

## « Il cielo in una stanza ». I sistemi decorativi delle cupole dei mausolei imperiali e le formule emulative della committenza privata nei monumenti funerari tardoantichi

Matteo Braconi

---



### Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/edl/1135>

DOI: 10.4000/edl.1135

ISSN: 2296-5084

### Editore

Université de Lausanne

### Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 15 mai 2018

Paginazione: 17-42

ISBN: 978-2-940331-68-0

ISSN: 0014-2026

### Notizia bibliografica digitale

Matteo Braconi, « « Il cielo in una stanza ». I sistemi decorativi delle cupole dei mausolei imperiali e le formule emulative della committenza privata nei monumenti funerari tardoantichi », *Études de lettres* [Online], 2 | 2018, online dal 15 mai 2020, consultato il 11 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/1135> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.1135>

---

« IL CIELO IN UNA STANZA »  
I SISTEMI DECORATIVI DELLE CUPOLE DEI MAUSOLEI  
IMPERIALI E LE FORMULE EMULATIVE  
DELLA COMMITTENZA PRIVATA NEI MONUMENTI  
FUNERARI TARDOANTICHI

Nel corso della Tarda Antichità, l'edificio a pianta centrale e a corpo cupolato si presenta come soluzione architettonica privilegiata per la realizzazione dei mausolei destinati alla classe imperiale, nei quali la superficie interna della volta si propone come un vasto campo aperto entro cui sistemare i principali apparati decorativi. I membri più abbienti della *societas* del tempo, dal canto loro, guardano con interesse ai prototipi imperiali e spesso vogliono recuperarne le formule architettoniche o le proposte figurative, riconoscendo mode e tendenze sulle cui direttrici realizzano i propri monumenti funerari, sotto l'impulso di un pressante intento emulativo che lega in maniera indissolubile la committenza privata tardoantica con quella imperiale.

Il quadro interpretativo che emerge dalla preziosa opera di sintesi e di analisi prodotta da Mark Johnson nel suo monolitico volume dedicato ai mausolei imperiali tardoantichi non lascia dubbi in merito ai processi selettivi che portarono l'edificio a pianta centrale e a corpo cupolato a proporsi, soprattutto nel corso della Tarda Antichità, come soluzione architettonica privilegiata per la progettazione dei sepolcri destinati ai membri della classe imperiale<sup>1</sup>. In questo senso, le testimonianze archeologiche consentono ancora di ricostruire con estrema precisione l'intera parabola evolutiva di una forma monumentale – quella dell'edificio circolare appunto – coerente nelle sue manifestazioni e nitida nelle sue formule espressive, di cui si rintracciano tipi, prototipi e proposte

---

1. M. J. Johnson, *The Roman imperial mausoleum in Late Antiquity*.

innovative e di cui non è difficile riconoscere proprio nella cupola il vero apice architettonico del progetto<sup>2</sup>.

Eppure l'insieme dei problemi è complesso e, malgrado l'eloquente testimonianza materiale delle emergenze archeologiche, al contrario poche e per lo più indirette risultano le informazioni in merito alle originarie decorazioni interne di questi edifici, che quando non si presentano al pari di contenitori spogli e disadorni, mostrano programmi decorativi meticcii, modificati e falsati dagli interventi che si sono alternati nel passato prossimo e remoto<sup>3</sup>. L'orizzonte ermeneutico che si delinea in merito agli impianti iconografici di questi monumenti diventa quindi confuso, frastagliato e impossibile da comprendere con precisione e se, da una parte, risulta chiaro come le scelte architettoniche adottate dall'*entourage* imperiale influiscano sulle forme architettoniche dei coevi mausolei aristocratici, più complesso diventa, dall'altra, il tentativo di comprendere i modi e i tempi con cui le soluzioni tematiche e tettoniche impiegate per decorare gli spazi interni dei grandi mausolei imperiali si ripercuotano sul monumento privato, sulla organizzazione figurativa ideata dal singolo committente o da una cerchia esclusiva di personaggi eminenti rispetto alla mappa sociale del tempo<sup>4</sup>.

Proprio in questa inestricabile trama ermeneutica si cala il programma pittorico che un tempo decorava la superficie della cupola del mausoleo romano di Tor de' Schiavi, eretto entro il primo venticinquennio del IV secolo presso il III miglio della via Prenestina e riferito ora ad una committenza imperiale, contesa tra le figure di Diocleziano, Massenzio e Costantino, ed ora invece ad una committenza privata, gravitante attorno alla cerchia delle aristocrazie più potenti della *societas* romana del tempo<sup>5</sup> (fig. 1).

Ebbene, l'impianto figurativo della volta, ora quasi del tutto perduto e parzialmente noto soltanto per il tramite di una serie di copie e di incisioni eseguite prima del suo deterioramento, era stato congegnato attorno ad un grande clipeo centrale, incorniciato da una corona di alloro, interrotta in quattro punti da altrettante gemme ovoidali, e

2. J. Guyon, « Les mausolées romains tardifs à plan centré »; C. Rizzardi, « Mausolei imperiali cristiani fra IV e VI secolo ».

3. S. Tortorella, « Mausolei imperiali tardo-antichi ».

4. M. Braconi, « I mausolei, le cupole, le decorazioni ».

5. J. J. Rasch, *Das Mausoleum bei Tor de' Schiavi in Rom*; M. J. Johnson, *The Roman imperial mausoleum in Late Antiquity*, p. 93-103.

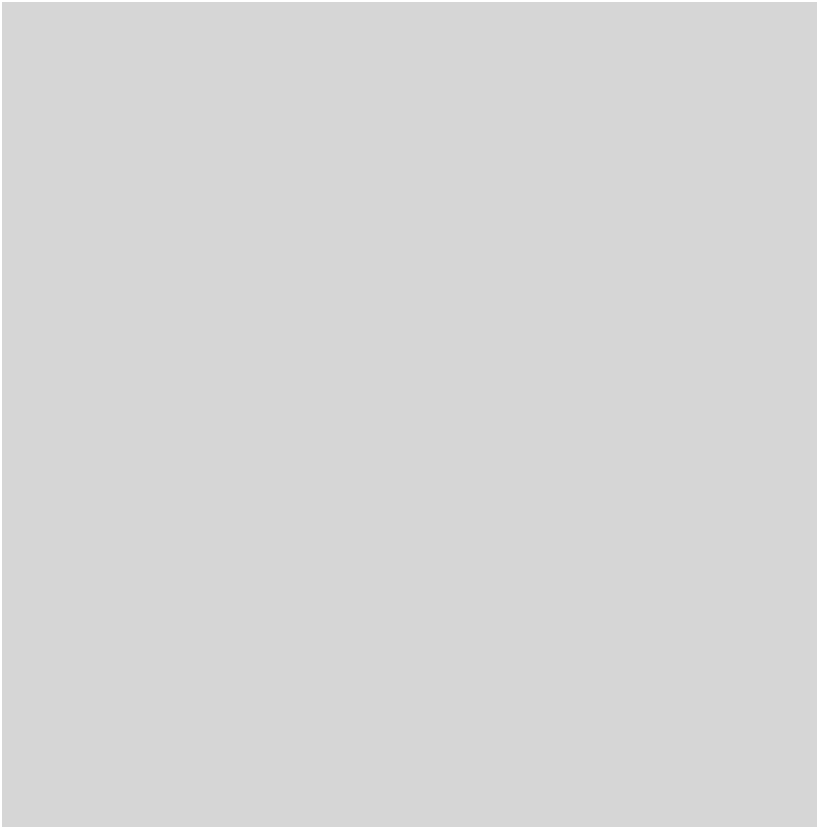


Fig. 1 — Roma. Mausoleo di Tor de' Schiavi. Interno. Ricostruzione della decorazione della cupola secondo Pietro Sante Bartoli.

