

Dopo Orfeo v.
venzionale punto d
l'essere esaurite.

Ricordo Orfeo
di Vinicius de Mor
cui il mito torna a
Proserpina, Cerber
d'Orfeo di Massim
cenda Prokofiev-St
arte e politica.

E infine, prop
Goretta (1988), ch
Monteverdi; come

con le sue lontane origini tardo rinascimentali italiane, dove nasce il
dramma per musica moderno.

Un percorso circolare, quello del nostro Orfeo novecentesco,
che, come il serpente che morde la sua coda, ricongiunge la fine al
principio.

Queste storie non avvengono mai, ma sono sempre.

A.F.G. Alessio Cavarretta, "Diffusione Diacronica
dell'Iconografia di Orfeo in Ambiente Occidentale,"
in *Orfeo e l'Orfismo: atti del seminario nazionale*
(Rome-Perugia 1985 - 1991), edited by A.
Masaracchia (Rome: GEI 1993).

DIFFUSIONE DIACRONICA DELL'ICONOGRAFIA DI ORFEO IN AMBIENTE OCCIDENTALE

ANTONIA F. G. ALESSIO CAVARRETTA

Orfeo è un personaggio poliedrico, del quale si sono sempre
interessati gli studiosi di ogni epoca¹ senza mai riuscire a dare un
giudizio esaustivo su ciò che ha rappresentato presso le generazioni e
le civiltà, che si sono avvicendate nel corso dei secoli². Sofferamoci
a considerarlo quale personaggio mitico, le cui vicende sono state

¹ Per avere un quadro generale degli studiosi che, dagli inizi del XX secolo ad
oggi, hanno rivolto la loro attenzione su Orfeo come figura mitica e su tutta la
problematica che sta dietro di lui si rimanda a: E. Rohde, *Psyché*, Paris 1928, pp.
348-375; V. Macchiore, *Zagreus*, Firenze 1930; L. Gernet, A. Boulanger, *Le Génie
Grec dans la religion*, Paris 1932, p. 143 sg., 368-369, 415 sg., F. Münzer, in *RE*
XVIII 1, 1939, coll. 1200-1316, s.v. 'Orpheus'; E. O. James, *Antichi dei mediterranei*,
Milano 1963², pp. 84 sg.; 213, 293 (= *Myth and Ritual in the Ancient Near East*,
London 1958); O. Kern, *Die Religion der Griechen I*, Berlin 1963 (1926¹), pp. 71,
133, 208; C. Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, Milano 1964², p. 100 sgg. (= *Die
Mythologie der Griechen*, Zürich 1951); G. Graneris, *Grecia e Roma nella storia
delle religioni*, Roma 1970, pp. 129-139; I. M. Linforth, *The Arts of Orpheus*, New-
York 1973 (= Berkeley-Los Angeles 1941); J. Ferguson, *Le religioni nell'Impero
romano*, Bari, 1974, pp. 90, 158. (= *The Religions in the Roman Empire*, London
1970); E. Maass, *Orpheus*, Aalen 1974 (München 1895¹); U. Bianchi, *La religione
greca*, Torino 1975, pp. 225-238; G. Colli, *La sapienza greca I*, Milano 1977, pp.
118-289; G. S. Kirk, *La natura dei miti greci*, Roma-Bari 1977, pp. 166-168, 175-177
(= *The Nature of Greek Myths*, Harmondsworth 1974); R. Graves, *I miti greci*,
Milano 1979, pp. 99-102 (= *Greek Myth*, Harmondsworth 1955¹; London 1958²);
M. Detienne, *Dioniso e la pantera profumata*, Roma-Bari 1981, pp. 121-156 (= *Dionysos
mis à mort*, Paris 1977); D. Sabbatucci, 'Religione tradizionale ed esigenze
esoteriche, 12. Misticismo: sviluppo orfico', in *Storia e civiltà dei Greci VI. La crisi
della polis. Arte, religione e musica*, Milano 1981², pp. 604-607.

² In questo contesto appare di scarso rilievo la questione se le rappresentazioni
di Orfeo siano esaustive per la conoscenza di quel fenomeno complesso che va sotto
il nome di Orfismo o meno. Mi limiterò a fare una disamina tipologica del nostro
personaggio e della diffusione della sua immagine entro ben determinati limiti geo-
grafici e cronologici.

spesso motivo d'ispirazione per varie categorie di artisti: ceramografi, mosaicisti e scultori.

