

IL CAMMINO DEGLI IMMORTALI. IL SARCOFAGO CON RITRATTO DI DEFUNTA  
ENTRO CERCHIO ASTROLOGICO DEL MUSEO NAZIONALE “G.A. SANNA” DI SASSARI  
E LO ZODIACO COME PORTA DI INGRESSO NELL’ETERNITÀ

CIRO PARODO

*Riassunto:* Il Museo Nazionale “G.A. Sanna” di Sassari ospita la fronte frammentaria di un sarcofago decorato con uno schema figurativo atipico nella scultura funeraria romana e riproposto solo in altri due casi: il sarcofago del Campo Santo di Pisa e quello di Dumbarton Oaks (Washington D.C.). Esso consiste nella rappresentazione dei busti dei defunti racchiusi entro il cerchio zodiacale, simbolo di *Aeternitas*. Il presente contributo propone un’analisi di tale attributo astrologico, verosimilmente mutato dall’iconografia dell’apoteosi imperiale, alla luce delle corrispondenze con i monumenti che presentano un’immagine analoga.

*Parole chiave:* Museo Nazionale “G.A. Sanna” di Sassari; sarcofagi romani; cerchio zodiacale, *Aeternitas*; apoteosi imperiale.

*Abstract:* In the National Museum “G.A. Sanna” of Sassari there is the fragmentary front of a sarcophagus decorated with an atypical iconographic pattern in the Roman funerary sculpture: the bust of deceased enclosed by the zodiac circle, symbol of *Aeternitas*. This pattern occurs only in two other analogous exemplars: one sarcophagus of the Campo Santo in Pisa and one of Dumbarton Oaks (Washington D.C.). This paper proposes an analysis of this astrological attribute and a comparison with other monuments that have a similar image. The results support the hypothesis that this pattern is probably derived from the iconography of imperial apotheosis.

*Keywords:* The National Museum “G.A. Sanna” of Sassari; Roman sarcophagi; zodiac circle; *Aeternitas*; imperial apotheosis.

### **I sarcofagi con *clipeus* zodiacale e l’idea di *Aeternitas***

Nel Museo Nazionale “G.A. Sanna” di Sassari è conservata la fronte frammentaria di un sarcofago marmoreo (Fig. 1) decorata con uno schema iconografico inconsueto nel panorama della scultura funeraria romana<sup>1</sup>. Il monumento funebre, proveniente da Sant’Anatolia, località a sud-ovest di Sassari, e realizzato entro il terzo decennio del IV sec. d.C. presso botteghe operanti a Roma<sup>2</sup>, presenta al centro l’immagine del busto della defunta, con tunica, *palla*, e verosimilmente nell’atto di stringere un *volumen*, racchiusa entro il cerchio zodiacale. Il *clipeus* è sorretto da due Vittorie alate, di cui si conserva soltanto quella a destra che indossa un chitone. Alla sua sinistra seguono due Geni stagionali completamente nudi e con la sola clamide che scende dalle spalle.

I due Geni sono identificabili grazie alla presenza di attributi iconografici specifici: ai piedi di quello che affianca la Vittoria è accosciato un cinghiale<sup>3</sup> o un ariete<sup>4</sup>, entrambi animali caratteristici

1 Sassari, Museo Nazionale “G.A. Sanna”. Per una dettagliata analisi del reperto si vedano: HANFMANN 1951, II, p. 179; PESCE 1957, pp. 93-94; KOCK-SICHTERMANN 1982, pp. 145-146; KRANZ 1984, p. 205; TEATINI 2011, pp. 156-165.

2 Le principali datazioni proposte oscillano entro tale arco cronologico: 300-310 d.C. (HANFAMANN 1951, II, p. 179; PESCE 1957, p. 94; GUNDEL 1992, p. 224); prima età costantiniana (KRANZ 1984, p. 205); 320-330 d.C. (TEATINI 2011, p. 164; cfr. TURCAN 1966, p. 620 che propone più specificamente il 320). Da respingere, così come sottolineato da TEATINI 2011, p. 164, nota 660, la proposta avanzata da KOCH-SICHTERMANN 1982, p. 295 di una produzione del sarcofago in ambito locale.

3 KRANZ 1984, p. 205; TEATINI 2011, p. 159.

4 PESCE 1957, p. 94; GUNDEL 1992, p. 224.

della personificazione dell'Inverno, mentre quello a sinistra regge un capiente cesto di fiori, simbolo tradizionalmente associato alla Primavera<sup>5</sup>. Al di sotto dell'*imago clipeata* della defunta è raffigurato un episodio del mito di Selene e Endimione, allorché la dea, che indossa un chitone, una volta scesa dal carro, si avvicina al pastore, che dorme ai piedi di un albero con un mantello adagiato sopra le gambe e una lancia collocata al suo fianco<sup>6</sup>. Sotto le zampe dei due cavalli rampanti, uno dei quali sormontato da un erote alato, emerge il busto di una divinità semisdraiata che volge la schiena nuda, parzialmente coperta da un mantello che pende dalla spalla, identificabile con tutta probabilità con *Oceanus*<sup>7</sup>.

La tradizionale tipologia figurativa dei *Jahreszeiten-Clipeus-Sarkophage*<sup>8</sup> viene adottata in questo caso ricorrendo alla variante del medaglione decorato con le immagini dei dodici segni zodiacali. Come sottolineato, si tratta di una soluzione iconografica atipica, riproposta solo in altri due casi, il sarcofago del Campo Santo Monumentale di Pisa e quello di Dumbarton Oaks a Georgetown (Washington D.C.), sebbene H. Gundel ipotizzi che anche gli altri esemplari con immagini clipeate dei defunti, ma prive delle raffigurazioni delle costellazioni zodiacali, siano connesse alla tematica astrologica<sup>9</sup>.

Il sarcofago pisano<sup>10</sup> (Fig. 2), realizzato in marmo tra il secondo e il terzo decennio del IV sec. d.C., presenta sulla fronte l'immagine della coppia di defunti entro il cerchio zodiacale, in cui la figura femminile è abbigliata con un'ampia veste che si gonfia alle sue spalle, mentre quella maschile con una toga *contabulata*. Sotto il *clipeus* sono raffigurati due contadini intenti ad arare, conservatisi in maniera frammentaria, mentre a fianco sono disposti i quattro Geni stagionali alati e nudi, ad eccezione della clamide. Le personificazioni delle Stagioni sono rappresentate in maniera sostanzialmente indifferenziata, ciascuna coronata di fiori o spighe di grano e dotata di una cornucopia, di cui rimane solo la porzione superiore. Ai loro piedi, in posizione semisdraiata, si trovano *Tellus* e *Oceanus*, quest'ultimo affiancato dal caratteristico attributo della prua di una nave, entrambi visti frontalmente, a torso nudo e con il mantello che copre le gambe, mentre negli angoli

---

5 In merito agli attributi iconografici tipici dell'Inverno e della Primavera, sia nella produzione scultorea che in quella musiva, si vedano: KRANZ 1984, pp. 122-127; PARRISH 1984, pp. 32-37; ABAD CASAL 1990, pp. 919-920. Proprio sulla base della ricorrenza di tali motivi è possibile identificare con buona verosimiglianza anche gli attributi andati perduti dei due Geni del sarcofago sassarese. Così quello dell'Inverno doveva reggere un cesto di olive e stringere una canna palustre, a cui forse stava appesa la caratteristica coppia di anatre morte; quello della Primavera doveva impugnare un ramo, mentre ai suoi piedi stava accovacciato un caprone (TEATINI 2011, pp. 158-159, 161). Secondo PESCE 1957, p. 94 l'animale in questione sarebbe invece un felino, mentre l'altro *Genius*, che l'Autore non qualifica specificamente come quello dell'Inverno, stringerebbe un *pedum* o un fascio di spighe.

6 Per un'analisi iconografica di tale scena mitologica si veda: GABELMANN 1986.

7 PESCE 1957, p. 94; TEATINI 2011, p. 161. La proposta avanzata da Sichtermann 1992, p. 157 secondo il quale la figura in questione sarebbe *Tellus* non è sostenibile, considerato che si tratta palesemente di sesso maschile. Per una più specifica indagine in senso iconografico delle due figure divine e della documentazione archeologica in merito si vedano rispettivamente GHISELLINI 1994 e CAHN 1994.

8 KRANZ 1984, pp. 38-39; KOCH 1993, pp. 87-89.

9 GUNDEL 1966, p. 1281; GUNDEL 1972, col. 613. Cfr. L'ORANGE 1953, pp. 90-102 che interpreta il *clipeus* come simbolo dell'*imago mundi* o del *kosmos*.

10 Pisa, Campo Santo Monumentale. In merito all'analisi del sarcofago si vedano in particolare: HANFMANN 1951, II, p. 176; KOCK-SICHTERMANN 1982, p. 221; KRANZ 1984, pp. 196-197; BIRK 2013, pp. 283-284.

inferiori della fronte del sarcofago sono collocati un cesto di frutta e un felino, variamente identificato con un leone o una pantera.

Per quanto simile, l'impianto iconografico del sarcofago marmoreo di Dumbarton Oaks (Fig. 3), coevo rispetto ai due precedenti esemplari, appare più complesso<sup>11</sup>. Al centro della fronte è posto il consueto *clipeus* ornato con le immagini dei segni zodiacali che racchiude una coppia di defunti, i quali sono raffigurati in maniera analoga a quelli del sarcofago pisano, sebbene in questo caso la figura maschile stringa un *rotulus*. Al di sotto dell'*imago clipeata* è rappresentata una scena di vendemmia con sei erotini nudi impegnati a raccogliere i grappoli d'uva all'interno di due canestri, mentre nel vigneto si intravede un piccolo cinghiale accovacciato. Ai lati sono disposti i Geni stagionali alati, completamente nudi tranne per la consueta clamide, mentre l'Inverno, oltre a stringere per le orecchie una lepre morta andata parzialmente perduta, indossa i caratteristici pantaloni traforati.

A sinistra si trovano la Primavera e, appunto, l'Inverno, mentre a destra l'Estate e l'Autunno, rispettivamente coronati di fiori e canne palustri, di spighe e pampini. Ai piedi delle prime due personificazioni stagionali si trovano un pastore che sta mungendo una capra e un cinghiale, mentre al di sotto delle seconde un contadino occupato nella mietitura e due pantere, una delle quali poggia le zampe su un cratere colmo di grappoli d'uva<sup>12</sup>.

