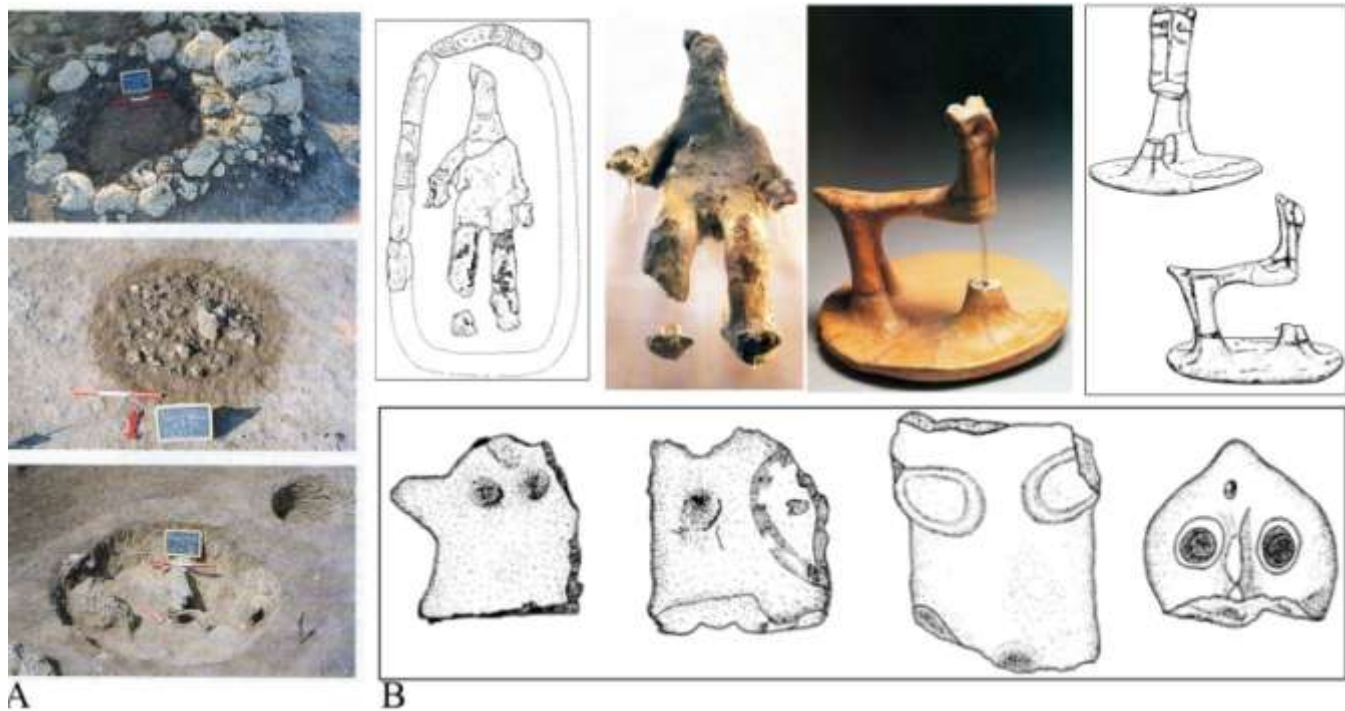
La costante associazione delle ceramiche della *facies* di San Cono-Piano Notaro con le numerose necropoli poste nella Sicilia occidentale, permette di sviluppare ulteriormente il tema relativo l'architettura funeraria. Da un lato tali necropoli non sono quasi mai localizzate vicino ai relativi villaggi, con le uniche eccezioni rappresentate dagli insediamenti di Roccazzo e Piano Vento (fig. 7), in cui le tombe sono posizionate in stretta connessione spaziale con le strutture abitative (Tusa e Di Salvo 1988-89; Castellana 1995). In tutti gli altri casi, come ad esempio nell'area della Conca d'Oro (fig. 8) a Palermo, nelle necropoli del Trapanese, a Tranchina (fig. 9) e a Gela (Tinè 1960-61; Tusa 2001; Gulli 2008), la mancanza di evidenze certe riguardanti gli insediamenti sembra indicare come queste necropoli non fossero utilizzate da una singola comunità stabile, ma piuttosto da gruppi mobili di pastori. Secondo l'ipotesi recentemente avanzata dal Tusa, le evidenze messe in luce in particolare nella Sicilia occidentale indicano l'esistenza di comunità agro-pastorali in via di rapido accrescimento dal punto di vista dimensionale, organizzate in comprensori composti da molteplici gruppi di piccoli villaggi situati a breve distanza l'uno dall'altro: ciò starebbe ad indicare come la società siciliana sia ora attraversata da forti pulsioni di carattere aggregativo (Tusa 2001), con comunità che individuano nella casa degli antenati un *locus* comune, identificando così la comunità stessa, o forse più comunità distinte che utilizzano la stessa necropoli, con un punto focale nel territorio, sviluppando una struttura ideologica che abbiamo già visto avere inizio durante il neolitico finale nella Sicilia orientale, ora realizzata con un più alto livello di materializzazione, espresso attraverso l'adozione della tomba ipogeica, con il pozzetto scavato verticalmente nel banco di roccia che dà accesso alla camera sepolcrale a pianta circolare e volta a 'forno'. In tali tombe i defunti erano depositi spesso su un letto di ocra, anche questo elemento di continuità con la



9 – Tranchina (AG). Veduta della necropoli e tombe a pozzetto databili all'antica età del rame (da Gulli 2008)

fase precedente, per lo più singolarmente o in sepolture bisome, anche se sono attestate deposizioni secondarie di crani e di parti selezionate dei corpi. In modo significativo, tali tombe non sono presenti nella Sicilia orientale, dove ancora sono bene attestate le sepolture in fossa di tipo neolitico. Evidentemente, quindi, le tombe a pozzetto del rame antico siciliano non possono essere considerate come tombe collettive, come nel caso delle coeve necropoli dell'Italia centro-meridionale (Cocchi Genick 2001) o di quelle più tarde del rame finale siciliano: in questo caso il ruolo centrale non è assunto dalla singola tomba appartenente al gruppo familiare, quanto dalla stessa necropoli, in cui l'intera comunità condivide sia lo spazio sacro dedicato agli antenati che le operazioni necessarie alla realizzazione delle tombe stesse. In tale senso, è significativa la presenza in molte di queste necropoli, negli spazi lasciati liberi dalle tombe, di canalette e pozzetti votivi (fig. 10), spesso contenenti abbondanti resti di pasti (Castellana 1995; McConnell 1997). Evidentemente queste necropoli non erano importanti solo per i momenti legati ai funerali e alle deposizioni dei defunti, ma erano anche luoghi dove avvenivano festival, banchetti rituali e pratiche culturali che servivano a rafforzare, al cospetto degli antenati, le strutture identitarie della comunità, un'arena dove potevano essere negoziate nuove relazioni sociali e dove erano rinnovati i vincoli di appartenenza al proprio territorio e, quindi, al gruppo sociale allargato.

L'evidenza rappresentata da queste necropoli sembra indicare una società poco differenziata da un punto di vista sociale, in cui i rapporti tra i singoli individui e tra le varie comunità sarebbero regolati da rapporti di reciprocità. In realtà, tali necropoli costituiscono invece una forte sovrastruttura ideologica, probabilmente utilizzata da determinati segmenti della comunità per nascondere la vera natura dei rapporti sociali in atto. Questi probabilmente sono caratterizzati da un diverso accesso ai mezzi di produzione, sebbene ancora basati su diritti di proprietà di tipo familiare, in cui è la natura l'oggetto della produzione. Tuttavia, l'esistenza di relazioni sempre più di tipo gerarchico è in parte svelata



10 – Pozzetti votivi e statuette in terracotta rinvenute nella necropoli di Piano Vento (AG) (da Castellana 1995)

dalla presenza di una crescente attività religiosa e culturale messa in atto da quelle comunità, praticata sia nell'ambito delle necropoli che nelle grotte della Sicilia centrale e meridionale, materializzata dalla deposizione rituale delle ceramiche dipinte delle *facies* del Conzo e di Serraferlicchio e dalla presenza di grotte decorate con complessi pittorici dal forte carattere astratto, come nel caso della Grotta dei Cavalli. Tale struttura ideologica, creata e manipolata strategicamente da élites emergenti in occasione di cerimonie pubbliche che avevano come sfondo i nuovi paesaggi 'sacri' (Chapman 2003), è esplicitata attraverso i rituali che avevano luogo appunto nelle grotte e nelle necropoli, quest'ultime realizzate attraverso il lavoro collettivo della comunità, con un processo che presuppone quindi l'incremento dei livelli di gerarchizzazione e di diseguaglianza sociale (*ibid.*). Questa complessa struttura ideologica è resa attiva sia durante l'escavazione stessa delle tombe che in occasione dello svolgimento delle cerimonie funebri, in cui probabilmente viene utilizzato il surplus ottenuto dall'intensificazione delle attività economiche di sostentamento (Earle 1997), costituite da modi di produzione, come già detto, ancora saldamente centrati sulle attività legate alla pastorizia, e quindi basato su rapporti gerarchici di tipo patriarcale che presuppongono anche un diverso e più complesso sistema di controllo delle risorse territoriali e del regime di proprietà di tali risorse.

Bibliografia

Testi a stampa e referenze fotografiche

- Adamo O. e Gullì D. in cds. *La ceramica Serrafferlicchio da Serrafferlicchio*, comunicazione presentata alla XLI Riunione Scientifica dell'I.I.P.P., S. Cipirello (PA), 16-19 Novembre 2006.
- Barker G. 2005, *Agriculture, pastoralism and Mediterranean landscapes in prehistory*, in Blake E. e Knapp B. A. 2005 (a cura di), *The archaeology of Mediterranean prehistory*, Oxford, 46-76.
- Barley N. 1995, *Dancing on the grave. Encounters with death*, Londra.
- Baumann Z. 1993, *Mortality, immortality and other life strategies*, Oxford.
- Bernabò Brea L. 1958, *La Sicilia prima dei Greci*, Milano.
- Bernabò Brea, L. e Cavalier, M. 1960, *Meligunis Lipara I. La stazione preistorica della Contrada Diana e la necropoli protostorica di Lipari*. Palermo: Flaccovio Editore.
- Biondi G. 2002, *Le pitture rupestri del "Riparo Cassatario" in contrada Picone, nel territorio di Centuripe*, in Rizza G. (a cura di), *Scavi e ricerche a Centuripe*, Catania, 83-99.
- Borgognini Tarli S., Canci A., Piperno M., Repetto E. 1993, *Dati archeologici e antropologici sulle sepolture mesolitiche della Grotta dell'Uzzo (Trapani)*, «Buletino di Paleontologia Italiana», 84, 85-180.
- Bloch M. e Parry J. 1982. *Death and the regeneration of life*, Cambridge.
- Cassano S. M., Manfredini A., Quojani F. 1975, *Recenti ricerche nelle necropoli eneolitiche della Conca d'Oro*, «Origini», IX, 153-271.
- Castellana G. 1995, *La necropoli proto-eneolitica di Piano Vento nel territorio di Palma di Montechiaro*, Agrigento.
- Chapman R. 2003, *Archaeologies of complexity*, Londra.
- Cocchi Genick D. 2001, *Considerazioni sulle forme del rituale funerario dell'eneolitico italiano*, in Martinelli M. C. e Spigo U. (a cura di), *Studi di preistoria e protostoria in onore di Luigi Bernabò Brea*, Lipari: 113-144.
- Cocchi Genick D. 2009, *Preistoria*, Verona.
- Di Stefano G. 1997, *Cava d'Ispica*, Palermo: Sellerio
- Earle T. 1997, *How chiefs come to power. The political economy in prehistory*, Stanford.
- Giannitrapani, E. 2012, *Aspetti culturali e dinamiche del popolamento di età preistorica della provincia di Enna*. In AA.VV. (a cura di), *Studi, ricerche, restauri per la tutela del patrimonio culturale ennese. I Quaderni del Patrimonio Culturale Ennese, n. 1*, Enna, 1-37.
- Giannitrapani E. e Ianni F. 2011, *La tarda età del Rame nella Sicilia centrale*, in Atti della XLIII Riunione Scientifica dell'I.I.P.P. (Bologna 26-29 novembre 2008), 271-278.
- Graziosi P. 1947, *Gli uomini paleolitici della grotta di S. Teodoro (Messina)*, «Rivista di Scienze Preistoriche», 2, 123-224
- Graziosi P. 1962, *Levanzo. Pitture e incisioni*, Firenze.

-
- Gullì D. 2008, *La necropoli di contrada Tranchina di Sciacca*, Agrigento.
- Gullì D. in cds., *L'occupazione delle grotte in età preistorica nel territorio agrigentino*, comunicazione presentata al XXI Congresso Nazionale di Speleologia, Trieste, 2-5 Giugno 2011.
- Hobsbawm E. e Ranger T. 1983, *The invention of tradition*, Cambridge.
- Huntington R. e Metcalf P. 1980, *Celebrations of death*, Cambridge.
- Maniscalco L. 2007, *Considerazioni sull'età del Rame nella media valle del Platani (Sicilia)*, «Rivista di Scienze Preistoriche», LVII, 167-184.
- McConnell B. E. 1997, *Lo sviluppo delle prime società agro-pastorali: l'eneolitico*, in Tusa S. (a cura di), *Prima Sicilia. Alle Origini della Società Siciliana*, Siracusa, 281-297.
- Orsi P. 1899, *Pantalica e Cassibile*, «Monumenti Antichi dei Lincei», IX, 22-146.
- Palio O. 2010, *Aspetti diversi della facies di Piano Conte in Sicilia*, «Rivista di Scienze Preistoriche», LX: 127-143.
- Pessina A. e Tinè V. 2008, *Archeologia del Neolitico*, Roma.
- Recami E., Mignosa C. e Baldini L. R. 1983, *Nuovo contributo sulla preistoria della Sicilia*, «Sicilia Archeologica», 52-53, 45-82.
- Renfrew C. 1973, *Before civilization. The radiocarbon revolution and prehistoric Europe*, Cambridge.
- Savardi E. 2007, *Le raffigurazioni di "capanne" nell'arte rupestre camuna*, in AA.VV. (a cura di), *Valcamonica Symposium 2007*, 405-423.
- Sherrat A. 1981, *Plough and pastoralism: aspects of the secondary products revolution*, in Hodder, I., Isaac, G. e Hammond, N. (a cura di), *Patterns of the past: studies in honor of David Clarke*. Cambridge, 261-306.
- Tinè S. 1960-61, *Giacimenti dell'età del rame in Sicilia e la cultura tipo "Conca d'Oro"*, «Bullettino di Paleontologia Italiana», XIII, 133-151.
- Tusa S. 1992a, *La Sicilia nella preistoria*, Palermo.
- Tusa S. 1992b, *Il complesso pittorico della Grotta dei Cavalli (San Vito Lo Capo, Trapani)*, in *Atti della XXVIII Riunione Scientifica dell'I.I.P.P.*, 465-477.
- Tusa S. 1994, *La Sicilia preistorica*, Palermo.
- Tusa S. (a cura di) 1997, *Prima Sicilia. Alle origini della società siciliana*, Siracusa-Palermo.
- Tusa S. 2001, *Nuovi dati dal territorio di Custonaci sul processo di aggregazione insediamentale nell'eneolitico della Sicilia occidentale*, in Martinelli M. C. e Spigo U. (a cura di), *Studi di preistoria e protostoria in onore di Luigi Bernabò Brea*, Lipari, 145-155.
- Tusa S. e Di Salvo R. 1988-89, *Dinamiche funzionali ed organizzazione territoriale dell'insediamento eneolitico in Sicilia: l'evidenza di Roccazzo (Mazara del Vallo)*, «Origini», XIV, 101-129.
- Whitehouse R. 1992, *Underground religion. Cult and culture in prehistoric Italy*, Londra.

Un esempio di necropoli “monumentale” in territorio nebroideo

Maura Arizia, Piero Coppolino

La città, la necropoli, i corredi funerari

Situato tra la catena dei Nebrodi e quella dei Peloritani, a nord-est dell’Isola, ad otto miglia dalla costa tirrenica e “a Mezzogiorno della baia di Oliveri”, *Abakainon*, oggi in territorio del Comune di Tripi (ME), è uno di quei centri cosiddetti “siculo-greci” diffusi tra le Province di Messina e Palermo, di cui si conosce il nome perché tramandato dagli storici di età greca e romana (fig. 1).

Come hanno rivelato i risultati delle prime ricerche archeologiche, condotte tra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, la città si impiantò nell’area di precedenti insediamenti preistorici del Neolitico Medio e, successivamente, dell’età del Bronzo e della prima età del Ferro.

Di queste origini assai remote testimonia una necropoli di grotticelle artificiali a cella rotonda, esplorata in località Portusa, sul versante meridionale del Pizzo Cisterna. Il tessuto urbano vero e proprio si dovette sviluppare a nord dell’altura, oggi dominata dal “Castello”, nell’attuale frazione Casale, su una vasta area pianeggiante, denominata il Piano (fig. 2).

Le vestigia documentate, benché assai limitate, si riferiscono ad un’imponente struttura muraria, costituita da filari isodomi di blocchi: probabile sistemazione monumentale di un terrazzamento a monte di un’agorà, nonché a tracce di un quartiere di abitazione risalente al III sec. a.C. (Villard 1954, 46-50; Cavalier 1966, 89).

Secondo Luigi Bernabò Brea, il territorio di *Abakainon* doveva essere tanto esteso da confinare, una volta scomparsa la città di *Longane*, col territorio di *Messana*, il cui limite era segnato dal torrente di Mazzarrà: l’antico *Elicòn* (Bernabò Brea 1975, 3-52).

In proposito, lo storico Diodoro Siculo (Diod., XIV, 78, 5-6) riferisce che Dionigi I, nel 396 a.C., nel fondare la città di Tindari, tolse ad *Abakainon* una parte del territorio che doveva, pertanto, estendersi fino alla costa tirrenica.

La città è storicamente documentata a partire dalla metà del V sec. a.C., quando conia una lunga serie di *litrai* e *hemilitrai* d’argento, in concomitanza al collasso della potenza dei Dinomenidi,

rappresentando, sia il grado di importanza raggiunto, sia l'avvenuta integrazione nel contesto economico-culturale ellenico. Queste monete, di "arcaica bellezza" (Salinas 1886, 463-465), recano sul diritto la *Testa di Zeus*, barbata e coronata di ulivo, oppure la *Testa di Apollo* imberbe, o la *Testa Femminile (Kore)*. Sul rovescio il tipo è rappresentato da un *cinghiale* e il simbolo della ghianda, oppure da una *scrofa* e il suo piccolo, con chiaro rimando all'economia e alla natura selvaggia e boscosa del territorio (Bertino 1975, 105-131).

Al pari di altre comunità indigene, *Abakainon* compare spesso coinvolta nei profondi rivolgimenti politici che, con alterne vicende, tra la fine del V e il III sec. a.C., sconvolsero l'Isola e ridisegnarono i rapporti di forza tra Siracusa e Cartagine.

Sempre rivendicando la propria autonomia, la città si guadagnò e mantenne un notevole grado di prosperità, schierandosi ora con l'una ora con l'altra potenza, fintantoché lo sviluppo di Tindari non le farà assumere dimensioni e caratteristiche di un centro urbano secondario.

Nel 393 a.C., alleata con Cartagine, la città accoglie Magone, in lotta contro Dionigi I, tiranno di Siracusa (Diod., XIV, 90, 1-3).

Nel 315 a.C., nuovamente alleata con Cartagine, la città appoggia Amilcare (Diod., XIX, 110, 3-4), in lotta contro Agatocle, feroce repressore della fazione cittadina a lui avversa (Diod., XIX, 65,6). Nel 263 a.C., alleata con Siracusa, la città favorisce Ierone II, in lotta contro i Mamertini stanziati a *Messana* (Diod., XXII, 13).

Intorno al 210 a.C., nel corso della seconda guerra punica (218-201 a.C.), la città, ad opera del proconsole M. Valerio Levino, viene probabilmente classificata come *civitas decumana* nella nuova organizzazione della *Provincia Sicilia*.

Intorno al 131 a.C., una volta conclusa la prima rivolta servile ad opera del proconsole P. Rupilio, *Abakainon* ritorna ad essere menzionata, in relazione alle guerre civili, come "territorio punico" (Appiano, *b.c.* V, 117, 487), ma sembra gradatamente scomparire dalla storia.



1- I siti indigeni ed ellenizzati della Sicilia nord-orientale (Tigano 2011, p.108)

Una iscrizione frammentaria, che accenna ad un *duumviro*, suggerisce che in età romano-imperiale la città avrebbe acquisito lo stato di *municipium*.

Diversamente si ritiene (Wilson 1990, 43, 149) che avrebbe perso la sua autonomia divenendo un *vicus* nel territorio di Tindari, a cui sarebbe forse da riferire il *duumviro* ricordato nell'iscrizione.

Le testimonianze archeologiche, provenienti soprattutto dalle aree necropolari, confermano comunque una continuità di vita dell'abitato almeno fino al II sec. d.C.

Nel corso di successive campagne di scavo, condotte dal 1994 al 2004 nell'area della contrada Cardusa, è stato esplorato un settore di una estesa necropoli monumentale riferibile all'età tardo-classica ed ellenistica che, in mancanza di altri elementi, è possibile mettere in relazione con *Abakainon*, l'antico centro indigeno, greccizzato e poi romanizzato (Bacci, Coppolino 2009).

Le sepolture interessano uno scosceso declivio lungo la dorsale del Monte Sceti e si dispongono, suggestivamente protette dai fianchi rocciosi di un'ampia vallata, su una serie di stretti e bassi terrazzamenti e si allineano, con andamento piuttosto serrato, sull'asse che guarda, da nord-ovest, il Mar Tirreno (fig. 3).

I monumenti in pietra arenaria, cavata *in loco*, o *epitymbia*, che sormontano le deposizioni vere e proprie, spesso assai ben conservati sotto gli strati di detrito, costituiscono la caratteristica più rilevante di questo settore della necropoli.

Allo stato attuale della ricerca, su un totale di 152 sepolture censite (tav. I, tabella sinottica delle sepolture), oltre il 65% si presenta diversificato da sistemi di soluzioni edilizie che, per la loro articolazione architettonica sul soprassuolo, fanno pensare a veri "monumenti funerari".

In tal senso, l'ampia documentazione ha permesso di proporre una prima e provvisoria classificazione, procedendo dai tipi più elementari a quelli più complessi, senza tuttavia alcun tipo di progressione cronologica assoluta. Tutti i Tipi identificati (A-F) sono accomunati dal



- 2 - Contrada Piano, sede dell'abitato greco-romano
- 3 - Contrada Cardusa, sede della necropoli ellenistica
- 4 - *Epitymbion* di Tipo A
- 5 - *Epitymbion* di Tipo A con *sema* cilindrico

medesimo principio costruttivo e/o ideologico, dal materiale impiegato, blocchi o lastroni in pietra arenaria, all'architettura della struttura fondamentale, un basamento in parte seminterrato su cui insiste un elevato variamente strutturato e dimensionato, ma in ogni modo "a profilo gradonato".

TIPO A - Basamento a forma parallelepipeda/subcilindrica (fig. 4)

Si tratta di un basamento, a pianta rettangolare/subcircolare, costituito da una muratura in pietre, di medie e piccole dimensioni, squadrate in facciavista e allettate a secco.

In alcuni casi, un elemento troncopiramidale o cilindrico, sormonta, in posizione eccentrica, il basamento con funzione di sema (fig. 5).

Nella forma maggiormente "strutturata", il tipo costituisce una variante di costruzioni rinvenute a Centuripe (Orsi 1907, 491-495) e Cefalù, forse originariamente intonacate.

TIPO B - Basamento con dado portastele (fig. 6)

Si tratta di un basamento, a pianta quadrangolare, costituito da due/tre blocchi, giustapposti e aggrappati in piombo, su cui insiste un blocco cubiforme, spesso imperniato ad un elemento in ferro, un vero e proprio dado, variamente dimensionato, ad angoli vivi e superfici lisce o specchiate alla sabbia, in alcuni casi funzionale a reggere una stele, sigillata in piombo, completa o meno dell'indicazione epigrafica del defunto.

Questa forma era probabilmente assai diffusa nelle necropoli della Sicilia orientale. A Siracusa viene segnalata nelle necropoli del Fusco (Orsi 1894, 445-486) e del Canalicchio (Orsi 1920, 321-326), ed è presente a Camarina nel IV sec. a.C. (Orsi 1904, 757-951). Forme simili sono largamente documentate nella necropoli di Lipari dall'età arcaica a quella romana (Bernabò Brea, Cavalier 1991, 147-152, tavv. CXXII-CXXV; Bernabò Brea, Cavalier 1994, 151, tavv. CXXIII-CXXXVI; Bernabò Brea, Cavalier, Campagna 2003, 17-59).

TIPO C - Basamento con elevato a forma di "piramide gradonata" e dado portastele/colonna (fig. 7)

Si tratta di un basamento, a pianta quadrangolare/rettangolare, costituito da una serie di blocchi,



6 - *Epitymbion* di Tipo B

7 - *Epitymbion* di Tipo C

8 - *Epitymbion* di Tipo C con doppio dado portastele

9 - *Epitymbion* di Tipo D

giustapposti e aggrappati in piombo, su cui insiste un elevato, anch'esso in blocchi, giustapposti su più livelli, a forma di "piramide gradonata". Corona l'edificio, un blocco cubiforme, raramente due affiancati (fig. 8), spesso imperniato ad un elemento in ferro, vero e proprio dado, completo o meno dell'indicazione epigrafica del defunto, variamente dimensionato, ad angoli vivi o elegantemente modanati con cornici aggettanti e/o lesene, continue o spezzate, superfici lisciate o specchiate alla sabbia, in alcuni casi funzionale a reggere una stele anepigrafe, sigillata in piombo, o una colonna a fusto scanalato e simbolicamente mancante del capitello.

Nella forma più semplice, priva di decorazioni architettoniche, è presente in Grecia dalla prima metà del V sec. a.C.: l'esempio più noto è il monumento funebre di Pitagora di Selimbria nel Ceramico di Atene, caratterizzato da una attenta ricerca di proporzioni armoniche tra le parti secondo moduli matematici. Per quanto concerne la sua presenza in Sicilia, è noto il passo di Diodoro Siculo (Diod. XVI, 83,3) che parlando della sua città natale, *Agyrion*, ricorda la grande diffusione di un nuovo tipo di sepolcri a piramide gradonata (*τάφους πυραμίδων*) da parte di gente arrivata dalla Grecia all'epoca di Timoleonte. Forme simili sembrano attestare ad Agrigento già nel V sec. a.C. (De Miro 1988, 284-252, figg. 16-17; De Miro 1989) e sono diffuse nella Sicilia orientale tra il IV ed il III-II sec. a.C., a Siracusa (necropoli del Fusco), a Lentini (necropoli della Valle S. Mauro), a Centuripe, a Messina. Nella Sicilia centro-occidentale monumenti a gradoni si sono rinvenuti a Piano della Fiera presso Butera, datati all'età timoleontea, presso Caltavuturo, datati tra III-II sec. a.C., e a Cefalù.

Nella Sicilia punica forme analoghe, almeno nell'impostazione del basamento gradonato, si riscontrano a Marsala, spesso sormontate da edicole.

TIPO D - Basamento con elevato a forma parallelepipedo ed *emplecton* (fig. 9)

Si tratta di un basamento, a pianta quadrangolare/rettangolare, costituito da una serie di blocchi, giustapposti e aggrappati in piombo, su cui insiste un elevato, apparentemente privo di ulteriore coronamento, anch'esso in blocchi, disposti di taglio e aggrappati in piombo, in modo da creare una



10 - *Epitymbion* di Tipo E

11 - *Epitymbion* di Tipo E

12 - Sepoltura 146, particolare del tramezzo centrale

13 - Sepoltura 146, area riservata ai sacrifici

14 - Crollo di elementi architettonici

sorta di paramento per un emplecton di terra. Costituisce oggi il gruppo di più incerta definizione, forse in origine sormontato da segnacoli di cui non rimane traccia. Solo la sepoltura 12 sembra possedere un coronamento a doppio spiovente. Questi monumenti richiamano confronti di carattere eterogeneo, da tipologie di tradizione classica, ad imitazioni di sarcofagi con copertura a timpano, a forme presenti in altre necropoli coeve, come quelle centuripine.

TIPO E - Basamento con elevato architettonico a forma parallelepipedica (fig. 10)

Si tratta di un basamento, a pianta quadrangolare, costituito da una serie di blocchi, giustapposti e aggrappati in piombo, su cui insiste un elevato, anch'esso in blocchi, disposti di taglio e aggrappati in piombo, in modo da creare una sorta di paramento per uno spazio destinato alla ritualità post mortem, variamente decorati, dalla parte del prospetto, da soluzioni architettoniche, archi aggettanti, ciechi o passanti; lesene e cornici.

I due esemplari finora noti non sono stati esplorati sotto il piano del basamento, ma la loro interpretazione come *epitymbia* è assai probabile. La sepoltura 137 (fig. 11) sembra possedere una copertura a spioventi, di cui resta un frammento di acroterio angolare a voluta, mentre la sepoltura 146, una struttura particolarmente robusta e pesante, doveva presentare una copertura costituita da lastroni appoggiati di piatto, incassati nelle pareti laterali e sostenuti da un tramezzo centrale (fig. 12). Il tipo, caratterizzato sul lato della fronte da una facciavista articolata “a giorno”, razionalizza l'esigenza di definire, proteggere e nel contempo monumentalizzare l'area in cui venivano periodicamente officiati i riti e deposte le offerte sopra la sepoltura: sul basamento d'imposta dell'elevato si sono infatti rinvenuti reperti ceramici funzionali alla preparazione e al consumo del cibo, nonché ampie zone di bruciato a testimonianza dello svolgimento del rito (fig. 13).

La decorazione riprende elementi della grande architettura, fra cui spicca per novità ed interesse la presenza di archi passanti, o alternati a nicchie cieche, che testimoniano la precoce recezione a livello iconografico di questa forma architettonica, nel nostro caso



15 - Trabeazione di tipo dorico

16 - Colonna con raffigurazione di una lancia tra le scanalature

17 - Anfora commerciale riutilizzata come *sema*

18 - Sepoltura 18/42, inumazione doppia in casse litiche

passaggio simbolico verso lo spazio sacro dei defunti, ai quali sono destinate le offerte. Il tipo non sembra finora presentare confronti stringenti, almeno in ambito siciliano.

TIPO F - Basamento con elevato architettonico a forma di *naiskos*

L'identificazione del tipo si basa sulla documentazione offerta da una serie di elementi architettonici che costituiscono un poderoso crollo, ancora *in situ* (fig. 14), la cui appartenenza ad uno o più edifici organizzati a *naiskos*, elevati probabilmente su strutture "a piramide gradonata" di Tipo C, è garantita dalla tipologia stessa degli architettonici: colonne scanalate, variamente dimensionate; tratti di trabeazione, decorati con motivi a triglifi (fig. 15); ante con semicolonne in facciata; lastre con particolari incastri e sagomature, riferibili a pareti e a tetti displuviati.

Una lancia in rilievo all'interno della scanalatura di una colonna, unico elemento figurato della necropoli, enfatizza il prestigio della deposizione (fig. 16).

Si tratta in generale di una varia e ricca tipologia di *επιτύμβια*, di cui non mancano riferimenti nelle fonti letterarie (Luciano, *Dialoghi dei morti*, 22; Lucano, *Farsaglia*, VIII, 694 ss., X, 19 ss.), che ben s'inquadra in altri noti tentativi di classificazione, già proposti per le necropoli di Cefalù (Tullio 2008, 20-27) e di Lilibeo (Bechtold 1999, 37-51) e che trova ampie possibilità di confronto, non solo in ambito regionale, ma anche mediterraneo, che include l'Africa (da Alessandria a Cartagine) e la Sardegna (Tharros).

A fronte di una oramai diffusa e significativa presenza, in quasi tutta la Sicilia ellenistica, di monumenti funerari tanto eloquenti nell'impegno costruttivo, quanto sottovalutati e variamente interpretati come fatto eccezionale o episodico (Tullio 1999, 429), la più recente letteratura scientifica considera il fenomeno come prova dell'influenza della cultura alessandrina sulle città siceliote, diacronicamente attestata dalla seconda metà del IV sec. a.C. (Tullio 1984, 606-607), "non solo e non tanto come riflesso mediato da Roma" (Tullio 1990, 430), ma grazie a sempre più frequenti contatti e interrelazioni (Bonacasa 1999, 263-264).

Se le attestazioni dirette e i continui rinvenimenti di simili costruzioni funerarie sono oramai



19 - Sepolture 97, 117, 125,
incinerazioni dirette in fosse
terragne non protette

20 - Sepoltura 72,
inumazione in fossa terragna
non protetta

21 - Sepoltura 66,
incinerazione indiretta in
fossa terragna non protetta

tali da ipotizzarne una adozione generalizzata, anche la ceramografia, soprattutto italiota e siceliota, documenta, in maniera continua e progressiva, nei soggetti a carattere funerario, il diffondersi di immagini di *epitymbia* e/o di *semata* di tipologia ed impegno diversi, confermando, per certi versi, l'originaria matrice greca.

Comparso in età timoleontea, l'uso di queste sovrastrutture delle deposizioni vere e proprie, si protrasse nelle necropoli siciliane fin'oltre il I sec. d.C., non senza evidenti implicazioni sociali e culturali, dapprima con presenze limitate, poi viepiù generalizzate, fino a divenire pressochè esclusivo, come nel caso della necropoli di *Abakainon*, ancor prima di quella centuripina, cefaludese e lilibetana.

A Cardusa, infatti, l'elevato numero di *epitymbia*, nella maggior parte dei casi in ottimo stato di conservazione, offre la possibilità di valutare con esattezza i caratteri di una così spiccata tipologia funeraria e di portare nei termini propri l'eccezionalità della necropoli sul piano della documentazione archeologica.

E' ragionevole supporre che nella necropoli di Cardusa fossero anche in uso dei *semata* fittili, quali indicatori della sottostante deposizione, soluzioni meno monumentali e di carattere marcatamente più "povero" rispetto a quelle rappresentate dagli *epitymbia*.

Testimonianze in questo senso costituiscono, per il momento, due anfore commerciali di tipo greco-italico, rinvenute, in posizione di crollo e inzeppate da pietre, sul riempimento delle rispettive deposizioni (fig. 17).

Le deposizioni esplorate sono tutte singole, tranne alcuni casi in cui risultano abbinate (sepulture: 17/56, 18/42, 104/a-b), ovvero condividere, oltre il medesimo *epitymbion*, uno dei lati, breve o lungo, delle rispettive casse, litiche (fig. 18) o fittili, che contenevano l'inumato o l'incinerato, e non si hanno esempi di deposizioni secondarie, esterne o di riutilizzo.

La tipologia è quella della "fossa terragna" nelle due varianti, senza protezione e con protezione, diffusa in tutto il mondo greco ed in quello ellenizzato, con un uso



- 22 a - Sepoltura 133, inumazione, esterno cassa litica
- 22 b - Sepoltura 133, inumazione, interno cassa litica
- 23 - Sepoltura 17, inumazione in cassa fittile
- 24 - Sepoltura 126, incinerazione diretta, particolare del cordolo perimetrale

indifferenziato, sia per le inumazioni che per le incinerazioni.

Ricavate nell'unico strato che caratterizza il deposito archeologico, le "fosse" si collocano ad una profondità mediamente elevata (1.30/1.60 m), quando provviste di *epitymbion*, piuttosto limitata (0,60/0,70 m), quando non monumentalizzate. Perlopiù orientate in senso est-ovest, raramente in senso nord-sud e quasi mai in asse con la struttura architettonica sovrastante, esse presentano dimensioni pressoché uniformi, oscillanti tra 1,50/2,00 m di lunghezza e 0,50/0,70 m di larghezza. Nel caso delle incinerazioni indirette, le dimensioni rispondono, di volta in volta, a quelle del cinerario utilizzato.

Fosse senza protezione - Si tratta di "fosse" semplicemente tagliate nella nuda terra, a pareti verticali e pianta generalmente rettangolare con vertici arrotondati, raramente subvoidale, nel caso delle incinerazioni dirette (fig. 19) e delle inumazioni (fig. 20); a pareti irregolari e pianta subcircolare o grossolanamente quadrangolare, nel caso delle incinerazioni indirette (fig. 21).

Fosse con protezione - A Cardusa prevale il tipo a "cassa" litica o fittile, esclusivamente riservato alle inumazioni, ovvero della "fossa terragna" regolarmente tagliata e accuratamente rivestita e coperta con blocchi/lastroni di arenaria, appena sbozzati dalla parte esterna, squadriati e lisciati dalla parte interna (figg. 22 a-b), ovvero con tegoli rettangolari a bordi rilevati (fig. 23). Del tipo si distinguono alcune varianti: "fossa" con rivestimento a pietre e copertura a tegoli fittili; "fossa" priva di rivestimento, ma fornita di copertura variamente realizzata, a tegoli fittili, pietrame o blocchi/lastroni litici.

Questo ampio settore di necropoli esplorato sembra essere stato abbandonato definitivamente tra la fine del III e l'inizio del II sec. a.C. Caratteristico della fase finale di sfruttamento dell'area è un alto numero di sepolture, specie del tipo "a fossa terragna", apparentemente prive di alcuna protezione e/o di emergenze sul soprassuolo, ovvero che presentano elementi sufficienti a testimoniare una originaria connessione tra "monumento" funerario e deposizione vera e propria.



25 - Sepoltura 112, particolare degli incastrati del *ferculum* ligneo

26 - Sepoltura 10, cinerario fittile

27 - Sepoltura 9, cinerario fittile

Densamente distribuite, spesso su più livelli sovrapposti, in una successione temporale molto ravvicinata, queste sepolture sono di norma ricavate sui medesimi livelli di fondazione degli *epitymbia*, utilizzando gli spazi residui; più raramente negli strati di accumulo, interferendo, nella maggior parte dei casi, con gli *epitymbia* stessi e/o in parte obliterandoli, senza mai sostituirsi.