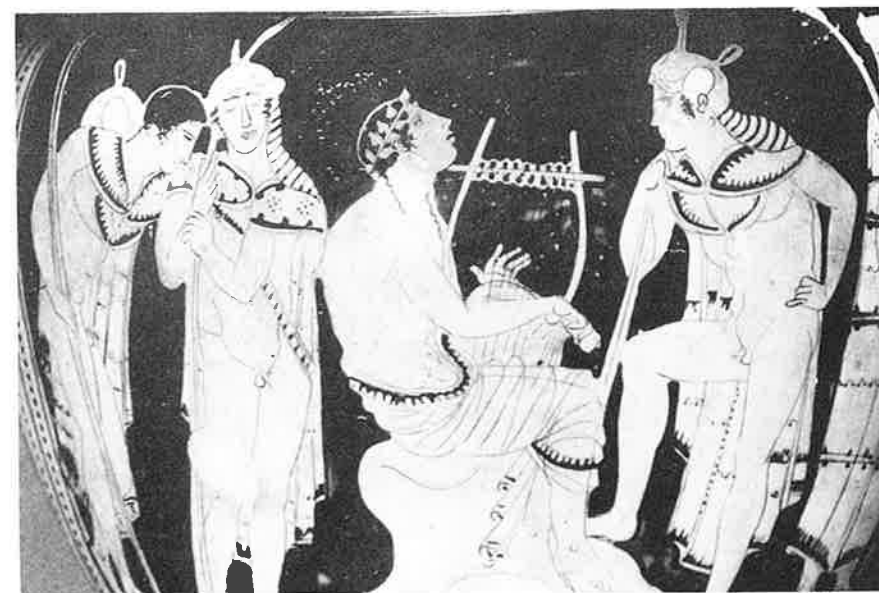
Tra gli episodi connessi alla sua vita alcuni sono stati poco sfruttati, come quello di Orfeo e le Muse, con i Satiri e le Ninfe, oppure Orfeo Argonauta; altri, invece, sono stati raffigurati più di frequente e tra questi: Orfeo con i Traci, nell'Oltretomba (con o senza la figura di Euridice). La scena che lo rappresenta mentre incanta gli animali ha avuto una larga diffusione e la ritroviamo anche in epoca romana e, più tardi, in ambiente cristiano. Ai Romani interessava soprattutto lo stretto rapporto che esisteva tra Orfeo e la natura, rapporto che si rifletteva nelle tematiche della letteratura e dell'arte figurativa prima ellenistica e poi romana, mentre i Cristiani volevano sottolineare l'intimo legame tra l'operato del mitico cantore e quello di Cristo.

Grazie alla tradizione letteraria ed in particolar modo grazie a Pausania, sappiamo che potevano ammirarsi numerosi gruppi scultorei raffiguranti Orfeo, i quali, purtroppo, sono andati perduti³. L'unica testimonianza figurativa che possiamo ricostruire è un dipinto: la *Nekyia* di Polignoto, che si trovava, sempre secondo Pausania⁴, nella Lesche degli Cnidi a Delfi. In base a tale ricostruzione e considerando le opere che ci sono pervenute, sappiamo che la sua iconografia presentava due varianti principali: la greca e la frigia. Nella prima Orfeo poteva apparire sia vestito di chitone, sia nudo secondo il canone dei personaggi eroici, o coperto semplicemente da un mantello, che gli cingeva la parte inferiore del corpo lasciando scoperto il busto; di solito presentava una lunga capigliatura talora incoronata d'alloro. Nella seconda indossava una tunica manicata, il berretto frigio e spesso un ampio mantello⁵. Esisteva anche un tipo iconografico intermedio in cui Orfeo, abbigliato alla greca, aveva in testa il berretto frigio. La prima ad apparire nella storia dell'arte è la variante greca. Essa è riscontrabile soprattutto sui vasi attici del V-IV secolo

³ Per un elenco dettagliato di questi gruppi scultorei si veda: P. Monceaux, in Ch. Daremberg-Ed. M. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* IV 1, Paris 1887-1916, p. 243 s.v. 'Orpheus'.

⁴ X 30, 6; cfr. J. G. Frazer, *Pausania's Description of Greece* V, London 1913, p. 384 sg.