campito da un'immagine di dubbia interpretazione, ma che, con tutta probabilità, doveva rappresentare l'apice tematico dell'intero programma decorativo<sup>6</sup>. D'altronde risulta immediatamente chiaro come il monumentale progetto fosse stato pensato alla stregua di una vera e propria deflagrazione figurativa che, dal nucleo della cupola, costituito dal medaglione zenitale, si irradiava verso i settori più esterni, dando vita ad una serie di quattro cerchi, definiti per mezzo di stereotipate e multiformi cornici vegetali, che si snodavano profilando il perimetro delle tre fasce più esterne della volta, mentre quella più interna veniva realizzata

---

6. L. Luschi, «Pietro Sante Bartoli e le pitture del Mausoleo “dei Gordiani”»; H. Mielsch, «Bemalung».

sfruttando, da un lato, la ghirlanda gemmata del clipeo centrale e, dall'altro, l'area ottagonale creata mediante l'inserimento di un *velarium* ad otto punte, utile tra l'altro per interrompere bruscamente l'uniformità geometrica del sistema, per il resto sviluppato attraverso il concatenarsi di circonferenze concentriche, mentre il margine più esterno della decorazione veniva interrotto e scandito da quattro *oculi* passanti.

Ad uno sguardo più attento, in realtà, si nota immediatamente come l'inserimento di questo elemento mistilineo fosse funzionale soprattutto alla creazione di un'organizzazione verticale del campo figurativo che, seppur ingegnosamente nascosta, era stata pensata dividendo la superficie della cupola in otto campi triangolari, i cui lati obliqui passavano idealmente attraverso gli otto vertici del *velarium*, così da inglobare, per ogni anello della cupola, una cornice quadrilatera campita ora da scene di genere, ora da episodi mitologici ed ora, forse, da momenti ispirati alla vita del committente.

I temi della mia relazione mi esimono dal trattare le questioni legate ai soggetti rappresentati all'interno di questo monumentale impianto decorativo, mentre mi chiamano piuttosto ad esaminarne le soluzioni tettoniche e le proposte iconografiche, per le quali si fanno immediatamente evidenti i prestiti culturali dalla precedente tradizione artistica romana. E non penso solo e tanto al sepolcro adrianeo detto dei *Pancratii* della via Latina, dove pure la superficie del soffitto della camera funeraria viene decorata per mezzo di stucco e tempera, in modo che un clipeo campito dall'immagine di Giove si trovi al centro di un *velarium* ad otto punte<sup>7</sup>, quanto piuttosto alla proposta pittorica che interessa la copertura di uno degli ambienti della *domus* ostiense detta delle Volte Dipinte<sup>8</sup>.

In questo spazio domestico, in effetti, il programma decorativo del soffitto, al pari di quello della cupola del mausoleo di Tor de' Schiavi, viene costruito attorno ad un medaglione centrale, campito dalle immagini di Pegaso e Bellerofonte e incastonato all'interno di una sorta di *velarium* ad otto punte, che tuttavia, rispetto alla composizione proposta nel monumento della via Prenestina, si presenta interrotto in corrispondenza dei vertici da ampie fasce radiali di colore bianco, utili per definire l'ampiezza della circonferenza entro cui si sistemano i singoli elementi figurativi. A

7. A. Vodret, «La tomba dei "Pancrazi"».

8. S. Falzone, *Ornata aedificia*, p. 141-144, fig. 86.

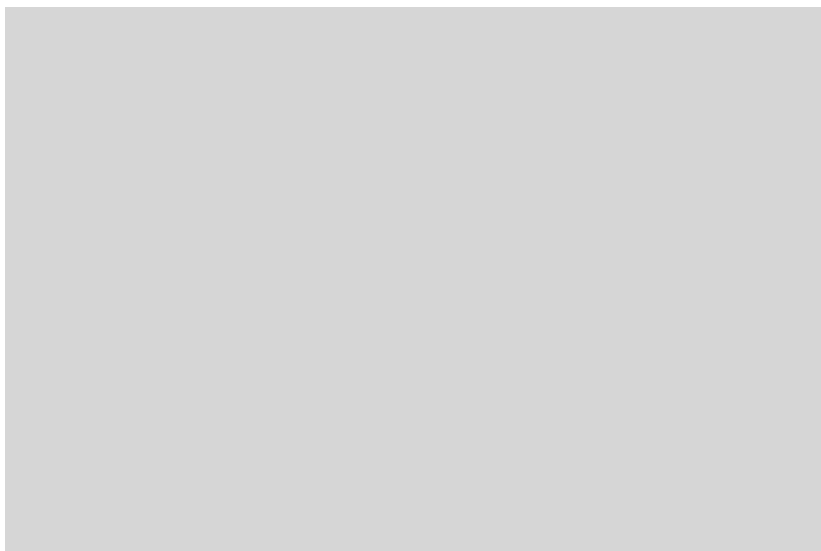


Fig. 2 — Roma. Catacombe dei Santi Marcellino e Pietro. Cubicolo dei due banchetti.  
Particolare della decorazione del soffitto.

ben vedere, i punti di contatto tra i due progetti decorativi si esauriscono presto, mentre il divario cronologico che separa i momenti della loro realizzazione, senza ignorare tra l'altro le divergenze funzionali e architettoniche che caratterizzano i due edifici, è sufficiente per distinguere ed isolare, per quanto attiene alla decorazione della cupola del mausoleo di Tor de' Schiavi, gli elementi recuperati dalla tradizione artistica del tempo da quelli derivati da nuove e talvolta inedite idee figurative.

Ma il voltaggio delle riflessioni muta radicalmente non appena lo sguardo si posa sulla decorazione pittorica della volta del cubicolo dei due banchetti delle catacombe romane dei Ss. Pietro e Marcellino, da riferire alla prima metà del IV secolo d.C.<sup>9</sup> (fig. 2). In questo ambiente, le tangenze con l'organizzazione grafica e geometrica della cupola del mausoleo di Tor de' Schiavi si fanno addirittura palmari, tanto che la soluzione figurativa proposta nel cubicolo, infatti, pur contraendo al minimo il sistema tettonico dei quattro cerchi concentrici, mostra nel settore centrale, al pari della copertura del monumento della via Prenestina, un ampio clipeo che, seppur campito dall'immagine del pastore crioforo,

9. J. G. Deckers, G. Mietke, H. R. Seeliger, *Die Katakombe „Santi Marcellino e Pietro“*, p. 343-348.

si presenta ugualmente circondato da una corposa corona di alloro. Un intricato sistema lineare di colore rosso, poi, si sviluppa a partire dal centro della decorazione, dando vita ad un campo stellare ad otto punte, simile al *velarium* del mausoleo di Tor de' Schiavi, profilato da vezzose bordure decorative ed esteso sino a lambire un'ampia circonferenza perimetrale, con la quale dà vita ad una serie di otto nicchie sormontate da ghirlande, entro cui si inseriscono altrettanti episodi biblici tratti dalle storie del Vecchio e del Nuovo Testamento. Da ultimo, infine, rispetto al monumento della via Prenestina, si rievoca l'idea dei quattro *oculi* collocati in corrispondenza dei vertici delle due diagonali del campo figurativo, dato che questi elementi circolari ritornano, seppur tramutati in clipei con protomi stagionali e ormai chiaramente privati della loro atavica funzione pratica, anche nella volta del cubicolo dei due banchetti, in postazione defilata rispetto al cuore della decorazione e posizionati in prossimità degli angoli della camera.

