

COMUNE DI CIMITILE

FONDAZIONE PREMIO CIMITILE

SECONDA UNIVERSITÀ DI NAPOLI
DIPARTIMENTO DI LETTERE E BENI CULTURALI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL MOLISE
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE, SOCIALI E DELLA FORMAZIONE

CENTRO DI STUDI LONGOBARDI

ARISTOCRAZIE E SOCIETÀ FRA TRANSIZIONE ROMANO-GERMANICA E ALTO MEDIOEVO

Atti del Convegno internazionale di studi
Cimitile-Santa Maria Capua Vetere, 14-15 giugno 2012

a cura di

CARLO EBANISTA e MARCELLO ROTILI

TAVOLARIO EDIZIONI
2015

Enti promotori

Comune di Cimitile

Fondazione Premio Cimitile

Seconda Università di Napoli,
Dipartimento di Lettere e Beni culturali

Università degli Studi del Molise
Dipartimento di Scienze umanistiche, sociali e della formazione

Centro di Studi Longobardi

Impaginazione: Laura Iodice

In copertina: Città di Castello (Pg), Museo del Duomo: tesoro di Canoscio, piccolo piatto.

A pagina 1: Garda (Vr), fibula a vortice.

© 2015 by Tavolario Edizioni
San Vitaliano (NA)
tel. 0815198818 - info@tavolariostampa.com

ISBN 978-88-906742-9-7

FABRIZIO BISCONTI

I VOLTI DEGLI ARISTOCRATICI NELLA TARDA ANTICHITÀ FISIONOMIE E RITRATTI NELLE CATACOMBE ROMANE E NAPOLETANE

Si sta ragionando sulle origini delle catacombe, ovvero sul complesso rapporto tra laici ed ecclesiastici nella concezione comunitaria dei cimiteri cristiani. Questo ragionamento comporta una ricerca attenta delle testimonianze e delle memorie dei personaggi eminenti, nell'ambito delle singole unità comunitarie, per quanto attiene il ruolo effettivo della committenza, inteso come gesto diretto o compartecipato¹. Si cerca di definire la tipologia di questa committenza, in parte sfuggente, in parte assurta ad argomento pericoloso dell'affabulazione, che ingigantisce, nel tempo, famiglie e personaggi. Le fonti canoniche e affidabili ci aiutano poco, in questo senso, mentre i resti epigrafici non sono sempre facilmente collocabili nella storia del monumento, o meglio, non possono essere meccanicamente applicabili o giustapponibili ad una fase propriamente cristiana di complessi funerari dalla lunga storia². Così, considerando alcuni cimiteri cristiani di Roma, non è facile innestare i resti epigrafici relativi alle famiglie degli *Acilii* o dei *Flavi* nel lungo percorso dello sfruttamento funerario dei siti di Priscilla sulla via Salaria e di Domitilla sulla via Ardeatina³. Ancora più evanescente risulta il toponimo quando restano, quali denominazioni dei singoli complessi catacombali, i *nomina singula*, come accade con le catacombe di Pretestato⁴. È evidente che un rapporto stretto è individuabile tra alcune eminenti personalità e il significato del dono o, comunque, della proprietà del sito, ove sarà scavato il complesso ipogeo, ma non sempre è facile mettere a fuoco persone e tempi, senza contare che, assai spesso e piuttosto precocemente, il toponimo non si identifica con una denominazione onomastica, ma si preferisce quella propria dell'identificazione topografica e locale. È noto, poi, che ben presto le denominazioni 'martiriali' si affiancano a quelle originarie, divenendo talora preminenti e/o assolute.

Tutto questo preambolo, che segue i momenti salienti della nascita e dei primi sviluppi delle catacombe romane, più documentato e più considerato, ma sicuramente assai difficile da giudicare, tocca specialmente i monumenti romani, ma anche

¹ FIOCCHI NICOLAI 1998, pp. 9-69.

² FIOCCHI NICOLAI 2001.

³ FIOCCHI NICOLAI 1998, pp. 9-69; FIOCCHI NICOLAI 2001.

⁴ SPERA 2004.



Fig. 1. Roma, ipogeo degli Aureli. Volto di filosofo.

negli altri centri della tarda antichità, la dinamica doveva seguire lo stesso tracciato. Il complesso di S. Gennaro a Napoli, ad esempio, tanto per considerare l'altra metropoli che analizzeremo in questa breve nota, mostra, con ogni evidenza due grandi nuclei genetici, scavati nella collina di Capodimonte che, solo al tempo della sistemazione delle reliquie del martire di Pozzuoli, nel corso del V secolo, nel sacello della catacomba inferiore, assumerà la denominazione martiriale⁵.