⁵ A. Bisi, in *Enc. Arte Ant.* V, Roma 1963, pp. 744-747, s.v. 'Orfeo'; O. Gruppe, in Roscher, *Lex.* III 1, coll. 1174-1207, s.v. 'Orpheus'.



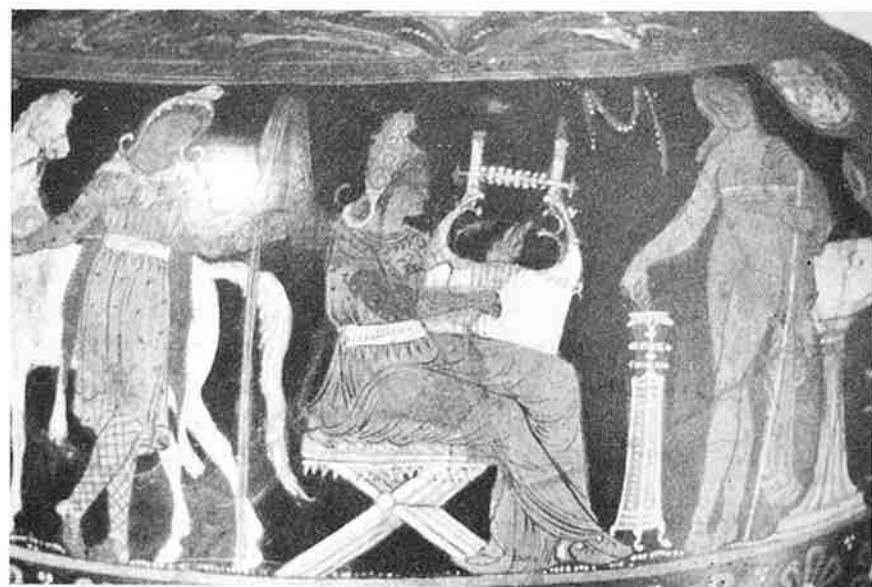
TAV. I – Orfeo fra i Traci. Cratere a colonnette, Berlino, Staatliche Museen, particolare.



TAV. II – Orfeo con Traci. Cratere a campana, Anagni, particolare.



TAV. III – Orfeo fra i Traci.
Anfora 873, Bari.



TAV. IV – Orfeo fra i Traci.
Particolare dell'anfora 873,
Bari.



TAV. V – Orfeo fra i Traci, Crate-
re a volute nella coll. «H.A.» 270,
Milano.



TAV. VI – Orfeo fra i Traci alla
presenza di Hades. Anfora nella
coll. Perrone, Bari.



TAV. VII – Orfeo fra i Traci alla presenza di Hades. Anfora nella coll. Perro-
ne, Bari, particolare.



TAV. VIII – Orfeo nell'Oltretom-
ba. Cratere a volute B4, Karlsruhe.



TAV. IX – Orfeo nell'Oltretom-
ba. Cratere a volute B4, Karlsruhe,
particolare.



TAV. X – Orfeo nell'Oltretomba.
Cratere a volute M 3222, Napoli,
particolare.



TAV. XI – Orfeo nell'Oltretomba. Anfora in coll. privata, Basilea, particolare.



TAV. XII – Morte di Orfeo. Olla, Nola, particolare.



TAV. XIII – Morte di Orfeo. Cratere italiota, Taranto, Museo Nazionale, particolare.



TAV. XIV – Testa di Orfeo. Pelike 2164, Honolulu, Academy of Arts, particolare.



