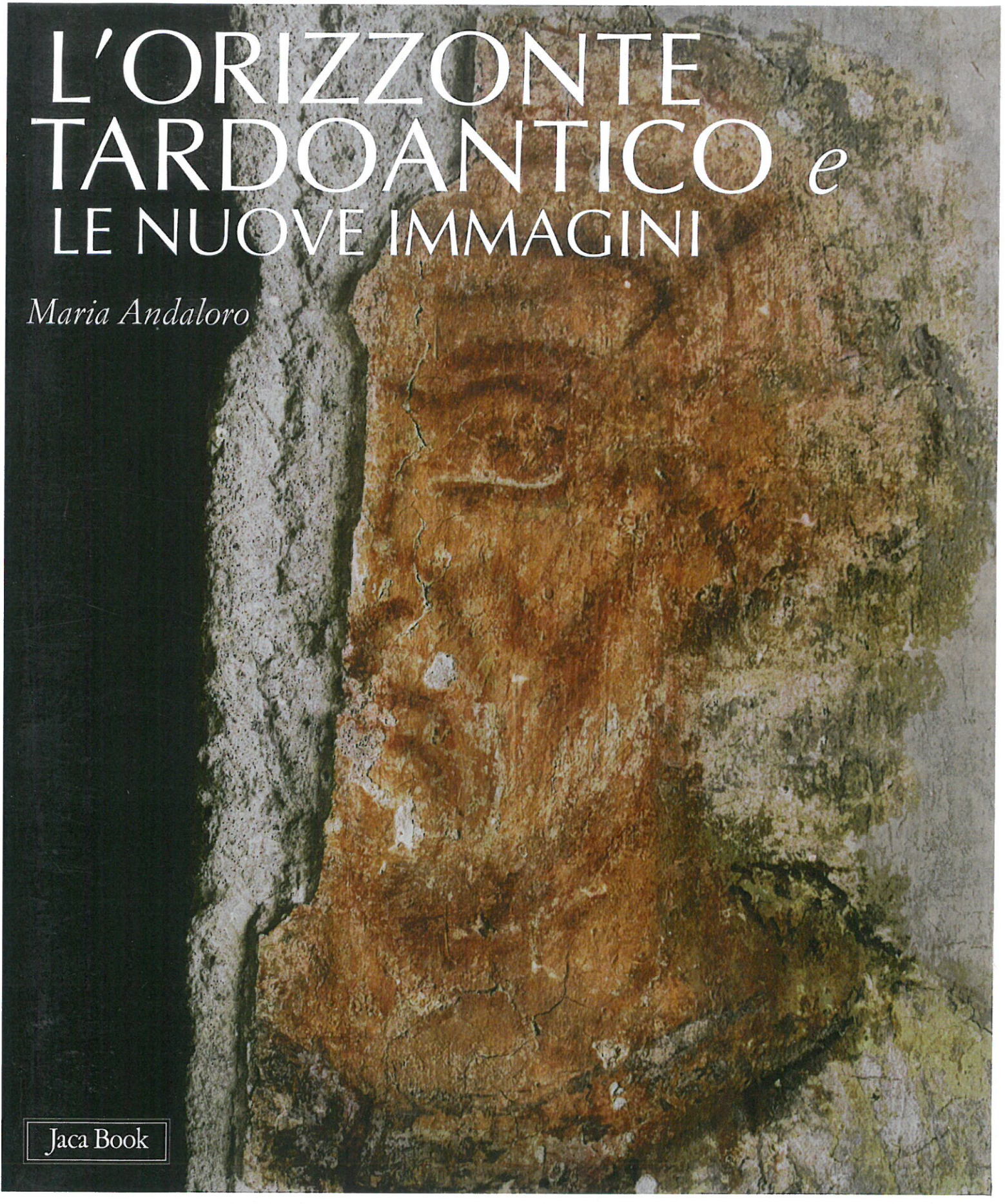
LA PITTURA MEDIEVALE A ROMA

VOLUME I

CORPUS

L'ORIZZONTE TARDOANTICO *e* LE NUOVE IMMAGINI

Maria Andaloro



Jaca Book

Università degli Studi
della Tuscia - Viterbo

REGIONE LAZIO
Assessorato alla Cultura, Spettacolo e Sport

Université
de Lausanne

Maria Andaloro

L'ORIZZONTE TARDOANTICO E LE NUOVE IMMAGINI

312-468

CORPUS
VOLUME I

Jaca Book

© 2006
Editoriale Jaca Book
Maria Andaloro
Serena Romano
Tutti i diritti riservati

