

La tomba di Aelia Arisuth a Gargaresc in Tripolitania e il suo ciclo pittorico

Filippo Venturini¹

Riassunto

Gargaresc è un'oasi situata a sud ovest di Tripoli, qui sono state rinvenute delle tombe ipogee, con interessanti cicli pittorici e datate al IV d.C. La prima di queste sepolture ad essere scoperta fu quella di Aelia Arisuth, con una serie di pitture parietali ad ornamento di due dei tre sepolcri ivi contenuti: quello della donna dalla quale la tomba mutua il nome e quello del marito di questa.

Questo monumento è stato oggetto di dispute fra gli studiosi, infatti alcuni hanno pensato si trattasse di una tomba di due adepti del culto di Mitra, altri che i due fossero dediti al Cristo, altri ancora che le pitture presentassero una tale ambiguità da fare ritenere che fossero frutto di un sincretismo fra religione tradizionale romana e quella cristiana. In questa sede si propone una rilettura del ciclo pittorico, mettendo in evidenza come vi sia una più forte connotazione cristiana, per la probabile presenza di due angeli, ma, allo stesso tempo, ammettendo la natura sincretica del messaggio religioso di queste pitture.

PAROLE CHIAVE: Libia, pittura tardo antica, Cristianesimo, Paganesimo.

Abstract

AELIA ARISUTH TOMB AT GARGARESC, TRIPOLITANIA AND ITS WALL PAINTINGS

Gargaresc is an Oasis south west of Tripoli. Here is a late roman necropolis, with hypogean tombs, with a very interesting painted wall decoration. These monuments date to the IVth century a.C.

Aelia Arisuth's tomb was the first of these hypogea to be discovered, here there is a painted decoration into and around the niches of Aelia Arisuth's and her husband's tombs. Some scholars thought that they both might have been devoted to Mithra, some others said that they were Christians or even that these paintings reveal a syncretic nature by mixing together some christian and pagan elements.

This article will be focused on some elements that might reveal the christian nature of the paintings, or, at least, of part of them. Infact in Aelia Arisuth's niche there are two figures that might be angels.

KEY WORDS: Libya, late roman painting, Christian and Pagan religion.

SCOPERTA E RISCOPERTA

“Anche i dintorni immediati di Tripoli diedero trovamenti degni di molta considerazione (...) Si ritrovò poi una importantissima tomba con pareti dipinte veduta nel 1903 da un ingegnere Weber che era a Tripoli a servizio del Governo Ottomano, e poi rinterrata e perduta di vista. La tomba cavata nella roccia a Gargaresc è ora completamente scavata e posta in assetto tale da assicurarne una buona e duratura conservazione. Purtroppo, nel periodo intercorso tra la prima scoperta del 1903 e la nuova del 1919, sono scomparsi due frammenti d'intonaco con l'iscrizione «Quae lea iacet, qui leo iacet», che accennavano chiaramente per lo meno a simpatie dei defunti per il culto di Mitra. Si ritrovarono

però il bellissimo ritratto della defunta Elia Arisuth con i Geni che ne sorreggono il medaglione, le figure dei due Licnofori e la vivace scena della corsa di quattro quadrighe nel circo.” (PARIBENI, 1926)

Così, in un articolo apparso in un volume ove si faceva il punto sull'intera attività di riassetto della Tripolitania, avvenuta sotto l'egida del governo che da quattro anni si era insediato in Italia, il Paribeni ricordava le vicende della tomba di Arisuth a Gargaresc, fino alla musealizzazione avvenuta nel 1922.

L'oasi di Gargaresc è a sud ovest di Tripoli, in Libia (fig. 1), circa m 200 a sud della sua estremità occidentale, si trova un'area nota presso la popolazione locale come “Mahàll el -Antica”, cioè: luogo delle antichità. Qui si trova una tomba ipogea, con decorazione pit-

¹ Missione Archeologica dell'Università di Urbino a Cirene, Libia; Componente della Commissione Nazionale Cavità Artificiali



Fig. 1 - Pianta della Tripolitania (da REDAELLI, 1989).
Fig. 1 - A plan of Tripolitania (after REDAELLI, 1989).

torica alle pareti, che fu scoperta, per la prima volta, nel 1903 da Clerman-Gonneau, che ne diede notizia all'*Académie des inscriptions et belles lettres*, in base agli schizzi fornitigli dal signor Weber che era ingegnere dei ponti e delle strade dell'Impero Ottomano a Tripoli. Pressoché contemporaneamente, ne davano notizia in Italia il Marucchi e il Muñoz, entrambi ritennero che si trattasse di una tomba cristiana.

Il monumento fu poi nuovamente interrato e se ne perse quasi la memoria fino a che non fu nuovamente identificato nel 1914. L'ipogeo venne in buona parte riportato alla luce dall'esplosione di due mine, utilizzate nella, forse troppo vicina, cava di pietra, fra il 1918 e il 1919 (fig. 2).

