

**Ulisse e le sirene. Confronti figurativi e tematiche
nella prima arte cristiana tra scultura, pittura, mosaici e arti minori***
**Ulysses and the Sirens. Figurative and thematic comparisons in Early
Christian art among sculpture, painting, mosaics and minor arts**

Cristina CUMBO

Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana (Città del Vaticano)
criscri7@yahoo.it

Recibido: 16/07/2015

Aprobado: 14/09/2015

Riassunto: Il tema di Ulisse e le sirene è stato ampiamente trattato nel corso degli studi, soprattutto nel caso di particolari reperti. Il presente articolo si propone l'obiettivo di fornire una panoramica sulla rinascita di questo episodio in vari contesti specialmente nell'ambito del III secolo: quello funerario con l'esempio dei sarcofagi, con gli oggetti d'uso comune come le lucerne e con l'architettura residenziale. Durante questo periodo quindi viene ripresa l'iconografia della vicenda omerica che si era sviluppata già ampiamente nei secoli passati, attribuendo anche un significato diverso e esoterico se visto in ottica cristiana.

Parole chiave: Ulisse, sirene, sarcofago, lucerna, mosaico, architettura residenziale.

Abstract: The theme of Ulysses and the Sirens has been thoroughly studied, especially in the case of particular finds. The aim of this paper is to give a global view on the revival of this episode in different contexts, especially during the third century: the funerary one with the example of the sarcophagi, with the ordinary use objects as the oil lamps, and with the residential architecture. So, during this period the Homeric iconography which was much developed in the last centuries is resumed, also giving a different, esoteric mean, if read from a Christian perspective.

Keywords: Ulysses, Sirens, sarcophagus, oil lamp, mosaic, residential architecture.

* * *

All'interno dell'ambiente polilobato nella tricora orientale di S. Callisto, si trova oggi custodito uno dei due¹ calchi in gesso di un coperchio di sarcofago frammentario² con il tema di Ulisse e delle sirene.³ Il reperto –recentemente

* Il mio ringraziamento è rivolto alla Prof.ssa Carla Salvetti che, all'interno del corso di museologia, mi ha proposto di trattare l'argomento, permettendomi di "viaggiare nel tempo" con Ulisse, soltanto tramite un frammento di sarcofago. Inoltre mi preme ringraziare il prof. José María Salvador González per avermi fornito l'opportunità di pubblicare il mio articolo sulla rivista e la Pontificia Commissione di Archeologia Sacra per le foto di cui detiene i diritti.

¹ Baruffa già rilevava la presenza del calco in gesso all'interno della tricora, mentre l'originale era nel deposito della Torretta, ora museo (BARUFFA 2004: 33-34). Un altro calco è invece conservato presso il Museo Pio Cristiano.

² WILPERT 1929: tav. XXV, 1.

musealizzato nella sezione “I miti e gli eroi del mondo classico” nella Torretta del comprensorio di S. Callisto– ha alle sue spalle un percorso storico piuttosto travagliato.⁴

Ritrovato nel 1856 nelle Cripte di Lucina da De Rossi, sembra infatti essere stato donato il 15 maggio 1924 al Museo Pio Lateranense dalla Pontificia Commissione di Archeologia Sacra perché ritenuto pagano, in cambio di un altro frammento di sarcofago⁵, rinvenuto a San Callisto, con scena di caccia.⁶

Procedendo dall'estremità ancora integra del frammento (fig. 1), si nota la rappresentazione di un mascherone, che compare nella plastica funeraria spesso posizionato al margine dei coperchi, come loro coronamento. L'occhio del mascherone è grande e incavato internamente; l'iride è scavata con il trapano a formare una mezzaluna, mentre lo sguardo diventa quasi ispirato al di sotto di una palpebra pesante e semichiusa. La bocca è spalancata e il volto è incorniciato da un casco di capelli a boccoli calamistrati, resi con rigonfiamenti percorsi da brevi, sottili e veloci linee orizzontali ed oblique.



Fig. 1. Calco in gesso del coperchio frammentario di sarcofago. Tricora orientale di S. Callisto (foto dell'Autrice. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra)

Il mascherone è inserito in un riquadro che modella la cornice intorno alle linee curve della testa, lasciando un solco di riguardo per dare il senso del rilievo e dello

³ OMERO, *Odissea*, Canto XII, vv. 153-200.

⁴ Marucchi riporta che il frammento era collocato nel Museo Pio Cristiano da molto tempo e fu pubblicato da De Rossi nel I volume della *Roma Sotterranea* (DE ROSSI 1864, tav. XXX, 5 e pp. 344-345) dove era rappresentato il gruppo di Ulisse legato alla nave, adoperato dai cristiani in senso simbolico (MARUCCHI 1922-1924: 271-282).

⁵ Il frammento scambiato con quello di Ulisse è descritto da C. Gennaccari, datato al IV secolo, ed è definito "inedito" (GENNACCARI 1997: 847-848).

⁶ Prima di Wilpert il frammento fu commentato poco e in maniera non completa, tanto che lo studioso stesso denuncia questo fatto (WILPERT 1929: 14). Una breve descrizione la ritroviamo poi nel repertorio di ROBERT 1890, vol. II: 154 n.141. Bianca Candida ha riproposto il frammento nel suo articolo includendolo in un esame generale riguardo l'iconografia di Ulisse e delle sirene a partire dall'antichità greca, concentrandosi soprattutto sulle fonti classiche (CANDIDA 1970-1971: 212-253). I riferimenti principali sono certamente lo studio di KLAUSER 1963: 71-100 e quello di BIAMONTE 1994: 53-80 il quale, dopo aver esaminato i caratteri principali e comuni nei sarcofagi e frammenti scultorei tardo antichi, si concentra invece sulle idee espresse dai Padri della Chiesa al riguardo. Uno studio più recente e dettagliato dell'alzata di coperchio si deve a Barbara Mazzei, cfr. MAZZEI 2007: 118-119, scheda n.9.

stacco. Sono evidenti labili tracce di policromia all'interno dell'occhio in cui il rosso sembra emergere, riportando alla memoria dell'osservatore la presenza di colori sulle sculture antiche ormai di un bianco abbacinante.

Il riquadro rettangolare all'immediata sinistra del mascherone ospita, all'interno della sua cornice rettangolare e invasa talvolta da elementi sommitali dei personaggi protagonisti, la scena di Ulisse e le sirene (fig. 2).



Fig. 2. Particolare della scena di Ulisse e le sirene ancora tratto dal calco in gesso. Tricora orientale di S. Callisto (foto dell'Autrice. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra)

Il mare mosso e visibilmente agitato, reso tramite volute, è solcato dalla nave di Odisseo, con prua e poppa dalle estremità ripiegate, che assume quasi la forma di una “gondola”. Il remo è tenuto saldamente da uno dei due marinai, mentre la vela appare ripiegata e serrata al pennone, come riportato dal passo del canto.⁷

I compagni di Ulisse sono solo due, in una sorta di sineddoche figurativa volta a ridurre il nutrito gruppo di marinai, oppure a rappresentare i due nominati nel canto, Perimede ed Euriloco, che strinsero più energicamente Odisseo per evitare di farlo cedere al canto delle sirene.⁸ Mentre il marinaio di sinistra porta la mano alla guancia, sgomento per le conseguenze dell'attacco delle sirene, quello di destra è impegnato a condurre la nave. Entrambi indossano la tunichetta corta e cinta in vita, mentre i capelli sono liberi di comporre riccioli resi con forellini grazie all'uso del trapano. I volti non sono ben definiti, anche se le parti compositive riescono a distinguersi abbastanza nitidamente.

