

## L'ORANTE CRISTIANA TRA SIMBOLOGIA E ICONOGRAFIA DEL REALE

---

*Penelope Filacchione*

*Salesianum* 67 (2005) 157-169

Da una rapida occhiata all'insieme dei sarcofagi paleocristiani di Roma,<sup>1</sup> si comprende subito come quella dell'orante sia una delle immagini predilette nella scelta tra i diversi temi figurativi: la figura stante, abbigliata in tunica e palla o con la dalmatica, il capo velato o meno, questa immagine si connota per il gesto *expansis manibus* che è quello della preghiera antica.

Nell'immaginario classico, l'orante veniva associata al pastore per esprimere i concetti di *humanitas/pietas* della filosofia antica,<sup>2</sup> traduzione di quel sentimento di religiosità applicata che permeava la vita del mondo romano,<sup>3</sup> ma nel mondo cristiano il gesto della preghiera diventa una componente essenziale anche nel linguaggio artistico.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> F. W. DEICHMANN - G. BOVINI - A. BRANDENBURG, *Repertorium del christlich-antiken Sarkophage. Rom und Ostia*, Wiesbaden 1967, da ora citato come Rep. I; J. DRESKEN WEILAND, *Repertorium del christlich-antiken Sarkophage. 2 Italien mit einem Nachtrag: Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Wely*, Mainz am Rhein 1998, da ora citato come Rep. II. Vedi anche G. KOCH, *Frühchristliche Sarkophage. Handbuch der Archäologie*, München 2000.

<sup>2</sup> Th. KLAUSER, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst III*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum Ergänzungsband* 3, 1960, p. 112.

<sup>3</sup> D. FEENEY, *Letteratura e religione nell'antica Roma. Culture, contesti e credenze*, Roma 1999.

<sup>4</sup> G. OTRANTO, *Tra letteratura e iconografia: note sul buon pastore e sull'orante nell'arte cristiana antica (II-III secolo)*, in *Vetera Christianorum*, 26 (1989), pp. 69-87. L'autore analizza con precisione tutte le ipotesi proposte dagli studiosi circa il significato da attribuire all'Orante e al Buon Pastore. F. BISCONTI, *Il gesto dell'orante tra atteggiamento e personificazione*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Catalogo della mostra, Roma 2000, pp. 368-372.

Se cerchiamo nella pittura delle catacombe a partire dalle testimonianze più antiche, troviamo che oranti sono i tre fanciulli ebrei in piedi sul *vivicomburium*, orante è Daniele tra i leoni, orante è Noè che emerge dall'arca all'arrivo della colomba:<sup>5</sup> il gesto, abbinato al momento dell'intervento divino nella narrazione figurata, trascende dal senso di religiosità diffusa e anche da quello di preghiera intesa come richiesta, per diventare espressione di fiducia nella salvezza estrema derivata dalla fede.<sup>6</sup> Gli stessi soggetti compaiono anche sulla fronte dei sarcofagi<sup>7</sup> ed il contesto funerario li qualifica secondo il significato soteriologico annunciato nelle scritture.



Figura 1

Ritornando alle immagini delle oranti sulla fronte dei sarcofagi, l'*habitat paradisiaco*,<sup>8</sup> definito in senso bucolico anche da un semplice albero,<sup>9</sup> le pone in un mondo in cui l'attesa si fa rivelazione, in cui la salvezza è stata raggiunta e la "preghiera continua"<sup>10</sup> si trasforma da richiesta in inno di gioia.

<sup>5</sup> A. NESTORI, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane. II edizione riveduta e aggiornata*, Città del Vaticano 1993, da ora citato come Nr. Per i diversi temi, cfr. ad esempio: *Fanciulli ebrei nella fornace*, p. 27, n. 39, *Daniele tra i leoni*, Nr. p. 103, n. 2; *Noè nell'arca*, Nr. p. 83, n. 13.

<sup>6</sup> F. BISCONTI, *Un coperchio di sarcofago paleocristiano dal Cimitero Maggiore*, in *Quaeritur inventus colitur. Miscellanea in onore di U.M. Fasola*, Città del Vaticano 1989, Vol. I, p. 40.

<sup>7</sup> Cfr. ad esempio Rep. I, nn. 43, 662, 664.

<sup>8</sup> H. U. VON SCHONEBECK, *Die Christlichen Paradeisos-sarkophage*, in *Rivista di Archeologia Cristiana*, 14 (1937), pp. 289-434.

