



# CAMPANIA SACRA

Rivista di Storia Sociale e Religiosa del Mezzogiorno

56 (1/2025) - ISSN 0392-1352

Verbum Ferens

# CAMPANIA SACRA

Rivista di Storia Sociale e Religiosa del Mezzogiorno

Pubblicazione semestrale  
della Pontificia Facoltà Teologica dell'Italia Meridionale  
Sezione San Tommaso d'Aquino

## **Direzione**

Francesca Galgano

## **Comitato scientifico**

Isabella Aurora, Gisella Bassanelli Sommariva, Angelo Bianchi, Paola Biavaschi, Jean-Paul Boyer, Elvira Chiosi, Gemma Colesanti, Maria D'Arienzo, Roberto Delle Donne, Maurizio d'Orta, Zina Essid, Francesco Fasolino, Federico Fernández de Buján, Massimiliano Ferrario, Elisabetta Fiocchi Malaspini, Vittoria Fiorelli, Massimo Carlo Giannini, Ilenia Gradante, Johannes Grohe, Gloria Guida, Tuomas Heikkilä, Giancarlo Lacerenza, Mario Lamagna, Antonio Loffredo, Lauretta Maganzani, Simona Negruzzo, Giuseppina M. Oliviero Niglio, Robert Ombres, Bruno Pellegrino, Valentina Russo, Federico Santangelo, Simone Schiavone, Andrea Spiriti, Simona Tarozzi, Elena Tassi, Isabella Valente, Rossana Valenti, Eugenio Zito

## **Comitato di redazione**

Michele Curto, Roberto Della Rocca, Andrea Di Genua, Luigi Longobardo, Chiara Sanmori

## **Segreteria editoriale**

Pierluigi Romanello, Maria Sarah Papillo, Sara Lucrezi,  
Ettore Simeone, Angelo Davide Cairo, Aldo Livorno

## **Redazione**

Viale Colli Aminei, 2 - 80131 Napoli  
redazione@campaniasacra.it

## **Editore**

VERBUM FERENS Srl  
Largo Donnarregina, 22 - 80138 Napoli

## **Abbonamenti**

Italia € 50,00  
Europa € 60,00  
Altri paesi € 70,00  
Sostenitore € 90,00

## **Conto corrente intestato a:**

PFTIM - Sezione S. Tommaso IBAN: IT44 D030 6909 6061 0000 0015 382

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 3804 del 27-10-1988

Quando non su invito, i contributi pubblicati sono sottoposti  
al processo di doppio referaggio cieco.

# PAGINE RITROVATE

a cura di **PIERLUIGI ROMANELLO**





# L'ARCOSOLIO DI CERULA NELLE CATAcombe DI SAN GENNARO A NAPOLI, PRIME INTUZIONI E RECENTI SCOPERTE

MATTEO BRACONI

RIASSUNTO - Nel 1977, durante una campagna di scavo condotta da don Nicola Ciavolino nelle Catacombe di San Gennaro, venne alla luce un arcosolio, totalmente affrescato, che chiudeva una galleria del complesso. Le pitture, recentemente restaurate e da collocare tra la fine del V e gli inizi del VI secolo, propongono l'immagine di una defunta di nome *Cerula*, colta nel gesto dell'*expansis manibus*. Il tratto distintivo di questa composizione iconografica risiede nel vestiario della *domina*, che si presenta ricercato e aggiornato alle mode del suo tempo, distinguendosi soprattutto per la trama figurativa che decora il velo, dove compaiono una serie di figure danzanti. Il grado di realismo con cui viene reso ogni dettaglio della defunta trova pochi confronti nel palinsesto della pittura catacombale romana, mentre si riscontra in maniera più frequente proprio nell'ambito delle pitture del cimitero napoletano di San Gennaro.

PAROLE CHIAVE - Catacombe di San Gennaro, pittura catacombale, autorappresentazione, manufatti tessili, ritratto.

ABSTRACT - *Cerula's arcosolium in the Catacombs of St. Januarius in Naples: first intuitions and new discoveries.* In 1977 an arcosolium was discovered in the Catacombs of St. Januarius during an excavation campaign, directed by Don Nicola Ciavolino. It was totally decorated by frescoes and it closed a gallery of the complex. The wall paintings have been recently restored and they should be dated between the end of the 5th century and the beginning of the 6th century. They represent the image of a dead woman, whose name is *Cerula* and she is using the "*expansis manibus*" gesture. The clothes of the *domina* are the main elements of this iconographic composition. They are very refined, realistic and they follow the fashion of that time. The veil has a particular decorative pattern that represents dancing figures. The realism of every detail of *Cerula* has no equal in the roman catacombs, while it's often recurrent in the frescoes of the Neapolitan Catacombs of St. Januarius.

KEYWORDS - Catacombs of St. Januarius, catacomb wall paintings, self-representation, textiles, portrait.

In due occasioni Nicola Ciavolino ebbe modo di riflettere sulle pitture che decorano l'arcosolio di *Cerula* nelle Catacombe di San Gennaro a Napoli: prima nel 1989, nelle pagine di questa stessa Rivista, quando diede notizia del loro rinvenimento<sup>1</sup>, e poi nel 1993, durante le giornate del VII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana di Cassino, proponendo una relazione di ampio respiro, dedicata agli scavi e alle scoperte effettuate in Campania nei dieci anni precedenti<sup>2</sup>, e suscitando, in quell'occasione, il plauso dell'uditorio<sup>3</sup>.

Chiunque rilegga oggi le sue tanto rapide quanto efficaci annotazioni non può non stupirsi per la disarmante semplicità, degna di un diario di scavo, e per la raffinata pacatezza, tipica soltanto dei più navigati accademici, con cui consegnava al panorama scientifico le nuove pitture del piano superiore della Catacomba di San Gennaro. Emerge prepotente la sua volontà di guardare oltre il singolo dettaglio architettonico o l'isolato elemento decorativo, cercando, invece, di comprendere la complessità contestuale del cimitero napoletano, l'insieme delle sue caratteristiche topografiche, il plesso eterogeneo e multiforme dei suoi apparati figurativi, tanto da introdurre la notizia della scoperta del nuovo arcosolio senza sensazionalismi o enfatiche dissertazioni, ma avvalendosi, piuttosto, di una laconica sentenza dal sapore smaccatamente catalogico, in cui ricordava come il nuovo ritratto della defunta *Cerula* andava – e qui citiamo – «ad arricchire il numero già cospicuo

<sup>1</sup> Cf. N. CIAVOLINO, *Nuovi affreschi nelle catacombe di S. Gennaro*, in *Campania Sacra* 20 (1989) 369-372. Le informazioni fornite dall'autore riguardo alle modalità della scoperta sono, a dire il vero, alquanto scarse e non consentono di recuperare notizie specifiche sulle circostanze archeologiche del rinvenimento, poiché si limita a specificare che «una particolare sepoltura ad arcosolio tutta affrescata, che occupa la parete di fondo della galleria A50, è stata portata alla luce nel corso dello scavo del 1977. Sono state anche evidenziate nel pavimento alcune *forme* [*sic*] ancora dotate della chiusura in marmo». A questa nota, inoltre, aggiunge alcune considerazioni in merito allo stato di conservazione delle pitture al momento della scoperta, descrivendo anche alcuni interventi di restauro condotti su di esse per consentirne lo studio: «Gli affreschi, come per la tomba di Alessandro, si presentano ricoperti di calcare e terriccio, in parte rimossi con saggi di pulizia che permettono una prima sommaria lettura».

<sup>2</sup> Cf. N. CIAVOLINO, *Scavi e scoperte di archeologia cristiana in Campania dal 1983 al 1993*, in E. RUSSO (cur.), *1983-1993: dieci anni di archeologia cristiana in Italia. Atti del VII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Cassino, 10-24 settembre 1993)*, Cassino (Frosinone) 2003, 653-657. Anche in questa relazione i dati di scavo risultano pressoché assenti e si limitano alle notizie riportate nel contributo precedente.

<sup>3</sup> Cf. *ivi* 665-669.

delle figure di donne oranti, affrescate sulle tombe della seconda catacomba»<sup>4</sup>.

E in effetti è così. Si tratta, infatti, come in altri casi riscontrabili all'interno del cimitero<sup>5</sup>, del monumento funebre di una defunta, che si fa seppellire in un arcosolio ricavato sul fondo di una delle gallerie del primo piano del complesso, in un momento che non può essere individuato troppo lontano dalle ristrutturazioni edilizie promosse da Giovanni II il Mediocre nel corso della prima metà del VI secolo<sup>6</sup> [Fig. 1]. La donna viene immortalata al centro della lunetta, immobile, ieratica, statuaria, mentre si atteggia nel gesto solenne dell'*expansis manibus*, con lo sguardo fisso nel vuoto, ormai lontano

<sup>4</sup> *Ivi* 653.

<sup>5</sup> La Catacomba di San Gennaro presenta un numero estremamente significativo di arcosoli il cui apparato decorativo prevede l'immagine a mezzobusto del defunto-committente, rappresentato isolato oppure all'interno di veri e propri gruppi famigliari. Tale soluzione iconografica, che ovviamente si muove sulla scia di un chiaro impulso autorappresentativo, seppur non estranea alla pittura cimiteriale delle altre catacombe d'Italia, nella necropoli napoletana si presenta con un frequenza tale, che non è difficile riconoscerci il canale artistico privilegiato con cui la committenza, in un tempo, intende rendere manifesto il proprio *status* sociale ed esprimere la propria identità religiosa. Su questo punto e su questi concetti, cf. soprattutto: F. BISCONTI, *L'evoluzione delle strutture iconografiche alle soglie del VI secolo in Occidente. Il caso delle decorazioni pittoriche e musive nelle catacombe romane e napoletane*, in *Atti del XIII Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana (Split - Porec, 25/9-1/10-1994)*, Città del Vaticano 1998, 253-282; *Id.*, *I volti degli aristocratici nella Tarda Antichità. Fisionomie e ritratti nelle catacombe romane e napoletane*, in C. EBANISTA - M. ROTILI (curr.), *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)*, Cimitile (Napoli) 2015, 27-46.