Centralmente, legato con le mani dietro la schiena all'albero maestro, vi è Ulisse, caratterizzato dal *pileus* e dalla tunichetta corta come quella dei suoi compagni. Le corde sono tese e spiccano sul fondo. Sembra inoltre che l'uomo indossi una clamide della quale si notano solamente i lembi legati sul petto.

Ulisse guarda fisso dietro di sé. Il volto e la capigliatura sono della stessa tipologia di quelli esaminati già per i marinai suoi compagni.⁹

Le tre sirene non si trovano tutte insieme ma sono disposte separatamente all'interno della scena: una si trova sul retro della nave, le altre due a prua. La loro

⁷ OMERO, Odissea, canto XII, vv. 170-172.

⁸ OMERO, Odissea, canto XII, vv. 195-196.

⁹ Altro possibile confronto con WILPERT 1929: tav. 24, 7.

iconografia è quella classica e tipica dell'antichità che le vedeva come esseri femminili mostruosi, con zampe e ali da uccello, molto simili alle Arpie.¹⁰

La sirena sulla sinistra sembra avere gli artigli immersi nell'acqua: in realtà, si tratta solo di una trasposizione prospettica per indicare la sospensione in volo della creatura al di sopra delle onde e a poppa della nave. In entrambe le mani tiene strumenti allungati, identificabili con doppi flauti. Il capo riccioluto appare sormontato da una coroncina di penne di uccello che si sovrappongono alla cornice. Nessuna caratteristica relativa al suo corpo fa intendere che si tratti di un essere di sesso femminile. Ad una più attenta osservazione infatti, l'anatomia sembra essere quella di un uomo: non vi è il minimo accenno al rilievo del seno e nel contesto figurativo potrebbe somigliare a uno dei frequenti eroti trasformato in sirena con l'aggiunta delle zampe da uccello.¹¹

La prima delle sirene a destra si trova vicina alla prua della barca semilunata: anche questa non si distingue per femminilità, anzi, la muscolatura sembra proprio alludere a una certa mascolinità. L'atteggiamento è lo stesso della compagna precedentemente descritta, presentata specularmente. In una mano tiene uno strumento che si configura come un liuto, afferrato dal manico e nell'altra stringe invece il plettro. Al collo sembra avere annodati i lembi della veste, simili a quelli di Ulisse, che indicano la presenza di una mantellina. Lo strumento musicale si sovrappone all'ala sinistra della sirena a fianco, creando una visione prospettica e voluminosa.

L'ultima sirena è diversa dalle altre due: indossa tunica e palla, che la fanno apparire come una filosofa. In una mano tiene un rotolo chiuso, mentre le zampe artigliate sono sospese sulle onde.

In basso a destra, un elemento di forma semicircolare allude a uno scoglio.¹²

Procedendo verso sinistra, si arriva all'analisi della parte centrale della lastra. Qui infatti è collocata la tabula ansata con inciso il nome del defunto, rubricato e reso in maniera particolare. Quest'ultimo infatti è riportato sotto forma di monogramma sciolto come "*Flavius Tyrannio*".¹³

¹⁰ È doveroso specificare che in realtà Omero non ne fornisce una descrizione fisica, né la loro origine. Per una breve storia dell'evoluzione iconografica delle sirene nel corso dei secoli, cfr. SICHTERMANN 1966: s.v. "sirene".

¹¹ Altro termine di paragone è costituito dai frammenti di un altro coperchio di sarcofago, provenienti dalle catacombe di Priscilla, visionabili in WILPERT 1929: tav. XXV, 2.

¹² Dal V secolo a.C. le sirene, dal numero di due, diventano tre. Suonano strumenti diversi: una la lira, l'altra il doppio flauto e l'ultima canta. Con l'Ellenismo, iniziano ad essere assimilate a figure umane e soprattutto alle muse, sia per il vestiario che per gli strumenti. Esse non divorano più gli uomini, ma sono questi a morire d'inedia ascoltando il loro melodioso canto. Nei sarcofagi cristiani di III secolo d.C. le sirene sono generalmente raffigurate a destra della nave, oppure due a destra e una a sinistra, alate e con zampe di uccello: una suona il doppio flauto, una la lira e l'altra regge il plettro; in alternativa l'ultima tiene un *volumen*, oppure si porta la mano alla bocca. Talvolta ha il plettro nella sinistra e la lira nella destra (VLAD BORRELLI 1956: 289-300. BIAMONTE 1994: 62-63).

¹³ Poco probabile è il semplice scioglimento che riportò padre Baruffa, come "*Tirannio*", vd. BARUFFA 2004: 33; Wilpert invece lesse Lucio Furio Turanio, vedendo chiaramente le lettere "F" ed "L" e indicando il nome in dativo, vd. WILPERT 1929: 14-15 e tav. XXV, n.1; per Garrucci era *Vetranio*, notando una lettera E che, secondo lui, De Rossi non riuscì a notare

L'ultima scena è purtroppo mutila ma si vede chiaramente alla sua estremità destra la figura di un filosofo, seduto su un seggio, con cuscino. In una mano tiene un rotolo chiuso, mentre l'altra è alzata a indicare qualcosa, come se stesse insegnando.¹⁴ L'arto invade la cornice, così come i particolari copricapi delle sirene.

Dietro al filosofo, lo sfondo non è di certo liscio, anzi, sembra essere occupato da un velo, una tenda. È il *parapetasma*, la separazione tra il reale e quello ultraterreno, che costituisce un motivo molto frequente nella plastica funeraria. Ed è proprio questo elemento che potrebbe far propendere per l'identificazione del filosofo con il defunto proprietario del sarcofago.

A sinistra del filosofo, si notano solo piccoli frammenti del resto della scena: una colonnina, o forse parte di un tavolo, coperta da un drappo.¹⁵

Il programma decorativo sarebbe dovuto terminare, almeno all'estremità con un altro mascherone della stessa tipologia del precedente. Tale schema è del resto confermato da un coperchio di sarcofago molto simile conservato al Museo delle Terme di Diocleziano,¹⁶ datato al III secolo d.C. (fig. 3).



Fig. 3. Coperchio di sarcofago di Marco Aurelio Romano. Museo Nazionale Romano Terme di Diocleziano (tratto da MUSSO 1988, p. 235)

Anche qui abbiamo la seguente associazione: filosofo-defunto-Ulisse e le sirene-mascheroni tragici.

Nel rilievo delle Terme i due mascheroni, con la bocca aperta e l'aspetto corrucciato, il volto contornato da capelli a raggiera, sono posizionati alle estremità.

(GARRUCCI 1879: 137, e tav. 395 n.1). De Rossi leggeva "*Tyrannio*" indicando nel monogramma un simbolismo cristologico composto dalla Y e dalla T. Fu proprio lui a ritrovarla nella "*crypta U ad S. Cornelium*" (vd. DE ROSSI 1864: 317 e 344 tav. XXX n.5. DE ROSSI, 1863: 35). Dalle ICUR IV n.s., Ferrua, n. 11514, p. 321 si deduce anche che il coperchio di sarcofago entrò nella collezione del Museo Lateranense, ma nel 1914 fu dato al Vaticano. Styger lo restituì al cimitero di Callisto e venne collocato nella tricora orientale. Nelle ICUR è sciolto come *Fl(avius) Tyrannio*, tuttavia il pannello riportante la didascalia al Museo Pio Cristiano, dove è conservato il calco, evidenzia lo scioglimento del monogramma come *Fortunatus* con un punto interrogativo accanto, lasciando quindi ancora qualche dubbio (inoltre vi è l'indicazione del numero di frammento e inventario: 156A, inventario 31663, ex XXIV).