Nei tre sarcofagi le scelte iconografiche appena analizzate concorrono complessivamente a veicolare un unico messaggio: l'aspirazione del defunto a vivere in eterno. Tale funzione comunicativa viene assolta non solo grazie alla presenza del cerchio astrologico, che in tutti e tre gli esemplari è riprodotto secondo il medesimo schema figurativo, ovvero con lo zodiaco che ruota in senso orario<sup>13</sup>, ma anche mediante il ricorso ad altre specifiche immagini. Tra queste vanno comprese le Stagioni, topiche personificazioni del ciclico scorrere del Tempo<sup>14</sup>, *Oceanus* e *Tellus*, che, in qualità di divinità cosmogoniche, alludono all'illimitata condizione di benessere della dimensione ultraterrena<sup>15</sup>, e le Vittorie, emblemi del trionfo sulla morte<sup>16</sup>. Ad un'interpretazione analoga devono essere sottoposte la scena di vendemmia che, in ambito culturale dionisiaco e cristiano, viene declinata in senso escatologico<sup>17</sup>, e quella mitologica con Selene e Endimione, in quanto il sonno del giovane pastore amato dalla dea simboleggia il ricongiungimento nell'Aldilà del defunto con gli affetti più cari<sup>18</sup>.

11 Georgetown-Washington D.C., Dumbarton Oaks. La bibliografia su questo sarcofago è imponente; si vedano tra gli altri: HANFMANN 1951, I, *passim* (in part. pp. 6-15); KOCK-SICHTERMANN 1982, pp. 221, 259, nota 76; KRANZ 1984, pp. 193-194; BIRK 2013, p. 283.

12 Gli attributi iconografici delle Stagioni sono quelli ricorrenti; circa quelli della Primavera e dell'Inverno cfr. *supra*, mentre a proposito di quelli dell'Estate e dell'Autunno si vedano: KRANZ 1984, pp. 119-121, 124-125; PARRISH 1984, pp. 37-40; ABAD CASAL 1990, pp. 919-920.

13 HANFMANN 1951, I, p. 13; GUNDEL 1992, p. 102.

14 HANFMANN 1951, I, pp. 185-192, 230-245; MATZ 1958, pp. 117-141; TURCAN 1966, pp. 608-620; KRANZ 1984, pp. 16-19.

15 HANFMANN 1951, I, pp. 235, 238-239; GESZTELYI 1981, pp. 452-453; ZANKER-EWALD 2004, p. 169.

16 CUMONT 1942, p. 487; TURCAN 1966, pp. 456-459; BARATTA 2007, p. 194.

17 TURCAN 1966, pp. 563-567; GHEDINI-SALVATORI 1999, pp. 83, 85-86; ISLER-KERÉNYI 2012, pp. 74-75.

18 Circa la complessità semantica del suddetto episodio mitologico si vedano: SICHTERMANN 1992, pp. 32-53; KOORTBOJIAN 1995, pp. 63-99; ZANKER-EWALD 2004, pp. 102-109, 204-207; NEWBY 2011, pp. 205-209.

In merito al significato dell'anello zodiacale in ambito funerario, già F. Cumont, analizzando il sarcofago di Dumbarton Oaks, aveva ipotizzato che l'utilizzo di tale motivo iconografico fosse funzionale a veicolare l'idea che la coppia di defunti raffigurata al suo interno abitasse «avec les dieux la sphère des étoiles»<sup>19</sup>. La stessa ipotesi è stata sostanzialmente ripresa da altri Autori. Secondo G.M.A. Hanfmann, il *clipeus* astrologico alluderebbe all'ascesa delle anime entro le «*celestial spheres*»<sup>20</sup>; e così per G. Pesce, che si riferisce più specificamente al sarcofago sassarese, «*Lo Zodiaco significa che la defunta risiede, insieme con gli Dei, nella sfera delle stelle*»<sup>21</sup>. Un giudizio analogo, esteso a tutti e tre i sarcofagi, viene espresso da H. Gundel, per il quale «*Dabei kann man sich von der Vorstellung eines Aufstiegs in den Himmel bis hin zu der eines Einswerdens mit den Sternen*»<sup>22</sup>.

Commentando l'esemplare statunitense, P. Zanker si focalizza in particolare sulla dimensione semantica di tipo temporale, allusiva alla beatitudine eterna, a cui appartiene la simbologia zodiacale: «*Auf die Toten bezogen versinnbildlicht der Zodiacusgleichmaßen den Gedanken an ewigen Nachruhm wie an eine ewige Dauer des Glückszustandes, den man den Versorbenen wünscht*»<sup>23</sup>. La recente lettura di A. Teatini, incentrata sull'analisi del sarcofago sardo, insiste su tale esegesi, cosicché «*sulla stessa linea interpretativa legata al ciclico rinnovarsi del tempo si pone lo zodiaco, per il cui tramite la fortuna avuta in vita viene proiettata in un orizzonte eterno*»<sup>24</sup>. R. Turcan, invece, si concentra più dettagliatamente sull'aspetto escatologico insito nel perenne movimento delle costellazioni astrologiche, in quanto partecipe di quella «*mystique de la revoñatio*»<sup>25</sup> in base alla quale «*la vie et la mort des individus rentrent dans le cycle des revolution cosmique*»<sup>26</sup>.

Tuttavia, tra i molteplici significati attribuibili all'immagine del cerchio zodiacale in ambito funerario, quello riferibile a «*the astral apotheosis*» in relazione alle dinamiche ideologiche di divinizzazione degli imperatori defunti suggerito da G.M.A. Hanfmann<sup>27</sup> appare il più convincente, sebbene mai approfondito in maniera sistematica<sup>28</sup>.

### **L'iconografia della *consecratio imperiale* e lo zodiaco**

Una copiosa letteratura, *in primis* neoplatonica, si è soffermata sul significato dello zodiaco quale metafora dell'immortalità dell'anima in quanto simbolo del suo ingresso in cielo. È in particolare Porfirio di Tiro a fornire un'esegesi di questo tipo, commentando il passo del XIII libro dell'Odissea relativo al ritorno di Ulisse a Itaca e al suo approdo in prossimità della grotta delle Ninfe. Racconta Omero come l'antro, dove sono tessuti splendidi manti purpurei grazie a grandi telai di pietra, sia dotato di due porte:

«[...] una rivolta a Borea dove scendono gli uomini,

---

19 CUMONT 1942, p. 488.

20 HANFMANN 1951, I, p. 253.

21 PESCE 1957, p. 94.

22 GUNDEL 1992, p. 109; cfr. GUNDEL 1972, col. 704.

23 ZANKER-EWALD 2004, p. 170.

24 TEATINI 2011, p. 163.

25 TURCAN 1966, p. 597.

26 TURCAN 1975, p. 313.

27 HANFMANN 1951, I, pp. 242, 253.

28 In merito alla ripresa di tale suggestione si vedano, tra gli altri, L'ORANGE 1953, p. 94; GUNDEL 1966, p. 1281; ENGEMANN 1973, p. 67; ZANKER-EWALD 2004, p. 170; BECHTOLD 2011, p. 427; TEATINI 2011, p. 163.

---



l'altra che si volge a Noto; è aperta agli dei e non vi entrano gli uomini, ma è solo il cammino degli immortali».

Porfirio, interpretando in senso allegorico il brano omerico, afferma che l'antro rappresenta il cosmo, i suoi due ingressi alluderebbero rispettivamente alla discesa sulla terra e all'ascesa in cielo delle anime, a sua volta simboleggiate dalle Ninfe, mentre i corpi sarebbero rappresentati dai manti. Il filosofo neoplatonico, rifacendosi a Numenio di Apamea, paragona le porte in direzione di Boreo e di Noto, venti freddo e caldo, alle costellazioni del Cancro e del Capricorno quali luoghi astrali di passaggio delle anime, in quanto collocate a settentrione e meridione, e dunque preposte alla discesa e all'ascesa delle stesse<sup>29</sup>.

Alla tesi dei due varchi<sup>30</sup>, l'uno inteso come porta *hominum* e l'altro come porta *deorum*, ripresa anche da Macrobio nel suo commento al *Somnium Scipionis*<sup>31</sup>, è associabile quella dei tre ingressi, descritta da Varrone e citata da Servio<sup>32</sup>, collocabili il primo in corrispondenza della costellazione dello Scorpione, e attraversato da Ercole per ascendere all'Olimpo, il secondo ai confini tra quelle del Leone e del Cancro, e il terzo a limiti delle costellazioni dell'Acquario e dei Pesci.

Se non desta meraviglia la presenza dell'anello zodiacale in associazione a figure divine, non casualmente spesso connesse alla dimensione astrologica – come testimoniato da una documentazione cospicua che annovera, tra gli altri, le divinità planetarie<sup>33</sup>, *Mithra*<sup>34</sup>, *Helios*<sup>35</sup> ed *Aion*, sul quale ritorneremo successivamente in maniera approfondita –, più complessa si prospetta la questione relativa alla relazione tra le costellazioni astrologiche e l'ascensione al cielo delle figure umane.

- 29 *Porph. antr. nymph.* 21-22. Già Numenio (*apud Procl. In Plat. rem publ.* 2, 128-129), nella sua esegesi del platonico mito di Er in cui sono descritte le due porte attraverso le quali le anime scendono sulla terra e risalgono in cielo (*Plat. Rep.* 615d-e), aveva fatto riferimento ai due ingressi costituiti dalle suddette costellazioni zodiacali.
- 30 MARQUIS 1973; HÜBNER 1982, pp. 67-71; HÜBNER 2000, pp. 18-37.
- 31 «[...] *per has portas* [le costellazioni del Cancro e del Capricorno, n.d.a.] *animae de caelo in terras meare et de terris in caelum remeare creduntur* [...]» (*Macr. somn.* 1, 12, 2). Si veda a tal proposito più recentemente: COLE 2013.
- 32 *Serv. georg.* 1, 34. Più in generale su questa tesi, riconducibile probabilmente a Eraclide Pontico, si vedano: GUNDEL 1972, col. 546; VERMASEREN 1976, pp. 58-59; HÜBNER 2000, pp. 9-15.
- 33 Particolarmente noto il rilievo quadrangolare che orna il soffitto dell'*adyton* del tempio di Bel a Palmira (età tiberiana; *in situ*) decorato con i busti delle personificazioni dei sette Pianeti circondati dalle immagini dei segni zodiacali e, ai vertici, da quattro sirene o aquile (GUNDEL 1992, pp. 104, 219; HACHLILI 2002, p. 209).
- 34 La connessione tra Mithra e il tema astrologico emerge in particolare dalle scene di tauroctonia (GUNDEL 1992, pp. 107-108, 113-114), in quanto non solo il dio è circondato dal cerchio zodiacale, ma tutti gli attributi che concorrono alla costruzione di questo schema iconografico – tra i principali ricordiamo il toro, lo scorpione e il cane allusivi alle rispettive, omonime costellazioni – possiedono un significato di tipo astrale (ULANSEY 1991, pp. 15-24 con bibliografia precedente).
- 35 Tema iconografico frequentissimo nell'arte romana, in particolare secondo lo schema del dio radiato che guida la quadriga circondato dall'anello zodiacale, come esemplarmente testimoniato dal mosaico della villa di Münster-Sarmsheim (metà III sec. d.C.; Bonn, *Rheinisches Landesmuseum*), riscuote notevole successo anche in ambito non pagano, come confermano i numerosi casi delle sinagoghe, tra le quali quella palestinese di Beth Alpha (VI sec. d.C.; *in situ*) (GUNDEL 1992, pp. 114, 236), in cui è utilizzato questo tipo di immagine. In letteratura sono state fornite varie interpretazioni circa il suo uso in ambito sinagogale, che variano da un persistente interesse nei confronti delle discipline astrologiche, a un riferimento al calendario

Tra queste, un ruolo primario è indubbiamente svolto da Ercole, modello paradigmatico di quel processo di divinizzazione che a Roma coinvolge, secondo un fenomeno parzialmente attestato fin da età tardo-repubblicana ma codificato definitivamente solo a partire da età cesariana-augusta, alcuni protagonisti del più lontano passato miti-storico romano, come Enea-*Indiges* e Romolo-*Quirinus*<sup>36</sup>. Il successo riscosso in tal senso dalla figura di Ercole, la cui cremazione sulla pira funebre dell'Oeta assurge a prototipo dell'*ustrinum* imperiale<sup>37</sup>, è tale che, dopo essere stato collocato da Commodo al centro del sistema religioso romano, il suo culto diviene parte integrante della politica tetrarchica, come dimostra l'assunzione degli epiteti *giovio* ed *erculeo* da parte di Diocleziano e Massimiano<sup>38</sup>.