A fronte delle molte difficoltà che in genere contraddistinguono la ricerca sulla ritualità funeraria, specie quando si manchi, come nel caso della necropoli di Cardusa, delle complete e definitive analisi bioarcheometriche condotte ad ampio raggio su campioni osteologici e botanici, nonché di significativi confronti contestuali con analoghe realtà coeve, non è agevole operare valutazioni assolute in ordine al significato dei due distinti modi di seppellimento all'interno di una compagine sociale, solo per il momento considerata omogenea.

Le pratiche dell'incinerazione e dell'inumazione, riflesso di una ideologia dipendente da distinte concezioni della morte, si riscontrano a Cardusa indifferentemente rappresentate sin dalla prima occupazione dell'area e si alternano e coesistono senza una apparente logica nella distribuzione.

Il rito funerario prevalente è rappresentato dall'incinerazione, sia nella forma "diretta", che "indiretta". Nel caso delle incinerazioni dirette si tratta di veri e propri *busta*, secondo la definizione di Festo (*Epitome* 32, 4), che evidenziano almeno due delle fasi essenziali del rito: rogo e interrimento dei resti *in situ*, senza *όστολογία* (Diod., IV, 38).

La tipologia sepolcrale associata è quella della "fossa terragna", di norma senza protezione. Il piano deposizionale è costituito da un cavo di forma ellittica, con superficie ad andamento orizzontale, raramente a profilo concavo, spesso perimetrato da un cordolo di argilla (fig. 24). Sul fondo, miste a frustuli di carbone, si evidenziano le ossa calcinate e le ceneri, nonché il corredo di accompagnamento, eccezionalmente unito al defunto all'atto dell'incinerazione, di norma sistemato e/o ritualmente gettato sui resti del rogo ad

incinerazione avvenuta. Laddove si siano conservate tracce della disposizione originaria del corpo, il defunto si presenta in posizione supina, con le braccia distese lungo i fianchi o ripiegate all'altezza dello sterno, sovente orientato in senso nord/est-sud/ovest e il capo spesso poggiato su un rialzo artificiale del piano deposizionale, o su una pietra levigata.

Le incinerazioni dirette hanno spesso restituito consistenti resti vegetali carbonizzati, relativi alle fascine utilizzate per la pira funebre allestita all'interno della "fossa" e/o alle assi lignee che, unitamente a chiodi in ferro, costituivano il *ferculum*, una sorta di "barella" su cui veniva deposto il defunto. In tal senso, si pone l'eccezionale rinvenimento di un avanzo di legno (sepoltura 112), probabilmente pertinente ad una delle testate del *ferculum*, che conserva ancora evidenti gli incastri per la collocazione delle traverse (fig. 25).

Tra le calcinazioni del rogo si sono spesso rinvenute anche sostanze alimentari carbonizzate, quali ghiande, nocchie, mandorle, comunemente interpretate come parte delle offerte al defunto, ove si escluda una loro pertinenza alle fascine utilizzate per la pira funebre.

Nel caso delle incinerazioni indirette, che attestano anche la fase del rito relativa alla traslazione delle ceneri dagli *ustrina* comuni ai luoghi propri del seppellimento, la tipologia sepolcrale associata è quella della "fossa terragna": semplice cavità praticata a profondità variabile nello strato archeologico, funzionale alla collocazione dell'urna/cinerario (fig. 26), colmata e sigillata con terra, ovvero protetta da una copertura fittile o litica.

Un'eccezione è rappresentata dalla sepoltura 9 che, ricavata nella terra di riempimento tra il secondo e il terzo filare dei blocchi litici dell'*epitymbion* della sepoltura 9bis, costituisce l'unico caso di riutilizzo di una struttura preesistente (fig. 27).

Accanto al prevalente rito dell'incinerazione, l'evidenza archeologica registra, all'interno della necropoli, il contemporaneo affermarsi dell'inumazione.

La tipologia sepolcrale associata è quella della "fossa terragna" nelle due varianti, senza protezione e con protezione. Il piano deposizionale è sempre costituito da uno strato, compatto e accuratamente livellato, di terra mista a piccolo o medio pietrame. Il defunto,



28 - Sepoltura 42, particolare del corredo

senza una precisa preferenza nell'orientamento, si rinviene in posizione supina, con le braccia distese lungo i fianchi, raramente piegate sul bacino o sullo sterno; le gambe sono di norma distese e i piedi sovente incrociati. Il capo è frequentemente rivolto a nord o a sud, ma non sono rari i casi in cui guarda simbolicamente ad est.

L'esistenza di un assito di legno o di una cassa, su/entro cui era deposto il defunto, è provata dal rinvenimento di chiodi in ferro e dalle tracce di fibre legnose che si evidenziano intorno allo scheletro. Il corredo è di norma deposto intorno o sopra l'inumato, senza apparenti costanti nella collocazione (fig. 28), così tra la terra di colmatura della "fossa", a testimonianza dell'ultimo atto della cerimonia funebre relativo alla chiusura della sepoltura.

Indirettamente documentato è l'uso di una veste funebre o di una stoffa per avvolgere il corpo dell'inumato o per coprirne il volto, in funzione di *sudarium*. Ciò pare possibile dal rinvenimento e dal tipo di giacitura di una serie di piccole lamine in oro, conformate "a rosetta", spesso fornite, dalla parte posteriore, di speciali agganci per la loro applicazione.

Il complesso degli oggetti che costituisce il cosiddetto "corredo di accompagnamento" del defunto all'ultima dimora, rappresenta per la necropoli di Cardusa un dato di eccezionale rilevanza. Più in generale, esso rimanda a precisi aspetti dell'ideologia funeraria, del culto e delle credenze escatologiche, restituendo, attraverso un articolato e peculiare panorama della "cultura materiale", testimonianze eloquenti sulla vita, lo *status* e l'economia, le "mode" e la cultura della società abacenina, altrimenti sconosciute.

Al di là del significato e della sacralità che gli si attribuisce, i corredi appartengono, per classe e produzione, ad un repertorio "consuetudinario", ampiamente documentato, in età ellenistica, nell'area dello Stretto e del basso Tirreno, tra Cefalù, le Isole Eolie e Siracusa. La loro composizione formale, nel contribuire spesso a stabilire il livello sociale del defunto, il sesso e l'età, il ruolo e/o il prestigio della committenza, allude e si riconnette all'esperienza terrena, simbolicamente perpetuata nell'aldilà (tav. II). In tal senso, si pone la numerosa documentazione di vasellame ceramico, ma anche di oggetti in oro, in bronzo, in ferro e in



29 - Sepoltura 133, aryballois a figure rosse

30 - Sepoltura 133, lekanis a figure rosse

31 - Sepoltura 42, lebes gamikos a figure rosse

32 - Sepoltura 10, coppa a vernice nera con decorazione in bianco e paonazzo

33 - Sepoltura 50/51, cratere a calice

piombo, che rispecchiano, sia le condizioni e il carattere delle produzioni locali, sia gli esiti e la natura dei rapporti commerciali (Sofia 2009, 75-108).

Vasellame ceramico - Variamente decorato a vernice nera o a figure rosse (Spigo 2003, 103-120), nel cosiddetto “stile di Gnathia” o a bande, a immersione o più semplicemente acromo. Si distinguono: vasi per essenze profumate, *alabastron/unguentario* - *amphoriskos* - *aryballos* (fig. 29), o connessi al *kosmòs* femminile, *lekanis* (fig. 30) - *pisside*, o al rituale delle nozze, *lebes gamikos* (fig. 31); vasi potori, *coppa* (fig. 32) - *guttus* - *kantharos* - *kylix* - *skyphos*, o destinati a contenere e/o versare liquidi, *anfora* - *brocca* - *cratere* (fig. 33) - *lekythos* - *oinochoe* - *olpe*; vasi legati alle consuetudini della quotidianità, *casseruola* - *mortaio* - *olla*, o funzionali alle cerimonie culturali, *coppetta* - *kernos* - *pateretta* - *piattello*, nonché manufatti di uso comune con valore simbolico, *lucerna* - *peso da telaio*.

Oggetti in oro - Ricorrono maggiormente oggetti in sottile lamina destinati alla toilette funebre del defunto, secondo un costume ben noto nella Sicilia di età ellenistica e romana.

Si tratta di anelli digitali, bracciali nastriformi e rosette incise, o stampate a rilievo. Di più significativo valore sono alcuni ornamenti effettivamente utilizzati in vita dal defunto, quali anelli con vario castone, spesso girevole, in pietra semipreziosa (fig. 34), collane a catenella, o a vaghi, orecchini conformati “a boccolo”, “a erote”, o “a testa leonina”.

Particolarmente interessante una corona a foglie di mirto, montate a gruppi su un supporto in argento, forse alludente alla eroizzazione del defunto (fig. 35).

Oggetti in bronzo - Sono essenzialmente rappresentati da alcuni specchi circolari lisci, rinvenuti in sepolture femminili, e da una situla riutilizzata come cinerario.

Oggetti in ferro - In genere riferibili a sepolture maschili. Si tratta perlopiù di lame, lisce o seghettate; di *strigiles*, utilizzati per la pulizia del corpo e comunemente associati alle pratiche sportive di efebi ed atleti. Particolare significato assumono: un fodero di spada e una cuspidi di lancia (fig. 36). Compagno spesso chiodi in ferro, comunque da riferire alla cassa o alla barella lignea usata per il trasporto e/o il seppellimento del defunto.



34 - Sepoltura 20, anello digitale in oro e castone girevole in calcedonio bianco

35 - Sepoltura 20, corona a foglie di mirto in lamina d'oro

36 - Sepoltura 86, cuspide di lancia in ferro

37 - Sepoltura 61, mascherette teatrali in piombo

Oggetti in piombo - Spiccano per la loro eccezionalità due mascherette teatrali di soggetto caricaturale (fig. 37), forse espressione di una ideologia funeraria legata al culto di Dioniso, dio del teatro ma anche dio che dona agli iniziati al suo culto le beatitudini dell'oltretomba (Bacci 2003, 223-236), nonché una grande pisside decorata a incisione riutilizzata come cinerario.

Monete - E' assai frequente la presenza di una o più monete all'interno della sepoltura, talvolta all'esterno, che si possono interpretare come offerta dei viventi alle divinità inferi, "l'obolo per Caronte", o come simbolica rappresentazione del patrimonio del defunto. Si tratta di esemplari in bronzo, databili dalla prima metà del IV agli ultimi decenni del III sec. a.C., riferibili ad emissioni di *Abakainon* del IV e III sec. a.C., ma anche di *poleis* della Magna Grecia e della Sicilia, tra cui Siracusa e Tauromenion, nonché emissioni dei Cartaginesi (Mastelloni 1997-1998, 347-355).

Conclusioni

Situata ad Est rispetto al proposto insediamento urbano dell'antica *Abakainon*, oggi a 1000 m circa di distanza, la contrada Cardusa è fra le poche aree, esplorate nel territorio comunale di Tripi, a vocazione funeraria, sicuramente senza soluzione di continuità, dalla fine del IV alla fine/inizi del III/II sec. a.C. Il carattere del tutto episodico delle evidenze disponibili in ordine ai seppellimenti di età classica, così di quelli tardo-repubblicani e/o di prima età imperiale, non consente di determinare una mappa d'estensione topografica e diacronica complessiva del territorio destinato in antico alla frequentazione funeraria, ma soltanto di ipotizzare e circoscrivere delle zone, gravitanti ad oriente dell'abitato, tra le pendici settentrionali del Monte Sceti e del Pizzo Cisterna.

In tal senso, sembra verosimile che il processo di sviluppo progressivo della "città dei morti" abbia rispettato una direttrice est-ovest di dislocazione topografica, con fenomeni di maggiore concentrazione di sepolture nella parte orientale del territorio, via via minore in quella occidentale, in un *continuum* tipologico-strutturale, rituale e cronologico.



38- Particolare della necropoli

Benchè il panorama ricostruito possa essere stato più ricco e articolato di quanto non appaia allo stato attuale, emergono evidenti caratteristiche che sembrano accomunare la necropoli di Cardusa a quella di molti altri centri ellenizzati d'Occidente, laddove si sono potuti stabilire confronti sincronici e ravvisare omogeneità di modelli pur nelle diverse possibilità di realizzazione.

Il contesto necropolare (tav. III) riflette, nel suo insieme, la volontà di esibire capacità economiche e di ruolo, ancorché esigenze di “propaganda”, attraverso la forte diversificazione architettonica delle sepolture: dalle soluzioni enfatizzate dei grandi *epitymbia* (fig. 38), alla semplice “fossa”, fornita o meno di più tradizionali sistemi di protezione. Parimenti costituisce concreta manifestazione di ricchezza e/o di differenziazione sociale la definizione dei corredi di accompagnamento, magari legata a precise situazioni rituali, la cui qualità ha spesso riflesso un artigianato fortemente ellenizzato e/o rapporti commerciali di prossimità e ad ampio raggio, tra l'altro evidenti dalla presenza di numerario riconducibile ad emissioni monetali di diverse zecche siceliote e magnogreche .

Si tratta, nello specifico, di una serie di elementi che contribuiscono alla definizione di un panorama generale quanto mai complesso ed articolato e che offrono, pur nell'omogeneità dei caratteri, uno spaccato della nuova fase culturale che caratterizza il processo di evoluzione del costume e di sviluppo politico-sociale tipico dell'età ellenistica.

Dalla seconda metà del IV a tutto il III sec. a.C. la necropoli di Cardusa testimonia la completa integrazione nelle tendenze culturali correnti, sia attraverso le scelte operate in ordine all'edilizia sepolcrale, che alla ritualità funeraria: la prevalenza di una tipologia che predilige soluzioni di certo impegno architettonico, l'alto numero delle incinerazioni rispetto alle inumazioni, l'omologazione dei corredi, orientano chiaramente in questa direzione e permettono di restituire uno dei momenti più rappresentativi della storia dell'antico centro indigeno, l'economia e la mentalità.

In termini molto generali, il contesto rimanda, nei fatti organizzativi, a quanto succedeva

TABELLA SINTESI A DELLE DEPOSITAZIONI

CATEGORIA	SOTTOCATEGORIA	DESCRIZIONE	ANNO	CANTITÀ	VALORE (€)
CATEGORIA 1	SOTTOCATEGORIA 1.1	DESCRIZIONE 1.1.1	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 1.1.2	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 1.1.3	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 1.1.4	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 1.1.5	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 1.1.6	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 1.1.7	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 1.1.8	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 1.1.9	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 1.1.10	2014	10	100,00
CATEGORIA 2	SOTTOCATEGORIA 2.1	DESCRIZIONE 2.1.1	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 2.1.2	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 2.1.3	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 2.1.4	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 2.1.5	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 2.1.6	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 2.1.7	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 2.1.8	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 2.1.9	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 2.1.10	2014	10	100,00
CATEGORIA 3	SOTTOCATEGORIA 3.1	DESCRIZIONE 3.1.1	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 3.1.2	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 3.1.3	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 3.1.4	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 3.1.5	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 3.1.6	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 3.1.7	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 3.1.8	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 3.1.9	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 3.1.10	2014	10	100,00
CATEGORIA 4	SOTTOCATEGORIA 4.1	DESCRIZIONE 4.1.1	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 4.1.2	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 4.1.3	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 4.1.4	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 4.1.5	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 4.1.6	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 4.1.7	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 4.1.8	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 4.1.9	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 4.1.10	2014	10	100,00
CATEGORIA 5	SOTTOCATEGORIA 5.1	DESCRIZIONE 5.1.1	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 5.1.2	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 5.1.3	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 5.1.4	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 5.1.5	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 5.1.6	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 5.1.7	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 5.1.8	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 5.1.9	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 5.1.10	2014	10	100,00
CATEGORIA 6	SOTTOCATEGORIA 6.1	DESCRIZIONE 6.1.1	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 6.1.2	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 6.1.3	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 6.1.4	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 6.1.5	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 6.1.6	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 6.1.7	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 6.1.8	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 6.1.9	2014	10	100,00
		DESCRIZIONE 6.1.10	2014	10	100,00

nella città, ovvero al carattere stratificato della società, la cui gerarchia e potenzialità sembrano attestare, ancora una volta, dal recupero quantitativo e qualitativo del corredo di accompagnamento e dal codice di significati del “monumento funerario” nella sua valenza rappresentativa e/o “pubblicitaria.

Pur mancando, al momento, più chiari ed oggettivi modelli interpretativi per autorizzare ipotesi di identificazione dei defunti, eccezionali riferimenti in ordine al sesso e alle fasce di età, indicano la presenza a Cardusa di una popolazione “completa” di incinerati e inumati, indifferentemente sepolti in apparati edilizi variamente strutturati, tuttavia contestuali, concomitanti e sincronici.

L'apparente “anonimato” delle sepolture, in una situazione di affollamento e/o di sovrapposizione, doveva sicuramente essere evitato dall'uso, pur non generalizzato, di epigrafi funerarie recanti il nome del defunto, che si sono rinvenute in connessione strutturale agli epitymbia di Tipo C e B, anch'esse rispondenti a forme e tecniche di caratterizzazione culturalmente greca.

Quanto se ne trae è l'impressione di un contesto fortemente specializzato e ritualizzato, connotato da precisi contenuti ideologici, in cui pare abbia trovato posto anche la “celebrazione” della milizia attraverso la deposizione e la rappresentazione di armi; di un contesto partecipe delle correnti tecnico-culturali che animavano il mondo siceliota in età ellenistica, ma anche dotato della capacità di operare scelte autonome ed “originali” in merito alle ragioni e ai modi della ritualità rappresentata.

TAV. III

PLANIMETRIA DELLO SCAVO



Bibliografia

Bacci G. M. 2003, *Due testine in piombo ellenistiche da una tomba di Abakainon ed alcune considerazioni sulla necropoli*, in Bacci G. M., Martinelli M. C. (a cura di), *Studi classici in onore di Luigi Bernabò Brea*, Messina, 223-236.

Bacci G. M., Coppolino P. 2009, *La necropoli di Abakainon. Primi dati*, Messina.

Bechtold B. 1999, *La necropoli di Lilybaeum*, Trapani.

Bernabò Brea L. 1975, *Che cosa conosciamo dei centri indigeni della Sicilia che hanno coniato monete prima dell'età di Timoleonte*, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi Numismatici (Napoli aprile 1973), «Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica», Suppl. XX, 3-52.

Bernabò Brea L., Cavalier M. 1991, *Meligunis Lipára V. Scavi nella necropoli greca di Lipari*, Roma.

Bernabò Brea L., Cavalier M. 1994, *Meligunis Lipára VII. Lipari. Contrada Diana. Scavo XXXVI in proprietà Zagami (1975-1984)*, Palermo.

Bernabò Brea L., Cavalier M., Campagna L. 2003, *Meligunis Lipára XII. Le iscrizioni lapidarie greche e latine delle isole Eolie*, Palermo.

Bertino A. 1975, *Le emissioni monetali di Abacaenum*, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi Numismatici (Napoli aprile 1973), «Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica», Suppl. XX, 105-131.

Bonacasa N. 1999, *Per una revisione della cultura figurativa ellenistica in Sicilia*, in Barra M. Bagnasco, De Miro E., Pinzone A. (a cura di), *Magna Grecia e Sicilia. Stato degli studi e prospettive di ricerca*, Atti dell'Incontro di Studi (Messina 2-4 dicembre 1996), Messina, 259-273.

Cavalier M. 1966, *Abacaenum (Tripi - Messina). Scavi nell'area urbana*, «Bollettino d'Arte», 1966, p. 89.

De Miro E. 1988, *Akragas, città e necropoli nei recenti scavi*, in *Veder greco. Le Necropoli di Agrigento*, Catalogo della mostra (2 maggio - 31 luglio 1988) Roma.

De Miro E. 1989, *La necropoli greca di Contrada Pezzino*, Messina.

Mastelloni M. A. 1997-1998, *Tripi. Necropoli di Abakainon. Le monete*, «Kokalos», XLIII-XLIV, 347-355.

Montesanti A. 2007, *Italia Antiqua*, «In Storia», 24

Orsi P. 1894, *Siracusa. Necropoli del Fusco*, «Notizie degli Scavi di Antichità, Accademia dei Lincei», 445-486.

Orsi P. 1904, *Camarina. Campagne archeologiche del 1899 e 1903*, «Monumenti Antichi», XIV, 757-951.

Orsi P. 1907, *Centuripe. Necropoli in contrada Casino*, «Notizie degli Scavi di Antichità, Accademia dei Lincei», 491-495.

Orsi P. 1920, *Siracusa. Necropoli di Canalichio*, «Notizie degli Scavi di Antichità, Accademia dei Lincei», 321-326.

-
- Salinas A. 1886, *Note intorno a varie antichità della provincia di Messina*, «Notizie degli Scavi di Antichità, Accademia dei Lincei», 463-465.
- Sofia G. 2009, *Cultura materiale nei contesti sepolcrali*, in Bacci G. M., Coppolino P. (a cura di), *La necropoli di Abakainon. Primi dati*, Messina.
- Spigo U. 2003, *Rinvenimenti di ceramica siceliota dalla provincia di Messina: breve nota di aggiornamento*, in Bacci G. M., Martinelli M. C. (a cura di), *Studi classici in onore di Luigi Bernabò Brea*, «Quaderni del Museo Archeologico Regionale Eoliano “Luigi Bernabò Brea», II, Messina, 103-120.
- Tullio A. 1984, *Due sarcofagi tardo ellenistici da Cefalù*, in Bonacasa N, Di Vita A. (a cura di), *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani*, Roma, pp. 598-610
- Tullio A. 1990, *Epitymbia ellenistici in Sicilia*, in Akten des XIII Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie (Berlin 1988), Mainz, 429-430.
- Villard F. 1954, *Tripì (Messina) – Ricerche ad Abacaenum*, «Notizie degli Scavi di Antichità, Accademia dei Lincei», 46-50.
- Wilson R. J. A. 1990, *Sicily under the Roman Empire. The Archaeology of a Roman Province, 36 B.C.-535 A.D.*, Warminster.

Fotografie: Archivio della Soprintendenza BB.CC.AA. di Messina.

Si ringrazia la Dott. G. M. Bacci, direttore dello scavo presso la c/da Cardusa del Comune di Tripì, per avere concesso, con la fiducia e la liberalità di sempre, lo studio preliminare del complesso necropolare; un ringraziamento al Dott. R. Buemi, per la professionalità e la perizia profuse nella raccolta statistica dei dati archeologici e la loro restituzione in forma sinottica, nonché per l'elaborazione digitalizzata della documentazione fotografica.

Enchytrismos.

Seppellire in vaso nell'antica Agrigento

Valentina Caminneci

Ci sembrava interessante esaminare le testimonianze di questo particolare tipo di sepoltura nell'antica Agrigento, considerato che i contesti funerari agrigentini attestano la presenza di *enchytrismo* sia in età greca che in età protobizantina.

In questo contributo ci occuperemo del fenomeno del riuso dei vasi per la sepoltura, sebbene, nella letteratura scientifica, il termine *enchytrismos* si riferisca, generalmente, solo al rito dell'inumazione.

Gli *enchytrismo* nelle necropoli di Akragas.

Nel 1988 una grande mostra archeologica ad Agrigento esponeva i corredi delle necropoli della città greca. Il titolo, *Veder greco*, rimarcava la "grecità" dei magnifici reperti, offerti per la prima volta alla fruizione del grande pubblico, guidato attraverso la cultura materiale e i beni dei morti, alla conoscenza della più bella città dei mortali, nota dalle fonti antiche per lo sfarzo dei suoi sepolcri, destinati anche ai cavalli e agli uccellini (Diodoro Siculo, *Biblioteca Storica* XIII, 82,6; 86,1-4; Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia* VIII,64; Solino, *Collectanea rerum memorabilium* 45,11).

Le aree cimiteriali di Akragas si trovavano al di fuori delle mura (fig.3), a cominciare dalla più antica, quella di contrada Montelusa, giusto alle spalle della foce del fiume omonimo della città, che ha restituito corredi databili nella prima metà del VI secolo a.C., coevi alla fondazione della *polis* (fig.7). La necropoli più estesa, cosiddetta di contrada Pezzino, si trovava ad Ovest, servita da due assi stradali, di cui uno collegato con Porta VII, e caratterizzata da tombe rettangolari costruite in blocchi di arenaria locale, disposte fittamente l'una accanto all'altra e, talvolta, con evidenti raggruppamenti su base familiare, databili tra il VI ed il III secolo a.C. (fig.1). Non mancano le sepolture monumentali, come nell'area cimiteriale individuata in contrada Mosè, ad Est della città, della fine del V secolo (De Miro 1988).

Ad Akragas la sepoltura in vaso risulta discretamente documentata sia nel caso di inumazione che di cremazione, riservata la prima agli infanti, la seconda agli adulti.



1- Agrigento. Necropoli Pezzino
(da De Miro 1988)

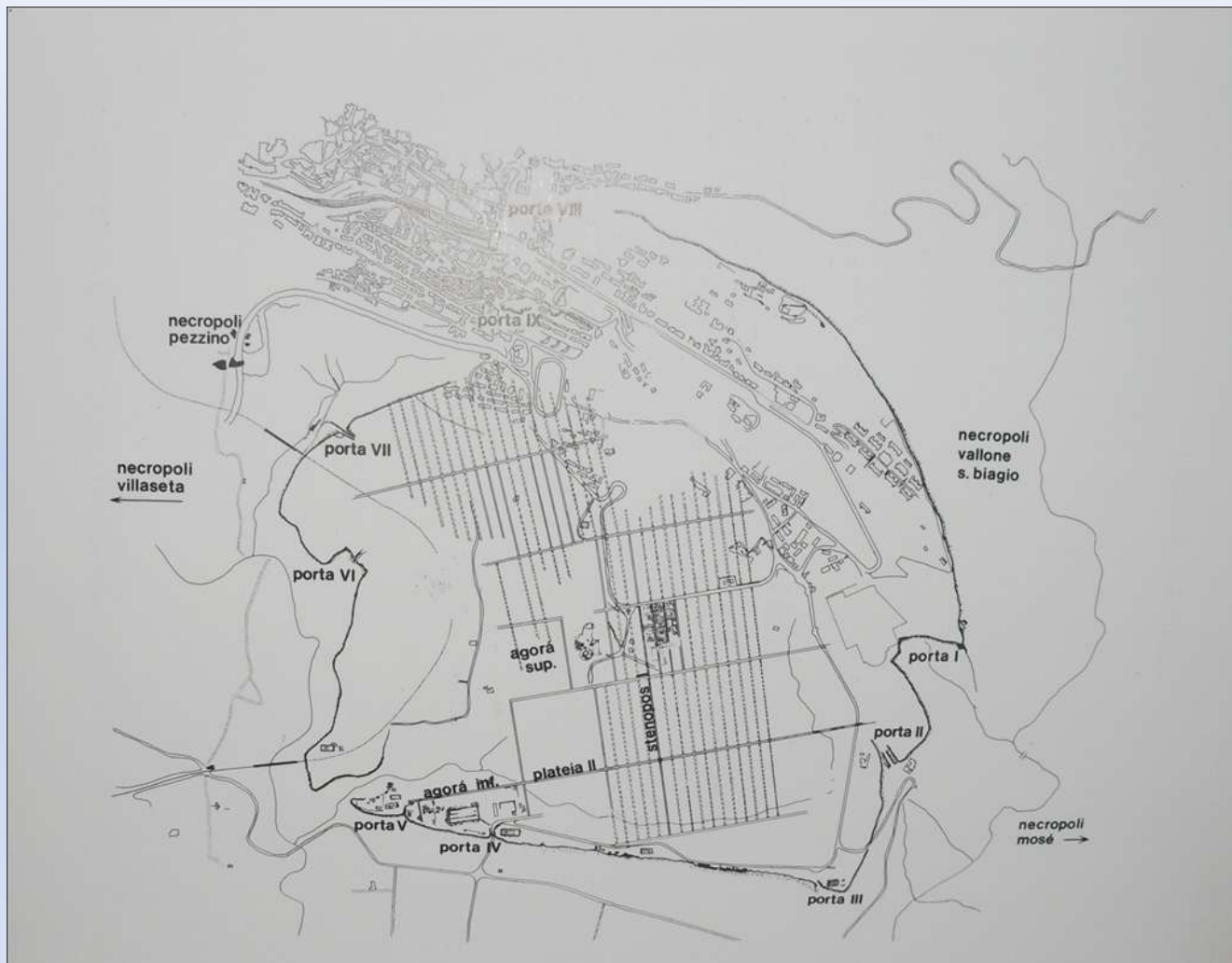


2- Agrigento. Necropoli Mosè
(da De Miro 1988)

Purtroppo i dati editi non sono sufficienti ed esaustivi per formulare valutazioni di tipo statistico, che sostengano considerazioni sull'incidenza percentuale della scelte rituali, e, di conseguenza conclusioni di carattere socio-culturale circa la comunità dei vivi autrice di tali scelte. Possiamo, pertanto, limitarci solo ad esaminare i casi noti, comunque interessanti ed utili alla ricostruzione di un quadro, seppure preliminare, delle testimonianze.

Nel caso del rito crematorio sono documentati esempi di deposizioni secondarie in vaso, sia di terracotta, che di bronzo, come lo splendido cratere a volute, con traforo di spirali e palmette e attacchi configurati a testa di cigno, deposto con il suo corredo in un pozzetto della necropoli Mosé (fig.2), davanti al quale era una lastra per le deposizioni votive.

Tra l'età arcaica e il pieno V secolo sono documentati come vasi cinerari gli *stamnoi*, (acromo, tomba 954, o decorato a bande, tomba 1316), l'*hydria* (tomba 681) e l'*askos* (tomba 904) acromi, e, inoltre, i crateri a figure rosse, utilizzati come urne deposte insieme al corredo in pozzetti scavati nella roccia della necropoli Pezzino, talora entro cassa (tombe 1225, 1239, 1701, 842, 685). Una tomba a fossa, divisa in due parti, ciascuna occupata da un "anforone" (sic!) usato come cinerario, apparteneva probabilmente ad uno stesso nucleo familiare (De Miro 1989, 12, fig.8, tomba 1176). Sempre a Pezzino l'inumazione in vaso è documentata da alcune sepolture, con l'uso di anfore (tombe 134 bis, 91, 173, 461, 425, 1065, 217), di uno *stamnos* acromo (tomba 1260) e di una *hydria*, (tomba103). Purtroppo non disponiamo di dati precisi circa la tipologia delle anfore reimpiegate, indicata solo talvolta e genericamente (di tipo corinzio, tombe 134 bis, 173; di tipo attico, tomba 91); solo nel caso della tomba 1065 disponiamo dell'immagine dell'anfora punica, utilizzata come contenitore (De Miro 1989, 19) (figg.5-6). Gli *enchytrismoï*, quasi sempre orientati ad Est e chiusi da una lastra di tufo o, nel caso della tomba 1065, da una pietra, destinati agli infanti, appartengono alla fase più antica della necropoli, riferibile alla prima metà del VI secolo. In particolare la sepoltura nell'anfora punica (1065) per la presenza di un *aryballos* dell'antico mesocorinzio, sembra risalire ad un momento molto vicino alla fondazione della *polis*.



3-Topografia delle necropoli di Akragas

Allo stesso periodo, probabilmente, appartengono le sepolture in anfore sepolte nella duna sabbiosa, che ancora resiste sul lato destro della foce del fiume Akragas, portate alla luce periodicamente dalle mareggiate (figg. 8-9). L'ultimo intervento, nel 2010, ha portato al recupero di un'anfora corinzia di tipo B in frammenti (fig. 9).

E' probabile che le tombe appartengano alla necropoli più vasta, già citata, individuata nella contrada Montelusa, poco distante, legata al quartiere dell'antico *emporion*, il porto della città, di cui, grazie a saggi recenti, si comincia ad intravedere la fisionomia archeologica.

Gli *enchytrismo* nelle necropoli di Agrigentum

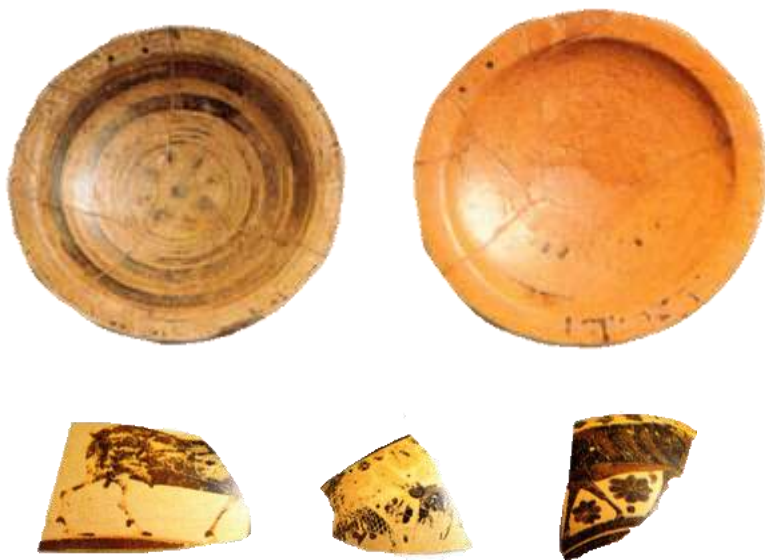
Non sappiamo a quale periodo potessero riferirsi le tombe in anfora di rozza terracotta segnalate dal Marconi negli anni Venti del secolo scorso nei pressi del Tempio di Ercole, dall'area, cioè, proprio sotto le mura meridionali, occupata da una vasta necropoli di età imperiale, con sepolture a cassa, sarcofago e monumenti funerari importanti come la cosiddetta Tomba di Terone. A partire dalla fine del III sec.d.C., le aree cimiteriali, *sub divo* e ipogeiche, si spostano all'interno delle mura, nelle quali vengono ricavati arcosoli e camere sepolcrali. Presso la foce dell'Akragas, sulla sponda sinistra, nell'area dell'antico *emporion* della città, è stato portato alla luce un piccolo lembo di necropoli ad *enchytrismos*, con cinque sepolture in anfore di produzione africana, databili tra il V e il VII secolo d.C., rinvenute sotto uno spesso strato di accumulo sabbioso di origine alluvionale (fig.10) (Caminneci 2012). La tomba I (fig.11) utilizzava almeno quattro contenitori cilindrici di grandi dimensioni, di cui due, assemblati, erano stati tagliati all'altezza della spalla e segati longitudinalmente per accogliere le ossa, deposte all'interno e coperte dai frammenti, anche di altre due anfore, posti gli uni sugli altri; cocci erano sistemati a chiudere una delle due estremità, mentre dall'altro capo il contenitore utilizzato, conservava il puntale. Dalle prime analisi osteologiche, sembrerebbe trattarsi di una sepoltura polisoma, almeno quattro individui, in giacitura secondaria, come dimostra la deposizione, non in connessione anatomica e la selezione che ha conservato un solo teschio e le ossa lunghe. I pochi resti ossei



4-Tomba 1260 in stamnos . Corredo: *lekythoi* samie (da De Miro 1988)

5-6-Tomba 1065 in anfora punica. Corredo: *aryballos* mesocorinzio. (da De Miro 1988)

della tomba II erano in un'anfora africana di forma simile alla Keay VIII b: la parte superiore era stata segata all'altezza dello spicco della spalla e appoggiata al resto del corpo (fig.12). A chiusura dell'imboccatura era sistemata una brocchetta acroma anch'essa di produzione africana; brocchette simili sono una costante dei corredi funerari siciliani di età tardoantica e bizantina. Nella sepoltura III una pietra era incastrata a sostenere il collo dell'anfora, ancora probabilmente una Keay LXII R, conservata solo nella metà che in origine accoglieva il defunto (fig.13). Per la tomba IV, sfortunatamente sconvolta da uno scasso moderno, furono utilizzate almeno tre anfore, tra cui una Keay LXII var. Infine la sepoltura V presentava innestata verticalmente sul corpo disteso dell'anfora, l'imboccatura pertinente ad una Keay LXI (fig.14). Le sepolture seguono, grosso modo, un orientamento Est-Ovest, ad eccezione della tomba III, posta nel senso inverso. Circa il rituale funerario, va sottolineata la natura di ossario della tomba I, il che testimonia l'esistenza di pratiche di esumazione e di selezione delle ossa, evidenti anche nel caso dell'*enchytrismos* di un adulto in giacitura secondaria rinvenuto nella necropoli tardoantica di Milano. Ad un dispositivo per l'introduzione di offerte nel sepolcro può far pensare il collo di anfora innestato verticalmente sulla tomba V: esempi identici, riscontrati nella necropoli dell'area del Policlinico di Milano, nei cimiteri dell'Isola Sacra (fig.15), di Nave, di Lugone e di Aquileia, documentano come anche le singole parti del contenitore potessero essere riutilizzate in modo avulso dalla forma originaria (Spalla 2005, ivi bibliografia). Il collo dell'anfora, infatti, si prestava ad essere valido sostituto di una *fistula* per le libagioni, ovvero ad essere usato come segnacolo, pratica a cui allude, già nel I secolo a.C., il noto verso di Propertio: *sit tumulus lenae curto vetus amphora collo* (Prop. Carm.4,5,75). Quanto al corredo funebre, soltanto dalla tomba III provengono una moneta illeggibile, probabilmente un minimo, un *tintinnabulum* di bronzo e un frammento di un pendaglio (?) in oro. La presenza di pochi oggetti, tra cui l'obolo, è coerente con il costume funerario che si va affermando in questi tempi e che determinerà pian piano la sparizione della pratica in favore della donazione ad enti



7- Agrigento. Necropoli di Montelusa. Piatti rodi e frammenti di ceramica mesocorinzia (De Miro 1988)

8- Agrigento. Maddalusa. *Enchytrismós* della necropoli arcaica (Archivio Soprintendenza di Agrigento, 1950)

ecclesiastici (Giuntella 1998).