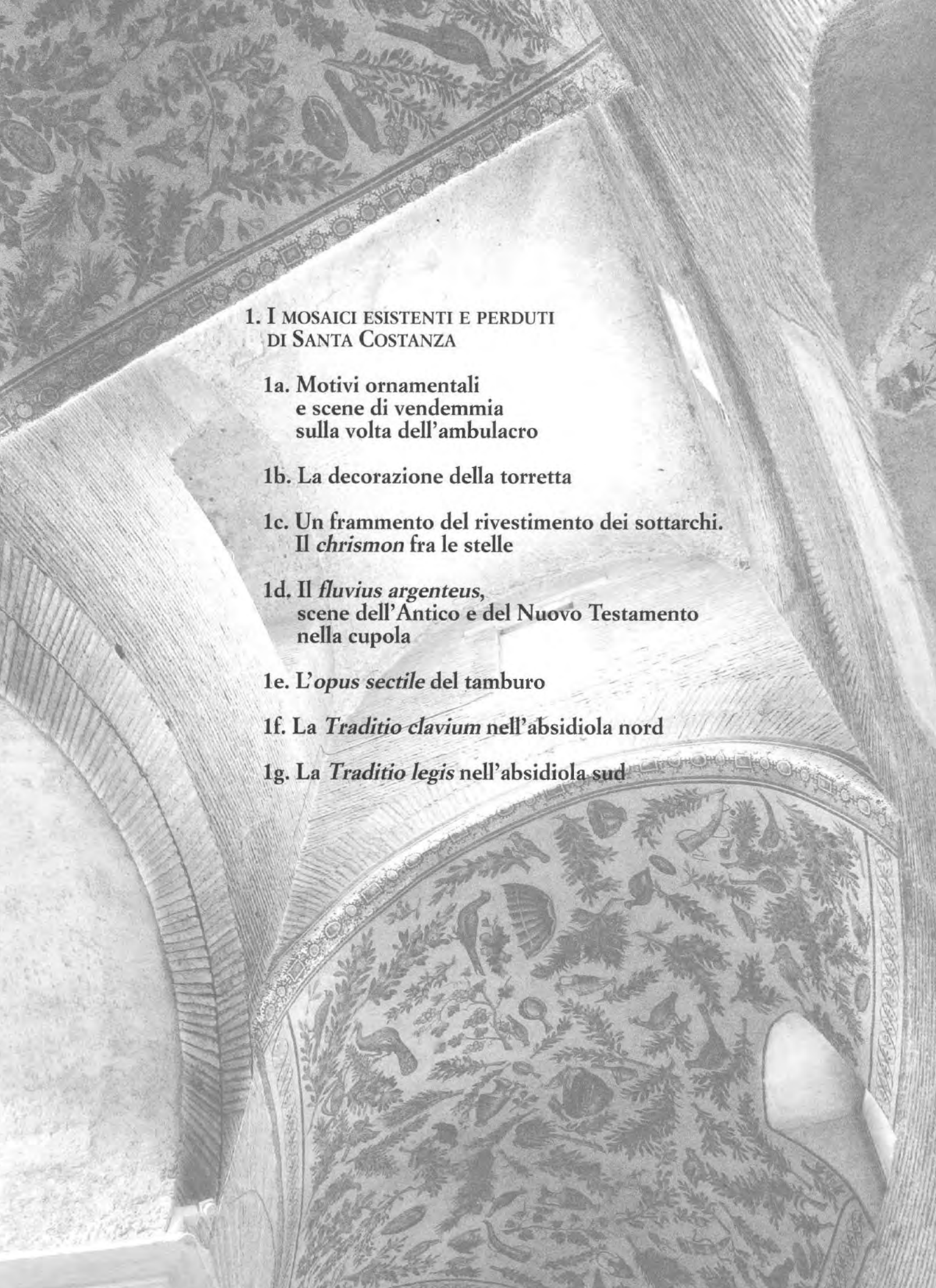
Prima edizione italiana
ottobre 2006

ISBN 88-16-60371-2

Progettazione, realizzazione grafica
e assistenza redazionale a cura di
Palombi & Partner
via Timavo, 12 - 00195 Roma
www.palombieditori.it

International distribution by
Brepols Publishers, Begijnhof 67, B-2300 Turnhout
Tel: +32 14 44 80 30 - Fax: +32 14 42 89 19
info@brepols.net - www.brepols.net

Per informazioni sulle opere pubblicate e in programma
ci si può rivolgere a Editoriale Jaca Book – Servizio Lettori
Via G. Frua 11, 20146 Milano, tel. 02/48561520-29, fax 02/48193361
e-mail: serviziolettori@jacabook.it; sito internet: www.jacabook.it



1. I mosaici esistenti e perduti di Santa Costanza

1a. Motivi ornamentali e scene di vendemmia sulla volta dell'ambulacro

1b. La decorazione della torretta

1c. Un frammento del rivestimento dei sottarchi. Il *chrismon* fra le stelle

1d. Il *fluvius argenteus*, scene dell'Antico e del Nuovo Testamento nella cupola