Come si diceva, durante questi primi tempi, non è semplice restituire le personalità della committenza, sia essa riferibile all'ambito ecclesiastico, sia essa riconducibile alla classe aristocratica o, comunque, alle classi più elevate della *societas christiana*. L'operazione appare ardua specialmente a livello iconografico, quando ancora non si è innescato il meccanismo

dell'autorappresentazione a livello propriamente figurativo. È vero che nelle cappelle dei sacramenti dell'area I callistiana spuntano le figure dei *fossore*s e che qualche anonima immagine di 'filosofo' nelle stesse cappelle e pure nel vestibolo superiore di S. Gennaro a Napoli potrebbe essere considerata come la rappresentazione criptata del defunto, ma per il resto, i programmi decorativi dei primi ambienti catacombali scelgono il generico connettivo cosmico, entro cui si innestano le 'scene esordienti' e originali del repertorio biblico, affiancate dalle personificazioni, di antica concezione

⁵ FASOLA 1975.



Fig. 2. Roma, catacomba di Priscilla. Cubicolo della Velata. I volti della defunta.

e di rinnovata portata semantica, quali il crioforo e l'orante⁶, in perfetta sintonia con la dinamica decorativa dei cosiddetti 'sarcofagi paradisiaci'⁷.

Più evidente risulta il messaggio autorappresentativo negli ipogei di diritto privato, a cominciare dall'ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni, su cui siamo tornati a riflettere dopo i recenti fortunati restauri⁸. Qui, il complesso panorama decorativo, che si dipana nei tre ambienti che compongono l'ipogeo, parla una lingua mista, da cui emergono molte vie tematiche peculiari del repertorio figurativo del III secolo. La corrente filosofica e quella bucolica si muovono su una complicatissima piattaforma cosmica, da cui emergono scene ambigue e ispirate, con ogni evidenza, ai tre fratelli ricordati nell'iscrizione musiva di uno degli ambienti. Ebbene, proprio lungo le pareti di questo ultimo spazio, si srotola un 'lungometraggio' sospeso tra i contesti della realtà e la dimensione oltremondana. È così che Onesimo, Papirio e Prima diventano, insieme al 'committente-dedicante' Felicissimo - probabilmente un quarto fratello - protagonisti di scene amene o ispirate ad un solenne *cursus vitae*. Uno di loro è ritratto come un pastore-intellettuale che vigila sul gregge; un altro è immortalato mentre entra, enfaticamente, a cavallo di un destriero, in una villa rustica grande quanto una città⁹, dove un oratore intrattiene nel foro una grande folla; un'ultima figura, con le sembianze femminili, forse per rappresentare Prima, è colta mentre sopraggiunge presso un convito celeste o piange dinanzi ai corpi dei due fratelli defunti¹⁰.

Nell'ipogeo, oltre ad una scena omerica, che ricorda gli episodi occorsi ad Ulisse presso la reggia di Circe¹¹, si moltiplicano - come si diceva - figurette che riecheggiano

⁶ BISCONTI 2006, pp. 65-89; BISCONTI 2011a, pp. 33-46.

⁷ BISCONTI 2004, pp. 53-74.

⁸ BISCONTI (a cura di) 2011.

⁹ BRACONI 2011, pp. 135-163.

¹⁰ BISCONTI (a cura di) 2011; BRACONI 2011, pp. 135-163.

¹¹ BISCONTI 2010, pp. 25-52.



Fig. 3. Roma, catacomba di S. Callisto. Cubicolo dei cinque santi.

criofori o filosofi muniti di virghe e rotoli. Il largo tema della filosofia, intesa come sapienza e saggezza e come dinamica della riflessione e della meditazione, più o meno collegata al pensiero multireligioso del tempo, trova espressione compiuta nelle figure di filosofi assisi negli archi di una virtuale *civitas* o di un prospetto architettonico dell'ambiente semipogeo, ma anche nei consessi dell'ambiente sotterraneo con iscrizione. La lunga teoria dei saggi che costella, con grandi figure, lo spazio più basso dell'ambiente, si propone come una delle gallerie figurative più articolate e suggesti-



Fig. 4. Roma, catacomba dei Giordani. Defunta orante, cosiddetta 'piagnona'.

ve della tarda antichità. Le figure si stagliano, contro il fondo neutrale, con la potenza e l'impatto degni della statuaria; i personaggi si sistemano secondo modi estratti dalla cultura classica; i gesti e gli atteggiamenti promuovono quella lenta e solenne dinamica che caratterizza le pose enfatiche della *adlocutio*. Una delle figure propone un volto che è entrato di diritto nei manuali di storia dell'arte della tarda antichità, purtroppo con l'errata identificazione con l'apostolo Paolo, in linea con le prime valutazioni ermeneutiche del programma decorativo, scaturite sin dal momento della scoperta¹² (fig. 1). Ora sappiamo che la famiglia degli Aureli non può essere definita né cristiana, né gnostica, e che il saggio dal volto 'paolino' non 'timbra' l'ipogeo dal punto di vista religioso. Ed anzi, chi ha concepito il programma decorativo non voleva trattare questioni propriamente dogmatiche, ma desiderava argomentare una concezione figurati-

va che lasciasse intravedere, in tutte le sue facce, il 'prisma' dell'aldilà inteso come *locus amoenus*, come cosmo, come *civitas* o 'megavilla', come convito, come riflesso della vita vissuta, sino al dettaglio tragico della *prothesis*¹³, come allegoria omerica¹⁴.