Se dai flussi commerciali dipende la reperibilità in loco delle anfore, non è senza significato che i contenitori del contesto agrigentino siano riconducibili alle fabbriche sul golfo di Hammamet, in particolare agli *ateliers* di Sidi Zahrani e di Henchir ek Chekaf. La Sicilia occidentale si trova a soli due giorni di navigazione lungo la rotta, nota ancora ai tempi di Edrisi, che partiva dal porto di Nabeul. Anche le fonti agiografiche provano il collegamento tra l'*emporion* agrigentino e l'Africa: dalla Vita di Gregorio, Vescovo di Agrigento, apprendiamo che il santo, recatosi alla foce dell'Akragas, trovò una nave, guidata dal *naukleros* Varo, diretta a Cartagine, in sosta nel porto agrigentino per rifornirsi di acqua potabile (*Vita Gregorii*, col.560). La nave giungerà a destinazione dopo tre giorni: gli eventi narrati si collocano sul declinare del VI o all'inizio del VII secolo, in un momento, cioè, assai vicino al periodo della nostra necropoli. Più o meno allo stesso periodo risalgono le tombe a cassa coperte da lastroni, rinvenute nelle immediate vicinanze verso la metà del secolo scorso, da cui provengono brocchette acrome e fibule bronzee tipo Balgota e tipo Siracusa, della metà del VII d.C. (Bonacasa Carra 1987, 34-35, tav.VI, 1-6). Saggi recenti, condotti sempre sulla sponda sinistra della foce, testimoniano un'intensa frequentazione dell'area in età tardoantica e bizantina, segno di quella vitalità del porto agrigentino, di cui troviamo eco nella Vita di Gregorio.

L'*enchytrismos* : caratteri del rito attraverso i secoli

Dai contesti funerari del mondo antico emerge che la sepoltura in vaso è preferibilmente riservata agli individui morti in età preadulta, sebbene non manchino esempi di adulti rannicchiati entro grandi vasi, come, a mero titolo di esempio, le sepolture del Medio Bronzo di Milazzo (Tigano 2006).

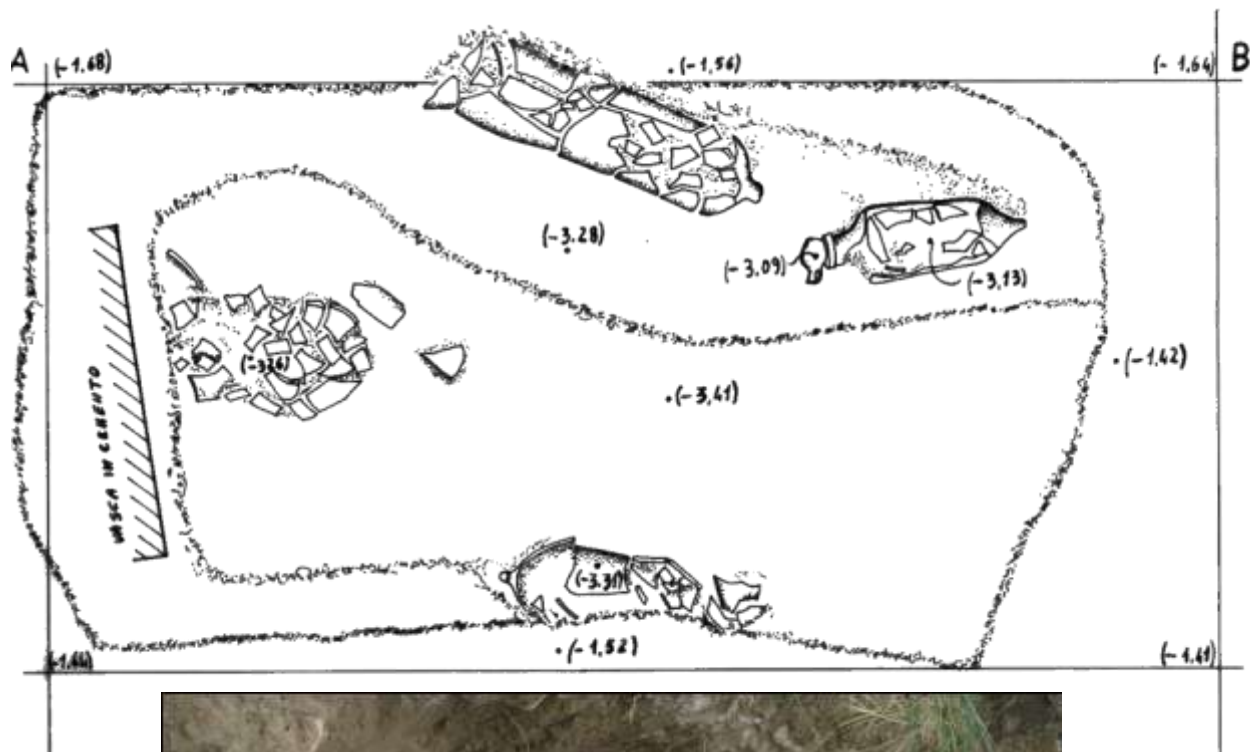
Il riuso del vaso nel rito funerario riservato agli infanti riflette quella cura della comunità, comune a tutte le culture, di “segnare” la tomba infantile in modo inequivocabile previe specifiche modalità di trattamento del cadavere.



9- Agrigento. Maddalusa, lato destro della foce. Duna sabbiosa ed *enchytrismos*

Da qui la scelta dell'inumazione e dell'*enchytrismos*, in particolare, e quasi mai della cremazione, insieme alla dedica di corredi chiaramente volti a connotare ed a distinguere il seppellimento di chi ha subito una *mors immatura*. Esempio eclatante è il *tophet*, tipico della cultura fenicio-punica, o anche, nel mondo romano, i *suggrundaria*, posti sotto il pavimento della casa o *sub grunda* (Gaio 2004). Può avere influito sulla scelta della sepoltura in contenitori di terracotta, anche l'indubbia praticità della soluzione, come quella, per i neonati, dell'uso di due coppi sovrapposti, che perdura in età altomedievale, fino all'esempio assolutamente singolare delle sepolture di pieno XVI secolo, rinvenute sotto i pavimenti della Chiesa di San Pietro all'Olmo (Zopfi *et al.* 2011).

Tornando al fenomeno del riuso del vaso nelle necropoli acragantine, è di un certo interesse l'esame dei contesti funerari siciliani coevi, sebbene solo raramente sia possibile attingere dati precisi dall'edito, limitato spesso ad informazioni assai generiche. Gli studi recenti si sono soffermati sullo studio dei contesti funerari in quanto indicatori archeologici di interrelazioni tra diverse etnie, ovvero come segnali di trapasso da un modello culturale ad un modello dominante. Si è osservato da più parti, ad esempio, che nei contesti della Sicilia centrosettentrionale le attestazioni di *enchytrismoi* e di incinerazioni sembrano essere espressione della comunità greca, che si distacca dalla tipologia sepolcrale della tomba a camera in uso presso gli indigeni (Shepherd 2005, Hofmann 2008, Spatafora 2010 b, 2012). Il fenomeno è particolarmente evidente a Butera, Monte Bubbonia e Sabucina, dove il passaggio avverrebbe tra la metà del VII e la metà del VI secolo a.C. I numerosi recipienti di produzione indigena utilizzati come contenitori nelle tombe ad *enchytrismos* nelle necropoli di Himera, confermano il ruolo cardine giocato dalla *polis* nei rapporti con le comunità sicane tra i fiumi Torto, San Leonardo, Imera Settentrionale e le alte vallate dei Fiumi Platani e Salso Imera. In particolare, nella necropoli di Pestavecchia (Fabbri, Schettino, Vassallo 2006) si registra la coesistenza di inumazione ed incinerazione, con assoluta predominanza delle inumazioni, 90% (2088 rispetto alle 241 incinerazioni, su un campione di 2329).



10- Aggento. Maddalusa. Necropoli ad *enchytrismós*

Tra le inumazioni il tipo più ricorrente sarebbe proprio quello ad *enchytrismos*, riservato quasi esclusivamente a neonati o a bambini nei primissimi anni di vita, ben 1199, più del 50% di tutte le tombe, indizio palese di un elevatissima mortalità neonatale e infantile. Tra i contenitori reimpiegati, più numerose le anfore da trasporto (ca. 650), quindi le *chytrai* (254), i *pithoi* (150), le *hydriai* (86), gli *stamnoi* (26) e, con numeri più esigui, altre forme. Tranne rare eccezioni, il contenitore è orientato Est-Ovest, e all'interno il cranio è ad Est, anche nei casi in cui il vaso ha diverso orientamento.

Inoltre, potrebbe essere effetto di una commistione culturale il fatto che nella necropoli punica di Palermo le tombe ad *enchytrismos* siano sparse senza un ordine preciso anche all'interno delle camere o lungo i *dromoi* a testimoniare, a partire dalla fine del VI secolo a.C. e soprattutto nel V, la mancanza di uno spazio definito per le sepolture infantili, attestato, invece, in alcune necropoli della Sardegna (Spatafora 2010 a).

Il dato che emerge dalle necropoli del centro ellenizzato di Monte Saraceno di Ravanusa (Denti 1996, 91 ss.), databili tra l'ultimo quarto del VI ed il V secolo a.C., è la prevalenza della tomba a cappuccina per adulti e per infanti, mentre il 38% delle deposizioni infantili è in sepolture non protette. Pochi in percentuale gli *enchytrismo*i, in anfore corinzie A e B, o puniche, segate all'altezza della spalla per l'introduzione del piccolo defunto e sigillate da embrici. In un caso, la tomba 43, il contenitore era stato assemblato utilizzando parti di anfore corinzie A e di un'anfora chiota. Va segnalato il caso della necropoli arcaica del Borgo di Gela, che documenta sepolture infantili in un singolare contenitore di terracotta, di cui esistono poche altre attestazioni, una sorta di grosso "otre" configurato a testuggine (Orsi 1906, 102 ss.). Dallo studio delle anfore reimpiegate nei contesti funerari possono emergere anche informazioni in merito ai flussi commerciali, come nel caso delle anfore massaliote riutilizzate per gli *enchytrismo*i delle necropoli arcaiche di Palermo e soprattutto di Camarina (Di Sandro 1990). Qui, la necropoli del Rifriscolaro, dove sono attestate anche anfore corinzie A, SOS, samie, chioti, etrusche, e puniche, restituisce il quadro dei contatti della



11- Agrigento. Maddalusa. La Tomba 1.

polis, sebbene si tratti sempre di un campione, selezionato dalla logica del reimpiego, non sempre perciò statisticamente attendibile per valutazioni di carattere generale, ma comunque dato indiscutibile della presenza e della disponibilità dei contenitori in loco.

Il riuso di anfore nelle sepolture nel mondo romano è abbastanza diffuso specie nei contesti dell'Italia settentrionale già a partire dal I sec. d.C., che documentano il rito della cremazione con le ceneri, in deposizione secondaria, all'interno di rozzi vasi di terracotta, protetti dalla parte inferiore di un'anfora segata allo scopo (Buora 1991) (fig.16). L'inumazione in anfora è presente in età romana, specie in Occidente, a partire dal III sec. d.C., estesa anche ad individui adulti, per i quali si utilizzano i grandi contenitori anforari della tarda antichità opportunamente modificati per la nuova funzione. Una o più anfore, anche mutile di collo o di puntale, segate longitudinalmente con uno strumento affilato, accoglievano il defunto nella parte inferiore come in una valva, mentre la parte superiore fungeva da coperchio. Questi sepolcri di terracotta denotano, in questa preoccupazione di proteggere il corpo, un'accuratezza che non può non essere rituale: le spoglie mortali vengono ricoperte da una "coltre" di frammenti adagiati anche su più strati, segnando le parti in eccesso, rappezzando con schegge le falle, chiudendo le imboccature, quasi a creare un guscio. L'anfora talvolta veniva tagliata, rimuovendo il collo o il fondo, da ricollocare poi nella posizione originaria, accostando nuovamente le parti al corpo del contenitore, una volta effettuata la sepoltura. Così a Poggio Gramignano nella tomba I B 19, un'anfora africana I, la parte del puntale è stata segata e poi riaccostata al corpo del contenitore con uno strato di gesso (Soren, Soren 1991, 490-491). Talora per sigillare le sepolture si trovano utilizzate anche pietre, come a Milano, o frammenti di tegole, come nella tomba ricavata in una Keay XXVII della necropoli di Messina (Sannazaro 2001; Tigano 1997-1999a, 494, tav.CXXV, fig.2). Se si trattava di un infante bastava praticare una apertura nel corpo dell'anfora, da richiudere con lo stesso frammento asportato, una volta deposto il cadavere.



12- Agrigento. Maddalusa. Tomba 2 e brocchetta



13- Agrigento. Maddalusa. Tomba 3 e corredo

Talvolta si può trattare di sepolture ricoperte semplicemente da cocci, anche non ricomponibili, utilizzati per coprire il defunto, come avviene a Poggio Gramignano (Soren, Soren 1991, 490-491).

Le sepolture in anfora, sebbene possa prevalere l'impressione di necropoli "povere", non sembrano avere alcuna connotazione religiosa o etnica, né, necessariamente, sociale, ma si trovano spesso attestate significativamente, in prossimità di strutture portuali, dove era facile reperire i contenitori per l'ultimo, pietoso, reimpiego, come attestano gli esempi di Puteoli (Pagano 2009), di Classe (Ferreri 2009), e, in zona subcostiera, le tombe liguri e pisane (Varaldo, Lavagna 1998; Costantini 2010). Necropoli ad *enchytrismos* sono ben note nell'Italia settentrionale e centrale, a partire dal III fino al VI secolo d.C: si tratta di contesti funerari compositi dove le sepolture in anfora si affiancano alle tombe a cassa, in coppi o a cappuccina. Sono gli esempi citati di Poggio Gramignano, del Palatino e di Porta Maggiore a Roma (Augenti 1998), il *suggrundarium* di Loppio S.Andrea. Sono state censite anche le sepolture presenti in Gallia (Piot 2001). Invece, manca per la Sicilia uno studio di insieme dei cimiteri tardoromani ad *enchytrismos*. Dall'edito, ma non si tratta di un campione valido, emerge il divario percentuale tra le diverse tipologie di inumazione, con una apparente preferenza assegnata alla sepoltura in ipogeo o in arcosolio. Ciò sembrerebbe in netto contrasto, ad esempio, con quanto avviene nell'isola vicina, la Sardegna, dove *enchytrismo*i sono attestati in tutto il territorio (Deiana 1996-1997, 20 ss.).

I pochi esempi siciliani noti si trovano in aree costiere o, comunque, poco lontane dal mare, il che conferma l'impressione di una scelta dettata principalmente dall'opportunità offerta dalla disponibilità dei contenitori da reimpiegare. Sono le necropoli di Milazzo e di Messina, città sulla costa settentrionale, direttamente coinvolte dai flussi commerciali dello Stretto, come dimostra, a Milazzo, il reimpiego di un'anfora Keay LII, legata al commercio del vino calabro (Tigano 1997-1998b, 533-534). Nella fascia subcostiera della Sicilia sudorientale sono note le sepolture ad *enchytrismos* di Priolo e della Favorita presso Noto, aree,

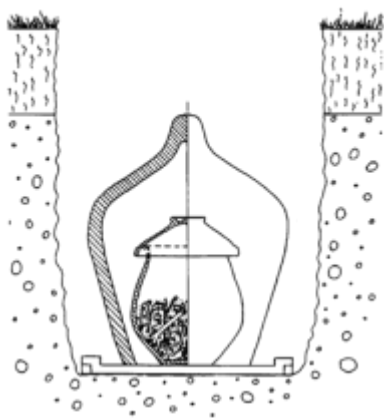


14- Agrigento. Maddalusa. Tomba V

15- Ostia. Necropoli dell'Isola Sacra (da Zanker 2002)

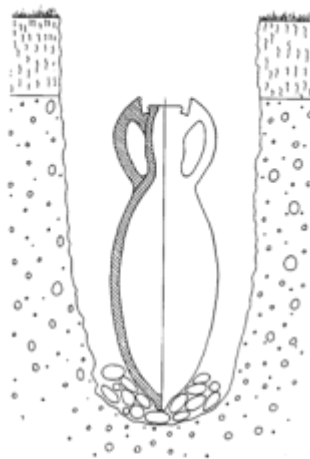
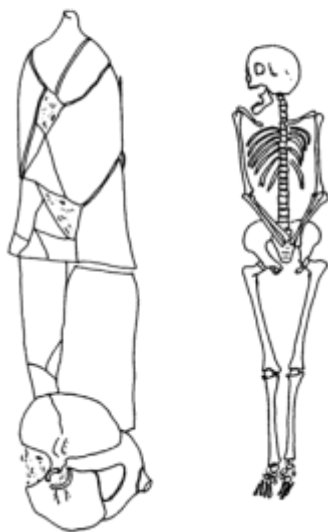
comunque coinvolte nei flussi commerciali tra Siracusa e Capo Pachino (Picone 1994; Trapani 2008). Unica eccezione nota a questo criterio di distribuzione delle necropoli, il cimitero di Sofiana, nel cuore della Sicilia, nei pressi, però, di un importante snodo della viabilità terrestre di servizio all'attività produttiva delle *massa*, e, di conseguenza, alla rete di distribuzione delle merci tra costa ed entroterra (Bonomi 1964, 199, 201).

I dati in nostro possesso per la Sicilia non ci consentono, comunque, di valutare l'incidenza delle diverse produzioni nell'ambito del riuso, riflessione che, invece, ha condotto a conclusioni interessanti nei contesti dell'Italia settentrionale, dove è stato possibile osservare l'uso ricorrente di anfore *Late Roman 4* e di africane Keay XXV nelle necropoli sull'Adriatico (Gao 2004, 68, tav.X). Tali testimonianze chiariscono quindi un altro aspetto non secondario del fenomeno del reimpiego di anfore in ambito funerario, la possibilità, cioè, di lucrare informazioni di tipo economico dai contenitori di trasporto utilizzati, indicatori attendibili non solo dei contatti diretti con i luoghi di produzione, nel caso di *emporìa*, ma anche, nell'entroterra, della circolazione dei prodotti.



Esempio di tomba in
semianfora rovesciata

Esempio di tomba in semplice buca
con anfora ossuario



Sepoltura ad inumazione in anfora segata a metà

Bibliografia

- Augenti A. 1998, *Iacere in Palatio. Le sepolture altomedievali nel Palatino*, in Brogiolo G.P., Wataghin Cantino G., *Sepolture tra IV e VIII secolo. Struttura, topografia, processi di acculturazione*, VII Seminario sul tardoantico e l'alto Medioevo in Italia centrosettentrionale, Gardone Riviera 1996, Mantova, 115-121.
- Bonacasa Carra R.M. 1987, *Agrigento paleocristiana. Guida archeologica ed Antiquarium*, Palermo.
- Bonomi L. 1964, *Cimiteri paleocristiani di Sofiana*, «Rivista Archeologia Cristiana» XL, 3-4, 199-201.
- Buora M. 1991, *Una sepoltura femminile presso Alnicco (comune di Morezzo, Udine)*, «Quaderni Società friulana di Archeologia», 1.
- Caminnecci V. 2012, «*Animam sepulcro condimus*»: *sepolcro tardoantico in anfore presso l'Emporium di Agrigento (Sicilia, Italia)*, «Rei Cretariae Romanae Fautorum Acta», Belgrado 2010, Bonn, 259-266.
- Costantini A. 2010, *Pisa (Italia). Via Marche: le anfore della necropoli tardoantica*, in Menchelli S., Santoro S., Pasquinucci G., Guiducci G. (a cura di), *LRCW 3, Late Roman Coarse Wares, Cooking Wares and Amphorae in the Mediterranean, Archaeology and archaeometry, Comparison between western and eastern Mediterranean*, volume I, British Archaeological Reports Intern. Ser., 2185 (I), Oxford, 329-336.
- Deiana M.I. 1996-1997, *Incinerazione e inumazione: il caso della Sardegna*, Annali Facoltà Lettere e Filosofia Università di Cagliari XV, 20 ss.
- De Miro E. 1988, *Akragas. La città e le necropoli*, in *Veder greco. Le necropoli di Agrigento*, Catalogo della mostra, Agrigento 2 maggio-31 luglio 1988, Roma.
- De Miro E. 1989, *la necropoli Pezzino di Agrigento*, Messina.
- Denti A. 1996, *Le necropoli*, in Calderone A., Caccamo Caltabiano M., De Miro E., Denti A., Siracusano A., *Monte Saraceno di Ravanusa. Un ventennio di ricerche e studi*, Messina, 91-175.
- Di Sandro N. 1990, *Aspetti quantitativi e tipologici delle anfore marsigliesi in Magna Grecia e Sicilia*, in «*Études Massaliètes*» 2, 235-239.
- Fabbri P.F., Schettino R., Vassallo S. 2006, *Lo scavo delle sepolture delle necropoli di Himera Pestavecchia (Palermo)*, in C.Ampolo (a cura di), *Guerra e pace in Sicilia e nel Mediterraneo antico (VIII-III sec. a.C.). Arte, prassi e teoria della pace e della guerra*, vol. II, Pisa, 613-620.
- Ferreri D. 2009, *Sepolture e riti funerari a Classe: una lunga prospettiva diacronica*, Favia G., Volpe G. (a cura di), V Congresso Nazionale Archeologia Medievale, Foggia-Manfredonia 2009, Borgo S.Lorenzo, 459-464.
- Gaio S. 2004, «*Quid sint suggundaria*». *La sepoltura infantile ad enchytrismòs di Loppio s.Andrea (TN)*, «Annali Museo Civico Rovereto», 20, 53-90.
- Giuntella A.M. 1998, *Note su alcuni aspetti della ritualità funeraria nell'alto Medioevo. Consuetudini e innovazioni*, in Brogiolo G.P., Wataghin Cantino G., *Sepolture tra IV ed VIII*

secolo. *Struttura, topografia, processi di acculturazione*, VII Seminario sul tardoantico e l'alto Medioevo in Italia centrosettentrionale, Gardone Riviera 1996, Mantova, 61-74.

Hofmann K.P. 2008, *Rituali funerari e acculturazione: la trasformazione culturale in Sicilia sudorientale sotto l'influenza greca nell'VIII-V sec. a.C. sull'esempio di Morgantina*, XVII International Congress of Classical Archaeology, Roma 22-26 Sept. 2008, «Bollettino di Archeologia on line », 1-14.

Orsi P. 1906, *Gela. Scavi del 1900-1905*, «Monumenti Antichi Lincei», XVII.

Pagano M. 2009, *Continuità insediativa delle ville nella Campania tra tarda antichità e alto Medioevo*, in Ebanista C., Rotili M. (a cura di), *La Campania tra tarda antichità e alto Medioevo. Ricerche di archeologia nel territorio*, Atti della Giornata di Studio, Cimitile 10 giugno 2008, Cimitile.

Picone E. 1994, *L'ipogeo Manomozza III presso Priolo Gargallo*, «Quaderni di studi della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Messina », 141-167.

Piot C. 2001, *La reutilisation des amphores: contribution à l'histoire économique dans le Sud Ouest de la Gaule*, «Munibe» 53, 101-133.

Sannazaro M. 2001, *La necropoli tardoantica. Ricerche archeologiche nei cortili dell'Università Cattolica, Milano*.

Shepherd G. 2005, *Dead men tell no tales: ethnic diversity in sicilian colonies and the evidence of the cemeteries*, «Oxford Journal of Archaeology » 24(2), 115-136.

Soren D., Soren N. 1999, *A roman villa and a late roman infant cemetery: evcavation at Poggio Gramignano*, Roma.

Spalla E. 2005, *Strutture per libagioni nella ritualità funeraria romana: i dati archeologici*, in Rossignani M.P., M.Sannazaro M., Le Grottaglie G. (a cura di), *La Signora del sarcofago, una sepoltura di rango nella necropoli dell'Università cattolica, Milano*, 47-54.

Spatafora F. 2010 a, *Ritualità e simbolismo nella necropoli punica di Palermo*, in Dolce R. (a cura di), *Atti della Giornata di Studi in onore di Antonella Spanò*, Palermo 30/05/3008, Palermo, 23-39.

Spatafora F. 2010 b, *Le necropoli indigene della Sicilia centro-occidentale*, in Spatafora F., Vassallo S. (a cura di), *L'ultima città. Rituali e spazi funerari nella Sicilia nordoccidentale di età arcaica e classica*, Palermo, 20-21.

Spatafora F. 2012, *Interrelazioni e commistioni nella Sicilia nord-occidentale di età arcaica: i contesti funerari come indicatori archeologici*, in *Convivenze etniche, scontri e contatti di culture in Sicilia e Magna Grecia*, ARISTONOTHOS, *Scritti per il Mediterraneo antico*, 7, 59-90.

Tigano G. 1997-1998 a, *Messina. Interventi di scavo lungo la via C. Battisti*, «Kokalos » XLIII-XLIV, II.1, 487-506.

Tigano G. 1997-1998 b, *Milazzo. Scavi e ricerche tra il 1994 e il 1997*, «Kokalos » XLIII-XLIV, II.1, 513-545.

Tigano G. 2006 (a cura di), *Le necropoli di Mylai (VIII-I sec. a.C.)*, Milazzo.

Toniolo A. 1995, *Anfore in area padana come riconoscerle*, Stanghella.

Trapani F. 2008, *La «Favorita» presso l'Asinaro. A proposito della cristianizzazione del Mediterraneo*

Occidentale. Alcune considerazioni, in Bonanno A., Militello P. (a cura di), *Malta negli Iblei, gli Iblei a Malta*, Atti del Convegno Internazionale Catania-Sliema 2006, Palermo, 217-229.

Varaldo C., Lavagna R. 1988, *La necropoli del Priamàr*, in *Sepulture e necropoli tra Tardo-Antico ed Alto Medioevo nell'Italia nord-occidentale*, «Rivista Studi Liguri» LIV, 1-4, 179-198.

Zanker P. 2002, *Un'arte per l'Impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano.

Zopfi L.S., Mella Pariani R., Sguazza E., Porta D., Cattaneo C., *Chiesa vecchia di San Pietro all'Olmo (Cornaredo-MI) – livelli del XVI secolo. Un singolare rito funerario con neonati entro coppi e analisi antropologica e paleopatologica dei resti scheletrici*, «Folder» 2011-219, 1-10.



Ego gloriosus volo efferri ut totus mihi populus bene imprecetur (Petr. Sat. 78)

IL SISTEMA SIMBOLICO DELLA MORTE

Rilievo funerario da Amiternum, Museo Nazionale d'Abruzzo a L'Aquila, I sec. a.C. (da Mansuelli 1981)

Il motivo del “defunto a banchetto” nella Sicilia ellenistica: immagini, pratiche e valori

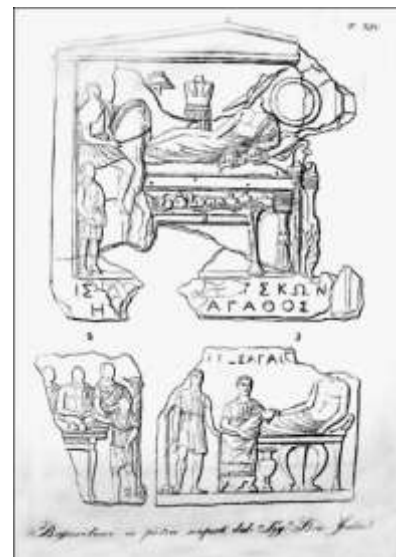
Elisa Chiara Portale

La Sicilia, come altre regioni del Mediterraneo, ha restituito raffigurazioni pittoriche o a rilievo del cosiddetto “defunto a banchetto” («Totenmahl» nella terminologia tedesca), un tema assai fortunato tra i rilievi votivi e tra i manufatti di destinazione funeraria, che ha dato adito a svariati tentativi di decodifica delle valenze dell’immagine e degli attributi e accessori che la corredano.

Già nei primi decenni dell’800 il barone Judica aveva proposto un’esegesi letterale, ai nostri occhi invero ingenua, della scena del più completo dei rilievi rinvenuti negli scavi di Acre (figg. 1, 1a): il protagonista sarebbe stato un eroe guerriero, sdraiato sulla *kline* per un’infermità, in atto di ricevere la visita di un amico cavaliere.

In realtà il cifrario del “Totenmahl” rappresenta uno stadio importante nell’uso e rifunzionalizzazione di un’antica immagine di status regale – il dinasta sdraiato nel “banchetto solitario”, quale appare Assurbanipal in un rilievo da Ninive, e poi una serie di signori locali e satrapi nelle zone di contatto tra Oriente persiano e Grecità micrasiatica – che era stata a sua volta rifoggiata e rivestita di connotazioni peculiari dall’arte greca. Quest’ultima, creando una formula “a dittico” (l’eroe a banchetto con un’eroina seduta e un servitore/ gli adoranti umani) e “depurando” in parte il motivo delle valenze monarchiche originarie, l’aveva adottato nell’iconografia votiva come schema distintivo degli eroi (figure benefiche “di mediazione” a metà strada tra l’umano e il divino) e di divinità vicine alla sfera umana (Dioniso, Asclepio), oggetto di devozione culturale da parte di gruppi di fedeli.

Da questo retroterra carico di implicazioni e di simbolismi – che rendono poco appropriata una lettura “situazionale” degli attributi, personaggi o oggetti di corollario, e vana la ricerca di realismo nella raffigurazione – si sviluppano, con proprie interessanti specificità, le serie ellenistiche cui appartengono i monumentini siciliani che qui prenderemo in considerazione, a testimonianza di un filone dell’“iconografia funeraria” e delle pratiche devozionali che accompagna le profonde trasformazioni del tessuto sociale isolano tra il III



1-Rilievi con scena di banchetto da Acre (da Judica 1819)

e il I sec. a.C.

Da un lato, difatti, essi condividono i tratti di un linguaggio comune in grado di veicolare messaggi e valori collettivi comprensibili e approvati dalla società coeva, dalle città d'Asia Minore (le prime e più prolifiche nell'elaborazione del tema nella sfera funeraria) all'ambito greco occidentale o greco-punico-romano. Dall'altro, il tema, attraverso le variazioni apportate e la relazione contestuale con altri elementi, si presta ad articolare le nozioni che più stanno a cuore alla committenza, cioè alla cerchia che ne fa effettivo uso, entro un sistema di segni specifico in cui s'intrecciano aspetti del culto (o dell'idea del culto) funerario, del culto degli antenati e del culto eroico.

Per la Sicilia l'adeguamento all'ambito propriamente funerario lo attesta una tomba centuripina a cameretta scavata nella roccia, rivestita sul fondo da un originale altorilievo fittile (fig. 6a), ed il gruppo delle cosiddette edicole Salinas (figg. 8-12), rinvenute a Lilibeo in circostanze sconosciute, ma apparentemente in area di necropoli e forse con funzione di segnacolo individuale (fig.13). Tuttavia, per comprendere formazione, diffusione e trasformazione dell'immaginario del "defunto a banchetto" nell'Isola bisogna partire, in ordine cronologico, da una serie di testimonianze relative invece a contesti urbani e periurbani di carattere sacrale.

La prima è un *pinax* di calcare di Siracusa (fig. 2), rinvenuto entro un pozzo contenente numeroso materiale votivo di fine IV-III sec. a.C. ascrivibile nel complesso a pratiche rituali miranti alla perpetuazione e tutela dell'istituto familiare, tra cui un cratere strigilato dedicato ad *Artemis Pheraia* (divinità purificatrice, liminare e ctonia), "Tanagrine" e pochi grandi busti di divinità femminile.

Questi ultimi li ritroviamo altresì in un sacello, scavato dal barone Judica presso l'agorà di Acre, che restituì ben tre rilievi di "*banquet couché*" e un esemplare con *phallos* alato di carattere profilattico (in base a dati epigrafici, le divinità maggiori implicate nel culto sembrerebbero Afrodite ed Eros). Un altro aspetto in comune è l'adozione, una volta per



1a- Rilievo con scena di banchetto dai “Templi ferai” di Acre, cfr. fig. 1 (da Bernabò Brea *et alii* 1956)



1b- Rilievo con scena di banchetto da un sacello nell'area urbana di Acre, cfr. fig. 1 (da Bernabò Brea *et alii* 1956)

ciascuno dei contesti, della formula con più banchettanti associati sulla *kline*: due nel rilievo di Siracusa (fig. 2), giovani e dai lunghi capelli secondo il modello “di Achille” ben vivo nell’immaginario ellenistico (si pensi ad Alessandro Magno!), ma col petto coperto da una tunica che ne denota una sfera “civile” di azione; tre nell’esemplare frammentario di Acre (fig. 1, in basso a sin.), dove la figura centrale si differenzia rispetto ai compagni (vestiti di tunica e mantello come nel rilievo siracusano) per il torso nudo. Questo conferisce un tono più ideale e in linea con la tradizione greca dei rilievi votivi, al pari della barba (entrambi i caratteri, barba e torso nudo, ritornano negli altri rilievi acrensi con il tema in questione). Infine, se la tavola rettangolare imbandita con piccoli frutti e focacce è un *topos* delle scene dell’eroe a banchetto, e anche il servetto con corta veste associa l’esemplare di Siracusa al frammento acrense, nel secondo si nota l’aggiunta significativa di un alto candelabro a margine che, rispetto alla maggior sobrietà del più antico manufatto siracusano, costituisce un’allusione al lusso, ricorrente poi nelle rappresentazioni ulteriori del tema.

In effetti, l’evoluzione della formula del “defunto a banchetto” da fine III-II sec. a.C. registra, sin dai rilievi funerari di Samo che ne danno le più compiute elaborazioni, l’incremento con elementi di arredo vieppiù ricercati, attributi sparsi sul fondo, e moltiplicazione delle figure dei servitori alle prese con servizi da mensa, vini pregiati o persino talvolta inattivi (tale è il loro numero!) a suggerire un’atmosfera di opulenza e benessere impareggiabile.

Nei rilievi di Acre queste tendenze trapelano negli altri esemplari dal sacello presso l’agorà: l’uno, più elaborato e ridondante sulla falsariga degli esemplari micrasiatici (prima metà del II sec. a.C.) (fig. 3), si connota per i dettagli preziosi come la *kline* con decori figurati (*sphyngepous*) ed il mobiletto per l’esposizione delle coppe coniche (*kylikeion*), e per la pluralità di servitori, uno dei quali intento a versare il contenuto di un’anfora greco-orientale (il motivo del servetto presso l’anfora vinaria si ripete poi di prassi, come vedremo, anche nei *naiskoi* lilibetani e in un esemplare da Erice, ma in assenza del grande cratere) (figg. 7-12).



2- Rilievo in calcare con scena di banchetto, dal "pozzo di Artemide" a Siracusa (da Portale 2011)

L'altro (figg. 1, 1b) si limita a tre protagonisti (eroe-banchettante, donna seduta frontale ai piedi del letto, servitore stante), ma non rinuncia alle allusioni ad una mensa pomposa (candelabro, grande vaso da mescita, e forse *kantharos* brandito dal protagonista). Questa formula semplificata si ripropone in fogge quasi identiche in un *pinax* votivo trovato *in situ* dal Bernabò Brea negli scavi del santuario rupestre dei cd. "Templi ferali" ad Acre stessa (fig. 4), e in un altro da Acrille, di metà II sec. a.C.; e quindi, con varianti significative, nelle edicole dipinte lilibetane, che appaiono intorno al 150 a.C. protraendosi per non più di tre generazioni (figg. 8-12). A differenza di queste ultime, la versione acrese (fig. 1b) prevede la frontalità del personaggio femminile, atta ad istituire un rapporto immediato con lo spettatore conferendo carattere quasi statuario alla figura – secondo quanto si realizza anche, come vedremo, nella "tomba dei rilievi" di Centuripe (fig. 6a).

Tornando ad Acre, vanno considerati (tralasciando qualche frammento minore) i due esemplari con le iconografie più complesse, aggreganti una figurazione complementare a quella del/i banchettante/i sulla *kline*: il *pinax* dell'"eroe ammalato", proveniente sempre dai "Templi ferali", ed un altro ricavato invece nella parete della latomia cd. dell'"Intagliatella".

Il primo (figg. 1, 1a), il più precoce della serie acrese (inizi II sec. a.C.), si caratterizza per l'inserimento a sinistra di un cavaliere parzialmente visibile (l'"amico in visita" di Judica), incedente verso la *kline* del banchettante, che si staglia davanti ad una parete ornata da una panoplia immaginata appesa sul fondo. L'uno e l'altro dettaglio, lungi dal rispondere ad una logica narrativa o di ambientazione, sono cifre di virtù eroica. Il valore identitario delle armi e il carisma di cui esse sono latrici hanno eloquenti testimonianze sin da Omero, e nell'età ellenistica è ben nota la raffigurazione di armi, appese, poggiate o amucchiate come sigla di *arete*, in contesti funerari (dove la panoplia è sovente deposta con il defunto illustre) e nell'arte di rappresentanza. A sua volta, il cavallo è un ingrediente canonico dell'iconografia votiva dell'eroe banchettante, in virtù del nesso atavico con la nobiltà del possessore (dalla pratica delle sepolture o sacrifici di cavalli, ai destrieri leggendari come Bucefalo), per

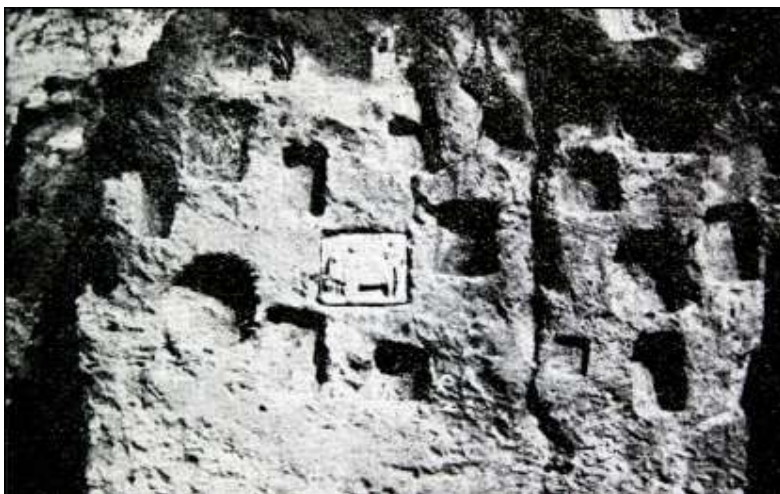


3- Rilievo con scena di banchetto da un sacello nell'area urbana di Acre (da Bernabò Brea *et alii* 1956)

quanto reso di solito in forma abbreviata (mostrandone la testa dentro una “finestrella” o dietro una parete). In gruppo col cavaliere, esso corrisponde alla formula iconica dell’“*heros equitans*”, ricorrente anche nei *pinakes* votivi che, a Siracusa e nella stessa Acre, costellavano sin dal III sec. a.C. le pareti rocciose di luoghi di culto subdiali, quali appunto i “Templi ferali” (fig. 4) e l’“Intagliatella”.