1e. L'*opus sectile* del tamburo

1f. La *Traditio clavium* nell'absidiola nord

1g. La *Traditio legis* nell'absidiola sud

L'umanista Giovanni Rucellai, facendo visita a Santa Costanza nel 1450, definiva il rivestimento della cupola «il più vacho, grazioso et gentile musaicho non che di Roma, ma di tutto il mondo» (de Rossi 1899, 3). Entrando nel mausoleo di via Nomentana, oggi, di quel tessuto musivo, rifulgente di tessere vitree, d'oro e d'argento, non resta nulla: nel 1620 è stato sacrificato per far posto a un affresco con temi sacri consoni allo spirito della Controriforma. La stessa sorte è toccata al mosaico della torretta, concepito, verosimilmente, per esaltare il sottostante sarcofago di porfido. La decorazione musiva della volta dell'ambulacro, invece, si presenta ai nostri occhi perfettamente integra. È l'effetto dell'abile restauro mimetico compiuto nell'800 da Vincenzo Camuccini, che ha interessato circa i due terzi della superficie dell'imbotte. Agli estremi dell'asse traverso dell'edificio, si conservano nella loro interezza, benché alterate, anche le due piccole calotte con le scene teofaniche. Se la situazione attuale offre una visione assai parziale dell'originario programma decorativo del mausoleo, fonti e disegni rinascimentali documentano, in maniera talvolta molto puntuale, ampia parte delle superfici perdute, consentendo di ricomporre il quadro d'insieme della ricca compagine musiva.

1a. MOTIVI ORNAMENTALI E SCENE DI VENDEMMIA SULLA VOLTA DELL'AMBULACRO

Metà circa del IV secolo

La volta a botte dell'ambulacro è rivestita da un mosaico suddiviso in scomparti trapezoidali ottenuti rispettando, approssimativamente, le direttrici radiali delle dodici coppie di colonne che sostengono la cupola centrale. Siccome il campo opposto a quello sopra l'ingresso è occupato dalla torretta, i registri del soffitto anulare sono undici anziché dodici. Ne deriva che il disegno dello scomparto sovrastante l'entrata è l'unico a non avere il suo corrispettivo dall'altra parte, visto che la serie di motivi ornamentali dei restanti dieci registri è costituita dal simmetrico sdoppiarsi di cinque diversi motivi ornamentali lungo l'asse che unisce l'ingresso dell'edificio alla nicchia quadrangolare di fronte. Una bordura formata da due nastri ondulati, al cui incrocio germoglia un trifoglio, incornicia su ogni lato tutti gli scomparti, ad eccezione della profilatura intorno alla base della torretta, consistente in una banda dorata percorsa da gemme alternamente ovali e rettangolari. Adeguandosi alla numerazione attribuita da Guglielmo Matthiae, che iniziava il computo dall'ingresso verso sinistra percorrendo l'ambulacro in senso orario (Matthiae 1967, 8-35), l'abbinamento risulta il seguente: 2-11, 3-10, 4-9, 5-8, 6-7. I campi 1, 2, 3, 5, 8, 10 e 11 riproducono motivi ad andamento geometrico [1-5, 10-11], quelli corrispondenti ai numeri 4 e 9 raffigurano scene di vendemmia [6, 8], e la coppia 6 e 7 un tappeto di rami, volatili e vasellame [12, 14]. A tracciare i soggetti, su un fondo omogeneo di tessere di palombino bianco, concorre un'ampia gamma cromatica di tessere vitree.

Note critiche

L'analisi dei mosaici che rivestono il soffitto dell'ambulacro non può prescindere dall'individuazione della funzione del contesto architettonico di appartenenza. Ambiente di passaggio per definizione, il deambulatorio del mausoleo di Santa Costanza è un corridoio anulare, uno spazio in penombra e di ridotte dimensioni atto ad esaltare la luce e l'ariosità dell'invaso centrale. Tenendo conto di questo rapporto di subalternità si comprende la ragione della distanza che separa la decorazione della volta dell'ambulacro da quella, perduta ma documentata da antichi disegni, della cupola centrale, ambedue frutto di un intervento realizzato contestualmente all'edificazione del mausoleo.

Le diversità riguardano, innanzitutto, il registro formale, che negli scomparti del deambulatorio tende quasi esclusivamente all'ornamentazione, mentre nella superficie emisferica si apriva ai temi narrativi, con scene evangeliche, bibliche al di sopra di un paesaggio nilotico (*ibidem*, 8, 30). In questo senso, il programma decorativo delle volte di Santa Costanza obbedisce a un principio compositivo di tradizione romana, consistente, appunto, nel presentare rappresentazioni illusionistiche in corrispondenza degli spazi principali e repertori perlopiù aniconici in quelli secondari (Stern 1958, 205). Si tratta di una disparità che si riflette nel diverso contenuto semantico dei due rivestimenti musivi, dal momento che il fulcro tematico dell'intero programma decorativo si condensava nella serie di episodi neo e veterotestamentari della cupola, mentre fra i partiti geometrici e ornamentali dell'ambulacro, il campionario di elementi zoo e fitomorfi, di eroti, nereidi e putti vendemmianti, presi in prestito dall'arte profana, serviva ad evocare, tutt'al più, la dimensione serena e feconda della vita ultraterrena garantita dalla fede cristiana.

Venuto meno il legame di dipendenza del mosaico dell'ambulacro con il perduto rivestimento della cupola, è ancora possibile intercettare il moto interno, ad andamento circolare, che anima gli scomparti della volta del corridoio anulare. Varcata la soglia d'ingresso, infatti, a chi procede in senso rotatorio approssimandosi allo spazio della torretta, è dato apprezzare un cambiamento significativo nel programma ornamentale dei campi musivi, che da mere decorazioni geometriche vanno assumendo, con le due coppie di scene di genere, una densità figurativa assai maggiore, coincidente, per altro, con la fonte di luce che si irradia dalla torretta. È una spinta gravitazionale non casuale: il passaggio dall'ornamentale al figurativo allude al raggiungimento di uno spazio privilegiato, destinato ad ospitare il monumentale sarcofago di porfido incassato nella grande nicchia a sezione quadrangolare.