¹⁴ Padre Baruffa pensava invece che il personaggio non fosse un filosofo "maestro" ma un allievo che, vestito di pallio, con in mano il rotolo chiuso, ascoltava gli insegnamenti, rimanendo sulla linea di lettura di Wilpert (BARUFFA 2004: 33).

¹⁵ De Rossi pensava a un giovane palliato che ascoltava le lezioni di una musa o di un filosofo, poggiato sulla colonnina, vd. DE ROSSI 1864: 344-345; Wilpert, che leggeva il sarcofago in chiave esclusivamente cristiana, vide qui una scena di catechesi, interpretando il filosofo seduto come l'allievo, mentre il maestro doveva trovarsi nella parte mancante che egli integrò nella tavola XXV, 1 e di cui vide ancora parte della mano con il *volumen* aperto (WILPERT 1929: 14).

¹⁶ Il coperchio di era reimpiegato come gradino del presbiterio di un piccolo sacello cristiano. Proviene dalla zona di Aguzzano, al V miglio della via Tiburtina. Fu ritrovata nel 1932, cfr. MANCINI 1934: 198-200. MUSSO 1988: 234-237. AURIGEMMA 1963: 35 n.74.

Sulla sinistra vi è la scena di Ulisse e le sirene, incorniciata in un riquadro rettangolare. All'interno della nave,¹⁷ con la poppa ad *akrostolion* e la prua corredata di rostro, si erge di profilo Ulisse. È qui caratterizzato dalla barba e dal *pileus*. Alla sua sinistra è in rilievo una struttura rettangolare: la *turris*. All'interno dell'imbarcazione sono i due marinai, entrambi dallo stesso lato, che impugnano un remo ciascuno e vogano verso le tre sirene, che a differenza del coperchio di sarcofago da San Callisto, sono raggruppate su tre scogli sul lato destro della rappresentazione.

La prima indossa la clamide mosso dal vento, ha le zampe artigliate e tiene nelle mani i flauti. La maggior cura nel dettaglio anatomico si rileva nel seno accennato, così come nella muscolatura.

Il braccio destro è frammentario; sul capo spuntano le due penne, che invadono in piccola parte la cornice superiore.

La sirena centrale indossa una tunica e tiene la mano sinistra abbassata, stretta intorno a un lembo della veste. L'ultima sirena tiene una cetra, frammentaria anche questa; solamente in lei si notano le ali, ripiegate sulla schiena. Quelle delle altre due non sono minimamente accennate, anche se presentano tutta la coda da uccello, che si configura in forma rettangolare dietro le zampe. La *tabula* ansata riferisce che all'interno del sarcofago fu custodito il corpo del giovane Marco Aurelio Romano, vissuto 17 anni, 4 mesi e 21 giorni.¹⁸

La scena nel riquadro di destra riguarda proprio il ritratto del defunto, rappresentato a mezzo busto. In realtà venne ricavato lavorando un ritratto femminile lasciato sbizzato, come si nota dalla *palla* che indossa. Alle sue spalle, il *parapetasma* è retto da due puttini alati e boccolosi. Quello di sinistra ha la bocca semiaperta e lo sguardo rivolto verso il personaggio che gli è accanto con il quale forse sta colloquiando. All'estremità sinistra è rappresentato infatti un filosofo, con la veste alla cinica, seduto su un seggio dalle zampe animali. Anch'egli ha la bocca semiaperta incorniciata da una folta barba suddivisa in ciocche. Tra le mani tiene un rotolo svolto che sta leggendo. Specularmente, vi è un altro filosofo, abbigliato nella stessa maniera e seduto sullo stesso tipo di supporto. È stempiato e la fronte corruciata gli fa assumere un atteggiamento riflessivo, accentuato dal braccio ripiegato, con la mano sotto il mento e l'altra poggiata sul seggio a sostenere il peso del corpo.

L'impressione che si ricava è che questo coperchio di sarcofago sia stato lavorato certamente da uno scultore più abile, il quale ha certamente reso la raffigurazione con maggior fluidità rispetto allo scalpellino di S. Callisto, prestando maggiore attenzione ai dettagli.

L'associazione sirene-filosofi ha un carattere semantico particolare, venendo a costituire l'opposto del tema diffuso nei sarcofagi microasiatici di III secolo in cui si incontrano muse e filosofi.

¹⁷ La forma complessiva ricorda quella di una liburna, nave presente nell'esercito romano a partire dal I secolo d.C., più leggera della trireme, cfr. PETRIAGGI, DAVIDDE 2007: 177-178.

¹⁸ La dedica venne effettuata dal padre Marco Aurelio Giuliano. L'iscrizione conferma il fatto che si trattasse di una sepoltura pagana non essendo indicata la data della depositio, elemento che avrebbe portato il tutto a favore del cristianesimo.

Le muse erano divinità femminili, donne eteree simbolo di ispirazione poetica, di elevazione dell'animo verso le arti e la sapienza. Esse erano associate quindi ai filosofi, uomini capaci di innalzare il proprio pensiero verso sfere lontane dalla tangibilità “terrena”, capaci di comprendere i segreti della gnosi.

Al contrario le sirene, con il loro canto ammaliatore, sono le rappresentanti della donna vista come creatura lussuriosa e portata alla seduzione. L'associazione con i filosofi diventa quindi un'antitesi figurativa: da una parte l'elevazione dell'animo, dall'altra invece la natura peccatrice dell'uomo.

Le sirene, lette quindi in chiave cristiana, diventano simbolo di perdizione, verso la quale Ulisse è attratto tramite il loro limpido (λιγυρός) canto. Questi mostruosi esseri rappresentano allora il fascino femminile e simboleggiano il peccato carnale.¹⁹ Odisseo è la metafora figurativa dell'uomo, tentato, ma allo stesso tempo trattenuto dalla ragione, rappresentata dalle funi mediante le quali è legato al saldo albero della nave. È in questa chiave che Wilpert –il quale spesso forzò le interpretazioni per associarvi una morale cristiana– interpretava il coperchio di sarcofago di San Callisto. Quando poi fu rivenuto quello conservato al Museo Nazionale Romano sostenne che i sarcofagi pagani fossero stati adattati successivamente alla simbologia cristiana.²⁰

È comunque doveroso sottolineare che la posizione di Ulisse, legato all'albero maestro della nave, ricordava ai Padri della Chiesa quella di Cristo inchiodato alla croce e ciò conferiva un ulteriore significato simbolico all'episodio.²¹ Inoltre l'approdo verso il “porto sicuro”, dopo la *navigatio vitae*, ha costituito un tema molto importante nella patristica cristiana,²² investendone anche le arti figurative.²³ È su questa linea di pensiero che si collocò Courcelle,²⁴ riprendendo il pensiero classico, legato più strettamente al mito greco, ma soprattutto al neoplatonismo. Ulisse infatti avrebbe simboleggiato l'anima che, tentata dai piaceri terreni costituiti dalle sirene, il cui canto è ammaliatore, sarebbe riuscito comunque a raggiungere la patria celeste dopo varie peregrinazioni. Per quanto riguarda invece i personaggi

¹⁹ MASSIMO DI TORINO, Omelia XLIX, I (PL 57: 339). PAOLINO DI NOLA, Epistola, XVI, 7 (PL 61: 232). AGOSTINO D'IPPONA, De vita beata I, 1-4 (PL 32: 959-961). AMBROGIO DI MILANO, De fide, III, cap. 1 (PL 16: 613-615). CLEMENTE ALESSANDRINO, Προτρεπτικὸς πρὸς Ἑλλήνας, XII, 8 (PG 8: 237).