<sup>6</sup> Per gli interventi eseguiti da Giovanni II il Mediocre all'interno del cimitero di San Gennaro, si rimanda a: F. BISCONTI, *Il restauro della cripta dei vescovi nelle catacombe napoletane di S. Gennaro*, in I. BRAGANTINI - F. GUIDOBALDI (curr.), *Atti del II Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Roma, 5-7 dicembre 1994)*, Bordighera (Imperia) 1995, 311-320 e *Id.*, *Napoli. Catacombe di S. Gennaro. Cripta dei Vescovi. Restauri ultimi*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 91 (2015) 7-34. Più in generale, per quanto attiene lo studio topografico della catacomba, oltre all'insuperato lavoro di padre Umberto Maria Fasola (U. M. FASOLA, *Le catacombe di S. Gennaro a Capodimonte*, Roma 1975), cf. ora i preziosi lavori di sintesi e di aggiornamento di C. EBANISTA, *Il piccone del fossore: un secolo di scavi nella catacomba di S. Gennaro a Napoli (1830-1930)*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 86 (2010) 121-174; *Id.*, *Napoli tardoantica: vecchi scavi e nuovi approcci per lo studio delle catacombe*, in C. EBANISTA - M. ROTILI (curr.), *La trasformazione del mondo romano e le grandi migrazioni. Nuovi popoli dall'Europa settentrionale e centro-orientale alle coste del Mediterraneo. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Cimitile - Santa Maria Capua Vetere, 16-17 giugno 2011)*, Cimitile 2012, 303-338; *Id.*, *Nuove acquisizioni sui vecchi scavi nella catacomba di S. Gennaro a Napoli*, in F. REDD - A. FORCIONE (curr.), *Atti del VI Congresso Nazionale di Archeologia Medievale (L'Aquila, 12-15 settembre 2012)*, Firenze 2012, 516-523.



dai fatti del mondo e proiettato verso una dimensione altra, aulica e, per l'appunto, paradisiaca<sup>7</sup> [Fig. 2].

Questa condizione beatifica, d'altronde, viene chiarita dall'iscrizione funeraria che si dispone ai lati del ritratto della donna e che, oltre a identificarla con il nome di *Cerula*<sup>8</sup>, ne certifica anche lo *status* beatifico con la formula escatologica di *in pace*<sup>9</sup>. A quest'atmosfera simbolica e metafisica, anelata o ottenuta che sia, rimandano anche gli elementi figurativi che circondano l'immagine della defunta: dallo staurogramma che si colloca sul suo capo accompagnato dalle lettere apocalittiche ai due codici aperti e sospesi a mezz'aria in cui si leggono i nomi degli evangelisti<sup>10</sup>; dalla fitta sequenza di segni monogrammatici che decorano l'intradosso e la fronte dell'arcosolio alla monumentale immagine di Paolo che si colloca a sinistra della tomba e che compare, al pari di una statua, come congelata, estranea al flusso del tempo, inquadrata sullo sfondo da un'edicola in muratura e forse in origine accompagnata, sull'altro lato dell'arcosolio, dalla figura speculare di Pietro,

<sup>7</sup> Dopo gli studi di Nicola Ciavolino (*Nuovi affreschi e Scavi e scoperte*), sul monumento, sui suoi affreschi e sul corredo epigrafico dipinto, è tornato più volte a ragionare, seppur in maniera liminare, Giovanni Liccardo: G. LICCARDO, *Donne e Madonne nelle pitture delle catacombe di Napoli. Catalogo iconografico-iconologico*, in *Marianum* 144 (1993) 1, 236; *Id.*, *Epigrafi paleocristiane napoletane di santi e martiri*, in *Studi Storici e Religiosi* 3 (1994) 49; *Id.*, *Redemptor meus vivit. Iscrizioni cristiane antiche dell'area napoletana*, Trapani 2008, 62-63, n. 25. È bene specificare che solo di recente si è avuto modo di riflettere nuovamente sulle pitture dell'arcosolio di *Cerula* in maniera più attenta e precisa, dopo che nel 2011 la Pontificia Commissione di Archeologia Sacra ha potuto condurre un restauro finalizzato al recupero di tutto il programma pittorico che decora il monumento. L'intervento, che è stato possibile grazie ai fondi che il Gruppo Giovani Imprenditori dell'Unione Industriale ha donato alla cooperativa La Paranza, per mezzo dell'interessamento di don Antonio Loffredo, direttore delle Catacombe di San Gennaro, ha permesso di recuperare quasi nella sua interezza il programma pittorico dell'arcosolio, consentendo a Fabrizio Bisconti di produrre le considerazioni più lucide ed efficaci in merito alla decorazione della tomba di *Cerula*: F. BISCONTI, *Lavori nelle catacombe. Il lutto, Circe e S. Paolo*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 86 (2010) 25-52.

<sup>8</sup> Per il nome, scritto in lettere rosse con modulo variabile tra i 4 e i 7 cm, e per le sue attestazioni, si rimanda a I. KAJANTO, *The Latin Cognomina*, Helsinki 1965, 227.

<sup>9</sup> Sul valore escatologico dell'acclamazione *in pace* nella prassi epigrafica cristiana, cf. C. CARLETTI, "Epigrafia cristiana", "epigrafia dei cristiani": alle origini della terza età dell'epigrafia, in A. DONATI (cur.), *La terza età dell'epigrafia*, Faenza 1988, 121-122.

<sup>10</sup> Sulle due pagine del *codex* posto a destra della defunta si leggono, rispettivamente, i nomi di *Mar/cus* e di *Ioan/nis*, mentre sull'altro libro quelli di *Luca/nus* e di *Mat/teus*, resi a caratteri neri delle dimensioni di 2 cm. Per tutti gli apparati epigrafici dell'arcosolio, cf. LICCARDO, *Redemptor meus vivit*, 62-63, n. 25.

entrambi scelti dall'ambiziosa defunta per rivestire il ruolo di intercessori d'eccezione, per il raggiungimento del suo personale e privatissimo oltremondo<sup>11</sup> [Fig. 3].

L'espedito figurativo adottato per l'immagine di Paolo, raffigurato in associazione con una quinta architettonica dalle forme estremamente semplificate, torna in un altro monumento della Catacomba di San Gennaro e, in particolare, nell'arcosolio destro del cubicolo A22, dove l'apostolo delle genti viene rappresentato all'interno della medesima esedra, ma questa volta impegnato in un diretto faccia a faccia con l'immagine di *Laurentius*, fotografato nell'atto di porgergli una corona dorata, il tutto secondo uno schema iconografico replicato nell'arcosolio della parete opposta, nel quale la scena si ripete sostituendo i due protagonisti con Pietro e, probabilmente, con il santo eponimo Gennaro<sup>12</sup>.

Com'è noto, per quanto attiene la pittura cimiteriale paleocristiana, sono rari i casi in cui si ricorra a un'ambientazione iconografica di tipo architettonico entro cui calare le scene rappresentate, considerato che di fatto tale prassi viola i criteri di immediatezza espressiva ed esecutiva che sono alla base della produzione figurativa di ambito catacombale<sup>13</sup>. Non mancano, comunque, eccezioni significative a questa norma, come dimostrano, ad esempio, gli affreschi con le scene della risurrezione di Lazzaro e del *ter negabis* che, durante la seconda metà del IV secolo, vanno a decorare rispettivamente l'intradosso di un arcosolio del cubicolo dell'Esodo nel Cimitero dei Giordani<sup>14</sup> e la

<sup>11</sup> Oltre a quanto segnalato alla nota 5, sui ritratti della Catacomba di San Gennaro e sulle modalità con cui le immagini dei defunti entrano in contatto con quelle dei santi eponimi o locali e dei *principes apostolorum*, cf. pure U. M. FASOLA, *Le raffigurazioni dei defunti e le scene bibliche negli affreschi delle Catacombe di S. Gennaro*, in C. MARCHESELLI-CASALE (cur.), *Parola e Spirito. Studi in onore di Settimio Cipriani*, Brescia 1982, 763-776. Si aggiunga, inoltre, il saggio più specifico di F. BISCONTI, *L'arcosolio della traditio legis nelle Catacombe di S. Gennaro a Napoli*, in O. BRANDT - Ph. PERGOLA (curc.), *Marmoribus vestita. Miscellanea in onore di Federico Guidobaldi*, Città del Vaticano 2011, 179-195.

<sup>12</sup> Per le pitture di entrambi gli arcosoli, si rimanda a FASOLA, *Le catacombe*, 102 e N. CIAVOLINO, *Le immagini di S. Gennaro nelle catacombe di Capodimonte*, in *Januarius* 67 (1986) 441-446.

<sup>13</sup> Su questo punto, cf. quanto sintetizzato da F. BISCONTI, *Le rappresentazioni urbane nella pittura cimiteriale romana: dalla città reale a quella ideale*, in N. DUVAL (éd.), *Actes du XI<sup>e</sup> Congrès International d'Archéologie Chrétienne (Lyon - Vienne Grenoble Genève Aoste, 21-28 septembre 1986)*, Roma 1989, 1305-1321.

<sup>14</sup> Cf. F. BISCONTI, *Le pitture delle catacombe romane. Restauri e interpretazioni*, Todi (Perugia) 2011, 237-247.

lunetta di fondo dell'arcosolio di destra del cubicolo di Leone nelle Catacombe di Commodilla <sup>15</sup> [Fig. 4], a cui si può aggiungere anche l'antefatto iconografico della raffigurazione di Daniele tra i leoni, dipinto all'interno della cosiddetta Cappella Greca del cimitero di Priscilla <sup>16</sup>.