Nel 1922 si procedette ad un vero e proprio intervento di musealizzazione, in quello stesso anno il Romanelli pubblicò uno studio nel *Notiziario Archeologico* del Ministero delle Colonie (ROMANELLI, 1922). Quest'ultimo asseriva che, data la presenza di un tipo di arenaria piuttosto tenera, adatta come materiale edile, in questa zona ci fossero cave sin dall'antichità e che molte di queste cave, una volta esaurite sarebbero state utilizzate come tombe, ipotizzando che questa fosse anche la storia del monumento in parola (ROMANELLI, 1922).

DESCRIZIONE DELL'IPOGEO

Il corridoio di accesso è di m 4,35, a questo nel 1922 si accedeva tramite tre scalini (figg. 3 e 4), tuttavia Romanelli ipotizza fossero sette, ciò significherebbe che nella sua forma originaria, l'ingresso all'ipogeo

fosse tipo pozzetto, secondo uno schema ben attestato nelle tombe puniche e libio-fenice. Il corridoio sfocia in una camera quadrangolare, ma piuttosto irregolare, come rivelano le misure: m 8,15 x 8,10 x 5,25 x 5,20 (figg. 3 e 4). Qui si trovano tre sepolcri: due semplici a nord, uno bisomo a sud.

Il sepolcro principale è di fronte al corridoio d'accesso, seppur non in perfetta simmetria. Si tratta di una grande nicchia quadrangolare, che sotto il suo piano nascondeva il sepolcro del defunto.

Il sepolcro fu profanato, in epoca successiva alla scoperta avvenuta nel 1903, dato che il Clerman-Gonneau lo descrive ancora sigillato. Il piano di copertura è per lo più perduto, ma è ancora visibile una vasca, con un



Fig. 2 - L'entrata della tomba nel 1922 (da ROMANELLI, 1922).
Fig. 2 - The entrance of the tomb in 1922 (after ROMANELLI, 1922).

foro che comunicava con l'interno della tomba, all'altezza della testa del defunto, è questo un particolare frequente nelle sepolture d'epoca romana, qui si versavano profumi e tutti quegli omaggi "che l'affettuosa pietà dei superstiti veniva a portare periodicamente al sepolcro" (ROMANELLI, 1924).

Questo uso persiste anche in epoca cristiana, come testimoniano le catacombe di Siracusa e Roma. Le misure sono le seguenti: lunghezza m 2,55; larghezza m 0,95; profondità da 1,05. Attiguo al sepolcro principale, appena descritto, se ne trova un altro, più piccolo e successivo, la cui seriorità è chiaramente deducibile dal fatto che l'intonaco di questo, in alcuni punti copre quello dell'altro. Anche in questo caso il piano che copriva la tomba fu rotto in occasione della profanazione della medesima. Le misure sono le seguenti: lunghezza m 1,89; larghezza m 0,55; profondità da 0,37 a 0,44. Il terzo sepolcro è bisomo e ha le seguenti dimensioni: lunghezza m 1,95; larghezza 1,40; altezza m 1,30 (ROMANELLI, 1922).

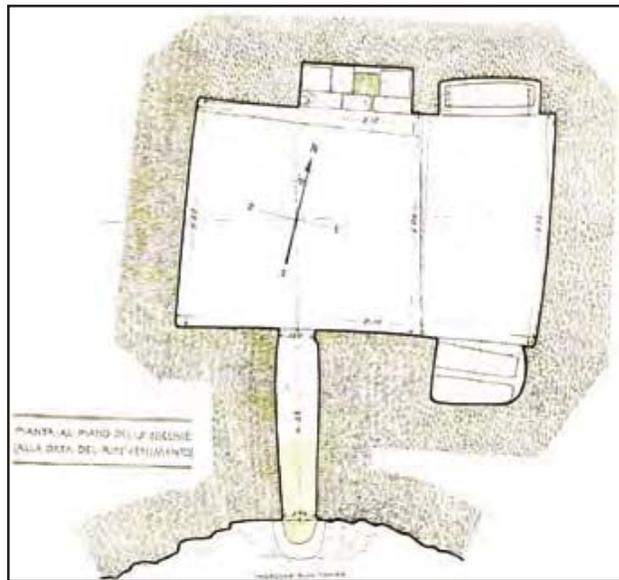


Fig. 3 - Pianta della tomba (da ROMANELLI, 1922).
Fig. 3 - The plan of the tomb (after ROMANELLI, 1922).

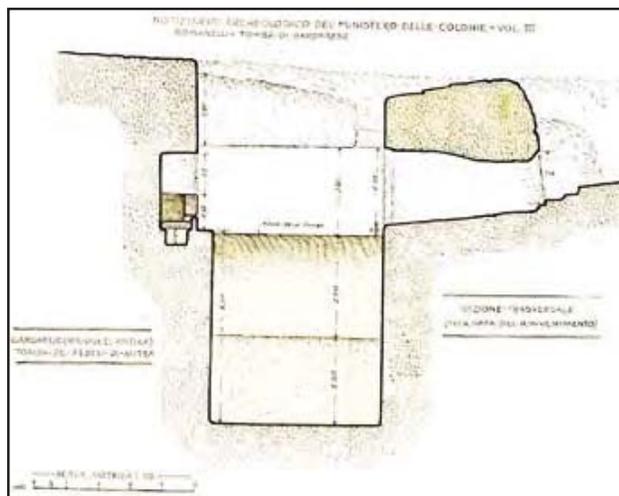


Fig. 4 - Sezione della tomba (da ROMANELLI, 1922).
Fig. 4 - The section of the tomb (after ROMANELLI, 1922).