²⁰ WILPERT 1929: 14 e ss.

²¹ Per una panoramica completa sulle interpretazioni fornite dai Padri della Chiesa, si vd. BIAMONTE 1994: 59-62 e in part. nota n. 20.

²² PAOLINO DI NOLA, Epistola 23, 30 (CSEL XXIX, 187: 23-25).

²³ Uno dei casi più famosi è certamente la lastra incisa di Firmia Severa conservata presso il Museo Pio Cristiano. Sotto il *titulus* con il nome della defunta e l'indicazione degli anni di vita vissuti, è rappresentata una nave con la prua ricurva ad *akrostolion*, dalle vele spiegate, che si dirige verso un faro, alludendo all'approdo finale in chiave simbolica (ICUR VI, 15609. UTRO 2007: 147. BISCONTI 2000a: 224 scheda XIId.1.3). Certamente il tema della *navigatio vitae* si collega con il più ampio argomento riguardante la luce delle stelle o di un faro come guida (vd. CUMBO 2013: 421-434).

²⁴ Si vd. COURCELLE 1944: 92 e ss. Nella tradizione antica le sirene sono demoni femminili dell'oltretomba che attendono la morte di un essere umano per accompagnarlo nell'Ade.

filosofici, defunto incluso, essi simboleggiano la volontà di essere discepoli delle muse e quindi immuni dai piaceri carnali.²⁵

All'interno dell'attuale museo della Torretta,²⁶ vi è però un'altra rappresentazione riguardante Ulisse e le sirene.²⁷ Stavolta la qualità è nettamente inferiore e la raffigurazione più schematica, elemento che di per sé suggerisce la collocazione cronologica verso la fine del III secolo-inizi del IV d.C. Fu rinvenuto ancora nel complesso callistiano non lontano dalla cripta di S. Eusebio (fig. 4).²⁸



Fig. 4. Calco del frammento di sarcofago con Ulisse e le sirene. Tricora orientale di S. Callisto (foto dell'Autrice. © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra)

È un bassorilievo molto frammentario, certamente appartenente a un sarcofago, probabilmente ancora ad un coperchio. Si nota chiaramente l'imbarcazione guidata da due marinai, seduti alle estremità opposte.²⁹ Entrambi impugnano un remo che fende le onde, raffigurate tramite linee incise sommariamente e di poco rilievo. I capelli degli uomini sono resi da solchi che si dispongono in forma di caschetto; da

²⁵ Altra interpretazione è quella di Cumont, che interpreta le scene relative ai sarcofagi in ottica neopitagorica, secondo cui l'anima sale al mondo stellare dominato dalle muse. Sia Ulisse che i filosofi sarebbero loro seguaci. Odisseo sulla nave rappresenterebbe il viaggio verso la beatitudine, attratto dalla musica delle sirene (CUMONT 1942: 3 e 325); Marrou si avvicinò molto al pensiero di Cumont, specificando però il fatto che le sirene fossero rivali delle muse (MARROU 1944: 35); Klauser ritenne i filosofi come maestri della saggezza pratica della vita, seguiti da Ulisse, simbolo dell'anima del defunto, sfuggito all'attrazione delle sirene e diretto verso un aldilà felice nella comunità delle muse di cui era stato servitore (KLAUSER 1963: 71 e ss.. MUSSO 1988: 236).

²⁶ Il calco in gesso del frammento si trova invece nella tricora orientale di S. Callisto.

²⁷ WILPERT 1929: 15 e tav. XXV, 3. GARRUCCI 1879: 137-138 e tav. 395 n.2.

²⁸ DE ROSSI 1864: 345.

²⁹ La loro posizione è solamente simbolica poiché, così rappresentati, remerebbero in due direzioni diverse, provocando un movimento rotatorio della nave su se stessa.

quel che si riesce a distinguere, sembrano indossare delle tuniche corte senza maniche.

Centralmente, vi è ancora una volta Ulisse legato all'albero maestro, sbarbato, il volto non ben caratterizzato e inclinato, rivolto ad affrontare le sirene. Indossa il *pileus*, la tunichetta corta e forse una clamide. Le vele sono avvolte, e ciò corrisponde con il fatto che la nave non si muova più con la forza del vento, ma con quella delle braccia umane.³⁰

Sulla destra, compresse nel loro gruppo di tre, sono le sirene, senza ali, con le zampe da rapace. Purtroppo gli artigli sono andati perduti. La prima di esse tiene in mano la cetra, la seconda il rotolo e la terza un flauto. Solo la testa della prima sirena è rimasta quasi intatta.

Come si diceva, il tema di Odisseo non è certamente nuovo ed è sicuramente uno tra i più diffusi anche al di fuori di Roma; a questo proposito è necessario citare uno³¹ dei confronti musivi più pertinenti, ovvero il mosaico di Douggha in Tunisia, conservato oggi al Museo del Bardo (fig. 5).³² Il tappeto musivo decorava l'*impluvium* di una ricca *domus* di III secolo d.C. chiamata "Casa di Dioniso e Ulisse".³³

La nave a doppia vela solca le acque piatte, rese con strisce di varie tonalità di azzurro; l'imbarcazione è ornata con una testa umana a prua e una palma a poppa. Sulla destra vi è una struttura costruita con grossi blocchi e la volta a botte ed è probabile che indichi l'accesso all'interno della nave.

Ulisse è barbato, abbigliato con tunichetta esomide, legato al pennone. Attorno a lui sono seduti i suoi compagni –quattro in tutto– vestiti come soldati romani con clamide e scudo. Su un isolotto connotato tramite tre scogli, vi sono le sirene: quella di sinistra ha il busto nudo, un panneggio intorno alla vita e tiene i due flauti; quella centrale è in tunica e palla, abbigliata come una filosofa; quella di destra è

³⁰ OMERO, Odissea, canto XII, vv. 168-169.

³¹ I confronti con il tema di Ulisse e le sirene nei mosaici sono davvero numerosi: mosaico proveniente da un ambiente termale di Ammaedara (Haidra) di metà III-inizi IV sec. d.C. (LANCHA 1997: tav. XXII); mosaico proveniente dal *frigidarium* delle Grandi Terme da Thenae (Henchir-Thina) di III sec. d.C. (DUNBABIN 1978: tav. IX, fig. 18); mosaico dal *frigidarium* delle terme della villa de Santa Vitoria do Ameixal, conservato al museo nazionale di archeologia ed etnologia di Lisbona, datato tra III e IV sec. d.C. (LANCHA 1997: 255-260 e tavv. CXII-CXIII); mosaico da Tor Marancio di II sec. d.C. conservato nel Braccio Nuovo dei Musei Vaticani (WERNER et alii 1998: 193-194); mosaico dal bacino di una fontana a Cherchell di fine III- inizi IV sec. d.C. (CUMONT 1941: 103-109); mosaico dal *frigidarium* di una *mansio* scavata a Quarto di Corzano (RM) datato alla seconda metà del II sec. d.C. (MUSCO 2006: 319-322); mosaico dalle terme di Otricoli facente parte del pavimento della sala rotonda dei Musei Vaticani datato alla metà del II sec. d.C. (MORRETTA 2004: 401-412); mosaico dalle terme di Mitra ad Ostia (RM) datato al 125 d.C. di cui rimangono solo una sirena e la parte superiore della nave (BECATTI 1961: 31-36, n. 56 e tav. CVI) Per altri confronti rimando al paragrafo dell'articolo di CANDIDA 1970-1971: 238-243 e alla tabella in LANCHA 1997: 257. È comunque importante notare come il tema sia usato spesso per mosaici che vanno ad interessare ambienti in cui predomina l'acqua, sicuramente per un diretto collegamento visivo e tematico con le onde solcate dalla nave di Ulisse e con le sirene, creature notoriamente marine.