A ben vedere, in questi casi la quinta scenica viene inserita con l'intento di riprodurre dei fondali urbici, delle architetture cittadine più o meno complesse in cui calare le raffigurazioni, così da indicare il luogo della loro ambientazione con veri e propri contesti urbani, secondo una prassi figurativa largamente attestata nella plastica funeraria paleocristiana, come nei sarcofagi della classe a porte di città <sup>17</sup> o in quelli del gruppo di Bethesda <sup>18</sup>, ma anche in altri contesti pittorici extra-italici, tra cui meritano particolare attenzione i programmi decorativi delle tombe della necropoli tardoantica di Tessalonica <sup>19</sup>.

Ma l'esedra in cui si colloca l'immagine di Paolo nell'arcosolio di *Cerula*, così come avviene per le due strutture absidate che compaiono sullo sfondo

<sup>15</sup> Cf. C. PROVERBIO, *Le pitture del cubicolo "di Leone" nella catacomba di Commodilla*, in M. ANDALORO (cur.), *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini* (312-468). *Corpus*, Milano 2006, I, 168-174 e Ead., *Martiri e potenti: a proposito del cubicolo di Leone in Commodilla*, in A. COSCARELLA - P. DE SANTIS (curr.), *Martiri, santi, patroni: per una archeologia della devozione. Atti del X Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Università della Calabria, Aula Magna, 15-18 settembre 2010)*, Rossano (Cosenza) 2012, 425-436.

<sup>16</sup> Sul monumento e sul suo apparato decorativo, cf. in generale A. REGIO VEGANZONES, *La cappella greca vista e disegnatà entre los años 1783 y 1786 por Seroux D'Agincourt*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 56 (1980) 49-94. Più in particolare, sulle pitture relative al ciclo di Daniele che decorano l'ambiente: D. CASCIANELLI, *Le pitture della parete d'ingresso della Cappella Greca in Priscilla: ipotesi e nuove riflessioni. Il Libro di Daniele affrescato sulle pareti della Cappella Greca*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 86 (2010) 265-296.

<sup>17</sup> Oltre a R. SANSONI, *I sarcofagi paleocristiani a porte di città*, Bologna 1969, cf. pure F. BISSCONTI, *I sarcofagi "a porte di città": prototipi antichi ed esiti paleocristiani*, in A. QUINTAVALLE (cur.), *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 20-24 settembre 2005)*, Milano 2007, 456-467.

<sup>18</sup> Oltre a A. NICOLETTI, *I sarcofagi di Bethesda*, Milano 1981, cf. pure B. MAZZEI, *A proposito del sarcofago di Bethesda delle Catacombe di Pretestato*, in F. BISSCONTI - H. BRANDENBURG (curr.), *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani ed altomedievali*, Città del Vaticano 2004, 111-130. Per quanto attiene la presenza di sfondi urbici nella plastica funeraria paleocristiana, si devono almeno ricordare i lati minori del sarcofago della *traditio legis* del Museo Pio Cristiano, nei quali le scene di miracolo e quella del *ter negabis* che vi compaiono vengono ambientate su sofisticati sfondi architettonici, costituiti da edifici e strutture ad opera isodoma: F.W. DEICHMANN - G. BOVINI - H. BRANDENBURG, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. I. Rom und Ostia*, Wiesbaden 1967, 274-277, n. 677.

<sup>19</sup> Cf. E. ΜΑΡΚΗ, *Η νεκρόπολη της Θεσσαλονίκης στους υστερορωμαϊκούς και παλαιοχριστιανικούς χρόνους*, (μέσα του 3ου έως του 8ου αι. μ. Χ.), Athena 2006.



delle lunette laterali del cubicolo A22<sup>20</sup>, si differenziano dagli esempi citati e non sembrano voler alludere a una rappresentazione urbana. A nostro avviso, infatti, queste singolari architetture vogliono riprodurre, invece, ora le nicchie e le esedre entro cui venivano collocate le statue delle divinità e dei personaggi di alto rango, ora dei veri e propri corpi absidati, ispirati all'architettura delle basiliche pubbliche o delle aule di rappresentanza delle *villae* e delle *domus* tardoantiche, dove all'interno di queste conche l'imperatore, i magistrati e i *domini* si presentavano – ma diremmo meglio manifestavano – al popolo o ai propri ospiti<sup>21</sup>. In questa chiave, si devono leggere anche i confronti più vicini alla pittura che stiamo analizzando, come le fronti dei sarcofagi a nicchie conchigliate di area arelatense prima<sup>22</sup> e ravennate poi<sup>23</sup>, entro cui si sistemano Cristo al centro e gli apostoli ai lati, oppure il più antico sarcofago a campi strigliati delle Grotte Vaticane, interessato ai margini dalle figure di Pietro e Paolo e nel mezzo dall'immagine della defunta, inserita all'interno di un'esedra in opera isodoma<sup>24</sup>, secondo una composizione assai simile a quella predisposta per la parete di fondo del "larario" di via Giovanni Lanza a Roma<sup>25</sup>, fino ad arrivare, infine, alla pittura della moltiplicazione dei pani

<sup>20</sup> Cf. FASOLA, *Le catacombe*, 102.

<sup>21</sup> Per un'ampia sintesi bibliografica e tematica, specificatamente dedicata alla presenza e alle funzioni delle aule absidate nell'ambito delle strutture residenziali tardoantiche, si rimanda a C. SPAMENI, *Ville residenziali nell'Italia tardoantica*, Bari 2006, 86-101 e 131-176.

<sup>22</sup> Tra i quali si devono almeno menzionare quello a colonne con la scena di *traditio legis*, dell'ultimo quarto del IV secolo, quello di "Sainte Dorothee", del secondo terzo del IV secolo o quello di "Saint Genes", della metà del IV secolo. Per i tre esemplari, si rimanda a B. CHRISTERN-BRIESENICK, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. III. Frankreich, Algerien, Tunesien*, Mainz am Rhein 2003, 39-40 e 45-47, nn. 53 e 61-62.

<sup>23</sup> Per i quali si rivelano particolarmente interessanti per i nostri ragionamenti, le fronti e i lati minori di due sarcofagi conservati a San Francesco e nella Cattedrale ed entrambi da riferire alla prima metà del VI secolo. Per i due esemplari, cf. J. DRESKEN-WEILAND, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. II. Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*, Mainz am Rhein 1998, 118-119, nn. 381 e 384.

<sup>24</sup> Cf. DEICHMANN - BOVINI - BRANDENBURG, *Repertorium*, 283-284, n. 682.

<sup>25</sup> Per il larario, per la *domus* a cui era annesso, per le questioni legate allo studio delle singole statue che lo decoravano, si rimanda ai lavori di C. L. VISCONTI, *Del larario e del mitreo scoperti nell'Esquilino presso la Chiesa di San Martino ai Monti*, in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 13 (1885) 27-36; E. GUIDOBALDI, *L'edilizia abitativa unifamiliare nella Roma tardoantica*, in A. GIARDINA (cur.), *Società romana e impero tardoantico*, Roma-Bari 1986, II, 194-198; S. ENSOLI VITTOZZI, *Le sculture del "larario" di San Martino ai Monti: un contesto recuperato*, in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 95 (1993) 1, 221-243; C. SPAMENI, *Residenza e culti in età tardoantica*, Roma 2014, 52-56, con ulteriore bibliografia.

che decora l'intradosso dell'arcosolio del cubicolo O dell'ipogeo romano di via Dino Compagni, dove la scena si svolge in un'edicola identica a quella che compare dietro la figura di Paolo dipinta sulla più tarda tomba di *Cerula*<sup>26</sup>. Ma è in Oriente e, più nello specifico, nell'antica città di Edessa, che si trova l'esempio più affine per tipologia e cronologia all'elemento architettonico che compare alle spalle di Paolo nella Catacomba di San Gennaro a Napoli. Ci riferiamo, in particolare, a un mosaico pavimentale recentemente rinvenuto in una delle sale della cosiddetta Villa delle Amazzoni, dove compare l'immagine di una donna ricca, abbigliata con abiti preziosi e dotata di un prezioso campionario di gioielli, che si colloca nella conca di una monumentale edicola argentea, mentre stringe tra le mani un piede romano che, insieme alla didascalica che la identifica con il nome *Ktisis*, permette di riconoscerla come la personificazione della fondazione<sup>27</sup> [Fig. 5].

Malgrado queste osservazioni, è bene notare che se la presenza delle figure sante selezionate come intermediari per l'anima dei fedeli stupisce poco o non stupisce affatto, al contrario la presenza dei codici aperti e campiti con i nomi degli evangelisti risulta una scelta iconografica estremamente singolare, soprattutto se presentata in stretta relazione con l'immagine dei defunti<sup>28</sup>, tanto da far sorgere il dubbio, negli studi pregressi, che *Cerula* volesse, con tali elementi, rivelare il suo ruolo di diaconessa o di catechista<sup>29</sup>. È bene notare,

<sup>26</sup> Cf. A. FERRUA, *Le pitture della nuova catacomba della via Latina*, Città del Vaticano 1960, 84.

<sup>27</sup> Cf. Y. SELÇUK ŞENER, *The Conservation Work on the Mosaics of the Amazons Villa from Early Byzantine Period, Şanlıurfa-Turkey*, in G. BORDI - I. CARLETTINI - M. L. FOBELLI - M. R. MENNA - P. POGIANI (curr.), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, Roma 2014, 507-512.