Le tangenze che legano gli impianti iconografici dei due monumenti, insomma, sono troppo evidenti per essere ignorate e parlano in favore di un'unità di intenti decorativi e di soluzioni figurative, senza tuttavia lasciare intendere quale dei due sepolcri rivesta il ruolo di fucina creativa per il concepimento e la diffusione dei prototipi. D'altronde, se da una parte è facile riconoscere nella committenza dell'ambiente catacombale la facoltosa azione economica di un nucleo agiato della *societas* romana della Tarda Antichità, dall'altra – lo si è detto – l'identità del proprietario del mausoleo subdiale ci sfugge, suggerendoci soltanto l'importanza del potenziale economico messo in campo per la realizzazione del progetto, al punto da far sorgere il sospetto che il destinatario del monumento fosse da riconoscersi in un privato di altissimo rango, se non addirittura in un non meglio precisato membro della classe imperiale. Ad ogni modo, rimane chiaro, invece, come questa indeterminazione non consenta di stabilire con certezza le corrette relazioni che sussistono tra gli apparati decorativi delle volte dei due monumenti, nel senso che rimane difficile riconoscere dove effettivamente inizi la pratica della sperimentazione e dove prosegua quella della emulazione, venendo a mancare, tra i due casi chiamati in causa, la possibilità di discernere il monumento pubblico o quantomeno ufficiale, da quello a carattere strettamente privato.

I perimetri di questa distinzione, al contrario, si fanno immediatamente più netti e ben giudicabili non appena l'attenzione cade sulla

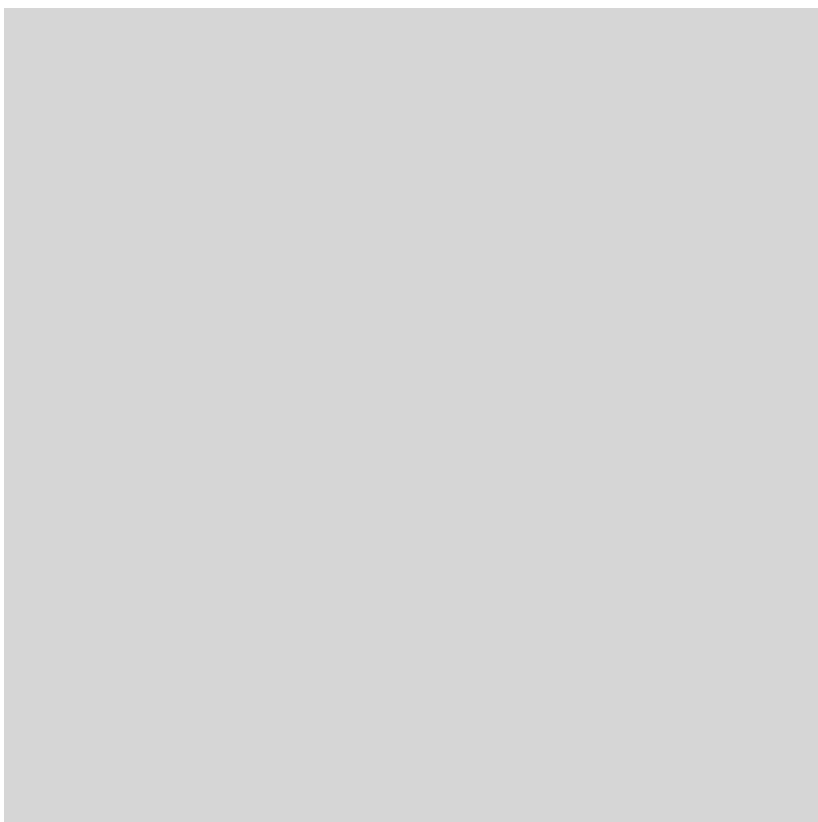


Fig. 3 — Roma. Mausoleo di S. Costanza. Interno. Restituzione grafica della decorazione musiva della cupola.

decorazione musiva del mausoleo romano di S. Costanza, eretto alla metà del IV secolo nelle vicinanze del cimitero cristiano di S. Agnese e destinato alla sepoltura di Costantina, figlia dell'imperatore Costantino<sup>10</sup>. Anche qui, intanto, fatta eccezione per i quadri musivi estremamente reintegrati della volta anulare e per quelli, pure pesantemente alterati, delle due absidiole<sup>11</sup>, il programma iconografico della cupola ci è noto soltanto dal confronto, non sempre attendibile e non

---

10. J. J. Rasch, A. Arbeiter, *Das Mausoleum der Constantina in Rom*; M. J. Johnson, *The Roman imperial mausoleum in Late Antiquity*, p. 139-156.

11. S. Piazza, «I mosaici esistenti e perduti di S. Costanza».



sempre efficace, con le copie e le riproduzioni rinascimentali<sup>12</sup> (fig. 3). Quanto rimane, tuttavia, è sufficiente per comprendere come il progetto originario fosse stato concepito per mezzo dell'inserimento di dodici candelabri, disposti a raggiera all'interno della sezione circolare della calotta e costruiti da un intricato *mélange* di elementi vegetali, antropomorfi e zoomorfi, affiancati alla base da una coppia di felini speculari. Questi elementi radiali si congiungevano tra loro ad un terzo e ai due terzi della loro altezza, mediante volute e ramificazioni vegetali che, intrecciandosi, davano vita a ventiquattro campi figurativi, articolati su due ordini concentrici, entro cui si sistemavano altrettante scene bibliche: in basso le storie del Vecchio Testamento e in alto quelle del Nuovo. Il tutto era raccordato, infine, da un animato *fluvius argenteus*<sup>13</sup> che, senza soluzione di continuità, correva lungo l'anello più esterno della cupola, presentando un idillico paesaggio a vocazione nilotica.

La soluzione figurativa proposta nella cupola del mausoleo di Costantina si contraddistingue per una gestione estremamente ponderata dello spazio, che va ben oltre il solo lavoro preliminare delle maestranze. Rispetto alla volta del sepolcro di Tor de' Schiavi, infatti, emerge immediatamente la grande novità dell'inserimento degli elementi radiali, che tagliano – ma diremmo meglio – affettano la superficie, favorendo l'articolazione degli spazi entro cui posizionare le singole scene, mentre, malgrado venga riproposto il sistema degli anelli concentrici già adottato nella cupola del sepolcro della via Prenestina, seppur ridotto a tre soli elementi, il cerchio più esterno cambia la sua struttura interna, per configurarsi come un vero e proprio campo aperto, entro cui si inserisce il tema continuo ed ininterrotto della pesca metafisica. A ben vedere, però, oltre le discrepanze che stiamo rilevando, tra gli impianti iconografici delle due volte non si verifica alcuna cesura o rottura apparente ed anzi i due progetti decorativi si pongono piuttosto all'interno di un processo in divenire, per il quale si concepiscono mode, si lanciano idee, si sperimentano soluzioni e, talvolta, si rielaborano modelli iconografici già collaudati. In questo senso, allora, non può stupire come il riuscito espediente figurativo della scansione radiale della cupola di S. Costanza, realizzato per mezzo dell'inserimento di una serie di candelabri, sia in realtà

12. A. A. Amadio, *I mosaici di Santa Costanza*.

13. Secondo quanto indicato da Pompeo Ugonio alla fine del Cinquecento: Ferrara, Biblioteca Comunale, Ms. Cl. I, 161, f. 1106.

la naturale evoluzione di un congegno iconografico già sperimentato nel programma decorativo della volta del mausoleo di Tor de' Schiavi. Qui, infatti, i candelabri del mausoleo di Costantina si trovavano rappresentati, appena qualche decennio prima, in una forma embrionale, compressa e ridotta al solo anello più interno, dove si disponevano attorno al clipeo centrale in corrispondenza dei vertici del *velarium*, accennando, seppur timidamente, ad una qualche funzione tettonica e partitiva nei confronti dell'intero congegno iconografico.