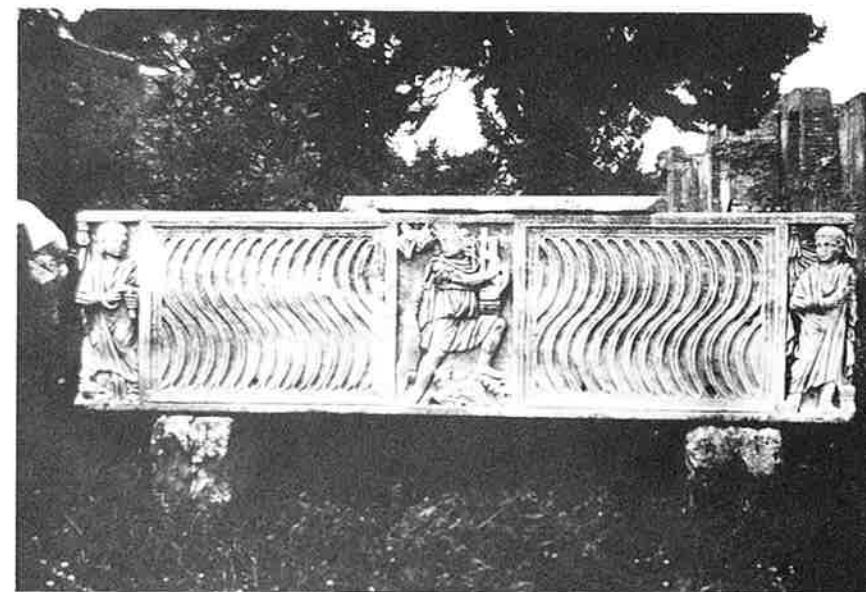
TAV. XV – Orfeo tra gli animali. Mosaico, Palermo, Museo Nazionale.



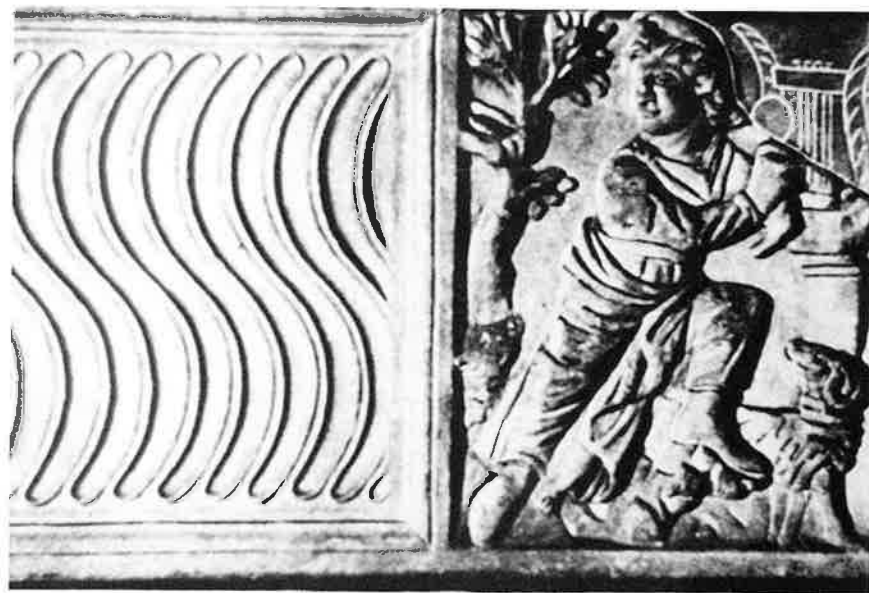
TAV. XVI – Orfeo tra gli animali. Mosaico, Perugia, Palazzo della Facoltà di Scienze, particolare.



TAV. XVII – Orfeo tra gli animali. Roma, Cimitero dei Ss. Marcellino e Pietro, affresco.



TAV. XVIII – Orfeo tra gli animali. Sarcophago, Ostia Antica.



TAV. XIX – Orfeo tra gli animali. Roma, Museo Pio Cristiano, lastra sepolcrale, particolare.



TAV. XX – Orfeo tra gli animali. Sarcofago, Porto Torres, particolare.



TAV. XXI – Orfeo nell'Oltretomba. Pittura su un cassone nuziale di Jacopo del Sellaio, Kiew, Museo dell'arte Occidentale ed Orientale.



TAV. XXII – Particolare della TAV. XXI.

a.C. Il tipo frigio, invece, appare più tardi e diventa predominante nell'età ellenistica e nella pittura cristiana. Entrambi i tipi continueranno ad essere scelti dagli artisti posteriori sia per decorare monumenti privati aventi una funzione puramente funeraria e sia per abbellire ambienti pubblici come pavimenti musivi di terme o sale con fontane.