<sup>28</sup> Ancora nell'ambito della Catacomba di San Gennaro, oltre al caso di *Bitalia* di cui si parlerà, si deve rammentare la pittura frammentaria di un'anomima defunta che originariamente doveva presentarsi affiancata dai quattro elementi del tetramorfo, rappresentati a mezzobusto e provvisti di altrettanti rotoli. Da ultimo, inoltre, ci pare importante ricordare che anche nel mosaico della tomba del vescovo *Quodvultdeus* si verifica questa citazione iconografica, che viene risolta, però, inserendo i simboli dei quattro evangelisti ai lati della Croce gemmata che compare sul libro tenuto in mano dal presule (cf. FASOLA, *Le catacombe*, 155-156).

<sup>29</sup> In favore di quest'ipotesi cf. CIAVOLINO, *Nuovi affreschi*, 377-378; *Id.*, *Scavi e scoperte*, 657; LICCARDO, *Donne e Madonne*, 236-237. Tale interpretazione deriva dalla proposta esegetica che Fasola aveva formulato in merito all'affresco di *Bitalia*: cf. U. M. FASOLA, *Le tombe privilegiate dei vescovi e dei duchi di Napoli nelle Catacombe di S. Gennaro*, in Y. DUVAL - J.-CH. PICARD (éd.), *Actes du Colloque sur l'inhumation privilégiée du IV<sup>e</sup> au VIII<sup>e</sup> siècle en Occident (Université Paris Val de Marne-Creteil, 16-18 mars 1984)*, Parigi 1986, 208. Altrettanto improbabile sembra essere l'ipotesi di Achelis che, al contrario, riconosce ai codici con i nomi degli evangelisti e agli



tuttavia, che tale interpretazione sembra proiettare una soluzione iconografica, quella dei *codices* campiti con i nomi degli evangelisti, ben oltre il suo reale significato che, a nostro modo di vedere, risiede nella sola volontà della defunta di mostrare la sua adesione alla fede cristiana e ai suoi referenti testuali, così come avviene per la pittura che decora, ancora nella Catacomba di San Gennaro, il vicino arcosolio di *Bitalia*<sup>30</sup>, dove, in un frangente cronologico di poco posteriore e probabilmente sull'impulso di un vero e proprio processo emulativo nei confronti della pittura di *Cerula*, la defunta si fa rappresentare a mezzobusto, sovrastata da uno staurogramma e affiancata dai codici aperti, campiti dai nomi degli evangelisti<sup>31</sup> [Fig. 6].

Ma c'è di più, perché l'ostentazione dei due *codices*, corredati dalla didascalica precisazione del loro contenuto di tipo evangelico, a nostro avviso intende anche precisare la capacità della defunta di saper leggere autonomamente i testi biblici e, implicitamente, di poter palesare il proprio grado di alfabetizzazione<sup>32</sup>. Questa soluzione figurativa, del resto, non è estranea al palinsesto iconografico della Tarda Antichità e anzi oseremmo dire che si concretizza proprio a partire dal IV secolo, quando gli apparati decorativi delle *domus* e delle ville suburbane, così come i programmi pittorici dei monumenti funerari, si declinano secondo i termini di un'iconografia dal tenore fortemente autorappresentativo e autocelebrativo, secondo la quale si mettono in campo scene, momenti ed episodi estrapolati dalla vita del *dominus* e della *domina*, dei defunti e dei loro cari, in modo da esaltarne il potere, le virtù e le doti personali<sup>33</sup>. Per

staurogrammi presenti nelle pitture un valore magico e apotropaico, per proteggere la tomba dai demoni: cf. H. ACHÉLIS, *Die Katakomben von Neapel*, Leipzig 1936, 63.

<sup>30</sup> Cf. FASOLA, *Le catacombe*, 211. Per le similarità tettoniche e iconografiche tra la pittura di *Cerula* e quella di *Bitalia* si rimanda a CAVOLINO, *Nuovi affreschi*, 372-374 e *Id.*, *Scavi e scoperte*, 655.

<sup>31</sup> Sulle due pagine del *codex* posto a destra della defunta si leggono, rispettivamente, i nomi di *Ioan/nis* e di *Mar/cus*, mentre sull'altro libro quelli di *Mat/teus* e di *[Lu/cas]*, tutti resi a caratteri neri delle dimensioni di 3 cm. Per gli apparati epigrafici dell'arcosolio, cf. LICCARDO, *Redemptor meus vivit*, 60-61, n. 20.

<sup>32</sup> Questa, d'altronde, è la lettura proposta già da Giovanni Battista de Rossi che, pur errando nell'accogliere la datazione al IV secolo dell'affresco, riconosce nei nomi dei quattro evangelisti la «singolare rappresentanza del quadruplice codice evangelico per denotare la fede della defunta»: G. B. DE ROSSI, *Bibliografia. Studi sui monumenti dell'Italia Meridionale dal IV al XIII secolo per Demetrio Salazarro ispettore del museo Nazionale di Napoli. Napoli 1871*, in *Bullettino di Archeologia Cristiana* s. II (1871) 2, 156.

<sup>33</sup> Per le decorazioni delle residenze tardoantiche, si rimanda al lavoro di G. L. GRASSIGLI, *Splendidus in villam secessus. Vita quotidiana, cerimoniali e auro-rappresentazione del dominus*

quanto attiene i dipinti di *Cerula* e di *Bitalia* si tratta, in altri termini, della cristianizzazione di una proposta iconografica già sperimentata precedentemente e che, in ambiente funerario, trova i suoi più efficaci antefatti figurativi durante la seconda metà del IV secolo. Oltre all'arcosolio delle Catacombe di Domitilla, con la scena di *Veneranda e Petronilla*<sup>34</sup> [Fig. 7], pensiamo, ad esempio, alla pittura della volta della sala I dell'ipogeo di via Dino Compagni, dove i defunti, travestiti da filosofi, si fanno rappresentare a mezzobusto insieme a *codices* e *volumina*<sup>35</sup>, oppure ci riferiamo all'affresco che decora la lunetta della parete di fondo dell'ipogeo romano di Trebio Giusto [Fig. 8], dove le capacità intellettuali e culturali del giovane *Asellus* vengono rese manifeste, circondando il defunto con le rappresentazioni dei più disparati strumenti relativi all'attività della scrittura e della lettura<sup>36</sup>.

Si comincia a intravedere, dunque, come l'impianto decorativo dell'arcosolio di *Cerula* parli anche un linguaggio alternativo rispetto a quello unicamente derivato dal campionario iconografico di tipo religioso, simbolico ed escatologico; più tangibile, più reale, che vuole raccontare non solo della fede della defunta, ma anche della sua vita terrena, delle sue qualità, del suo *status* sociale, del suo potenziale economico. Non stupisce, allora, che il ritratto della donna si risolva secondo i canoni di un realismo figurativo eccezionale, che consente di configurare il volto di una signora dallo sguardo ampio, coronato da due lunghe arcate sopracciliari, ben evidenziate con due nette mezzelune scure; dalle labbra carnose e serrate, come fotografate nel momento della sua massima concentrazione; dal naso prominente, che si prolunga, lungo la bisettrice del volto, congiungendo la fronte con il prolabio ben evidenziato; dalla capigliatura articolata con ciocche a onde dal colore azzurrino,

*nell'arte tardoantica*, Napoli 2011. Per gli apparati decorativi delle catacombe, si veda invece: F. BISCONTI, *Mestieri nelle catacombe romane. Appunti sul declino dell'iconografia del reale nei cimiteri cristiani di Roma*, Città del Vaticano 2000.

<sup>34</sup> Cf. R. GIULIANI, *Il restauro dell'arcosolio di Veneranda nelle Catacombe di Domitilla sulla via Ardeatina*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 70 (1994) 61-87.

<sup>35</sup> Cf. FERRUA, *Le pitture della nuova*, 67-68.

<sup>36</sup> Per la scena in questione e, in più in generale, per il programma decorativo della camera ipogea, cf. G. L. GRASSIGLI, *Il regno della villa. Alle origini della rappresentazione della villa tardoantica*, in *Ostraka. Rivista di Antichità* 9 (2000) 199-226 e F. BISCONTI, *Il programma decorativo dell'ipogeo di Trebio Giusto tra attitudine e autorappresentazione*, in R. REA (cur.), *L'ipogeo di Trebio Giusto sulla Via Latina. Scavi e restauri*, Città del Vaticano 2004, 133-146.

secondo una tipologia tipica delle donne di età avanzata, i cui capelli bianchi acquisivano questa peculiare cromia, a causa della tintura impiegata per nascondere la canizie<sup>37</sup>, così come avviene, ad esempio, nel più precoce ritratto della defunta *Severina* che compare in un arcosolio delle Catacombe dell'ex Vigna Chiaraviglio a Roma<sup>38</sup> [Fig. 9].

Si tratta di un vezzo, di un accorgimento estetico, di un'attenzione riservata alla cura del proprio aspetto e della propria bellezza e questo stato dei fatti, d'altronde, si riscontra anche non appena si passa a osservare l'articolazione e il prestigio del suo abbigliamento, che si presenta con una complessa sovrapposizione di vesti, secondo una moda che si diffonde proprio a partire dall'età tardoantica<sup>39</sup>. *Cerula*, infatti, mostra un'ampia dalmatica purpurea<sup>40</sup>, decorata con doppi clavi dal colore chiaro e luminoso, indossata sopra una bianca tunica manicata che, fuoriuscendo dalla sopravveste all'altezza del collo e aderendo alle braccia, termina in corrispondenza dei polsi con due ampi galloni dorati. Ma è il velo il vero elemento distintivo di tutto l'abbigliamento della defunta, il quale, ricadendo dal capo verso il basso, le avvolge morbidamente le spalle, dando vita a una serie di pieghe e increspature dal carattere estremamente realistico<sup>41</sup>, mentre su di esso si intravede il tema di una complessa articolazione iconografica a bande parallele, che alterna fasce costituite da soli elementi decorativi circolari a fasce campite da cortei

<sup>37</sup> Secondo quanto raccontato da PROPERZIO, *Elegie* II, 18, 8.