Il riferimento all'ultimo degli Antonini non è casuale, in quanto proprio sotto il suo regno, più precisamente nel 186 d.C., fu realizzato il tempio di Ercole a Sabratha<sup>39</sup>, il cui catino dell'abside occidentale è decorato con un affresco, quello dell'apoteosi di Marco Aurelio, che costituisce il primo vero esempio di schema iconografico in cui la *consecratio* imperiale sia in connessione semantica con il cerchio zodiacale<sup>40</sup>.

L'affresco, purtroppo andato completamente in frantumi e ricostruibile solo attraverso un disegno acquarellato (Fig. 4), risulta articolato in una serie di cerchi concentrici, tra i quali in quello centrale è raffigurato il momento dell'ascesa al cielo di Marco Aurelio – la cui natura, sacrale e trionfale insieme, è sottolineata dagli attributi dell'aureola, della corona, dello scettro e della porpora – che siede sul dorso di un'aquila rappresentata in volo ad ali spiegate. La scena è circondata dalle immagini dei segni zodiacali separati gli uni dagli altri da dodici medaglioni circolari contenente ciascuno i busti maschili e femminili delle personificazioni dei Mesi<sup>41</sup>. Da un punto di vista semantico, infatti, la loro rappresentazione, in quanto espressione dell'incessante fluire del tempo, è partecipe del valore stesso dell'*Aeternitas* che connota l'apoteosi dell'imperatore<sup>42</sup>.

---

ebraico, oppure ancora a un'allusione al potere esercitato da Dio sull'ordine cosmico (HACHLILI 2002, pp. 220-228).

36 Circa la questione del fenomeno di divinizzazione nell'antica Roma si vedano più recentemente: DEROSE EVANS 1992, pp. 109-118; PRICE 1992, pp. 71-82; BECHTOLD 2011, pp. 152-160; KOORTBOJIAN 2013, pp. 17-22, 84-91.

37 VERMASEREN 1976, p. 53; JACZYNOWSKA 1981, p. 634; PRICE 1992, p. 75.

38 JACZYNOWSKA 1981, pp. 638-641; REES 2005.

39 Sul santuario, che patisce la perdita totale dell'alzato e che doveva presentare una cella su podio, al fondo di una corte, e due portici ai lati dell'atrio terminanti con absidi, si vedano: CAPUTO 1984, pp. 7-14; AIOSA 2012.

40 GHEDINI 1984, p. 76.

41 Per un'esauriva analisi del significato dell'affresco si veda: GHEDINI 1984, pp. 69-79.

42 Tecnicamente l'affresco di Sabratha appartiene alla categoria dei calendari figurati (cfr. in tal senso GHEDINI 1984, pp. 77-79; PARRISH 1992, n° 3), più precisamente quelli di tipo astrologico, non casualmente spesso caratterizzati da quella forma circolare che contraddistingue lo zodiaco, come nei casi del cosiddetto "Altare" di Gabii (Parigi, Musée du Louvre) e del calendario vitreo di Tanis (Londra, British Museum), entrambi risalenti al II sec. d.C. (STERN 1981, pp. 434-435; PARRISH 1992, nn° 6, 29). Proprio sulla base dell'idea della ciclicità del tempo, non è raro che anche altri calendari figurati, pur non essendo specificamente di tipo astrologico, siano realizzati secondo una forma circolare. Rispondono a tale requisito i calendari di Antiochia (prima metà II sec. d.C.; Antiochia, Museum Hatay), del "Tolomeo Vaticano" (secondo quarto del IV sec. d.C.; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana), quelli cartaginesi del British Museum (seconda metà IV sec. d.C.) e del Musée du Trocadéro di Parigi (perduto, rimane solo il disegno; prima metà V sec. d.C.), e quello del monastero palestinese della Vergine Maria a Beth-Shean (567-569 d.C.; *in situ*) (MUSSO 2008, p.

L'idea della divinizzazione imperiale non è richiamata solo dall'affresco, ma anche dalla statua di Ercole *Epitrapezios*, di cui si conserva solo un frammento di tronco nudo con *leonté*, originariamente collocata presso la cella del tempio, ed evidentemente sovrapponibile alla figura di Commodo, anche sulla base della notevole influenza esercitata dal culto di Eracle-Melqart in Nord Africa<sup>43</sup>. In tal senso è emblematico il noto ritratto dell'imperatore antonino in vesti erculee conservato presso il Palazzo dei Conservatori<sup>44</sup>. Il busto poggia su un globo attraversato dall'ellissi zodiacale decorata con le immagini dei segni del Toro, del Capricorno e dello Scorpione, i quali, secondo la convincente ipotesi di R. Hannah, alluderebbero, mediante la combinazione di raffinati calcoli astronomici, a episodi decisivi della carriera politica di Commodo: la nomina a Cesare, l'assunzione del titolo di Germanico e l'investitura imperiale<sup>45</sup>.

Non mancano altri esemplari, sebbene meno notevoli rispetto a quello di Sabratha, che documentano l'utilizzo di un'iconografia della *consecratio* imperiale in associazione allo zodiaco. Ricordiamo in particolare un frammento di terracotta risalente al 120 d.C. circa che presenta al centro l'immagine di *Helios*, probabilmente su quadriga, di cui si conservano solo porzioni della corona radiata e della fiaccola. Il dio, circondato dai segni zodiacali, di cui rimangono soltanto quelli del Toro, dei Gemelli e del Cancro, è convincentemente identificato con Traiano in qualità di *kosmokrator*, così come confermerebbe la legenda Q · R · FF · OPTIMO · PR<sup>46</sup> (Fig. 5).

Sempre ad età adrianea risale un medaglione bronzeo in cui campeggia ancora la figura di Traiano, raffigurato in veste di *Iuppiter* in trono al centro della ruota delle costellazioni<sup>47</sup>, analogamente al noto rilievo di Villa Albani (II sec. d.C.), dove, entro la concavità del cerchio zodiacale sorretto da Atlante, troneggia Giove<sup>48</sup>. Più dubbiosa è invece la questione relativa a una gemma di età imperiale, già al Cabinet de M. de Roujoux ma ora perduta, in cui un imperatore non identificabile con precisione, fiancheggiato da Ercole e Marte, ascende al cielo attraverso lo zodiaco sopra un'aquila, mentre sul lato opposto il medesimo motivo astrologico circonda le figure di *Helios*, *Tellus* e le *Horae*<sup>49</sup>.

Dopo i momenti di tensione patiti tra la fine dell'età repubblicana e gli inizi di quella imperiale, culminati in una serie di provvedimenti di espulsione di maghi e astrologi da Roma e dall'Italia, il II secolo segna la definitiva affermazione dello studio delle costellazioni zodiacali, anche sulla scia dello spiccato interesse nutrito da Augusto nelle finalità ideologiche insite nella pubblicazione del proprio oroscopo, il Capricorno, assunto a simbolo di una nuova *aurea aetas* coincidente con l'inizio del suo principato<sup>50</sup>. Come annotato da F. Ghedini, infatti, «con il rinascere dell'ideologia

161; HACHLILI 2002, pp. 230-231, 236). Più in generale, per una definizione dei calendari figurati si vedano: STERN 1981, pp. 432-433; PARRISH 1992, pp. 498-500; PARODO 2014, pp. 23-24.

43 CAPUTO 1984, pp. 10-11, 14-18; GHEDINI 1984, pp. 115-122.

44 Roma, Palazzo dei Conservatori. GUNDEL 1972, col. 614; GHEDINI 1984, p. 76; SCHNEIDER 1992, p. 377.

45 HANNAH 1986.

46 Parigi, Musée du Louvre. GUNDEL 1972, col. 656; GUNDEL 1992, pp. 238-239; SCHNEIDER 1992, p. 377.

47 GUNDEL 1972, col. 668; GUNDEL 1992, pp. 126, 244; SCHNEIDER 1992, p. 377.

48 GHEDINI 1984, p. 76. Sul rilievo (Roma, Villa Albani) si vedano: GUNDEL 1972, col. 628; GUNDEL 1992, pp. 105, 219-220; SCHNEIDER 1992.

49 GUNDEL 1972, col. 673; GHEDINI 1984, p. 76; GUNDEL 1992, p. 246.

50 Sulle fondamentali implicazioni di carattere ideologico connesse alla pubblicazione dell'oroscopo augusteo (Suet. *Aug.* 94, 12; cfr. Cass. Dio 56, 25, 5) si vedano: BARTON 1995; SCHMID 2005, pp. 19-64. Più in

centralistica e teocratica l'astrologia, strumentalizzata ancora una volta per giustificare anche in senso cosmico l'egemonia di un singolo, divenne dunque un fenomeno inarrestabile»<sup>51</sup>.

Tale processo storico-culturale sfocia, a livello iconografico, nell'adozione da parte della propaganda imperiale del motivo dell'anello zodiacale in quanto, essendo la traduzione visuale dell'incessante movimento delle costellazioni, si presta efficacemente ad evocare il concetto della *felicitas temporum*, tema che coniuga, in nome della natura eterna dell'autorità imperiale, l'idea della stabilità del governo e quella della prosperità del creato. In tal senso appare emblematica l'emissione nel 121 d.C., in occasione della prima celebrazione ufficiale del *natalis Romae* stabilita da Adriano, di un aureo, recante la legenda SAEC(ULUM) AUR(EUM), decorato con la personificazione di *Aion* nelle sembianze di un giovane entro l'ellissi zodiacale che regge con la mano sinistra il globo sormontato dalla fenice<sup>52</sup> (Fig. 6).