Il grande rilievo rupestre (m 2,13 x 0,83) di tardo II sec. a.C. (fig. 5) che campeggia tra decine di incassi di *pinakes* perduti in quest’ultima latomia, posta a E/SE del teatro, presso il principale ingresso all’area pubblica dall’esterno della città, presenta una composizione binaria: il banchetto a destra, con due personaggi recumbenti, una figura femminile seduta ai piedi del letto ed un servitore, mentre la metà sinistra è riservata ad una scena di sacrificio incruento, dominata pure da due personaggi, di cui almeno uno in abito militare. L’abbinamento tra sacrificio e banchetto è noto nell’iconografia tradizionale dell’eroe banchettante, alludendo al contesto rituale dei votivi; nel nostro caso però si ravvisa non la consueta subordinazione della sfera umana-rituale a quella degli eroi in beatitudine destinatari dell’offerta, bensì un parallelismo tra la coppia che presiede al sacrificio (al centro) e la coppia banchettante.

Il risalto dato ai protagonisti della scena rituale suggerisce che si tratti degli stessi eroi, che presenziano alla cerimonia compiuta in proprio onore, o persino che la coppia sulla *kline* prefiguri gli onori eroici cui possono aspirare gli officianti *post mortem*, secondo modalità di consolidamento dell’*élite* note in altre regioni del mondo greco. In tal caso, i due personaggi centrali sarebbero da intendere come due alti magistrati della *polis* con competenze nella sfera militare e civile, visti l’implicazione nel culto degli eroi e l’abbigliamento. In effetti il rilievo trascende per collocazione e scala il livello della devozione privata o di piccole comunità di culto, facendo piuttosto trapelare la trasposizione su scala civica del culto eroico, forse rivolto, nella fattispecie, a due eroi fondatori, ovvero a due numi tutelari della comunità cittadina, che ne proteggono non a



4- Rilievo *in situ* nel santuario rupestre dei “Templi ferali” ad Acre (da Bernabò Brea *et alii* 1956)

5- Rilievo rupestre *in situ* nella latomia dell’”Intagliatella” ad Acre (da Portale 2011)

caso uno dei punti nevralgici (l'accesso all'area pubblica della città). In ogni caso, l'associazione degli eroi sulla stessa *kline* (già riscontrata in un reperto acrese e in quello da Siracusa) (figg.1-2) implica una connessione stretta – collegialità o familiarità in senso parentale – che ben si coniuga con l'ideale aristocratico, anche rinviando all'orizzonte politico e comunitario piuttosto che a quello delle solidarietà familiari o gentilizie.

A riscontro dell'interferenza tra le suddette sfere, familiare e civica, si può richiamare, per la Sicilia ellenistica, la prescrizione nel celebre decreto di Nakone di sacrifici anniversari per gli Antenati (*Genetores*) e la Concordia (*Homonoia*) che dovranno celebrare i magistrati, e i cittadini tra loro «secondo gli affratellamenti», a suggello di una complessa procedura di ricomposizione del corpo civico conseguente ad una grave crisi, risolta tramite la riaggregazione artificiale dei cittadini in gruppi di “fratelli elettivi”. I capostipiti di tali «fratellanze» politiche sono esemplati sul modello degli «antenati» genetici, per consolidare nel segno di una “fraternità di sangue” ciascuno dei nuovi raggruppamenti in cui è articolata la città, che ricostruisce la propria coesione segnatamente nei riti per i *Genetores* e per *Homonoia*.

Che anche nei manufatti dedicati da piccoli gruppi di sodali le figure immaginate a banchetto siano *heroes* lo conferma d'altronde l'esplicita apposizione di tale titolo, abbinato o meno ad uno o più nomi propri, non solo su uno dei *pinakes* dal sacello vicino l'agorà di Acre (figg. 1, 1b), ma anche sul rilievo dell'“eroe malato” di Judica (figg. 1, 1a) e sulle pareti rupestri dei “Templi ferali” (dove quello era esposto), presso gli incassi che in origine alloggiavano gli altri quadri votivi (fig. 4): la formula può essere abbreviata o integrata da ulteriori attributi, come *agathos* o *agathos daimon*, o semplicemente *daimon*, a significare la natura benefica e “demonica” di queste figure, singolarmente venerate con la dedica del *pinax* e di piccoli sacrifici accompagnati da libagioni (*thysiai*, individuate nello scavo di metà Novecento). La pluralità degli eroi e la semplicità delle denominazioni, la scala “familiare” delle offerte, e la posizione extraurbana del santuario, sul versante orientale del colle di Acre

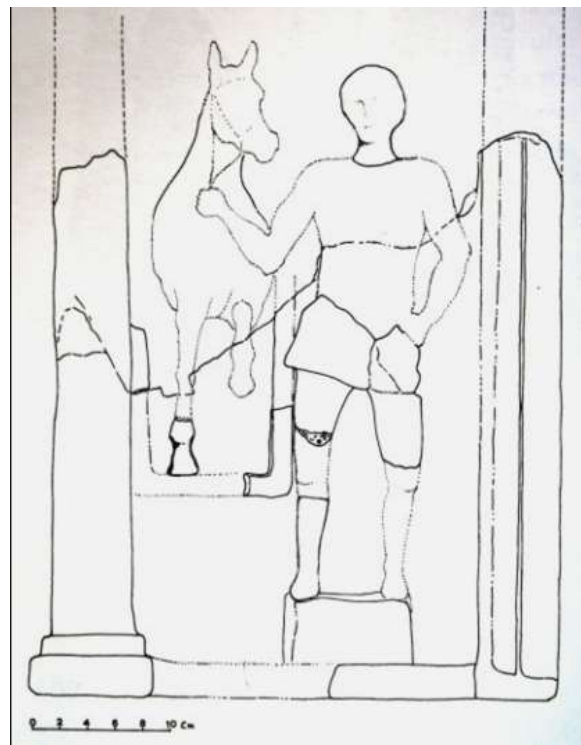


6a-Altorelievo con coppia a banchetto su *kline*, da Centuripe, c.da Addolorata (da Pautasso 2002)

presso la strada diretta alla necropoli, suggerirebbero che i destinatari dei riti dei “Templi ferali” fossero gli stessi defunti, o meglio i capostipiti delle loro famiglie, eroizzati dai discendenti.

Che il defunto potesse essere rappresentato già nella sua tomba nei panni dell’“eroe a banchetto” lo rivela del resto la testimonianza latamente coeva (prima metà del II sec. a.C.) della “tomba dei rilievi” di Centuripe (figg. 6a,6d), che dal canto suo utilizza un metodo differente per ampliare e sottolineare il messaggio di eroizzazione, virtù e prestigio aristocratico insito nel tema del “banchettante solitario”. Qui si riprende, in un’efficace e scenografica trasposizione a tutto tondo, la formula della coppia protagonista + consorte seduta ai piedi della *kline*, enfatizzando la ricercatezza del mobilio e del vasellame (un *kantharos* poggiato su un tavolino tondo a sé stante davanti all’altorilievo sulla parete di fondo) e l’atteggiamento da “padrone di casa” del personaggio principale, che solleva il braccio come per dare il benvenuto agli ospiti immaginari di un sontuoso ricevimento tenuto nel suo *andron* privato. Al contempo, le mezze pareti adiacenti consentono di affiancare due altorilievi con schemi di non minore pregnanza: un giovinetto stante su un piedistallo come una statua, presso un cavallo impostato frontalmente e riquadrato da una sorta di finestrella (come nel lessico tradizionale dei rilievi eroici), da un lato (figg. 6b-c); un giovane atleta con *aryballos* e strigile, dall’altro (fig. 6e).

L’associazione, che potrebbe leggersi tanto lungo l’asse cronologico (come tre diverse fasi dell’ideale *cursus vitae* del defunto eccellente) quanto su quello generazionale (in tal caso rappresentando l’aspetto della familiarità e della discendenza “gentilizia”), propone in sintesi triadica le virtù cardinali del perfetto cittadino tardoellenistico – ricco cavaliere e generoso padrone di casa dal tenore di vita aristocratico, *pater familias* e simposiasta, educato (o padre di figli educati) alla greca nel ginnasio – riverberandone l’onore e l’orgoglio sul destinatario. Il concetto di eroizzazione e nobilitazione del defunto riesce così esaltato attraverso l’esibizione dei medesimi valori socialmente riconosciuti nelle città del Mediterraneo coevo:



6b- Altorilievo con figura virile e cavallo, dalla stessa tomba (da Pautasso 2002)

6c- Ricostruzione grafica della lastra con figura virile e cavallo (da Pautasso 2002)

6d- Trapeza fittile e kantharos pertinenti alla scena di banchetto (da Pautasso 2002)

6e- Lastra di fondo con l'aryballos e lo strigile e torso di personaggio virile nudo (da Pautasso 2002)

l'opulenza e la liberalità, ma anche l'equilibrata vita familiare – evidente nell'unione con la consorte, la quale dal canto suo esempla la virtù femminile della *sophrosyne* con l'atteggiamento composto e l'abito – e soprattutto l'adesione ad un'élite che rinsalda il proprio senso di appartenenza nelle pratiche elleniche del banchetto e del ginnasio (il tema sportivo era peraltro attuale per Centuripe, che possedeva un ginnasio e tra il II e il I secolo poté vantare un triplice vincitore in una competizione internazionale). Ne risulta un intreccio coeso in cui ogni elemento sottolinea e amplifica l'eccellenza del defunto, assimilandolo ad un eroe e facendo idealmente della sua tomba un *heroon*, sia pure “in miniatura” e volto alla sola cerchia familiare (forse appena segnalato in qualche modo all'esterno). Lo stesso inquadramento architettonico ricrea l'effetto di un baldacchino o di un *naiskos* e concorre dunque alla nobilitazione del morto.

Sotto questo profilo, si può ravvisare un'analogia con le edicole dipinte da Lilibeo (figg. 8-12), conformate ad edicola sacrale e addobbate con ghirlande e festoni a evocazione di un clima festivo e solenne. Tuttavia questi monumentini dovevano essere ben visibili e ubicati all'aria aperta, come mostra lo stato di consunzione della sommità.

Le corrispondenze con la singolare tomba centuripina riguardano l'impostazione di massima del tema, incentrato sulla coppia maritale, e dettagli, come l'assonanza, nell'esemplare più “ellenistico” (intorno al 150 a.C.) (fig. 8a), tra la figura del giovane servitore e l'attendente del cavallo sul rilievo laterale della tomba di Centuripe (fig. 6b), o, più pregnante, la coincidenza tipologica del vaso potorio (fig. 6d), ispirato da modelli toreutici di prestigio riconducibili forse alla tipologia del *karchesion*, connessa al lusso e alla vita beata di Dioniso e dei suoi emuli regali. Che tale citazione (imitata, con minor perizia, nelle altre edicole lilibetane) rimandi ad un sistema di valori positivi perseguiti nella vita terrena lo conferma, *inter alia*, il reiterarsi della forma vascolare nel decoro pavimentale di una sala per banchetti privata dalla non lontana Halyciae/Salemi (ora nel Museo “A.Salinas” di Palermo).

Diversamente dall'esemplare più antico di Siracusa (fig.2) e da quelli più elaborati della serie acrense (figg.1a,3,5) il gruppo lilibetano delle "edicole Salinas" offre uno schema standard per l'associazione tra il banchettante e la consorte, che abbiamo ritrovato anche nei manufatti più semplici (a tre figure) di Acre (fig. 1b) e nella tomba di Centuripe (fig. 6a), e che compare in forma simile in un dozzinale bassorilievo da Erice (che, pure, non manca di notare mobili intagliati, vasellame e servitù) (fig. 7). Salvo un caso isolato con l'eccezionale iconografia della donna sdraiata a banchetto (figg. 9a-b) -indizio del riconoscimento di un ruolo sociale significativo e in qualche misura autonomo anche alla componente femminile -, tale formula si ripropone a Lilibeo con sistematicità, in combinazione con l'epigrafe dipinta appellante il personaggio onorato (maschile o femminile che fosse) "eroe".

Alle serie greco-orientali le pitture, spesso ingenue, di Lilibeo sono accomunate dall'esibizione di *status-symbols* oggetto di selezione restrittiva e di costante ripetizione, non sappiamo quanto determinata dalla compattezza della produzione e dalla predisposizione di pochi schemi da parte degli artigiani locali, con scarsa possibilità di personalizzare il manufatto. Ad ogni modo, questi *clichés* dovevano corrispondere all'orizzonte delle attese della committenza, propensa ad appropriarsi di specifici segni visivi – sempre gli stessi – con una connotazione, evidentemente, positiva. La frequente corrispondenza fra tali motivi accessori delle edicole lilibetane e gli analoghi simboli sui rilievi funerari, anche di tema differente, di Bisanzio o di Delo, Smirne o Sardi, sarebbe perciò segno di una condivisione di valori e orientamenti generali, restando invece meno marcata una connessione "situazionale" con lo svolgimento del banchetto.

Al contesto festivo e rappresentativo del banchetto fa, invero, riferimento la corona vegetale o benda indossata dal banchettante o da entrambi gli sposi (fig. 10-12), che però, come gli altri elementi qui selezionati del repertorio, assume valenze più ampie, oltre alla concreta funzione illustrativa: la prima, in particolare, connota la beatitudine dell'eroe (tanto che le corone deposte nei corredi funerari divengono sinonimo di eroizzazione), che gode le gioie



7- Rilievo con scena di banchetto nel Museo Cordici di Erice (da Portale 2011)

del banchetto libando vino da un *kantharos* prezioso.

Attributi accessori, abbigliamento, mobilio e schema iconografico vanno dunque valutati insieme per la somma di indicazioni che possono fornire, oltre che sui prototipi artistici a monte, sul sistema di valori cui aderisce la comunità lilibetana. Si osserva così che della donna sono evidenziate l'eleganza (nell'abito e nell'ornamento) e la compostezza; l'armonica unione familiare col consorte (nella posa e nell'atteggiamento) – non, tuttavia, la maternità –; la cura della bellezza (specchi, ventagli, cassetine da toletta...) (figg. 8b, 11, 12b) e l'educazione alle arti musicali e alle pratiche rituali (timpano, crotali, cembali, eccezionalmente *thymiaterion*) – virtù simbolicamente rappresentate anche nei corredi lilibetani, attraverso la deposizione dello specchio e della cassetina e più di rado i flauti o le statuette di personaggi femminili musicanti, un *thymiaterion*–; e l'operosità nei lavori squisitamente muliebrici (i cofanetti; il *kalathos*, che assume un risalto speciale nell'edicola con personaggio femminile a banchetto, associato a *thymiaterion* e corona vegetale) (figg. 9b, 10b). Dell'uomo si enfatizzano l'adesione alle pratiche atletiche-ginnasiali – esplicitata con l'apposizione sullo sfondo degli *halteres* (figg. 10a, 11, 12a), al posto dei più comuni strigili (deposti invece spesso nelle sepolture maschili lilibetane, e qui già notati per l'atleta sul lato minore della tomba “dei rilievi” centuripina) (fig.6e) –; e inoltre lo status civile e il lusso (il mantello e la tunica; la *kline* addobbata, il vasellame e l'anfora vinaria (figg.11,12c), la *trapeza* e il candelabro), ma non la cultura letteraria né gli onori – se si prescinde dalla vaga suggestione della corona sul capo del banchettante –, e ancor meno l'*arete* bellica. Soltanto in un'edicola lacunosa dell'intera parte superiore, e d'interpretazione incerta, uno dei lati esterni mostra un personaggio virile stante, vestito di lungo abito, con un cavallo (nonché un secondo animale), segno di distinzione aristocratica del possessore o, più difficilmente, attributo eroico, se non proprio allusivo a pratiche rituali semitiche ancora riscontrate nella necropoli di età repubblicana di Lilibeo.

In effetti sembrano costituire un retaggio della tradizione punica del sito i simboli religiosi o



8 a - Scena di banchetto sull'edicola da Lilibeo nel Museo "A. Salinas" di Palermo, inv. 1068 (da Portale 2011)



8 b - Particolare dell'edicola da Lilibeo nel Museo "A. Salinas" di Palermo, inv. 1067 (da Portale 2011)

apotropaici sulle colonnette e sul frontone del *naiskos* o, episodicamente, sullo stesso campo principale (segno di Tanit, caduceo, disco solare, crescente lunare...) (figg. 10 a, 11, 12a), che hanno pochi riscontri, tra le rappresentazioni analoghe, fuori dalla serie lilibetana (a Cartagine e Sabratha), benché (tranne il primo) si prestino anche ad una lettura in senso greco-romano. Altri fra i motivi genericamente religiosi – festoni e tralci di alloro, uva, melagrane, mele cotogne – sono comuni nell'*imagerie* funeraria, seppure meno rilevanti nel repertorio canonico del "*Totenmah!*" greco-asiatico.

Dal complesso degli attributi e dei segni visivi emerge, dunque, un'immagine quasi "borghese" di coppie sposate benestanti, con servitori, mobili e vasellame raffinato e vino di qualità, aperte ai valori ellenici della *mousike* e dell'atletismo; e tuttavia, malgrado il suo carattere familiare e l'atmosfera tutta terrena e festiva, lo schema del banchetto funge sicuramente da icona per l'eroizzazione del defunto o della defunta.

Lo dimostra l'appellativo di *heros*, *heros agathos*, *herys* / *herysa agatha*... esplicitato nell'iscrizione insieme al nome del defunto, persino, a giudicare dalle epigrafi conservate, con sistematica regolarità, mentre nelle stele con scena differente (personaggio panneggiato stante, talora in atto di compiere una libagione) manca una palese connotazione eroica del soggetto. Si ha perciò la netta sensazione che, quand'anche l'epiteto possa essere banalizzato, la forma esteriore dei monumentini, che richiamano *naoi* cultuali addobbati con festoni e sfoggianti simboli religiosi e ctonio-funerari (figg. 10a, 11, 12a) e l'iconografia del banchetto istituiscano comunque un parallelismo tra il defunto o la defunta – che però, come detto, solo eccezionalmente è raffigurata quale protagonista del "*Totenmah!*" (fig. 9a) – e un eroe realmente oggetto di devozione e atti di culto nella sfera del pubblico e delle attività collettive, sulla quale tende a modellarsi la stessa iconografia funeraria.

A sua volta, la rappresentazione di norma della coppia di sposi (anche se la qualifica di eroe spetta ad un coniuge soltanto) non si spiega solo con la predisposizione in bottega di scene



9 a-b- Edicola frammentaria da Lilibeo nel Museo "A. Salinas" di Palermo, inv. 37255 (da Portale 2011)

standardizzate, completate al momento dell'acquisto con l'epigrafe individuale, ma nella sua concezione obbedisce a regole stabili, relative non tanto alla pratica conviviale effettiva (ovvero alla partecipazione o meno delle donne sposate ai banchetti), quanto al grado di riconoscimento sociale del valore del matrimonio, di cui quell'iconografia è segno: se lo schema "coniugale" riesce imprescindibile, si può arguire che il legame familiare fosse tenuto nella massima considerazione. Risponde alla medesima istanza la resa della consorte quale moglie legittima del capofamiglia, seduta ai piedi della *kline* non inattiva, come negli esemplari prima citati da Acre e Centuripe (figg. 1b, 6a), ma intenta a porgergli una focaccia o col braccio sollevato verso il vaso patorio da lui brandito, in una posa composta ma anche "simpatetica" (figg. 8a-b, 10a, 11, 12a-b). Qui, come nella "tomba dei rilievi" di Centuripe (fig. 6a), la figurazione principale può anche richiamare l'immagine profana del padrone di casa che allestisce un sontuoso banchetto nei propri *andrones*, quale doveva essere familiare agli abitanti della Sicilia tardoellenistica – denotando, in effetti, l'assunzione a livello privato di una delle pratiche connotative della regalità e dei suoi valori socialmente condivisi (come la *tryphe*)–; o può alludere all'attiva partecipazione del protagonista a "rituali di commensalità" diversi, quale elemento distintivo della sua identità sociale (nel caso di Lilibeo, per esempio, è stata richiamata l'importanza del costume semitico dei simposi collettivi, *marseach*).

Sulla base di dati di scavo, inediti, della necropoli monumentale di via del Fante (*non* relativi, però, a stele con banchetto), le edicole dipinte sono state supposte coronare i segnacoli monumentali (*epitymbia*) delle sepolture di spicco, nei tipi a piramide gradinata sormontata da elemento architettonico che si affermano a Lilibeo nella prima metà del II secolo. In verità il gruppo "Salinas" proverrebbe da un unico settore cimiteriale(?) non localizzato, ragion per cui la Bechtold ne ha proposto la pertinenza ad una fase (subellenistica-) protoimperiale, in cui il sepolcro ricadrebbe fuori dalle aree sinora interessate dagli scavi scientifici. Un'ipotesi così drastica non sembra però necessaria, se si



10 a-b - Edicola da Lilibeo nel Museo "Baglio Anselmi" di Marsala, vecchio inv. 1066 (da Vento 2000)

pensa che doveva trattarsi di un gruppo esiguo di sepolture, relative ad una zona circoscritta, nei cui pressi peraltro è assai probabile fosse praticata qualche forma di culto simile a quelli tributati ai defunti e antenati eroizzati nelle latomie della Sicilia orientale. In tal senso deporrebbero le edicole scavate nella roccia, tipologicamente affini agli esemplari isolati (in particolare a quelli nello schema a “casetta” cui si avvicina anche il rilievo, presumibilmente votivo, di Erice) (figg. 11 e 7), e gli incassi scoperti poco dopo l’acquisto della serie “Salinas” in una porzione limitata e oramai perduta del sito ove si diceva fossero state rinvenute, purtroppo in circostanze mai chiarite, le edicole dipinte col “*Totenmahl*” (fig. 13).

Se così fosse, avremmo un esempio dell’assunzione nella parte già punica dell’Isola di elementi prima elaborati nell’area orientale-siceliota – non solo le rappresentazioni del “defunto a banchetto”, ma anche le pratiche di venerazione rivolte a defunti e antenati eroizzati in santuari rupestri e aree subdiali prossimi alle necropoli, con dediche di *pinakes* e offerte votive –, associati qui ai caratteri più recenti della *koine* tardeoellenistica che informano la nuova versione locale del “*banquet couché*”, a loro volta reinterpretati in funzione della società lilibetana della Tarda Repubblica.

In tale contesto una ristretta *élite*, etnicamente composita (Punici, Greci o indigeni grecizzati, Romani e Italici..), come indica l’onomastica, e di livello invero non eccelso, si è ritagliata un posto privilegiato anche nella necropoli, selezionando, dal complesso repertorio del “*Totenmahl*”, gli accenti più in linea con la propria realtà di vita in una cittadina portuale, dalla popolazione mista e spesso di recente insediamento, ormai priva di quel ruolo strategico che ne aveva causato la fondazione e le alterne fortune sino alla distruzione di Cartagine, ma tuttora importante nell’amministrazione romana della provincia e nel controllo commerciale della rotta occidentale-africana.

Su questo sfondo si giustificano appieno le caratteristiche individuate della formula locale del “banchetto funerario”, quali l’enfatizzazione del nucleo familiare come vincolo “orizzontale” della coppia di sposi senza allusione alla durata del *genos*, un requisito che



11- Edicola da Lilibeo nel Museo "A. Salinas" di Palermo, inv. 1073 (da Portale 2011)

all'interno della società lilibetana solo poche famiglie avrebbero potuto vantare (mancano rappresentazioni di più banchettanti, o di giovani familiari associati alla coppia maritale); l'esibizione della ricchezza materiale come *status symbol* primario e l'adesione alle mode internazionali, accessibili attraverso i traffici cui la città a suo modo partecipava; al contempo, la superficiale venatura di ellenismo, nella lingua o nella scrittura (con tutti i possibili ibridismi), negli epiteti, nell'esaltazione del defunto al rango eroico, ma anche nell'ostentazione di attributi ginnasiali e musicali, mobili di valore e vasellame di prestigio.

Gli elementi citati non solo vengono a costituire un palpabile segno di affiliazione culturale, nel momento in cui sono assunti da personaggi di estrazione semitica o italica, ma già prima, a livello di elaborazione del repertorio, valgono a consolidare la compagine sociale locale nel segno dell'omologazione su una condotta di vita "alla greca".

Nel placido centro provinciale, avviato verso una fase di *aurea mediocritas*, l'interpretazione dei modelli greco-orientali del "Totenmah!" mostra certo banalizzazioni, evidenti pure nella qualità, spesso modesta, delle pitture; mette conto ribadire, tuttavia, come anche a Centuripe e Acre si rcontri un'esecuzione spesso dozzinale, a fronte della pretenziosità della selezione tematica e del palese richiamo di prototipi nobili e sofisticati. Ma al di là dei dislivelli qualitativi, emerge dall'analisi puntuale, e dal raffronto con il *pinax* poco più antico da Siracusa (fig.2), come il linguaggio elaborato dei "Totenmahreliefs" greco-orientali diffusi da fine III-II sec. a.C. – sia esso ricalcato (in alcuni esemplari di Acre) (figg.1a,3,5), riecheggiato (nel programma della "tomba dei rilievi" di Centuripe) (figg.6a-e), selezionato o senz'altro banalizzato (dai rilievi a tre figure di Acre e Acrille alla casistica delle edicole lilibetane e del rilievo di Erice) (figg.1-1b,7-12), – rappresenti l'innesto di suggestioni e mode internazionali su un'importante tradizione locale altoellenistica, fiorita specialmente nella Sicilia sud-orientale, di artigianato votivo e di culti a defunti eroizzati, antenati ed eroi, praticati sia in santuari rupestri suburbani sia in piccoli nuclei



12 a-c- Edicola da Lilibeo nel Museo "A. Salinas" di Palermo, inv. 1069 (da Portale 2011)

infraurbani. La fioritura e l'espansione di tali pratiche, iconografie e connessi manufatti in altri territori isolani ed in particolare nel contesto di devozione privata propriamente funerario offrono una testimonianza di rilievo per sondare le dinamiche in atto nella delicata epoca di trapasso che vede la trasformazione della Sicilia nella prima provincia. Da un lato si percepisce, infatti, l'emergenza di *élites* ristrette ma assai attive nelle rispettive città, consapevoli del proprio ruolo sociale e portate all'ostentazione del proprio privilegio in misura e con forme prima inconcepibili; dall'altro si assiste ad una nuova ondata di "ellenismo", la quale investe ogni aspetto della cultura materiale, innestando sul tronco già maturo del Primo Ellenismo siceliota una serie di elementi di più recente e pervasiva affermazione: tra questi, come si è visto, rientra a pieno titolo il "Totenmah!", assunto quale segno esteriore dell'eroizzazione del defunto di rango.

Le tangenze fra i modelli comportamentali e le modalità espressive possono plausibilmente imputarsi alle maggiori possibilità di scambio, alla comunanza di vedute e all'analogia di comportamenti tra le *élites* locali, ormai insignite del ruolo di rappresentanti e gestori degli interessi delle comunità di appartenenza (i *principes civitatis* di ciceroniana memoria) nei delicati rapporti con la nuova potenza egemone, ed in grado di trarre il massimo profitto dalla mutata congiuntura. Tali fasce privilegiate appaiono in effetti compartecipi di una *koine* il cui successo molto deve all'incremento dei traffici, di merci e di uomini, amplificato dall'espansione marittima romana.

Molto, soprattutto, la suddetta *koine* deve alla commensurabilità di ideali e di interessi tra i ceti emergenti nel nuovo sistema mediterraneo, che ovunque tendono a privatizzare, a fini di autorappresentazione, formule di alto valore evocativo riprese dall'*imagerie* aulica, pubblica e sacra, quali appunto quelle forgiate per esprimere lo statuto "straordinario" del morto.

Ma insieme, com'è comprensibile, i notabili locali avvertono l'esigenza di ridefinire la propria identità – nella prima provincia, con apparente paradosso, un'identità impeccabilmente "greca" – nel momento in cui debbono o vogliono professarsi filoromani,



13- Lilibeo. Veduta delle edicole rupestri rinvenute da Salinas nell'area da cui proverrebbero le edicole dipinte (da Di Stefano 1993)

assumendo tratti rilevanti della mentalità e del costume romano (ostentazione di status, rapporti clientelari...).

Orbene, proprio lo schema figurativo del “defunto a banchetto” si presta ad esprimere nella maniera più nobilitante tutto uno stile di vita “alla greca”. Se inequivocabilmente per il pubblico romano «*pergraecari est epulis et potationibus inservire*» (FEST., p. 235 Lindsay), non sembra affatto privo di significato che il protagonista dello *Pseudolus* plautino proclami il suo personale trionfo con un’immagine di sé che – deformazione comica a parte – ben potrebbe applicarsi ai nostri *heroes*:

«*cum corona ebrius deis proximum esse arbitror*» (PLAUT., *Pseud.* 1287).

Bibliografia

- Bechtold B. 1999, *La necropoli di Lilybaeum*, Palermo.
- Bernabò Brea L., Laviosa C., Pugliese Carratelli G. 1956, *Akrai*, Catania.
- Camerata Scovazzo R., Villa A., Merra A., Gratziu C., Moscato A., Mandina R. 2005, *Due edicole dipinte da Lilibeo: analisi relative alle tecnologie di esecuzione degli intonaci e alla policromia. Interventi di restauro*, in Spanò Giammellaro A. (a cura di), *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici* (Marsala-Palermo, 2-8 ottobre 2000), Palermo, II, 788-802.
- Dentzer J.M. 1982, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VIIIe au IVe siècle avant J.C.*, «BEFAR», 246, Rome.
- Di Stefano C.A. 1993, *Lilibeo punica*, Marsala.
- Di Stefano G. 2011, *Il tema del defunto banchettante fra scultura e pittura. Il caso di un rilievo votivo di Acrillae*, in La Torre G.F., Torelli M. (a cura di), *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia: linguaggi e tradizioni*, Atti del Convegno di Studi (Messina, 24-25 settembre 2009) «Archaeologica», 163, Roma, 183-186.
- Fabricius J. 1999, *Die hellenistische Totenmahlreliefs. Grabräpresentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten*, «Studien zur antiken Stadt», 3, München.
- Judica G. 1819, *Le antichità di Acre scoperte, descritte ed illustrate dal Barone Gabriele Judica*, Regio Custode delle Antichità del Distretto di Noto, Messina.
- Lombardo M. 1992, *Osservazioni sul decreto di Nacone*, in *Giornate internazionali di studi sull'area elima* (Gibellina, 19-22 settembre 1991), Atti, I, Pisa-Gibellina, 421-442.
- Murray O. 1988, *Death and the symposion*, in *La parola, l'immagine, la tomba*. Atti del colloquio internazionale di Capri, «AION», 10, 239-257.
- Pautasso A. 2002, *Rilievi da una tomba di età ellenistica di Centuripe*, in Rizza G. (a cura di), *Scavi e ricerche a Centuripe: Scavi e ricerche a Centuripe*, 1, «Studi e materiali di archeologia mediterranea», Catania, 115-126.
- Pelagatti P., Voza G. (a cura di) 1973, *Archeologia nella Sicilia Sud-Orientale*, Napoli-Siracusa, 85, 105-6.
- Portale E.C. 2010, *Ideologia regale e imagerie ellenistica: osservazioni sul banchetto e l'iconografia funeraria nell'Alto ellenismo*, in Caltabiano M., Raccuia C., Santagati E. (a cura di), *Tyrannis*, Basilea, Imperium. *Forme e prassi e simboli del potere politico nel mondo greco e romano*, Messina, 219-251.
- Portale E.C. 2011, «*Iconografia funeraria*» e *pratiche devozionali nella Sicilia ellenistica: il «Totenmahl»*, «*Sicilia antiqua*» VII (2010), 39-78.
- Scirpo P.D. 2010, *The Founder-Cult of Hieron II at Akrai: The Rock-Relief from Intagliatella's Latomy*, in Paipetis S. - Ceccarelli M. (a cura di), *The Genius of Archimedes. 23 Centuries of Influence on the Fields of Mathematics, Science, and Engineering* (Proceedings of the International Symposium, Syracuse, 8-10/6/2010), London, 429-438.

-
- Sfameni Gasparro G. 1997, *Daimôn and Tuchê in the Hellenistic Religious Experience*, in Bilde P. *et alii* (a cura di), *Conventional Values of the Hellenistic Greeks*, «Studies in Hellenistic Civilization», VIII, Aarhus, 67-109.
- Thönges-Stringaris R. 1965, *Das griechische Totenmahl*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Athenische Abteilung», 80, 1-99.
- Vento M. 2000, *Le stele dipinte di Lilibeo*, Marsala.

Vivere la morte nell'impero romano. La tomba di Valerio Herma nella Necropoli Vaticana

Luigi Maria Caliò

Lo studio delle sepolture nel mondo antico coinvolge una serie di elementi denotanti e connotanti che implicano un più ampio sguardo verso aspetti diversi aspetti del vivere comunitario. L'analisi della concezione della morte si deve affrontare nell'ambito di una visione più ampia che comprende diverse strutture sociali e culturali come la sessualità, il matrimonio, l'educazione, la vita politica. Un processo di interazione, quello tra schemi religiosi, che coinvolgono implicitamente anche la sfera della morte, e il vissuto sociale e politico, che è ben illustrato nel volume di Max Weber "L'etica protestante e lo spirito del capitalismo"; nel testo le prime forme di profitto che hanno preceduto i fenomeni capitalistici più propri sono state messe in relazione con i modelli di pensiero protestante e in particolare calvinista. Il sociologo vede proprio in questa rivoluzione religiosa e culturale il formarsi delle strutture mentali che porteranno poi alla crescita di nuovi modelli di comportamento sociale. La portata del volume di Weber, pubblicato nel 1904-1905, è non tanto nelle sue conclusioni storiche, ma nel tentativo, a tratti riuscito, di immaginare una storia dell'uomo complessiva, non divisa per settori, in cui religione, pensiero politico, filosofia, strutture economiche, tradizioni sociali concorrano a sviluppare un unico sistema sociale al quale tutti, a livelli diversi, possono afferire, partecipando in prima persona o strutturando fenomeni di assimilazione, anche inconsapevole.

È sulla base di tale approccio che rimane ancora valido il volume di Erwin Panowsky (Panowsky 1964), una degli studi più riusciti, nonostante abbia oramai più di cinquanta anni, dell'arte funeraria antica e moderna. Il processo interpretativo, infatti, avviene sulla base di un'analisi simbolica del manufatto non tanto in senso iconologico, quanto nel senso di un'immagine funeraria che è sia modello iconografico sia forma simbolica, matrice di valenze connotative che devono, di necessità, essere lette all'interno di un sistema culturale e sociale più generale, ma anche delle singole esperienze dell'individuo o della *gens*.

Più banali sono, al contrario, alcune letture moderne che tendono a vedere nella scelta decorativa una prassi o piuttosto un adeguamento alle forme di elaborazione del dolore



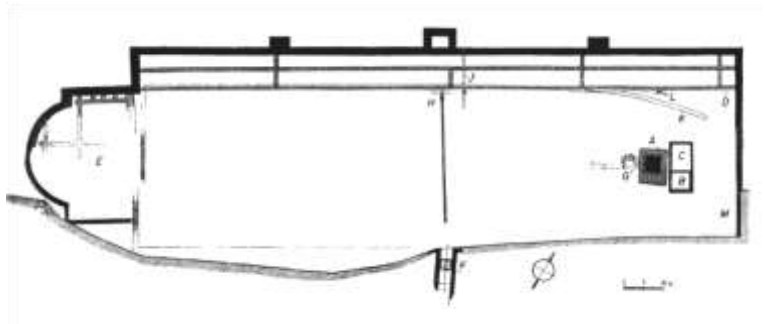
1- Alicarnasso. Ricostruzione del Mausoleo (da Kirschen 1938)

delle classi emergenti, che detterebbero in tal caso modelli di comportamento in cui l'immagine funebre è vista sotto la forma del simbolo del prestigio familiare piuttosto che come allegoria delle concezioni della vita e della morte (Zanker, Ewald, 2008; Liverani, Spinola 2010).

Le variazioni nell'uso delle immagini funebre tra pubblico e privato dunque devono essere lette nell'ambito delle strutture sociali in cui queste sono utilizzate in un ampio dialogo che coinvolge da una parte la società nella sua interezza dall'altra il singolo individuo (Thomas 1976; Huntington, Metcalf 1985; Morris 1992).

In generale, uno degli aspetti più importanti che coinvolgono la cultura funeraria romana medio imperiale è il passaggio da una gestione pubblica della morte ad una più privata ed intimistica, ma non per questo meno comunitaria. I grandi mausolei che hanno caratterizzato il periodo ellenistico e quello augusteo offrono l'immagine di una società in cui la rappresentazione dell'individuo rimane uno dei modelli comportamentali più diffusi. Alcune tombe particolarmente illustri sono poste in posizione estremamente enfatica all'interno del tessuto urbano e cariche di simbolismo; il prototipo di questa tipologia risale certamente al Mausoleo di Alicarnasso (fig. 1) che non solo rimane un esempio inarrivabile per quanto riguarda i modelli di sepoltura del re (Caliò 2007), carico di una serie di simbolismi mutuati dal mondo orientale e che si perdono nella tradizione delle regalità pre-persiana, ma che rimane esempio da imitare anche per quanto riguarda alcune sepolture eccellenti delle aristocrazie ellenistiche (fig. 2) che si rifanno a tipologie di comportamento reali per affermare il proprio ruolo (von Hesberg 1994; Gros 2002).