Le differenze comunque sono evidenti e, stando alle copie a nostra disposizione, prima fra tutte quella ben nota di Francisco de Ollanda<sup>14</sup>, i candelabri musivi del mausoleo di S. Costanza si profilavano come elementi monumentali nell'impianto e poderosi nel loro sviluppo verticale, seguendo – come sottolineato da Achim Arbeiter – modelli certamente estrapolati dal repertorio classico, ma rielaborati però in favore di una maggiore potenza espressiva e di una vibrante corposità materica<sup>15</sup>, secondo quanto dimostra il confronto con le sofisticate cariatidi stagionali che si dispongono lungo le diagonali di un mosaico pavimentale di età costantiniana, proveniente da Antiochia e attualmente conservato al Louvre<sup>16</sup>, e secondo quanto suggeriscono anche i residui pittorici di alcuni candelabri compositi che, tra la fine del III e gli inizi del IV secolo, decoravano la volta dell'aula «dell'orante», sotto la chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo al Celio<sup>17</sup>.

Il gioco dei confronti è illuminante e permette di oscillare, senza iati, dalla volta di un mausoleo imperiale alla decorazione di complessi abitativi. Le forme, le idee e gli schemi si muovono, migrano e si ricompongono disegnando un orizzonte degli eventi frastagliato e complesso, dove gli esperimenti iconografici dei monumenti ufficiali diventano la prassi decorativa in quelli di committenza privata. Queste considerazioni, del resto, si sostanziano non appena si richiama l'attenzione al contesto figurativo catacombale e, più in particolare, ai programmi iconografici di alcuni dei cubicoli delle aree più tarde dei cimiteri cristiani, che – come è noto – durante la seconda metà del IV secolo sembrano

14. Madrid, Escorial, 28-1-20, f. 27v.

15. J. J. Rasch, A. Arbeiter, *Das Mausoleum der Constantina in Rom*, p. 257-259.

16. F. Baratte, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du musée du Louvre*, n. 45, p. 94-125.

17. C. Ranucci, «I riquadri con figure simboliche, fregi floreali e finti *sectilia* dell'aula "dell'orante" sotto la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo».

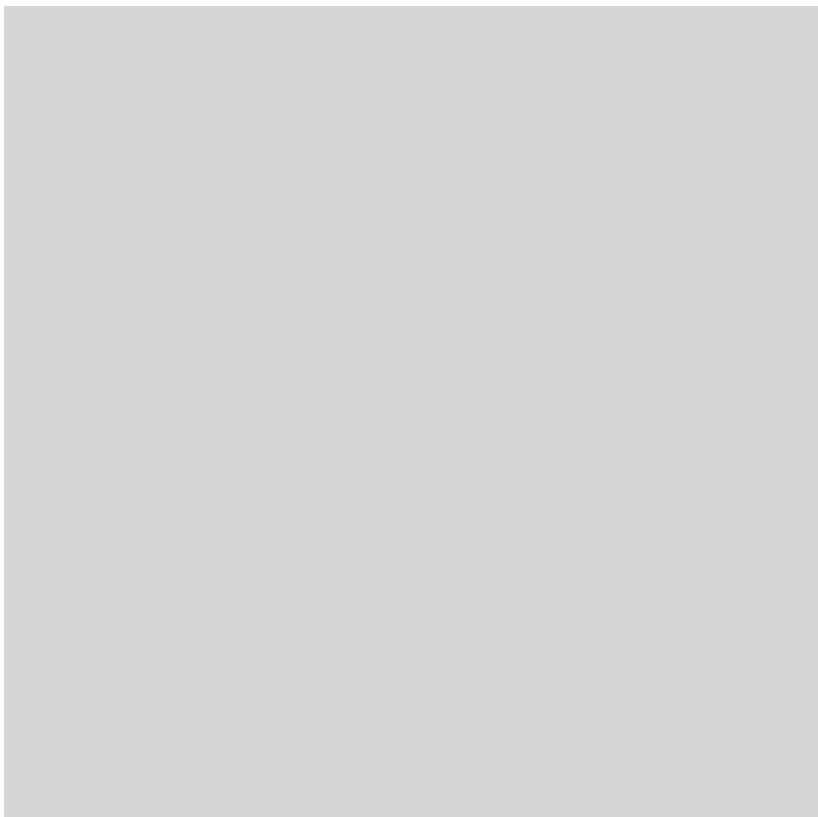


Fig. 4 — Roma. Catacombe di Domitilla. Cubicolo dell'*introducchio*. Particolare della volta.

sbirciare con interesse i monumenti di matrice cristiana del sopraterra, recuperandone e ricalibrandone ora le caratteristiche planimetriche, ora le morfologie architettoniche ed ora ancora gli apparati decorativi<sup>18</sup>.

Mi riferisco, soprattutto, ad un cubicolo della regione dei fornai nelle catacombe di Domitilla, nel quale la falsa cupola posta a coronamento di un ambiente circolare presenta lo stesso interesse del mausoleo di Costantina per il referente testuale di tipo biblico, tanto da mostrare in successione e in completa paratassi le storie del Vecchio e del Nuovo Testamento, intanto che – anche qui – tra le scene si dispongono una serie di candelabri vegetali, sormontanti da un pavone e convergenti

---

18. F. Bisconti, «La pittura delle catacombe e l'arte paleocristiana delle basiliche».



Fig. 5 — Centcelles. Edificio cupolato. Interno. Particolare della decorazione musiva della cupola.

verso il clipeo centrale, campito dall'immagine dei due defunti committenti presentati al cospetto del Cristo<sup>19</sup> (fig 4).

Non c'è dubbio che il modello della cupola del mausoleo di S. Costanza, attorno a cui ruota e si ispira il giro dei confronti che stiamo osservando, rispetto all'antefatto della calotta del sepolcro di Tor de' Schiavi, propone, oltre alla grande novità dell'inserimento dei materiali iconografici a soggetto cristiano, anche una organizzazione più rigida e geometrica dello spazio destinato ad accogliere il partito decorativo, che infatti viene scandito – come si è visto – per mezzo di una programmata intersezione tra elementi radiali e cornici circolari, secondo dinamiche che si fanno ancora più chiare osservando la decorazione musiva della cupola del cosiddetto mausoleo della villa spagnola di Centcelles, da riferire ad un periodo compreso tra la metà e la seconda metà del IV secolo d.C.<sup>20</sup> (fig. 5).

19. B. Mazzei, «Il cubicolo dell'*introducio*».

20. H. Schlunk, *Die Mosaikkuppel von Centcelles*; M. J. Johnson, *The Roman imperial mausoleum in Late Antiquity*, p. 129-139.

Occorre specificare, intanto, che proprio di recente si è tornati a ragionare sulla vocazione funzionale di questo monumento che, nel corso del tempo, è stato interpretato ora come mausoleo ed ora come sala di rappresentanza, così come sono state riesaminate le ipotesi relative all'identità dei suoi committenti, variamente riconosciuti come membri della corte imperiale, come esponenti dell'alta gerarchia ecclesiastica o come personaggi di rilievo nell'ambito delle aristocrazie locali<sup>21</sup>. Gli esiti di questa revisione critica, oltre a negare, a mio avviso con argomentazioni ancora non del tutto convincenti, la funzione funeraria dell'aula di Centcelles, hanno contribuito a chiarire la natura sociale dei committenti, definitivamente distinti come dei ricchi *potentiores*, proprietari dell'ampio latifondo entro cui si collocava il monumento cupolato e la sua sofisticata trama iconografica, su cui vorrei ora richiamare tutta la nostra attenzione<sup>22</sup>.