<sup>38</sup> Cf. BISCONTI, *Le pitture delle catacombe*, 249-269.

<sup>39</sup> Su questo punto e, più in particolare, sui gusti e sulle tendenze che portano alla selezione di uno specifico vestiario femminile in età tardoantica, si rimanda ai preziosi lavori di sintesi di M. HARLOW, *Female Dress, Third – Sixth Century: The Messages in the Media?*, in *Antiquité Tardive* 12 (2004) 203-215 e EAD., *Dressing to Please Themselves: Clothing Choices for Roman Women*, in M. HARLOW (cur.), *Dress and Identity*, Birmingham 2012, 37-46, oltre che al volume di K. OLSON, *Dress and the Roman Woman: Self-presentation and Society*, Routledge 2008. Per un inquadramento generale, invece, cf. F. BARATTE, *Le tissu dans ses usages: vêtement, ameublement, piété. Le vêtement dans l'antiquité tardive: rupture ou continuité?*, in *Antiquité Tardive* 12 (2004) 121-135, oltre che alla valida sintesi bibliografica di J. M. CARRIÉ, *Tissus et vêtements dans l'antiquité tardive: bibliographie raisonnée*, in *Antiquité Tardive* 12 (2004) 45-54.

<sup>40</sup> Sulla presenza della dalmatica nell'ambito delle raffigurazioni dei defunti nell'arte tardoantica, si rimanda a S. SCHRENK, *Die Dalmatika zwischen funerarer Selbstdarstellung und kirchlichem Ornat*, in S. SCHRENK - K. VOSSING - H. WIEGAND - A. WIECZOREK (curr.), *Kleidung und Identität in religiösen Kontexten der römischen Kaiserzeit*, Regensburg 2012, 196-218.

<sup>41</sup> Per quanto concerne l'utilizzo del velo e per le varie tipologie, cf. P. LINSCHIED, *Frühbyzantinische textile Kopfbedeckungen. Typologie, Verbreitung, Chronologie und soziologischer Kontext nach Originalfunden*, Köln 2011, 86-102.



di figure dal colore rossastro, stagliate sul fondo chiaro della stoffa e fotografate mentre danno vita a una frenetica danza ininterrotta <sup>42</sup> [Fig. 10].

Soprattutto per la raffigurazione di quest'ultimo indumento, il grado di realismo è tale che non abbiamo difficoltà a riconoscerlo come un manufatto tessile di sicura produzione copta, presumibilmente realizzato, stando alla gamma cromatica adottata, mediante l'intreccio tra fili di lino, lasciati al loro colore naturale, e fili di lana, tinti di marrone scuro e impiegati per realizzare principalmente gli elementi decorativi e figurativi della stoffa, secondo una tecnica largamente riscontrabile nelle più disparate tipologie di materiali tessili rinvenuti in Egitto <sup>43</sup>. In altri termini, anche l'apparato iconografico che decora il velo di *Cerula* e che, come si è anticipato, propone l'immagine di snelle *silhouette* antropomorfe, impegnate in una movimentata e composita coreografia, svela la ricercatezza e il prestigio del vestiario sfoggiato dalla defunta, dal momento in cui la presenza di figure danzanti ritorna con una frequenza determinante in numerosi tessuti di manifattura egiziana, riferibili proprio a un periodo compreso tra il V e il VII secolo d.C., durante il quale gli abiti degli uomini e delle donne si arricchiscono con l'inserimento di questi cortei di ballerini, che mettono in scena ora concitate danze pirriche, in cui indistinti personaggi scuotono gli scudi che stringono tra le mani, e ora estatiche danze bacchiche, in cui satiri e menadi si agitano, suonando flauti e tamburelli <sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Anche il modo con cui *Cerula* indossa il velo si rivela di estrema contemporaneità. Non può sfuggire, infatti, che la defunta lascia ricadere il manto sulla testa, facendo in modo che l'elaborata acconciatura che la contraddistingue rimanga ben visibile, insieme alla caratteristica colorazione azzurrina dei suoi capelli. Da un passo di una lettera di sant'Agostino sappiamo che quest'accorgimento estetico, che di fatto limitava l'effetto coprente del velo, era particolarmente diffuso tra le matrone del tempo, tanto da essere impiegato anche da alcune vergini consacrate: «Non sit notabilis habitus vestis; nec affectetis vestibus placere, sed moribus. Nec sint vobis tam tenera capitum tegmina ut retiola subter appareant. Capillos ex nulla parte nudos habeatis, nec foris vel spargat negligentia, vel componat industria» (AGOSTINO, *Epistola* 211,10). Su questo punto, così come sul pensiero dei padri della Chiesa nei confronti delle decorazioni e dello sfarzo che connotavano questi capi d'abbigliamento e il resto degli indumenti degli uomini e delle donne del tempo, cf. V. NERI, *Vestito e corpo nel pensiero dei padri tardoantichi*, in *Antiquité Tardive* 12 (2004) 223-230; cf. pure R. DELMAIRE, *Le vêtement, symbole de richesse et de pouvoir d'après les textes patristiques et hagiographiques du Bas-Empire*, in F. CHAUSSON - H. INGLEBERT (éd.), *Costume et société dans l'Antiquité et le Haut Moyen Âge. Actes du Colloque de Paris-Nanterre*, Paris 2003, 85-98 e R. MARTORELLI, *Influenze religiose sulla scelta dell'abito nei primi secoli cristiani*, in *Antiquité Tardive* 12 (2004) 231-248.

<sup>43</sup> Per una panoramica generale cf., ad esempio, M.-H. RUTSCHOWSCAYA, *Tissus coptes*, Paris 1990.

<sup>44</sup> Per questi soggetti iconografici e per la loro diffusione nelle decorazioni dei manufatti tessili di provenienza egiziana, si rimanda ai saggi di E. DAUTERMAN MAGUIRE, *Weavings from Roman*,



E se queste scene trovano un primo interessante confronto con le ballerine che decorano le vesti di due menadi che compaiono nel corteo dionisiaco rappresentato nel pavimento musivo della villa tardoantica di Noheda<sup>45</sup>, non c'è dubbio che per comprendere appieno il valore documentario del velo di *Cerula* si debba guardare alle stoffe e agli indumenti tardoantichi e copti ancora conservati nei musei e nelle collezioni private. Ci riferiamo, ad esempio, al monumentale arazzo del London British Museum, dove le due immagini di dimensioni maggiorate di Artemide e forse Atteone vengono inquadrate da tre raffinate bande verticali, campite da motivi vegetali entro cui si proiettano, come ombre su una parete, scure figure antropomorfe che si cimentano in complessi passi di danza, reggendo scudi, bastoni pastorali e strumenti musicali, così da fondere i temi del ballo pirrico con quello bacchico<sup>46</sup> [Fig. 11]. Non mancano casi, poi, in cui le figure di danzatori e di suonatori vengono intessute con una tecnica più sofisticata, che tende a complicare la gamma cromatica dei fili impiegati e a creare immagini più definite nei dettagli e nelle caratteristiche fisionomiche dei singoli personaggi, come dimostrano due reperti intessuti con lino e lana colorata, conservati presso l'Abegg-Stiftung di Riggisberg ed entrambi datati tra il IV e il V secolo d.C., sui quali compaiono personaggi femminili dediti al ballo e al suono dei loro strumenti musicali<sup>47</sup>.

Ma, come si può intuire, è certamente negli apparati decorativi degli indumenti che i confronti si fanno ancora più stringenti e palmari, laddove, per dirla con la letteratura anglosassone, i *dark bodies* delle figure danzanti

*Byzantine and Islamic Egypt: the Rich Life and the Dance*, Baltimore 2005, 87-93 e E. LÄSSIG, *Tanz auf spätantiken Textilien aus Ägypten. Die Bedeutung von Musik und Tanz im Leben des Menschen*, in *Mitteilungen zur Christlichen Archäologie* 17 (2011) 51-76.

<sup>45</sup> In merito alla villa e ai suoi mosaici cf., in sintesi, M. A. VALERO TÉVAR, *The Late Antique Villa at Nobeda (Villar de Domingo García-Cuenca) near Cuenca and its Mosaics*, in *Journal of Roman Archaeology* 26 (2013) 307-330.

<sup>46</sup> Il manufatto (Nr. Inv. EA43049), fabbricato in lana, con alcune inclusioni di lino, probabilmente proviene da Akhmim in Egitto e misura 147,3x183 cm: cf. A. BADAWY, *Coptic Art and Archaeology. The Art of the Christian Egyptians from the Late to the Middle Ages*, Massachusetts 1978, 290; T. PHILLIPS (cur.), *Africa. The Art of a Continent*, London 1995, 579.

<sup>47</sup> Il primo (Inv. Nr. 1158), delle dimensioni di 58,5x24 cm, è stato acquistato dal mercato d'arte svizzero ed è di provenienza egiziana, mentre il secondo (Inv. Nr. 1637), delle dimensioni di 143x85,5 cm, è stato acquistato dal mercato francese, ma è anch'esso di provenienza egiziana. Per i due frammenti, si rimanda al catalogo di S. SCHRENK, *Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit*, Riggisberg 2004, 35-39, nn. 2 e 3.

decorano i clavi, gli orbiculi e i galloni delle vesti, come si osserva chiaramente, ad esempio, in due tuniche conservate al Metropolitan Museum di New York e probabilmente riferibili al V secolo d.C.<sup>48</sup>, oppure nel pettorale del MAK di Vienna, da attribuire al VI secolo<sup>49</sup> [Fig. 12], e, infine, nel coevo frammento di stoffa del Krannert Art Museum in Illinois<sup>50</sup>, dove le peculiarità cromatiche, stilistiche e figurative dei ballerini che vi compaiono combaciano perfettamente con quelle che si riscontrano nei danzatori che decorano il velo di *Cerula* [Fig. 13 a-b].