L'APPARATO DECORATIVO

I due sepolcri principali presentano una decorazione pittorica di notevole interesse.

Trattasi di pittura ad affresco applicata direttamente alla nuda roccia della parete, questo ne ha profondamente compromesso la conservazione, date le notevoli irregolarità presenti nel supporto, così parti cospicue si sono staccate e sono cadute.

Come già detto si tratta di due cicli pittorici e quello del sepolcro minore è più recente, poiché in alcuni punti copre l'altro.

Dalla descrizione fatta dal Clerman-Gonneau sappiamo che sui coperchi dei due sarcofagi c'erano disegnati due lenoni ritratti nell'atto di saltare verso sinistra, che sul corpo recavano le scritte: *QUAE LEA IACET* (sepolcro maggiore), *LEO IACET*, facilmente integrabile come: *[QUI] LEO IACET* (sepolcro minore).

Nella nicchia c'è il ritratto a mezzo busto della defunta, racchiuso entro una corona retta da due figure, ai lati, il tutto immerso, in ampia profusione di fiori (rose) e festoni floreali (figg. 5, 6 e 7).



Fig. 5 - La decorazione pittorica del sepolcro di Aelia Arisuth, a fianco quello del marito (da ROMANELLI, 1922).

Fig. 5 - The painted decoration of Aelia Arisuth's tomb and next to it, her husband's tomb (after ROMANELLI, 1922).



Fig. 6 - La tomba di Aelia Arisuth (da ROMANELLI, 1922).
Fig. 6 - Aelia Arisuth's tomb (after ROMANELLI, 1922).

La defunta porta una veste verde-azzurra, con clavi rossi, mentre le due figure che reggono la corona hanno un velo rosso e una tunica verde, quella di destra, un velo verde e una tunica rossa, quella di sinistra (fig. 7).

Ai lati della nicchia ci sono due geni ignudi, stesi su un mantello rosso, hanno il braccio destro ripiegato sopra il capo, mentre con il sinistro si appoggiano ad una torcia, con il vertice rivolto verso il basso (fig. 8).

Nel soffitto del loculo c'è un pavone, con la coda aperta, circondato da tralci di vite e grappoli d'uva, uccellini e festoni di rose (fig. 7).

Sopra la nicchia ci sono due geni alati con ali dipinte di blu, che reggono con una mano, una corona, che racchiude il nome della defunta, mentre con l'altra "un ramo di canna" (ROMANELLI, 1922). I due geni sono nudi, con solo un mantello svolazzante dietro le spalle e hanno un monile al collo (fig. 6).

Dall'iscrizione sappiamo che la defunta si chiamava Aelia Arisuth e che visse circa sessanta anni. Il nome è fenicio.



Fig. 7 - Aelia Arisuth all'interno di una corona sorretta da due figure che potrebbero essere angeli (da ROMANELLI, 1922).
Fig. 7 - Aelia Arisuth's portrait, set inside a garland which is kept by two figures that might be angels (after ROMANELLI, 1922).



Fig. 8 - Personificazione del sonno (*hypnos*)/morte (da ROMANELLI, 1922).
Fig. 8 - A personification of sleep (*hypnos*)/death (after ROMANELLI, 1922).

Ai lati della nicchia ci sono due giovani lampadofori, ognuno dei quali regge un candelabro con una mano e con l'altra una corona, probabilmente di rose.

Entrambi vestono una dalmatica e hanno un mantello gettato sul braccio e sandali ai piedi (fig. 9).

Sotto la nicchia è ritratta una corsa di quadrighe, nel circo (figg. 5 e 6), i corridori hanno i colori tipici delle fazioni circensi romane: azzurro (fazione *Veneta*), bianco (fazione *Albata*), verde (fazione *Prasina*), rossa (fazione *Russata*).



Fig. 9 - Lampadofori (da ROMANELLI, 1922).
Fig. 9 - Lampadofori (after ROMANELLI, 1922).



Fig. 10 - "Aelia Arisuth visse più o meno sessanta anni" (da ROMANELLI, 1922).
Fig. 10 - "Aelia Arisuth who lived sixty years plus minus" (after ROMANELLI, 1922).

Fra la terza e la quarta auriga c'è una figura a piedi che ha la casacca azzurra e avanza con in mano un oggetto, che è verosimilmente un cratere ansato: premio per il vincitore.

Nella tomba minore, dentro la nicchia c'è il ritratto del defunto (fig. 11): un uomo steso, fra fiori e piante, veste una dalmatica bianca, con fasce rosse e indossa degli stivali.

All'estremità sinistra (per chi guarda) dello specchio pittorico, in prossimità dei piedi del defunto, si erge un albero frondoso, alla sinistra del quale, in alto, c'è un festone.