Come a S. Costanza, anche nella decorazione musiva dell'edificio spagnolo ritorna l'articolazione in tre registri concentrici, sebbene qui soltanto il settore intermedio venga deputato ad accogliere le immagini a soggetto biblico, disposte in una studiata sequenza paratattica, puntualmente scandita dall'inserimento di sedici colonne tortili convergenti verso il centro. Negli altri due registri, invece, il voltaggio tematico cambia radicalmente e si caratterizza per una spiccata intenzione autorappresentativa, che, da una parte, vuole celebrare la figura del committente, della sua coniuge e del suo *entourage*, mentre, dall'altra, mira ad enfatizzarne lo *status* sociale. In questo senso si spiegano le scene che decorano il settore più interno della cupola, dove tra quattro geni stagionali si animano altrettanti episodi estrapolati dalla vita privata dei coniugi committenti del monumento, così da costruire un vero e proprio *climax* semantico che doveva culminare nel clipeo, ormai lacunoso, posto al centro della volta e forse un tempo decorato con le immagini del *dominus* e della *domina*, accompagnati dai loro *comites* e posti ai lati del Cristo<sup>23</sup>. Le medesime velleità autorappresentative e le stesse esigenze espressive tornano anche nel registro più esterno della cupola, dove si

21. J. Arce (ed.), *Centcelles*; J. A. Remolà Vallverdú, M. Pérez Martínez, «Centcelles y el *praetorium* del *comes Hispaniarum* Asterio en Tarraco».

22. A. Arbeiter, D. Korol (Hrsg.), *Der Kuppelbau von Centcelles*.

23. Per una sintesi e per ulteriori interpretazioni, cfr. rispettivamente: J. Engemann, «Die Kathedra-Szenen in Centcelles und einige Vergleichsbeispiele im 4. Jahrhundert»; J. G. Deckers, «Was war im Tondo des Kuppelscheitels von Centcelles dargestellt?».

scioglie una monumentale «giostra» cinegetica costruita attorno al perno semantico del proprietario del complesso<sup>24</sup>.

Dobbiamo osservare, comunque, come la smaccata attenzione riservata a Centcelles per le storie tratte dal campionario figurativo del ciclo del latifondo non basti da sola a negare la funzione funeraria di questo monumento, tanto più che proprio nell'inoltrato IV secolo si diffonde in maniera capillare uno specifico formulario iconografico, attraverso il quale i membri dei ceti aristocratici si celebrano, ostentando il lusso delle loro proprietà, la vastità dei loro possedimenti e la ricchezza dei loro beni materiali<sup>25</sup>. In questo senso parla infatti il programma decorativo dell'ipogeo di Silistra, dove al centro della parete di fondo vengono rappresentati i coniugi committenti, verso cui si dirige, da una parte e dall'altra, un nutrito corteo di servi, intenti a consegnare ai due aristocratici abiti ed oggetti utili per ostentare il benessere acquisito in vita<sup>26</sup>. Ma lo stesso linguaggio figurativo ritorna, ancora nella seconda metà del IV secolo d.C., anche in due tombe dipinte della necropoli tardoantica di *Viminacium*, decorate, in un caso, con il busto di una ricca *domina* ingioiellata e, nell'altro, con le dinamiche immagini di un eroico *dominus* a cavallo<sup>27</sup>, mentre è solo nell'ipogeo romano di Trebio Giusto che il committente supera ogni indugio e si fa ritrarre all'apice del suo successo sociale e al massimo delle sue qualità imprenditoriali e culturali, ostentando stoviglie d'argento, possedimenti in costruzione e i ricchi prodotti ricavati dalla fertile terra del suo latifondo<sup>28</sup>.

In altri termini, si tratta di un'aristocrazia volitiva, ambiziosa e in ascesa che si riferisce ad un formulario iconografico solenne, enfatico e pretenzioso, che trova i suoi referenti più diretti ed immediati proprio nell'arte ufficiale. E allora non possono stupire le coincidenze schematiche e tettoniche che chiamano a confronto il mausoleo di S. Costanza con l'ambiente cupolato di Centcelles, così come non possono meravigliare le similitudini che legano i congegni figurativi di questi due complessi agli apparati iconografici di altri monumenti di committenza

---

24. S. Snowadsky, «Zu Problemen bei der Deutung der Jagdzone in Centcelles (Zone A)».

25. G. L. Grassigli, *Splendidus in villam secessus*.

26. G. Atanasov, «Late antique tomb in Durostorum-Silistra and its master».

27. J. A. Grašar, E. Nikolić, D. Rogić, «Symmetry of the iconography of surfaces and spaces from the Viminacium tombs G 160, G 5517 and G 2624».

28. F. Bisconti, «Il programma decorativo dell'ipogeo di Trebio Giusto».

privata, primo fra tutti il mausoleo dell'Esodo ad El-Bagawat, da riferire cronologicamente alla seconda metà del IV secolo d.C.<sup>29</sup>.

Anche qui, intanto, si riconosce la suddivisione della cupola in registri concentrici, sebbene venga concepita senza l'ausilio di una vera e ordinata griglia di riferimento. Le immagini e i soggetti iconografici, tutti recuperati dalla materia biblica ed apocrifia, sembrano ruotare, direi gravitare, attorno al clipeo centrale della calotta, campito da un'esplosione di racemi vegetali, popolati da volatili. È bene notare che in questo mausoleo si conserva il principio iconografico che vuole alternare la proposta del racconto continuato a quella della sequenza paratattica e narrativamente discontinua delle scene bibliche, invertendo, però, l'ordine gerarchico proposto negli esempi di S. Costanza e di Centelles, dato che il ciclo monografico del passaggio del Mar Rosso corre lungo la parte interna della calotta mentre le altre scene «colano» nella fascia più bassa giustapponendosi l'una all'altra senza soluzione di continuità.

Stiamo osservando come questa alternanza di continue e reciproche citazioni decorative, questo fitto processo emulativo, che presto deve aver perso il contatto con i monumenti genetici imperiali, si sostanzia secondo dinamiche non sempre univoche e non sempre riconoscibili, ma che comunque paiono in ogni caso lasciare tracce, per quanto labili, dei loro atavici modelli di riferimento. In questo senso, infatti, si spiega con maggiore efficacia la disposizione dei materiali iconografici che decorano, nel terzo venticinquennio del IV secolo, il cubicolo dei *pistores* nelle catacombe di Domitilla a Roma e che si sistemano trattando lo spazio al pari di un ambiente cupolato, sezionato ed esploso, nel quale il racconto continuato ispirato alla vita professionale dei committenti<sup>30</sup> va a collocarsi, come a S. Costanza e a Centelles, nel registro più esterno della composizione, alla base delle due semicalotte, entro cui si posano le gigantografie del Cristo in trono tra gli Apostoli e del Buon Pastore tra putti stagionali<sup>31</sup>.

Per quanto attiene al cubicolo di Domitilla, le citazioni tettoniche, le copie decorative, il ricorso alle iconografie megalografiche, la mimesi architettonica ottenuta mediante la realizzazione di spazi complessi e articolati, oltretutto decorati con falsi cassettonati e finto *opus sectile*,

29. G. Cipriano, *El-Bagawat*, p. 133-167.

30. Ph. Pergola, «Des *pistores* aux *mensores* de la catacombe de Domitilla».

31. B. Mazzei, «Il cubicolo dei fornai».

sono l'esito di questo pressante processo emulativo che stiamo osservando e che – come già precisato – vede dialogare costantemente la materia artistica ufficiale e la produzione figurativa di ambito privato. I monumenti – ormai lo stiamo vedendo – comunicano e interagiscono, facendo in modo che tra la committenza imperiale e quella privata si inneschi un fluido processo di interscambio, per il quale oltretutto la produzione artistica di tipo sontuario deve aver rivestito un ruolo particolarmente significativo, favorendo i processi di « migrazione iconografica » e agevolando, con il vantaggio logistico della facile trasportabilità, la diffusione di tipi, prototipi e idee figurative da una parte all'altra dell'*orbis*<sup>32</sup>.