Così le sepolture intra murarie in alcuni casi riprendono chiaramente motivazioni che sono alla base della costruzione della tomba di Alicarnasso (Caliò 2012, 383-387), segnando una linea continua che passa attraverso l'edificio funerario o eroico della grande terrazza di Demetriade, l'heroon-mausoleo presso il ginnasio e lo stadio di Messene, (fig. 3) o i monumenti nei Campi di Herdonia o di Alba Fucens (fig. 4). Si tratta di edifici



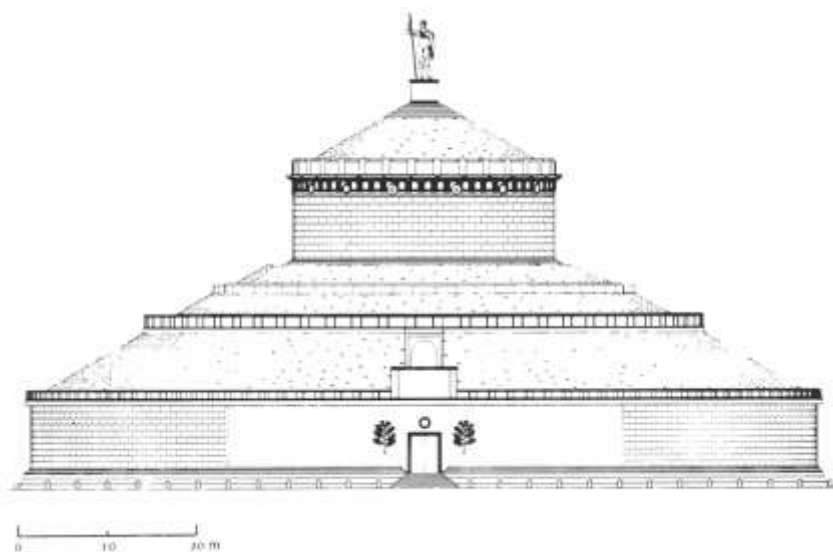
2- Rodi. Tomba dei Tolomei (da Rocco Livadiotti 1996)

3- Messene. Coronamento del monumento funebre K1 presso lo stadio (da Themelis 2004)

4- Alba Fucens. Planimetria del *campus* con indicazione (A) del mausoleo (da Mertens 1969)

monumentali, la cui funzione non è sempre chiarita con certezza, ma che hanno in comune l'uso di spazi monumentali in aree centrali all'interno degli spazi comunitari (Borlenghi 2011, 54-65).

Il mondo augusteo è il risultato di questo schema di pensiero (Zanker 1989). Le sepolture stravaganti di questa fase o i grandi mausolei di tradizione locale si adeguano al modello centrale, fortemente propagandistico. Il mausoleo di Augusto (fig. 5) si pone alla fine di una tradizione ellenistico romana, di cui fanno parte edifici come la tomba di Cecilia Metella e i grandi tumuli di etrusca memoria, ma partecipa anche di modelli ellenistici per quanto riguarda il significato regale della sepoltura. In forma analoga le grandi vie sepolcrali a Roma (fig. 6), Sarsina, Pompei (fig. 7), per citare alcuni esempi, mostrano una monumentalità nuova che affianca edifici di matrice diversa lungo le grandi direttrici di ingresso alle città. L'eclittismo delle tombe di età tardorepubblicana e imperiale mostra una ricerca di nuove forme strutturali e nella costruzione di immagini architettoniche che permettano all'individuo di emergere anche in relazione alle proprie credenze religiose e al proprio ruolo sociale; in questo senso si possono leggere le rievocazioni del mondo egizio della Piramide di Gaio Cestio (fig. 8) o i richiami sociali nel *monumentum* del fornaio Eurisace (fig. 9). Il secondo secolo, al contrario, vede una maggiore intimità nella gestione del *monumentum*. Gli edifici funebri, mantengono gli alti livelli qualitativi della decorazione che, tuttavia, è spostata all'interno dell'edificio, anticipando quell'afflato iniziatico che caratterizza le tombe di età più recente, il cui accesso è riservato solo a un numero determinato di individui. Il passaggio sembra essere rappresentato dai *colombaria* (fig. 10), espressione di una attenzione alla morte collettiva ma non pubblica, che prescinde il sistema familiare, ma che non assurge a simbolo sociale, o perlomeno solo in una seconda istanza (Bodel 2008). È significativo che le prime forme di sepolture comunitarie siano datate intorno al 25 a.C., quando le istanze più pressanti della lotta politica sembrano in qualche modo acquietarsi e i *collegia* diventano forme di aggregazione sociale alternativa. Nate come strutture corporative, tali *collegia*



5- Roma. Mausoleo di Augusto secondo la ricostruzione di Henner von Hesberg (da Zanker 1989)

6- Heinrich A. Pierer. Ricostruzione della necropoli dell'Appia Antica (da Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit)

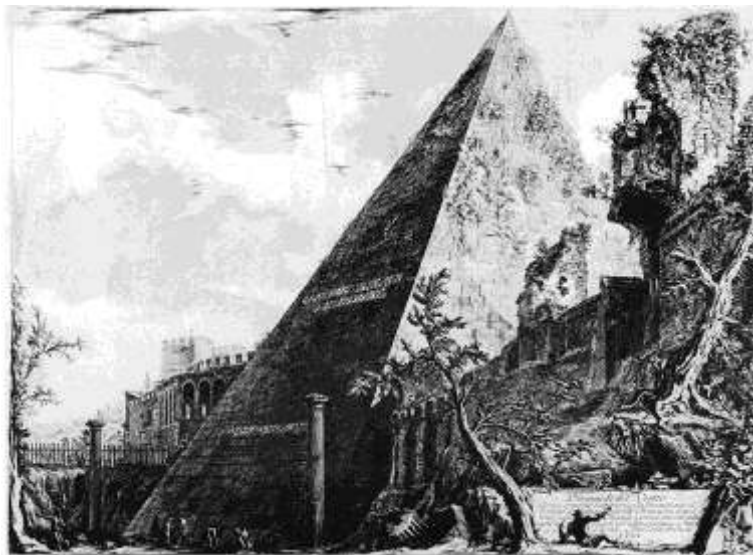
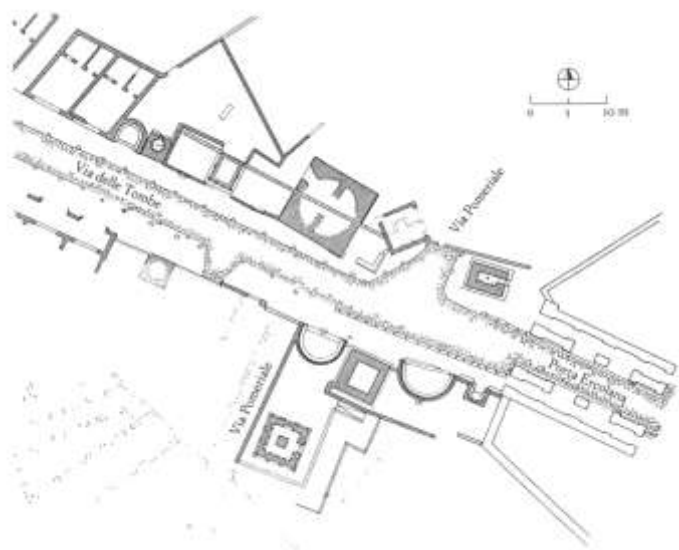
partecipano in qualche modo anche allo sviluppo di nuove forme di comunità religiose legate alla adesione o allo sviluppo di particolari credenze eschatologiche.

I nuovi modelli religiosi sostituiscono dunque al sistema tradizionale ed ufficiale forme diverse alternative incentrate non più sulla figura del sacerdote ma su quella dell'*aner theios*, che spesso prescinde dalle cariche ufficiali. Si tratta di un'adesione a credenze e a un tipo di religiosità più intimistica che viene espletata all'interno di comunità iniziatiche e in cui l'individuo può cercare una sua salvezza personale. Questo nuovo processo interessa, naturalmente, anche la ritualità funeraria che si esplica in forme nuove di organizzare le tombe e i monumenta, legati ad una visione meno pubblica. Le forme simboliche con cui il dolore è sublimato vengono espresse con lo stesso linguaggio iconografico del periodo precedente, ma le loro chiavi di lettura sono reperibili solo all'interno del gruppo di appartenenza. Lo sviluppo di forme di interpretazione allegorica come processo cognitivo è tipico del mondo classico almeno a partire dal IV secolo a.C. e continua per tutta l'antichità fino a costituire lo strumento normale di lettura dei testi classici durante il medioevo. L'allegoria diventa necessaria, tuttavia, a partire dalla crescita del cristianesimo in età medioimperiale tra i gentili, che necessitano di reinterpretare la propria cultura secondo nuovi schemi (Pépin 1958; Lamberton 1986; MacDonald 1994; Brisson 2004; Ramelli I. 2007 Ramelli I., Lucchetta G.A. 2005).

Il sistema tipico è quello della crittografia allegorica così come si afferma durante il medio impero e come è sviluppato dagli scritti apocalittici e millenaristi che dalla fine del I secolo sono pubblicati nei circoli misterici di origine orientali.

La comprensione di questi monumenti pertanto diventa più complessa proprio perché viene meno la capacità di mantenere riferimenti certi per la loro interpretazione.

Nella seconda metà del II secolo d.C., la tomba dei Valerii nella Necropoli Vaticana (fig. 11) è in qualche modo un ottimo esempio di come sia difficile affrontare un'analisi di un monumento funerario all'interno di quel simbolismo religioso ed eschatologico che, nel caso



7- Pompei. Tombe presso Porta di Ercolano (da Zanker 1993)

8- Giovan Battista Piranesi. Vedute di Roma t. II, tav. 44. Piramide di Gaio Cestio.

in questione, sembra sfuggire a qualsiasi classificazione e ordine.

La necropoli vaticana rappresenta uno dei più importanti complessi funerari del mondo romano non solo per le strutture architettoniche dei mausolei, ma anche per l'apparato iconografico ed epigrafico conservato che offre una serie di informazioni aggiuntive, generalmente perdute (Spinola, Liverani 2010). Il punto focale dell'impianto è il Trofeo di Gaio, luogo centrale per l'organizzazione delle strutture successive alla dismissione della necropoli e intorno al quale si sistemano i ricchi mausolei dal II secolo d.C. Il più imponente, con l'apparato decorativo più complesso, è sicuramente quello del liberto C. Valerius Herma, costruito per sé e per i propri familiari, che conteneva oltre 250 deposizioni (Caliò 2007).

La decorazione della tomba è quanto mai complessa. Uomini e dei coesistono allo stesso livello all'interno di nicchie ricavate nelle pareti. In quella frontale all'entrata (Nord: fig. 12) in cinque nicchie una divinità sconosciuta (perché abrasa dalla costruzione di un muro di età costantiniana) è affiancata da Iside e Atena e ancora esternamente da due filosofi, in quella di destra (Ovest: fig. 13) al centro un togato, capite velato, con due matrone, una giovane e una anziana, mentre in quella di sinistra (Est: fig. 14) una figura maschile togata con rotolo. Nella parete di destra si apre un annesso quadrangolare con una nicchia che ospita il rilievo di Ipnos e nella lunetta sono due *amores* con ali di pipistrello che giocano con un papavero. Anche gli altri personaggi raffigurati sono caratterizzati da oggetti simbolo nelle lunette che delimitano il campo semantico delle figure. Capsae, rotoli, specchi, stili, oggetti relativi alla sfera muliebre e a quella dell'insegnamento regolano l'azione dei singoli personaggi e ne curano i rapporti reciproci creando così i presupposti per la definizione di un messaggio complesso e articolato. La presenza di Tellus ed Oceanus nelle lunette sopra le figure di filosofi pongono l'intera scena ad un livello cosmico e universale. Tutte queste rappresentazioni sono inserite all'interno di una decorazione secondaria di stampo dionisiaco che ne costituisce la cornice e l'ambito di riferimento. Menadi, satiri, indiani

sileni partecipano alle iconografie principali e le definiscono maggiormente.

La tomba, dunque, partecipa del medesimo sostrato iconografico indistintamente pagano che ha caratterizzato la cultura figurativa fino ad allora e che si ritrova, con varianti, anche nella decorazione sarcofagi. Una enorme messe di immagini e schemi che ha ricevuto numerosi studi di analisi denotativa che tendono a una interpretazione in chiave mitica delle rappresentazioni che si ripetono di volta in volta con pochissimi scarti di significato. Sono proprio tali scarti, tuttavia, che diventano portatori di significato aggiunto, che impediscono, in altre parole, di interpretare secondo la vulgata quelle determinate immagini al di fuori di un contesto di riferimento.

La comunicazione si organizza secondo modelli allegorici la cui chiave interpretativa è tuttavia custodita all'interno della comunità che li esprime. Proprio questa frammentazione di istanze sociali e religiose e di aspettative escatologiche all'interno di singoli gruppi iniziatici crea le maggiori difficoltà per la lettura di materiale iconografico anche complesso, per il quale non abbiamo testi sicuri di riferimento. Il ritardo dello sviluppo di una iconografia prettamente cristiana che nasce più compiutamente all'alba del III secolo d.C. e la mancanza di una ortodossia certa all'interno delle singole comunità religiose, che probabilmente si strutturavano intorno alla figura di un maestro, contribuiscono ad alimentare questa ambiguità interpretativa.

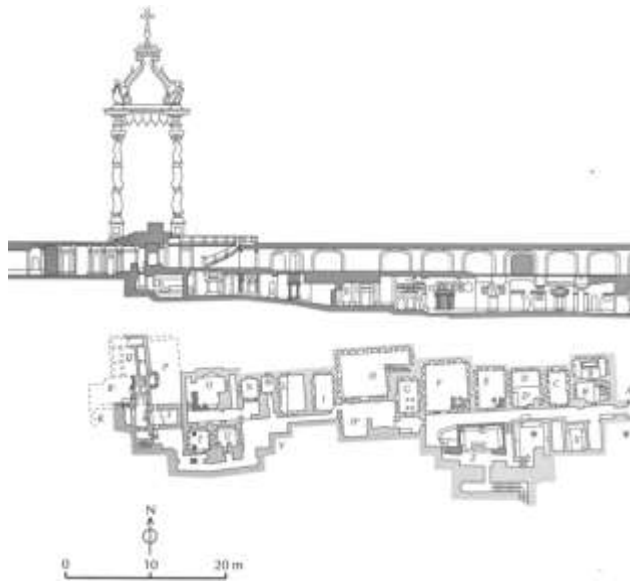
Diventa necessario, perciò, tentare una contestualizzazione del monumento su due livelli, quello più generale della cultura del periodo, che può comunque offrire linee guida importanti, e quello più particolare del mondo privato cui afferisce la comunità di Valerius Herma, dei suoi famigliari e dei suoi *alumni* e liberti.

Nel primo caso si nota un cambiamento trasversale dei costumi sociali durante il periodo cruciale del medio impero. Werner Jaeger e Eric R. Dodds hanno affrontato il problema della nascita di un nuovo modello culturale e religioso durante questa fase storica. Il primo (Jaeger 1961) analizza la costruzione di una *paideia* di matrice cristiana a partire



9- Roma. Tomba del fornaio Eurisace
(foto Joris van Rooden)

dalle strutture culturali pagane. I tentativi di assimilazione di tale cultura servono anche a dare una visione salvifica di matrice cristiana ai convertiti non ebrei. Negli *Stromata* di Clemente Alessandrino, ma anche nel *Dialogo di Trifone* di Giustino martire, la filosofia greca viene rivisitata alla luce di una teosofia che tende a vedere lo sviluppo di un pensiero indirizzato anch'esso, come per i profeti della Bibbia, verso la venuta salvifica del Cristo. Per il secondo (Dodds 1965), le istanze religiose e le idee del Divino, che rappresentano esigenze diffuse nella popolazione dell'Impero Romano, vengono di volta in volta incarnate in esperienze religiose diverse che, tuttavia, sembrano avere un denominatore comune, quello della salvezza personale. Questo elemento è in qualche modo la novità che permette di accogliere nuove forme religiose, nelle quali il rapporto con il Divino non è mediato da forme istituzionali, che rappresentano l'intera comunità, ma attraverso l'adesione personale ad una comunità religiosa, particolare e iniziatica. Questa contesa tra stato, e religione di stato, e culti iniziatici deve essere letta alla luce delle parole di Livio sull'affare del *Senatus Consultum de Bacchanalibus*, quando nel raccontare la repressione del 186 a.C. dei culti bacchici in Italia lo storico utilizza il termine *coniuratio*, cospirazione contro lo Stato (Livio 39, 8). A partire dal II secolo d.C. l'Impero Romano sembra adeguarsi a questa nuova situazione; tenta di punire alcuni estremismi, come il rifiuto di giurare sulla statua dell'imperatore, ma nel complesso sembra attestarsi su una linea generalmente tollerante. Le stesse religioni a matrice iniziatica, il cristianesimo per primo, non sembrano mantenere un'ortodossia severa e accolgono istanze culturali e iconografiche del mondo classico (Caliò 2007, p. 316). Prima dell'inizio del III secolo la religione cristiana non assume ad una ortodossia comune e non accoglie elementi iconografici certi. Non esiste un'arte cristiana prima di tale data e questo coincide con la mancanza di una direzione della chiesa universale. La storia del primo cristianesimo ci offre una serie di personaggi eterodossi, a partire da quella di Simon Mago negli Atti degli Apostoli fino a Valentino, maestro gnostico di origine alessandrina che ha professato nei circoli cristiani di Roma durante il II secolo.



10 Giovan Battista Piranesi. Vedute di Roma t. III, tav. 26. Colombario di Livia

11- Necropoli Vaticana. Pianta generale (da Liverani Spinola 2010)

Il quadro che emerge è, dunque, complesso. Fondamento di questo nuovo sistema sono i maestri spirituali, *homines sancti* che organizzano intorno alla propria persona gruppi e comunità religiose. Questi *andres theoioi* sono l'elemento distintivo di una nuova religiosità, di matrice teosofica e iniziatica, che trova la sua ragion d'essere nella teosofia e in modelli sapienziali iniziatici. Si tratta di un fenomeno comune, pur con i relativi distinguo, all'intera area dell'impero e che coinvolge anche le regioni asiatiche. Religioni iniziatiche e misteriche convivono con i culti statali e ne costituiscono una sorta di pendant mistico, anzi in alcuni casi gli stessi culti statali manifestano forme più salvifiche e individuali attraverso lo sviluppo di forme misteriche legate alla figura dell'Augusto.

Questo rinnovato sentimento religioso non può, dunque, non interessare anche la sfera della morte. Il culto dei morti viene rivivificato dalla necessità di conservare memoria di determinati individui, di mantenere attraverso i resti del corpo, un dialogo con il defunto e il mondo in cui egli è sublimato. Non si tratta di seppellire in un luogo sacro o di traslare le reliquie di un eroe in un santuario, o di creare sepolture eccellenti come *sema* di una intera comunità, alla maniera delle grandi sepolture regali, ma di una comunità che si riconosce tale presso il corpo di un individuo particolarmente carismatico. Elemento di novità sono i diversi valori che queste sepolture eccellenti portano con sé legati ad una esperienza culturale e filosofica, che deriva principalmente dalla consuetudine con il divino, che i loro proprietari avevano manifestato in vita e continuano a manifestare anche in morte. L'importanza del *monumentum* è ora svilita rispetto quella del corpo che diventa elemento focale dell'intera struttura non più messo in ombra dalle superfetazioni architettoniche dell'edificio.

In questo senso acquista maggiore significato l'uso di pratiche di conservazione del corpo, che sono testimoniate sempre con maggiore insistenza in epoca imperiale anche al di fuori dell'Africa settentrionale (Chioffi 1998; Calò 2007, 313). Nella Tomba dei Valeri sono state trovate, nel momento dello scavo, alcune maschere in gesso (fig. 15) e, ora disperse,



12- Necropoli Vaticana. Tomba dei Valerii. Lato nord (da Liverani Spinola 2010)

13- Necropoli Vaticana. Tomba dei Valerii. Lato ovest (da Liverani Spinola 2010)

alcune mummie bendate (fig. 16). La conservazione di determinati corpi eccellenti è un elemento dirimente delle nuove comunità sia cristiane che pagane, per quanto possa essere seriamente considerata una categoria del paganesimo contrapposta ad una del cristianesimo per questo periodo storico.

Il mausoleo ci riporta quindi, come altri nella necropoli (ad esempio quello dell'Egizio: fig. 17), a tradizioni sincretistiche, in un luogo in cui il paganesimo e il cristianesimo si intrecciano così fortemente che non sempre è possibile distinguerli come due categorie di pensiero autonome. Si può proporre di vedere nelle iconografie del mausoleo un legame con il mondo gnostico di matrice egizia, che in questo periodo ha avuto un ruolo importante a Roma con l'arrivo di maestri sapienziali all'interno dei cenacoli cristiani della città, e di leggere le iconografie della necropoli alla luce del bisogno di istanze escatologiche che trovano la loro ragione d'essere nei circoli misteriosofici che si moltiplicano a Roma e nelle provincie durante il secondo secolo. Riconoscere l'appartenenza del *magister* della tomba ad un gruppo od una confessione particolare è, tuttavia, solo una precisazione che non cambia i modelli sociali di riferimento e le strutture generali delle immagini funerarie. Ne emerge un quadro interessante in cui l'organizzazione sociale all'interno delle strutture misteriche riflette un ordine riportato anche nella gerarchizzazione delle sepolture all'interno dei mausolei stessi e nelle iconografie di alcuni di essi e richiama la struttura del mondo *post-mortem*.

Quello che emerge in modo più importante sono i comportamenti sociali che le nuove tendenze religiose assumono. Il corpo diventa segno della appartenenza ad un gruppo e lo stesso gruppo si identifica nella reliquia, nei resti mortali di una personalità particolarmente forte. Le necessità di conservazione del corpo non appartengono ad una singola confessione, ma percorrono più credi religiosi. Pregare presso i corpi, traslarli, fondare intorno ad essi una comunità è un processo che deriva dalle prassi regali di gestione del corpo del re defunto, ma che in questo contesto acquista nuova linfa (Freeman 2011).

Comunque è da notare come alcune comunità, soprattutto cristiane, abbiano spostato le



14- Necropoli Vaticana. Tomba dei Valerii. Lato est (da Liverani Spinola 2010)

loro attività cultuali nelle aree cimiteriali, in zone marginali rispetto i modelli istituzionali (Freeman 2011; MacMullen 2009). Si tratta di una scelta dettata dall'opportunità della celebrazione del culto presso i resti di uomini e donne particolarmente significativi per la comunità. Naturalmente ci troviamo in un ambito particolare, iniziatico, in cui le performances religiose erano accolte all'interno e non all'esterno della struttura. La presenza di personalità carismatiche gestisce la comunità che ancora non si è strutturata secondo gerarchie che in qualche modo possano filtrare il sacro per i fedeli; naturalmente in questi contesti dobbiamo immaginare un insegnamento orale, acusmatico come testimoniato dai circoli filosofici greci e imperiale e come avviene con costanza nel platonismo di età romana. Assume dunque un maggior valore la presenza delle immagini, la cui esegesi doveva essere esplicita all'interno di un sistema di trasmissione orale della sapienza. Le immagini servono, in altre parole, a organizzare il discorso e a corroborarlo, ma anche ad imprimere nella memoria contenuti e concetti.

Il sistema era già utilizzato in situazioni ufficiali all'interno dello Stato Romano come nell'apparato iconografico del ciclo scultoreo del Tempio della Concordia (Bravi 1998) o in quello del Templum Pacis a Roma (Bravi 2010), ma anche in situazioni più liminari, come nella Sinagoga di Doura Europos nel Battistero della stessa città (Peppard 2011) distrutti entrambi in occasione dell'assedio della città del 256 d.C. Quest'ultimo caso è particolarmente interessante perché offre l'occasione di verificare il rapporto la funzione dell'edificio e tra le immagini e tra quest'ultime e una tradizione orale che ancora non era stata canonizzata negli scritti del nuovo testamento. In questo caso il rapporto tra edificio, funzione e rappresentazioni iconografiche appare molto stretto e queste ultime sono lette secondo un codice non solo denotativo, ma anche connotativo. Le parole e le immagini portano raccontano di un mondo che metaforicamente può essere legato alle scelte di vita di chi usufruisce della chiesa e del suo battistero.

La *domus ecclesia* di Doura Europos può offrire un paradigma di lettura anche per la tomba dei Valerii della Necropoli Vaticana. Anche in questo caso le immagini devono essere lette in



15- Necropoli Vaticana. Tomba dei Valerii. Maschera di fanciullo (da Calìo 2007)

16 - Necropoli Vaticana. Tomba dei Valerii. Mummia (da Calìo 2007)

connessione con la funzione del *monumentum* e delle sepolture che esso contiene nelle stesse forme allegoriche degli affreschi di Doura o degli insiemi scultorei così comuni in ambito pubblico o privato.

La presenza di quadri giustapposti, i cui soggetti hanno particolare riferimento alle credenze del gruppo, negli affreschi di Doura, richiama pratiche iconografiche di periodo posteriore. Lo studio di Lina Bolzoni (Bolzoni 2002) sul rapporto tra immagini e oralità nelle predicazioni medievali mette a fuoco alcuni elementi che forse possono già trovarsi nei grandi cicli di immagini di età imperiale.

Queste sono *medium* della memoria collettiva e riorganizzano il sistema culturale della comunità, sia essa la grande comunità politica dello Stato o *koina* religiosi particolari. L'interpretazione allegorica permette di volta in volta di dare nuovi significati alle immagini secondo le rinnovate esigenze del gruppo, ma anche di mantenere un livello iniziatico di interpretazione che solo l'esegesi dei maestri può esplicitare.

Che il modello allegorico sia utilizzato così frequentemente in età imperiale per comprendere immagini diventa, inoltre, una necessità propria della cultura imperiale che deriva dall'esigenza di dover utilizzare una prassi iconografica comune e, direi, stagnante a diversi modelli culturali e cultuali. Proprio questa diversificazione delle esigenze religiose impone una rilettura degli antichi miti e delle loro rappresentazione il cui significato ora viene adattato in chiave cosmologica. Non è un caso che alla fine del mondo antico il mondo divino sembra allontanarsi sempre più dall'immanente e accogliere forme più universalistiche e cosmologiche. Una delle ultime immagini che abbiamo di uno dei personaggi più terreni dell'intera raccolta di miti classici è quella di Herakles Astrochiton, dal chitone di stelle, che in un mondo celeste accoglie con una libagione il fratello Dioniso in una vivida immagine delle dionisiache di Nonno di Panopolis, anticipata però dalla scena di libagione nella nota patera di Rennes, dove acquista sensi salvifici legati alle rappresentazioni imperiali nelle monete che circondano il tondo centrale (fig. 18: Calìo 2011).

Su questo livello devono essere lette anche le figure della tomba dei Valeri (Caliò 2007). Naturalmente non è possibile avere certezze sull'orizzonte culturale e religioso di Herma e della sua *familia* e neppure essere certi di un'adesione consapevole a modelli iconografici che tuttavia erano presenti e che possono essere stati scelti come portatori di un significato generico, ma nello stesso tempo è proprio tale adesione che ci permette di affermare una partecipazione a un determinato orizzonte sociale, a significati collettivi che, anche inconsciamente, influiscono sulle forme del comportamento e sui rapporti tra gli individui e tra la collettività e il Divino.

Nella Tomba dei Valerii il rapporto tra uomo e dio è mediato dalla sapienza; la stessa conoscenza del dio è una forma sapienziale, di una sapienza rivelata, cui l'uomo partecipa secondo forme di iniziazione, ma anche di una sapienza acquisita attraverso l'esercizio e il misticismo. Questa duplice strada permette dunque di raggiungere la medesima verità e, a un uomo consapevole e colto come Clemente Alessandrino, di considerare maestri non solo i profeti e i santi, ma anche i filosofi greci e i sapienti che pur non iniziati, possono avvicinarsi con giustezza al metafisico. Nella Tomba le figure dei filosofi, la presenza di una dea sapienziale come Atena – figura rara in ambito funebre – gli strumenti di scrittura e i rotoli, il *rudius* del maestro rappresentato, forse, nella lunetta della figura della parete Est richiamano una esigenza sapienziale diffusa, di cui non è possibile riconoscere la matrice, ma che è comune ai circoli teosofici pagani, alle religioni misteriosofiche e iniziatiche, alle classi dirigenti e sacerdotali dell'impero e allo stesso imperatore. La formazione, intorno al dinasta, di circoli religiosi incentrati sulla sua figura che presentano gradi di iniziazioni e organizzano riti intorno alle effigi imperiali diventa un fenomeno molto diffuso in alcune provincie come la Gallia. Il presunto ritratto, fortemente rovinato, dell'imperatore velato capite nella nicchia centrale della parete nord può forse andare in questo senso, integrando in forma sincretica diverse strutture culturali. Allo stesso modo un tema fondante come il rapporto tra uomo e donna viene organizzato attraverso immagini simboliche ed allegoriche



17-Necropoli Vaticana. Tomba degli Egizi. Toth raffigurato come babbuino. Particolare (da Liverani Spinola 2010)

che ne definiscono i modelli di relazione. Figure maschili e femminili, sia di uomini che di dei, sono alternati con una precisione geometrica e partecipano degli stessi destini, ma ciascuno secondo il proprio ruolo. È proprio in periodo medio imperiale che la funzione della donna acquista un maggiore spessore all'interno della struttura sociale. Le fonti antiche sia cristiane che pagane concordano nel vedere la donna come un completamento necessario al mondo maschile, dando maggior rilievo alla famiglia come nucleo biologico. Questa nuova dignità si esplica sempre attraverso la figura maschile che è *magister* e guida della donna, ma con la quale divide i destini. La convergenza di esigenze e di attese dei diversi gruppi sociali e religiosi in età imperiale (Rizzi 2010) è alla base della crescita di fenomeni sincretici sia da parte dei gruppi pagani che dei circoli cristiani. La mancanza di una osservanza certa nei primi due secoli della storia della Chiesa che ha permesso la formazione di circoli e sette particolari che si strutturavano, pur nell'interno della comunità, secondo forme religiose autonome, a volte in competizione con la stessa Chiesa. L'incertezza dello stesso Canone del Nuovo Testamento testimonia una certa difficoltà a organizzare una ortodossia anche nella stessa Roma, dove proprio durante il secondo secolo agiscono gruppi eterodossi come gli gnostici guidati da figure importanti come Valentino, che, giunto dall'Egitto, propugnava un complesso credo in cui confluivano più tradizioni.

In questa temperie rimane dunque difficile identificare il modello religioso della Tomba dei Valerii e in genere dei mausolei della Necropoli Vaticana. L'orizzonte pagano delle loro iconografie non giustifica una interpretazione che vada esclusivamente in tal senso. Troppe, come si è visto, sono le varianti interpretative di queste immagini e il modello di lettura allegorica crea numerose diversificazioni di significato. La vicinanza con il Campo P, dove si trovava la sepoltura terragna di S. Pietro e, successivamente, il Trofeo di Gaio, l'iconografia sapienziale e salvifica dell'interno della camera, le pratiche di conservazione del corpo attestate dalla presenza di mummie bendate nei sarcofagi, la decorazione in stucco ad alto rilievo e a tutto tondo, di chiara ascendenza nord africana, sono tutti elementi che connotano la tomba verso un mondo esotico e misteriosofico in cui le aspettative escatologiche rientrano nel novero delle esigenze comuni al mondo medio imperiale.

Bibliografia

- Bravi A. 1998, *Tiberio e la collezione di opere d'arte dell'aedes Concordiae Augustae*, «Xenia Antiqua» 7, 41-82
- Bravi A. 2010, *Angemessene Bilder und praktischer Sinn der Kunst : Griechische Bildwerke im Templum Pacis*, Berlin
- Bodel J. 2008, *From Columbaria to Catacombs: Collective Burial in Pagan and Christian Rome*, in Brink L., Green D. (a cura di), *Commemorating the Death. Texts and Artifacts in Context*, Berlin, 177-242
- Bolzoni L. 2002, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a bernardino da Siena*, Torino
- Borlenghi A. 2011, *Il Campus. Organizzazione e funzione di uno spazio pubblico in età romana. Le testimonianze in Italia e nelle Province orientali*, Roma
- Brisson L. 2004, *How Philosophers Saved Myths. Allegorical Interpretation and Classical Mythology*, Chicago-London 2004
- Caliò L.M. 2007, *La morte del sapiente. La tomba di Valerius Herma nella Necropoli Vaticana*, in Galli M., Cordovana O.D. (a cura di), *Arte e memoria culturale nell'età della Seconda Sofistica*, Catania, 289-318
- Caliò L.M. 2011, *La patera di Rennes. Uno studio iconologico*, in Baldini Lippolis I., Morelli A. (a cura di), *Oggetti-simbolo, Produzione, uso e significato nel mondo antico*, Bologna, 129-150
- Caliò L.M. 2012, *Asty. Studi sulla città*, Roma
- Chioffi L. 1998, *Mummificazione e imbalsamazione a Roma e in altri luoghi del mondo romano*, *Opuscula Epigraphica* 8, Roma
- Dodds E.R. 1965, *Pagan and Christians in an Age of Anxiety*, Cambridge
- Freeman Ch. 2011, *Sacre Reliquie. Dalle origini del Cristianesimo alla Controriforma*, Torino
- von Hesberg H. 1994, *Monumenta. I sepolcri romani e la loro architettura*, Milano
- Huntington R., Metcalf P. 1985, *Celebrazioni della morte. Antropologia dei rituali funerari*, Bologna 1985
- Jaeger W. 1961, *Early Christianity and Greek paideia*, Cambridge Mass.
- Lamberton R. 1989, *Homer the Theologian. Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*, Berkeley-Los Angeles-London
- Liverani P. Spinola G. 2010, *Le Necropoli Vaticane*, Città del Vaticano-Milano
- MacDonald D.R. 1994, *Christianizing Homer. The Odyssey, Plato and The Acts of Andrew*, Oxford
- MacMullen R. 2009, *The Second Church. Popular Christianity, ad 200-400*, Atalanta
- Mertens J. 1969, *Alba Fucens I. Rapport et études*, Bruxelles-Rome
- Morris I. 1992, *Death-ritual and social structure in classical antiquity*, Cambridge
- Panowsky E. 1964, *Tomb Sculpture*, Princeton
- Pépin J. 1958, *Mythe et Allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-Chrétiennes*, Paris

-
- Peppard J. 2011, *New Testament Imagery in the Earliest Christian Baptistry*, in Brody L., Hoffman G. (a cura di), *Dura-Europos: Crossroads of Antiquity*, Boston, 103-121
- Ramelli I. 2007 (a cura di), *Allegoristi dell'età classica. Opere e frammenti*, Milano
- Ramelli I., Lucchetta G.A. 2005, *Allegoria. Volume I. L'età classica*, Milano
- Rizzi M. 2010, *Hadrian and the Christians*, New York
- Themelis P.G. 2004, *Antica Messene*, Atene
- Thomas L.-V. 1976, *Antropologia della morte*, Milano
- Zanker P. 1988, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino
- Zanker P. 1993, *Pompei*, Torino
- Zanker P., Ewald B.Ch. 2008, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Milano



18- Parigi. Bibliothèque Nationale de France. Patera di Rennes (da Calìo 2011)

Un racconto

Il cantiere del Trionfo della Morte, un affresco per l'ospedale grande e nuovo di Palermo

Maria Antonietta Spadaro

*E apparve un cavallo verdastro,
il cui cavaliere aveva nome Morte;
l'inferno lo seguiva;
gli fu data potestà di portare lo sterminio.*
(Apocalisse)

Luglio 1438

In una Palermo sbattuta dallo scirocco, all'Ospedale grande di Palazzo Sclafani c'era molta agitazione: si attendevano i responsabili dell'Ospedale per una riunione della massima importanza. Il piano del Palazzo era deserto in quel primo pomeriggio arso dall'afa. Le torri del Palazzo reale, che da tempo avevano perso lo splendore normanno, sembravano anch'esse sonnecchiare. Pietro Speciale, nel suo palazzo, cercava di liberarsi dalle solite, insopportabili incombenze, per giungere puntuale alla riunione prevista in quel primo pomeriggio, ma non avrebbe dovuto percorrere molta strada fino al luogo della riunione.

Giuliano Majali, l'abate benedettino di San Martino delle Scale, era stato invitato a pranzo quel giorno dall'Arcivescovo Niccolò Tedeschi, anch'egli benedettino e consigliere del re Alfonso, per recarsi poi insieme all'incontro. Majali, nonostante il pranzo prelibato, rimpiangeva la frescura della sua abbazia, e a stento seguiva i sofisticati ragionamenti del suo ospite. In qualità di responsabile dell'Ospedale – l'incarico era stato deciso da Alfonso d'Aragona – l'abate sentiva sulle proprie spalle la gravità dell'impegno, in primo luogo economico. La struttura dell'Ospedale era qualcosa di assolutamente nuovo in città e non erano molte le esperienze di questo tipo in Italia. Ma ormai era fatta, sebbene non del tutto completo, l'ospedale aveva cominciato ad accogliere i primi malati già nel 1435 e costituiva per la città un'istituzione, una struttura importantissima. Tuttavia non era facile tirare avanti con gli aiuti economici del re Alfonso; occorreva coinvolgere i ricchi della città, il Senato, per la sopravvivenza del ricovero. L'arcivescovo aveva in mente ristrutturazioni per la sua grande cattedrale e per il proprio palazzo e ben poco pensava all'ospedale. Quando decisero



Abbazia Benedettina di San Martino delle Scale, Palermo

di incamminarsi per l'incontro e uscirono in strada, preceduti e seguiti da un nutrito gruppo di persone, furono investiti dal caldo vento africano che tolse loro il respiro. Fu un sollievo essere accolti dalle ombrose sale di palazzo Sclafani, dove nel cortile incontrarono Pietro Speciale, il procuratore dell'ospedale, Antonio de Agnello, il procuratore del regno, Leonardo di Bartolomeo e il suo consigliere, Francesco Ventimiglia.

Alla riunione erano stati invitati a presenziare alcuni altri nobili del Senato palermitano, che il benedettino Majali sperava di convincere ad alimentare le scarse finanze dell'Ospedale. I lavori di sistemazione proseguivano, con lentezza per la verità, ma nonostante ciò uno degli presenti fece notare l'eccessiva austerità del luogo, privo a suo dire di qualunque decoro, un dipinto, per esempio, che avrebbe potuto rendere la triste esistenza dei malati meno infelice. Il procuratore si agitava sul suo seggio e maneggiava le sue carte impaziente, tuttavia ascoltò con interesse la proposta di Giuliano Majali, che seguì all'intervento del gentiluomo.

«Perché – egli disse – non incaricare un bravo pittore e far dipingere sulle pareti del portico un grandioso affresco con il *Giudizio Universale*, che potesse far riflettere sulla vana ricerca di felicità sulla terra? » Dopo un momento di silenzio si scatenò un autentico caos di parole e fu proprio il procuratore a riportare ordine nella sala. Egli si dichiarò perfettamente d'accordo con il rettore e aggiunse che i cittadini più facoltosi della città avrebbero dovuto fare a gara per rendere l'ospedale un edificio nobile per riscattare le sofferenze dei poveri malati. Nessuno, a questo punto, si tirò indietro e vennero persino fatti nomi di pittori a cui affidare il prestigioso incarico.