<sup>9</sup> Fig. 1 (Rep. I, n. 777).

<sup>10</sup> F. BISCONTI, *Contributo all'interpretazione dell'atteggiamento di orante*, in *Vetera Christianorum*, 17 (1980), pp. 23-25.

Pur essendo un'immagine che si presenta già compiuta al momento in cui si affaccia nell'arte cristiana, l'orante subisce una sottile evoluzione funzionale che avviene in tempi piuttosto lunghi:<sup>11</sup> partendo da quei sarcofagi definiti criptocristiani<sup>12</sup> e attardandoci fino alle ultime decorazioni funerarie dei cimiteri romani, assistiamo ad un percorso che si snoda per un paio di secoli, perfezionando connotazione e possibilità interpretative man mano che il sentimento cristiano penetra nel substrato culturale del mondo romano.

Nel lungo svolgimento di questa storia, alcune immagini – collocabili prevalentemente nel corso del IV secolo e soprattutto verso la metà di quel periodo – aggiungono alla gestualità della preghiera alcune caratteristiche tipiche della ritrattistica:<sup>13</sup> si tratta ora di comprendere fino a che punto questi volti possano essere considerati dei veri e propri ritratti, esplorandone il significato oltre l'apparenza.

In effetti, all'epoca della redazione dei cataloghi dei sarcofagi paleocristiani di Roma, la presenza dell'orante fu registrata soprattutto nella sua valenza simbolica, accogliendo prevalentemente l'interpretazione di generico riferimento all'anima del defunto inumato in quella cassa:<sup>14</sup> l'osservazione potrebbe essere valida in alcuni casi, come quello del sarcofago integro di M. Claudianus,<sup>15</sup> il cui nome compare nell'apposita *tabula inscriptionis* e che è rappresentato secondo il suo rango davanti al parapetasma, probabile simbolo della rivelazione estrema del mondo ultraterreno.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> F. BISCONTI, op. cit. nota 6, p. 36. Il De Bruyne espresse, purtroppo senza pubblicarlo, il proprio pensiero in merito: le sue parole sono riportate negli *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, serie III, Rendiconti, vol. XXXII, Roma 1960, p. 7. Adunanza pubblica del 2 Giugno 1960.

<sup>12</sup> Op. cit. nota 8.

<sup>13</sup> F. BISCONTI, *Sulla concezione figurativa dell'habitat paradisiaco*, in *Rivista di Archeologia Cristiana*, 66 (1990), p. 79, nota 157.

<sup>14</sup> G. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, Roma 1936, vol. III, p. 8; F. CABROL - H. LECLERQ, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de Liturgie*, Paris, 1907, s.v. Orant.

<sup>15</sup> Fig. 2. Rep. I, n. 771; A. GIULIANO (a cura di), *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, Roma, 1989-1991, vol. I/8, parte I, pp. 137-145, n. III,7.

<sup>16</sup> G. BOVINI, *I sarcofagi paleocristiani. Determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti*, Roma 1949, pp. 57-58. In realtà non ci sono pervenute fonti specifiche circa il significato del tendaggio posto dietro le spalle dei defunti, ma penso che nella sua generica accezione di segnale di un passaggio o di apertura "svelata" potrebbe forse essere accomunato al significato ben più noto della porta, utilizzata nel senso della rivelazione e del transito nel mondo ultraterreno già in ambiente etrusco-italico: cfr. D. MAZZOLENI, s.v. *Parapetasma* e D. GOFFREDO, s.v. *Porta*, in F. BISCONTI (a cura di), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 263-264.



Figura 2

In questo caso l'immagine dell'orante femminile scolpita sulla cassa potrebbe svolgere un riferimento alla condizione spirituale del defunto, e ad essa non sembra possibile abbinare alcuna volontà di riferimento al reale tangibile.

Ad una analisi quantitativa, i casi di convivenza tra orante sulla cassa del sarcofago e ritratto del proprietario sul coperchio sono comunque rarissimi:<sup>17</sup> anche considerando che molti sarcofagi non ci sono pervenuti integri – di una buona quantità possediamo attualmente solo una delle due porzioni cassa/coperchio – e che soprattutto nelle catacombe si adottava spesso una “falsa fronte” in marmo applicata davanti ad una fossa ricavata nella pietra della galleria o del cubicolo, il dato numerico risulta fortemente a favore delle sole oranti a figura intera sulla cassa o dei soli ritratti a mezzo busto nel clipeo centrale o sul coperchio, per cui i due tipi sembrano essere alternativi.