Tali osservazioni bastano, da sole, a spiegare le affinità tematiche e tettoniche che si riscontrano tra la decorazione della cupola della villa di Centelles e gli apparati decorativi di due piatti argentei con scene di vita in villa, entrambi datati al maturo IV secolo d.C. e rispettivamente conservati presso il Museo Nazionale Ungherese di Budapest<sup>33</sup> e il Museo Archeologico di Cesena<sup>34</sup>. Ebbene, come per la volta del monumento spagnolo, le ampie superfici circolari dei due manufatti vengono trattate per mezzo di una chiara organizzazione a registri concentrici, per mezzo della quale i materiali iconografi si dispongono in modo che lo spazio dei medaglioni centrali sia destinato alla rappresentazione dei committenti, mentre le tesse, al pari del registro più esterno della cupola di Centelles, siano deputate ad accogliere la narrazione continua di un'elaborata giostra cinegetica.

Ma c'è di più. È sufficiente, ad esempio, richiamare l'attenzione su manufatti come il vetro inciso di Podgorica<sup>35</sup>, il piatto argenteo con le storie di Achille di Kaiseraugst<sup>36</sup> o il vetro dorato del Metropolitan Museum of Art di New York<sup>37</sup>, per ritrovare fitte e serrate sequenze di scene estrapolate dal campionario figurativo biblico e mitologico, gravitanti, come nelle decorazioni delle cupole che abbiamo considerato, attorno ad un clipeo centrale e talvolta scandite da elementi radiali. La

32. F. Bisconti, « Vetri dorati e arte monumentale ».

33. M. M. Mango, A. Bennett, « Hunting Plate ».

34. L. Pirzio Biroli Stefanelli, *L'argento dei Romani*, n. 158.

35. G. B. De Rossi, « L'insigne piatto di Podgoritza, oggi nel museo Basilewski in Parigi ».

36. A. Kaufmann-Heinimann, « Achillesplatte ».

37. C. Gómez-Moreno, « Gold », p. 107-109.



medesima organizzazione tettonica ritorna, alla fine del IV secolo d.C., anche nel vetro dorato del Museo del Bargello a Firenze, dove sei pilastri spiraliformi vengono inseriti da un lato per cadenzare un corteo di figure sante e dall'altro per indicare l'identità dei singoli personaggi, creando così un vero e proprio vortice agiografico, ruotante attorno ad un clipeo campito dai busti ritratto di una coppia di sposi, secondo un processo di selezione iconografica che, in questi esemplari più tardi, sembra condurre a un progressivo abbandono delle scene bibliche in favore delle immagini degli apostoli e dei martiri<sup>38</sup>.

Proprio questo marcato interesse per la materia figurativa agiografica, d'altronde, doveva interessare anche la perduta decorazione musiva della cupola del sacello di S. Aquilino a Milano, verosimilmente da riferire alla seconda metà del IV secolo d.C. e probabilmente predisposto per accogliere al suo interno una sepoltura imperiale<sup>39</sup>. Ebbene, stando a quanto si può desumere dal disegno eseguito nel XVI secolo dall'inglese Ralph Symonds<sup>40</sup>, il programma decorativo della volta si articolava in due anelli concentrici che ruotavano attorno ad un medaglione centrale campito dall'immagine a mezzobusto di Cristo. L'anello intermedio, invece, vedeva correre tutto attorno una serie di ritratti clipeati intervallati da candelabri vegetali, secondo una composizione che ritornava anche nel registro più esterno, dove tuttavia, insieme agli elementi fitomorfi, comparivano dei palliati resi a figura intera<sup>41</sup>.

Nella cupola del monumento milanese viene meno ogni qualsivoglia intento narrativo, tanto che le scene bibliche si spostano, si sistemano altrove e si muovono verso il basso, andando ad occupare, secondo quanto possiamo desumere dai brani musivi superstiti, almeno una delle due absidiole del sacello e le pareti dell'atrio a forcipe che lo collegano con la basilica di S. Lorenzo. Al contrario, l'immagine a mezzobusto del Cristo sale al centro della volta, si colloca come perno e come motore immobile dell'intera composizione, secondo un modello iconografico che, nello stesso frangente cronologico, ritorna nel soffitto del cubicolo

38. S. Segatori, «Vetro dorato con coppia di sposi incoronati da Cristo e attornati da santi».

39. E. Neri, S. Lusuardi Siena, P. Greppi, «Il problema della cronologia del cantiere di San Lorenzo a Milano»; M. J. Johnson, *The Roman imperial mausoleum in Late Antiquity*, p. 156-167.

40. Oxford, Bodleian Library, MS Rawlinson d. 121, f. 187.

41. Cfr. i contributi di E. Neri e di I. Foletti in questo volume.

di Leone nella catacomba romana di Commodilla, dove il volto barbato del Salvatore viene collocato al centro di un prezioso cassettonato<sup>42</sup>, ma viene anche riproposto, ormai nel V secolo d.C., nella cupola del sacello di San Vittore in Ciel d'Oro a Milano, nella quale, tuttavia, è l'immagine clipeata del martire eponimo ad essere scelta come fulcro iconografico dell'ambiente, per essere immersa in una distesa aniconica di tessere auree<sup>43</sup>.

In questo frangente cronologico – lo stiamo vedendo – gli apparati decorativi delle calotte e delle cupole si semplificano, mentre i moduli delle figure rappresentate si ingrandiscono, dando vita a cortei di immagini isolate, autonome e quasi iconiche, prive di un qualsivoglia intento narrativo<sup>44</sup>. Su questa scia, del resto, si muovono anche i ritratti clipeati, forse di martiri o forse di profeti, che di disponevano nel registro intermedio della cupola del S. Aquilino, seguendo dinamiche decorative che richiamano alla memoria, ad esempio, i tondi degli apostoli Andrea, Paolo, Pietro e Giovanni che, nell'ultimo scorcio del IV secolo, si incastonano agli angoli del multicolore soffitto a motivi geometrici di un cubicolo delle catacombe di S. Tecla<sup>45</sup>, oppure i medaglioni dei quattro personaggi virili che, ancora nello stesso frangente cronologico, si presentano ai margini della volta dipinta di una camera funeraria a Pécs,

---

42. C. Proverbio, «Le pitture del cubicolo di Leone nella catacomba di Commodilla».

43. Cfr. il contributo di I. Foletti in questo volume.

44. Devo ai curatori di questo volume, Chiara Croci e Vladimir Ivanovici, un sentito e profondo ringraziamento non solo per avermi coinvolto nell'ambito di questo incontro di studi, ma anche per avermi spinto a guardare la parabola evolutiva delle decorazioni delle cupole dei mausolei tardoantichi attraverso il filtro dei programmi figurativi delle cupole degli edifici battesimali. Più nello specifico, i processi evolutivi che stiamo analizzando si possono osservare, alla metà del V secolo d.C., nel battistero ravennate degli Ortodossi, dove il programma decorativo della volta ha ormai superato l'interesse per il referente testuale di tipo biblico, fatta eccezione per la scena culminante e centrale del battesimo di Cristo, prediligendo invece proprio le figure megalografiche degli apostoli, presentate in una serrata sequenza circolare, scandita radialmente da sottili candelabri fitomorfi, così da costruire una monumentale ruota agiografica (S. K. Kostof, *The Orthodox Baptistry of Ravenna*, p. 121), secondo modalità che, ancora a Ravenna, torneranno agli inizi del VI secolo, nel battistero degli Ariani (C. Rizzardi, *Il mosaico a Ravenna*, p. 69-80).