Tornando al confronto fra il mosaico della cupola e quello dell'ambulacro, ulteriori divergenze sono state notate, in passato, nell'ambito della tecnica esecutiva tanto che, nonostante la perdita totale delle tessere della calotta centrale, che impedisce un vero e proprio confronto fra i due contesti, i due rivestimenti sono stati attribuiti all'impresa di due gruppi distinti di mosaicisti (Matthiae 1967, 9). Le stringenti e numerose analogie fra i motivi ornamentali degli scomparti dell'ambulacro e quelli dei pavimenti musivi tardoantichi, ha perfino dato adito a ritenere che gli esecutori del soffitto anulare appartenessero alla classe dei *tessellarii*, specialisti del mosaico pavimentale, mentre quelli della cupola fossero *musivarii*, avvezzi cioè a mettere in opera il mosaico parietale, secondo una distinzione esplicitata nel codice Teodosiano (Bovini 1954, 12).

Per quanto concerne l'ambulacro, è indubbio che gli artisti chiamati a rivestire la volta a botte abbiano attinto a piene mani dal serbatoio figurativo della produzione musiva dei pavimenti della tarda antichità,

1

come una serie di stringenti somiglianze, soprattutto con gli esemplari nordafricani di III secolo, sta a dimostrare. Sulla base dell'esame particolareggiato dell'insieme di scomparti è possibile constatare fino a che punto siano stati ripresi non soltanto i singoli motivi ornamentali, dal repertorio animalistico alle figurine di danzatrici ed eroti, dai tralci di vite ai rami d'albero da frutto, ma anche l'assetto d'insieme delle composizioni, dalla rigida impostazione dei reticoli geometrici alla fluida impaginazione dei registri di gusto naturalistico. Anche l'elemento della cornice a doppio nastro incrociato che corre intorno agli undici riquadri trova il suo simile in un pavimento del sito tunisino di Oudna, databile alla seconda metà del III secolo (Balmelle et al. 1985 [2002], I, 119, tav. 69, c).

D'altro canto, il fatto stesso che in tutta la superficie della volta dell'ambulacro campeggi un fondo bianco omogeneo composto da tessere di marmo, induce a credere che il cantiere operante all'interno del deambulatorio avesse, effettivamente, un'esperienza diretta nel campo delle tecniche dei pavimenti musivi. Non mera ispirazione dall'universo formale dei mosaici pavimentali (Stern 1958, 205), quindi, ma solida conoscenza della loro messa in opera, che però, com'è evidente, non è bastata a risolvere senza tentennamenti e malcelati compromessi i problemi incontrati nell'inserire all'interno di pannelli trapezoidali, dalla superficie concava, un campionario ornamentale tradizionalmente disposto su un piano (Matthiae 1967, 5-9).

Spia di questo genere di difficoltà, almeno nei campi geometrici, è la mancanza di un criterio coerente nell'ampliare le dimensioni e il numero dell'ordine modulare degli elementi decorativi man mano che il registro si dilata approssimandosi alla circonferenza esterna del muro perimetrale. Non vale la pena indugiare, comunque, nell'esame dettagliato di questi espedienti dal momento che, soprattutto nella reiterazione seriale dei disegni geometrici, i restauratori dell'800 hanno proceduto con disinvoltura a estesi rifacimenti. Giova, invece, riproporre un confronto con i mosaici pavimentali del grande complesso basilicale di Aquileia (Stern 1958, 207), attribuibili alla committenza del vescovo Teodoro e quindi riferibili ai primi decenni del IV secolo (Bertacchi 1980, 189-221, tav. 10), non solo perché vi ritroviamo la medesima cornice a doppio nastro incrociato, così come l'identica griglia geometrica a ottagoni, croci ed esagoni dello scomparto n. 1 della volta anulare, ma soprattutto per il fatto che anche qui è presente un campionario di motivi ornamentali, geometrici e figurati, ripartito in registri giustapposti, secondo un gusto estetico estraneo alla produzione dei pavimenti a mosaico dei secoli precedenti (Stern 1958, 207).

D'altra parte, l'individuazione dei nessi fra i mosaici della volta anulare e quelli dei pavimenti non autorizza a pensare che la scelta del trasferimento di motivi figurativi e saperi tecnici, dalla dimensione del piano di calpestio a quella del soffitto, sia stata compiuta esclusivamente all'interno di Santa Costanza. In assenza di testimonianze superstiti coeve, appare utile un confronto con il mosaico del soffitto della chiesa pugliese di Santa Maria della Croce a Casaranello (Cecchelli 1922, I, 2-21, II, 50-56), tradizionalmente attribuito al V secolo, ma di recente posticipato al VI (Falla Castelfranchi 2004, 138, 161-175), che mostra l'analogo disporsi, nell'intera superficie della volta a botte, di intrecci, disegni geometrici e animali campiti su un fondo bianco inequivocabilmente tratti dai pavimenti musivi.