Vediamo, ora, come veniva rappresentato Orfeo nell'Italia meridionale, area geografica dove l'orfismo si era diffuso ampiamente dopo che la madrepatria aveva sostenuto le guerre contro i Persiani. Tali guerre avevano dato nuovo vigore alla religione pubblica tradizionale, che contrastava nettamente con questo movimento religioso di tipo iniziatico. Infatti l'invasione persiana era stata sentita come una punizione per aver accolto nuove divinità, profanando gli dèi patrii, e si riteneva che solo grazie all'intervento di questi ultimi i Greci avevano ottenuto la vittoria sui Persiani. Per tutti questi motivi l'orfismo aveva trasferito il suo centro di vita più intensa nella Magna Grecia.

Analizziamo gli episodi del mito di Orfeo come ci sono stati tramandati dall'arte figurativa, prendendo in esame alcuni prodotti artistici usciti dalle officine vascolari apule. Le scene che ritroviamo maggiormente rappresentate sui vasi apuli sono: Orfeo tra i Traci ed Orfeo nell'Oltretomba; meno frequente è la rappresentazione della sua morte e quella della sua testa. La rappresentazione di Orfeo tra i Traci ha subito un cambiamento rispetto al soggetto diffuso nella pittura vascolare attica a figure rosse, dove si riscontra a partire dal V secolo a. C. (Tav. I). Incomincerò dal cratere a campana del pittore della danzatrice di Berlino, in Anagni⁶ (Tav. II). La forma del vaso è molto comune nella ceramica apula e si sviluppa nell'Italia meridionale in un periodo in cui va declinando in Grecia. Questo cratere è uscito, molto probabilmente, da un'officina situata a Taranto, nella quale ha lavorato il pittore della Danzatrice, la cui dipendenza dalla tradizione iconografica attica del terzo venticinquennio del V secolo ha fatto supporre che egli sia stato educato in Atene o che fosse addirittura ateniese. Su questo vaso Orfeo appare come un giovane efebo seminudo con i capelli lunghi cinti da una benda, seduto su di una rupe in atto di suonare la lira. Accanto a lui vi è un Trace, che indossa

⁶ A. D. Trendall e A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia*, Oxford 1982, p. 7, Plate 2 (1/12). Sarà citato: Trendall.

una tunica nera e sta in piedi presso il suo cavallo. Più articolata è la decorazione dell'anfora del Museo di Bari n.° 873⁷ (Tavv. III, IV.), del cratere a volute nella collezione Torno a Milano⁸ (Tav. V) n.° 270 e del cratere a volute conservato nel Museo Nazionale di Napoli, Heydemann n.° 1978⁹. Questi vasi si possono datare verso la metà del IV secolo a.C. e derivano da un unico prototipo, anche se il cratere a volute di Napoli è opera di un pittore che segue la corrente apula semplice, a differenza degli altri due che seguono la tradizione monumentale con grande ricchezza di ornati e con le figure raggruppate su due o tre piani. L'innovazione, rispetto al vecchio mito di Orfeo tra i Traci, consiste nell'aver introdotto nella scena una vasca marmorea, *luterion*, ed una conchiglia tortile, recipiente per attingere l'acqua, che quasi certamente alludono ad un rito d'iniziazione (Tavv. III, IV, V). Altro elemento innovatore è la presenza di Afrodite sul cratere milanese (Tav. V), che contrasta col tradizionale misoginismo dell'Orfeo mitologico¹⁰. Di particolare importanza risulta essere l'anfora che si trova nella collezione Perrone a Bari¹¹ (Tavv. VI, VII). Essa si può attribuire alla cerchia del pittore di Dario, che fiorisce nell'ultimo terzo del IV secolo. Tale anfora presenta un'ulteriore novità, cioè due fasi del mito di Orfeo, che vengono rappresentate insieme; infatti vediamo al centro Orfeo davanti ad Hades e ai suoi lati i Traci. Con quest'ultimo vaso siamo passati gradatamente a considerare un'altra vicenda del mito del nostro personaggio, quella che lo vede protagonista nell'Oltretomba. Sul cratere a volute B 4 di Karlsruhe¹² (Tavv. VIII, IX), sul cratere a volute 3297 di Monaco¹³ e su quello di

⁷ Cerchia del pittore di Baltimore. Si rimanda a: M. Schmidt, 'Orfeo e Orfismo nella pittura vascolare italiota', p. 108 nota 9, tavv. I-III, in *Orfismo in Magna Grecia, Atti del XIV Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 6-10 Ottobre 1974*, Napoli 1975. Sarà citato: Schmidt.