45. F. Bisconti, «Il cubicolo degli apostoli in S. Tecla».



Fig. 6 — Pécs. Camera funeraria di Pietro e Paolo. Interno. Particolare della volta.

per il resto rivestita da un tappeto di fiori rossi, al centro del quale si colloca, in postazione isolata, uno scuro cristogramma clipeato<sup>46</sup> (fig. 6).

Mi pare evidente come in questi monumenti le volte subiscano una progressiva disgregazione del materiale figurativo, laddove le scene bibliche scivolano verso il basso e si spalmano sulle pareti e all'interno delle nicchie e degli arcosoli, mentre lo spazio vuoto provocato da questo slittamento viene riempito con tappeti di fiori o con geometrici cassettonati policromi. Ma se i soffitti di questi monumenti sembrano ancora trattenere nei loro programmi iconografici le ultime immagini di tipo antropomorfo, per quanto ormai unicamente derivate dai temi della devozione e del culto, poco dopo si svuotano definitivamente e si trasformano, diventando turbinosi campi aperti entro cui si sciolgono scintillanti tralci vegetali, come accade nel sacello di S. Matrona<sup>47</sup>, si spargono scaglie lanceolate, come si vede nella cupola del mausoleo 25

46. K. Hudák, «The iconographical program of the wallpaintings in the Saint Peter and Paul burial chamber of Sopianae (Pécs)».

47. G. Ferri, «Lettura testuale della decorazione del cosiddetto sacello di Santa Matrona in San Prisco presso l'antica *Capua*».

di El-Bagawat<sup>48</sup>, si disegnano poderosi tubi policromi, come si osserva sulla calotta dell'ipogeo di S. Maria in Stelle a Verona<sup>49</sup>, oppure si inscennano delle vere e proprie deflagrazioni cosmiche<sup>50</sup>, così come si presentano sulle cupole mosaicate della chiesa di S. Maria della Croce a Casaranello<sup>51</sup> e del cosiddetto mausoleo di Galla Placidia a Ravenna<sup>52</sup>.

Questi ultimi monumenti hanno ormai abbandonato le intenzioni narrative dei progetti figurativi delle origini in favore di un'impronta simbolica forte, emergente ed incessante. Ma anche davanti a questi mutamenti, il rapporto tra committenza imperiale e committenza privata rimane solido, percepibile e costante. Le nuove idee figurative proposte dall'arte ufficiale vengono presto recepite dalle aristocrazie, dai *potentiores* e, più in generale, dai privati, sempre rapidi nell'aggiornare le decorazioni dei loro monumenti secondo le mutevoli mode del tempo, con il fine costante e ambizioso di voler racchiudere il «cielo in una stanza».

Matteo BRACONI

Università di Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici

---

48. G. Cipriano, *El-Bagawat*, p. 169-194.

49. F. Bisconti, M. Braconi, «L'ipogeo di S. Maria in Stelle».

50. Uno dei nuclei genetici di questa soluzione decorativa sembra potersi rintracciare nella decorazione del clipeo centrale del battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli, dove infatti compare un cielo stellato, circondato dagli episodi del Nuovo Testamento e campito dall'immagine cristologica dello staurogramma. Cfr. il contributo di Ch. Croci in questo volume, oltre alla sua monografia *Una «questione campana»* e al lavoro di G. Ferri, *I mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli*, p. 19, 53-55, 65.

51. S. Donadei, «Santa Maria della Croce di Casaranello».

52. C. Rizzardi, *Il mosaico a Ravenna*, p. 44-55.

## BIBLIOGRAFIA

- AMADIO, Adele Anna, *I mosaici di Santa Costanza. Disegni, incisioni e documenti dal XV al XIX secolo*, Roma, De Luca, 1986.
- ARBEITER, Achim, KOROL, Dieter (Hrsg.), *Der Kuppelbau von Centcelles. Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang*, Tübingen, Wasmuth, 2015.
- ARCE, Javier (ed.), *Centcelles. El monumento tardorromano. Iconografía y arquitectura*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 2002.
- ATANASOV, Georgi, «Late antique tomb in Durostorum-Silistra and its master», *Pontica*, 40 (2007), p. 448-468.
- BARATTE, François, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du musée du Louvre*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1978.
- BISCONTI, Fabrizio, «Vetri dorati e arte monumentale», *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 74 (2001-2002), p. 177-193.
- , «Il programma decorativo dell'ipogeo di Trebio Giusto: tra attitudine e autorappresentazione», in *L'ipogeo di Trebio Giusto sulla via Latina. Scavi e restauri*, a cura di Rossella Rea, Città del Vaticano, Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 2004, p. 133-147.
- , «La pittura delle catacombe e l'arte paleocristiana delle basiliche», in *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini (312-468)*, a cura di Maria Andaloro, Roma, Jaca Book, 2006, p. 207-214.
- BISCONTI, Fabrizio, BRACONI, Matteo, «L'ipogeo di S. Maria in Stelle: il programma iconografico e le vie significative», *Antichità Altoadriatiche*, 73 (2012), p. 141-148.
- , «Il cubicolo degli apostoli in S. Tecla: un complesso iconografico tra arte funeraria e decorazione monumentale», in *Il cubicolo degli apostoli nelle catacombe romane di S. Tecla: cronaca di una scoperta*, a cura di Barbara Mazzei, Città del Vaticano, Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 2010, p. 185-230.
- BRACONI, Matteo, «I mausolei, le cupole, le decorazioni: tra committenza imperiale ed emulazione privata», in *Costantino e i*

- Costantinidi. L'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. Atti del XVI congresso internazionale di archeologia cristiana (Roma, 22-28.09.2013)*, a cura di Olof Brandt, Vincenzo Ficocchi Nicolai, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2016, p. 987-1010.
- CIPRIANO, Giuseppina, *El-Bagawat. Un cimitero paleocristiano nell'alto Egitto*, Todi, Tau Editrice, 2008.
- CROCI, Chiara, *Una « questione campana ». La prima arte monumentale cristiana tra Napoli, Nola e Capua (secc. IV-VI)*, Roma, Viella, 2017.
- DECKERS, Johannes G., « Was war im Tondo des Kuppelscheitels von Centcelles dargestellt? », in *Der Kuppelbau von Centcelles. Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang*, hrsg. von Achim Arbeiter, Dieter Korol, Tübingen, Wasmuth, 2015, p. 313-316.
- DECKERS, Johannes G., MIETKE, Gabriele, SEELIGER, Hans R., *Die Katakombe „Santi Marcellino e Pietro“: Repertorium der Malereien*, Città del Vaticano/Münster, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana/Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1987.
- DE ROSSI, Giovanni B., « L'insigne piatto di Podgoritza, oggi nel museo Basilewski in Parigi », *Bullettino di Archeologia Cristiana*, 2 (1877), p. 77-85.
- DONADEI, Silvia, « Santa Maria della Croce di Casaranello: nuovi contributi alla ricerca », in *Atti del XX Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, a cura di Claudia Angelelli, Alessandro Lugari, Tivoli, Edizioni Scripta, 2015, p. 675-680.
- ENGEMANN, Joseph, « Die Kathedra-Szenen in Centcelles und einige Vergleichsbeispiele im 4. Jahrhundert », in *Der Kuppelbau von Centcelles. Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang*, hrsg. von Achim Arbeiter, Dieter Korol, Tübingen, Wasmuth, 2015, p. 299-304.
- FALZONE, Stella, *Ornata aedificia. Pitture parietali delle case ostiensi*, Roma, Libreria dello Stato, 2007.
- FERRI, Giovanna, *I mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli*, Todi, Tau editrice, 2013.