L'entusiasmo che l'argomento aveva suscitato tuttavia si smorzò quando il procuratore presentò la sconcertante situazione economica dell'istituzione, la cui esistenza non sarebbe dipesa dalla realizzazione di un affresco, per quanto edificante. La riunione si protrasse per lunghe ore, e dopo avere discusso e risolto alcune questioni, furono presi accordi per ulteriori necessari incontri. Majali, data la gravità dei problemi, decise di rimanere nel suo appartamento nell'ospedale per qualche giorno, sebbene a malincuore, pensando alla



Palazzo Sclafani, già Ospedale Grande, Palermo

temperatura ideale dell'abbazia sulle verdi colline di San Martino.

Nella sua stanza - quella notte infuocata non gli permetteva di dormire - dopo aver tentato invano di prendere sonno, ripensò alla riunione di quella sera e decise che era ottima l'idea di far dipingere un affresco nell'atrio, ma il soggetto avrebbe dovuto rivolgersi ai ricchi palermitani per persuaderli a contribuire alle spese dell'Ospedale. Troppo retorico gli parve perciò il solo soggetto del Giudizio Universale.

In quel tempo a Palermo giungevano banchieri che già avevano aperto 35 banchi, erano intensi i commerci marittimi, in particolare di grano e zucchero, si stava sviluppando un ceto borghese molto danaroso, e proprio su di esso Majali faceva affidamento.

Nell'abbazia Benedettina di San Martino vivevano degli straordinari miniatori che giocando con i colori facevano fiorire sulle pagine di corali e testi sacri immagini splendide. Il proprio passatempo preferito, quando le sue numerose incombenze glielo consentivano – conteso com'era tra il re e il papa –, era quello di visitare la sala degli amanuensi e dei miniatori: alcuni, provenienti da paesi anche lontani, avevano un'abilità grafica straordinaria. Aveva visto di recente un giovane che illustrava l'*Apocalisse* di S.Giovanni: aveva dipinto la Morte scheletrica su un cavallo altrettanto scheletrico ma con una fortissima espressività.

Ma chi avrebbe saputo affrescare un magnifico e terribile *Trionfo della Morte* che comunicasse l'inesorabilità della morte e nello stesso tempo la salvezza dell'anima per i più buoni e generosi? Il cristianesimo non predicava forse l'aiuto verso i più deboli?

Certo le idee si andavano sempre più confondendo in quei tristi tempi, ma occorreva insistere sui principi cristiani per smuovere i capitali cittadini.

Frà Giuliano ne era convinto, così decise che giunto in convento avrebbe parlato del suo progetto al miniatore più bravo e chissà cosa avrebbe potuto suggerirgli.

Si tennero altri due incontri in un clima sempre più torrido, dopodiché Majali fece ritorno all'abbazia accolto festosamente dai monaci.

Nei primi giorni trovò una tale quantità di lavoro da svolgere che quasi gli era passata di mente l'idea del



Affresco de Il Trionfo della Morte alla Galleria di Palazzo Abatellis

dipinto. Il re, Alfonso il Magnanimo, stava per concludere un trattato di pace con il Bey di Tunisia e, poiché aveva affidato all'abate il ruolo di ambasciatore della Corona per tali negoziati, lo pregava di recarsi in Tunisia.

Ecco cosa gli scriveva Alfonso nella lettera:

A dunca avendu nui perfetta fidutia di la vostra discretioni, maturitati, prudencia, auctoritati, aptitudini et industria per li presenti nostri licteri vi constituimo, fachimu et ordinamo embaxiaturi et nunciu nostru a lu dictu re di Tunisi, danduvi auctoritati, licentia et facultati ki per nostra parti et in nostru nomu poczati tractari, capitulari, firmari ed concludiri pachi oy treva ad certu tempu infra la nostra maiestati et lu dittu Re di Tunisi.

Majali sapeva dell'importanza di quel trattato, la Tunisia era un passaggio obbligato per la via dell'oro. Prima della scoperta delle Americhe, il prezioso metallo, sotto forma di monete, *doppie d'oro tunisine*, fluiva dall'Africa (Ghana e Nigeria) all'Europa tramite soprattutto i mercanti genovesi: essi trasportavano il grano siciliano in Tunisia, che lo pagava in oro, e sull'oro si reggeva il sistema monetario in quasi tutta l'Europa.

I Genovesi portavano in Sicilia merci lavorate, come panni dalle Fiandre o dal centro e nord Italia, in cambio di grano e zucchero. Proprio lo zucchero divenne nel sec. XV veicolo di grandi fortune economiche in Sicilia, ma nel secolo seguente si avrà un brusco declino. Le pianure di Carini e Trabia vennero coltivate a canna da zucchero, la cannamela, il cui prodotto era sottoposto a successivi procedimenti di tipo preindustriale per ottenere il prezioso dolcificante, lo zucchero. Investire i propri capitali nella produzione e nel commercio dello zucchero costituì l'affare principale per i nobili palermitani, tra il 1400 e il 1460.

Tuttavia, nonostante i produttori di zucchero e grano si arricchissero, così come i commercianti di panni importati, il grande flusso dell'oro non trovava in Sicilia uno sbocco, ma esso transitava soltanto per giungere in altre regioni italiane ed europee. Majali non conosceva a fondo tutto ciò ma era certo che i benefici portati dal trattato di pace con la Tunisia erano fondamentali per gli interessi del sovrano aragonese, e che



Trionfo della Morte. I personaggi illustri colpiti dalle frecce

quindi anche la Sicilia di riflesso ne avrebbe tratto sicuro vantaggio.

Ma c'erano anche problemi interni al convento da risolvere e così le giornate scorrevano senza che l'Abate avesse potuto mettere piede nei luminosi ambienti degli *scriptoria*. Finalmente l'occasione si presentò da sé allorché gli fu annunciato l'arrivo all'abbazia di due monaci miniatori provenienti dalla Lombardia. Fece sapere loro che li avrebbe salutati nello *scriptorio*, perché era troppo impegnato per riceverli nelle proprie stanze.

Quando ebbe il tempo di recarsi da loro li trovò intenti a comporre virtuosistici intrecci di straordinaria bellezza, anche per le raffinate scelte cromatiche.

L'occhio si esaltava al cospetto di tanta armonia e Majali rimpiansene di non essere capace di realizzare neanche un millesimo di quei miracoli pittorici.

Poi si diresse verso lo scanno del miniatore spagnolo, quello dell'Apocalisse, il quale mentre dipingeva sembrava isolarsi dal mondo, tanto che non si era neppure accorto dell'approssimarsi dell'Abate. Arrossendo si alzò imbarazzato lasciando alla vista una pagina nella quale il capoverso era una D che scaturiva da un intreccio figurato magicamente composto da animali che prendevano a tratti sembianze umane.

Majali si fece portare un seggio e volle sapere dal maestro pittore cosa avesse voluto esprimere con quel lavoro, consapevole tuttavia della inutilità della domanda poiché l'opera era oltremodo eloquente.

Gli domandò poi se conoscesse qualcuno in grado di rendere simili concetti non nelle dimensioni di una pagina ma nell'estensione di una parete, in un grande affresco. Il monaco disse che spesso giungevano a Palermo pittori dalla Spagna, così come intagliatori di pietra, scultori, muratori, e che in particolare lui apprezzava un certo Jaime Mateu, abilissimo a rendere l'espressione dei volti nei suoi dipinti, che lui aveva avuto modo di conoscere ed apprezzare a Barcellona.

Majali chiese di incontrarlo, perciò lo avrebbe invitato all'abbazia per discutere di un suo



Trionfo della Morte, particolare dei poveri malati dell'ospedale; in alto il pittore e il suo aiuto

progetto. Egli non si fidava dei pittori palermitani, troppo legati ad un linguaggio falsamente devozionale, privo di fantasia e di slanci audaci, cosa che invece trovava nei miniatori, la cui inventiva pareva inesauribile e le cui trovate a volte erano corrosive e spregiudicate: e lui aveva bisogno proprio di questo. Non gli interessava snocciolare figure di santi e beati su fondi dorati, importunare la Sacra Vergine e Gesù Cristo, no! all'Ospedale occorreva mostrare la vita, così com'era, ed anche la morte, così com'era.

Si convinse anche che in questa fase era inutile coinvolgere l'arcivescovo e il procuratore, non sarebbero stati di alcun aiuto, li avrebbe fatti intervenire nella fase successiva, quella operativa.

Settembre 1438

L'abbazia di San Martino era situata in una posizione ideale e il pittore spagnolo quando vi giunse cavalcando un esemplare non proprio nobile di quadrupede, rimase affascinato dal paesaggio, dai monti verdeggianti, dall'aria fresca, diversa da quella della città che scorgeva in basso, lambita da un mare azzurrissimo. Era una bella mattinata di settembre, l'aria profumava di pini e lui era curioso di sapere cosa avesse in mente l'abate benedettino che lo aveva convocato.

Egli era a Palermo da quasi tre mesi e nel complesso aveva lavorato ben poco e sempre intervenendo in opere di altri pittori, titolari di bottega, che lo pagavano per lavori poco importanti. Del resto lui non condivideva quei modi pittorici arretrati, forse anche rozzi, dei palermitani, così aveva già deciso di ritornare nella sua città. Ora il suo amico miniatore gli aveva riferito quello strano invito e così si apprestava ad entrare nel recinto dell'abbazia. Vide monaci che con passo svelto si davano da fare a sbrigare le faccende più varie; il pittore per un attimo ne invidiò la serena operosità.

Fra' Giuliano Majali quel giorno luminoso era particolarmente in vena di parlare e accolse con vera gioia il giovane pittore, che condusse immediatamente nello *scriptorio*.



Trionfo della Morte, particolare con il suonatore di liuto e dame cortesi

Qui l'atmosfera inebriò l'artista che rimase molto colpito dalla qualità delle opere che si realizzavano in quel religioso silenzio carico di spiritualità che riusciva a tradursi in forme e colori magnifici. "Ma lui cosa aveva a che fare con tutto questo?" si chiedeva.

Un ombroso chiostro infine fu scelto come luogo per discutere di ciò che interessava fra' Giuliano. Egli espose la sua idea, non ancora del tutto chiara per la verità, ma si accorse, con soddisfazione, che il pittore lo seguiva con attenzione senza perdere una sillaba del discorso. Questi aveva sentito parlare dell'ospedale grande, anche se non vi era mai stato, conosceva l'imponente costruzione, un tempo nobile dimora degli Sclafani, ed aveva sempre ammirato quel magnifico gioco di archi intrecciati che includevano le splendide bifore del piano nobile. Un'architettura, che insieme a palazzo Chiaramonte, sede vicereale, poteva tenere il confronto con le ricche dimore di Barcellona.

La proposta era allettante e subito stimolò la sua fantasia, anche se avrebbe dovuto approfondire il tema, elaborare dei bozzetti, cercare un aiuto, poichè la superficie da dipingere sembrava molto estesa. Era un impegno notevolissimo che avrebbe ritardato di mesi, forse anche di anni, il suo ritorno in Spagna, ma sentiva che ne valeva la pena: gli piaceva doversi confrontare con un'impresa così particolare.

La prima visita all'ospedale fu tranquilla: poca gente visibile e lui si limitò a girare per il grande cortile porticato con l'intento di scegliere le pareti sulle quali affrescare il suo *Trionfo della Morte* con il *Giudizio Universale*. Per il Trionfo immaginava una scena che si sviluppava in un giardino, con figure eleganti, e la Morte, certo, sul suo cavallo.

La volta successiva che si recò all'ospedale ebbe modo di vedere un gruppo di malati: povera gente che dignitosamente portava i segni di tremende sofferenze. Si sedette a terra in un angolo del cortile e rimase per lungo tempo a studiare quella umanità dolorante, a volte mutilati, che si muovevano a stento con l'aiuto di strani bastoni. Tornato nella sua modesta dimora, nei pressi del porto, aggredì alcuni fogli di carta schizzando velocemente quei volti, quelle figure, che aveva così a lungo osservato: erano persone ormai condannate ad una vita



Trionfo della Morte, particolare con la Morte a cavallo

di stenti, neppure la morte avrebbe fatto loro paura.

Vi era in essi una rassegnata serenità nell'affrontare il loro triste destino.

Cominciò ad intravedere una trama nel poema pittorico che si accingeva ad eseguire, tuttavia sentiva il bisogno di parlarne con Majali: decise che l'avrebbe raggiunto al più presto all'abbazia.

Jaume Mateu aveva trovato alloggio in una via, la ruga Catalanorum, dove viveva la numerosa comunità catalana, fatta di artigiani e commercianti. In quel quartiere tuttavia si incontravano genti delle più diverse provenienze: genovesi, pisani, napoletani, fiorentini, ecc. Palermo con il suo porto era uno dei più importanti scali commerciali del Mediterraneo, le navi catalane vi sostavano quattro giorni. Era una città multietnica da sempre, ebrei e musulmani, francesi e catalani, genovesi e pisani, vivevano svolgendo le più diverse attività, né si curavano delle varie religioni, che ognuno seguiva liberamente. Anche gli ebrei, piuttosto numerosi, vivevano senza che nessuno mostrasse nei loro confronti alcun pregiudizio: nel 1492 quando la Spagna ne ordinò l'allontanamento, Palermo si ribellò, sostenendo che tale provvedimento avrebbe prodotto gravissimi danni all'economia della città. In tal modo ottenne che gli ebrei avrebbero potuto rimanere, a patto però di convertirsi. Cosa che molti fecero.

Lo stesso Re Alfonso mostrava affetto per questa città siciliana a cui aveva concesso molti privilegi, vi si era recato nel 1421 e poi nel 1433 e non la considerava inferiore a Napoli e a Barcellona. Aveva stima di uomini come Fra' Giuliano Majali al quale aveva assegnato importanti incarichi, e assegnò definitivamente alla città il titolo di capitale viceregia, conteso anche da Catania e Messina. Tuttavia a Catania era sorta nel 1434 l'Università e Messina aveva una tradizione culturale di tutto rispetto, probabilmente all'epoca superiore a Palermo. Proprio a Messina si era formato, non per caso, il più grande pittore del Quattrocento italiano, Antonello. Palermo invece era una città mercantile, come si è detto, con un notevole movimento di genti, e con un ceto dedito alla cultura giuridica.



Il Trionfo della Morte. Particolari. I malati, il giovane trafitto, il musico.

Ecco perché il benedettino frà Giuliano Majali, acuto osservatore e conoscitore della bella città di Palermo, credeva più nel talento artistico di uno straniero piuttosto che in quello di un pittore locale.

Fine settembre 1438

Quel giorno di fine settembre si manifestò con un cielo grigio, aveva piovuto tutta la notte con fulmini e tuoni, e verso mezzogiorno un messo portò una missiva che Majali attendeva ma sperava giungesse più tardi possibile. Era del Bey di Tunisi, scritta su pergamena in caratteri arabi, bellissimi ma incomprensibili. Fece chiamare un monaco africano che lavorava con gli amanuensi e che spesso traduceva testi orientali. Si trattava del salvacondotto del re tunisino, necessario per intraprendere il viaggio in Tunisia, secondo gli ordini di Alfonso. Majali pensò al lungo periodo che avrebbe trascorso lontano dal suo monastero, tuttavia una punta di curiosità lo stimolava a compiere quell'impresa diplomatica in un paese a lui sconosciuto.

Un pensiero lo pervase: l'ospedale e soprattutto il progetto, appena ideato, dei dipinti da realizzare nell'atrio. Decise di far chiamare il giovane artista spagnolo, ma, come se il suo desiderio avesse prodotto un sortilegio, proprio in quel preciso istante il suo collaboratore bussò alla porta annunciando l'arrivo del pittore.

Trascorsero insieme lungo tempo, pranzarono e Majali propose al pittore di passare la notte nel monastero, poiché era necessario elaborare i contenuti dell'opera e nel contempo esaminare, valutare i numerosi disegni che l'artista aveva portato con sé. Il suo entusiasmo era pari a quello del frate, che si rendeva conto dell'importanza di affidare ormai al pittore precise definitive direttive, rimasto molto colpito dallo straordinario fascino dei disegni.

Decise anche che, prima di partire, avrebbe convocato una riunione tra i responsabili dell'ospedale per presentare a tutti il pittore e avrebbero insieme illustrato gli intenti del progetto pittorico.

Jaume conosceva un giovanissimo pittore palermitano che, a suo modo di vedere, prometteva molto bene: lo avrebbe invitato a collaborare nell'impresa dell'ospedale. Era un giovane che imparava con prontezza sia le tecniche, la preparazione dei colori, che il disegno, con il quale cogliere rapidamente aspetti e forme dalla realtà e non solo. Durante la riunione, convocata da Giuliano Majali all'ospedale, i responsabili avevano ascoltato il pittore con diffidenza, molti avrebbero gradito affidare l'incarico ad un palermitano, tuttavia nessuno osò mettere in discussione la decisione dell'Abbate. L'assemblea tuttavia volle che l'artista si impegnasse a realizzare entro un anno l'affresco con il Giudizio e successivamente, nel caso in cui i committenti fossero rimasti contenti del lavoro, gli avrebbero affidato l'incarico per il Trionfo della Morte.

Ottobre 1438

Majali partì per l'Africa un mese dopo e avrebbe fatto ritorno a Palermo solo nel gennaio 1441, trovando il primo affresco completato e Jaume intento a preparare i disegni definitivi per il Trionfo.

Questi era stato sei mesi a Barcellona, dopo il completamento del Giudizio, ed aveva arricchito il proprio bagaglio di idee per l'affresco, che infatti realizzò in meno di un anno e con la collaborazione di un pittore che aveva portato con sé dalla Spagna, Goncal Peris Sarria.

Febbraio 1441

Avendo portato a buon fine il trattato di pace con il Bey di Tunisia, Majali riprese la propria attività nel convento di San Martino delle Scale. Quell'inverno a Palermo si era manifestato particolarmente freddo e con l'abbassarsi delle temperature giunse la neve. L'abbazia si trovò isolata per tre giorni e non fu possibile comunicare con la città.



Ritratto, di Jaume Mateu e Gonzal Peris Sarrià,, 1427, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcellona

L'abbagliante manto nevoso avvolgeva l'abbazia in una morsa di freddo ma anche di luce e di purezza. Majali dalle finestre guardava quello spettacolo poco frequente ma affascinante, e ricordava le assolate giornate trascorse in Tunisia.

Qualche tempo prima aveva visitato l'ospedale e lo aveva trovato abbastanza organizzato ma con molti malati e molti decessi. Egli credeva più alle cure che praticavano i monaci nell'infermeria dell'abbazia che quelle dei medici cittadini, spesso poco interessati alla sorte del povero paziente. In quei giorni di gran freddo aveva visto i monaci far ricorso alle cure mediche molto spesso e lui stesso era ricorso a sciroppi e rimedi specifici contro tosse e mal di gola.

All'ospedale intere sale erano arredate con scaffalature piene di ogni rimedio medico conosciuto. La medicina araba aveva arricchito di molto la cultura medica, così come la scuola di Salerno, fondata da Federico II, aveva dato slancio alla ricerca nel campo della salute. Le condizioni igieniche delle città erano tuttavia pessime e le malattie si diffondevano con facilità. Nelle botteghe degli speziali, farmacie dell'epoca, si trovavano rimedi per ogni malanno: problemi digestivi, respiratori, della pelle, calcoli renali, gotta, emicranie, gonfiori, punture di insetti, ferite, ecc. Mastro Giuliano praticava l'arte farmaceutica nel Cassaro ed era diventato ricchissimo così come Mastro Antonio Jacobo da Corleone. Le erbe e qualche minerale costituivano la materia prima fondamentale per i malanni più lievi, poi si praticava la chirurgia, orrendamente rudimentale. Gli speziali ponevano i loro rimedi medici in vasi di majolica, a volte molto belli, che allineavano in scaffalature sulle pareti.

Qualunque rimedio tuttavia diventava inutile con le grandi epidemie di peste o d'altro, che decimavano la popolazione, che per tale ragione non aumentava mai e ciò rendeva la manodopera preziosa e ricercata, almeno in quel periodo.

Majali aveva saputo che il giovane pittore palermitano, collaboratore di Jaume, era stato stroncato da una malattia respiratoria l'inverno precedente e ciò aveva rallentato l'esecuzione del dipinto, anche per il dolore che Jaume aveva provato. Così, seppure i tempi

non erano stati rispettati come da contratto, i responsabili dell'ospedale avevano affidato ugualmente allo stesso artista il secondo affresco, sapendo anche di far cosa gradita all'abate.

Aprile 1441

Di buon mattino i pittori dell'ospedale – la loro presenza era ormai motivo di gioia e di curiosità per tutti i ricoverati – avevano deciso di iniziare l'affresco del Trionfo. Le lunghe conversazioni con Majali avevano reso il progetto estremamente complesso e articolato e sia Jaume che Goncal erano consapevoli della difficoltà dell'opera. Avevano realizzato accuratamente i disegni preparatori, frutto di giornate di lavoro febbrili: Goncal amava la natura ed aveva studiato a fondo la presenza nel dipinto di piante ed animali. Le erbe mediche che a volte si trovavano nei mercati per essere poi lavorate, erano state disegnate con cura per collocarle nel dipinto. Egli amava la fragola, le piante acquatiche, così pensava di dipingerle accanto a piante meno belle, per contrasto: tutto nel dipinto ruotava sui contrasti, primo fra tutti il contrasto tra la vita e la morte.

Majali parlava dei potenti criticando la loro arroganza e l'indifferenza nei confronti dei più deboli, per questo decisero di mostrarli defunti colpiti dalle frecce della Morte. Anche il Papa (ma c'era anche l'antipapa) giocava a far politica, e così l'arcivescovo, Niccolò Tedeschi, il Bey di Tunisia, il re Alfonso, il rabbino, i grandi giuristi (come Bartolo di Sassoferrato).

Il potere, la ricchezza, svaniscono davanti alla Morte, ecco cosa bisognava dire alla ricca borghesia palermitana, che conosceva il lusso, gli abiti eleganti, i preziosi gioielli, la vita agiata e serena. Ma poiché nulla si può davanti alla Morte, soltanto una vita vissuta aiutando i più deboli potrà almeno garantirci la Vita eterna. Al cospetto di Dio, il giorno del Giudizio saranno premiati i generosi, quelli che hanno aiutato il prossimo.

Nel gruppo a destra la dama e il giovane colpiti dalle frecce ricevono cure da persone amiche e ciò allude all'aiuto reciproco che gli uomini devono darsi. Così la figura del giovane biondo



*Il Trionfo della Morte. Particolare.
La fontana.*

con il mantello azzurro ritorna nella parte superiore del dipinto mentre, visto di spalle, si avvia verso la fontana: probabilmente egli, avendo agito in vita con generosità verso gli altri, morendo andrà in Paradiso, simboleggiato dalla bella fontana, simbolo della vita eterna.

Il gruppo dei poveri malati è come si trovasse fuori dalla scena: essi sono spettatori di una vicenda da cui dipende il loro destino di malati. Se la morte può colpire tutti indistintamente, solo chi è stato generoso verso i bisognosi (chi avrà finanziato l'ospedale) potrà aspirare alla vita eterna, al Paradiso.

Jaume aveva realizzato dei disegni con volti di dame e gentiluomini di grande bellezza in sintonia con la raffinata cultura cortese, ma la sua vena disegnativa era risultata più mordente nelle straordinarie figure dei potenti trafitti dalle frecce inesorabili: il segno grafico marcava quei visi quasi mettendone a nudo l'atroce verità di quella insaziabile brama di potere, quell'ebbrezza data dal denaro che si polverizza con la morte.

Majali era sconcertato, ma soddisfatto, non avrebbe mai immaginato di ottenere tali risultati. Poi vi erano i malati, di una dignità che si traduceva in bellezza, seppure fossero privi di qualunque ornamento; tra loro i due artisti si ritrassero, con semplicità, quasi in sordina, riconoscibili solo per gli strumenti dei pittori che portavano in mano e per il fatto che guardavano fuori dal dipinto verso gli spettatori.

Splendida la fonte marmorea, emblema della Vita, moderna nelle sue linee tardogotiche, a cui giungevano i giusti. Ma su tutto dominava l'apocalittica figura della Morte sul suo scheletrico cavallo, lanciando il suo monito terribile e inesorabile. Quando l'opera, definita in ogni parte, fu presentata ai notabili dell'ospedale, del Senato, della città, tutti la osservarono in silenzio, sconvolti da quel solenne richiamo che sembrava giungere da lontano, dal Padre di tutti noi. Ognuno si riconobbe in qualche figura: i poveri malati, i giovani nobili, i potenti arroganti. Il messaggio che Frà Majali aveva voluto trasmettere ai palermitani era stato recepito in pieno, non occorre parole, il capolavoro era ormai lì, la sua austera immagine non poteva che produrre notti insonni ai notabili della città, i quali

avrebbero potuto sperare nella salvezza solo mostrandosi generosi nei confronti dell’Ospedale e dei suoi malati.

La grande pagina miniata che Majali aveva ideato e i due artisti catalani realizzato con tale maestria aveva del miracoloso, lo sapevano tutti, anche quelli che vi riconoscevano le piante medicinali, i cagnolini tra le figure, gli armoniosi strumenti musicali, ammiravano gli abiti eleganti, le acconciature e i gioielli fantasiosi, la limpida acqua della fonte che scorreva nel ruscello, ma poi infine la grande, maestosa effigie della morte toglieva per un attimo il fiato e tutti avevano la sensazione di sentire il fruscio della freccia malefica passare vicino al proprio orecchio, evitata per un soffio.

Dicembre 1441

Jaume e Gonçal, nonostante la fama conquistata con l’affresco del Trionfo della Morte, non ricevettero incarichi, anzi erano guardati con sospetto, come se avessero fatto un patto con il diavolo, o con la Morte stessa. Del resto avevano nostalgia della loro terra, così intrapresero il viaggio imbarcandosi su di una nave diretta a Barcellona. L’esperienza che avevano fatto, le persone che avevano conosciuto, li avrebbero seguiti per sempre, anche se forse mai a nessuno avrebbero saputo descrivere quello strano dipinto dell’ospedale grande di Palermo. A volte a Palermo in dicembre l’aria è incredibilmente mite. Prima di imbarcarsi i due artisti vollero tornare a vedere per l’ultima volta gli affreschi dell’ospedale e gli amici che avevano sia tra i malati che tra il personale che vi lavorava. In quella bella giornata, la luce era perfetta per osservare il dipinto del Trionfo: esso mostrava i suoi colori smaglianti, le sue fluide linee, i dettagli preziosi, i volti magnifici. Mai più nella loro vita avrebbero realizzato qualcosa di simile, un tale poema pittorico così ricco di significato. Lasciare Palermo fu per loro come uscire da un sogno.

Anche Majali li salutò con affetto, ed era molto soddisfatto; egli ebbe incarichi sempre più importanti, l’ospedale era in attivo (nel 1442 furono approvati i Capitoli dello Statuto), tanto che il re, Alfonso il Magnanimo, nel 1446, lo nominò rettore perpetuo dello stesso Ospedale.



Cronologia

1429-Giuliano Majali (1390-1470), frate benedettino di S.Martino delle Scale, propone al Senato palermitano di istituire un grande ospedale

1431

Bolla del Papa Eugenio IV e consenso di Alfonso d'Aragona

1432

Alfonso sollecita a rendere esecutoria la bolla papale; da Messina chiede si scelga la sede dell'ospedale; arcivescovo di Palermo, Ubertino de Marinis

1434

si fonda l'Università di Catania

1435

esproprio di Palazzo Sclafani per 1000 fiorini aragonesi; procuratore Antonio de Agnello; inizio dei lavori di ristrutturazione

1437

accolti i primi malati

1438-1441

Majali è in missione diplomatica dal Bey di Tunisia per trattare la pace per conto di Alfonso d'Aragona

1440

Probabile esecuzione del *Giudizio*; Concilio di Basilea; arcivescovo di Palermo, Niccolò Tedeschi

1441

probabile esecuzione del *Trionfo*

1442

Statuto dell'Ospedale "con l'intelligenza del Senato di Palermo". Rettori: G. Majali, Guglielmo Lombardo, milite Pietro Speciale, notar Luca Lombardo; approvato dal re

1446

Majali riceve dal re la nomina di Rettore perpetuo dell'Ospedale

1470

Majali muore il 4 ottobre. Il suo marmoreo monumento sepolcrale (1821), opera dello scultore Valerio Villareale (1773-854), si trova nella chiesa di S. Domenico a Palermo



Autore ignoto, *Trionfo della Morte*, ca. 1441, affresco

Bibliografia e referenze fotografiche

- AA.VV. 1989, *Il Trionfo della Morte di Palermo - l'opera, le vicende conservative, il restauro*, Palermo.
- Bottari S. 1954, *La pittura del Quattrocento in Sicilia*, Messina .
- Bresc Bautier G. 1979, *Artistes, Patriciens et Confiries, production et consommation de ouvre d'art à Palermo et in Sicile occidentale, 1348-1460*, Roma .
- Calvesi M. 1995, *Quando Dio rende grazie*, in «Art e Dossier», anno X n.106.
- Cattabiani A., *Il trionfo del cavaliere vendicatore*, in AD Palermo n.73, 1987.
- Cutaia M. 1983, *L'autore del Trionfo della Morte di Palermo è il Pisanello?*, Palermo.
- Daneu Lattanzi A. 1950, *Il trionfo della Morte di Palermo*, in "Scienza e Umanità", Palermo, n.4.
- De Libero L. 1958, *Il Trionfo della Morte*, Palermo.
- Di Natale M.C., Messina Cicchetti F. 1997 (a cura di), *L'eredità di Angelo Sinisio – l'abbazia di S. Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*, Palermo.
- http://ca.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Jaume_Mateu_-_James_I_the_Conqueror_-_Google_Art_Project.jpg.
- Mazzè A. 1982, *Il Trionfo della Morte a Palermo*, in “Storia dell’arte”, n.45.
- Mazzè A. 1992, *L'edilizia sanitaria a Palermo dal XVI al XIX secolo:l'ospedale grande e nuovo*, Palermo.
- Pirrone G. 1994, *Il Trionfo di Palazzo Sclafani*, in *L'isola del sole-architettura dei giardini di Sicilia*, Milano,70-83.
- Santucci P. 1981, *La produzione figurativa in Sicilia dalla fine del XII secolo alla metà del XV*, in *Storia della Sicilia*, vol. V, Napoli .

Nota dell'autrice

La storia narrata è frutto di fantasia, sebbene sia inserita in una precisa griglia storica. I pittori catalani, Jaume Mateu (1402-1452) e Goncal Peris Sarria (1380-1451), sono autori di opere esposte al Museo Nazionale della Catalogna di Barcellona con figure stilisticamente vicine a quelle del Trionfo palermitano. Tuttavia il loro coinvolgimento nell'esecuzione del dipinto è pura invenzione.

Il *Giudizio Universale*, coevo al *Trionfo* e presente nell'atrio di Palazzo Sclafani, fu distrutto nel 1713 ed è attribuito ad Antonello Crescenzo.



Dentro l'urne confortate di pianto (U.Foscolo, Dei Sepolcri, vv.1-2)

IL LUTTO E L'ICONOGRAFIA

Antonio Canova, Monumento a Maria Cristina d'Austria, 1798-1805, Augustinerkirche, Vienna (da Caiazzo, 7)

I gesti del compianto funebre nella ceramica greca

Filippo Sciacca

A partire dall'iconografia del pianto rituale, presente in molte scene vascolari e nella coroplastica, è possibile accostarsi alla comprensione di alcuni aspetti psico-antropologici significativi della cultura greca antica. Lo studio dei gesti del compianto funebre è stato, di recente, ripreso e aggiornato da due studiose: Marta Pedrina e Maria Luisa Catoni (Pedrina 2001; Catoni 2005).

Nella Grecia arcaica le prime scene di rituale funerario compaiono sulla ceramica attica Tardo Geometrica, prodotta tra il 760 e il 700 a.C. Si tratta di grandi anfore e crateri con gambo, provenienti dalla necropoli del Ceramico, che erano poste sulle tombe a cremazione con funzione di *sema* (segnacolo). Questi vasi presentano una ricca decorazione geometrica, anche d'ispirazione tessile, che attesta il permanere di molte simbologie acquatiche del Neolitico: catene di rombi, di zig-zag, di punti, di meandri, ecc.

Sul lato A, nella zona metopale tra le anse, della famosa anfora del Pittore del Dipylon, datata al 750 a.C.¹, è raffigurata una scena di *prothesis*: l'esposizione del morto e il relativo compianto rituale (fig. 1). Al centro c'è un'alta *kline* (letto funebre) su cui giace la salma, resa con la tecnica a *silhouette* nera e la testa a rostro; diciotto personaggi stanno attorno ad essa. Del defunto non è possibile determinarne il sesso, ma potrebbe trattarsi di una donna sia per il lungo vestito che avvolge le sue gambe sia perché la scena è dipinta su un'anfora che, al contrario del cratere, era un segnacolo tipico delle tombe femminili. L'anfora, dunque, poteva essere il *sema* della tomba di un'importante donna Ateniese. Al di sopra della salma c'è un ampio drappo funebre, con motivo a scacchiera, sollevato per svelare il cadavere. E' tagliato a rettangoli e la parte destra assume la forma del cuscino. Anche per gli altri personaggi è difficile distinguere il sesso, tranne che per i primi due personaggi a sinistra, certamente maschili, riconoscibili per la spada obliqua che tengono al fianco², Alzano il braccio sinistro, portando alla fronte il palmo della mano, mentre col braccio destro tengono il pugnale al fianco. Le altre figure, invece, sollevano le braccia in alto, le piegano ad angolo con gomiti allargati verso l'esterno, e tengono le mani sulla testa nel



1-Anfora del Pittore del Dipylon. Particolare della spalla, lato A, 770-730 a.C., Atene, Museo Nazionale (da Martin 1984)

gesto rituale del *kopetos* iterato (colpire ripetutamente il capo per scaricare la tensione emotiva causata dall'evento doloroso) o per strappare le chiome dei capelli. In particolare, le due figure poste all'estremità del letto funebre hanno una mano non perfettamente appoggiata sul capo, ma che rimane al di sopra. La piccola figura alla testiera (che per le ridotte dimensioni sarebbe una fanciulla o un fanciullo) tiene una mano sulla testa e allunga il braccio destro per toccare la *kline*. Sotto quest'ultima ci sono quattro personaggi, forse due donne inginocchiate e due uomini seduti. Anch'essi sollevano le braccia in alto, le piegano ad angolo con gomiti allargati verso l'esterno, e poggiano le mani sulla testa, tranne il terzo da sinistra che porta la sola mano sinistra al capo e tende l'altra davanti a sé. Di certo nella tradizione dell'antica Grecia il rituale del *threnos* (lamentazione funebre) durante la *prothesis* era una pratica esclusiva delle donne. Questo rituale poteva essere espletato tanto dalle familiari che dalle lamentatrici professioniste o prefiche. L'anfora, dunque, ci pone di fronte non all'espressione di un dolore esclusivamente personale, ma ad una precisa pratica collettiva: il rituale del *threnos* durante la *prothesis*³. I familiari, cioè, ottemperavano a doveri funerari verso il defunto (*nomizomena*: "usanza"), stabiliti dalla tradizione. Nel mondo greco gli onori dovuti ai morti erano un dovere fondamentale di pietà religiosa, che spettava ai parenti più stretti. Si riteneva che la celebrazione del rituale propiziasse il viaggio del defunto verso l'Ade, credendo che l'anima di chi non avesse ricevuto onori funebri fosse condannata a vagare senza pace, perseguitando quanti non avessero osservato l'obbligo dei funerali. Questo tipo di rito funerario era tipico dell'età eroica omerica (IX-VIII sec. a.C). Nell'anfora le prefiche sono raffigurate in sequenza, in un ritmo regolare, senza sovrapporsi. Sono separate da ghirlande poste a intervalli regolari. Tale ordinata sequenza sottolinea il sincronismo di gruppo della mimica della lamentazione (De Martino 1958, 275 ss.). Alla staticità del cadavere si contrappone la forza della gestualità del dolore delle prefiche che conferisce uno statuto sociale e culturale all'incognita della morte e in tal modo esorcizzandola e tenendola separata dallo statuto della vita.

Sul lato B è raffigurata la fase successiva del rito funebre, l'*ekphora*, ossia il trasporto del defunto dalla casa alla tomba (fig. 2). Anche qui compaiono le lamentatrici che compiono il *kopetos*, il tipico gesto del pianto rituale⁴. L'anfora del Pittore del Dipylon è dunque uno dei primi vasi di stile geometrico in cui compare l'iconografia delle lamentatrici con due mani al capo e i gomiti allargati, collocata all'interno dell'evento che gli conferisce il significato: il compianto durante la *prothesis* del defunto. Questa iconografia è presente anche in una serie di crateri significativi, caratterizzati da ampie fasce entro le quali sono raffigurate le varie scene. Nella fascia inferiore spesso compaiono processioni di carri e di guerrieri con scudi oppure scene di combattimento per terra e per mare, che rievocano il mondo eroico omerico⁵. Nella zona fra le due anse del grande cratere attribuito all'officina di Hirschfeld⁶ (fig. 3) è raffigurata una scena di *prothesis* molto dettagliata ed elaborata. Al centro c'è la *kline* con le quattro gambe, rese in uno sforzo di prospettiva. La salma è dipinta frontalmente, sebbene giace di fianco sinistro, e non sono raffigurati gli abiti. Sopra di essa c'è un ampio rettangolo a scacchiera che rappresenta il lenzuolo funebre.

A sinistra c'è una fila di sette lamentatrici, individuabili da piccole mammelle (fig. 4), a destra ce ne sono sei oltre ad una donna che tende il ramoscello sopra la testa del defunto, mentre tiene sollevato il suo braccio sinistro nella tradizionale posizione della prefica. Il defunto, visto che si tratta di un cratere, è con molta probabilità un maschio. Presso di lui ci sono due coppie di familiari. Sopra la *kline*, a sinistra, presso il defunto avanzano due figure, una più grande e l'altra più piccola, senza mammelle e senza i gesti del dolore (un parente con un bambino o forse un fanciullo e un bambino). Sul lato sinistro della *kline* sta seduta un'altra coppia di personaggi (anch'essi senza mammelle e senza i gesti del dolore): l'adulto tiene sulle gambe un bambino, mentre col braccio sinistro tende un ramoscello di foglie verso il morto. Presso la sedia c'è un poggiatesta a tripode.