Torniamo al volto del nostro saggio, così prossimo alla concezione del ritratto paolino. L'equivoco si spiega facilmente, se consideriamo che la graduale caratteriz-

¹² PERGOLA 2011, pp. 81-124.

¹³ BRACONI 2011, pp. 135-163.

¹⁴ BISCONTI 2010, pp. 25-52.



Fig. 5. Roma, catacomba di via Dino Compagni. Il volto della fanciulla.

zazione del volto di Paolo si muove proprio dalle memorie filosofiche, con riguardo speciale per i cosiddetti ritratti di Plotino¹⁵. Il volto ispirato, l'incipiente calvizie, la lunga barba, concorrono a definire il tipo fisionomico. Ma se entriamo all'interno del volto del saggio degli Aureli, peraltro concepito e realizzato quando l'intenzione di 'inventare' un ritratto di Paolo non era ancora stata avvertita, il pensiero di chi legge i caratteri e i particolari della raffigurazione si allarga ed è costretto a cercare un giro di esperienze figurative altre, che non siano ancora i ritratti ricostruttivi dei principi degli apostoli.

Siamo negli anni Trenta del III secolo, forse al tempo di Alessandro Severo o, comunque, non oltre gli anni centrali del secolo. Il volto esprime pienamente quel sentimento patetico, ispirato, teso, che caratterizza la stagione degli ultimi Severi e del tormentato periodo dell'anarchia militare, quando la 'crisi' si muove dalla base economica, politica e sociale e tocca i livelli religiosi e del pensiero emotivo. Leggermente volto verso sinistra, il capo dell'uomo sembra muoversi alla ricerca difficile di un'entità lontana e impalpabile: lo assicurano gli occhi, che propongono un deciso sguardo diagonale eppure intenso, concentrato, compreso. Ne emerge un'espressione assorta, patetica, tesa eppure quieta. Tutta la costruzione del volto gioca attorno a questi occhi, a questo sguardo speciale che emerge da un sapiente chiaroscuro dei toni del carnacino, ottenuto per mezzo di rapide pennellate di colore bianco, stese attorno all'orbita

¹⁵ BISCONTI 2009, pp. 163-176.



Fig. 6. Roma, catacomba di via Dino Compagni. Il volto della *Tellus*.

oculare, per dar vita ad una depressione, che mette in evidenza lo zigomo. Anche la linea del naso e la bocca sono realizzate con lumeggiature chiare, che creano un forte contrasto con il rosso carnacino. Tutto è incorniciato da un'acconciatura corta e appena mossa e dalla barba, nei toni dell'ocra e della terra. L'insieme di questi segni e di queste zone di colore, organizzate secondo contrasti e giustapposizioni, dà luogo ad un volto d'epoca, al ritratto - più virtuale che reale - di un componente del gruppo degli Aureli che, mentre rappresenta il tipo fisionomico del saggio, vuole raffigurare, di fatto, uno dei personaggi o un personaggio in particolare, che fa capo alla committenza dell'ipogeo¹⁶.

Per tutto il III secolo, anche soffermandosi sulla decorazioni di ambienti ben datati - come il nicchione della Madonna in Priscilla, il cubicolo della *coronatio* a Pretestato, le cappelle dei sacramenti o le cripte di Lucina a San Callisto¹⁷ - non si assiste ad una caratterizzazione fisionomica dei personaggi, né, tantomeno, alla realizzazione vera e propria dei ritratti dei defunti. Un'eccezione importante è costituita dal caso del cubicolo della Velata in Priscilla, recentemente restaurato e collocato, con un buon margine di affidabilità, agli anni Settanta-Ottanta del III secolo¹⁸. Come è noto, il programma decorativo, ricco di simboli e di scene veterotestamentarie con significato au-

¹⁶ BISCONTI 2011b, pp. 11-20.

¹⁷ BISCONTI 2011a, pp. 1-32.

¹⁸ BISCONTI-NUZZO 2001, pp. 7-95; BISCONTI 2011a, pp. 113-154.