A partire dall'età degli Antonini, l'uso di tale schema iconografico subisce un notevole incremento, cosicché, arricchito dalle immagini delle Stagioni, che la propaganda statale utilizza per veicolare l'idea della fecondità perpetua dell'Impero, compare in numerosi medaglioni, come quelli di Antonino Pio, Commodo e Probo<sup>53</sup>. Il passo successivo di questo processo è l'appropriazione diretta da parte dell'imperatore del ruolo di cosmocratico dispensatore della *felicitas temporum*, tantoché nel medaglione bronzeo di Severo Alessandro (235 d.C.) (Fig. 7), come in quelli di Gordiano III e Tacito, è lui stesso, incoronato dalla Vittoria e assiso sul globo stellato, che si assume il compito di far ruotare il cerchio delle costellazioni zodiacali attraverso il quale transitano le Stagioni<sup>54</sup>.

### **Zodiaco ed “apoteosi privata”: alcune considerazioni conclusive**

Dopo aver verificato quanto il motivo zodiacale costituisca uno dei principali segni iconici dell'ideologia imperiale, verrà ora affrontata la questione se, e in quale misura, il tema dell'apoteosi astrale sia contestualizzabile entro il repertorio iconografico funerario di ambito privato.

Sono ben noti in letteratura quei meccanismi storico-culturali in base ai quali la classe media romana si appropria del linguaggio figurativo imperiale con fini auto-celebrativi<sup>55</sup>; un fenomeno sovente declinato attraverso le immagini dei sarcofagi, dove, ad esempio, la rappresentazione del defunto nelle vesti del cacciatore o del generale, già temi propri dell'*imagerie* imperiale, intende essere un'allusione alla sua *virtus* che si esplicita nei momenti topici della *venatio* e della battaglia<sup>56</sup>.

Come efficacemente documentato da H. Wrede, inoltre, a partire dal II sec. d.C. si afferma il feno-

---

generale, sulle dinamiche di diffusione e percezione dell'astrologia nel mondo romano si vedano: LE BOEUFFLE 1989; BARTON 1994, pp. 32-63; BAKHOUCHE 2002.

51 GHEDINI 1984, p. 71.

52 Londra, British Museum. GURY 1984; QUET 2004. Per una più dettagliata analisi iconografica di *Aion* e della documentazione archeologica in merito si vedano: LE GLAY 1981; MUSSO 1994.

53 LE GLAY 1981, pp. 404-405, 410; GURY 1984, p. 24. Più specificamente, circa l'uso e il significato dell'iconografia delle Stagioni nel contesto propagandistico imperiale si vedano: HANFMANN 1951, I, pp. 163-184; TURCAN 1966, pp. 597-598.

54 Sul medaglione severiano (Parigi, Cabinet des Médailles, Bibliothèque Nationale de France) e altri esemplari analoghi si vedano: MUSSO 2000, pp. 377-379; MUSSO 2008, pp. 162-164.

55 Per una trattazione generale di questa problematica assai ampia si vedano: ZANKER 1987, pp. 264-293; ZANKER 1991, pp. 209-211; ZANKER 2002, pp. 18-20, 79-91.

56 ZANKER 2002, pp. 176-180; ZANKER-EWALD 2004, pp. 225-230; NEWBY 2011, pp. 214-219.

---



meno della divinizzazione dei privati, allorché esponenti, in prevalenza femminili, del ceto medio libertino commissionano i propri ritratti funebri *in formam deorum*<sup>57</sup>. L'assimilazione dei defunti a svariati modelli divini desunti da schemi figurativi affermatesi fin da età augustea (emblematica, in tal senso, l'identificazione del *princeps* a Mercurio o Apollo) consente di tradurre per immagini l'elogio delle loro qualità fisiche e morali, come, per rimanere entro l'ambito della dimensione muliebre, la bellezza e la fecondità, simboleggiate rispettivamente dalle figure di Venere e Cerere, a cui, ad esempio, erano già state equiparate Giulia e Livia, figlia e consorte di Augusto<sup>58</sup>.

Non meraviglia, conseguentemente, che nella decorazione della scultura funeraria privata siano adottate anche le formule figurative più tipiche dell'apoteosi imperiale. Tra queste, ricordiamo in particolare quella attinente il volo dell'aquila, elemento imprescindibile del *funus* imperiale, che fin da età giulio-claudia costituisce un motivo caratteristico dell'iconografia della *consecratio* del *princeps*, come dimostrano i cammei di Parigi e di Nancy decorati rispettivamente con le immagini di Claudio e di Caracalla divinizzati che assurgono al cielo sul suo dorso<sup>59</sup>, o ancora il rilievo scolpito sulla volta interna del fornice dell'Arco di Tito dove il busto dell'imperatore flavio si staglia tra le ali del regale volatile<sup>60</sup>.

L'immagine dell'aquila ricorre in numerosi monumenti funerari privati come, solo per citare i casi più noti, l'altare dei *Pomponii* (età adrianea) dedicato da *Pomponius Eudaemon* e da sua moglie ai quattro figli prematuramente scomparsi, dove i busti dei due donatori sono sollevati rispettivamente da un'aquila e da un pavone, cari a Giove e a Giunone, o la tomba degli *Haterii* (inizi II sec. d.C.) (Fig. 8), dove su uno dei rilievi è rappresentata l'apoteosi della defunta, raffigurata su una *kline* sopra il proprio mausoleo, circondata dalle aquile e da un fanciullo nelle vesti di Ercole, emblema di divinizzazione<sup>61</sup>. Altro interessante esempio è fornito da un rilievo privato funerario (II sec. d.C.) in cui è raffigurato un giovane che ascende al cielo sul dorso di un'aquila ad ali spiegate, mentre al suo fianco vola un erote munito di una fiaccola accesa, a sua volta simbolo di eternità<sup>62</sup>.

Raffronti iconografici più diretti con i sarcofagi oggetto della nostra indagine possono essere individuati entro una documentazione archeologica notevole, a partire in particolare dal cosiddetto disco di Brindisi (Fig. 9), considerato, in base alla sua presunta datazione (III-I sec. a.C.), il primo esempio di rappresentazione integrale di un cerchio zodiacale ma, soprattutto, «*l'antecedente logi-*

57 WREDE 1981.

58 Tra gli studi più recenti che hanno indagato il tema dell'“apoteosi privata” ricordiamo in particolare: POLLINI 1990; DE MARIA 1992; WOOD 2000; ZANKER-EWALD 2004, pp. 193-199; LO MONACO 2011.

59 Cammeo di Claudio (Parigi, Cabinet des Médailles, Bibliothèque Nationale de France); cammeo di Caracalla (Nancy Basilique de Saint-Nicolas-de-Port, Meurthe-et-Moselle, Bibliothèque Médiathèque).

60 Sebbene anche più recentemente non siano mancate le discussioni in merito, il processo di apoteosi dell'imperatore era solitamente articolato in tre fasi: la *probatio*, con la quale il Senato decretava la sua divinizzazione, il *funus publicum*, allorché, secondo il modello del funerale augusteo, veniva rilasciata un'aquila dalla pira funebre, e la *consecratio* con il relativo avvio delle pratiche culturali. Tale *modus operandi* subì nel tempo varie modifiche, a partire in particolare dal II sec. d.C. con l'introduzione del *funus imaginarium* conseguente alla diffusione dell'inumazione. Più complessivamente, in merito alle dinamiche rituali del funerale dell'imperatore e alle formule iconografiche adottate per rappresentarne l'apoteosi, si vedano: ARCE 1988; PRICE 1992; GRADEL 2002, pp. 261-371; ZANKER 2004; ARCE 2010.

61 Sui due monumenti (Città del Vaticano, Musei Vaticani) si vedano in particolare: DE MARIA 1992, p. 297; LO MONACO 2011, pp. 336, 347.

62 Sul rilievo (Copenaghen, National Museum) si veda: GRADEL 2002, pp. 310, 313.

co e necessario»<sup>63</sup> del tipo iconografico dell'apoteosi astrale. Il reperto, un disco in terracotta probabilmente di uso funerario, presenta sul bordo le immagini dei segni zodiacali che racchiudono una scena di divinizzazione di cui sono protagonisti Dioniso e Semele che, guidati da Mercurio, ascendono *ad astra* su una quadriga condotta da Eros. La loro identificazione è suggerita dalla pletera di oggetti, tra cui una cista mistica, un fallo e un tirso, che circonda il carro<sup>64</sup>. Uno schema iconografico analogo viene ripetuto nel monumento sepolcrale dei *Secundini* di Igel (Trier) (III sec. d.C.) (Fig. 10), in cui Ercole, attraversando su una biga l'anello delle costellazioni, sale nelle regioni celesti, dove lo attende Atena, mentre agli angoli della composizione soffiano i busti dei Venti<sup>65</sup>. Simile, seppur con alcune rilevanti differenze, è la scena di apoteosi raffigurata sul dittico eburneo dei *Symmachi* conservato al British Museum e risalente agli inizi del V sec. d.C. (Fig. 11). Al centro è raffigurata una *tensa*, carro solitamente adibito al trasporto delle statue delle divinità durante la *pompa circensis*<sup>66</sup>, trasportata da quattro elefanti, simboli di eternità, sopra la quale è collocato un tempietto dove troneggia un personaggio barbato. A lato, in dimensioni minori, è raffigurata una pira sormontata da una quadriga guidata da una figura maschile in nudità eroica, mentre al suo fianco si levano in alto due aquile. Il movimento ascensionale è ulteriormente accentuato dal fatto che lo stesso personaggio barbato assurge *ad astra* trasportato da due Geni alati, probabilmente *Aiones*, al cospetto di cinque figure e di *Helios* nimbato che emergono al di là del cerchio zodiacale, di cui viene raffigurata la porzione visibile durante la stagione invernale. L'identificazione delle suddette figure con i Sette Sapianti e Socrate o con le Muse e i filosofi rende concreta l'ipotesi, suggerita da J. Arce, che nel dittico sia rappresentata la *consecratio* di Marco Aurelio, protagonista di spicco di quel *revival* tardo-antico del paganesimo di cui proprio i *Symmachi* sono tra i principali esponenti presso la classe aristocratica romana<sup>67</sup>. In entrambi i casi l'impianto iconografico è palesemente di derivazione imperiale<sup>68</sup>. Nel primo ma-

---

63 GHEDINI 1984, p. 75.

64 Brindisi, Museo Provinciale. La questione relativa alla provenienza, datazione e significato del reperto è complessa; si vedano a tal proposito: GUNDEL 1972, col. 655; VERMASEREN 1976, pp. 48-51; GUNDEL 1992, pp. 117, 237.

65 Trier, Rheinisches Landesmuseum. GUNDEL 1972, coll. 629-630; VERMASEREN 1976, pp. 59-60; GUNDEL 1992, p. 222.

66 È noto il significato temporale-astrologico che, specialmente in età tardo-antica, assume anche il *circus*, cosicché i dodici *carceres* simboleggiano i mesi dell'anno o le costellazioni zodiacali, le quattro *factiones* le stagioni, i sette giri di corsa le orbite dei pianeti, i ventiquattro *missus* le ore della giornata e, infine, il carro che corre attorno alla pista il percorso compiuto dal Sole intorno alla Terra. Inserito entro tale impianto simbolico, il ruolo dell'imperatore che organizza e assiste ai *ludi* viene quindi identificato con quello del *kosmokrator* (HANFMANN 1951, I, pp. 159-163; TORELLI 1990, pp. 208-209).