Sotto la *kline* ci sono due caprioli e tre oche per il sacrificio. La distinzione dei sessi nella *prothesis* riguarda, in primo luogo, i diversi ruoli rituali che spettano agli uomini e alle donne,



2-Anfora del Pittore del Dipylon.
Particolare della spalla, lato B. 770-730
a.C. Atene, Museo Nazionale

in particolare le prefiche. I ruoli delle lamentatrici e dei familiari sono differenziati a seconda della variabile vicinanza parentale al morto, anch'essa segnalata dalla gestualità. I gesti maschili sono più variati rispetto a quelli delle donne e vanno interpretati non come gesti di lamentazione, ma come gesti di saluto al morto, inteso come saluto civico al pari⁷. Le varie possibilità combinatorie sono:

una mano alla testa e una mano all'arma (gesto processionale),
una mano alla testa e l'altra alzata (gesto di saluto)
una mano alzata combinata al gesto processionale,
entrambe le braccia alzate.

Pertinacemente approfondito è lo studio dei gesti femminili di dolore durante la *pròthesis* e l'*ekphorà*. Marta Pedrina (Pedrina 2001, 30) ne ha schematizzato i due tipi principali con le relative varianti:

- 1) Braccia sollevate con gomiti allargati verso l'esterno e mani portate al capo
mani tenute sul capo in una posa di danza
mano che batte il capo/mano che strappa i capelli
mani che battono il capo
mani che strappano i capelli
mani sollevate sul capo senza toccarlo
- 2) Braccia sollevate a gomiti stretti davanti al volto e mani portate al capo
mano al capo/mano pressata sulla nuca
mani portate al capo nell'atto di stringerlo

La prima variante è la più antica e diventerà la formula iconografica, il simbolo del pianto rituale collettivo delle lamentatrici. Questo gesto, dunque, è specifico delle donne, al punto da risultare un criterio di distinzione del sesso dei personaggi raffigurati, qualora esso non sia in altro modo indicato (vesti, armatura, ecc.); inoltre è attestato dalla coroplastica di altre regioni della Grecia antica, come le statuette policrome provenienti dalla Beozia⁸ (fig.5).



3 - Cratere detto "vaso del Dipylon". 750-700 a.C.
Metropolitan Museum, New York 14.130.14
(da LSC-Montgomery Art Photography Project 2010)

(fig. 5).

Ernesto De Martino, nella sua indagine demo-antropologica sul pianto rituale, aveva già notato l'importanza della gestualità del dolore nelle contemporanee lamentatrici delle Lucania, collegandola agli antecedenti greci ed egizi del pianto rituale (figg. 6-7).

Egli, descrivendo la propria metodologia di ricerca, afferma che il materiale archeologico ed iconografico costituisce una documentazione da cui è possibile ricostruire la mimica rituale del mondo antico. A tal fine coniuga, ad ampio raggio, competenze storico-archeologiche e storico-religiose. Rintraccia gli schemi iconografici del lamento funebre antico e costruisce un "atlante figurato del pianto".

Questa ricerca gli consente di comprendere la "grandezza e decadenza del Pianto Antico".

A tal proposito usa un'efficace metafora: "Noi siamo partiti dai frammenti di un'Atlantide sommersa e abbiamo cercato di ricostruire la configurazione del continente prima del cataclisma che lo sprofondò nell'Oceano, e il carattere del cataclisma che scagionò lo sconvolgimento. Fuor di metafora, siamo partiti dai relitti folklorici del lamento funebre, siamo risaliti al lamento funebre antico e al suo nesso col pianto stagionale, per ridiscendere poi nel corso del tempo sino al momento in cui, disarticolato che fu quel nesso nella storia religiosa d'Israele, il lamento funebre entrò con il Cristianesimo in una crisi decisiva." (De Martino 1958, 308). La disgregazione folklorica, nel mondo moderno, non ha tenuto il passo con la storia.

Andando a ritroso, analizza le raffigurazioni Egizie del pianto rituale e ricostruisce le motivazioni esistenziali di quel popolo. In Egitto si creò il nesso che lega i rituali funerari per la morte di persone storiche ai rituali agrari correlativi alla scomparsa del nume, in particolare nell'ambito dei lavori dell'anno agricolo (ambito critico del raccogliere, del mietere, del vendemmiare). La mitica vicenda delle origini è quella di Osiride, ucciso da Set, ricomposto da Iside e reintegrato da Horus. Il pianto straziante viene ritualizzato nel

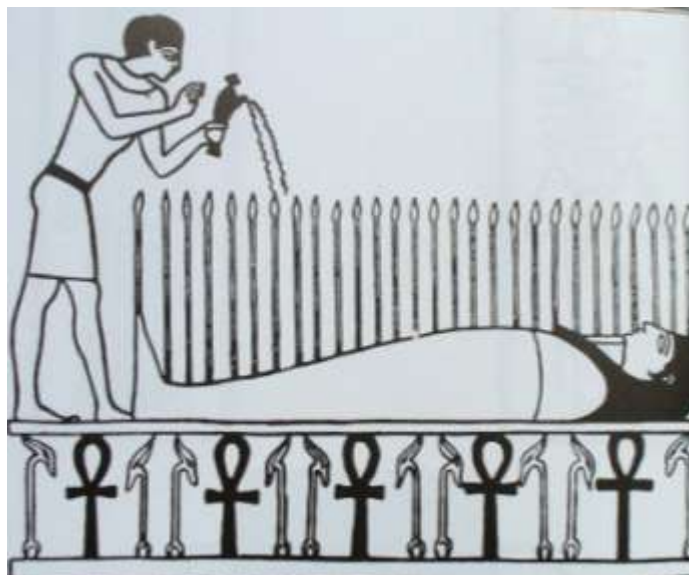


4 – Dettaglio della fig. 3

5 - Statuette fittili di lamentatrici dalla Beozia, VII sec. a.C., Museum of Fine Arts, Boston 67.916; 67.917 (da Catoni 2005)

6 - Lamento funebre a Pisticci (Lucania) (da De Martino 1958)

lamento funebre, nel furore dell'agonismo o dell'erotismo o nelle esibizioni oscene o nei digiuni o nella bulimia dei banchetti funebri. "In Egitto, all'epoca della XVIII dinastia si deponeva nelle tombe uno strato di terra disposto sopra un fondo di tela a contorno ritagliato a figura di Osiride, onde poi, germinati i semi e cresciuta la messe, il morto (che era al tempo stesso un Osiride) veniva integrato nel ciclo vitale del nume." (De Martino 1958, 263) (fig. 8). In tale concezione, il rito si avvaleva del mito per ricucire lo strazio della morte storica, poiché il trauma della morte era avvertito come uno strappo all'interno del tempo storico-culturale, che faceva percepire la misera condizione naturale dell'essere umano. Nella crisi del cordoglio crollava l'*ethos* culturale che sosteneva la presenza socio-culturale del soggetto nel mondo. La morte, come perdita, faceva emergere il forte conflitto tra natura e cultura. Secondo De Martino la crisi della presenza, con il rischio che anche i vivi possano essere annullati dalla natura, perdendo la loro presenza culturale e mentale. I riti del compianto funebre, che attestano con forza il fare culturale, avevano allora la funzione di trasformare la morte inscrivendola in un "sistema di destorificazione mitico-rituale ed istituzionale del divenire" (ierogenetica e protettiva), cioè in un ordine metastorico (il mito divino) col quale si entra in rapporto mediante dei comportamenti rituali codificati dal mito. E' un salto verso il mondo dei valori culturali, che cerca di coprire la mancanza. Il pianto divino diventa il modello del cordoglio rituale storico. Il lamento funebre riplasma culturalmente lo strazio naturale e storico; è azione rituale circoscritta da un orizzonte mitico-religioso. "Vi è infatti una sola morte, quella che il mito raffigura essere avvenuta e cancellata sul piano della metastoria, e tutte le concrete morti storiche e tutte le concrete famiglie colpite da lutto sono ricondotte nel mito e nel rito a quell'unica morte, a quell'unico cordoglio e a quell'unica reintegrazione dei primordi." (De Martino 1958). La destorificazione mitica, dunque, "risolve nell'eterno ritorno *in illo tempore* lo storico non tornare di ciò che passa, il vuoto che travaglia ogni permanenza e che alla fine appare proprio come un orrendo vuoto che si rischia di non poter oltrepassare." (De Martino 1958, 267).



7 - Lamentatrici egizie, tomba di Min-nakht, XVIII dinastia, c. 1480 a.C., Sheikh Abd el Gurna (da *Egitto*)

8 - Osiride vegetante (da De Martino 1958)

Si fa riferimento, pertanto, a divinità della vegetazione. Ogni rito agrario, destinato alla scomparsa e al ritorno del nume della vegetazione, racchiude in sé una tendenza elettiva a diventare anche una vera e propria festa dei morti. Si crea un nesso che lega i rituali funerari per la morte di persone storiche ai rituali agrari relativi alla scomparsa e alla reintegrazione di una divinità della vegetazione. Il rito agrario si correla alla festa dei morti.

1. Anfora del Pittore del Dipylon, 750 a.C., Museo Archeologico Nazionale, Atene 804.
2. In altri vasi le donne sono distinte mediante le mammelle, rese attraverso due piccole sporgenze che sporgono dal busto triangolare. Successivamente la distinzione sarà resa anche mediante le anche sporgenti o l'abbigliamento, dipinto con il tratteggio incrociato.
3. La *prothesis* del defunto avveniva in casa, il giorno seguente al decesso. Durava di norma una giornata, durante la quale avevano inizio le lamentazioni rituali, mentre parenti ed amici davano l'ultimo saluto. La casa veniva addobbata con ghirlande e davanti alla porta veniva posto un vaso colmo d'acqua, portata da altrove, affinché i visitatori potessero purificarsi quando uscivano. Questo vaso era il segno (indice) che vi era un morto e che i familiari erano contaminati, impuri (*miasma*). Il *threnos* cantato alla presenza del morto era destinato, oltre i limiti del rito funebre, ad ogni occasione di malinconico omaggio ai defunti, e veniva accompagnato dal suono dell'*aulòs* che stimolava il *pathos* e scioglieva il pianto.
4. L'*ekphora* iniziava prima dell'alba, affinché il triste rituale non avvenisse alla luce del giorno, e la processione seguiva il carro; a volte il letto funebre era trasportato a braccia. Il carro era seguito da una donna che portava un vaso per le libagioni, dalle prefiche, dai suonatori di *aulos* e dagli uomini. La processione per le strade della città era eccessivamente rumorosa, a causa del pianto rituale. Nella necropoli, poi, si procedeva alla cremazione o all'inumazione.
5. Cratere, Museo Archeologico Nazionale, Atene NM 990; Cratere frammentario del Pittore del Dipylon, Louvre, Parigi A 517; Cratere, Metropolitan Museum, New York 34.11.2.
6. Cratere detto "vaso del Dipylon", 750-700 a.C., Metropolitan Museum, New York 14.130.14.
7. La gestualità maschile perdurerà anche nella successiva ceramica a figure nere e a figure rosse.
8. Statuette fittili di lamentatrici dalla Beozia, VII sec.a.C., Museum of Fine Arts, Boston, 67.916, 67.917

Bibliografia

- AA.VV., *Egitto*, Milano 2005
- Catoni M. L. 2005, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa.
- De Martino E. 1958, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino
- Martin R. 1984, *La Grecia e il mondo greco*, I-II, Torino.
- Pedrina M. 2001, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI - V secolo)*, Venezia.

Dal gesto allo sguardo: appunti sull'iconografia del lutto nell'arte medievale

Licia Buttà

Introduzione

Le note che seguono, lontane dal pretendere di trattare in modo esaustivo un tema complesso, ricco di ramificazioni e implicazioni che toccano la radice stessa della cultura medievale occidentale, si propongono come riflessioni su alcuni aspetti della rappresentazione visiva del lutto, in quanto dolore manifestato, nell'arte medievale. Esiste un *file rouge* che mette insieme storie di separazioni umane e divine, vicende esemplari e mestizie esistenziali: il gesto. Nel processo necessario di codificazione dello sconforto e dell'impotenza davanti all'imponderabilità dell'esistenza e della sua negazione, la gestualità dei vivi diventa il segno inconfutabile, l'unico, che certifica la separazione irreversibile dall'essere amato. Ed è ancora il gesto, paradossalmente, che congela il sentimento, lo canalizza, lo sclerotizza per farne rito religioso, civile, persino cavalleresco all'occorrenza.

Il gesto è eloquente: è grazie ad esso che l'emotività si fa rito, si rende comprensibile e accettabile socialmente. Attraverso il suo ordinamento si cerca di stabilire una via di comunicazione, un codice condiviso, specialmente necessario negli atti legati al lutto (Schmitt 1991). Ma il gesto medievale non corrisponde in modo univoco e trasversale a concetti, sentimenti di tutti, si differenzia piuttosto a partire dai gruppi sociali che lo usano. Il gesto quale verbalizzazione del "pensiero figurativo" medievale, è il punto di partenza imprescindibile per individuare le pratiche del lutto e le sue contraddizioni costanti con i precetti e le proibizioni della chiesa. Il sistema di regolazione delle espressioni diventa infatti strumento per controllare le forme stesse del vivere sociale.

Se la società medievale fu "civiltà del gesto", fu anche e soprattutto civiltà dell'immagine che il gesto esibisce, conforma, propone come modello. Visto e compreso sin dall'inizio come atto culturale, questo è protagonista assoluto anche di una delle forme d'arte più discussa e allo stesso tempo più fortunata all'interno della chiesa: il teatro religioso. Le Sacre Rappresentazioni sono studi sulla natura umana e l'espressione fisica dei sentimenti a essa relativi e per questo influenzarono così tanto l'iconografia medievale.

Segni del lutto

Sin dai primi secoli della sua apparizione, la chiesa si sforza di regolare, contenendole, le manifestazioni del lutto. Le ragioni sono due, una di natura socio-politica: distanziare il culto e il rito cristiano da quelli pagani, l'altra più strettamente teologica, riguarda l'essenza stessa della nuova religione, centrata su una visione della morte come inizio di una nuova vita, quella celeste, l'unica realmente degna d'attenzione. Perché dunque manifestare sofferenza al momento dell'abbandono della vita terrena se questa costituisce poco più di un tramite per passare alla vera esistenza? La polemica contro il *pathos* urlato, l'incontinenza emotiva, l'espressione corporale, fisica del dolore non è che specchio della concezione ambivalente del corpo che ebbe il Medioevo (Schmitt 1991). È la dualità anima-corpo che genera il meccanismo di giudizio costante cui è sottoposta la parte terrena e materiale dell'essere umano nella speranza di conquistare la grazia. Nell'incessante ricerca della virtù, della giusta misura, dell'equilibrio si arriva anche all'estremo della negazione della fisicità e di tutte le sue manifestazioni. È un percorso non solo teologico ed esistenziale, ma anche e soprattutto linguistico quello compiuto dalla chiesa. La retorica classica insegna ai padri della chiesa a tracciare l'identikit dell'uomo giusto, virtuoso, i cui attributi personali sono appunto quelli discussi da Cicerone nel *De Officiis: liberalitas, fortitudo, temperantia, clementia*. Ed è proprio il gesto che si trasforma nella cartina tornasole della giusta misura. Le parole usate nei testi non lasciano spazio ai dubbi: mentre *gestum* equivale alla virtù, la *gesticulatio* è propria del vizio: non a caso quest'ultima designa l'attività di giullari, ballerini e saltimbanchi, coloro che con il corpo sovvertono l'ordine sociale. È ancora meno casuale che i gesti che esprimono il dolore senza inibizioni, senza freno, senza misura sono apparentemente propri delle donne. Il corpo femminile condannato *a priori* diventa un'intollerabile sfida quando si abbandona all'emotività, si pensi alla danza e alla sua costante condanna da parte della chiesa, salvo poche argomentate eccezioni. Nei fatti, però, tanto le manifestazioni del dolore come la *gesticulatio* della danza



- 1- Sacramentario del vescovo Warmundo d'Ivrea, XI secolo, Biblioteca Capitolare d'Ivrea, Deposizione del morente (da Di Nola 1995)
- 2- Sacramentario del vescovo Warmundo d'Ivrea, XI secolo, Biblioteca Capitolare d'Ivrea, Esalazione dell'anima (da Di Nola 1995)
- 3- Sacramentario del vescovo Warmundo d'Ivrea, XI secolo, Biblioteca Capitolare d'Ivrea, Deposizione nella bara (da Di Nola 1995)

saranno costantemente presenti nella cultura medievale. Ecco perché l'ambivalenza o meglio l'ambiguità della chiesa nei confronti sia dei gesti eccessivi sia della danza sfrenata (la radice semantica è la stessa), segnerà la storia culturale del corpo nel Medioevo. Strapparsi i capelli, battersi con i pugni il petto, graffiarsi il viso, dilaniarsi le vesti, appoggiare rassegnati la testa sulla mano e ancora sollevare entrambe le mani verso il cielo in un urlo muto che amplifica il dolore, sono solo alcuni dei segni ereditati dal mondo classico (Shapiro 1991; De Martino 1958) e usati in seguito senza soluzione di continuità, attraverso i quali si esprime il lutto nel Medioevo. (Garnier 1982-1989; Frugoni 2004; 2010; Barasch 1976; Alexandre Bidon 1993).

Le ragioni della persistenza di un tale repertorio si spiegano con argomenti religiosi, culturali, ma anche psicologici: il corpo vivo mortificato, meglio se quello femminile, rievoca attraverso il dolore fisico quello morto, ormai incapace di sentire. Nel famoso *Sacramentario* del vescovo Warmundo d'Ivrea, conservato nella Biblioteca Capitolare di Ivrea (fine X-inizi del XI secolo) si mette in scena in dieci riquadri dall'iconografia eccezionale il rito del dolore e del gesto femminile (Mackie G. 2010). Atto per atto, la vedova davanti al corpo del coniuge partecipa del rito dell'inumazione con movimenti studiati che si equivalgono a quelli di coloro che il cadavere preparano per l'ultimo viaggio (Schmitt 1991, Di Nola 1995). Ognuno dunque recita la sua parte rispettando l'ordine prestabilito. All'inizio della sequenza la donna si prepara a strapparsi le vesti ma ha ancora i capelli compostamente raccolti sulla nuca (fig. 1), presto però si protenderà con forza verso il corpo sdraiato sul cilicio: le braccia stese in avanti, i capelli ormai scarmigliati e l'uomo che la ferma afferrandola per le spalle sono tutti indizi del crescente parossismo legato al rito funerario (fig. 2). Nel momento della copertura del feretro infine non le resta che il movimento dell'autopunizione per essere rimasta su questa terra: la vedova si strappa i capelli (fig. 3). Per gli uomini i gesti del lutto sembrano essere altri, generalmente più contenuti, meno volti all'auto punizione corporale: movimenti che nel complesso indicano



4- Guiard des Moulins *Bible Historiale*, Français 157, f. 87. Inizi del XIV secolo. Pianto di Geremia, Bibliotheque National, Parigi

5- Giovanni Damasceno, *Sacra Parallela*, Grec 923, IX secolo, f. 258v, Pianto di Geremia, Bibliotheque National, Parigi

perplexità, angoscia, attesa, impotenza (Schmitt 1995). Nel *Libro delle Lamentazioni* al profeta Geremia che piange per Gerusalemme, si mettono in bocca parole proprie del lutto e del dolore più disperato “*Si son consunti per le lacrime i miei occhi, le mie viscere sono sconvolte; si riversa per terra la mia bile per la rovina della figlia del mio popolo*” (Lam. 2, 11), la traduzione visiva di tali parole riceve però spesso un trattamento prossimo all’espressione contenuta della mestizia e dell’amarrezza: Geremia appoggia la testa sulla mano e piange sconcolato. Così è possibile riconoscerlo, tra i molti esempi, nell’illustrazione che da inizio al Libro delle Lamentazioni al folio 87 della *Bible Historiale* di Guiard des Moulins degli inizi del XIV secolo, (François 157), conservata presso la Bibliothèque National di Parigi (fig. 4). Gesto e posizione, di origine classica, si ritrovano già nell’illustrazione al folio 258v del manoscritto Grec 923, anch’esso della Bibliothèque National, che contiene una redazione della seconda metà del nono secolo dei *Sacra Parallela* di Giovanni Damasceno. Anche qui Geremia afflitto, con il capo appoggiato sul pugno chiuso, piange davanti alle mura di Gerusalemme (fig. 5). Sembrerebbe dunque che alle donne si addicano i gesti dell’immediato, dell’impulso mentre agli uomini quelli della riflessione, del tempo pausato, dell’impotenza contenuta, ma non è così, o almeno non del tutto. Il fatto è che anche i gesti più parossistici sono in realtà elementi di un codice culturale prestabilito. Testi e immagini inoltre contraddicono, nei fatti, la possibilità di creare una separazione netta fra gesti femminili e gesti maschili del lutto. Prendiamo il caso di Re Davide. E lui che si abbandona discinto a una danza sfrenata, di giubilo incontenibile davanti all’Arca dell’Alleanza. Tanto poco adeguato è il ballo a una figura regale che Micol, sua sposa, lo deriderà e pagherà poi cara tale derisione (2 Samuele 6). Ed è ancora lui che, nelle immagini e nel testo biblico si strappa le vesti e si batte il petto in segno di lutto all’udire la notizia della morte di Saul: “ *Davide afferrò le sue vesti e le stracciò; così fecero tutti gli uomini che erano con lui. Essi alzarono gemiti e pianti e digiunarono fino a sera per Saul e Gionata suo figlio, per il popolo del Signore e per la casa d’Israele, perché erano caduti colpiti di spada*” (2 Samuele 1, 11-12).



6- Libro di Giobbe, Grec 135, XIV secolo, f. 40v, Gli amici di Giobbe lo compiangono, Bibliotheque National, Parigi

7- Gregorio Magno, *Moralia in Job*, Latin 15675, f. 6, metà del XII secolo, Gli amici di Giobbe lo compiangono, Bibliotheque National, Parigi

Ed è sempre lui che lontano da ogni giusta misura, si strappa teatralmente i capelli o si prostra per terra in segno di pentimento come nel folio 136v del Salterio di Parigi (Grec 139) del decimo secolo. Anche il ricco Giobbe messo alla prova da Dio soffre e manifesta senza inibizioni il suo dolore “*Allora Giobbe si alzò e si stracciò le vesti, si rase il capo, cadde a terra, si prostrò*” (Giobbe 1, 20). Nell’eccezionale manoscritto Grec 135 che contiene il Libro di Giobbe commentato della metà del XIV secolo, realizzato a Costantinopoli o a Mistra, (Bibliothèque National, Parigi) l’uomo è rappresentato varie volte in agghiaccianti sequenze: al folio 23 si strappa le vesti e si taglia con foga i capelli con un coltello; al folio 40v (fig. 6) e 41 sono i suoi amici seduti per terra che lamentano il suo stato con una sequenza di gesti propri delle prefiche “*Alzarono gli occhi da lontano ma non lo riconobbero e, dando in grida, si misero a piangere. Ognuno si stracciò le vesti e si cosparsé il capo di polvere*” (Giobbe 2, 12). (Andrews 2002). Se confrontiamo la tradizione iconografica che segue questo manoscritto trecentesco con quella di cui si fa eco un codice della metà del XII secolo che contiene il testo dei *Moralia in Job* di Gregorio Magno (Latin 15675, Bibliothèque National, Parigi), avvertiamo immediatamente la differenza tra gesto dell’impulso e gesto dell’impotenza e della disperazione contenuta. Al folio 6 gli amici di Giobbe sono comodamente seduti su una panca: il primo appoggia la testa sulla mano, è il gesto di Geremia che piange per la perdita di Gerusalemme, il secondo si afferra una mano, è il gesto dell’impossibilità di agire per eccellenza, e per questo sarà adottato spesso dai partecipanti ai cortei funebri, il terzo infine si tiene il volto con entrambe le mani (fig. 7). Altrettanto eloquente è la sequenza collocata ai folii 4, 4v e 5. Nella prima miniatura Giobbe e sua moglie ricevono la notizia del massacro seduti su un trono e manifestano la loro mestizia appoggiando la testa sulla mano. Nell’altra scena, ai due si annuncia il sinistro: l’uomo è rappresentato nella stessa attitudine mentre la moglie ferma la mano destra con la sinistra. Nell’ultima illustrazione infine Giobbe si tiene il volto come a indicare un crescendo nella disperazione mentre la moglie giace riversa all’indietro in una posa che è propria di Maria ai piedi della croce (fig. 8).



8- Gregorio Magno, *Moralia in Job*, Latin 15675, f. 5, metà del XII secolo,
 Annuncio della strage a Giobbe, Bibliotheque National, Parigi

Il dolore, il lutto e i suoi gesti non sono naturalmente propri solo dell'iconografia religiosa: una continua osmosi alimenta anche l'iconografia profana, come dimostrano le descrizioni di esequie e lamenti funebri di eroi ed eroine nella letteratura medievale. Nei romanzi cosiddetti antichi, come il *Roman de Troie* di Benoît de Saint-Maure composto nel XII secolo o la *Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne che da quello deriva, il momento tipico della rappresentazione del lutto si manifesta in occasione della morte di Ettore, così nel codice della British Library Harley 4482, folio 109, del primo quarto del XIV secolo che contiene il poema di Benoît de Sainte-Maure o nell'illustrazione al folio 58, della traduzione francese di Guido contenuta nel codice Royal 16 F IX della seconda metà del XV secolo della stessa biblioteca (fig. 9). La tradizione iconografica legata a questi testi ha poi reiterato le immagini del lutto e dei suoi gesti in manoscritti il cui contenuto ostenta pretese di narrazione storica come la fortunatissima *Histoire ancienne jusq'à César*. Nel codice Royal 20 D I della British Library illuminato a Napoli nel secondo quarto del XIV secolo, che contiene la seconda redazione dell'*Histoire* in gran parte dedicata all'epopea troiana, si contano varie illustrazioni che mettono in scena il compianto sul corpo dell'eroe, spesso accompagnato da una seconda miniatura con la raffigurazione della tomba. Lo schema compositivo adottato in tutti gli esempi è quello del compianto sul Cristo morto. Si comincia con la straziante scena dell'esercito troiano che trasporta il corpo di Ettore, che, una volta spogliato della armatura e steso sul catafalco è letteralmente assediato dai gesti disperati di Andromaca, Priamo e una folla di altri piangenti, folio 114v (fig. 10). Al folio 145v a piangere sul corpo morto del figlio Troilo è Ecuba, mentre il coro delle troiane si graffia il volto per la disperazione e Priamo si tira la barba (fig. 11). Solo uomini e solo membri dell'esercito greco piangono per la morte di Achille (fig. 12), armati di tutto punto essi manifestano il dolore con gesti e posizioni speculari a quelli delle troiane nelle scene anteriori (folio 148v). Alla morte di Paride e alla rappresentazione della sua tomba, infine, si dedicano ben due illustrazioni molto simili fra loro folio 151 e 151v (fig. 13).



9- Guido delle Colonne, *Historia destructionis Troiae*, Royal 16 F IX, f. 58, seconda metà del XV secolo, Compianto sul corpo di Ettore, British Library, Londra

Così sia i greci che i troiani si ritrovano a piangere intorno al corpo dei loro rispettivi eroi caduti in battaglia (Morrison, Hedeman 2010). Qualcosa di simile, per chi volesse dedicarsi a seguirne le tracce, accade con le numerose versioni delle avventure degli eroi del ciclo arturiano, dove un posto d'onore occupano le manifestazioni di disperazione dello stesso Re Artù, che come Giobbe e soprattutto come re Davide, davanti alla morte non risparmia gesti convulsi per manifestare i suoi sentimenti.

Lo stesso accade con la saga narrativa di Carlo Magno, anche lui specialmente sensibile allo strazio per la morte dei suoi cari (Alexandre-Baden 1993). Lamentazioni sui corpi morti e celebrazione delle esequie sono del resto riti necessari nelle rappresentazioni-specchio che le iconografie legate a queste narrazioni costruiscono per i loro fruitori e così accade che le stesse scene, trasposte dal tempo non-tempo del mito a quello reale del presente si ritrovino scolpite sui lati dei sarcofagi che contengono i resti di nobili e re. I cortei funebri rappresentati sulle tombe infatti sembrano trasportare in pietra, citandone i momenti e i gesti più eloquenti, le morti degli eroi della letteratura cavalleresca e d'avventura (Pérez Monzón 2008).

Il dolore esemplare: la morte sacra

L'iconografia religiosa ha elaborato da esempi classici un repertorio del dolore preciso, accurato, ritualizzato fino al minimo dettaglio. È soprattutto attraverso la messa in scena delle morti esemplari dei santi, della Vergine e del Cristo che si definisce una relazione simbiotica tra il rito privato e il lutto universale cristiano, tra il dolore individuale e quello condiviso, indotto, fomentato dalla visione dei personaggi in scena che drammatizzano infinite volte la morte dei protagonisti sacri. Tanto le narrazioni agiografiche, come quelle bibliche e apocriefe sin dai primi secoli del cristianesimo raccontano il dolore di chi resta in termini facilmente traducibili in immagini. D'altra parte nei libri liturgici e nei commenti patristici si insiste sull'inutilità degli eccessi emotivi legati al trapasso dell'essere amato. Ciò nonostante la rappresentazione figurativa delle esequie dei santi, delle processioni funebri,



10- *Histoire ancienne jusqu'à César*, Royal 20 D I, f. 114v, secondo quarto del XIV secolo, Compianto sul corpo di Ettore, British Library, Londra

11- *Histoire ancienne jusqu'à César*, Royal 20 D I, secondo quarto del XIV secolo, Ecuba piange sul corpo morto di Troilo, British Library, Londra

dei compianti, delle lamentazioni, entrano a far parte di un repertorio imprescindibile le cui funzioni sono molteplici: la meditazione religiosa, l'educazione a una vita pia, la comprensione stessa della morte quale momento di passaggio. Ciò che nasce sotto l'attento controllo e selezione della chiesa, che nei primi secoli tenderà a raffreddare l'emotività del lutto con immagini di più contenuta dignità rispetto all'iconografia antica, a volte in aperta contraddizione con il testo scritto, riesploderà nuovamente, suo malgrado, nei secoli del Basso Medioevo. Nei primi testi agiografici è presente il motivo della *consolatio*, che implica la contenzione del dolore manifesto: è una delle prime immediate soluzioni della chiesa delle origini per arrestare quelle manifestazioni troppo esplicitamente legate al culto pagano della morte. Il *plancutus*, l'*ululatus*, la presenza delle *praeficae*, le donne che a pagamento conformavano il *chorus* piangente del corteo funebre, sono dunque apertamente rinnegati in favore del pensiero "consolante" dell'inizio della nuova vita per il defunto. (Bogliioni 1979). Eppure le immagini sembrano seguire una rotta diversa da quella indicata in via ufficiale dalla chiesa. La predicazione degli Ordini Mendicanti che concorre alla diffusione di una nuova più umana visione della morte e dei riti che la accompagnano, implica l'accettazione di manifestazioni specialmente cariche di *pathos*. La formulazione visiva di inedite iconografie legate alla vita e alla passione di Cristo, la reinvenzione della figura della Vergine, come madre, protettrice e intermediaria daranno appunto il via libera a una serie di immagini nelle quali la parte eloquente del discorso sarà quella che si riferisce alla esplicitazione del dolore. Alcuni cicli della passione, che culminano nel martirio sulla croce hanno ad esempio come fonte testuale non tanto i passi evangelici quanto testi come le *Meditationes Vitae Christi* dello Pseudo san-Bonaventura. La figura di una Maria dolente, pietrificata dal dolore si appoggia a componimenti poetici come lo *Stabat Mater* di Jacopone da Todi (Di Nola 1995). Accolte molto presto nei repertori in uso nelle botteghe di pittori e scultori questo tipo di immagini trovano un mercato fiorito anche e forse soprattutto nell'ambito della devozione privata. Diventano presto strumenti di meditazione/identificazione dello spettatore. Suscitano e



12- *Histoire ancienne jusq' à César*, Royal 20 D I, f. 148v, secondo quarto XIV secolo, Compianto sul corpo di Achille, British Library, Londra

13- *Histoire ancienne jusq' à César*, Royal 20 D I, f. 151, secondo quarto XIV secolo, Compianto sul corpo di Paride, British Library, Londra

alimentano una spiritualità intima, concentrata nella preghiera, nel culto ed esaltazione della croce, nel desiderio di emulazione del dolore in pratiche penitenziali sempre più diffuse e volte a ricreare la sofferenza fisica del martirio e a gioire di essa. È l'epoca del proliferare delle confraternite, associazioni laiche affiliate a quelle ecclesiastiche che giocheranno un ruolo importante nella spiritualità tardo medievale. Attraverso la visione del dolore magistralmente messo in scena il fedele percorreva le tappe del suo calvario personale che lo avrebbe condotto alla salvezza dell'anima. Così quelle pratiche che la chiesa aveva fermamente condannato si trasformano in *topoi* figurativi. Il repertorio testuale e iconografico cui attingere per seguire questo percorso è smisurato: la Crocifissione, il Compianto su Cristo morto, la Morte della Vergine, le esequie di santi, martiri e patriarchi raffigurati in pittura, miniatura e scultura mostrano la contraddizione di un dolore che allo stesso tempo è umano e pura formula. La Maddalena con le braccia rivolte spasmodicamente verso il cielo sancisce e legittima l'uso di un gesto assai comune nelle cerimonie funebri (Alexandre-Bidon 1993). L'atto, esplicitamente condannato dalla Chiesa, di graffiarsi le guance e l'altro altrettanto estremo di strapparsi i capelli è raffigurato in scene che per antonomasia sintetizzano il dramma incontenibile della morte, come quello delle madri della Strage degli innocenti. Nel tempo che intercorre tra la miniatura del Codex Egberti, Fol 15v, del X secolo (fig. 14) e la scena con lo stesso soggetto nella Maestà di Duccio nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena (fig. 15) ai gesti convenzionali si aggiunge una mimica facciale che restituisce spontaneità alla formula. Nella pittura toscana del Trecento i modelli giotteschi saranno, come è noto, ripresentati spesso sotto il segno di una rinnovata ricerca d'umanità (e di formularità): dal *Compianto* della Cappella Scrovegni, per il quale sono state messe in luce le memorie iconografiche classiche (Frugoni 2010) si giunge all'intimo *Compianto su Cristo morto* (fig. 16) dipinto da Giotto per la Chiesa di San Remigio (1368 ca.). Il pittore nella tavola oggi agli Uffizi abbandona il gesto cinetico di Giovanni che spinge le braccia indietro verso l'alto e si protende in avanti. Egli cerca piuttosto, attraverso



14- Maestro del Codex Egberti, *Codex Egberti*, ms. 24, f. 15v, X secolo, Strage degli innocenti, Stadtbibliothek, Treviri ([http://it.wikipedia.org/wiki/File:Kerald_\(Meister_des_Codex_Egberti\)_001.jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/File:Kerald_(Meister_des_Codex_Egberti)_001.jpg))

15- Duccio da Buoninsegna, Strage degli innocenti, particolare della Maestà, 1308-11, Museo dell'Opera del Duomo, Siena (http://it.wikipedia.org/wiki/File:Duccio_di_Buoninsegna_056.jpg)

una *variatio* meno esacerbata del gesto, l'espressione perfetta del dolore contenuto, della rassegnazione e lo trova nelle mani intrecciate di Giovanni, nel concentrato abbraccio di Maria ma soprattutto nell'isolamento senza possibilità di conforto di Maria Maddalena seduta per terra, la testa appoggiata sulla mano, lo sguardo basso, incarnazione stessa della tristezza.

Alla nuova visione sempre più umanizzata della divinità che propongono francescani e domenicani bisognerà aggiungere le altrettanto nuove riflessioni sulla morte, che adesso per la prima volta spostano il centro d'attenzione dalla promessa di una vita altra e dunque dalla negazione del corpo terreno alla ossessiva osservazione degli effetti che la morte provoca sui corpi senza vita. La progressiva laicizzazione della società stimola infatti l'apparizione e diffusione dei temi del macabro in arte come in letteratura. A partire dal XII secolo cambia la mentalità sulla morte in funzione di tale processo. La morte passa dall'essere considerata fenomeno sovranaturale a fenomeno terreno, da qui l'interesse crescente per le manifestazioni del macabro, prima impensabili. Come personaggio a se stante essa fa sempre più spesso la sua inquietante apparizione, per ricevere una forma definitiva nei Trionfi, nelle Danze Macabre e prima ancora nella rappresentazione della *legenda dei tre vivi e dei tre morti* (XIII secolo) in forma di *memento mori*. Come sottolinea Tenenti, l'interesse di questi temi sta più nella riflessione sulla sorte dei corpi che sull'aldilà, e i gesti che li accompagnano danno nuova vita all'iconografia del lutto. È il giudizio particolare che si mette in scena: dalle apocalittiche rappresentazioni dei portali delle chiese romaniche delle vie di peregrinazione si giunge alla meditazione tascabile sul destino degli esseri umani fornito delle *Ars Moriendi*, testi ed illustrazioni di incredibile diffusione a partire dalla seconda metà del XV secolo.

A modo di conclusione

Per concludere, vorrei soffermarmi su una questione che si sono posti in molti: se e, fino a che punto, sia possibile riconoscere nel repertorio figurativo del lutto azioni che riflettano la realtà dell'epoca. In altri termini, dobbiamo considerare i gesti rappresentati come puri



16- Giotto, Compianto sul Cristo Morto 1365 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze
(da http://it.wikipedia.org/wiki/File:Giotto_pieta.jpg)

Ideogrammi (Alexandre-Baden 1993) o quali testimoni di una realtà ormai di difficile ricostruzione? A dire il vero, credo che, al di là di tutte le possibili classificazioni e distinzioni del caso, la formularità propria con cui si esprimono determinati concetti, sentimenti, condizioni psicologiche attraverso l'immagine, risponda a dinamiche proprie della creazione artistica per cui è lecito fino a un certo punto interrogarsi sulla loro verità storica, essendo altre le risposte che le immagini del passato sono disposte a dare.