Il giro dei confronti che abbiamo appena compiuto non ci permette di stabilire se la defunta del cimitero napoletano fosse di origine africana oppure se avesse semplicemente acquistato un indumento esotico e raffinato, ma certamente ci autorizza a pensare che, in un caso o nell'altro, *Cerula* abbia voluto farsi rappresentare con i suoi capi d'abbigliamento più prestigiosi, più alla moda e più sontuosi<sup>51</sup>. L'elevato livello realistico con cui ogni dettaglio del ritratto viene realizzato non trova riscontri nelle altre pitture catacombali e neanche in quelle romane, forse con l'unica e significativa eccezione del coevo affresco di *Turtura* del Cimitero di Commodilla<sup>52</sup> [Fig. 4]: ciò è vero

<sup>48</sup> I due manufatti (Nr. Inv. 26.9.8 e 26.9.9), fabbricati in lino e in lana per gli elementi decorativi, provengono entrambi da Akhmim e misurano rispettivamente 183x135 cm e 174,6x135 cm: cf. A. STAUFFER, *Textiles of Late Antiquity*, New York 1995, 46 e H. C. EVANS, *The Arts of Byzantium*, New York 2001, 26-27.

<sup>49</sup> Il manufatto (Nr. Inv. T10810), realizzato con lino e lana, proviene con ogni probabilità dall'Egitto e misura 52,5x40 cm: cf. P. NOEYER (cur.), *Fragile Remnants. Egyptian Textiles of Late Antiquity and Early Islam*, Wien 2005, Nr. 6, 45-46 e LÄSSIG, *Tanz auf spätantiken Textilien*, 65-67.

<sup>50</sup> Il reperto, delle dimensioni di 32x41 cm e costituito da lana e lino, si presenta come un pannello composto da sei *clavii* cuciti insieme. Tale peculiarità, qualora fosse l'esito di un'operazione eseguita in antico, potrebbe essere stata dovuta, seguendo le considerazioni dell'autrice del catalogo, per un suo riuso come il *plastron* superiore di una tunica: cf. DAUTERMAN MAGUIRE, *Weavings from Roman*, B18, 114.

<sup>51</sup> Sul valore autorappresentativo del vestiario e sull'esternazione del proprio *status* e del proprio prestigio per mezzo dell'ostentazione della ricchezza dei tessuti indossati e delle loro decorazioni, cf. J.-P. CALLU, *Le vêtement dans les systèmes de valeurs et de représentations sociales. L'habit et l'ordre social: le témoignage de l'Histoire Auguste*, in *Antiquité Tardive* 12 (2004) 187-194 e E. SWIFT, *Dress Accessories, Culture and Identity in the Late Roman Period*, in *Antiquité Tardive* 12 (2004) 217-222.

<sup>52</sup> Oltre a J. G. DIECKERS - G. MUETKE - A. WEILAND, *Die Katakomba "Commodilla": Repertorium der Malereien*, Città del Vaticano 1994, n. 3e, 60-61, cf. pure M. MINASI, *Vicende conservative dell'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 73 (1997) 65-94.

sia che si pensi agli esempi più noti, come alle cosiddette “piagnone” dei Giordani<sup>53</sup> o alla matrona del Cimitero Maggiore<sup>54</sup>, sia che si guardi agli esemplari pittorici recentemente recuperati, come le rappresentazioni delle due *dominae* che decorano i cubicoli delle Catacombe di Santa Tecla<sup>55</sup> e di Priscilla<sup>56</sup>. Per il resto, il ricercato realismo del ritratto di *Cerula*, esteso fino alla minuziosa descrizione della decorazione delle vesti, trova riscontri solo con le altre rappresentazioni dei defunti che decorano la Catacomba di San Gennaro, da *Proculus*<sup>57</sup> a *Heleusinius*<sup>58</sup>, da *Alexander* e *Marta*<sup>59</sup> a *Ilaritas*, *Nonnos* e *Theotecnus*<sup>60</sup> [Fig. 15].

Proprio su quest'ultimo defunto vorremmo ora richiamare brevemente tutta l'attenzione, poiché è nel suo ritratto che meglio si osserva quella *vis* autorappresentativa, tanto evidente nella pittura dell'arcosolio di *Cerula*. E in effetti anche *Theotecnus*, raffigurato con la moglie e con la figlia, non manca di farsi rappresentare all'apice del suo *status* sociale, facendo emergere tutti i tratti distintivi del suo aspetto fisico e sfoggiando, per l'occasione, un vestiario estremamente raffinato e composito, provvisto di numerosi elementi decorativi in corrispondenza delle spalle e delle maniche della tunica e addirittura interessato da una sequenza ininterrotta di gazzelle in corsa,

<sup>53</sup> Cf. R. M. BONACASA CARRA, *Il ritratto nella pittura paleocristiana*, in S. ENSOLI - E. LA ROCCA (curr.), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma 2000, 318.

<sup>54</sup> Cf. C. CORNELI, *Figura di donna con bambino nel Coemeterium Maius*, in ANDALORO, *L'orizzonte tardoantico*, 158-159.

<sup>55</sup> Cf. F. BISCONTI, *Il cubicolo degli apostoli in S. Tecla: un complesso iconografico tra arte funeraria e decorazione monumentale*, in B. MAZZEI (curr.), *Il cubicolo degli apostoli nelle catacombe romane di S. Tecla: cronaca di una scoperta*, Città del Vaticano 2010, 185-230.

<sup>56</sup> Cf. F. BISCONTI, *Scoperta di nuovi affreschi nelle Catacombe di Priscilla*, in F. BISCONTI - R. GIULIANI - B. MAZZEI (curr.), *La Catacomba di Priscilla. Il complesso, i restauri, il museo*, Todi 2013, 37-61; F. BISCONTI, *Ritorno a Priscilla: ultimi pensieri sul cubicolo di Lazzaro*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 90 (2014) 95-147.

<sup>57</sup> Oltre a FASOLA, *Le catacombe*, 96, cf. pure i lavori di M. AMODIO, *La componente africana nella civiltà napoletana tardoantica. Fonti letterarie ed evidenze archeologiche*, Roma 2005, 60 e di D. MAZZOLENI, *Note e osservazioni sulle iscrizioni del complesso monumentale di San Gennaro*, in G. LUONGO (curr.), *San Gennaro nel XVII centenario del martirio (305-2005). Atti del Convegno internazionale (Napoli, 21-23 settembre 2005)*, Napoli 2007, I [= *Campania Sacra* 37 (2006) 1-2], 152.

<sup>58</sup> Cf. MAZZOLENI, *Note e osservazioni*, 153 e LICCARDO, *Redemptor meus vivit*, 68, n. 38.

<sup>59</sup> Cf. MAZZOLENI, *Note e osservazioni*, 153; BISCONTI, *L'arcosolio della traditio legis*, 179-195.

<sup>60</sup> Cf. AMODIO, *La componente africana*, 70-72; MAZZOLENI, *Note e osservazioni*, 152.



intervallate da piccoli cerchi vuoti, in corrispondenza del mantello, fermato sulla spalla da una preziosa fibula metallica [Fig. 16 a]. Tutto sembra concorrere a presentare *Theotecnus* come un personaggio di alto rango, come un *dominus* potente ed estremamente facoltoso, come un ricco membro della comunità cristiana del tempo, capace di provvedere per sé e per la sua famiglia a una sepoltura d'eccezione, realizzata e decorata, non possiamo dimenticarlo, a ridosso della basilica del piano superiore del cimitero di San Gennaro.

Alla luce di queste considerazioni, quindi, è facile indovinare il motivo per cui i confronti più stringenti con il ritratto di *Theotecnus* derivino proprio dall'arte imperiale, dove il realismo delle raffigurazioni e il lusso che le pervadono raggiungono, per ovvie ragioni, il loro massimo livello espressivo. A tal riguardo, è sufficiente richiamare alla memoria la presunta immagine di Stilicone che compare, intorno al 400 d.C.<sup>61</sup>, su una valva dell'omonimo dittico, per notare come ogni elemento ritorni, tra la seconda metà del V secolo e gli inizi del VI, nel ritratto del defunto napoletano [Fig. 16 a-b].

E non ci riferiamo tanto e solo alle similarità che legano i due personaggi nella resa stilistica dei volti e nella perfetta sintonia delle pose e degli atteggiamenti da loro assunti, che pure ci sembrano evidenti, quanto piuttosto alla corrispondenza che si instaura tra gli elementi decorativi delle loro tuniche e tra le modalità con cui entrambi indossano il mantello, tenuto sulla spalla sinistra da due fibule estremamente simili e decorato, in entrambi i casi, con una fitta sequenza di ripetuti elementi figurativi che, se nell'indumento di *Theotecnus* si profilano come gazzelle in corsa, secondo un motivo iconografico estremamente simile a quello presente su un frammento di seta esposto nelle sale dell'Abegg-Stiftung<sup>62</sup> [Fig. 17 a-b], nel manufatto eburneo si configurano come minuscoli clipei campiti da mezzibusti, i quali trovano un

<sup>61</sup> Per il quale si rimanda ora ai lavori di Marilena Abbatepaolo e alla relativa bibliografia contenuta nei suoi saggi: M. ABBATEPAOLO, *Il Dittico eburneo della Musa e del Poeta conservato nel Duomo di Monza*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bari* 45 (2002) 199-225; EAD., *Il Dittico di Stilicone nel Duomo di Monza*, in *Invigilata Lucernis* 27 (2005) 11-23.