67 Londra, British Museum. ARCE 1988, pp. 151-155. La pur suggestiva proposta avanzata da C. Cracco Ruggini, secondo la quale il personaggio in questione sarebbe il *magister militum Fl. Theodosius* (CRACCO RUGGINI 1977), non risulta convincente. Al di là della specifica identificazione con Marco Aurelio, infatti, appare decisamente più verosimile il suo riconoscimento con un imperatore che, in letteratura, è stato variamente identificato ora con Antonino Pio, con Giuliano l'Apostata, oppure ancora con Costanzo Cloro (cfr. OLOVSDOTTER 2005, pp. 170-172).

68 L'*elevatio ad aera* è ovviamente la condizione indispensabile perché si verifichi l'assunzione dello *status* di immortalità da parte del defunto. Gli strumenti del suo passaggio al mondo degli dei possono essere, oltre alla più volte citata aquila, anche la Fenice, Pegaso e il carro trainato da cavalli o grifoni, come nel caso illustre di Alessandro Magno (CUMONT 1942, pp. 289-302).

---

nufatto, il modello ispiratore potrebbe essere un altare di età augustea conservato nei Musei Vaticani dove, su una delle facce, è rappresentata una Vittoria che sorregge uno scudo iscritto, mentre sull'altra è raffigurata l'apoteosi di un personaggio di rango, purtroppo conservatosi acefalo ma verosimilmente identificabile con Cesare, che, sopra una quadriga di cavalli alati, ascende, sotto la guida di un'aquila, verso la volta celeste dove si stagliano le figure di *Sol* e *Caelum*<sup>69</sup>. Nel secondo caso, invece, il prototipo deve essere ricercato nella scena di *consecratio* raffigurata sulla base della Colonna Antonina (161 d.C.), in cui *Aion* alato, che stringe con la mano un globo da cui emerge l'ellissi zodiacale con le immagini dei segni dei Pesci, dell'Ariete e del Toro, trasporta in cielo Antonino Pio e Faustina divinizzati, ciascuno accompagnato da un'aquila<sup>70</sup>.

Anche in ambito funerario privato *Aion* è spesso raffigurato intento a far ruotare l'anello zodiacale e dunque ad assicurare simbolicamente l'eternità al defunto; ne sono due ottimi esempi l'affresco della volta della tomba n° 57 di *Septimia Tychè* (II sec. d.C.) e il mosaico bianco e nero della tomba n° 101 (età adrianea-antonina), entrambi provenienti dalla necropoli dell'Isola Sacra di Ostia<sup>71</sup>.

In conclusione, appare concreta l'ipotesi che anche i committenti dei sarcofagi di Sassari, Pisa e di Dumbarton Oaks si siano ispirati al tipico repertorio iconografico imperiale. Per quanto riguarda poi, più specificamente, l'esemplare sardo, non è superfluo rammentare la proposta di G. Pesce, il quale, sostenendo che le immagini di Selene e di Endimione raffigurate sotto il *clipeus* alluderebbero rispettivamente alla defunta e al vedovo, suggerisce che la posizione della dea al di sotto del segno del Cancro sarebbe relazionata alla sopraccitata dottrina neoplatonica secondo la quale le anime, attraverso il suo passaggio, scenderebbero sulla terra, consentendo così ai due sposi di ricongiungersi simbolicamente<sup>72</sup>.

La proposta del Pesce, tuttavia, si basa su un'interpretazione errata di fondo: Selene, infatti, è sovrastata non dall'immagine del Cancro, ma da quella dello Scorpione. In tal senso, dunque, sarebbe più verosimile che tale collocazione richiamasse la già discussa tesi varroniana in base alla quale la costellazione dello Scorpione costituisce la porta mediante la quali le anime ascendono *ad astra* seguendo il prototipico percorso tracciato da Ercole. Un interessante raffronto può essere stabilito con il disco di Brindisi e il monumento funebre dei *Secundini* dove i carri, rispettivamente di Dioniso ed Ercole, sembrano puntare proprio verso questa costellazione.

Secondo M.J. Vermaseren, una tale interpretazione potrebbe essere applicata anche alla decorazio-

69 Città del Vaticano, Musei Vaticani. VERMASEREN 1976, p. 52; LUSCHI 1992, p. 280. Tale schema iconografico è riproposto anche presso il più celebre Altare del Belvedere (Città del Vaticano, Musei Vaticani), realizzato tra il 12 e il 2 a.C., dove, su una delle due facce principali, è raffigurata un'analogia scena di apoteosi di un personaggio maschile variamente identificato con Enea, Romolo, Cesare, Augusto o Marco Agrippa. Sulle altre facce del monumento sono raffigurati una Vittoria che sorregge il *clipeus virtutis* dedicato dal Senato ad Augusto, la consegna dei *Lares Augusti* ai ministri del culto da parte del *princeps* e il prodigio della scrofa gravida in presenza di Enea. Per uno *status quaestionis* in merito al significato delle immagini dell'Altare del Belvedere si veda: CAPPELLI 1984-1985.

70 Città del Vaticano, Cortile della Pigna. Se R. Turcan ha ipotizzato che i tre suddetti segni zodiacali richiamerebbero il *thema mundi* secondo il modello proposto da Firmico Materno, ovvero la disposizione dell'oroscopo al momento della nascita del cosmo (TURCAN 1975), più recentemente R. Hannah ha suggerito che le tre costellazioni astrologiche in questione alluderebbero alla Primavera, e dunque all'idea di rinnovamento del creato (HANNAH 1989).

71 Sui due manufatti (Ostia, Museo Archeologico) si vedano: MUSSO 1994, p. 139; QUET 2004, p. 123, nota 19.

72 PESCE 1957, p. 97.

ne del vaso-borraccia rinvenuto presso la tomba n° 111 della necropoli “Lugone” di Salò e risalente al I-II sec. d.C.<sup>73</sup> Il reperto è decorato sul lato A con la scena dell’uccisione di Laomedonte e la liberazione di sua figlia ad opera di Ercole, e su quello B con la scena dell’apoteosi di Dioniso che, accompagnato in trionfo dal suo seguito, sale in cielo attraverso lo zodiaco, mentre in basso si svolge una scena di vendemmia (Fig. 12). Vermaseren, infatti, pur ammettendo che lo Scorpione, così come altri segni, non sia chiaramente riconoscibile, ipotizza che il committente del vaso, probabilmente un iniziato al culto dionisiaco, si auto-identifichi con Ercole che sale all’Olimpo attraverso la suddetta costellazione, aspirando dunque anch’egli alla divinizzazione<sup>74</sup>.

Non è del resto forse casuale che tutti e tre i cerchi zodiacali raffigurati sui sarcofagi di Sassari, Pisa e Dumbarton Oaks inizino con l’Ariete. Esclusa, infatti, la possibilità che questa immagine costituisca un riferimento indiretto alle vicende biografiche dei committenti<sup>75</sup>, non è improbabile che tale scelta sia stata determinata anche dalla pregnanza semantica dell’Ariete, designato in antico come prima costellazione dello zodiaco e corrispondente, in quanto segno di Marzo-Aprile<sup>76</sup>, all’equinozio di primavera, un evento astronomico simboleggiante la rinascita del creato<sup>77</sup> e, in senso lato, del defunto. Una lettura analoga, ad esempio, può essere applicata alla celebre *lanx* d’argento di Parabiago (ultimo venticinquennio del IV sec. d.C.), dove, entro la scena di respiro cosmico che incornicia il trionfo di Cibele e Attis, *Aion*, impegnato a far ruotare l’ellissi zodiacale sorretta da Atlante, poggia la mano destra proprio in corrispondenza di questo segno<sup>78</sup>. L. Musso ha correttamente sottolineato come tale schema figurativo alluderebbe agli *Hilaria*, celebrati il 25 Marzo e fondamentali nel quadro del ciclo festivo metroaco poiché, in questa occasione, si commemorava la resurrezione di Attis in coincidenza appunto dell’equinozio primaverile e del simbolico risveglio della natura<sup>79</sup>.

Un’ultima problematica concernente i sarcofagi di Sassari, Pisa e Dumbarton Oaks può essere sollevata dalla questione, annosa in archeologia, relativa all’identificazione della committenza<sup>80</sup>.

---

73 Sul reperto (Gavardo, Museo Archeologico) si veda: VERMASEREN 1976.

74] VERMASEREN 1976, p. 59.

75 Così, in relazione al sarcofago di Dumbarton Oaks, deve essere esclusa l’eventualità che l’immagine dell’Ariete costituisca un riferimento cronologico all’anno in cui il defunto, raffigurato con la moglie entro il *clipeus* zodiacale, rivestì la carica consolare (HANFMANN 1951, I, p. 13; HANFMANN 1951, II, p. 3, nota 13).

76 Nonostante le date di entrata del Sole nelle costellazioni fossero state stabilite fin dalla prima metà del IV sec. a.C. da Eudosso di Cnido, non coincidendo tale fenomeno con l’inizio del mese ma, approssimativamente, con il suo ventesimo giorno, accadeva che un segno zodiacale fosse alternativamente associato all’uno o all’altro mese, a seconda che ne contraddistinguesse le prime due decadi o l’ultima (GUNDEL 1966, p. 1280; GHEDINI 1984, p. 93, nota 153).

77 GUNDEL 1992, p. 164; QUET 2004, p. 128. La rilevanza della Primavera è testimoniata anche dal fatto che numerosi mosaici nord-africani incentrati sul tema delle Stagioni inizino proprio con la sua raffigurazione (PARRISH 1984, p. 160).

78 Sul manufatto (Milano, Civico Museo Archeologico) si vedano: LE GLAY 1981, p. 404; MUSSO 1994, p. 141.

79 MUSSO 2008, pp. 165-166. I *Megalesia*, durante i quali era rievocata la vicenda mitica di Attis, pareddo della *Magna Mater*, erano cronologicamente concentrati a Marzo e comprendevano le celebrazioni del *Canna intrat* (15 del mese), *Arbor intrat* (22), *Sanguem* (23), *Hilaria* (25) *Requetio* (26), *Lavatio* (27) e *Initium Caiani* (28). Costituivano un’appendice di questo ciclo festivo i *ludi scaenici* e *circenses* di Aprile (4-10 del mese), in commemorazione del *dies natalis* del tempio della dea sul Palatino. Sul significato degli *Hilaria* e, più in generale, sul culto metroaco a Roma: ROLLER 1999, pp. 263-286; LANCELLOTTI 2002, p. 152-160.



La prospettiva di una soluzione positiva appare complessa, sebbene si possa ipotizzare con buona verosimiglianza che i destinatari dei tre monumenti funebri fossero contraddistinti da uno *status* elevato, confermato, aldilà delle notevoli qualità tecnico-stilistiche dei manufatti, dalla presenza di attributi specifici quali il possibile *volumen* nel caso del sarcofago sassarese e il *rotolus* di quello statunitense, evidentemente indici degli interessi intellettuali dei defunti<sup>81</sup>.