A conferma di questa possibilità troviamo almeno un paio di esempi significativi: due sarcofagi con cassa e coperchio integri, in cui l'atteggiamento di orante è adottato dal defunto, sia esso rappresentato al centro

<sup>17</sup> Il Wilpert segnala a questo proposito altri due sarcofagi in cui compare l'orante femminile centrale in un fregio continuo e la dedica ad un uomo nella *tabula inscriptionis*, ma nel primo caso il viso dell'orante non è terminato e nel secondo caso sospetto un qualche intervento di “restauro” moderno; inoltre in ambedue i casi manca il ritratto maschile. In ogni caso cfr. G. WILPERT, *Sarcofagi*, *op. cit.* nota 14, vol. I, Tav. CXV n. 2 (= Rep. I, n. 11) e Tav. CXXVII n. 1 (= Rep. I, n. 6).

della cassa,<sup>18</sup> piuttosto che ai lati della *tabula inscriptionis* sul coperchio,<sup>19</sup> ma sempre identificato nell'intenzionalità del ritratto dalla tradizionale presenza del clipeo.



Figura 3

I due sarcofagi sono stati datati al primo terzo del IV secolo, dunque sembrerebbe che l'alternativa tra orante isolata e defunto in atteggiamento orante sia stata definita abbastanza precocemente.

Il ritratto è una manifestazione peculiare del mondo romano<sup>20</sup> cui i cristiani non rinunciano, soprattutto se appartenenti alle classi sociali più alte: basti pensare al sarcofago di Flavio Catervio, conservato nella cattedrale di Tolentino, dove il destinatario e sua moglie sono ritratti per due volte, sulla cassa e sugli acroteri del coperchio, puntualizzando anche i cambiamenti della moda intercorsi nel ventennio trascorso tra il primo ed il secondo ritratto.<sup>21</sup>

D'altra parte è opportuno tenere presente il modo in cui i sarcofagi venivano realizzati nelle officine: sembra ormai assodato che per i sarcofagi ordinari, vale a dire quelli che non presentano particolari invenzioni artistiche, il grosso della decorazione fosse realizzato in anticipo, a prescindere dalle richieste del committente.<sup>22</sup> Quello della scultura in pietra è un

<sup>18</sup> Rep. I n. 694.

<sup>19</sup> Fig. 3. Rep. I n. 772.

<sup>20</sup> R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. L'arte romana al centro del potere*, Milano 1998 (prima edizione 1969), pp. 71-93.

<sup>21</sup> Rep. II, n. 148, Tavv. 56-57 (Sarcofago di Tolentino); A. NESTORI, *Il mausoleo e il sarcofago di Flavius Iulius Catervius a Tolentino*, Città del Vaticano 1996, pp. 85-88, figg. 72-98; fig. 1-2. Il sarcofago è attualmente datato all'ultimo decennio del IV secolo.

<sup>22</sup> Per tutte le teorie relative, cfr. FLORIANI SQUARCIAPINO, *Sarcofagi romani con ritratto*

procedimento laborioso, ed è dunque naturale che le officine predisponessero sarcofagi nei quali solo alcuni dettagli, come il ritratto e l'inserimento del nome del destinatario, dovevano essere completati all'ultimo momento.<sup>23</sup> Questi sarcofagi presentavano una decorazione abbastanza generica, disposta secondo schemi collaudati.<sup>24</sup>

Un esempio "da manuale" di questo modo di procedere è costituito dal sarcofago detto "dei Due Fratelli",<sup>25</sup> prodotto da un buon *atelier* romano attorno alla metà del IV secolo: nella valva di conchiglia erano predisposti due busti secondo l'atteggiamento canonico dell'affetto coniugale, ma l'esigenza non comune di adattare un sarcofago già predisposto a due uomini della stessa famiglia ha fatto sì che anche il busto femminile sia stato completato con un volto maschile, ottenendo un curioso effetto dissonante.

In tutti gli strati della committenza abbiente, da quella aristocratica alla classe media con disponibilità economiche, i casi documentati di sarcofagi con ritratto sono numerosi:<sup>26</sup> ne emerge la sensazione che, seguendo l'esempio della famiglia imperiale, ancora per tutto il corso del IV secolo e almeno fino all'alba del V secolo il ritratto fisionomico svolgesse un ruolo importante nell'affermazione sociale della persona,<sup>27</sup> sia pure dopo la morte.