Ad allontanare l'idea che il sistema decorativo della volta dell'ambulacro possa essere considerato un *unicum*, concorrono inoltre puntuali paralleli con alcune pitture delle catacombe del

2

suburbio romano databili, non a caso, al IV secolo. L'esempio più efficace, già notato in passato, è rappresentato dall'intreccio di croci e ottagoni del primo scomparto, imitante un soffitto a lacunari, che ritroviamo senza variazioni di sorta nel rivestimento del cubicolo N delle catacombe di Via Latina (Tronzo 1986, 16, figg. 27-28). Il campionario figurativo degli scomparti 5 e 8, invece, nei volti umani con collare a petali lanceolati, incontra una precisa corrispondenza all'interno di una tomba del cimitero ipogeo romano dei Santi Marcellino e Pietro (Stern 1958, 201, nota 244).

1. Mosaico a ottagoni e croci (campo 1) [1]

Motivo geometrico costituito da un reticolo ortogonale di ottagoni e croci equilatere tangenti che negli spazi di risulta dà origine a esagoni allungati. Al centro degli ottagoni, rimarcati al loro interno da una cornice di foglioline alternamente lanceolate e tripartite, si trovano fiori a quattro petali. Le croci sono ornate da una serie equidistante di piccoli dischi che corrono lungo l'asse dei quattro bracci. Gli esagoni sono percorsi longitudinalmente da due sagome fusiformi e trasversalmente da tre cerchietti. La tessitura originale non raggiunge un terzo del totale e corrisponde alla parte confinante con il colonnato (Matthiae 1967, tavola fuori testo, scomparto I).

Note critiche

La matrice geometrica della composizione con ottagoni, croci ed esagoni incontra numerosi precedenti nei mosaici pavimentali di epoca romana, come dimostrano gli esempi di Pompei, segnalati da Henri Stern (Stern 1958, 194). L'opera musiva che più assomiglia allo scomparto di Santa Costanza, tuttavia, si conserva nel corridoio del criptoportico del Palazzo di Diocleziano a Spalato, per altro cronologicamente assai vicina alla versione del mausoleo della Nomentana e prodotta anch'essa all'interno di un edificio di ambito imperiale (*ibidem*, nota 200; Matthiae 1967, 11; Balmelle 1985 [2002], I, 281, tav. 180, b). Il confronto, sebbene appaia stringente, non autorizza a credere che gli esecutori del mosaico di Santa Costanza si siano ispirati direttamente a modelli pavimentali per decorare la volta dell'ambulacro, dal momento che proprio in un contesto romano di IV secolo, il cubicolo N delle catacombe di Via Latina, si riscontra l'avvenuto trasferimento di questo disegno ornamentale dal piano di calpestio al soffitto (Kötzsche-Breitenbruch, 1976, 14). La vicinanza fra la volta dell'arcosolio del cubicolo ipogeo e lo scomparto del mausoleo, oltre tutto, va al di là della perfetta coincidenza nella disposizione e nelle proporzioni dei poligoni e si manifesta in una serie di corrispondenze fra le cornici e i motivi decorativi che in entrambi i casi sono stati impiegati per riempire le forme geometriche (Tronzo 1986, 16, figg. 27-28). Secondo Matthiae, ambedue gli esempi romani attesterebbero il diffondersi della prassi, in epoca tardo antica, di decorare le volte con un disegno imitante i soffitti a cassettoni (Matthiae 1967, 12). Il fatto che a Santa Costanza il motivo sia stato scelto per decorare il registro soprastante l'ingresso al mausoleo, inoltre, potrebbe non essere casuale dato che la luce proveniente dalla porta contribuisce ad esaltare l'effetto volumetrico della decorazione (*ibidem*).

3

2. Mosaico con stelle formanti sagome romboidali (campi 2 e 11) [2, 3]

Motivo geometrico costituito da un reticolo di stelle tangenti a quattro punte che negli spazi di risulta dà origine a quadrilateri romboidali. All'interno delle sagome stellari, semplici composizioni ornamentali, caratterizzate da dischetti, foglioline lanceolate, tripartite o cuoriformi, si alternano a quattro delfini che circondano un polipo. I rombi, anch'essi decorati con lo stesso repertorio di forme ornamentali, sono profilati da una serie continua di dischetti alternati a sagome ovoidali. Tanto nello scomparto n. 2 che in quello n. 11 la tessitura originale si limita a meno di un terzo della superficie totale, corrispondente al tratto confinante con il colonnato e ad alcuni brani in aree più prossime al muro perimetrale (Matthiae 1967, tavola fuori testo, scomparti II e XI).