Più specificamente, per quanto riguarda il sarcofago del Museo “G.A. Sanna”, C. Vismara ne ha ipotizzato la provenienza da un sepolcro collocato presso il *fundus* di una villa, di cui la defunta doveva essere la *domina*<sup>82</sup>. Nonostante questa proposta sia tutta da verificare<sup>83</sup>, appaiono in tal senso suggestive le relazioni semantiche che si possono tracciare tra il monumento funerario sardo e il sarcofago marmoreo di Arianna proveniente da Auletta (Salerno) (Fig. 13). Ascrivibile alla seconda metà del III sec. d.C., il manufatto è decorato al centro del lato lungo con l’immagine dell’eroina, raffigurata nella tipica postura da dormiente. Arianna è circondata da una serie di figure disposte sui due lati brevi e lungo i registri superiore e inferiore della fronte. Si trattano di *Sol* e *Tellus*, *Luna* e *Oceanus*, nonché di eroti e fanciulli, raccolti in gruppi e intenti a svolgere varie attività, simboleggianti, sulla base della convincente ipotesi di R. Amedick, i Mesi<sup>84</sup>.

Secondo l’Autrice, infatti, tali formule iconografiche suggerirebbero la beatitudine eterna che la defunta, sovrapponibile alla figura di Arianna amata da Dioniso<sup>85</sup>, trascorrerà nell’Aldilà nel corso di un anno simbolicamente dilatato all’infinito, come ribadito dal contorno delle immagini delle divinità cosmogoniche e dei Mesi<sup>86</sup>. Tra queste ultime, quelle più precisamente a carattere rurale evocano anche l’idea della *felicitas temporum*, cosicché le suddette attività agricole richiamerebbero la *fecunditas* delle proprietà fondiarie della facoltosa *domina* e, contemporaneamente, alluderebbero all’atemporale serenità bucolica della dimensione ultraterrena<sup>87</sup>. Proprio sulla base di tale presupposta ricchezza, è stato ipotizzato che la *domina* del sarcofago di Arianna appartenesse al clan dei *Brutii Praesentes*, benestanti possidenti terrieri del Salerno<sup>88</sup>.

80 La questione è troppo ampia per essere trattata in questa sede in maniera adeguata; per un quadro complessivo della problematica, a riguardo in particolare della scultura funeraria, si vedano più recentemente: BIRK 2012; VARNER 2015, pp. 166-168.

81 HUSKINSON 1999; BIRKE 2014, pp. 34-36.

82 VISMARA 1999, p. 368.

83 A. Teatini sottolinea come «nella medesima località [dove è stato ritrovato il sarcofago, n.d.a] è peraltro segnalato, al momento, solo un tratto di strada romana» (TEATINI 2011, p. 157, nota 632).

84 Napoli, Museo Archeologico Nazionale. I Mesi in questione sarebbero rappresentati sia da immagini di festività religiose che di attività agresti: Febbraio (a cui rimanda la celebrazione dei *Lupercalia*); Aprile (*ludi circenses* dei *Megalesia*, *Cerealia* e *Floralia*); Maggio (intrecciatura di ghirlande floreali); Giugno (mietitura del grano); Settembre (vendemmia); Ottobre (pigiatra dell’uva); Novembre (raccolta delle olive); Dicembre (*Saturnalia*) (AMEDICK 1990, pp. 198-209). Per una lettura in senso più specificamente dionisiaco o stagionale delle suddette immagini, evocata rispettivamente dalla figura di Arianna e dalle scene rurali, si vedano: HANFMANN 1951, I, p. 36; MATZ 1969, pp. 403-404; KRANZ 1984, p. 145.

85 L’identificazione della defunta con Arianna costituisce un motivo frequente nella scultura funeraria romana dove spesso è riproposta proprio la scena dell’eroina addormentata nell’isola di Nasso in cui è stata abbandonata da Teseo. La scelta di ricorrere a tale soggetto è determinata dal fatto che il legame amoroso che lega Arianna a Dioniso traduce l’aspirazione della defunta a superare gli affanni della vita terrena e a vivere una serena esistenza ultraterrena (KOORTBOJIAN 1995, pp. 138-141; ZANKER-EWALD 2004, pp. 162-167; NEWBY 2011, pp. 201-205).

86 AMEDICK 1990; ZANKER-EWALD 2004, pp. 165-166; PARODO 2012, pp. 148-149; PARODO 2014, pp. 28, 36, 39.

87 AMEDICK 1990, pp. 213-214; FAEDO 2000, p. 523.

Scene di tipo agreste sono raffigurate sia sul sarcofago di Pisa che su quello di Dumbarton Oaks, dove, al di sotto dell'*imago clipeata*, sono rappresentati rispettivamente il momento dell'aratura e quello della vendemmia. Non mancano gli esempi di sarcofagi in cui tali immagini rurali intendono non solo esprimere lo *status* elevato dei defunti ma anche tradurre, attraverso la serenità della dimensione agreste, la quiete dell'Aldilà<sup>89</sup>. Ricordiamo in particolare l'esemplare vaticano (fine III-inizi IV sec. d.C.), in cui la coppia del *dominus* e della *domina* è attorniata da scene di attività campestri quali la mungitura, l'aratura e la zappatura, e quello berlinese (inizi IV sec. d.C.), dove la scena dell'*adventus domini* è fiancheggiata da quelle della vendemmia e della bacchiatura<sup>90</sup>.

In ultima analisi, dunque, appare plausibile come anche nel caso del sarcofago di Sassari sia possibile verificare quel fenomeno, così frequente in età tardo-antica, di sfruttamento delle dinamiche ideologiche imperiali della *felicitas temporum* da parte dell'aristocrazia. Appare esemplare, in tal senso, la testimonianza offerta dal mosaico del *dominus Iulius* (fine IV-inizi V sec. d.C.) (Fig. 14). Il soggetto del manufatto, strutturato su tre registri paralleli focalizzati intorno all'immagine centrale della villa padronale, si basa su una serie di scene che rimandano ai principali lavori agresti svolti all'interno delle proprietà del *dominus* (come pastorizia, mietitura, raccolta delle olive, vendemmia) e a quelle attività che ne connotano lo *status*, quali l'*adventus* e la *venatio*, derivate direttamente dall'*imagerie* imperiale<sup>91</sup>.

Attraverso una copiosa produzione artistica incentrata sul tema del "ciclo del latifondo"<sup>92</sup>, infatti, la classe dirigente romana vuole esprimere, mediante la raffigurazione dei propri possedimenti, non solo il proprio benessere economico e il proprio prestigioso rango sociale, ma anche alludere, ricorrendo alla contemporanea rappresentazione delle attività rurali svolte al loro interno, all'infinita ciclicità stagionale e dunque, metaforicamente, al proprio potere il cui carattere eterno trova, nei sarcofagi appena esaminati, simbolica visualizzazione nell'iconografia dello zodiaco.

Ciro Parodo  
Università degli Studi di Cagliari  
ciroparodo@tiscali.it

---

88 COARELLI 1981, p. 230; TODISCO 1994, p. 491; FAEDO 2000, pp. 522-523. A proposito della raffigurazione dei *Lupercalia* sul sarcofago di Auletta (cfr. *supra*), R. Amedick ha ipotizzato che l'allusione a questa festività sia motivabile con il fatto che la stessa defunta dovesse appartenere a una famiglia romana di alto rango di cui un suo insigne rappresentante esercitò la carica di *lupercus* (AMEDICK 1990, p. 211). L'ipotesi troverebbe conforto nel fatto che anche il noto sarcofago di *Aelia Afanacia* (ultimo terzo del III sec. d.C.; Roma, Museo Classico delle Catacombe di Pretestato), con la sua rappresentazione di una scena di *fastigatio* rituale in occasione della festa, fosse stato commissionato da un cavaliere-lupercus (SOLINBRANDEBURG 1980, pp. 282-284). Originariamente patrizi, a partire dall'età augustea i *luperci* furono reclutati fra gli *equites*, sebbene, dopo l'avvento al potere dei Severi, ne siano annoverati anche tra i senatori. Sterminata la bibliografia sui *Lupercalia*; si veda per un'ottima sintesi di tutta la problematica: ULF 1982, pp. 13-24, 29-78, 82-89.

89 Sull'idea della *felicitas temporum* evocata dalla decorazione di tipo rurale dei sarcofagi si vedano in particolare: GRASSIGLI 2011, pp. 192-196; ZANKER-EWALD 2004, pp. 167-177.

90 Sui due sarcofagi (Città del Vaticano, Musei Vaticani; Berlino, Staatliche Museum) si vedano: GRASSIGLI 2000, p. 221; GRASSIGLI 2011, pp. 194-196.

91 Imponente è la bibliografia su questo mosaico (Tunisi, Musée du Bardo); si vedano tra gli altri: PARRISH 1984, pp. 111-113; SCHNEIDER 1983, pp. 68-84; RAECK 1987; ABAD CASAL 1990, n° 191.

92 Circa l'indagine delle valenze ideologiche insite nel cosiddetto "ciclo del latifondo" si vedano più recentemente: GRASSIGLI 2000, pp. 207-223; GRASSIGLI 2011, pp. 126-199, 227-236.