A parziale contraddizione di questa osservazione, è da notare che una grande quantità di ritratti funerari cristiani non era percettibile da alcun visitatore delle sepolture: sarcofagi come quello di Lot a San Sebastiano<sup>28</sup> – datato al 340-350 – che al momento del ritrovamento presentava ancora tracce dei colori sgargianti degli abiti,<sup>29</sup> erano completamente interrati,

*riadattati*, in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia (Serie III). Rendiconti* (1943-1944), pp. 267-286.

<sup>23</sup> A proposito degli "aiuti" nelle officine, cfr. N. HIMMLEMANN, *Sarcofagi romani a rilievo. Problemi di cronologia e iconografia*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*. Serie III, vol. IV,1 (1974), p. 144.

<sup>24</sup> Circa la ricostruzione degli schemi di partenza dei sarcofagi paleocristiani, cfr. ad esempio E. STOMMEL, *Beiträge zur Ikonographie der Konstantinischen Sarkophagplastik*, Bonn 1954, p. 81; E. DASSMANN, *Pietas. Festschrift für B. Kötting*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum Ergänzungsband* 8, 1980, pp. 513-527.

<sup>25</sup> Rep. I, n. 45.

<sup>26</sup> Tra i più significativi è il cd. Sarcofago di Adelfia, di Siracusa: S. L. AGNELLO, *Il sarcofago di Adelfia*, in *Amici delle catacombe*, 25, Città del Vaticano 1956. Cfr. inoltre Rep. I, nn. 44, 87, 239, 557, 662, 833.

<sup>27</sup> M. BERGMANN, *Ritratto imperiale e ritratto privato*, in *Aurea Roma*, Roma 2000, pp. 237-243.

<sup>28</sup> Rep. I, n. 188.

<sup>29</sup> A. FERRUA, *Tre sarcofagi importanti da San Sebastiano*; L. DE BRUYNE, *Il "sarcofago di Lot" scoperto a San Sebastiano*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 27 (1951), pp. 7-33, 91-126.

mentre alcuni splendidi medaglioni in vetro dorato, come quello della catacomba di Panfilo, ancora *in situ*,<sup>30</sup> erano posti sui loculi nelle gallerie cimiteriali ad un'altezza tale da non essere assolutamente visibili.<sup>31</sup> In definitiva gli unici fruitori dei ritratti erano i defunti stessi: sembra dunque di assistere ad un processo di trasformazione semantica del ritratto, che viene richiesto in ossequio alla tradizione romana ma in fin dei conti non assolve più al suo compito di eternare il defunto nella memoria dei superstiti, compito sostituito dal concetto rassicurante dell'eternità cristiana.

Per l'aspetto formale, ciò che cambia nella tarda antichità rispetto alla tradizione ellenistico-romana è il modo di concepire il ritratto, che si fa sempre più sintetico e tendente ad una dimensione spirituale, ottenuta sia con mezzi di pura espressione – gli occhi sgranati, la fisicità smaterializzata sotto pesanti paludamenti<sup>32</sup> – sia mediante la collocazione all'interno di una struttura decorativa e narrativa.

In questo contesto si inserisce ad esempio la sorridente Veneranda che, dopo la metà del IV secolo, è dipinta in un celebre arcosolio della catacomba di Domitilla:<sup>33</sup> acconciata secondo la moda del suo tempo, con una voluminosa fasciatura bianca attorno al capo, è introdotta dalla martire Petronilla in un *habitat* paradisiaco abilmente sintetizzato dalla *capsa* dei *volumina* e dal *codex* aperto verso cui procedono. La salvezza è assicurata dalla santa patrona, ma Veneranda stende comunque le braccia nel gesto gioioso della preghiera.

La stessa gestualità contraddistingue i ritratti dei defunti dipinti nelle catacombe napoletane di san Gennaro:<sup>34</sup> una vera galleria di volti del V-VI secolo, inseriti in un contesto paradisiaco rappresentato questa volta dalle fiaccole accese della tradizione africana.<sup>35</sup>

<sup>30</sup> C. R. MOREY *The gold-glass collection of the Vatican Library, with additional catalogues of other gold-glass collection in Catalogo del Museo Sacro della Biblioteca Vaticana*, vol. IV, Roma 1959.1959, n. 22, Tav. XXIV.

<sup>31</sup> F. BISCONTI, *I sarcofagi: officine e produzioni*, in *Christiana Loca. Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio*, Roma 2000, pp. 257-263.