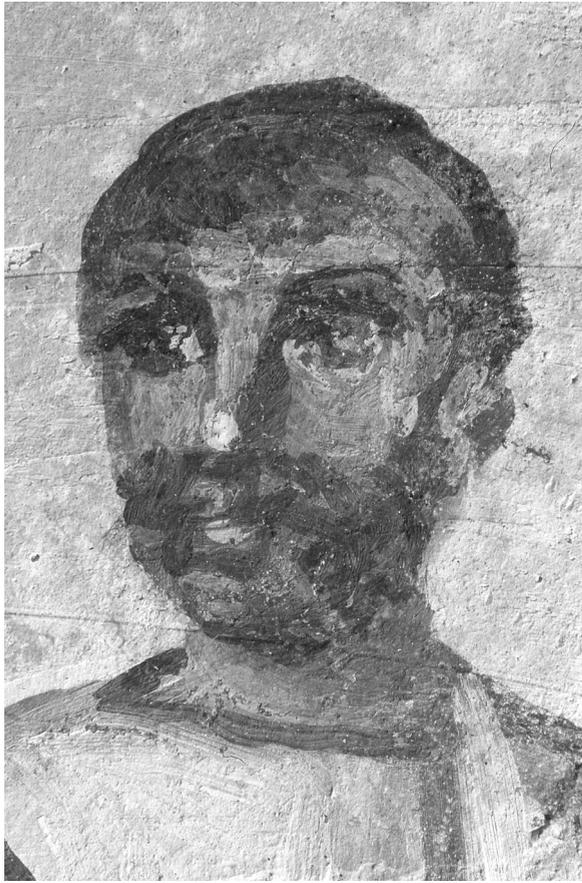


Fig. 7. Roma, catacomba di via Dino Compagni. Il volto di Sansone.

gurale, trova il suo senso ultimo nella lunetta di fondo, dove, su un asettico fondo chiaro, che funge quasi da schermo, sono proiettate tre figurazioni che sembrano percorrere il *cur-sus vitae* della defunta, ovvero i momenti del matrimonio, della maternità e della felicità paradisiaca. Questi tre 'fotogrammi' aderiscono pienamente alla storia e alla personalità della defunta, raccontando 'al vero' il percorso della vita della giovane donna. Rispetto agli impalpabili volti degli Aureli, i tre quadri di Priscilla scendono nel particolare, fotografando con segni netti, con *silhouettes* definite, con caratteri e peculiarità specifiche, il volto della donna, rifacendone l'effigie per ben tre volte (fig. 2). L'espressione dei volti è sempre ispirata, specialmente nel quadro centrale, quando la defunta si abbandona nel solenne gesto dell'*expansis manibus*, che, come è noto, vuole esprimere il concetto della 'preghiera continua' e, dunque, della sicura congiunzione con l'eterno, ma

anche la condizione di una vita beata¹⁹. Ebbene, questa dimensione paradisiaca, tanto sospesa e suggestiva, si percepisce anche negli altri due ritratti, che, pur meno intensi, assumono un atteggiamento compreso ed estremamente espressivo, quasi per allineare i tre volti e i tre momenti. Alla moltiplicazione delle espressioni, corrisponde quella dei caratteri dei tre ritratti, che ripetono il dolce ovale, la semplice acconciatura ad elmo, già in voga presso le dame della corte di Gallieno, ma ripresa sino al momento della Tetrarchia. Alla stagione stretta tra questi due ultimi apici rimandano anche i tratti interni del volto, resi rapidamente, ma con l'intento di addolcire l'espressione, senza marcare e senza segnare con linee forti la 'geografia' delle sembianze.

Inoltrandoci nel IV secolo e trasferendoci nelle catacombe di S. Callisto, pare opportuno soffermarci un momento ad osservare il cubicolo dei cinque santi, recen-

¹⁹ BISCONTI 2000, pp. 368-372.



Fig. 8. Roma, ipogeo di Trebio Giusto. Ritratto del defunto.

spetto pacato e quasi immobile dell'espressione atteggiata, propongono una maggiore ieraticità e una compostezza che sembra abbandonare quella tensione e quella intenzione semantica dell'ispirazione, che aveva caratterizzato i volti della generazione precedente. Tutto questo conduce verso una concezione del ritratto autorappresentativo volitivo ed enfatico, che solleva la redazione fisionomica dal puro intento evocativo per approdare all'*imago*-tipo, più caratterizzata dall'acconciatura e dagli elementi accessori che dai tratti identitari dei volti.