³² BEJAOUI et alii 1995: 70-71.

³³ Il mosaico è datato al 260 d.C. circa.

molto simile alla prima per la nudità e il panneggio, ma tiene una lira. Tutte e tre hanno le ali e le zampe da rapace.



Fig. 5. Mosaico pavimentale da Dougga, Tunisia. Museo del Bardo (foto tratta da BEJAOU, FANTAR, GHEDINI, 1995)

Di particolare interesse è anche una lucerna fittile, conservata presso il Museo Nacional de Arte Romano di Mérida (Badajoz, Spagna).³⁴ La forma della lucerna, del tipo Deneauve 5 A, colloca cronologicamente il manufatto al I secolo d.C. Iconograficamente si può notare come vi sia un solo personaggio, il protagonista, Ulisse, legato all'albero maestro della nave con vela quadra spiegata.³⁵ Nonostante i dettagli siano abbastanza grossolani, si riesce a distinguere il *pileus* indossato dall'uomo e la tunichetta corta, cinta in vita. L'imbarcazione sembra configurarsi come una trireme romana con remi che escono da portelli posti sul fronte dei ballatoi. Si notano il timone, la poppa e la prua con *akrostolion* e il rostro. All'interno della nave, sulla sinistra, è presente ancora una volta quella struttura eretta con grossi blocchi e qui coperta con un piccolo tetto a spiovente. Sulla destra invece si notano tre elementi globulari, leggermente inclinati, con piccoli forellini sulla sommità, quasi a rendere una chioma riccioluta. Si tratta certamente di tre dei compagni di Ulisse, qui rappresentati in maniera sommaria, con le sole teste che sporgono dalla balaustra della nave.

Per terminare, le onde sono rese con veloci linee oblique, tramite un gioco di rilievi e incisioni.³⁶

³⁴ Guía – Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, Mérida 2013, p. 38. Il catalogo del Museo è inoltre consultabile online e completo nel dettaglio su <http://museoarteromano.mcu.es/index.html>.

³⁵ Per altri numerosi confronti con lucerne, rimando all'articolo di CANDIDA 1970-1971: 234-237.

³⁶ Nelle cosiddette “arti minori” ricordo anche il frammento di tondo in marmo rosso antico, risalente al I secolo d.C., conservato al Museo Archeologico di Urbino, probabilmente usato

La grande assenza è costituita proprio dalle sirene, sicuramente per un problema di spazio (fig. 6).³⁷



Fig. 6. Lucerna con Ulisse. Museo Nacional de Arte Romano di Mérida (tratto dalla Guía – Museo Nacional de Arte Romano di Mérida, Mérida 2013, p. 38.)

Diverse anche le testimonianze pittoriche che riguardano la storia di Ulisse: mi riferisco al frammento mutilo (fig. 7) datato alla fine del I secolo d.C. che, dopo varie vicende, è ora conservato presso il Museo Nazionale Romano. Si tratta infatti del nono quadro del ciclo degli affreschi proveniente da via Graziosa.³⁸

come decorazione di un monumento funerario. Si vd. QUIRI 2007: 116-117, scheda n. 8. LUNI 2005: 250-251.

³⁷ Klauser riteneva che la versione più antica delle sirene fosse quella in cui questi esseri mitologici si trovavano tutti raggruppati da un unico lato (KLAUSER 1963: 71 e ss.); Candida, che si è occupata di un esame dell'episodio di Ulisse e delle sirene, fornendo un'ottica complessiva a partire dall'arte greca fino ad arrivare all'epoca tardo antica, pensava invece che la posizione delle sirene all'interno della composizione figurativa fosse un elemento dovuto solo a ragioni di spazio (CANDIDA 1970-1971, p. 245). Per un riassunto schematico dei vari episodi con Ulisse come protagonista nelle arti figurative, si vd. TOUCHEFEU-MEYNIER 1981-2009: 943-970, s.v. "Odysseus", in particolare per Ulisse e le sirene si vd. pp. 962-964.

³⁸ I quadri con scene dell'Odissea furono scoperti casualmente il 7 aprile 1848 durante gli scavi per le fondamenta di una casa sul lato orientale di via Cavour, (Via Graziosa), diretti da V. Vespignani e completati da L. Canina. Le pitture coprivano la parte superiore di una parete in opera reticolata, collocate a circa 3 m e mezzo di altezza, e dovevano essere nove in tutto. Furono donate a papa Pio IX, custodite quindi al Vaticano dove alcune di esse si trovano attualmente (VLAD BORRELLI 1956: 293 e ss. COARELLI 1998: 21-37. DONATI 1998: 272-273, scheda 10. BRAUN 1850: 2-21. DE ROSSI 1850: 113-115. GALLINA ZEVI 1964).



Fig. 7. Frammento di affresco con Ulisse e le sirene da via Graziosa. Museo Nazionale Romano (foto tratta da DONATI, 1998, p. 122)

In alto a sinistra aprono la scena due figurette femminili delle quali si nota solo la veste lunga con lumeggiature bianche e toni di ocre. La lettura in verticale conduce verso l'immagine di una barca con lunghi remi sulla quale un gruppo di personaggi –dieci circa– è raccolto intorno a un uomo legato all'albero maestro cui è appesa una vela bianca e quadrata. Due dei marinai sono in piedi, volti di tre quarti, abbigliati con tunica violacea e manto giallastro. La testa degli uomini, con uno stato di conservazione migliore, è protetta dal *pileus*.

Sotto l'imbarcazione, adottando un espediente visivo per fornire l'impressione prospettica, vi è una figura femminile suonatrice di flauto doppio. Sul dorso spuntano ali lunghe e violacee. Più in basso ancora, volto di spalle, vi è un personaggio semisdraiato e poggiato con il braccio sinistro ripiegato a una roccia. Egli è nudo, con un manto giallastro che scende sulle sue membra; sul capo indossa un *petasos*, mentre con la mano sinistra regge una grossa ancora con anello terminale e braccia oblique. L'uomo è stato identificato con la personificazione del navigante, vittima delle lusinghe canore delle sirene. Accanto sono sparsi degli

oggetti, identificati come frammenti di ossa. Infine, particolare non meno importante, tra le due donne in alto e la barca, una didascalia suggerisce l'interpretazione della scena: CIPHNES.

La raffigurazione è molto chiara: si tratta, ancora una volta, dell'episodio di Ulisse e delle sirene.