<sup>32</sup> MOREY, *op. cit.* nota 30, nn. 93 e 94. La stessa atmosfera, ma con esiti altissimi in fatto di qualità e raffinatezza, si ritrova anche nella ritrattistica aristocratica dall'epoca costantiniana agli inizi del V secolo: cfr. ad esempio *Aurea Roma*, nn. 40, 71, 199, 200, 262.

<sup>33</sup> G. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane*, Roma 1903, vol. II, Tav. CCXIII.

<sup>34</sup> H. ACHELIS, *Die Katakomben von Neapel*, Leipzig 1936.

<sup>35</sup> M. ESPOSITO, *s.v. Candelabro*, in *Temi di iconografia paleocristiana*, *op. cit.* nota 16, pp. 141-143.

Le stesse fiaccole illuminano l'*habitat* della giovane Bessula,<sup>36</sup> il cui ritratto è inciso abbastanza rozzamente su una lastra marmorea, come anche tutta una serie di lastre funerarie con ritratti di defunti oranti prodotte sia a Roma che ad Aquileia.<sup>37</sup>

Nuovamente a Roma, a via Dino Compagni incontriamo altri due personaggi oranti affrescati nell'intradosso di uno degli arcosoli architettonicamente più significativi:<sup>38</sup> la presenza del parapetasma dietro le loro spalle li isola da qualunque contesto narrativo, identificandoli come defunti; l'abbigliamento e le acconciature sono quelli degli ultimi decenni del IV secolo, dunque non sembra ci siano impedimenti ad identificare queste due immagini come i ritratti oranti dei defunti accolti in quella sepoltura.

Ritornando ai sarcofagi, se è vero che i cristiani seguivano l'abitudine antica di organizzare per tempo la loro sepoltura, è anche vero che a volte esigenze di economia o di velocità richiedevano che si acquistasse un manufatto già pronto: a riprova di ciò sono i numerosi sarcofagi in cui i ritratti, dal busto già predisposto secondo le impostazioni canoniche all'interno di un clipeo e di una valva di conchiglia – isolato o in coppia di coniugi a seconda delle esigenze – presentano volti mai terminati.<sup>39</sup>

Se riprendiamo le oranti sui sarcofagi, anche in quei casi troviamo spesso dei volti non finiti, soprattutto nel caso dei manufatti che possiamo collocare per ragioni stilistiche attorno alla metà del IV secolo.

La presenza dei volti solo abbozzati rimanda alla possibilità che anche le oranti fossero predisposte per un ritratto: simile per abbigliamento ed acconciatura alla matrona Veneranda dell'affresco è un'orante di un sarcofago frammentario di Ravello,<sup>40</sup> il cui volto è restato allo stato di abbozzo.

D'altro canto anche Petronilla ha una sua "sorella minore", su un sarcofago databile forse verso la metà IV secolo:<sup>41</sup> davanti al parapetasma, sul

<sup>36</sup> I. DI STEFANO MANZELLA (a cura di), *Le iscrizioni dei cristiani in Vaticano*, Città del Vaticano 1997, p. 306, n. 3.8.8.

<sup>37</sup> F. BISCONTI, *La rappresentazione dei defunti nelle incisioni sulle lastre funerarie paleocristiane aquileiesi e romane*, in *Antichità Altoadriatiche*, 30 (1987), pp. 289-308.

<sup>38</sup> I. CAMIRAGUA - M.A. DE LA IGLESIA - E. SAINZ - E. SUBIAS, *La architettura del bipogeo de via Latina en Roma. Apéndice iconográfico*, Città del Vaticano 1994, p. 16, nn. 14-15.

<sup>39</sup> Tra i casi più eclatanti citiamo il Sarcofago Dogmatico (Rep. I n. 43): alla complessa decorazione della cassa – alla quale si deve il nome corrente del sarcofago – fanno riscontro un coperchio mai terminato e i ritratti dei coniugi nel clipeo, i cui volti non sono mai stati caratterizzati.

<sup>40</sup> Rep. II n. 62.

<sup>41</sup> Rep. I, n. 475.

lato sinistro del coperchio, compare il ritratto di una defunta che per acconciatura e abbigliamento ricorda la martire dell'affresco; se da un lato possiamo considerare che neanche le immagini dei santi sfuggono al gioco della verosimiglianza,<sup>42</sup> dall'altro si conferma il sospetto che certi volti non si possano definire ritratti nel senso moderno del termine, ma che si tratti piuttosto di "fisionomie d'epoca".