---

---

**Bibliografia**

- ABAD CASAL 1990: L. Abad Casal, s.v. *Kairoi/Tempora Anni*, in LIMC, V.1, 1990, 891-920.
- AIOSA 2012: S. Aiosa, *Urbanistica e ideologia: a proposito del Tempio di Ercole a Sabratha*, in M.B. Cocco, A. Gavini, A. Ibba (a cura di), *L'Africa Romana XIX. Trasformazione dei paesaggi del potere nell'Africa settentrionale fino alla fine del mondo antico*, vol. 1, Roma 2012, 311-324.
- AMEDICK 1990: R. Amedick, *Monatsbilder auf einem Antiken Sarkophag*, in MDAI(R), 97, 1990, 197-215.
- ARCE 1988: J. Arce, *Funus imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Madrid 1988.
- ARCE 2010: J. Arce, *Roman imperial funerals in effigie*, in B.C. Ewald, C.F. Noreña (eds.), *The Emperor and Rome: Space, Representation, and Ritual*, Cambridge-New York 2011, 309-324.
- BAKHOUCHE 2002: B. Bakhouché, *L'astrologie à Rome*, Louvain-Paris 2002.
- BARATTA 2007: G. Baratta, *La mandorla centrale dei sarcofagi strigilati. Un campo iconografico ed i suoi simboli*, in F. Hölscher, T. Hölscher (Hrsg.), *Römische Bilderwelten*, Heidelberg 2007, 191-215.
- BARTON 1994: T. Barton, *Ancient Astrology*, London-New York 1994.
- BARTON 1995: T. Barton, *Augustus and Capricorn: Astrological Polyvalency and Imperial Rhetoric*, *The Journal of Roman Studies*, 85, 1995, 33-51.
- BECHTOLD 2011: C. Bechtold, *Gott und Gestirn als Präsenzformen des toten Kaisers: Apotheose und Katasterismos in der politischen Kommunikation der römischen Kaiserzeit und ihre Anknüpfungspunkte im Hellenismus*, Göttingen 2011.
- BIRK 2012: S. Birk, *Sarcophagi, Self-Representation, and Patronage in Rome and Tyre*, in S. Birk, B. Poulsen (eds.), *Patrons and Viewers in Late Antiquity*, Oxford 2012, 107-134.
- BIRK 2013: S. Birk, *Depicting the Dead. Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits*, Aarhus 2013.
- BIRK 2014: S. Birk, *Using Images for Self-Representation on Roman Sarcophagi*, in S. Birk, T. Myrup Kristensen, B. Poulsen (eds.), *Using Images in Late Antiquity*, Oxford 2014, 33-47.
- CAHN 1997: H.A. Cahn, s.v. *Oceanus*, in LIMC, VIII.1, 1997, 907-915.
- CAPPELLI 1984-1985: R. Cappelli, *L'Altare del Belvedere: un saggio di nuova interpretazione*, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università degli Studi di Perugia*, 22, n.s. 8, 1984-1985, 91-101.
- CAPUTO 1984: G. Caputo, *Il tempio, gli Antonini imperatori e la Tripolitania*, in CAPUTO-GHEDINI 1984, 1-27.
- CAPUTO-GHEDINI 1984: G. Caputo, F. Ghedini, *Il tempio di Ercole di Sabratha*, Roma 1984.
- COARELLI 1981: F. Coarelli, *Il vallo di Diano in età romana. I dati dell'archeologia*, in B. D'Agostino (a cura di), *Storia del Vallo di Diano*, Salerno 1981, 217-249.
- COLE 2013: S. Cole, *Cicero and the Rise of Deification at Rome*, Cambridge 2013.
- CRACCO RUGGINI 1977: L. Cracco Ruggini, *Apoteosi e politica senatoria nel IV s. d.C.: il dittico dei Symmachi al British Museum*, *Rivista Storica Italiana*, 89, 1977, 425-489.
- CUMONT 1942: F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942.
- DE MARIA 1992: S. De Maria, *Apoteosi private*, in SETTIS 1992, 292-304.
- DEROSE EVANS 1992: J. DeRose Evans, *The Art of Persuasion: Political Propaganda from Aeneas to Brutus*, Michigan 1992.
- ENGEMANN 1973: J. Engemann, *Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit*, Münster 1973.
- FAEDO 2000: L. Faedo, *Aspetti della cultura figurativa nel territorio delle regioni II e III tra III e*
-

- V secolo*, in *L'Italia meridionale in età tardo antica*, vol. I (Atti del XXXVIII Convegno di studi sulla Magna Grecia), Napoli 2000, 473-527.
- GESZTELYI 1981: T. Gesztelyi, *Tellus-Terra Mater in der Zeit des Prinzipats*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II.17.1, 1981, 429-456.
- GABELMANN 1986: H. Gabelmann, s.v. *Endymion*, in LIMC, III.1, 1986, 726-742.
- GHEDINI 1984: F. Ghedini, *Il tempio d'Ercole: ideologia imperiale e propaganda*, in CAPUTO-GHEDINI 1984, 29-130.
- GHEDINI-SALVATORI 1999: F. Ghedini, M. Salvatori, *Vigne e verzieri nel repertorio funerario romano: fra tradizione e innovazione*, *Rivista di Archeologia*, 23, 1999, 82-93.
- GHISELLINI 1994: E. Ghisellini, s.v. *Tellus*, in LIMC, VII.1.2, 1994, 879-889.
- GRADEL 2002: I. Gradel, *Emperor Worship and Roman Religion*, Oxford 2002.
- GRASSIGLI 2000: G.L. Grassigli, *Il regno della villa. Alle origini della rappresentazione della villa tardoantica*, *Ostraka*, I, 2000, 199-226.
- GRASSIGLI 2011: G.L. Grassigli, *Splendidus in villam secessus. Vita quotidiana, cerimoniali e autorappresentazione del dominus nell'arte tardoantica*, Napoli 2011.
- GUNDEL 1966: H.G. Gundel, s.v. *Zodiaco*, in EAA, VII, 1966, 1274-1286.
- GUNDEL 1972: H.G. Gundel, s.v. *Zodiakos*, *Paulys Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft*, II.19, 1972, 543-709.
- GUNDEL 1978: H.G. Gundel, *Imagines zodiaci. Zu neuen Funden und Forschungen*, in M.B. de Boer, T.A. Eldridge (éd.), *Hommage à Maarten J. Vermaseren*, vol. I, Leiden 1978, 438-454.
- GUNDEL 1992: H.G. Gundel, *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum*, Mainz am Rhein 1992.
- GURY 1984: F. Gury, *Aiôn juvénile et l'Anneau zodiacal: l'apparition du motif*, *MEFRA*, 96.1, 1984, 7-28.
- HACHLILI 2002: R. Hachlili, *The Zodiac in Ancient Jewish Synagogal Art: A Review*, *Jewish Studies Quarterly*, 9, 2002, 219-258.
- HANNAH 1986: R. Hannah, *The Emperor's Stars: The Conservatori Portrait of Commodus*, *American Journal of Archaeology*, 90, 1986, 337-342.
- HANNAH 1989: R. Hannah, *Praevolantene scio qua ingenti humana specie... A Reassessment of the Winged Genius on the Base of the Antonine Column*, *Papers of the British School at Rome*, 57, 1989, 90-105.
- HANFMANN 1951: G.M.A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, voll. I-II, Cambridge 1951.
- HÜBNER 1982: W. Hübner, *Die Eigenschaften der Tierkreiszeichen in der Antike: Ihre Darstellung und Verwendung unter besonderer Berücksichtigung des Manilius*, Wiesbaden 1982.
- HÜBNER 2006: W. Hübner, *Crater Liberi. Himmelsporten und Tierkreis*, München 2006.
- HUSKINSON 1999: J. Huskinson, *Women and Learning. Gender and identity in scenes of intellectual life on late Roman sarcophagi*, in R. Miles (ed.), *Constructing Identities in Late Antiquity*, London-New York 1999, 190-213.
- ISLER-KERÉNYI 2012: C. Isler-Kerényi, *Immagini e incognite. Riflessioni sui sarcofagi romani con scene dionisiache*, in G. Sena Chiesa (a cura di), *Costantino 313 d.C.: l'editto di Milano e il tempo della tolleranza*, Milano 2012, 71-75.
- LANCELLOTTI 2002: M.G. Lancellotti, *Attis, Between Myth and History: King, Priest, and God*, Leiden 2002.
- LE BOEUFFLE 1989: A. Le Boeuffle, *Le Ciel des Romains*, Paris 1989.
- LEGLAY 1981: M. LeGlay, s.v. *Aion*, in LIMC, I.1, 1981, 399-411.
- LO MONACO 2011: A. Lo Monaco, *Algide e belle come dee. Immagini private e apoteosi a Roma in età medio-imperiale*, E. La Rocca, C. Parisi Presicce (a cura di), *Ritratti. Le tante facce del potere*, Roma 2011, 335-349.



- JACZYNOWSKA 1981: M. Jaczynowska, *Le culte de l'Hercule romain au temps du Haut-Empire*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II.17.2, 1981, 631-661.
- KOCH 1993: G. Koch, *Sarkophage der Römischen Kaiserzeit*, Darmstadt 1993.
- KOCH-SICHTERMANN 1982: G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982.
- KOORTBOJIAN 1995: M. Koortbojian, *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*, Berkeley 1995.
- KOORTBOJIAN 2013: M. Koortbojian, *The Divinization of Caesar and Augustus. Precedents, Consequences, Implications*, New York 2013.
- KRANZ 1984: P. Kranz, *Jahreszeiten-Sarkophag. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der Vier Jahreszeiten auf klassischen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln*, Berlin 1984.
- L'ORANGE 1953: H.P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953.
- LUSCHI 1992: L. Luschi, *Apoteosi e mausolei imperiali*, in SETTIS 1992, 278-291.
- MARQUIS 1973: E.C. Marquis, *Propertius 4,1,150 and the Gate of Cancer*, Wiener Studien, 86, 1973, 126-133.
- MATZ 1958: F. Matz, *Ein römisches Meisterwerk. Der Jahreszeitensarkophag*, Badminton-New York-Berlin 1958.
- MATZ 1969: F. Matz, *Die Dionysischen Sarkophaghe. Die Denkmäler 162-245*, Berlin 1969.
- MUSSO 1994: L. Musso, s.v. *Aion*, in EAA secondo supplement., I, 1994, 134-142.
- MUSSO 2000: L. Musso, *Governare il tempo naturale, provvedere alla felicitas terrena, presiedere l'ordine celeste. Il Tempo con lo zodiaco: percorso, metamorfosi e memoria di un tema iconografico*, in S. Ensoli, E. La Rocca (a cura di), Aurea Roma. *Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma 2000, 373-388.
- MUSSO 2008: L. Musso, *Il Sole è la misura del Tempo. L'immagine del Tempo eterno nella sua manifestazione solare*, in M. Medri (a cura di), *Sentinum 295 a.C. Sassoferrato 2006: 2300 anni dopo la battaglia. Una città romana tra storia e archeologia*, Roma 2008, 151-190.
- NEWBY 2011: Z. Newby, *In the Guise of Gods and Heroes: Portrait Heads on Roman Mythological Sarcophagi*, in J. Elsner, J. Huskinson (eds.), *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi*, Berlin-New York 2011, 189-227.
- OLOVSDOTTER 2005: C. Olovsson, *The Consular Image. An Iconological Study of the Consular Diptychs*, Oxford 2005.
- PARODO 2012: C. Parodo, *I Saturnalia e la morfologia del disordine rituale nell'antica Roma*, in F. Doria, C. Parodo, *Le sorti ribaltate: alcune riflessioni sul gioco dei dadi durante i Saturnalia*, Ostraka, XXI.1-2, 2012, 137-153.
- PARODO 2014: C. Parodo, *La fiesta y el tiempo. La representación de las festividades religiosas en los calendarios figurados romano-bizantinos*, in L. Neira Jimenez (ed.), *Religiosidad, rituales y prácticas mágica en los mosaicos romanos*, El Boalo-Madrid 2014, 23-44.
- PARRISH 1984: D. Parrish, *Season Mosaics of Roman North Africa*, Roma 1984.
- PARRISH 1992: D. Parrish, s.v. *Menses*, in LIMC, VI.1, 1992, 479-500.
- PESCE 1957: G. Pesce, *Sarcophagi romani di Sardegna*, Roma 1957.
- POLLINI 1990: J. Pollini, *Man or God: Divine Assimilation and Imitation in the Late Republic and Early Empire*, in K.A. Raaflaub, M. Toher (eds.), *Between Republic and Empire. Interpretations of Augustus and his Principate*, Oxford 1990, 334-363.
- PRICE 1992: S. Price, *From Noble Funerals to Divine Cult: The consecration of Roman Emperors*, in D. Cannadine, S. Price (eds.), *Rituals of Royalty: Power and Ceremonial in Traditional Societies*, Cambridge 1992, 56-105.
- QUET 2004: M.-H. Quet, *L'aureus au zodiaque d'Hadrien, première image de l'éternité cyclique dans l'idéologie et l'imaginaire temporel romains*, Revue Numismatique, 160, 2004, 119-154.