I resti ossei appartengono agli scheletri dei marinai che lo hanno preceduto e che lì sono morti. Al contrario della narrazione di Omero, in cui veniamo a sapere che le sirene si trovano su un prato fiorito dove cantano, contornate dalle ossa di coloro che sono caduti nella loro trappola, qui e nell'iconografia generale le sirene appaiono in mare, spesso in volo, oppure posizionate su scogli.³⁹

A completare questa breve rassegna di confronti, è opportuno ricordare l'ipogeo degli Aureli, di III secolo, collocato in via Luttazzi in Roma, luogo forse interamente pagano.⁴⁰

La prima interpretazione in chiave omerica delle pitture dell'ipogeo appartiene a Bendinelli e si riferisce alla scena collocata sulla parete est del primo ambiente sotterraneo.⁴¹

La sua esegesi venne seguita da altri studiosi⁴² tra i quali si annovera Marucchi che ritenne, in una prima lettura, la scena riferita all'incontro di Ulisse, travestito da mendicante, e Penelope davanti al telaio. Accanto vi erano i Proci rappresentati come tre giovani nudi, mentre la raffigurazione superiore venne identificata con Itaca e le greggi di Laerte.

Considerando allora l'ipogeo appartenente alla comunità cristiana, non fu difficile leggere il tutto in chiave simbolica, collegandosi alle citazioni dei Padri della Chiesa. Marucchi poi cambiò interpretazione, facendo riferimento agli episodi della vita di Giobbe.⁴³

Sulla controversa scena è ritornato da ultimo Bisconti, riprendendo le tesi di Turcan⁴⁴: la lettura fornita vede nell'episodio Ulisse che supplica la maga Circe di trasmutare i suoi compagni da maiali in uomini offrendo ospitalità all'equipaggio; la parte superiore invece sarebbe riferita ad *Aurelia Prima*, una dei defunti appartenenti alla famiglia degli *Aureli*, raffigurata fuori dal sepolcro, in un contesto a metà tra l'esotico ed il bucolico (fig.8).⁴⁵

³⁹ Si vd. VLAD BORRELLI 1956: 289-293. GALLINA ZEVI 1964: 28; DONATI 1998: 272 scheda 9; 122 tav. 9. Altri confronti pittorici possono essere avanzati per tema e schema compositivo con un quadretto proveniente da Pompei, ora conservato al British Museum di Londra, datato al I sec. d.C. (vd. HINKS 1933: 15, nota 14; n. 27, tav. XI. PAPINI 2009: 269-270, scheda 1.7).

⁴⁰ La cristianità è posta in dubbio a causa dell'ambivalente affresco con la creazione di Adamo o di Prometeo che crea l'uomo, nell'ambiente semipogeo.

⁴¹ BENDINELLI 1920: 134-135; 1922: 162-166.

⁴² GROSSI GONDI 1921. ROSTOVSTEFF 1927: 155.

⁴³ MARUCCHI 1921: 83-93; 1922: 128-131.

⁴⁴ TURCAN 1979: 161-174.

⁴⁵ Nel caso di tale ipogeo l'episodio riguardante l'eroe omerico si colloca in un'ottica funeraria che presenta il mondo reale e l'oltretanto, in un ambiente che racconta la vita degli Aureli augurando ai defunti un futuro in un'al di là immerso nella tranquillitas e nella beatitudo.



Fig. 8. Scena omerica. Ipogeo degli Aureli, Roma (foto tratta da BISCONTI, 2011. © foto Pontificia Commissione di Archeologia Sacra)

Bisconti torna poi sul complesso di San Sebastiano, in particolare al mausoleo di *Clodius Hermes*, di cui presenta una rilettura in chiave omerica⁴⁶, collocando cronologicamente l'opera all'inizio del III secolo. Si concentrerebbero qui due momenti relativi all'opera di Omero: quello riguardante le greggi di Laerte e l'operato dei Proci cui assiste Penelope insieme alle sue ancelle, mentre l'uomo – da sempre interpretato come l'indemoniato di Gerasa – sarebbe invece Ulisse, semi inginocchiato in preghiera verso Circe. La maga aveva infatti trasformato i compagni di Odisseo in maiali, attraendoli con bevande e cibo in abbondanza (fig. 9). L'identificazione con Ulisse sarebbe possibile grazie a un elemento interpretabile come il *pileus*, il berretto di forma semiconica, tipico copricapo dell'eroe omerico.⁴⁷

⁴⁶ BISCONTI 2006: 85-86; 2011: 55-57.

⁴⁷ Di diversa opinione è invece Tortorella che preferisce continuare sulla tradizionale visione di padre Fasola in chiave evangelica delle varie scene, così composte: l'episodio della pecorella smarrita, la moltiplicazione dei pani e l'indemoniato di Gerasa (FASOLA 1978: 7-19. CARLETTI 1981: 287-307. TORTORELLA 2011: 1359-1361). Personalmente preferirei vedere il tutto in chiave più neutrale, proponendo due scene bucoliche – quella considerata come l'episodio della pecorella smarrita e quello riferito all'ossesso di Gerasa – insieme a scene di banchetto funebre, sulla tipologia degli affreschi presenti nei cubicoli all'interno della catacomba dei S.S. Pietro e Marcellino ad duas lauros. La raffigurazione interpretata come Circe da Bisconti, la vedrei come auto rappresentazione del defunto che viene affrescato con le dimensioni maggiorate rispetto al resto dei personaggi intorno.



Fig. 9. Mausoleo di Clodio Ermete, particolare dell'attico. Complesso delle catacombe di S. Sebastiano (foto tratta da BISCONTI, 2011. © foto Pontificia Commissione di Archeologia Sacra)

Con questo sintetico *excursus*, si è potuto verificare come il frammentario coperchio di sarcofago dal cimitero di S. Callisto altro non è se non la manifestazione figurata di un tema di ampia diffusione che, prendendo avvio dall'arte greca dei primi secoli, subisce una “rinascita” nell'ambito del III secolo d.C. –verso la fine del quale è possibile datare il reperto⁴⁸– sia in contesto funerario, che in quello residenziale.

Nello specifico, il frammento in questione non può essere collocato all'interno del cristianesimo se ci si limita al solo esame iconografico che si rivela essere classico e neutrale. A nostro favore sono due elementi: il nome del defunto indicato tramite un monogramma, ma soprattutto le Cripte di Lucina nel cimitero di S. Callisto, luogo di ritrovamento.⁴⁹

È stato quindi importante riprendere l'argomento –già più volte trattato– per non circoscrivere l'analisi alla sola iconografia e alla simbologia ad essa collegata, ma piuttosto al contesto storico in cui Ulisse, i suoi compagni e le sirene riescono ad avere maggior successo. È il caso degli “oggetti d'uso comune e quotidiano”⁵⁰ come la lucerna di I secolo d.C. che mostra il pensiero dell'epoca e la cultura di

⁴⁸ De Rossi lo datava all'inizio del III secolo d.C. (DE ROSSI 1864: 344); Wilpert riprese la datazione di De Rossi, convinto che il sarcofago si riferisse a un Ulisse simbolicamente trattato da Ippolito nei "Philosophumena" 7, 1 (PG XVI, par. 346-349, pp. 3294-3295), in cui venne usato il paragone di Ulisse, il quale tura le orecchie ai suoi compagni, con il fedele cristiano che deve essere sordo alle dottrine eretiche (WILPERT 1929: 15).

⁴⁹ DE ROSSI 1864: 344.