Note critiche

Dal punto di vista puramente geometrico, i due scomparti si avvicinano a un genere di ornamentazione assai diffuso nella produzione di pavimenti musivi d'età romana e della tarda antichità. Per questo in passato sono stati accostati da Stern e Matthiae ai mosaici pavimentali di Pompei, Tivoli, Ostia, Epidauro, Aquileia e Antiochia (Stern 1958, 195, note 205-206; Matthiae 1967, 13, note 23-24). Gli esempi presi in considerazione, tuttavia, condividono con Santa Costanza soltanto la griglia di base e se ne differenziano per la predominanza delle campiture omogenee che creano un effetto visivo «a scacchiera» (Matthiae 1967, 13). Rispetto a questi casi, ben più vicina alla soluzione adottata nell'ambulacro del mausoleo romano risulta la trama figurativa del mosaico pavimentale di uno degli ambienti della casa dei mesi ad El Jem, in Tunisia, risalente agli inizi del III secolo (Foucher 1964, 28-29, tav. XXVIII; Balmelle et al. 1985 [2002], I, 289, tav. 184, c). La versione tunisina ha in comune con i riquadri del mausoleo della Nomentana non solo la griglia di base, ma anche la profilatura nera sul fondo bianco e talvolta pure il decoro all'interno delle stelle a quattro punte che a Santa Costanza, quando non è occupato dai quattro delfini, è similmente caratterizzato da un dischetto centrale e una quadruplice fila di piccole sagome disposte in senso radiale. Quanto al motivo dei delfini che inseguono il polipo, che incontra precedenti già in epoca ellenistica, va segnalata la sua presenza all'interno della decorazione del cubicolo della *Spelunca magna* della catacomba di Pretestato sulla via Appia, databile al III secolo (Wilpert 1903, I, 502, II, tav. 49; Stern 1958, 195-196). Non è escluso che nei due contesti paleocristiani il tema rivestisse un significato simbolico, di vittoria del bene sul male o della fede sulle tentazioni, visto che per i cristiani dei primi secoli il delfino veniva associato alla figura di Cristo (de Rossi 1870, 49-85).

3. Mosaico con cerchi annodati formanti ottagoni irregolari (campi 3 e 10) [4, 5]

Motivo geometrico costituito da un reticolo di cerchi annodati, alternamente di maggiori e minori dimensioni, formanti, negli spazi di risulta, ottagoni dai lati arcuati. Entro questi ultimi,

all'interno di una cornice decorata da una serie continua di calici tripartiti, sono raffigurati volatili di diversa specie, fra i quali si riconoscono colombe, anatre, cigni e falconi, ma si scorgono anche alcuni quadrupedi. All'interno dei cerchi maggiori trovano spazio piccole figure umane, perlopiù amori e psichi, recanti fiori, bastoni e frutta, mentre le circonferenze minori ospitano semplici fiori composti da quattro petali cuoriformi oppure dal profilo dentato. Sia nello scomparto n. 3 che in quello n. 10 la tessitura originale si limita a circa un quarto della superficie totale ed occupa quasi esclusivamente la parte confinante con il colonnato (Matthiae 1967, tavola fuori testo, scomparti III e X).

Note critiche

Dal punto di vista compositivo, i due scomparti incontrano strette analogie nella produzione tardo-antica dei mosaici pavimentali del nord Africa. Questo tipo di intreccio, infatti, ha un preciso riscontro in Tunisia, ad El Jem, in pavimenti di III secolo (Stern 1958, 196; Dulière-Slim 1996, 56, tav. XXXII) e in Algeria, a Henchir Safia e ad Orléansville, in contesti risalenti al IV secolo (Lassus 1959, 337-339, fig. 96; Balmelle 1985 [2002], I, 369, tav. 236, b). Anche il ricco apparato ornamentale, tanto quello animalistico degli ottagoni che quello antropomorfo delle circonferenze maggiori, incontra innumerevoli paralleli nel repertorio decorativo dei mosaici pavimentali. Lo stesso genere di figurazioni, tuttavia, nel IV secolo è presente pure all'interno di contesti pittorici di cimiteri ipogei (Stern 1958, 196-197), come è il caso, ad esempio, di un cubicolo della catacomba dei Santi Marcellino e Pietro (Wilpert 1903, I, 512, III, tav. 217), che sulla volta accoglie volatili, eroti e personaggi femminili assai simili alle figure dei due scomparti dell'ambulacro. Anche i motivi floreali dei cerchi minori, così come il decoro a calici tripartiti che profila gli ottagoni, ricorrono frequentemente negli spazi di risulta e in corrispondenza delle incorniciature dei soffitti degli ambienti catacombali (*ibidem*, II, tav. 45, 1, III, tavv. 100, 161, 172).

Fra gli animali, particolare interesse suscita l'immagine del quadrupede – talvolta somigliante a un agnello talaltra più a un capriolo – che in entrambi i riquadri del mausoleo è dotato, in alcune versioni, di un bastone che spunta da dietro e termina in alto con una sagoma circolare. Piuttosto che associarlo ad un *flabellum*, come fece Stern (Stern 1958, 197-198), dando credito all'interpretazione fornita da Ugonio, o considerarlo un vaso per il latte (*mulctra*), attributo cristiano evocante il Buon Pastore, come sosteneva Matthiae condividendo l'ipotesi avanzata da de Rossi (de Rossi 1899, 15; Matthiae 1967, 16-17), risulta più verosimile l'identificazione con un tirso, elemento dionisiaco consistente in una verga sormontata da un viluppo di edera in forma di pigna (Amadio 1986, 63). La stessa chiave di lettura, del resto, sembrerebbe applicabile per le simili immagini di quadrupede, con analoghi attributi, presenti nella decorazione di uno dei cubicoli delle catacombe di Via Latina, coeva al mosaico dell'ambulacro e accostabile ai due scomparti a *rotae* di Santa Costanza anche per via della presenza della medesima figura femminile che solleva un velo al di sopra della testa (*ibidem*).