Ancora simili a Veneranda sono le due oranti di un sarcofago di Ter-  
ni,<sup>43</sup> proveniente dalla basilica di san Valentino, eppure per queste due donne non possiamo pensare ad un ritratto sia perché la reiterazione dell'immagine la pone subito nella sfera simbolica, sia perché il sarcofago è stato utilizzato per la piccola Castula, vissuta un anno e trentacinque giorni.

Caso contrario, l'evidente volontà di offrire indicazioni realistiche è testimoniata dal sarcofago di Atronio Fidelico, che ci sorprende per l'incongruenza di un volto maschile, barbato, innestato, all'ultimo momento, su una figura orante chiaramente femminile in piedi davanti al parapetasma,<sup>44</sup> ovvero una versione semplificata del fenomeno che abbiamo visto per il sarcofago dei Due Fratelli.

Ci troviamo così di fronte ad una messe di indicazioni a prima vista contraddittorie, in cui gli apparenti ritratti non possono essere considerati tali, mentre le immagini predisposte per i ritratti non sono state terminate: è dunque necessario individuare quali segni distintivi, oltre la verosimiglianza, ci possano indicare la volontà di rappresentare una persona reale al di là delle sue fattezze esteriori.

Abbiamo accennato alla possibilità che la figura dell'orante sia alternativa a quella del ritratto, sia esso sul coperchio davanti al parapetasma piuttosto che contenuto nel clipeo tradizionale; le varianti della struttura decorativa del sarcofago potrebbero conservare o intensificare il significato ultimo del ritratto funerario cristiano.

Sicuramente strutturale, oltre che simbolica, è la presenza di due figure di "accompagnatori" che, nei sarcofagi a fregio continuo, isolano l'orante

<sup>42</sup> Così accade anche per i personaggi "minori" degli episodi biblici narrati sui sarcofagi, come ad esempio i soldati dell'arresto di Pietro che hanno i capelli rasati e il copricapo simili a quelli di tanti altri soldati della scultura storica imperiale. (WILPERT, *Sarcofagi*, op. cit., vol. I, Tav. CVII, nn. 4-9). Esempio è anche la graziosa moglie di Giobbe del sarcofago di Giunio Basso che porta una bella acconciatura a paniere tipica della metà del IV secolo (Rep. I, n. 680, e WILPERT, *Sarcofagi*, vol. I, Tav. XIII).

<sup>43</sup> Rep. I, n. 842.

<sup>44</sup> Rep. I, n. 664.

dal contesto narrativo che si svolge attorno ad essa:<sup>45</sup> i due personaggi assumono le sembianze codificate dei Principi degli Apostoli,<sup>46</sup> che diverranno i santi patroni per eccellenza nell'ambiente romano della seconda metà del IV secolo.

Gli stessi santi "accompagnatori"<sup>47</sup> compaiono anche nei sarcofagi schematici a pannelli, sia nei casi in cui l'orante è affiancata da essi nel pannello centrale mentre nei laterali si trovano i pastori,<sup>48</sup> sia in quelli in cui i pastori sono sostituiti dal due *clamantes* e l'orante è isolata al centro:<sup>49</sup> in ogni caso, il riquadro e i personaggi-confine sembrano delimitare lo spazio attorno all'orante svolgendo la funzione che era propria del clipeo della ritrattistica funeraria di epoca classica.

Significativo è il fatto che la stessa struttura iconica si ritrovi anche attorno alle più tradizionali immagini dei defunti, come la matrona con il *volumen* di un sarcofago frammentario proveniente da san Sebastiano, affettuosamente "incoraggiata" dai suoi accompagnatori,<sup>50</sup> questo modello sembra a sua volta alternativo a quello dei sarcofagi a pannelli in cui il defunto della sezione centrale è incorniciato dal panneggio del parapetasma.<sup>51</sup>

Se dunque la funzione strutturale di questi dettagli è un'alternativa alla classica *imago clipeata* per la definizione spaziale, il compito concettuale si distanzia enormemente: queste varianti, che propongono schemi intercambiabili dall'apparenza semplice e povera ed adatti alla produzione seriale, si offrono a livelli di lettura diversificati proponendo una versione sintetica dell'*habitat* paradisiaco. Tanto il pastore che i "santi patroni" costituiscono al contempo sia una *reductio* del giardino paradisiaco<sup>52</sup> sia una sua definizione nel senso della certezza della salvezza raggiunta dal defunto, individuato attraverso pochi ma significativi tocchi ritrattistici. E d'altra parte abbiamo visto come, nel corso del IV secolo, i tratti somatici sia delle figure oranti che degli altri ritratti si facciano così generici, con vaghi ri-

<sup>45</sup> Rep. I, n. 770.