⁵⁰ Il tema di Ulisse e le sirene si trova anche su gemme e cammei. Rimando ancora a CANDIDA 1970-1971: 232-234.

sottofondo. Nei contesti residenziali e in quelli funerari il tema mitologico di Ulisse trova maggiormente fortuna con il succedersi dei secoli: nella prima categoria infatti sono gli impianti musivi di terme o fontane, in cui l'acqua è l'elemento predominante, ad ispirare gli artisti inserendo la narrazione omerica all'interno di scenografiche rappresentazioni con leggendari mostri marini; nella seconda categoria rientrano invece i sarcofagi, contenitori e custodi del corpo del defunto, che ospitano spesso Ulisse proprio sulla fascia contenuta dal coperchio.

Da una parte si avranno quindi le interpretazioni simboliche che fondano le varie teorie sulla figura-icona di Ulisse come paradigma della sete di conoscenza e della curiosità che contraddistingue l'uomo; dall'altra invece l'uomo omerico sarà rappresentativo della spiccata volontà di ricerca della razionalità, attraverso la quale è possibile dominare gli impulsi carnali umani tendendo perciò alla beatitudine e all'elevazione dell'animo.

Come si è visto, è nell'ottica meramente cristiana che alcuni dei primi studiosi che vennero a contatto con il coperchio di sarcofago –De Rossi e Wilpert–forzarono la lettura della scena puntando anche sul luogo di ritrovamento, tralasciando in tal modo il contesto classico e neutrale⁵¹ per focalizzarsi solo sull'esistenza di un cristianesimo particolarmente simbolico e basato sul pensiero patristico. Con gli occhi di uno studioso odierno invece, si può e si deve attribuire il contenuto del coperchio di sarcofago come a una delle produzioni correnti nelle botteghe romane.⁵² Non sorprende quindi il fatto di scorgere l'eroe omerico anche sui monumenti funerari cristiani, seppur con minor frequenza rispetto ad altri temi maggiormente trattati. Tutto ciò è semplicemente il riflesso di una società che, pur mutando e aprendosi verso una nuova religione, mantiene le sue tradizioni culturali costitutive di un substrato appartenente anche ai cristiani i quali sono, prima di ogni altra cosa, cittadini Romani.

* * *

Fonti e Bibliografia

1. Fonti

AGOSTINO D'IPPONA, *De vita beata* vol. I, 1-4. PL 32: 959-961.

AMBROGIO DI MILANO, *De fide*, vol. III, cap. 1. PL 16: 613-615.

CLEMENTE ALESSANDRINO, *Προτρεπτικὸς πρὸς Ἕλληνας*, XII, 8. PG 8: 237.

MASSIMO DI TORINO, *Omelia XLIX*, I. PL 57: 339.

OMERO, *Odissea Canto XII*, vv. 153-200.

PAOLINO DI NOLA, *Epistola XVI*, 7. PL 61: 232).

PAOLINO DI NOLA, *Epistola XXIII*, 30, in CSEL 29, 187: 23-25.

⁵¹ Si rifletta ad esempio sulla figura di Orfeo negli affreschi catacombali, oppure sulla coesistenza di tematiche pagane e cristiane nell'ipogeo anonimo di via Dino Compagni. Gli esempi sono innumerevoli e percorrono ogni aspetto dell'arte cristiana antica.

⁵² Si pensi anche ai cosiddetti "sarcofagi paradisiaci" e ad elementi come il pastore crioforo e in particolare la *pietas*, divenuta poi l'orante cristiana. Si veda nello specifico BISCONTI 2000b: 235-236, s.v. "orante"; KLAUSER 1959: 115-145.

2. Bibliografia

- AURIGEMMA, Salvatore, 1963, *Le terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, Roma, p. 35 n.74.
- BARUFFA, Antonio, 2004, *Le catacombe di S. Callisto. Storia. Archeologia. Fede*, Città del Vaticano (quinta edizione), p. 33-34.
- BECATTI, Giovanni, 1961, *Scavi di Ostia*, Soprintendenza agli scavi di Ostia Antica (ed.), Roma, pp. 31-36 n. 56 vol. 2 (I mitrei); tav. CVI vol. 4 (Mosaici e pavimenti marmorei).
- BEJAOU, Féthi, GHEDINI, Francesca, FANTAR, M'hamed Hassine, *et alii*, 1995, *I mosaici romani di Tunisia*, Milano.
- BENDINELLI, Goffredo, 1920, "Ipogeo sepolcrale con pittura al Viale Manzoni", in *Notizie sugli Scavi di Antichità*, 26, p. 123-141.
- BENDINELLI, Goffredo, 1922, "Il monumento sepolcrale degli Aureli al viale Manzoni in Roma", in *Monumenti antichi dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, 28, Roma, col. 289-520.
- BERTINETTI, Marina, 1988, "Alzata del sarcofago di M. Aurelius Romanus raffigurante l'incontro di Ulisse con le sirene", in *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, vol. 1, cat. exp., Roma, p. 237.
- BIAMONTE, Giuseppe, 1994, "Il mito di Ulisse e le sirene: un supposto fenomeno di continuità fra tradizione pagana e simbolica cristiana", *Bessarione*, Quaderno n. 11, Roma, p. 53-80.
- BISCONTI, Fabrizio, 1985, "L'ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni: un esempio di sincretismo privata", *Augustinianum*, 25, p. 889-903.
- BISCONTI, Fabrizio, 2000a, *Mestieri nelle catacombe romane. Appunti sul declino dell'iconografia del reale nei cimiteri cristiani di Roma*, Città del Vaticano, p. 224, scheda XII d.1.3.
- BISCONTI, Fabrizio, 2000b, "s.v. Orante", in BISCONTI, Fabrizio (comisario) *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano, p. 235-236.
- BISCONTI, Fabrizio 2006, "Prime decorazioni nelle catacombe romane", in FIOCCHI NICOLAI, Vincenzo, GUYON, Jean (comisarios), 2006, *Origine delle catacombe romane – Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (Roma – 21 marzo 2005)*, Città del Vaticano, p. 65-89.
- BISCONTI, Fabrizio, 2011, "Ipogeo degli Aureli: alcune riflessioni e qualche piccola scoperta", in BISCONTI, Fabrizio (comisario), 2011, *Le pitture delle catacombe romana. Restauri e interpretazioni*, Todi, p. 47-58.
- BRAUN, Emil, 1850, "Scene dell'Odissea dipinte a fresco e scoperte all'Esquilino", *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, n. II, febbraio, Roma, p. 2-21.
- CANDIDA, Bianca, 1970-1971, "Tradizione figurativa nel mito di Ulisse e le sirene", in *Studi Classici e Orientali*, XIX-XX, p. 212-253.
- CARLETTI, Carlo, 1981, "Pagani e cristiani nel sepolcreto della «piazzola» sotto la Basilica Apostolorum a Roma", *Vetera Christianorum*, 18, Bari, p. 287-307.
- COARELLI, Filippo, 1998, "The Odyssey Frescos of the via Graziosa: A Proposed Context", *Papers of the British School at Rome*, vol. 66, p. 21-37.