Questa tendenza trova soluzioni diverse nello stesso periodo, nel senso che, mentre i 'cinque santi' di S. Callisto assumono un atteggiamento compassato, ai limiti

temente restaurato²⁰ (fig. 3). La parete di fondo propone una vera e propria foto di gruppo, che ritrae una famiglia o un insieme di 'fratelli di fede', inseriti in un fitto giardino fiorito e caratterizzato da volatili. Il *viridarium*, popolato dai defunti, definiti dagli elementi onomastici, a cui si aggiunge il semplice augurio *in pace*, evoca una condizione paradisiaca di grande impatto. I personaggi, atteggiati nel gesto dell'orante, sono vestiti sontuosamente e propongono volti assai caratterizzati, che rivelano identità precise, come sottolineano le didascalie e i tipi fisionomici assai diversificati, eppure riconducibili all'orbita larga, ma ben riconoscibile, della stagione costantiniana, intendendo, con questo, il largo lasso cronologico, che impegna il tempo che va dal primo decennio del secolo IV sino all'impero di Giuliano l'Apostata o poco oltre. I volti, pur mantenendo l'a-

²⁰ Il restauro è stato curato da Stella Cascioli con il coordinamento di Barbara Mazzei.



Fig. 9a. Roma, catacomba dei Ss. Pietro e Marcellino. Cubicolo dei due banchetti, immagine di defunto orante.

dell'ipnosi, le cosiddette 'piagnone' dei Giordani (fig. 4), pur atteggiate nel risaputo gesto dell'*expansis manibus*, sontuosamente vestite e caratterizzate da una complicata acconciatura, che annuncia le pettinature a 'torre' della più matura età costantiniana, prendono un tragicomico atteggiamento espressionistico che le ha 'targate' con lo spiritoso epiteto romanesco, che le ha rese famose²¹.

La galleria dei ritratti di età costantiniana appare in tutta la sua gamma nell'ipogeo di via Dino Compagni; una 'pinacoteca', com'è stata definita, inedita e imprevedibile per la composizione e la struttura dei programmi, per l'articolazione delle singole

²¹ BONACASA CARRA 2000, p. 318, figg. 5-6.



Fig. 9b. Roma, catacomba dei Ss. Pietro e Marcellino. Cubicolo dei due banchetti, immagine di defunto orante.

scene - spesso degli *unica* o delle rappresentazioni in 'anteprima' - per la selezione tematica, per gli audaci e bizzarri accostamenti. Ebbene, nella piena età costantiniana, o forse quando questa vive il fulmineo *revival* giuliano e anche la conversione forzata degli ultimi pagani, arroccati nel gruppo delle 'famiglie bene' della Roma aristocratica, viene concepito questo fantasmagorico ipogeo funerario, tutto 'architetture negative', stucchi e pareti colorate, transenne e finti sarcofagi. I cubicoli, dalle piante complesse e diversificate, sembrano tanti padiglioni di un sistema modulare. Le decorazioni alternano minicicli veterotestamentari, con i più noti profeti, patriarchi e personaggi come protagonisti: da Mosè ad Elia, da Abramo a Giacobbe, da Giuseppe a Noè, da Assalonne a Giobbe, da Sansone a Tobia, dai protoparenti a Caino e Abele. Non mancano scene ispirate ad episodi del Nuovo Testamento: dalla Samaritana al pozzo



Fig. 10. Napoli, catacomba di S. Gennaro. Ritratto musivo di Giovanni I.

alla moltiplicazione dei pani, dall'annunciazione all'adorazione dei Magi, dal Buon Pastore alla prova delle acque amare. E, infine, spuntano i segni eloquenti di una cultura pagana spinta sino ai tempi estremi della tarda antichità: dalla Medusa alla *Tellus*, dall'Abbondanza alle stagioni, dal ciclo erculeo alla triste storia di Admeto e Alceste. Il tutto proiettato contro un fondale dove regna sovrano l'esasperato senso dell'*horror vacui*, tale che ogni zoccolo, ogni minimo spazio di risulta, si riempie di *pinakes*, di fiori, di ghirlande, di uccelli esotici, di quadri e quadretti bucolici. L'impatto è suggestivo e stridente, ai limiti del decorativismo e di un volgare e invasivo manierismo²².

Da questa selva di immagini e colori, raramente spuntano i volti dei committenti di questa singolare tomba multipla e privata, frutto della tolleranza e di un sincretismo accidentale, dove la libertà di pensiero dei proprietari rimbalza sulla esuberante disinvoltura degli *artifices*. Fatta eccezione per qualche orante dai volti anonimi e non caratterizzati, dobbiamo fermarci unicamente sull'ultimo arcosolio, che nell'intradosso, percorso da tralci di festoni floreali, popolati di piccoli volatili, mostra, seppure nei

²² FERRUA 1960.