Negli angoli della nicchia ci sono due giovani ignudi e stesi, secondo lo stesso schema del sepolcro precedentemente descritto. Sopra la nicchia c'è una tabula ansata dipinta, con un'iscrizione che ricorda un *Aelius Magnus* o *Maximus*, figlio di un tale *Iurithanus*, che visse quaranta o cinquanta anni, più o meno (fig. 12). Il defunto è dunque più giovane della donna nel sepolcro a fianco, il nome *Iurathanus* è libico e non fenicio (ROMANELLI, 1922).



Fig. 11 - La tomba del marito (da ROMANELLI, 1922).
Fig. 11 - Aelia's husband's tomb (after ROMANELLI, 1922).

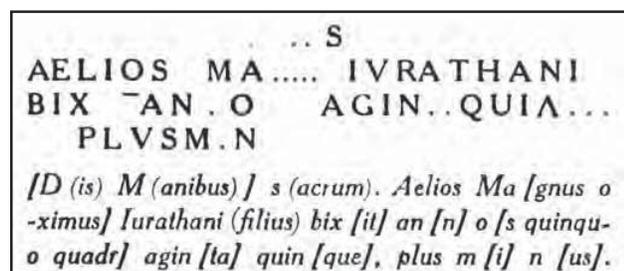


Fig. 12 - "Elio Magno o Massimo figlio di Iuratano, visse più o meno quaranta quattro o cinquanta quattro anni" (da ROMANELLI, 1922).

Fig. 12 - "Aelius Magnus or Maximus, Iurathanus' son who lived fifty four or sixty four years plus minus" (after ROMANELLI, 1922).

LE INTERPRETAZIONI DELLA DECORAZIONE

Data la presenza dei leoni Clerman-Gonneau dedusse che i due defunti fossero dediti al culto di Mitra, iniziati al quarto grado. Questa teoria era condivisa anche dal Paribeni (PARIBENI, 1926).

Gli italiani Marucchi e il Muñoz sostennero che fosse una tomba cristiana e le analogie con le catacombe e i mosaici sepolcrali di Tabraka, potrebbero fare propendere per questa soluzione (ROMANELLI, 1922).

Romanelli analizzò il ciclo, mettendone bene in luce le problematiche esegetiche, scartando però l'ipotesi mitraica: "Nulla di mitriaco dunque nella decorazione; al contrario, se non molto, qualcosa di cristiano sì, tanto da comprendere come la tomba potesse essere riguardata, ad un incompleto esame delle pitture, come cristiana." (ROMANELLI, 1922).

Tuttavia lo studioso non mancò di mettere in luce anche le complicazioni che potrebbero sorgere in seguito ad una interpretazione Cristiana: "Più volte ho dovuto notare gli stretti riscontri che queste pitture offrono con i mosaici tombali cristiani di Thabraca e di altre necropoli tunisine, e anche con le pitture cimiteriali romane: riscontri nel vestito dei defunti e in quello dei giovani candelofori, nelle rose sparse qua e là a lato delle figure e fra i tralci di vite. Questo stesso motivo del tralcio di vite, unito per di più con quello del pavone, se non è proprio esclusivamente cristiano, certo al Cristianesimo ci riporta di preferenza, come a quello che di esso usò con speciale predilezione. Lo stesso dicasi, sebbene con più accorta riserva, della corsa delle quadrighe: essa è sì, una scena particolarmente cara all'arte pagana, ed usata soprattutto nella decorazione dei sarcophagi, ma essa potrebbe altresì non essere priva di senso in un monumento d'arte cristiana, dati il largo uso simbolico che questa fece del cavallo circense, e la frequenza con cui i testi di S. Paolo traggono metafore ed allegorie dai giuochi del circo. Infine, i due giovani col candelabro, più che i dadofori mitriaci, ricordano da vicino un uso, che, fosse pure di origine pagana, certo è che fu praticato con particolare frequenza dai Cristiani, e pare precisamente dai Cristiani di queste regioni africane: l'uso cioè di porre ai lati delle immagini dei defunti, a maggior segno di loro distinzione, due candelabri con certi accesi di tali candelabri si trovano sui mosaici di Thabraca, di Sfax e di altre tombe cristiane dell'Africa, come pure in alcune pitture delle catacombe napoletane: veramente in queste rappresentazioni il candelabro è di solito poggiato a terra, ma che l'uso comportasse anche che esso fosse invece sorretto da persone lo prova un disegno del calendario di Furio Dionisio Filocalo, pure esso del IV secolo, nel quale vediamo l'immagine della città di Alessandria di Egitto fiancheggiata da due amorini alati in atto di portare dei candelabri con il cero acceso." (ROMANELLI, 1922).

Al termine di questa analisi, il Romanelli finiva per propendere per un'interpretazione sincretica, una commistione di elementi iconografici cristiani e pagani: "tale contaminazione di credenze, per cui tra i due poli opposti, rappresentati dai seguaci sicuri e convinti dell'una o dell'altra religione, doveva digradare una serie infinita di anime timorose o di menti dubitanti, che il vecchio e il nuovo cercavano conciliare con maggiori o minori condiscendenze da una parte e dall'altra o con reciproci adattamenti." (ROMANELLI, 1922).