<sup>46</sup> M. SOTOMAYOR, *San Pedro en la iconografía paleocristiana*, Granada 1962.

<sup>47</sup> M. SOTOMAYOR, *Notas sobre la Orante y su acompañantes en la arte paleocristiana*, in *Analecta Sacra Tarraconensia*, 34 (1961), pp. 5-16.

<sup>48</sup> Rep. I, n. 222.

<sup>49</sup> Rep. I, n. 670: la sepoltura di questo sarcofago porta la data consolare del 431 e probabilmente, per alcune caratteristiche dello stile, il manufatto non è stato realizzato troppo tempo prima.

<sup>50</sup> Rep. I, n. 80.

<sup>51</sup> Rep. I, n. 74.

<sup>52</sup> Cfr. l'articolo citato alla nota 13.

ferimenti alla moda, da indurre il sospetto che le somiglianze vengano tralasciate a favore di una rappresentazione stereotipata.

Bisogna aspettare il V-VI secolo perché la rappresentazione del reale ritrovi nella ritrattistica una forte caratterizzazione, tendente a volte al caricaturale.

Tutto ciò ci riporta alle questioni di partenza: perché dunque, se l'aspetto fisico sembra tutto sommato secondario, continuare a prevedere lo spazio per un ritratto e, soprattutto, perché prevederlo per i volti delle oranti?

Se davvero è avvenuta una sostituzione nei confronti del ritratto di tradizione classica, per quale ragione è proprio l'antico tema dell'orante ad essere prescelto nel ruolo di immagine finale del defunto?

Credo che la risposta sia da ricercare proprio nella gestualità della figura, da rimettere in relazione con il significato del gesto, ma soprattutto con il senso reale della preghiera nella quotidianità dei cristiani.<sup>53</sup>

Se nel mondo classico l'attitudine alla preghiera si manifestava attraverso diverse gestualità, nel mondo cristiano si privilegia la posizione a braccia tese, che assume un significato specifico nel riferimento alla croce del sacrificio di Cristo e della promessa della salvezza.

Circa il significato del gesto, siamo confortati da un ricco dossier patristico, a partire dall'esortazione di san Paolo: "Voglio pertanto che gli uomini preghino in ogni luogo, innalzando verso il cielo mani pure, senza collera e spirito di contesa. Alla stessa maniera facciano le donne..."<sup>54</sup>

L'accusa che Cecilio rivolge ad Ottavio nel testo di Minucio Felice contiene, benché espressa in negativo, una delle più poetiche descrizioni del sentimento di vita cristiano: i cristiani "non fanno calcolo dei supplizi che hanno davanti gli occhi ed hanno paura di quelli incerti dell'avvenire; temono la morte eterna dopo la morte e frattanto non temono di morire; ingannati da una speranza di una seconda vita, non hanno più paura di nulla".<sup>55</sup> Allo sconcerto di Cecilio, che si domanda per quale ragione i culti dei cristiani non prevedano idoli, altari e pubbliche manifestazioni, Ottavio risponde spiegando il senso intimo della preghiera per il cristiano, che vede ovunque il simbolo della propria fede e "prega Dio in ispirito, con le braccia allargate".<sup>56</sup>

<sup>53</sup> F. BISCONTI, op. cit. nota 6, p. 39.

<sup>54</sup> 1Tm 2, 8-9a.

<sup>55</sup> M. MINUCIO FELICE, *Octavius*, 8,5. Traduzione a cura di D. Bassi, Torino 1912.

<sup>56</sup> *Ibidem*, 29,8.

I padri della Chiesa entreranno nello specifico della preghiera, analizzandone la gestualità, l'atteggiamento mentale e la disposizione spirituale:<sup>57</sup> in particolare Origene, nella XI Omelia sull'Esodo, insiste sull'aspetto della preghiera intesa quale manifestazione quotidiana della fede.<sup>58</sup>

Se dunque questi erano gli insegnamenti che i cristiani ricevevano, se questo era il sentimento della preghiera, sembra naturale che l'immagine dell'orante sia diventata non solo il simbolo, ma il "ritratto ideale" del cristiano.