<sup>62</sup> Il manufatto (Inv. Nr. 1688), delle dimensioni di 52,5x16 cm, è stato donato alla fondazione da Edmund de Unger nel 1976 e la sua origine, per quanto dubbia, potrebbe essere riferita all'area del Mediterraneo Orientale. Su questi punti e per ulteriori approfondimenti, cf. SCHRENK, *Textilien des Mittelmeerraumes*, 178-180, n. 60.



puntuale riscontro in una stoffa frammentaria conservata al Metropolitan Museum di New York<sup>63</sup> [Fig. 18 a-b].

*Theotecnus*, insomma, si vuole rappresentare al pari di un personaggio dell'*entourage* imperiale, ambisce idealmente a una condizione sociale elevatissima, racconta, forse enfatizzando la sua reale condizione di ricco *dominus*, come il suo potenziale economico lo avesse condotto nella cerchia dei *potentiores*, consentendogli di emulare le pose e le fogge dei personaggi di corte, al punto che si fanno disarmanti le concordanze stilistiche, fisionomiche e figurative che lo assimilano alla più o meno coeva immagine di uno dei dignitari che si presenta, insieme all'imperatore Giustiniano, nel pannello musivo della basilica di San Vitale a Ravenna<sup>64</sup> [Fig. 19].

Le stesse idee, gli stessi concetti, le medesime ambizioni e autocelebrazioni, per quanto apparentemente celate, ritornano senza varianti nel programma iconografico del monumento funerario della defunta *Cerula*, al punto che, anche in questo caso, si deve guardare all'ambito della sfera figurativa imperiale per rintracciare i confronti iconografici più efficaci per il suo ritratto. Ci riferiamo a uno dei pannelli musivi della basilica ravennate di San Vitale e, in particolare, ancora a uno di quelli in cui la scena gravita attorno agli esponenti della corte bizantina, che si declina, questa volta, tutta al femminile, mostrando la processione di Teodora, accompagnata dalle sue dame e dalle sue cortigiane<sup>65</sup> [Fig. 20]. Ebbene, confrontando le due scene, si nota immediatamente la rigida frontalità e la marcata ieraticità che accomuna il volto, lo sguardo e la postura delle due donne più prossime all'imperatrice con il ritratto della defunta napoletana: gli occhi dilatati e fissi nel vuoto, le arcate sopracciliari ben delineate, le labbra serrate, l'ovale del viso allungato e le dita delle mani affusolate [Fig. 21 a-b]. In un caso e nell'altro è il lusso del vestiario a emergere prepotentemente, l'alta qualità delle sue decorazioni, le modalità con cui viene indossato il velo, fino ad arrivare alla congruenza

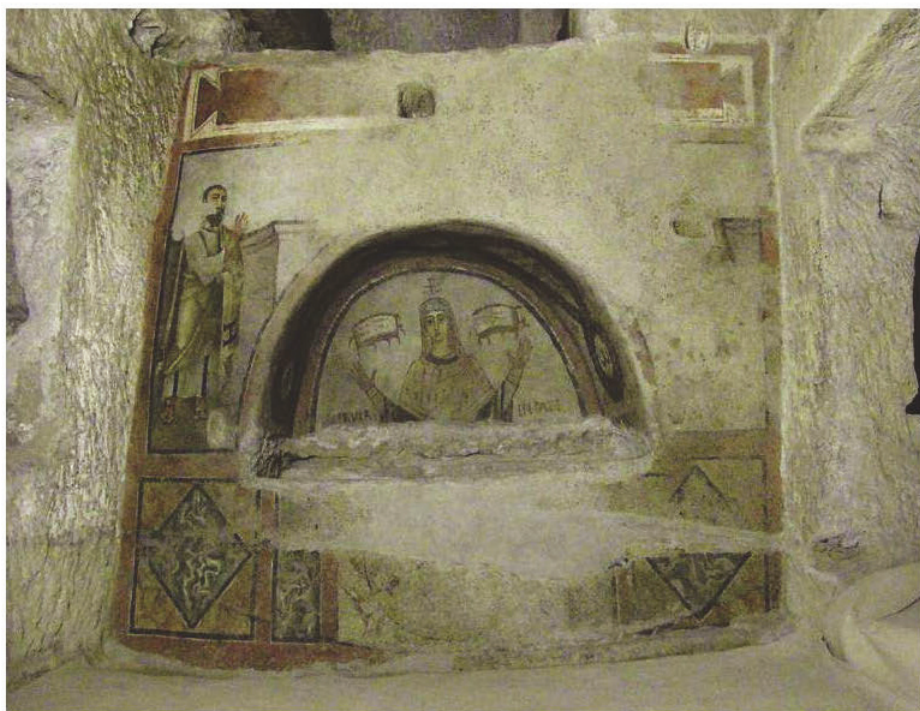
<sup>63</sup> Il frammento (Nr. Inv. 89.18.306), dalle esigue dimensioni di 10x9,7 cm, è costituito di lino e lana e si presenta come un manufatto di provenienza egiziana, ascrivibile al IV secolo d.C. Cf. la scheda della collezione online del Museo: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/443519> [ultima visita: 15-7-2016].

<sup>64</sup> Per una sintesi descrittiva e interpretativa del pannello musivo si rimanda al recente lavoro di Clementina Rizzardi e alla bibliografia in esso contenuta: C. RIZZARDI, *Il mosaico a Ravenna: ideologia e arte*, Bologna 2011, 140-142.

<sup>65</sup> Cf. *ivi* 142-144.

tra le gamme cromatiche degli abiti, così come avviene tra gli indumenti che caratterizzano la dama più vicina all'imperatrice e la defunta del cimitero di San Gennaro, con il manto decorato con toni scuri impressi su un uniforme campo chiaro e lasciato ricadere sopra la veste purpurea, distinta da clavi dorati.

A questo punto è evidente come *Cerula* si voglia rappresentare, al pari di una donna di corte, all'apice della sua bellezza e della sua eleganza; si atteggi a dama imperiale, sfoggiando il lusso del suo vestiario e manifestando la portata del suo potenziale economico; è una *domina*, una ricca signora del tempo, che celebra la propria posizione sociale, attingendo senza intermediari al campionario figurativo dell'arte imperiale. Ma questa potente ostentazione privata convive con la sua personale ambizione oltremondana, si mescola e si confonde con una palese prospettiva escatologica che invade e pervade l'intera figurazione, incorniciando il suo ritratto con ridondanti monogrammi cristologici, con i codici campiti dai nomi degli evangelisti, con le megalografiche immagini di Pietro e Paolo, fino a dar vita a un programma iconografico complesso e stratificato, dove i fatti del mondo convivono e si fondono con le aspettative per l'oltremondo.