Secondo Di Vita si tratterebbe di una tomba Cristiana (DI VITA, 1978; 1990), ma, a quanto pare, questa deduzione si baserebbe sulla stretta connessione esistente fra le pitture di questa e quelle della vicina Tomba di Adamo ed Eva e sulla datazione al 340-350.

Lo studioso non rileva alcun particolare riferimento alla religione Cristiana nella tomba in questione.

IL CICLO PITTORICO NELLO SPAZIO E NEL TEMPO

Fra le tombe ipogee, con decorazione pittorica della Tripolitania è doveroso citare quella definita del “defunto eroizzato” (DI VITA, 1990), più antica del monumento in esame e caratterizzata da uno stile punico con contenuto ellenico, mentre la tomba di Arisuth sembra essere legata, anche formalmente, ad un linguaggio ellenistico romano, come si può dedurre dalla somiglianza fra i ritratti del Fayumm e quello della defunta e quella fra uno dei portatori di candelabro (fig. 9 di sinistra) e un coppiere di un affresco che ornava una stanza di una casa sul Celio a Roma (BIANCHI BANDINELLI, 1998). Tuttavia, nel sepolcro del “defunto eroizzato”, che ospitava le salme di due coniugi, il marito è ritratto steso, a banchetto, mentre la moglie appare a mezzo busto, la similitudine con le pitture in esame è evidente, l'unica differenza è che l'uomo nel nostro caso è disteso in un giardino fiorito, ma la posizione è chiaramente quella del banchettante, per altro sono note, soprattutto in epoca tardo antica, raffigurazioni di banchetti all'aperto. Sempre a Gargaresc esiste una tomba detta di Adamo ed Eva (DI VITA, 1990), ove appare anche una figura maschile che potrebbe essere o Gesù o il profeta Balaam. Dunque in questo caso, la tematica è, quantomeno, chiaramente biblica. Fatto rilevante è che le maestranze che avrebbero realizzato il ciclo pittorico di questa tomba e quello del sepolcro di Arisuth, sarebbero le stesse, si noti soprattutto la somiglianza fra i lampadofori presenti in entrambi gli ipogei (DI VITA, 1990).

Un serie di interessanti affinità lega anche il ciclo pittorico di cui si sta trattando con i mosaici della Villa del Casale di Piazza Armerina (DI VITA, 1978), per i quali sono state proposte datazioni differenti: ad epoca tetrarchica (GENTILI, 1959), IV-V d.C. (PACE, 1951), 320-350 d. C. (DI VITA, 1978).

Il monumento appare così come un tipico prodotto della regione e dell'epoca alle quali appartiene. Fra l'età dei tetrarchi e tutto il IV secolo d.C., si sviluppa un nuovo e originale linguaggio pittorico “*che pone sullo stesso piano tutti i paesi affacciati sul Mediterraneo*” (BIANCHI BANDINELLI, 1998). In questo periodo si assiste anche al cambiamento del modo di vestire, che ha, come uno dei tratti fondamentali, l'adozione di grossi ornamenti circolari, applicati sulle vesti, proprio come nel caso in esame (CARANDINI, 1964; BIANCHI BANDINELLI, 1998).

RILEGGERE IL CICLO PITTORICO

Il Romanelli nell'affermare la scarsa aderenza delle pitture alla religione mitraica aveva sicuramente ragione. I due felini rampanti, con le relative iscrizioni, che si trovavano sopra i due loculi, non sono sufficienti per sostenere una simile ipotesi, infatti sarebbe stato logico che anche nel resto dell'ornamentazione ci fossero più precisi e pregnanti rimandi a questa religione.

Non c'è dubbio che ci sia un'ampia profusione di simbologie di matrice pagana, che non hanno sempre un carattere generico, ma per alcuni aspetti sembrerebbero riferimenti ad un preciso ambito culturale: quello dionisiaco. In primis si tenga presente l'ampia profusione

di tralci di vite e grappoli d'uva nei soffitti delle due nicchie (figg. 7 e 11), anche l'analogia con il sepolcro del “defunto eroizzato” spinge in questa direzione, infatti in quel caso il marito era un *mystes* del culto di Dioniso/Bacco (DI VITA, 1990). Arisuth appare con un rotolo in mano, esattamente come una figura femminile del ciclo pittorico della Villa dei Misteri a Pompei (PAPPALARDO, 2009). L'apoteosi della donna devota a Dioniso, dunque assimilata ad Arianna, avveniva tramite due eroti alati (KERÉNYI, 2010), che in questo caso compaiono, ma al di sopra della nicchia, nell'atto di trasportare una corona con “i dati anagrafici” della defunta, il busto della quale è invece circoscritto da una corona retta da due figure aptere, caratterizzate da un mantello svolazzante, che il Romanelli interpreta come femminili. Sembrerebbe che quel velo svolazzante alle spalle di questi due personaggi scenda davanti, coprendo la dalmatica che indossano, lasciandola intravedere ai lati: si tratterebbe dunque di un pallio. Questa sopravveste era fissata o girata sopra la spalla sinistra (BUSSAGLI, 1991), esattamente come nel caso in esame. “L'abbigliamento dalmatica-pallio costituisce per la figura angelica una sorta di divisa” (BUSSAGLI, 1991). È questo lo stesso abbigliamento che hanno gli angeli ritratti nel pavimento del corridoio ovest della Casa di Esichio a Cirene (VENTURINI, 2013). L'assenza di ali nelle figure in esame non deve stupire, infatti fino alla fine del IV secolo d.C. i messi divini sono apteri, solo in quest'epoca acquistano le ali, a seguito di serrate e profonde dispute teologiche e non perché deriverebbero la loro iconografia da quella della Vittoria (VENTURINI, 2013, con bibliografia annessa).