5

4. Mosaico con tralci di vite e scene di vendemmia (campi 4 e 9) [6, 8]

I due scomparti ospitano un repertorio formale evocante il tema della vendemmia. Da ciascuno degli angoli della coppia di riquadri scaturisce una pianta di vite che si ramifica fino ad occupare l'intero settore centrale con un tappeto di foglie e grappoli d'uva popolato da eroti e volatili. In corrispondenza del lato confinante con il muro perimetrale dell'ambulacro e di quello sovrastante il giro di colonne entrambi i pannelli presentano la scena del trasporto degli acini, sulla sinistra, e della spremitura dell'uva, sulla destra. L'episodio del trasporto è rappresentato da un carro trainato da una coppia di buoi e guidato da uno o due personaggi che impugnano le redini e incitano gli animali con il bastone. Lungo il lato del muro perimetrale dello scomparto n. 9 il carro è seguito da un uomo che sostiene sulle spalle un cesto d'uva. La scena della spremitura è ambientata all'interno di vasche rettangolari coperte da un tetto a due spioventi sorretto da quattro colonnine. In ciascuna delle quattro strutture i frutti della vendemmia vengono calpestati da tre personaggi vestiti soltanto di un perizoma, con in mano bastoni, uncinati o sinusoidi, e in un caso (scomparto 9, lato della finestra) un grappolo e una scodella. Il liquido pressato fuoriesce dalle vasche e confluisce in bacili rotondi per mezzo di tre bocchettoni a testa di leone. Al centro di entrambi gli scomparti, fra i girali di vite, è presente un personaggio a mezzo busto di controversa interpretazione.
Rispetto agli scomparti a motivi geometrici, la coppia con le scene di vendemmia presenta una più alta percentuale di superficie musiva originaria, corrispondente a circa il 50% del totale nello scomparto n. 4 [7] e a più del 70% in quello n. 9 [9] (Matthiae 1967, tavola fuori testo, scomparti IV e IX). Completamente rifatto appare il personaggio a mezzo busto del registro n. 4.

Note critiche

Il tema dei putti vendemmianti fra i tralci di vite incontra innumerevoli precedenti nel repertorio figurativo dei mosaici pavimentali dei triclini della tarda antichità, ma anche puntuali paralleli nell'ambito funerario paleocristiano, sia all'interno dei programmi decorativi di complessi catacombali che fra i bassorilievi dei sarcofagi (Leonardi 1947, 80-101). In Tunisia, pavimenti musivi di III secolo d.C., come quelli del Museo del Bardo provenienti dalla casa dei Laberi a Oudna e dalla casa del Sileno ad El Jem, condividono con le due rappresentazioni dell'ambulacro del mausoleo romano il motivo del ramificarsi dell'albero della vite dai quattro angoli del riquadro e il particolare dei putti vendemmianti raffigurati tra i virgulti nell'atto di raccogliere l'uva con un bastone uncinato (Gaukler 1896, 208-209, tav. XXI; Foucher 1963, 23-30, tavv. XI-XII). A Roma, lo stesso soggetto adorna la volta di uno degli ambienti sottostanti la basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Al pari dei mosaici nordafricani, anche in questo caso si tratta di un contesto profano ascrivibile al III secolo, al quale occorre prestare attenzione anche per il fatto che costituisce un esempio precoce del trasferimento del tema dal piano di calpestio al soffitto. La medesima soluzione, del resto, viene adottata in ambito sepolcrale, come attestano il rivestimento in stucco della volta di uno dei cubicoli del cimitero ipogeo di Aproniano e la decorazione pittorica del

7

soffitto della galleria d'entrata dell'ipogeo dei Flavi nelle catacombe di Domitilla (Guj 2000, 306).

Rimanendo in ambito funerario, i due registri dell'ambulacro trovano un efficace parallelo tematico nel sarcofago di Costantina, in origine ubicato al di sotto della torretta del mausoleo, non tanto per i racemi di vite, che nei rilievi del monolite di porfido assumono la forma di ellenizzanti girali d'acanto, quanto per la presenza delle scene del trasporto e della spremitura dell'uva. Putti che calpestano gli acini o trascinano i carri si ritrovano pure in altri sarcofaghi romani, come l'esemplare di Villa Corsini (Leclercq 1907, 1613 e fig. 383) e quelli custoditi nei Musei Vaticani di Giunio Basso (Di Tanna 2000, 307-308) e dei Tre Pastori (Brandenburg 2004c, 1-34, 13, fig. 14). La scena dei carri pieni d'uva trainati dai buoi, a loro volta trascinati da un individuo che con una mano regge le redini e con l'altra impugna la frusta – a Santa Costanza ripetuta quattro volte alla base delle raffigurazioni – si incontra anche all'interno della decorazione pittorica di un arcosolio del *Coemeterium Maius*.