⁸ Cerchia del pittore di Licurgo. Si veda: *Corpus vasorum Antiquorum*, Italia-Milano-Collezione «H. A.», Roma 1971, p. 7, tavv. 10-12.

⁹ Cfr. Schmidt, Tav. III n° 3.

¹⁰ Per avere una particolareggiata visione dei vasi esaminati e per rispondere ai molteplici interrogativi che sorgono accostandosi ad essi, cfr. Schmidt, pp. 105-137.

¹¹ Cerchia del pittore di Dario. Cfr. Trendall, p. 523, Plate 190 (18/225).

¹² Trendall, p. 431, Plate 160 (16/81).

¹³ *Ibid.* p. 533, Plate 194 (18/282).

Napoli H. 3222¹⁴ (Tav. X) è riprodotto fedelmente il mondo degli Inferi con tutti i personaggi che hanno preso parte all'episodio della discesa del nostro cantore nell'Ade. Questi vasi appartengono alla corrente monumentale apula della seconda metà del IV secolo a.C. Al centro della rappresentazione, che si sviluppa su tre piani, si nota il palazzo di Ade, che viene raffigurato come un *naiskos*, di colore bianco sovrapposto per produrre l'effetto di un rilievo funerario di marmo o di pietra calcarea, nel cui interno si trovano i sovrani degli Inferi. Nella parte inferiore della rappresentazione si possono osservare gli abitanti dell'Oltretomba: Sisifo mentre fa rotolare la sua pietra, Hermes con il suo caduceo mentre si volta a guardare Eracle che tiene incatenato Cerbero. Nel piano intermedio, a sinistra compare la figura di Orfeo, che si avvicina al palazzo suonando la lira (Tavv. IX, X), vestito alla frigia. Non mancano Megara con i suoi figliuoli, le Erinni ed i tre giudici infernali, Eaco, Radamanti e Trittolemo. Su questi crateri possiamo comprendere come veniva concepito l'Ade e cioè come luogo comune sia per i penitenti che per i beati e la presenza di Orfeo in questo contesto si potrebbe spiegare sia dal punto di vista mitologico che da quello di salvatore delle anime attraverso l'iniziazione. Per quanto riguarda una rappresentazione più direttamente legata all'Orfismo, in cui appare la figura di Orfeo, possiamo menzionare un'anfora risalente alla seconda metà del IV secolo a.C. attribuita al pittore di Ganimede, che si trova in una collezione privata a Basilea (Tav. XI). In un edificio sepolcrale, che occupa tutta la faccia anteriore della pancia dell'anfora, vi è, a destra, un uomo seduto su uno sgabello, il defunto, e, a sinistra, Orfeo che incede verso l'uomo a passo di danza suonando la lira. L'uomo ha nella mano sinistra un rotolo forse di contenuto religioso e più precisamente orfico dal momento che è presente anche Orfeo. Per dare credito a tale interpretazione basterà ricordare le laminette auree trovate in tombe orfiche nella Magna Grecia, a Roma, in Creta, appese al collo o a portata della mano del defunto come guida, promemoria ed amuleto insieme del suo viaggio ultramondano.

Rivolgiamo rapidamente lo sguardo alla rappresentazione della morte di Orfeo e della sua testa. Come la scena dell'Oltretomba anche quella riguardante la sua morte segue uno schema fisso. Orfeo è

¹⁴ *Ibid.* p. 431 Plate 160 (16/82).