Esistono diverse raffigurazioni di angeli apteri: Roma, sarcofago della Casa dei Pupazzi, Catacomba di Priscilla, Catacomba dei Giordani, ipogeo di via Dino Compagni, Catacomba di S. Sebastiano, nucleo dell'ex vigna Chiaraviglio, solo per citarne alcuni (BEREFELT, 1968; PROVERBIO, 2007).

Non è neppure inusitata l'associazione fra angelo aptero ed eroti psicopompi con ali, si veda ad esempio il sarcofago della Casa dei Pupazzi (BEREFELT, 1968), in genere, però gli eroti reggono corone o clipei con l'effigie o con informazioni sul defunto e gli angeli corone o clipei con l'effigie di Cristo o riferimenti a Dio, come nel già citato sarcofago romano o nei mosaici cirenei della Casa di Esichio (VENTURINI, 2013). Non è il caso delle pitture in esame, ove addirittura il rapporto potrebbe essere invertito, visto che il diretto riferimento alla divinità è nella corona retta dai due eroti: la sigla D M S. Questa sigla è uno di quegli elementi, che dissuasero Romanelli dall'interpretare il ciclo pittorico come cristiano, infatti è ampiamente diffusa nelle iscrizioni funerarie pagane, significa: *Dis Manibus Sacrum* (BUONOPANE, 2013). Non è questa la sede in cui discutere chi fossero gli Dei Mani, ma, per la questione che si sta trattando, è senza dubbio un dato di notevole rilevanza, il fatto che questa sigla ricorra anche in iscrizioni cristiane, a partire dal IV d. C. (TANTIMONACO, 2013). Questa contaminazione continua almeno fino al V d.C. (TESTINI, 1980). E'interessante un'iscrizione in cui ricorre l'intestazione D M S e in chiusura c'è un cavallo, affiancato da una palma: un chiaro riferimento

alle corse nel circo (TESTINI, 1980), non sfuggirà l'analogia con l'affresco della tomba di Arisuth. Il carro e le corse nel circo sono usati come simboli da S. Paolo, che chiama i cristiani: *competentes*, cioè coloro che gareggiano, correndo nello stadio. L'apostolo conclude il suo discorso con l'esortazione: "correte in modo da conquistare la corona" (1 Corinzi. 9,2.) e non è il solo ad usare una terminologia di questo tipo, ad esempio: Cirillo di Gerusalemme e Gregorio Nazianzeno (DANIELEU, 1961) definiscono il battesimo: *ochema*, cioè "carro", "verso il cielo" o "verso Dio"; Tertulliano usa il termine *vectaculum* e Agostino *vehiculum*. Il sacramento del Battesimo è strettamente connesso un'un'etica ed una simbologia agonistiche, con una concezione atletica, quasi eroica della pratica della fede cristiana. Non a caso anche nella *domus* del cristianissimo Esichio di Cirene, sulla fronte dello *stibadium* c'era un antico rilievo classico di un auriga, riutilizzato e naturalmente risemantizzato (VENTURINI, 2013).

A questo punto si può tentare una lettura organica delle pitture del sepolcro maggiore, che andrà dal basso verso l'alto.

Corse di carri nel circo: una vita vissuta da *competens*, da parte della defunta, gareggiando per una vittoria, che sola avrebbe potuto ottenere nell'aldilà, rinascendo alla vera vita.

Leonessa con iscrizione: questo elemento può senz'altro fare pensare ad una iniziazione mitraica, ma il leone era anche un simbolo cristiano, infatti era ritenuto emblema della resurrezione e del Cristo risorto (CHARBONNEAU-LASSAY, 1994), quindi adatto al contesto nel quale ci si trova, soprattutto se si tiene conto dell'iscrizione che identifica la defunta con una leonessa, infatti è fondamentale per il Cristiano l'*imitatio Christi*, ma c'è una frase di Giovanni Crisostomo ancora più significativa: "usciamo dal banchetto sacro simili a dei leoni" (CHARBONNEAU-LASSAY, 1994), qui l'assimilazione del fedele al felino è ancora più evidente, si tenga anche conto del fatto che l'autore visse durante la seconda metà del IV d.C., quindi nella stessa epoca in cui fu realizzato l'ipogeo.

Infine il leone è anche simbolo di amore coniugale (CHARBONNEAU-LASSAY, 1994) e anche questo ben si confà alla natura del sepolcro.

Quindi dopo una vita da *competens*, Arisuth assimilata ad una leonessa risorge.

Corona con busto e angeli: conformemente alla loro natura di messaggeri gli angeli annunciano la resurrezione della donna. Il volume nelle mani del defunto è spesso attestato anche nei sarcofagi e nei mosaici funerari cristiani (DONATI & GENTILI, 2005; CRIPPA et al., 1998).