Fig. 11. Napoli, catacomba di S. Gennaro. Ritratto musivo di *Quodvultdeus*.

toni pacati e tenui del rosso stemperato, il busto di una fanciulla in clipeo (fig. 5). Questo dolce ritratto che, nello spinto IV secolo, recupera quella patetica ispirazione del secolo precedente e pure quella costruzione dei piani facciali per mezzo di zone di colore sovrapposte, con un crescendo che dall'ocra tocca il carnacino più tenue e giunge alle lumeggiature chiare o bianche, propone lo sguardo di un'epoca, intenso e sfuggente allo stesso tempo, puntato diagonalmente in una lontananza impercettibile ed ingiudicabile. Gli occhi sono macchie brune poste all'estremità della cavità orbitale, resa da una depressione chiara in contrasto: tutto si muove verso quello sguardo, verso quell'espressione carica di timore e di attesa. L'espressione trattenuta è sottolineata dalla giovane età della donna, indicata dall'ovale asciutto, dall'esile collo, dalla semplice tunica intima clavata, dalla raccolta acconciatura a 'melone'. Il ritratto della fanciulla attenua, sino a renderlo muto, il roboante e multicolore palinsesto della decorazione circostante. Niente a che vedere con la leziosa e paffuta figura della *Tellus*, dagli occhi bistrati e dallo sguardo spiritato (fig. 6) e neppure con la sconcertante e intimidatoria fisionomia di Sansone che uccide i filistei con la mascella di asino, tutta occupata da larghe pennellate nere che ne fanno una sorta di demone della morte (fig. 7). La ragazza in clipeo, sospesa in un'aura di luce, sottolineata anche dal nimbo discoide azzurrino, parla una lingua altra, come per suggerire silenzio e raccoglimento, come per augurare pace, come consigliano le iscrizioni funerarie del tempo²³.

²³ BONACASA CARRA 2000, p. 321, fig. 15.



Fig. 12. Napoli, catacomba di S. Gennaro. Ritratto di *Proculus*.

È proprio vero che il campionario dei ritratti e delle fisionomie della stagione costantiniana è tra i più ricchi dell'antichità e che oscilla tra l'enfasi dei colossi imperiali²⁴ e l'abbandono di tali prototipi quando si scende a considerare le 'fotografie' in busto dei privati²⁵. È così che nell'ipogeo di Trebio Giusto sulla via Latina, il programma pittorico dipana un filo narrativo tutto intonato a quell'arte popolare, che racconta la scalata sociale della famiglia, arricchita a tal punto da costruire una villa rustica, come evocano i quadri del trasporto dei materiali, della progettazione e della costruzione, ma anche quelli della raccolta della verdura e del controllo del raccolto²⁶. Ma, per quanto riguarda l'autocelebrazione, il quadro si stringe sulla megalografia del giovane defunto intronizzato tra i genitori che mostrano denari e preziosi e sulla lunetta che fotografa Trebio (l'Asinello, come è soprannominato) mentre legge e scrive (fig. 8). Le fisionomie e i ritratti si ripetono gelidamente, proponendo in maniera meccanica volti inespressivi e privi di ogni carattere, come i ritratti geometrici d'Egitto, come quelli dei defunti nel cubicolo dei due banchetti nel cimitero dei Ss. Pietro e Marcellino (figg. 9a-b). Qui, il compito di far riconoscere la coppia dei defunti è affidato al vestiario sontuoso, alle acconciature curate, al disarmante gesto dell'*expansis manibus*²⁷. Le due immagini sono affisse come due poster a figura intera sulla parete di fondo, per

²⁴ PARISI PRESCICCE 2005, pp. 139-155.

²⁵ BERGMANN 2005, pp. 157-165.

²⁶ REA 2004.

²⁷ BISCONTI 2013b, pp. 311-316.



Fig. 13. Roma, catacomba di S. Tecla. Cubicolo degli apostoli. Particolari dei volti degli apostoli in clipeo.



Fig. 14. Roma, catacomba di S. Sebastiano. Regione dell'ex Vigna Chiaraviglio, arcosolio con famiglia di defunti.



Fig. 15. Napoli, catacomba di S. Gennaro. Arcosolio di *Theotecnus*.

celebrare il potenziale economico, per rappresentare il rango, per esibire il livello sociale raggiunto. Ma, rispetto all'asintomaticità del programma dell'ipogeo di Trebio Giusto, dove ogni affermazione religiosa viene elisa dall'ingombro dell'iconografia del reale, nel cubicolo delle catacombe dei Ss. Pietro e Marcellino, la portata semantica si solleva, prima con ben due scene di banchetto, che vogliono alludere alla diffusa pratica funeraria del *refrigerium*, poi con l'interminabile lungometraggio biblico, che alterna, nelle lunette della volta, scene neo e veterotestamentarie, sistemate attorno al motore del Buon Pastore.