Bibliografia

- Alexandre Bidon D. 1993, *Gestes et expressions du Deuil in A Réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident medieval*, Lyon, 121-133
- Andrews, J.-M. 2000, *Imagery in the Aftermath of the Crusades : a Fourteenth-Century Illustrated Commentary on Job* (Paris, B. N., ms. graecus 135), Los Angeles
- Barasch M. 1976, *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York
- Bettazzi L., Dell'Oro F., Magnani L. 1990, (a cura di), *Sacramentario del vescovo Warmondo di Ivrea: fine secolo X Ivrea, Biblioteca capitolare, ms 31 LXXXVI*, Pavone Canavese (TO)
- Beseran P. 2005, *Vivir en palacio en la Edad Media, siglos XII-XV*, catalogo della mostra Torreón de Lozoya, marzo-mayo 2005, Caja de Segovia, Obra Social y Cultural, 211-221
- Binski P. 1996, *Medieval death: ritual and representation*, Ithaca, N.Y.
- Bogliioni P. 1979, *La scène de la mort dans les premières hagiographies latines*, in *Le sentiment de la Mort au Moyen Âge*, Montréal, 183-210
- De Martino E. 1958, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino
- Di Nola M. A., 1995, *La morte trionfata. Antropologia del lutto*, Roma
- Español F. 2007, *El "correr le armes" un aparte caballeresco en las exequias medievales hispanas*, «Anuario de Estudios Medievales», 37/1, 867-905
- Franzoni C. 2006, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione nell'arte greca*, Einaudi, Torino
- Frugoni C. 2004, *La grammatica dei gesti. Qualche riflessione*, in *Comunicare e significare nell'Alto Medioevo*, Atti Settimane CISAM, 52, 2004, v. II, 895-936
- Frugoni C. 2010, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino
- Garnier F. 1982-1989, *Le langage de l'image au Moyen Age*, 2 voll., Paris
- Gombrich E.H. 1985, *Il gesto ritualizzato e l'espressione nell'arte* (1966), in *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia delle rappresentazione pittorica*, Torino
- Les Pleurants dans l'art du Moyen Age en Europe*, catalogo della mostra, Dijon 1971
- Mackie G. 2010, *Warmundus of Ivrea and episcopal attitudes to death, martyrdom and the millennium*, «Papers of the British School at Rome», Volume 78, 219-263
- Maguire H., *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, «Dumbarton Oaks Papers», 31, 1977, 123-174
- Morrison E. Hedeman A.D. 2010 (a cura di), *Imagining the past: history in Manuscript Painting 1250-1500*, Catalogo della mostra, Los Angeles, scheda n. 50
- Pérez Monzón O. 2008, *La procession funebre como tema artístico en la Baja Edad Media*, «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», vol. 20, 19-30
- Shapiro H.A. 1991, *The iconography of mourning in Athenian art*, «American Journal of Archeology», vol. 95, n. 4, 1991, 629-656
- Schmitt J.C. 1991, *Il gesto nel Medioevo* (1990), Bari Roma

Schmitt J.C. 1995, *Gesti*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 1995

[http://www.treccani.it/enciclopedia/gesti_\(Enciclopedia dell' Arte Medievale\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gesti_(Enciclopedia_dell'_Arte_Medievale)/)

consultato il 02/05/2011

Schorr D.C. 1940, *The Mourning Virgin and Saint John*, «The Art Bulletin», vol. 22, n. 2, 61-69

Tenenti A. 1996, *La vita e la morte attraverso l'arte del XV secolo*, Napoli

Tenenti A. 2000, (a cura di), *Humana fragilitas: i temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento*, Clusone

Treffort C. 1993, *Le spectacle de la mort dans l'iconographie du Haut Moyen Age*, in *A Réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident medieval*, Lyon, 67-82

Le immagini della Bibliothèque National de Paris sono tratte da:

<http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp>

Leimmagini della British Library sono tratte da

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/welcome.htm>

Percorsi didattici

a cura di Valentina Camineci



Jacques Louis David, La morte di Socrate, 1787, Metropolitan Museum of Art di New York
(da http://it.wikipedia.org/wiki/File:David_-_The_Death_of_Socrates.jpg)

□ Percorsi letterari

La morte, il lutto, il rito nella letteratura

Illiade

La morte di Patroclo, I giochi funebri in onore di Patroclo,
Il riscatto del corpo di Ettore (Libri XXIII, XXIV)

Odissea

La discesa agli Inferi di Odisseo (Libri X, XI)

Tucidide, Storie, Elogio dei caduti (II, 34-36)

Euripide, Le troiane, La morte di Astianatte (vv.1209-1250)

Platone, Fedone, La morte di Socrate (III)

Anthologia Palatina, Epigrammi

Catullo, La morte del fratello (Liber Carm. 101)

Virgilio, Eneide, Giochi funebri in onore di Anchise, La morte di
Pallante (libri V, X)

Petronio, Satyricon, Il funerale di Trimalchione (71)

Agostino, Confessioni, La morte dell'amico (4,4,7)

Dante, La barca di Caronte (Inferno, III)

Petrarca, Canzoniere, Quel rosignuol che sì soave piagne (311)

Ludovico Ariosto, Orlando Furioso,
Morte di Pinabello (Canto XXIII, 44-47)

Torquato Tasso, La Gerusalemme liberata,
La tomba di Clorinda (XII, 94-95)



Ugo Foscolo, In morte del fratello Giovanni, Dei sepolcri

Alessandro Manzoni, I promessi sposi, La morte di Cecilia (Cap. XXXIV)

Giacomo Leopardi, Operette morali, Il dialogo di Ruysch e delle mummie

Giosuè Carducci, Rime nuove, Pianto antico

Federico De Roberto, I Viceré, I funerali della principessa Teresa (cap. I)

Giovanni Verga, I Malavoglia, I funerali di Bastianazzo (cap. IV);
Vagabondaggio, Il giorno dei morti

Giovanni Pascoli, *Myricae*, Il giorno dei morti

Luigi Pirandello, Ultime volontà

Gabriele D'Annunzio, Novelle della Pescara, La veglia funebre

Giuseppe Ungaretti, Sentimento del tempo, La madre

Umberto Saba, Canzoniere, Malinconia

Cesare Pavese, Verrà la morte e avrà i tuoi occhi;
Dialoghi con Leucò, Calipso e Odisseo

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Il Gattopardo, La bella Signora (Cap.VII)

Gesualdo Bufalino, Diceria dell'untore (Cap.V)

Andrea Camilleri, Un mese con Montalbano, L'uomo che andava appresso ai funerali

Euphronios, Cratere a calice a figure rosse, Morte di Sarpedon, 515 a.C., Roma, Museo di Villa Giulia.
(da *Euphronios*).

Caravaggio, Deposizione, 1602-1604, Pinacoteca Vaticana, Roma (da Caiazzo 5).

□ Percorsi storico-artistici

La pittura funeraria

Egitto, Etruria, Grecia e Macedonia, Magna Grecia, Roma

Il rilievo funerario

Le stele attiche, I sarcofagi romani, I sarcofagi medievali

Il ritratto funerario

I monumenti sepolcrali

Le tombe dei Papi, I sepolcri di Antonio Canova

La morte nella pittura

Il giudizio universale, Il trionfo della morte, La buona e la cattiva morte, Iconografia della Morte

I cimiteri monumentali



Stele funeraria di Ampharète raffigurante nonna e nipote; 420-410 a.C. Atene, Museo del Ceramico (da Lambrugo 2011).

□ Percorsi antropologici

La "Festa dei Morti" in Sicilia è una ricorrenza molto sentita. Si narra che anticamente nella notte tra l'1 ed il 2 novembre i defunti visitassero i cari ancora in vita portando ai bambini dei doni. Oggi questi doni vengono acquistati dai genitori e dai parenti nelle tradizionali fiere, che si svolgono in molte parti della Sicilia. Qui si trovano bancarelle di giocattoli e oggetti vari da donare ai bambini, che vengono poi nascosti in casa e trovati da quest'ultimi, al mattino presto, con una sorta di caccia al tesoro. Oltre a giocattoli di ogni sorta, esiste l'usanza di regalare scarpe nuove, talvolta piene di dolcetti, come i particolari biscotti tipici di questa festa: le *ossa di morto*, i *taralli*, la *mostarda* e i *tetù*. Frutta secca e cioccolatini, accompagnano la frutta di martorana e i *Pupi di zuccaru* statuette di zucchero dipinte, ritraenti figure tradizionali come i Paladini. La festa ha un'origine e un significato che si collegano certamente ad antichi culti pagani e al banchetto funebre, di cui si ha ancora un ricordo nel "*cunsulu*", il pranzo che i vicini di casa offrivano dopo che il defunto era stato tumulato, ai parenti in lutto.



Proposte di ricerca

La festa dei morti in Sicilia, il cimitero del tuo paese,
le tombe nelle Chiese del tuo paese, le iscrizioni funerarie
il funerale e il lutto: tradizioni e usanze del tuo paese
la festa di Halloween, il rito funerario nei paesi del Maghreb

Luigi Pirandello

Mie ultime volontà da rispettare

Sia lasciata passare in silenzio la mia morte.

*Agli amici, ai nemici preghiera
non che di parlarne sui giornali
ma di non farne pur cenno.
Né annunzii né partecipazioni.*

Morto, non mi si vesta.

*Mi s'avvolga, nudo, in un lenzuolo.
E niente fiori sul letto e nessun cero acceso.*

*Carro d'infima classe, quello dei poveri. Nudo.
E nessuno m'accompagni, né parenti, né amici.
Il carro, il cavallo, il cocchiere e basta.*

Bruciatemi.

*E il mio corpo, appena arso,
sia lasciato disperdere;
perché niente, neppure la cenere,
vorrei avanzasse di me.*

*Ma se questo non si può fare
sia l'urna cineraria portata in Sicilia
e murata in qualche rozza pietra
nella campagna di Girgenti, dove nacqui.*

Erodoto, *Le Storie*, III, 38, 1, 3-4.

L'usanza migliore

Se infatti si facesse una proposta invitando tutti gli uomini a scegliere, tra tutte le usanze, le usanze più belle, dopo aver meditato ciascuno sceglierebbe le proprie: a tal punto tutti sono convinti che le proprie usanze siano di gran lunga le più belle.

Non è dunque verosimile che un uomo, a meno che non sia pazzo, le faccia oggetto di derisione.

Che tutti gli uomini, a proposito delle usanze, siano di questo parere, può essere valutato in base a molte prove, anche diverse; più in particolare dalla prova seguente.

Durante il suo regno, Dario convocò i Greci presenti al suo seguito e chiese loro in cambio di quali ricchezze avrebbero accettato di mangiare i padri morti: i Greci risposero che non lo avrebbero fatto a nessun prezzo.

Dario, quindi, convocati gli Indiani, chiamati Callati – quelli che mangiano i genitori-, alla presenza dei Greci che comprendevano quanto veniva detto attraverso un interprete, chiese loro in cambio di quali ricchezze avrebbero accettato di bruciare con il fuoco i padri morti.

I Callati, gridando forte, esortarono Dario a non pronunciare parole empie.

Le usanze sono fatte così: e mi sembra che Pindaro fosse nel giusto quando diceva che

«l'usanza è regina del mondo».

Giovanni Verga, da *I Malavoglia*, Cap.IV. I funerali di Bastianazzo

(...) I vetri della chiesetta scintillavano, e il mare era liscio e lucente, talché non pareva più quello che gli aveva rubato il marito alla Longa; perciò i confratelli avevano fretta di spicciarsi, e di andarsene ognuno pei propri affari, ora che il tempo s'era rimesso al buono.

Stavolta i Malavoglia erano là, seduti sulle calcagna davanti al cataletto, e lavavano il pavimento dal gran piangere, come se il morto fosse davvero fra quelle quattro tavole, coi suoi lupini al collo, che lo zio Crocifisso gli aveva dati a credenza perché aveva sempre conosciuto padron 'Ntoni per galantuomo; ma se volevano truffargli la sua roba, col pretesto che Bastianazzo s'era annegato, la truffavano a Cristo, com'è vero Dio! ché quello era un credito sacrosanto come l'ostia consacrata, e quelle cinquecento lire ei l'appendeva ai piedi di Gesù crocifisso; ma, santo diavolone! padron 'Ntoni sarebbe andato in galera! La legge c'era anche a Trezza!

Intanto don Giammaria buttava in fretta quattro colpi di aspersione sul cataletto, e mastro Cirino cominciava ad andare attorno per spegnere i lumi colla canna. I confratelli si affrettavano a scavalcare i banchi colle braccia in aria, per cavarli il cappuccio, e lo zio Crocifisso andò a dare una presa di tabacco a padron 'Ntoni, per dargli animo, che infine quando uno è galantuomo lascia buon nome e si guadagna il paradiso, - questo aveva detto a coloro che gli domandavano dei suoi lupini: - Coi Malavoglia sto tranquillo, perché son galantuomini e non vorranno lasciar compare Bastianazzo a casa del diavolo; padron 'Ntoni poteva vedere coi suoi propri occhi se si erano fatte le cose senza risparmio, in onore del morto; e tanto costava la messa, tanto i ceri, e tanto il mortorio - ei faceva il conto sulle grosse dita ficcate nei guanti di cotone, e i ragazzi guardavano a bocca aperta tutte quelle cose che costavano caro, ed erano lì pel babbo: il cataletto, i ceri, i fiori di carta; e la bambina, vedendo la luminaria, e udendo suonar l'organo, si mise a galloriare.

La casa del nespolo era piena di gente; e il proverbio dice: «triste quella casa dove ci è la visita pel marito!». Ognuno che passava, a veder sull'uscio quei piccoli Malavoglia col viso sudicio e le mani nelle tasche, scrollava il capo e diceva:

Povera comare Maruzza! Ora cominciano i guai per la sua casa!

Gli amici portavano qualche cosa, com'è l'uso, pasta, ova, vino e ogni ben di Dio, che ci sarebbe voluto il cuor contento per mangiarsi tutto, e perfino compar Alfio Mosca era venuto con una gallina per mano. - Prendete queste qua, gnà Mena, diceva, che avrei voluto trovarmici io al posto di vostro padre, vi giuro. Almeno non avrei fatto danno a nessuno, e nessuno avrebbe pianto.

La Mena, appoggiata alla porta della cucina, colla faccia nel grembiule, si sentiva il cuore che gli sbatteva e gli voleva scappare dal petto, come quelle povere bestie che teneva in mano. La dote di Sant'Agata se n'era andata colla *Provvidenza*, e quelli che erano a visita nella casa del nespolo pensavano che lo zio Crocifisso ci avrebbe messo le unghie addosso.

Alcuni se ne stavano appollaiati sulle scanne, e ripartivano senza aver aperto bocca, da veri baccalà che erano; ma chi sapeva dir quattro parole, cercava di tenere uno scampolo di conversazione per scacciare la malinconia, e distrarre un po' quei poveri Malavoglia i quali piangevano da due giorni come fontane. Compare Cipolla raccontava che sulle acciughe c'era un aumento di due tari per barile, questo poteva interessargli a padron 'Ntoni, se ci aveva ancora delle acciughe da vendere; lui a buon conto se n'era riserbati un centinaio di barili; e parlavano pure di compare Bastianazzo, buon'anima, che nessuno se lo sarebbe aspettato, un uomo nel fiore dell'età, e che crepava di salute, poveretto!

C'era pure il sindaco, mastro Croce Callà, «Baco da seta» detto anche *Giufà*, col segretario don Silvestro, e se ne stava col naso in aria, talché la gente diceva che stava a fiutare il vento per sapere da che parte voltarsi, e guardava ora questo e ora quello che parlavano, come se cercasse la foglia davvero, e volesse mangiarsi le parole, e quando vedeva ridere il segretario, rideva anche lui.

Don Silvestro per far ridere un po' tirò il discorso sulla tassa di successione di compar Bastianazzo, e ci ficcò così una barzelletta che aveva raccolta dal suo avvocato, e gli era piaciuta tanto, quando gliel'avevano spiegata bene, che non mancava di farla cascare nel

discorso ogniqualvolta si trovava a visita da morto.

- Almeno avete il piacere di essere parenti di Vittorio Emanuele, giacché dovete dar la sua parte anche a lui!

E tutti si tenevano la pancia dalle risate, ch  il proverbio dice: «N  visita di morto senza riso, n  sposalizio senza pianto».

La moglie dello speciale torceva il muso a quegli schiamazzi, e stava coi guanti sulla pancia, e la faccia lunga, come si usa in citt  per quelle circostanze, che solo a guardarla la gente ammutoliva, quasi ci fosse il morto l  davanti, e per questo la chiamavano *la Signora*.

Don Silvestro faceva il gallo colle donne, e si muoveva ogni momento col pretesto di offrire le scanne ai nuovi arrivati, per far scricchiolare le sue scarpe verniciate. - Li dovrebbero abbruciare, tutti quelli delle tasse! brontolava comare Zuppidda, gialla come se avesse mangiato dei limoni, e glielo diceva in faccia a don Silvestro, quasi ei fosse quello delle tasse.

- Ella lo sapeva benissimo quello che volevano certi mangiacarte che non avevano calze sotto gli stivali inverniciati e cercavano di ficcarsi in casa della gente per papparsi la dote e la figliuola: «Bella, non voglio te, voglio i tuoi soldi». Per questo aveva lasciata a casa sua figlia Barbara. - Quelle facce l  non mi piacciono.

- A chi lo dite! esclam  padron Cipolla; a me mi scorticano vivo come san Bartolomeo.

- Benedetto Dio! esclam  mastro Turi Zuppiddu, minacciando col pugno che pareva la malabestia del suo mestiere. Va a finire brutta, va a finire, con questi italiani!

-Voi state zitto! gli diede sulla voce comare Venera, ch  non sapete nulla.

- Io dico quel che hai detto tu, che ci levano la camicia di dosso, ci levano! borbott  compare Turi, mogio mogio.

Allora Piedipapera, per tagliar corto, disse piano a padron Cipolla: - Dovreste pigliarvela voi, comare Barbara, per consolarvi; cos  la mamma e la figliuola non si darebbero pi  l'anima al diavolo.

- E' una vera porcheria! esclamava donna Rosolina, la sorella del curato, rossa come un

tacchino, e facendosi vento col fazzoletto; e se la prendeva con Garibaldi che metteva le tasse, e al giorno d'oggi non si poteva più vivere, e nessuno si maritava più. - O a donna Rosolina cosa gliene importa oramai? sussurrava Piedipapera. Donna Rosolina intanto raccontava a don Silvestro le grosse faccende che ci aveva per le mani: dieci canne di ordito sul telaio, i legumi da seccare per l'inverno, la conserva dei pomodoro da fare, che lei ci aveva un segreto tutto suo per avere la conserva dei pomodoro fresca tutto l'inverno. - Una casa senza donna non poteva andare; ma la donna bisognava che avesse il giudizio nelle mani, come s'intendeva lei; e non fosse di quelle fraschette che pensano a lasciarsi e nient'altro, «coi capelli lunghi e il cervello corto», ché allora un povero marito se ne va sott'acqua come compare Bastianazzo, buon'anima. - Beato lui! sospirava la Santuzza, è morto in un giorno segnalato, la vigilia dei Dolori di Maria Vergine, e prega lassù per noi peccatori, fra gli angeli e i santi del paradiso. «A chi vuol bene, Dio manda pene». Egli era un bravo uomo, di quelli che badano ai fatti loro, e non a dir male di questo e di quello, e peccare contro il prossimo, come tanti ce ne sono.

Maruzza allora, seduta ai piedi del letto, pallida e disfatta come un cencio messo al bucato, che pareva la Madonna Addolorata, si metteva a piangere più forte, col viso nel guanciaie, e padron 'Ntoni, piegato in due, più vecchio di cent'anni, la guardava, e la guardava, scrollando il capo, e non sapeva che dire, per quella grossa spina di Bastianazzo che ci aveva in cuore, come se lo roscasse un pescecane. (...)

Giovanni Verga, da *Vagabondaggio* La festa dei morti

Nella collina solitaria, irta di croci sull'occidente imporporato, dove non odesi mai canto di vendemmia, né belato d'armenti, c'è un'ora di festa, quando l'autunno muore sulle aiuole infiorate, e i funebri rintocchi che commemorano i defunti dileguano verso il sole che tramonta. Allora la folla si riversa chiassosa nei viali ombreggiati di cipressi, e gli amanti si cercano dietro le tombe. Ma laggiù, nella riviera nera dove termina la città, c'era una chiesuola abbandonata, che racchiudeva altre tombe, sulle quali nessuno andava a deporre dei fiori. Solo un istante i vetri della sua finestra s'accendevano al tramonto, quasi un faro pei naviganti, mentre la notte sorgeva dal precipizio, e la chiesuola era ancora bianca nell'azzurro, appollaiata come un gabbiano in cima allo scoglio altissimo che scendeva a picco sino al mare. Ai suoi piedi, nell'abisso già nero, sprofondavasi una caverna sotterranea, battuta dalle onde, piena di rumori e di bagliori sinistri, di cui il riflusso spalancava la bocca orlata di spuma nelle tenebre. Narrava la leggenda che la caverna sotterranea, per un passaggio misterioso, fosse in comunicazione colla sepoltura della chiesetta soprastante; e che ogni anno, il dì dei Morti - nell'ora in cui le mamme vanno in punta di piedi a mettere dolci e giocattoli nelle piccole scarpe dei loro bimbi, e questi sognano lunghe file di fantasmi bianchi carichi di regali lucenti, e le ragazze provano sorridendo dinanzi allo specchio gli orecchini o lo spillone che il fidanzato ha mandato in dono per i morti - un prete sepolto da cent'anni nella chiesuola abbandonata, si levasse dal cataletto, colla stola indosso, insieme a tutti gli altri che dormivano al pari di lui nella medesima sepoltura, colle mani pallide in croce, e scendessero a convito nella caverna sottostante, che chiamavasi per ciò «la Camera del Prete». Dal largo, verso Agnone, i naviganti s'additavano l'illuminazione paurosa del festino, come una luna rossa sorgente dalla tetra riviera. Tutto l'anno, i pescatori che stavano di giorno al sole sugli scogli circostanti, colla lenza in mano, non vedevano altro che lo spumeggiare della marea, quando s'internava muggendo nella «Camera del Prete», e il chiarore verdognolo che ne usciva colla risacca; ma non osavano gettarvi l'amo. Un palombaro che s'era arrischiato a penetrarvi, nuotando sott'acqua, uno che non badava né a

Dio né al diavolo, pel bisogno che lo stringeva alla gola, e i figliuoli che aspettavano il pane, aveva visto il chiarore ch'era li dentro, azzurro e ondeggiante al pari di quei fuochi che s'accendono da sé nei cimiteri, il pietrone liscio e piatto, come una gigantesca tavola da pranzo, e i sedili di sasso tutt'intorno, rosi dall'acqua, e bianchi quali ossa al sole. L'onda che s'ingolfava gorgogliando nella caverna, scorreva lenta e livida nell'ombra, e non tornava mai indietro; come non tornò più quel poveretto che s'era strascinato via. L'estate, nell'ora in cui ogni piccola insenatura della riva risonava della gazzarra dei bagnanti, l'onda calma scintillava, rotta dalle braccia di qualche ragazzo che nuotava verso le sottane bianche, formicolanti come fantasmi sulla spiaggia. - Così quel prete, un sant'uomo, aveva perso l'anima e la ragione dietro i fantasmi delle terrene voluttà, il giorno in cui Lei - la tentazione - era venuta a confessargli il suo peccato, nella chiesetta solitaria ridente al sole di Pasqua, col seno ansante e il capo chino, su cui il riflesso dei vetri scintillanti accendeva delle fiamme impure. Da cent'anni le sue ossa, consunte dal peccato, posavano nella fossa, stringendosi sul petto la stola maculata. Ivi non giungevano gli strilli provocanti delle ragazze sorprese nel bagno, né il canto bramoso dei giovani, né le querele delle lavandaie, né il pianto dei fanciulli abbandonati. La luna vi entrava tacita dallo spiraglio aperto nella roccia, e andava a posarsi, uno dopo l'altro, su tutti quei cadaveri stesi in fila nei cataletti, sino in fondo al sotterraneo tenebroso, dove faceva apparire per un istante delle figure strane. L'alba vi cresceva in un chiarore smorto, che al fuggire delle ombre sembrava far correre un ghigno sinistro sulle mascelle sdentate. Il giorno lungo della canicola indugiava sotto le arcate verdognole, con un brulichio furtivo di esseri immondi in mezzo all'immobilità di quei cadaveri. Erano defunti d'ogni età e d'ogni sesso: guance ancora azzurrognole, come se fossero state rase ieri l'ultima volta, e bianche forme verginali coperte di fiori; mummie irrigidite nei guardinfanti rigonfi, e toghe corrose che scoprivano tibie nerastre. Dallo spiraglio aperto nell'azzurro entravano egualmente il soffio caldo dello scirocco, e i gelati aquiloni che facevano svolazzare come farfalle di bruchi le trine polverose e i riccioloni cadenti dai crani gialli. I fiori, già secchi di

lagrime, si agitavano pel sotterraneo, come vivi, e andavano a posarsi su altre labbra rose dal tempo; e appena il vento sollevava i funebri lenzuoli, stesi da mani smarrite d'angoscia su caste membra amate, occhi inquieti di rettili immondi guardavano furtivi nelle ossa nude. Poscia, nell'ore in cui il sole moriva sull'orlo frastagliato dello spiraglio, il ghigno schernitore di tutte le cose umane sembrava allargarsi sui teschi camusi, e le occhiaie vuote farsi più nere e profonde, quasi il dito della morte vi avesse scavato fino alla sorgente delle lagrime. Là non giungeva nemmeno il mormorio delle preci recitate all'altare in suffragio dei defunti che dormivano sotto il pavimento della chiesuola, e i singhiozzi dei parenti non passavano il marmo della lapide. Le raffiche delle notti di fortuna scorrevano gemendo sulla casa dei morti, senza lasciarvi un pensiero per coloro che in quell'ora erravano laggiù, pel mare tempestoso, coi capelli irti d'orrore al sibilo del vento nel sartame; né un senso di pietà per le povere donne che aspettavano sulla riva, sferzate dal vento e dalla pioggia; né un ricordo delle lagrime che videro forse, nell'ora torbida dell'agonia, e che bagnarono quegli stessi fiori che adesso vanno da una bara all'altra, come li porta il vento. - Così le lagrime si asciugarono dietro il loro funebre convoglio; e le mani convulse che composero nella bara le loro spoglie, si stesero ad altre carezze; e le bocche che pareva non dovessero accostarsi ad altri baci, insegnano ora sorridendo a balbettare i loro nomi ai bimbi inginocchiati ai piedi dello stesso letto, colle piccole mani in croce, perché i buoni morti lascino dei buoni regali ai loro piccoli parenti che non conobbero. - Tanto tempo è passato, insieme alle bufere della notte, e al soffio d'aprile, colle ore che suonano uniformi e impassibili anch'esse sul campanile della chiesuola, sino a quella del convito! A quell'ora tutti gli scheletri si levano ad uno ad uno dalle bare tarlate, coi legacci cascanti sulle tibie spolpate, colla polvere del sepolcro nelle orbite vuote, e scendono in silenzio nella «Camera del Prete», recando nelle falangi scricchiolanti le ghirlande avvizzite, col ghigno beffardo di tutte le cose umane nelle bocche sdentate. Più nulla! più nulla! – Né la tua treccia bionda, che ti cade dal cranio nudo. - Né i tuoi occhi bramosi, pei quali egli sfidò il disonore e la morte, onde portarti il

bacio delle labbra che non ha più. Ti rammenti, i baci insaziati che dovevano durare eterni? - E neppure i morsi acuti della gelosia, il delirio sanguinoso che mise in mano a quell'altro l'arma omicida. - Né le lacrime che si piangevano attorno a quel letto, e quel morente voleva stamparsi negli occhi dilatati dall'agonia. - Né le ansie delle notti vegliate in quella stanza già funebre, in quell'attesa già disperata. - Né le carezze con cui il caro bimbo pagava il latte di quel seno e i dolori di quella maternità. - E neppure le lotte in cui l'uno si è logorato. - Né le speranze che hanno accompagnato l'altro sin là. - Né i fiori del campo per cui si è tanto sudato. - Né i libri sui quali si è vissuto tanta e tanta vita. - Né la bestemmia del marinaio che stringe ancora le alghe secche nelle falangi contratte. - Né la preghiera del prete che implora il perdono dei falli umani. - E non l'azzurro profondo del cielo tempestato di stelle; né il tenebroso vivente del mare che batte allo scoglio. - L'onda che s'ingolfa gorgogliando nella caverna sotterranea, e scorre lenta e livida sulla «Tavola del Prete» si porta via per sempre le briciole del convito, e la memoria di ogni cosa. Ora nel costruire la diga del molo nuovo, hanno demolito la chiesuola e scoperchiano la sepoltura. La macchina a vapore vi fuma tutto il giorno nel cielo azzurro e limpido, e l'argano vi geme in mezzo al baccano degli operai. Quando rimossero l'enorme pietrone posato a piatto sul piedistallo di roccia come una tavola da pranzo, un gran numero di granchi ne scappò via, e quanti conoscevano la leggenda, andarono narrando che avevano visto lo spirito del palombaro ivi trattenuto dall'incantesimo. Il mare spumeggiante sotto la catena dell'argano tornò a distendersi calmo e color del cielo, e scancellò per sempre la leggenda della «Camera del Prete». Nel raccogliere le ossa del sepolcreto per portarle al cimitero, fu una lunga processione di curiosi, perché frugando fra quegli avanzi, avevano trovato una carta che parlava di denari, e molti pretendevano di essere gli eredi. Infine, non potendo altro, ne cavarono tre numeri pel lotto.

Tutti li giocarono, ma nessuno ci prese un soldo.



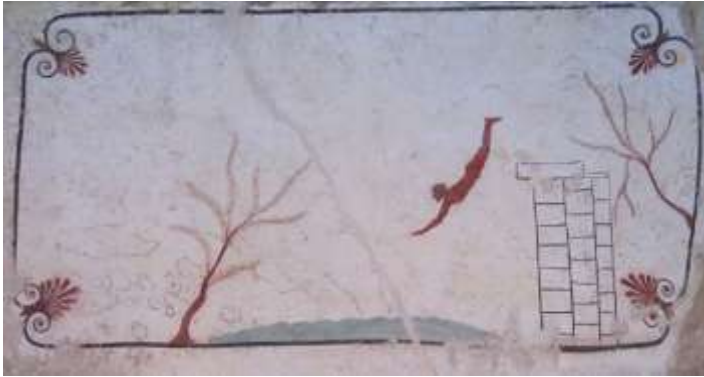
Sepolcro degli Haterii, Scena di funerale, Musei Vaticani, fine I sec. d.C. (da Mansuelli 1981).

Iacopo della Quercia, Sarcofago di Ilaria del Carretto, 1406-1408, Cattedrale di San Martino di Lucca (da Cricco, Di Teodoro 2).

Antonio Canova, Monumento funebre a Clemente XIII, 1783-1892, Basilica di San Pietro, Roma (da Caiazzo, 7).

Antonio Canova, Monumento funebre a Vittorio Alfieri, 1806-1810, Chiesa di Santa Croce di Firenze (da Caiazzo, 7).

Parigi, Cimitero del Père Lachaise.



Lastra di copertura dipinta dalla Tomba del tuffatore da Paestum, 480-470 a.C., Museo Archeologico Nazionale di Paestum (da Martin 1984).

Donatello e Michelozzo, Monumento funebre dell'antipapa Giovanni XXIII, 1422-1428, Battistero di Firenze (da Caiazzo, 3).

Paolo Uccello, Monumento equestre a Giovanni Acuto, 1436, Duomo di Firenze. (da Cricco, Di Teodoro 2).



Pieter Bruegel, Il trionfo della morte, particolare., 1562, Madrid, Museo del Prado
(da <http://it.wikipedia.org/wiki/File:The triumph of death.jpg>)

Ritratto funerario dal Fayyum, 130 d.C., Edimburgo, Royal Museum of Scotland
(da http://readtiger.com/wkp/en/Fayum_mummy_portraits)

Arnolfo di Cambio, Monumento funebre di Papa Bonifacio VIII, 1296-1300 circa, Roma, Grotte Vaticane
(da http://it.wikipedia.org/wiki/File:Bonifatius_Grabmal_Grotte.JPG)

Cimitero di Santa Maria di Gesù di Palermo (Foto Valentina Caminnci)



Tomba del Ratto di Persefone, 350 a.C., Verghina (da Martin 1984).

Sarcofago di Federico II, 1250 ca., Cattedrale di Palermo (da Quattrocchi 2005).

Sarcofago con ratto di Proserpina, fine II sec.d.C. , Madrice di Raffadali (Foto Angelo Pitrone).

Ἄγραπτα νόμιμα: per una conclusione

Valentina Caminnci

Proporre la morte ed i riti ad essa connessi come risorsa didattica, rappresenta sicuramente un percorso di riflessione originale e, probabilmente, poco battuto nella ordinaria quotidianità del curriculum.

Eppure, proprio oggi, si impone di riservare a scuola uno spazio di riflessione sui valori della morte nell'ottica di una formazione umana integrale dell'individuo.

Si impone, per esempio, nell'urgenza di un recupero memoriale delle tradizioni connesse al giorno dei morti, pericolosamente compromesse da logiche consumistiche e dalla crisi stessa della famiglia, custode naturale di questa ritualità minore, intimamente connessa alla sfera più sacra di ciascuno di noi.

La memoria storica struttura la coscienza e stringe in un legame sacro le generazioni, affidando ai figli il compito di attualizzare il ricordo dei padri e di compiere e di amplificare la grandezza degli antenati. Un passato comune, un sogno condiviso, un'autostima collettiva che si riconosce e si rafforza attorno alla sepoltura che la società postmoderna, in nome di processi di piatta omologazione, che cancellano le storie locali e le specificità culturali delle singole comunità, non può più comprendere.

Si impone di fronte alle allarmanti notizie sulla gestione degli spazi cimiteriali: le amministrazioni comunali, a cui compete l'elaborazione del piano regolatore cimiteriale, il documento, cioè, di pianificazione dello spazio dei morti nella città moderna, non riescono a far fronte ad un'evenienza ordinaria come la morte, che, invece, assume la paradossale dimensione di "emergenza" in cimiteri ormai saturi.

In questo contesto il momento della sepoltura viene ridotta a mero "conferimento di cadaveri", dopo umilianti soste nelle celle frigorifere, mentre la cronaca porta di quando in quando alla ribalta episodi di salme rimosse e di ceneri mischiate, insieme al turpe commercio clandestino di bare e di maniglie d'ottone, opera di impuniti sciacalli che ingrassano in questo malcostume.

Il tema della violazione del sepolcro è una costante dell'epigrafia funeraria: timida preghiera



Athena malinconica, 460 a.C., Atene, Museo dell'Acropoli (da Martin 1984)

che si appella ai valori più sacri, feroce maledizione, che invoca terribili castighi sull'atto più empio, rivela l'angoscia di subire lo scempio delle proprie spoglie, fatto che doveva essere abbastanza frequente anche in età antica.

Che mancare di rispetto ai morti sia un atto vile e infamante era però ben presente nella coscienza degli antichi: così si esprime Lisia, a proposito della richiesta degli Ateniesi ai Tebani di poter seppellire i combattenti morti a Tebe: *convinti che gli uomini valorosi possano vendicarsi dei nemici vivi, e che sia invece un atteggiamento da persone che stimano poco se stesse dimostrare il proprio coraggio sui morti* (Lisia, Menesseno, 8).

E, d'altra parte, fu anche un'inconfessata cattiva coscienza ad alimentare la leggenda della maledizione del faraone, che colpì coloro che turbarono il sonno di Tutankhamon!

Referenze bibliografiche e iconografiche

- Caiazza C. 2005, *Il Quattrocento. La grande storia dell'arte*, 3, Firenze.
- Caiazza C. 2005 (a cura di), *Il Seicento, La grande storia dell'arte*, 5, Firenze.
- Caiazza C. 2005 (a cura di), *L'Ottocento, La grande storia dell'arte*, 7, Firenze.
- Cricco G., F.P. Di Teodoro 1996, *Itinerario nell'arte, Dalla preistoria all'età gotica*, 1, Bologna.
- Cricco G., F.P. Di Teodoro 1996, *Itinerario nell'arte, Da Giotto all'età barocca*, 2, Bologna.
- Cricco G., F.P. Di Teodoro 1996, *Itinerario nell'arte, Dall'Età dei Lumi ai giorni nostri*, 3, Bologna.
- Erodoto, *Storie*, 3, a cura di Asheri D. e Medaglia M.S., traduzione di Fraschetti A., Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 1997.
- Euphronios, pittore ad Atene nel VI secolo a.C.*, Milano 1991.
- Lambrugo C. 2011, *Bambini in viaggio verso Ade*, in Mori A. C., Lambrugo C., Slavazzi F. (a cura di), *L'infanzia e il gioco nel mondo antico. Materiali della Collezione Sambon di Milano*, Milano, 53-60.
- Mansuelli G. 1981, *Roma e il mondo romano*, I-II, Torino.
- Martin R. 1984, *La Grecia e il mondo greco*, I-II, Torino.
- Pirandello L., *Mie ultime volontà da rispettare*, in De Mattei S. *Così deciso, così sia. Ultime volontà di uomini illustri*, Roma 2009.
- Verga G., *I Malavoglia*, edizione integrale a cura di Campailla S., Newton Compton editore 2010.
- Quattrocchi S. 2005, *Palermo e la sua provincia. Arte, storia, monumenti, musei...*, Bagheria.
- Verga G., *La festa dei morti*, in Verga G., *Tutte le novelle*, Introduzione, testo e note a cura di Carla Riccardi, I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, 1979, VI edizione 2001.
- Washington, National Gallery* 1968, introduzione di J. Walker, Milano (Musei del mondo).



Finito di stampare nel Novembre 2012

**Progetto grafico e redazione
Valentina Caminnci**



Regione Siciliana
Assessorato Beni Culturali e Identità Siciliana
Dipartimento Beni Culturali e Identità Siciliana
Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali
Agrigento



www.regione.sicilia.it/beniculturali

Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali,
Via U. La Malfa, 5, Agrigento - supriag@regione.sicilia.it
E.P. Salvatore Donato, Progetto Valentina Cimminè
DDEP Adriana Cascino - urpsupriag@regione.sicilia.it
tel. 09 22 55 25 46 fax 09 22 04 15 27

ISBN 978-88-6164-204-1



9 788861 642041