Pavone e tralci di vite: questo animale è simbolo di incorruttibilità e di vita eterna, così come è simbolo di Cristo, che come sappiamo assimila se stesso alla vite.

Eroti psicopompi: sono queste le due creature che conducono definitivamente l'anima della defunta al trionfo nella vita eterna.

Nelle pareti laterali della nicchia sono ritratti due giovani dormienti, questa è una raffigurazione di routine, si tratta infatti di due *Hypnoi*: personificazioni del sonno/morte, che spesso ricorrono anche nei sarcofagi.

Ai lati esterni della nicchia ci sono due lampadofori, per una corretta interpretazione dei quali, l'elemento discriminante è la caratterizzazione somatica, che li fa apparire come uno più giovane (fig. 9 destra) e uno più maturo, ma non ancora anziano (fig. 9 sinistra). Questo tocco di verismo li connota come due personaggi reali e potrebbe certamente trattarsi di due servi o attendenti che portavano le candele per fare luce durante i pasti funebri (DI VITA, 1978). A questo punto è necessario riprendere, per un istante, la discussione sulle due figure che s'è ipotizzato essere degli angeli, ma che si potrebbe anche pensare siano due ancelle della *domina* defunta, ma sono prive di qualsiasi connotazione somatica, sono l'una l'immagine speculare dell'altra e, essendo all'interno della nicchia, sono in un contesto, in cui tutto rimanda ad una dimensione ultraterrena, compreso il ritratto della defunta, la quale appare chiaramente idealizzata, decisamente ringiovanita, per essere una donna di sessanta anni. È evidente una rigorosa divisione fra elementi che si riferiscono alla vita terrena, che sono fuori della nicchia, ai lati (lampadofori) e sotto (corsa dei carri) ed elementi che rimandano all'aldilà, che sono all'interno della nicchia o al di sopra.

Questo darebbe ulteriore forza all'idea che le due figure ai lati del ritratto di Aelia Arisuth siano due angeli.

Il sepolcro minore ha una decorazione decisamente più dimessa e sostanzialmente pagana, s'è già detto della posizione del defunto che rimanda all'ambito del simposio, dunque a tematiche dionisiache, così come i tralci di vite nel soffitto della nicchia. Nel contemplare queste pitture potrebbe addirittura venire alla mente un passo di Pausania: "vi è poi Dioniso sdraiato all'interno di un antro, è barbato e tiene una coppa d'oro, indossa un chitone che scende fino ai piedi e lo circondano viti e alberi di melograno" (PAUSANIA V, 19,6; SCARPI, 2007). È probabile che il tono più dimesso e, come osservava anche il Romanelli, la qualità più modesta di queste pitture siano dovute ad una minore disponibilità economica della famiglia committente, che forse sarebbe peggiorata col tempo, come potrebbe testimoniare il sepolcro bisomo, completamente disadorno.

Questa nuova interpretazione presenta non poche zone d'ombra, ne siamo consapevoli. Innanzitutto potrebbe sembrare imbarazzante l'assenza di una più esplicita simbologia cristiana, come, ad esempio, delle croci. Questo non deve stupire, infatti non sono rari i casi in cui si riscontra una certa ambiguità, che potrebbe generare dubbi sull'attribuzione di un monumento al culto tradizionale romano o a quello di Cristo. Dalle catacombe di S. Callisto proviene un sarcofago con al centro il defunto con rotolo in mano, entro clipeo retto da due eroti. Inoltre è raffigurato il mito di amore e psiche, l'unico elemento riconducibile al cristianesimo è il pastore criofofo, che pure trae origine dalla materia bucolica pagana (DONATI & GENTILI, 2005).

In connessione con la catacomba di Trasona sempre a Roma, c'era un arcosolio con decorazione pittorica, ora perduta, ma che aveva più di un punto di contatto con quello di Arisuth: il morto aveva sembianze di giovane eroizzato, era ritratto a mezzo busto, entro un clipeo o una corona, con ai lati due donne reggenti un *volumen* a testa, interpretabili come Muse, in ambito pagano

e, in ambito cristiano, come *Diathekai*: antico e nuovo testamento. Nello stesso arcosolio erano raffigurati due aurighi, con quadrighe, reggenti corona e palma della vittoria, mentre sul tetto dell'arcosolio c'era una chiara raffigurazione di tipo dionisiaco, con il figlio di Semele ritratto in compagnia del suo fedele felino. Al di sopra dell'arcosolio, ai lati, c'erano due vittorie alate (CUMMONT, 1966). Dato il luogo del rinvenimento, è verosimile che si trattasse di una sepoltura cristiana, ma la simbologia adottata è senza dubbio, molto ambigua e decisamente sbilanciata verso la religione tradizionale, in particolare quella dionisiaca. Dunque quello della tomba in esame non è un caso isolato. Un altro problema è quello rappresentato dal ciclo pittorico riguardante il marito, ove nulla rimanda al Cristianesimo, ma l'uomo sembrerebbe in tutto e per tutto un adepto del culto di Dioniso/Bacco. Non si deve dimenticare che a lungo la religione tradizionale e quella del Cristo convissero: per molto tempo, anche dopo l'editto di tolleranza costantiniano, numerosi funzionari imperiali continuarono a venerare gli dei (VENTURINI, 2015). Non sarebbe dunque inverosimile pensare che il marito fosse devoto agli antichi dei, inoltre dato che *Aelius Maximus* o *Magnus* dovrebbe essere morto qualche anno dopo la moglie, è probabile che questo sia avvenuto durante il regno dell'imperatore Giuliano, che come è noto tentò di ripristi-