1. Napoli, Catacombe di San Gennaro, arcosolio di *Cerula*: veduta generale.





2. Napoli, Catacombe di San Gennaro, arcosolio di *Cerula*: particolare della lunetta di fondo.



3. Napoli, Catacombe di San Gennaro, arcosolio di *Cerula*: particolare dell'immagine di Paolo.





4. Roma, Catacombe di Commodilla, cubicolo di Leone: particolare della scena del *ter negabis*.



5. Sant'Iurfa, Villa delle Amazzoni: particolare del mosaico con l'immagine di *Ktisis*.



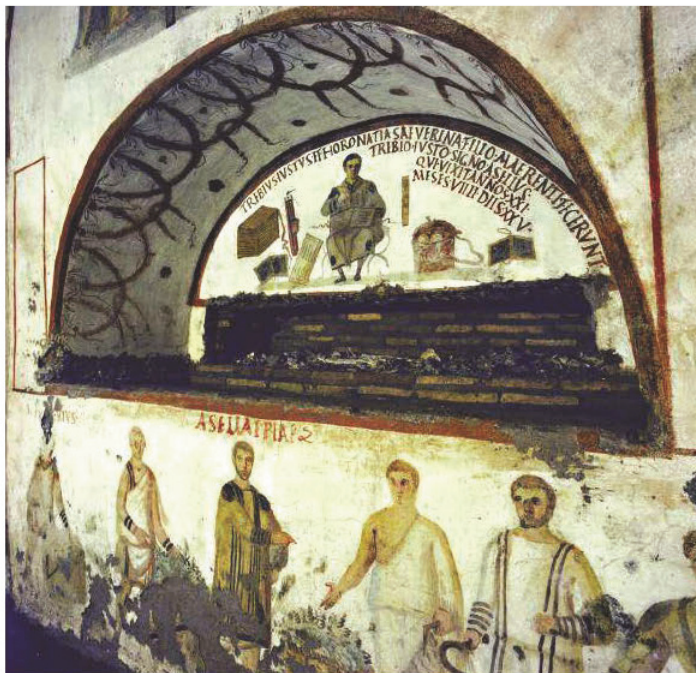


6. Napoli, Catacombe di San Gennaro, arcosolio di *Bitia*: particolare della lunetta di fondo.

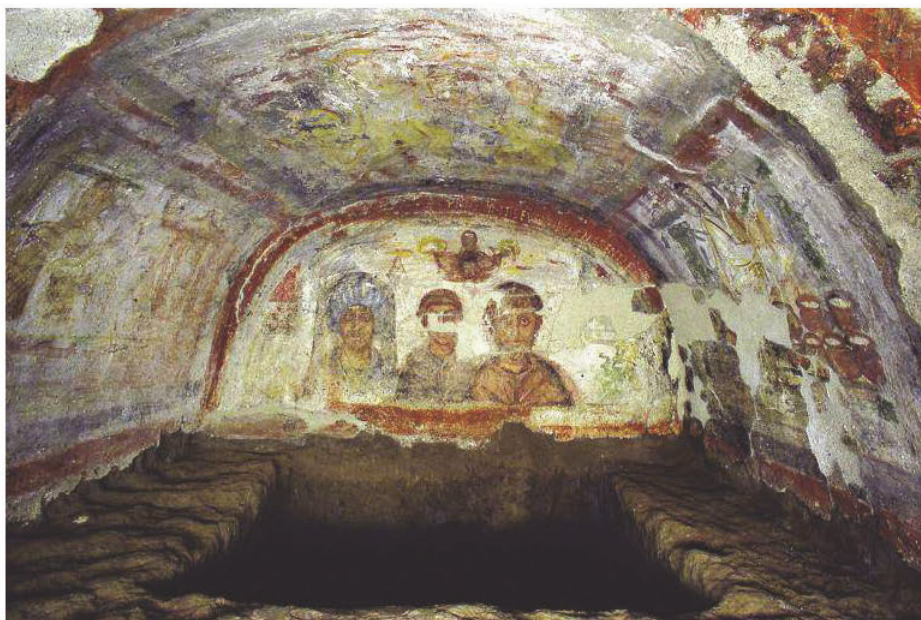


7. Roma, Catacombe di Domitilla: pittura dell'arcosolio di *Veneranda*.





8. Roma, Ipogeo di Trebio Giusto: particolare dell'arcosolio di *Asellus*.



9. Roma, Catacombe dell'ex-Vigna Chiaraviglio: lunetta dell'arcosolio di *Primenius* e *Severa*.





10. Napoli, Catacombe di San Gennaro, arcosolio di *Cerula*: particolare del velo decorato.



11. Londra, British Museum: arazzo di *Artemide e Atteone*.



12. Vienna, MAK: pettorale decorato con figure danzanti.





**13a-b.** a) Napoli, Catacombe di San Gennaro, arcosolio di *Cerula*: particolare della decorazione del velo della defunta; b) Illinois, Krannert Art Museum: tessuto decorato con figure danzanti.





14. Roma, Catacombe di Commodilla: pittura della vedova *Turtura*.



15. Napoli, Catacombe di San Gennaro, arcosolio di *Theotecnus*: particolare della lunetta.





**16a-b.** a) Napoli, Catacombe di San Gennaro, arcosolio di *Theotecnus*: particolare del volto del defunto; b) Monza, Museo del Duomo, Dittico di "Stilicone": particolare del volto del personaggio virile.

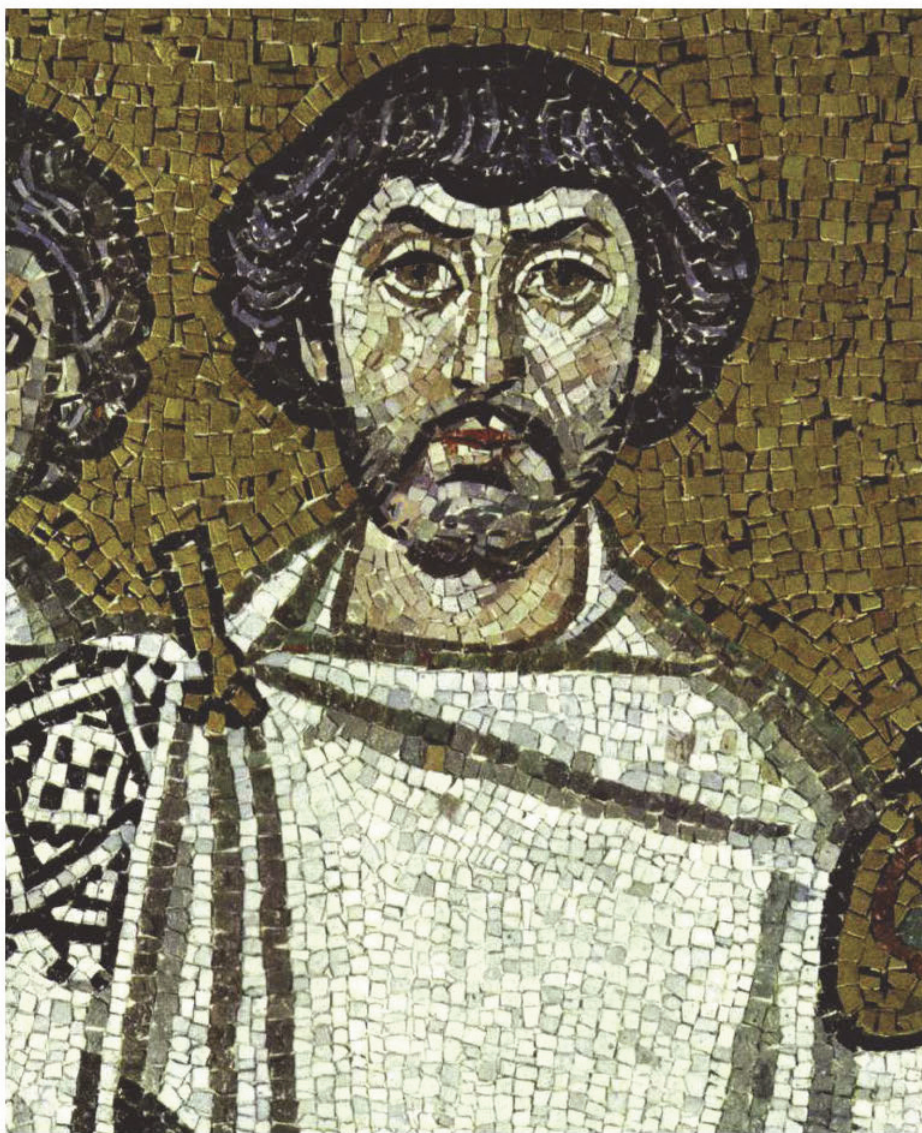




**17a-b.** a) Napoli, Catacombe di San Gennaro, arcosolio di *Theotecnus*: particolare della veste del defunto; b) Riggisberg, Abegg-Stiftung: stoffa decorata con immagini di gazzelle.

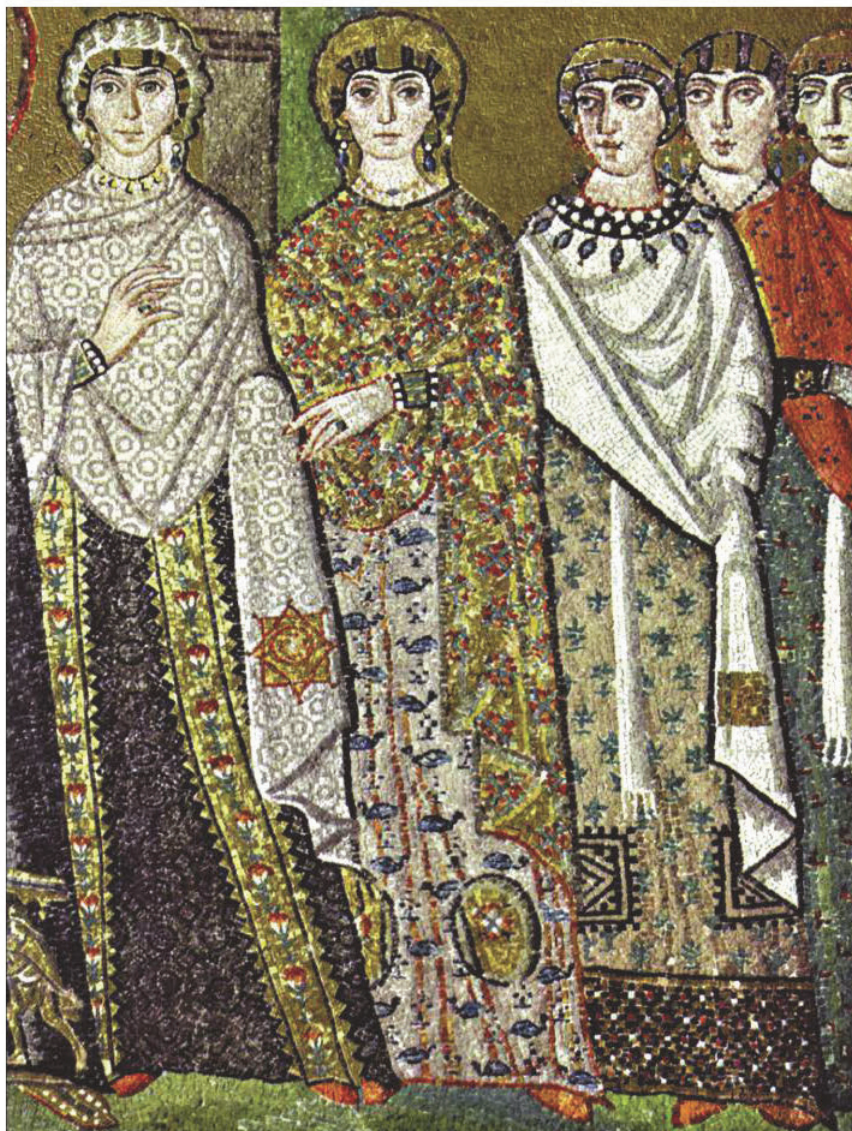


**18a-b.** a) Monza, Museo del Duomo, Dittico di "Stilicone": particolare della veste del personaggio virile; b) New York, Metropolitan Museum: frammento di stoffa decorato con ritratti in clipeo.



19. Ravenna, San Vitale, pannello musivo con la processione di Giustiniano: particolare del volto di un dignitario.





20. Ravenna, San Vitale, pannello musivo con la processione di Teodora: particolare delle dignitarie.



**21a-b.** a) Napoli, Catacombe di San Gennaro, arcosolio di *Cerula*: particolare del volto della defunta;  
 b) Ravenna, San Vitale, pannello musivo con la processione di Teodora: particolare del volto di una ignitaria.



Campania Sacra 56 (1/2025) - ISSN 0392-1352