- , «Lettura testuale della decorazione del cosiddetto sacello di Santa Matrona in San Prisco presso l'antica *Capua*. Un cumulo di esperienze figurative tra intenzioni iconografiche e peculiarità stilistiche in progress», *Rivista di Archeologia Cristiana*, 91 (2015), p. 179-212.
- GÓMEZ-MORENO, Carmen, «*Gold*»: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 31, n. 2 (Winter, 1972-1973), New York, Metropolitan Museum of Art, 1973.
- GRASSIGLI, Gian Luca, *Splendidus in villam secessus. Vita quotidiana, cerimoniali e autorappresentazione del dominus nell'arte tardoantica*, Napoli, Loffredo Editore, 2011.
- GRAŠAR, Jelena A., NIKOLIĆ, Emilija, ROGIĆ, Dragana, «Symmetry of the iconography of surfaces and spaces from the Viminacium tombs G 160, G 5517 and G 2624», *Archaeology and Science*, 7 (2011), p. 241-268.
- GUYON, Jean, «Les mausolées romains tardifs à plan centré», in *L'architecture funéraire monumentale: la Gaule dans l'Empire romain. Actes du colloque organisé par l'IRAA du CNRS et le musée archéologique Henri-Prades, Lattes, 11-13 octobre 2001*, éd. par Jean-Charles Moretti, Dominique Tardy, Paris, Édition du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2006, p. 481-496.
- HUDÁK, Krisztina, «The iconographical program of the wallpaintings in the Saint Peter and Paul burial chamber of Sopianae (Pécs)», *Mitteilungen zur Christlichen Archäologie*, 15 (2009), p. 47-76.
- JOHNSON, Mark J., *The Roman imperial mausoleum in Late Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- KAUFMANN-HEINIMANN, Annemarie, «Achillesplatte», in *Der Silberschatz von Kaiseraugst*, hrsg. von Annemarie Kaufmann-Heinimann, Alex R. Furger, Augst, Römermuseum Augst, 1984, p. 60-65.
- KOSTOF, Spiro K., *The Orthodox Baptistery of Ravenna*, New Haven/London, Yale University Press, 1965.
- LUSCHI, Licia, «Pietro Sante Bartoli e le pitture del mausoleo "dei Gordiani"», *Bollettino d'Arte*, 71 (gennaio-febbraio 1992), p. 1-14.
- MANGO, Marlia M., BENNETT, Anna, «Hunting Plate», in *The Sevso treasure. Part one (supplementary series number 12. Part 1)*, ed. by Marlia M. Mango, Anna Bennett, Ann Arbor, MI, Thomson Shore, 1994, p. 55-97.

- MAZZEI, Barbara, «Il cubicolo dei fornai», in *Catacombe di Domitilla. Restauri nel tempo*, a cura di Fabrizio Bisconti, Città del Vaticano, Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 2017, p. 121-177.
- , «Il cubicolo dell' *introducio*», in *Catacombe di Domitilla. Restauri nel tempo*, a cura di Fabrizio Bisconti, Città del Vaticano, Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 2017, p. 179-201.
- MIELSCH, Harald, «Bemalung», in *Das Mausoleum bei Tor de' Schiavi in Rom*, hrsg. von Jürgen J. Rasch, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 1993, p. 66-70.
- NERI, Elisabetta, LUSUARDI SIENA, Silvia, GREPPI, Paola, «Il problema della cronologia del cantiere di San Lorenzo a Milano. Vecchi e nuovi dati a confronto», in *Il culto di San Lorenzo tra Roma e Milano. Dalle origini al Medioevo*, a cura di Raffaele Passarella, Milano, Bulzoni Editore, 2015, p. 115-164.
- PERGOLA, Philippe, «Des *pistores* aux *mensores* de la catacombe de Domitilla: itinéraire d'une interprétation», in *Giuseppe Wilpert archeologo cristiano: atti del convegno (Roma, 16-19 maggio 2007)*, a cura di Stefan Heid, Roma, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2009, p. 389-408.
- PIAZZA, Simone, «I mosaici esistenti e perduti di S. Costanza», in *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini (312-468)*, a cura di Maria Andaloro, Roma, Jaca Book, 2006, p. 53-86.
- PIRZIO BIROLI STEFANELLI, Lucia, *L'argento dei Romani: vasellame da tavola e d'apparato*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1991.
- PROVERBIO, Cecilia, «Le pitture del cubicolo di Leone nella catacomba di Commodilla», in *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini (312-468)*, a cura di Maria Andaloro, Roma, Jaca Book, 2006, p. 168-174.
- RANUCCI, Cristina, «I riquadri con figure simboliche, fregi floreali e finti *sectilia* dell'aula "dell'orante" sotto la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo», in *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini (312-468)*, a cura di Maria Andaloro, Roma, Jaca Book, 2006, p. 224-227.
- RASCH, Jürgen J., *Das Mausoleum bei Tor de' Schiavi in Rom*, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 1993.
- RASCH, Jürgen J., ARBEITER, Achim, *Das Mausoleum der Constantina in Rom*, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 2007.



- REMOLÀ VALLVERDÚ, Joseph A., PÉREZ MARTÍNEZ, Meritxell, «Centcelles y el *praetorium* del *comes Hispaniarum* Asterio en Tarraco», *Archivo Español de Arqueología*, 86 (2013), p. 161-186.
- RIZZARDI, Clementina, «Mausolei imperiali cristiani fra IV e VI secolo: aspetti e problematiche», in *Monumento e memoria. Dall'antichità al contemporaneo. Atti del convegno (Bologna, 11-13 ottobre 2006)*, a cura di Sandro de Maria, Vera Fortunati, Bologna, Bononia University Press, 2010, p. 207-218.
- , *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, Bologna, Ante Quem, 2011.
- SCHLUNK, Helmut, *Die Mosaikkuppel von Centcelles*, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 1988.
- SEGATORI, Sara, «Vetro dorato con coppia di sposi incoronati da Cristo e attornati da santi», in *La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, a cura di Fabrizio Bisconti, Giovanni Gentili, Cinisello Balsamo/Milano, Silvana Editoriale Spa, 2007, p. 232-233.
- SNOWADSKY, Sarah, «Zu Problemen bei der Deutung der Jagdzone in Centcelles (Zone A)», in *Der Kuppelbau von Centcelles. Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang*, hrsg. von Achim Arbeiter, Dieter Korol, Tübingen, Wasmuth, 2015, p. 161-166.
- TORTORELLA, Stefano, «Mausolei imperiali tardo-antichi: le decorazioni pittoriche e musive delle cupole», in *Monumenta. I mausolei romani, tra commemorazione funebre e propaganda celebrativa. Atti del convegno di studi (Monte Porzio Catone, 25 ottobre 2008)*, a cura di Massimiliano Valenti, Roma, Exòrma, 2010, p. 131-146.
- VODRET, Antonello, «La tomba dei "Pancrazi". Indagini e interventi di risanamento e conservazione», *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 91 (1986), p. 615-623.

*Crediti fotografici:*

- Fig.1 : LUSCHI, Licia, «Pietro Sante Bartoli e le pitture del mausoleo “dei Gordiani” », *Bollettino d'Arte*, 71 (gennaio-febbraio 1992), p. 3, fig. 4.
- Fig. 2 e 4: foto PCAS.
- Fig. 3: RASCH, Jürgen J., ARBEITER, Achim, *Das Mausoleum der Constantina in Rom*, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 2007, p. 249, fig. 34.
- Fig. 5: ARBEITER, Achim, KOROL, Dieter (Hrsg.), *Der Kuppelbau von Centcelles. Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang*, Tübingen, Wasmuth, 2015, t. 23.
- Fig. 6: NAGY, Levente, «Zoltán Kádár and the Early Christian iconography of Roman Pannonia: some problems of interpretation», *Studia Patristica*, 73 (2014), p. 195-218, fig. 1.