raffigurato a volte secondo la variante iconografica greca come nell'olla proveniente da Nola (Tav. XII), a volte vestito all'orientale, come nel cratere italiota conservato nel Museo Nazionale di Taranto (Tav. XIII). In tutte queste rappresentazioni, che non seguono direttamente la tradizione iconografica attica del V secolo a.C., ma ripresentano, senza modifiche sostanziali, lo stesso contenuto, vediamo Orfeo nell'atto di cadere sotto la furia delle Baccanti, che lo assalgono con lance, pietre e tirsi. Per quanto riguarda la testa del mitico cantore, invece, essa non appare mai in atto di cantare sulla pittura vascolare italiota, anche se tale tema era conosciuto nell'arte figurativa dell'Italia centrale¹⁵. Interessante è la rappresentazione di una testa maschile con berretto frigio emergente da un fiore, che si trova raffigurata su una pelike tardo apula conservata nella «Academy of Arts» di Honolulu (Tav. XIV). Si tratta, molto probabilmente, di Orfeo e non di una di quelle anonime teste che ritroviamo molto spesso raffigurate sui vasi sepolcrali dell'Italia meridionale; infatti, alla sua destra e alla sua sinistra vi sono un giovane ed una donna che gli recano offerte: essi, con questo gesto, conferiscono un carattere sacro alla testa raffigurata. Per concludere, passiamo ad esaminare il tema iconografico riguardante Orfeo tra gli animali. Tale tema, come abbiamo già accennato, ha goduto di un'enorme popolarità e lo ritroviamo su un gran numero di mosaici disseminati in Gallia, in Elvezia, in Britannia, in Grecia ed in particolar modo in Italia tra il II ed il IV secolo d.C.¹⁶, ma verrà ripreso anche in epoca posteriore. Tale rappresentazione appare fissata nel seguente schema: posizione frontale, o scorcio di tre quarti, che diventa una caratteristica della sua immagine, il personaggio seduto su una roccia in atto di suonare la lira o tra una pausa e l'altra del suo canto e circondato dai vari animali. Appare sempre, accanto a lui, la raffigurazione generica di un albero, che ha perduto, però, il significato sacrale originario¹⁷ (Tav. XV). Sui

¹⁵ Per quanto riguarda la testa vaticinante di Orfeo, si veda: M. Cristofani, 'Faone, la testa di Orfeo e l'immaginario femminile', *Prospettiva* 42, Luglio 1985, pp. 2-12.

¹⁶ Per una bibliografia completa relativa a questi mosaici si rimanda a G. Tosi, 'Mosaico romano di Trento con figura di Orfeo', *Riv. Ist. Naz. Archeol. St. Arte* s. III 1, 1978, pp. 65-87 n. 11 sgg.

¹⁷ Per il mosaico di Orfeo conservato nel Museo Nazionale di Palermo si veda: Tosi, *art. cit.* p. 72 n. 12. Inoltre, per il tema iconografico riguardante Orfeo tra gli

mosaici ritroviamo sia la variante iconografica greca che quella frigia. I rari esemplari nei quali il cantore è abbigliato alla greca appartengono tutti alla scuola musiva italica, che per tradizione prediligeva il bianco-nero come nel mosaico delle terme rinvenuto sotto l'ex chiesa di S. Elisabetta ed attualmente conservato sotto il palazzo della Facoltà di Scienze a Perugia¹⁸ (Tav. XVI) e risalente alla prima metà del II secolo d.C. Invece, il tipo frigio per la ricchezza dei colori delle vesti, si ritrova sui mosaici policromi. La sua rappresentazione cristiana assorbe i modelli pittorici, di tipo frigio, che circolavano nei «cartoni» per mosaici nell'ambiente artistico mediterraneo comune all'Occidente e all'Oriente dell'Impero, pervenuti a Roma tramite il grande veicolo dell'arte ellenistica. Gli artigiani cristiani ereditano dall'arte pagana l'iconografia di Orfeo, quella che lo vede protagonista assoluto della scena, incantatore della natura e quindi dotato di poteri straordinari. Prendiamo come esempio la rappresentazione che si trova sulla lunetta di un arcosolio situato nella regione detta delle agapi nel cimitero dei Ss. Marcellino e Pietro. Egli appare seduto su una roccia, vestito nella maniera tradizionale con tunica variopinta, manicata fino ai polsi, serrata in vita con una ricca cintura e chiusa sul davanti con una fitta serie di bottoni. Su di essa porta una clamide affibbiata sulla spalla destra, che gli lascia libero tutto il braccio. In testa ha il berretto frigio, anch'esso ornato di ricami, che scende fino a coprirgli le orecchie. Orfeo ha un aspetto giovanile con i capelli ricci, che ricadono sulla fronte e sulle tempie. Con la mano sinistra sostiene la lira e con la destra tiene il plettro. Alla sua destra e alla sua sinistra vi sono due grossi alberi tra le cui fronde sono appollaiati due uccelli di cui quello di destra è di sicuro un rapace. Tale rappresentazione risale al IV secolo d.C.¹⁹ (Tav. XVII). Questo soggetto è ri-

animali, si vedano H. Stern, 'Les débuts de l'iconographie d'Orphée charmant les animaux', in *Mélanges de numismatique, archéologie et d'histoire offerts à J. Lafaurie*, Paris 1980, pp. 157-164; P. Testini, 'Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa paleocristiana', *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo* II, Spoleto 1985, pp. 1007-1078.