La gestualità della preghiera, il profondo significato che ad essa si annette è l'elemento distintivo dei cristiani: abbassare le braccia equivale a rinunciare, ad essere sconfitti;<sup>59</sup> di più, il momento della preghiera collettiva è il momento in cui ci si ritrova uniti nella *ecclesia*, in cui ci si riconosce tra fratelli, in cui si ha la coscienza di appartenere ad un gruppo di persone diverse nelle loro attività mondane ma uguali nelle aspettative e di fronte a Dio.

Se l'orante è passata da un significato squisitamente simbolico alla rappresentazione del defunto, la ragione è probabilmente da ricercare nell'incontro di due processi di segno inverso: da un lato il ritratto reale viene trascurato, vuoi per ragioni ideologiche, vuoi per fretta o mera comodità; dall'altro si privilegiano quelle immagini che meglio si addicono a sintetizzare al contempo la quotidianità della persona, il suo aspetto morale e la sua condizione di beato tra i beati.

Il senso dell'immagine coincide allora con le tante iscrizioni augurali, in cui il nome evoca la persona e la formula "in pace" designa la condizione finale del defunto,<sup>60</sup> inteso egli stesso come santo perché cristiano.<sup>61</sup> Nel gioco di rimandi semantici tra la lingua delle parole e quella delle immagini, la presenza dei santi patroni, degli "accompagnatori" coincide allora con la raccomandazione "petite pro Victore",<sup>62</sup> un nome tra i tanti di coloro che confidano nei santi.

<sup>57</sup> V. SAXER, "Il étendit les mains à l'heure de sa Passion". *Le thème de l'orant/-te dans la littérature chrétienne des II et III siècles*, in *Periodicum quadrimestre Instituti Patristici "Augustinianum"*, anno 20 (1980), pp. 335-365; G. OTRANTO, *Note sul buon pastore e sull'orante*, op. cit. nota 4, pp. 80-81.

<sup>58</sup> ORIGENE, *In Ex. Hom. 11*, in *Sources Chrétiennes* 321, pp. 334-337.

<sup>59</sup> ORIGENE, *In Jos. Hom. 1*, in *Sources Chrétiennes* 71, pp. 97-99.

<sup>60</sup> P. TESTINI, *Archeologia cristiana*, Bari 1980 (2a ed.), pp. 405-406, 415-417.

<sup>61</sup> SAXER, op. cit. nota 57, p. 350.

<sup>62</sup> *Inscriptiones Christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores, nova series*, (da ora ICUR) vol. V, n. 12989. Per la varietà delle formule di invocazione, cfr. nello stesso volume i nn. 12914, 1267, 12931, 12980.

In questo processo non ha più importanza che il volto dell'orante sia completato, e certamente non più di quanto abbia importanza che sia completato il ritratto di impostazione tradizionale: nell'officina si prevede la possibilità di dare alle oranti il volto di persone reali in ossequio ad una tradizione ancora legata alle consuetudini romane, ma nella sensibilità cristiana l'orante è già un ritratto in piena regola. E d'altra parte già nel mondo classico dare l'elenco delle qualità del defunto è il miglior ritratto che se ne possa fare.

In sostanza, se i cristiani si lasciano aperta la possibilità di essere rappresentati come oranti, vale a dire che vogliono essere ricordati nel gesto della preghiera e dell'attesa esaudita: il gesto è ciò che li identifica nelle immagini come cristiani, ciò che fa la differenza rispetto a tutti coloro che vivono nel mondo romano, ed è anche la sintesi del sentimento che permea dall'interno la loro vita. L'orante è un gesto di fede, un segno di appartenenza, l'immagine della condizione spirituale durante la vita, la rassicurazione circa il destino ultramondano.

In quest'ottica immagini formalmente semplici ma concettualmente esaurienti, come quella della lastra di Bessula, costituiscono forse il miglior ritratto che un cristiano potesse desiderare: in pace – come recita l'iscrizione – nella luce della fede, la giovane Bessula attende il momento del Giudizio, riassunto nello staurogramma tra l'alfa e l'omega, affidandosi fiduciosa all'intercessione dei santi. Ma l'attesa è già esaudita, il tempo indicato è quello dell'eternità, e Bessula, gioiosamente, leva le braccia nel gesto della preghiera.<sup>63</sup>

<sup>63</sup> F. BISCONTI, *L'apparato figurativo delle iscrizioni cristiane di Roma*, in I. DI STEFANO MANZELLA (a cura di), *Le iscrizioni dei cristiani in Vaticano. Materiali e contributi scientifici per una mostra epigrafica*, Città del Vaticano 1997, pp. 176-177.