- RAECK 1987: W. Raeck, *Publica non despiciens. Ergänzungen zur Interpretation des Dominus-Iulius-Mosaiks aus Karthago*, in MDAI(R), 94, 1987, 295-308.
- REES 2005: R. Rees, "The emperors" *New Names: Diocletian Jovius and Maximian Herculus*, in L. Rawlings, H. Bowden (eds.), *Herakles and Hercules. Exploring a Graeco-Roman divinity*, Swansea 2005, 223-239.
- ROLLER 1999: L.E. Roller, *In Search of God the Mother. The Cult of Anatolian Cybele*, Berkeley 1999.
- SCHMID 2005: A. Schmid, *Augustus und die Macht der Sterne: antike Astrologie und die Etablierung der Monarchie in Rom*, Köln-Weimar 2005.
- SCHNEIDER 1983: L. Schneider, *Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache*, Wiesbaden 1983.
- SETTIS 1992: S. Settis (a cura di), *Civiltà dei Romani 3. Il rito e la vita privata*, Milano 1992.
- SICHTERMANN 1992: H. Sichtermann, *Die mythologischen Sarkophage. Apollon, Ares, Bellerophon, Daidalos, Endymion, Ganymed, Giganten, Grazien*, Berlin 1992.
- SOLIN-BRANDEBURG 1980: H. Solin, H. Brandeburg, *Paganer Fruchtbarkeitritus oder Martyriumdarstellung? Zum Grabrelief der Elia Afanacia im Museum der Prätextat-Katakomben zu Rom*, Archäologischer Anzeiger, 1980, 271-284.
- STERN 1981: H. Stern, *Les calendriers romains illustrés*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II.12.2, 1981, 432-475.
- TEATINI 2011: A. Teatini, *Repertorio dei sarcofagi decorati della Sardegna romana*, Roma 2011.
- TODISCO 1994: L. Todisco, *Scultura antica e reimpiego in Italia meridionale*, vol. I: Puglia, Basilicata, Campania, Bari 1994.
- TORELLI 1990: M. Torelli, *Le basiliche circiformi di Roma. Iconografia, funzione, simbolo*, in G. Sena Chiesa, E.A. Arslan (a cura di), *Felix Temporis Reparatio*, Milano 1990, 203-217.
- TURCAN 1966: R. Turcan, *Les sarcophages romains a représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Paris 1966.
- TURCAN 1975: R. Turcan, *Le piédestal de la colonne Antonine. A propos d'un livre récent*, *Revue archéologique*, 2, 1975, 305-318.
- ULANSEY 1991: D. Ulansey, *The Origins of the Mithraic Mysteries: Cosmology and Salvation in the Ancient World*, Oxford 1991.
- ULF 1982: Ch. Ulf, *Das römische Lupercalienfeste: ein Modellfall für Methodenprobleme in der Altertumswissenschaft*, Darmstadt 1982.
- VARNER 2015: E.R. Varner, *The Patronage of Greek and Roman Art*, in C. Marconi (ed.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, Oxford-New York 2015, 152-175.
- VERMASEREN 1976: M.J. Vermaseren, *Liber in Deum: l'apoteosi di un iniziato dionisiaco*, Leiden 1976.
- VISMARA 1999: C. Vismara, *Porto Torres. Il territorio turritano e le indagini archeologiche*, in P. Sommella, L. Borrelli Vlad, V. Emiliani (a cura di), *Luoghi e tradizioni d'Italia: Sardegna*, Roma 1999, 359-368.
- WOOD 2000: S. Wood, *Mortals, Empresses, and Earth Goddesses. Demeter and Persephone in Public and Private Apotheosis*, in D.E.E. Kleiner, S.B. Matheson (eds.), *I Claudia, 2: Women in Roman Art and Society*, Austin 2000, 77-99.
- WREDE 1981: H. Wrede, *Consecratio in formam deorum: vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mainz am Rhein 1981.
- ZANKER 1987: P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987.
- ZANKER 1991: P. Zanker, *Immagini e valori collettivi*, in G. Clemente, F. Coarelli, E. Gabba (a cura di), *Storia di Roma 2. L'impero mediterraneo II: I principi e il mondo*, Torino 1991, 193-220.
- ZANKER 2002: P. Zanker (a cura di E. Polito), *Un'arte per l'impero: funzione e intenzione delle*
-

*immagini nel mondo romano*, Milano 2002.

ZANKER 2004: P. Zanker, *Die Apotheose der römischen Kaiser. Ritual und städtische Bühne*, München 2004.

ZANKER-EWALD 2004: P. Zanker, B.C. Ewald, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München 2004.





Fig. 1. Sarcophago del Museo Nazionale “G.A. Sanna” di Sassari con immagine della defunta entro clipeo zodiacale (da TEATINI 2011, fig. 135)

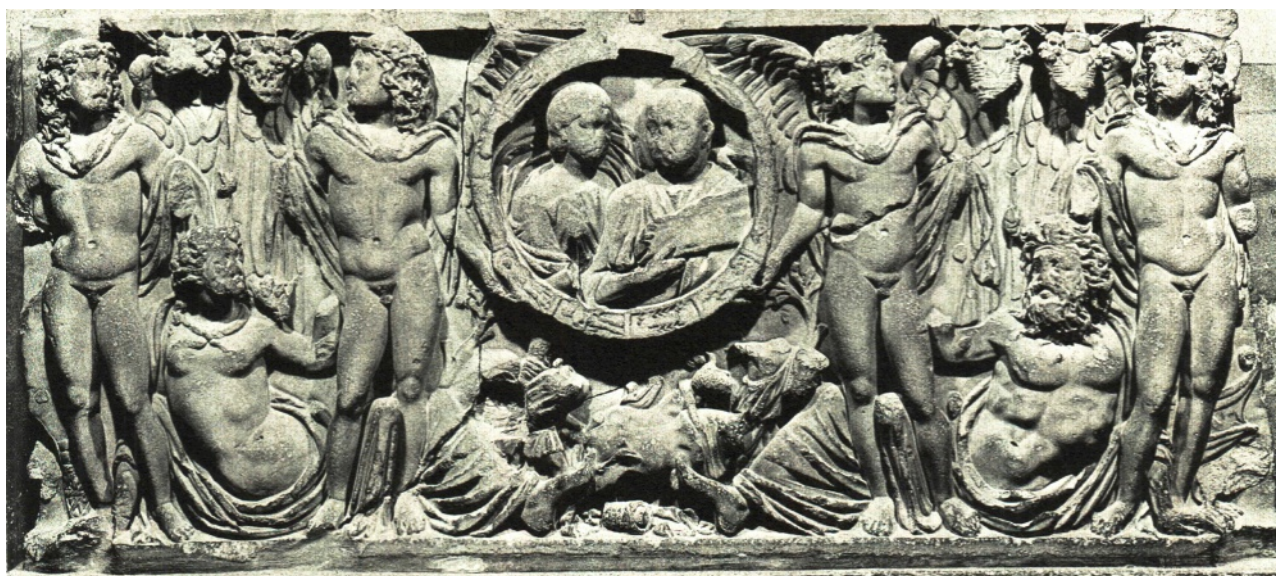


Fig. 2. Sarcophago del Campo Santo Monumentale di Pisa con immagine di una coppia di defunti entro clipeo zodiacale (da HANFAMANN 1951, II, fig. 37)





Fig. 3. Sarcofago di Dumbarton Oaks-Georgetown (Washington D.C.) con immagine di una coppia di defunti entro clipeo zodiacale (da HANFAMANN 1951, II, fig. 2)



Fig. 4. Affresco dell'apoteosi di Marco Aurelio del tempio di Ercole a Sabratha; disegno (da GHEDINI 1984, tav. 23, fig. 1)





Fig. 5. Frammento di terracotta con immagine di *Helios* (-Traiano) circondato dal cerchio zodiacale (da GUNDEL 1992, kat. nr. 98)



Fig. 7. Medaglione bronzeo di Severo Alessandro con l'imperatore che fa ruotare l'anello zodiacale attraverso il quale transitano le Stagioni; rovescio (da MUSSO 2008, fig. 3)



Fig. 6. Aureo di Adriano con *Aion* entro l'ellissi zodiacale; rovescio (da MUSSO 2008, fig. 4)



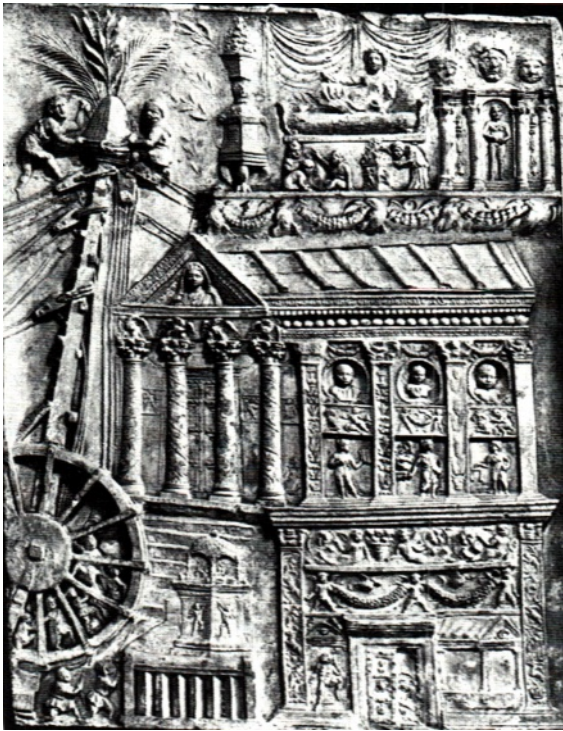


Fig. 8. Tomba degli *Haterii* con scena di apoteosi della defunta (da DE MARIA 1992, fig. 383)



Fig. 9. Disco di Brindisi con scena di apoteosi di Dioniso e Semele (da GUNDEL 1992, kat. nr. 95)



Fig. 10. Monumento sepolcrale dei *Secundini* di Igel (Trier) con scena di apoteosi di Ercole (da VERMASEREN 1976, tav. XXXVI)





Fig. 11. Dittico dei *Symmachi* con scena di apoteosi di un imperatore (da GUNDEL 1992, abb. 59)



Fig. 12. Vaso-borraccia di Salò con scena di apoteosi di Dioniso; lato B (da VERMASEREN 1976, tav. V)



Fig. 13. Sarcophago di Arianna da Auletta (Salerno); fronte (da ZANKER-EWALD 2004, abb. 152).

---





Fig. 14. Mosaico del *dominus Iulius* (da Abad Casal 1990, n° 191)