- COURCELLE, Pierre Paul, 1944, “Quelques symboles funéraires du néoplatonisme latin”, *Revue des Études Anciennes*, XLVI, p. 65-93.
- CUMONT, Franz Valéry Marie, 1941, “Une mosaïque de Cherchel figurant Ulysse et les sirens”, in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 85e année, n. 2, p. 103-109.
- CUMONT, Franz Valéry Marie, 1942, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Parigi.
- CUMBO, Cristina, 2013, “La stella, le stelle, la profezia, il paradiso”, in BISCONTI, Fabrizio, BRACONI, Matteo (comisarios), 2012, *Atti del Convegno “Incisioni figurate della Tarda Antichità”, 22-23 marzo 2012*, Città del Vaticano, p. 421-434.
- DE ROSSI, Giovanni Battista, 1850, “Frammento di calendario romano ritrovato in via Graziosa”, *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, n. VII, luglio, Roma, p. 113-115.
- DE ROSSI, Giovanni Battista, 1864, *La Roma Sotterranea Cristiana*, vol. I, Roma 1864.
- DONATI, Angela, 1998, *Romana Pictura: la pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Milano.
- DUNBABIN, Katherine M. D., 1978, *The mosaics of Roman North Africa: studies in Iconography and Patronage*, Oxford.
- FASOLA, Umberto Maria, 1978, “Lavori nelle catacombe”, *Rivista di Archeologia Cristiana*, 54, Città del Vaticano, p. 7-19.
- GALLINA ZEVI, Anna, 1964, *Le pitture con paesaggi dell'Odissea dall'Esquilino*, Roma.
- GARRUCCI, Raffaele, 1879, *Storia dell'arte cristiana vol. V (Sarcofagi ossia sculture cimiteriali)*, Prato, tav. 395 n.1 e n.2; p. 397-398.
- GENNACCARI, Cristina, 1997, “Museo Pio Cristiano in Vaticano – Inediti e Additamenta”, in *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 109, Roma, p. 833-854.
- GROSSI GONDI, Felice, 1921, “Le scoperte archeologiche nel secondo decennio del secolo XX”, in *Civiltà Cattolica*, 72, Roma, p. 124-136.
- HINKS, Roger Packman, 1933, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman paintings and mosaics in the British Museum*, cat. exp., Londra.
- KLAUSER, Theodor, 1959, “Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst”, *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 2, Münster, p. 115-145.
- KLAUSER, Theodor, 1963, “Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst”, in *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 6, Münster, p. 71-100.
- LANCHA, Janine, 1997, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain: (I^{er}-IV^e s.)*, Roma, p. 255-260 e tavv. CXII-CXIII.
- LUNI, Mario, 2005, “Tondo con Ulisse e le sirene”, in DE MARINIS, Giuliano (comisario) 2005, *Arte romana nei musei delle Marche*, Roma, p. 250-251.
- MORRETTA, Simona, 2004, “Note iconografiche sulla scena di “Ulisse legato all'albero della nave” nel mosaico delle terme di Otricoli (Terni)”, in ANGELELLI, Claudia (comisario), 2004, *Atti del X colloquio AISCOM. Lecce, 18-21 febbraio 2004*, Tivoli, p. 401-412.
- MANCINI, Giulio, 1934, “Recenti ritrovamenti di antichità cristiane in Roma”, in *Atti del III congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Ravenna 25-30*

- settembre 1932 (*Studi di antichità di archeologia cristiana VIII*), Roma, p. 198-200.
- MARROU, Henri-Irénée, 1944, “Le symbolism funéraire des Romains”, *Journal des Savants*, janvier-mars, pp. 23-37.
- MARUCCHI, Orazio, 1921, “Un singolare gruppi di antiche pitture nell'ipogeo del viale Manzoni”, *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*, 27, Roma, p. 83-93.
- MARUCCHI, Orazio, 1922, “Nota all'articolo del fascicolo precedente sulle pitture del cimitero eretico del viale Manzoni”, *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*, 28, Roma, p. 128-131.
- MARUCCHI, Orazio, 1922-1924, *I monumenti di nuovo acquisto o tolti dai magazzini ed esposti nei Musei Pontifici*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, Città del Vaticano, pp. 271-282.
- MAZZEI, Barbara, 2007, “Alzata di coperchio di sarcofago con Ulisse”, in BISCONTI, Fabrizio, GENTILI, Giovanni (comisarios), 2007, *La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, cat. exp., Milano, scheda n. 9, p. 118-119.
- MUSCO, Stefano, 2006, “La mansio di Quarto di Corzano”, in TOMEI, Maria Antonietta (comisario), 2006, “*Roma. Memorie dal sottosuolo. Ritrovamenti archeologici 1980/2006*”, cat. exp., Milano, p. 319-322.
- MUSSO, Luisa, 1988, “Alzata del sarcofago di M. Aurelius Romanus raffigurante l'incontro di Ulisse con le sirene”, in *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, vol. 1, cat. exp., Roma, p. 234-237.
- PAPINI, Massimiliano, 2009, “Ulisse e le sirene. Frammento di decorazione parietale”, scheda 1.7, in LA ROCCA, Eugenio, ENSOLI, Serena, TORTORELLA, Stefano, PAPINI Massimiliano (comisarios), 2009, “*Roma. La pittura di un Impero*”, cat. exp., Milano, p. 269-270.
- PERGOLA, Agnese, 2011, “Il quadrante delle interpretazioni”, in BISCONTI Fabrizio (comisario), *L'ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni. Restauri, tutela, valorizzazione e aggiornamenti interpretativi*, Città del Vaticano, p. 81-124.
- PETRIAGGI Roberto, DAVIDDE, Barbara, 2007, *Archeologia sott'acqua. Teoria e pratica*, Roma.
- QUIRI, Paolo, 2007, “Tondo con Ulisse e le sirene”, in BISCONTI, Fabrizio, GENTILI, Giovanni, (comisarios), 2007, *La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, Milano, scheda n. 8, p. 116-117.
- ROBERT, Carl, 1890, *Die antiken Sarkophagreliefs*, II, Berlin, p. 154, n. 141.
- ROSTOVSTEFF, Mikhail Ivanovich, 1927, *Mystic Italy*, New York, p. 101-155.
- SICHTERMANN, Hellmut, 1966, s.v. *Sirene*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma.
- TORTORELLA, Stefano, 2011, “Il sepolcreto della “Piazzola” sotto S. Sebastiano”, in BRANDT, Olof, PERGOLA, Philippe, (comisarios), *Marmoribus Vestita. Miscellanea in onore di Federico Guidobaldi*, Città del Vaticano, p. 1359-1373.
- TOUCHEFEU-MEYNIER, Odette, 1981-2009, s.v. “*Odysseus*”, in BOARDMAN, John *et alii* (comisarios), *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI volume, Zurigo-Monaco, p. 943-970
- TURCAN, Robert, 1979, “Ulysse et les prétendus prétendants”, *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 22, Münster, p. 161-174.

Cristina CUMBO, *Ulisse e le sirene. Confronti figurativi e tematiche nella prima arte cristiana tra scultura, pittura, mosaici e arti minori*

UTRO, Umberto, 2007, “Lastra incisa con epitaffio di Firmia Victoria”, in BISCONTI, Fabrizio, GENTILI, Giovanni (comisarios), *La rivoluzione dell'immagine: arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, Vicenza 2007, p. 147.

VLAD BORRELLI, Licia, 1956, “Un nuovo frammento dei “paesaggi dell’Odissea”, *Bollettino d’Arte*, n. IV ottobre- dicembre, Istituto poligrafico dello Stato, Roma, p. 289-300.

WERNER, Klaus E., CORNINI, Guido, GIRARDINI, Giuseppina, BARSANTI, Claudia, 1998, *Die Sammlung antiker Mosaiken in den Vatikanischen Museen*, cat. exp., Città del Vaticano, pp. 193-194.

WILPERT, Joseph, 1929, *I sarcofagi cristiani antichi*, vol. I, Roma.