¹⁸ L. Cencialioli, 'Il mosaico di S. Elisabetta', in *Un quartiere e la sua storia: la Conca di Perugia, Itinerario per una conoscenza e una proposta*, «Quaderni Regione dell'Umbria, Serie ricerche sul territorio» 3, 1983, pp. 211-217.

¹⁹ A. Ferrua, 'Una nuova regione della catacomba dei Ss. Marcellino e Pietro', *Riv. Archeol. Crist.* 46/1, 1970, p. 7 sgg.; A. Grabar, *L'Arte Paleocristiana* (200-

scontrabile anche nei pannelli centrali di alcuni sarcofagi strigliati della prima metà del III secolo d.C., opere di qualche officina dei marmorari ostiensi. Su di essi notiamo delle varianti rispetto alle rappresentazioni pittoriche: Orfeo appare nell'arte scultorea come una figura in movimento brusco e violento, tutta protesa in avanti, che, con un gesto deciso ed energico, afferra il plettro e si volta indietro come per attrarre l'attenzione verso il suo canto, come ad esempio possiamo vedere sul sarcofago che si trova ad Ostia antica su di un lato del *Decumanus maximus* presso il Teatro²⁰ (Tav. XVIII), sulla lastra del Museo Pio Cristiano²¹ (Tav. XIX) e sul sarcofago di Porto Torres²² (Tav. XX). In tutti e tre egli ci appare in piedi, col piede sinistro sollevato da terra e poggiato su un rialzo roccioso; ciò comporta un'inclinazione del corpo in direzione della gamba sollevata, che lascia sulla sommità sinistra del pannello uno spazio in cui si inserisce l'albero sul quale è appollaiato un uccello, mentre sotto il rialzo roccioso è collocata una pecora che è l'altro elemento caratterizzante della scena. La nuova posizione del cantore può, quindi, considerarsi come un espediente dei marmorari ostiensi per la corretta leggibilità della scena, raffigurata nel limitato spazio del pannello centrale.

Tra tutti questi temi esaminati quello che riscuoterà maggiore fortuna, dopo il periodo tardo antico sarà Orfeo nell'Oltretomba²³,

395), Milano 1967, pp. 67-122 [*Le premier art chrétien (200-395)*], Paris 1966); P. Testini, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani*, Bologna 1966, pp. 266-269.

²⁰ G. Calza, 'Nuove testimonianze del Cristianesimo a Ostia', *Rend. Pont. Accad. Rom. Archeol.* 25-26, 1949-51, Città del Vaticano 1951, pp. 125-127; R. Calza, 'La probabile zona cristiana di Ostia e di Porto' p. 220, figg. 42, 42a, *Rend. Pont. Accad. Rom. Archeol.* 37, 1964-65, Città del Vaticano 1966; H. Wilpert, *I Sarcofagi Cristiani Antichi II*, Roma 1932, p. 351 Tav. CCLVI, 6; G. Bovini, *I sarcofagi Paleocristiani. Determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti*, Città del Vaticano 1949, p. 196; Sarà citato: Bovini.

²¹ R. Calza, 'La probabile zona cristiana di Ostia e di Porto', p. 217, fig. 40, in *Rend. Pont. Accad. Rom. Archeol.* XXXVII, 1964-65, Città del Vaticano 1966; Bovini, p. 98.

²² Calza, *op. cit.*, p. 218, figg. 41, 41a; G. Pesce, *Sarcofagi romani di Sardegna*, Roma 1957, p. 102 sgg., n. 57, fig. 113 sgg.; Bovini, p. 98.

²³ Un'opera, che illustra bene il passaggio della figura di Orfeo dall'arte antica a quella medioevale, è quella di J. Block Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge Mass. 1970.

come, ad esempio, appare su una Pittura rinascimentale che appartiene ad un cassone nuziale eseguito nella seconda metà del 1400 da Jacopo del Sellaio e conservato nel Museo dell'arte Occidentale ed Orientale di Kiev (Tavv. XXI, XXII).