Un secolo dopo, quando Roma non ha più catacombe attive, il discorso può continuare a Napoli, nella catacomba di S. Gennaro, a cui abbiamo fatto cenno in apertura²⁸. Ebbene, questo complesso catacombale, costituito di due unità monumentali, dopo un esordio precoce che, nel III secolo, recupera ambienti ipogei di concezione e uso funerario, vive un momento di grande vitalità nel corso del V e del VI secolo, quando, dopo l'arrivo delle reliquie del martire, viene sistemata la cripta dei vescovi, che accoglie i sepolcri di Giovanni I (fig. 10) e di *Quodvultdeus*²⁹ (fig. 11). Da un lato, i ritratti musivi del presule napoletano e del vescovo di Cartagine, inseriti come sono nell'ampio clipeo, trattenuto da densi e solenni rameggi vegetali, mostrano tutto il loro intento apoteotico e autocelebrativo e, dall'altro, denunciano l'insopprimibile desiderio di entrare nei particolari del ritratto, nel senso pieno del termine. Giovanni I, anziano, ispirato, compreso, dimostra tutto il suo debito nei confronti dell'iconografia tradizionale della *sancta imago* di tipologia filosofica, come raccontano anche le vesti, l'atteggiamento e l'attributo del rotolo. Ma, al di là dell'apparato e dello schema fortunato, emergono i segni, le rughe, le particolarità fisionomiche dell'uomo, della sua identità, della sua personalità. Ancora più caratterizzato appare il ritratto del cartaginese. Le vesti solenni, il codice prezioso spariscono, si appannano di fronte agli occhi maggiorati, estremamente impegnati a raccontare una storia dolente, tragica. E la stessa matrice viene impressa nel volto dell'aristocratico africano *Proculus*, rappresentato in busto, tra candelabri sottili³⁰ (fig. 12).

La trasformazione del ritratto non caratterizzata in icona, proprio a partire dal V secolo, si consuma tra Roma e Napoli e tocca, nella stessa misura, gli aristocratici, i gerarchi della Chiesa e i santi. È per questo che nella volta del cubicolo degli apostoli nella catacomba di S. Tecla, attorno al grande clipeo del Buon Pastore, sono incastonati i clipei con i busti di Pietro, Paolo, Andrea e Giovanni, già allo scadere del IV secolo³¹ (fig. 13). È per questo che nell'arcosolio di *Primenius* nel cimitero dell'ex Vigna Chiaraviglio (fig. 14) e in quello di *Theotecmus* al S. Gennaro di Napoli (fig. 15) si affacciano, tra la fine del IV e tutto il VI secolo, intere famiglie, recuperando l'antica sequenza autorappresentativa dei rilievi funerari repubblicani, ma mostrando tutti i segni della ricchezza e di una volitiva celebrazione della famiglia abbiente e potente³².

Siamo ormai giunti al tempo della civiltà bizantina e nella catacomba di S. Gennaro a Napoli si intrecciano le parti e i ritratti dei defunti si alternano alle icone dei

²⁸ FASOLA 1975.

²⁹ FASOLA 1975.

³⁰ BISCONTI 1998, pp. 253-282.

³¹ MAZZEI 2010.

³² BISCONTI 2013c, pp. 119-147.



Fig. 16. Napoli, catacomba di S. Gennaro. Arcosolio di *Nicatiola*.



Fig. 17. Napoli, catacomba di S. Gennaro. Arcosolio di *Cerula*.

martiri, creando delle allegre brigate, dove i cristiani eccellenti singoli, in coppie o come interi gruppi familiari vengono audacemente rappresentati in compagnia di S. Gennaro³³ (fig. 16). Questo fenomeno, così singolare, risalta i rapporti e dimostra l'ambizione e i comportamenti audaci di un'aristocrazia che, nel VI secolo, diventa portatrice di nuovo potere. Lo suggerisce l'arcosolio di *Cerula* nell'area più tarda della catacomba di S. Gennaro (fig. 17). La matrona, tra i codici dei Vangeli, vestita di preziosissimi tessuti damascati, forse di origine alessandrina, solleva le mani sottili, mostra il candido volto, l'acconciatura cinerina, un'espressione spettrale. Il ritratto sembra presentare un'icona o l'immagine di una austera diaconessa, protetta dalle mega-figura di Paolo, quasi un *totem*, un colosso, che assicura il rango, il potere e la pietà di una donna ricca, potente, aristocratica, effigie di un tempo e di un'epoca nuova, che ci fa inoltrare, a grandi passi, nel mondo nuovo del Medioevo³⁴.

ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

- BERGMANN M. 2005, *La ritrattistica privata di età costantiniana: l'abbandono del prototipo imperiale*, in DONATI-GENTILI (a cura di) 2005, pp. 157-165.
- BISCONTI F. 1998, *L'evoluzione delle strutture iconografiche alle soglie del VI secolo in Occidente. Il ruolo delle decorazioni pittoriche e musive nelle catacombe romane e napoletane*, in *Acta XIII Congressus internationalis archaeologiae christianae, Split-Porec 25.9-1.10.1994*, Città del Vaticano, pp. 253-282.
- BISCONTI F. 2000, *Il gesto dell'orante tra atteggiamento e personificazione*, in ENSOLI-LA ROCCA (a cura di) 2000, pp. 368-372.
- BISCONTI F. 2004, *I sarcofagi del paradiso*, in BISCONTI F.-BRANDENBURG H. (a cura di) 2004, *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani ed altomedievali, Atti della Giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (École Française de Rome, 8 maggio 2002)*, Città del Vaticano, pp. 53-74.
- BISCONTI F. 2006, *Prime decorazioni nelle catacombe romane. Prove di laboratorio, invenzioni e remakes*, in FIOCCHI NICOLAI V.-GUYON J. (a cura di) 2006, *Origine delle catacombe romane, Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (Roma- 21 marzo 2005)*, Città del Vaticano, pp. 65-89.
- BISCONTI F. 2009, *La sapienza, la concordia, il martirio. La figura di Paolo nell'immaginario iconografico della Tarda Antichità*, in UTRO U. (a cura di) 2009, *San Paolo in Vaticano. La figura e la parola dell'Apostolo delle Genti nelle raccolte pontificie, Città del Vaticano, Musei Vaticani 26 giugno-27 settembre 2009*, Todi, pp. 163-176.
- BISCONTI F. 2010, *Lavori nelle catacombe. Il lutto, Circe e S. Paolo*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», LXXXVI, pp. 25-52.
- BISCONTI F. 2011a, *Le pitture delle catacombe romane. Restauri e interpretazioni*, Todi.
- BISCONTI F. 2011b, *Il sogno e la quiete: l'altro mondo degli Aureli*, in BISCONTI (a cura di) 2011, pp. 11-20.
- BISCONTI F. (a cura di) 2011, *L'ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni. Restauri, tutela, valorizzazione e aggiornamenti interpretativi*, Città del Vaticano.
- BISCONTI F. 2013a, *Primi cristiani. Le storie, i monumenti, le figure*, Città del Vaticano.

³³ BISCONTI 2013d, pp. 218-223.

³⁴ BISCONTI 2010, pp. 25-52.

- BISCONTI F. 2013b, *In battaglia a braccia distese. Il linguaggio dei gesti e dei segni nell'iconografia paleocristiana*, in BISCONTI 2013a, pp. 311-316.
- BISCONTI F. 2013c, *E alle origini fu la famiglia*, in BISCONTI 2013a, pp.119-147.
- BISCONTI F. 2013d, *I compagni dell'ultimo viaggio. Caratteristiche delle sepolture nei primi secoli del cristianesimo*, in BISCONTI 2013a, pp. 218-223.
- BISCONTI F.-NUZZO D. 2001, *Scavi e restauri nella regione della "Velata" a Priscilla*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», LXXVII, pp. 7-95.
- BONACASA CARRA R.M. 2000, *Il ritratto nella pittura paleocristiana*, in ENSOLI-LA ROCCA (a cura di) 2000, pp. 317-322.
- BRACONI M. 2011, *Il cavaliere, il retore, la villa. Le architetture ultraterrene degli Aureli tra simbolo, rito e autorappresentazione*, in BISCONTI (a cura di) 2011, pp. 135-163.
- DONATI A.-GENTILI G. (a cura di) 2005, *Costantino il Grande. La civiltà al bivio tra Occidente e Oriente*, Milano.
- ENSOLI S.-LA ROCCA E. (a cura di) 2000, *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma.
- FASOLA U.M. 1975, *Le catacombe di S. Gennaro a Capodimonte*, Roma.
- FERRUA A. 1960, *Le pitture della nuova catacomba della via Latina*, Città del Vaticano.
- FIOCCHI NICOLAI V. 1998, *Origine e sviluppo delle catacombe romane*, in FIOCCHI NICOLAI V.-BISCONTI F.-MAZZOLENI D. 1998, *Le catacombe cristiane di Roma. Origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica*, Regensburg, pp. 9-69.
- FIOCCHI NICOLAI V. 2001, *Strutture funerarie ed edifici di culto paleocristiani di Roma dal IV al VI secolo*, Città del Vaticano.
- MAZZEI B. 2010, *Il cubicolo degli apostoli nelle catacombe romane di Santa Tecla: cronaca di una scoperta*, Città del Vaticano.
- PARISI PRESICCE C. 2005, *L'abbandono della moderazione. I ritratti di Costantino e della sua progenie*, in DONATI-GENTILI (a cura di) 2005, pp. 139-155.
- PERGOLA A. 2011, *Il quadrante delle interpretazioni*, in BISCONTI (a cura di) 2011, pp. 81-124.
- REA R. 2004, *L'ipogeo di Trebio Giusto sulla via Latina: scavi e restauri*, Città del Vaticano.
- SPERA L. 2004, *Il complesso di Pretestato sulla via Appia. Storia topografica e monumentale di un insediamento funerario paleocristiano nel suburbio di Roma*, Città del Vaticano.

Referenze delle illustrazioni

Fig. 1-17 (Pontificia Commissione di Archeologia Sacra)