nare la prisca religione, perciò la natura squisitamente pagana del ciclo pittorico della tomba dell'uomo potrebbe essere il frutto della temperie culturale e religiosa del regno dell'Apostata.

DATAZIONE

Di Vita proponeva una datazione alla seconda metà del IV d.C. e questo sulla base di affinità esistenti fra uno dei lampadofori e un giovane ritratto, in una scena di *mutatio vestis*, nel mosaico del *frigidarium* delle terme della villa di Piazza Armerina. Lo studioso fu persuaso in questo senso anche da altre considerazioni stilistiche concernenti il volto "prebizantino" di Aelia Arisuth, gli occhi immensi e sbarrati dei due lampadofori e la disintegrazione dell'organicità tipica della tradizione ellenistica riscontrabile nei due eroti psicopompi, tutti elementi che connotano la pittura della seconda metà del IV d.C. (DI VITA, 1978).

Questa datazione concorderebbe, sia con la presenza di angeli ancora apteri, che con l'adozione della formula D. M. S., che si verifica, in ambito cristiano, a partire dall'età costantiniana e perdura fino al V d.C.

Una datazione fra il 350 e la fine del secolo sembrerebbe dunque la più logica.

Bibliografia

- BIANCHI BANDINELLI R., 1998, *Roma la fine dell'arte antica*. Ed. Rizzoli, Milano, 480 p.
- BEREFELT G., 1968, *A study on the winged angel*. Stockhom.
- BUSSAGLI M., 1991, *Storia degli angeli*. Ed. Rusconi, Milano, 369 p.
- BUONOPANE A., 2013, *Manuale di Epigrafia latina*. Carocci ed., Roma, 310 p.
- CARANDINI A., 1964, *Ricerche sullo stile e la cronologia dei mosaici della villa di Piazza Armerina (Studi Miscellanei 7)*. Roma, L'Erma di Bretschneider, 78 p.
- CHARBONNEAU-LASSAY L. 1994, *Il bestiario del Cristo vol. I*. Roma.
- CRIPPA M. A., RIES J., ZIBAWI M. 1998, *L'arte paleocristiana. Visione e spazio dalle origini al VII secolo*. Jaka Book ed., Milano, 496 p.
- CUMMONT F., 1966, *Le symbolisme funeraire*. Paris.
- DANIELEU J., 1961, *Les Symbols des Chrétiens primitives*. Paris.
- DI VITA A., 1978, *L'ipogeo di Adamo ed Eva a Gargaresc*. Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Roma 21-27 settembre 1975, Roma.
- DI VITA A., 1990, *Antico e tardo antico in Tripolitania: sopravvivenze e metodologie*. Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Roma 21-27 settembre 1975, Roma.
- DONATI A., GENTILI G. (a cura di) 2005, *Costantino il grande, la civiltà antica al bivio tra occidente e oriente*. Silvana ed., Milano, 335 p.
- KERÉNYI K., 2010, *Dioniso*. Ed Adelphi, Milano, p. 149.
- PAPPALARDO U., 2009, *Affreschi Romani*. Arsenale ed., Verona, 240 p.
- PARIBENI R., 1926, *La ricerca archeologica*. In: "La Rinascita della Tripolitania - Memorie e studi sui quattro anni del governo del Conte Giuseppe Volpi di Misurata", Milano.
- PROVERBIO C., 2007, *La figura dell'angelo nell'arte paleocristiana*. Todì.
- REDAELLI A., 1989, *Gran Premio di Tripoli*. L. Reverdito ed., Faenza.
- ROMANELLI P., 1922, *Tomba romana con affreschi del IV secolo dopo Cristo nella regione di Gargáresh (Tripoli)*. Notiziario archeologico del Ministero delle Colonie III, 1922.
- SCARPI P., (a cura di) 2002, *Le religioni dei misteri I*. Lorenzo Valla.
- TANTIMONACO S., 2013, *La formula Dis Manibus nelle iscrizioni della X Regio*. Polymnia: Collana di Scienze dell'Antichità. Studi di Archeologia, 5.
- TESTINI P., 1980, *Archeologia cristiana: nozioni generali dalle origini alla fine del VI*. Edipuglia, Bari.
- VENTURINI F., 2013, *I mosaici di Cirene di età ellenistica e romana*. L'Erma di Bretschneider, Roma, pp. 129.
- VENTURINI F., 2015, *Stetit acer in armis Aeneas, il libro XII dell'Eneide in un mosaico della Lusitania*. Latomus 74
- PAUSANIA V, 19,6 = Pausania, *Periegesi della Grecia V*.