Enigmatici restano a tutt'oggi i busti che campeggiano al centro dei due riquadri, privi di attributi o elementi utili al loro riconoscimento. Il totale rifacimento, da parte dei mosaicisti dell'Ottocento, del volto appartenente al personaggio dello scomparto n. 4 non fa che rendere ancor più arduo il tentativo di addivenire ad una identificazione (Matthiae 1967, 22). Del resto, già de Rossi, seguito da Stern, aveva rinunciato alla ricerca di personaggi storici o mitologici associabili alle due figure (de Rossi 1899, 8; Stern 1958, 200). Non trova riscontro, inoltre, nemmeno nell'incisione del Ciampini (Amadio 1986, 68-70, fig. 42), la testimonianza di Ugonio che sosteneva di aver visto una *bulla*, l'amuleto di forma circolare in uso fra i giovani patrizi fino al

8

IV secolo d.C., al collo del personaggio dello scomparto n. 9. Oltre tutto, il fatto che in antico il ciondolo venisse indossato non solo dagli adolescenti maschi ma anche, talvolta, dalle fanciulle non ancora sposate (Amorelli 1959, 222-223), non aiuta a chiarire se nel volto di questo medaglione debba riconoscersi un uomo oppure un personaggio femminile, come sembrerebbe a prima vista per i morbidi lineamenti. Malgrado l'assenza di elementi probanti, restano ancora in auge due proposte interpretative: da un lato l'ipotesi di Savio che nelle due figure riconosceva i busti della giovane Costantina e del suo primo marito Annibaliano, morto giovane nel 337 (Savio 1906-1907, 309-319, 366-375, tavv. I-II) dall'altra quella di Jobst, accolta da Tronzo, che associava ai due ritratti l'immagine di Dioniso e Ariadne, sulla base dell'esempio del mosaico della volta di una delle case di Efeso, ospitante le due divinità riunite all'interno di un unico clipeo centrale circondato da tralci di vite carichi d'uva (Jobst 1976, 431-437; Tronzo 1986, 68).

9

5. Mosaico con cerchi tangenti riempiti da fiori, volti e personaggi a figura intera (campi 5 e 8) [10, 11]

Reticolo di cerchi tangenti al cui interno fiori a quattro petali intramezzati da altrettanti rametti di aghifoglie si alternano a soggetti umani, talvolta personaggi a figura intera, sia maschili che femminili, talaltra teste con collare dal profilo lanceolato. Nella maggior parte dei casi le circonferenze sono legate fra loro tramite un segmento rettangolare che sembra imitare un laccio. Soltanto nell'ottavo scomparto, ed esclusivamente in prossimità del bordo che segue il giro del colonnato,

10

al posto delle teste troviamo panieri con frutta. Gli spazi di risulta, tra cerchio e cerchio, sono occupati da piccole croci verdastre che tagliano una sagoma romboidale rosa e verde lungo le sue diagonali.
Il mosaico n. 8 appare rifatto quasi totalmente, mentre il corrispettivo conserva, nei due angoli adiacenti al campo n. 6, circa il 25% della superficie (Matthiae 1967, tavola fuori testo, scomparti V e VIII).

Note critiche
Il disegno di base che contraddistingue questa coppia di scomparti non sembra trovare analogie nei repertori ornamentali dei mosaici pavimentali, a meno di non considerare soltanto la griglia di cerchi tangenti (Stern 1958, 201; Matthiae 1967, 24-25; Balmelle 1985 [2002], 361, tav. 231, b), in realtà troppo generica per risalire ad eventuali prototipi, o ci si voglia limitare alla ricerca di somiglianze nelle figure femminili e negli eroti, simili a quelli dei registri 3 e 10, o ancora soffermare su singoli dettagli, come i fiori a quattro petali, alternati ad altrettanti rametti di aghifoglie; che incontrano puntuali riscontri in pavimenti tardoantichi nordafricani (*ibidem*, 369, tav. 236, b, 383, tav. 243, h). Lo schema di base trova invece un valido confronto nella decorazione in stucco di una tomba nei pressi della basilica di San Sebastiano sulla via Appia, di età antonina o forse più tarda (Wadsworth 1924, 64-68, tav. XIX, 1; Wirth 1968, tav. 28b), dove in un reticolo ortogonale le circonferenze sono allacciate l'una all'altra da un nastrino a rilievo. Significative, inoltre, sono le analogie con le pitture delle catacombe (Stern 1958, 201), soprattutto per via del particolare delle teste con i collari a petali lanceolati, che si incontra all'interno di numerosi contesti ipogei, come le catacombe dei Santi Marcellino e Pietro, per non citare che un solo esempio fra quelli cronologicamente più prossimi ai mosaici di Santa Costanza (Wilpert 1903, II, tav. 161; Deckers-Seeliger 1987, tav. 25).

6. Mosaico con rami di alberi da frutto, volatili e vasellame (campi 6 e 7) [12, 14]

Entrambi gli scomparti sono occupati da un tappeto di aghifoglie con tanto di pigne, di rami di alloro fiorito e diversi tipi di alberi da frutto, fra i quali si distinguono peri, meli, fichi, limoni, melograni e viti. Le specie vegetali sono intramezzate da un ricco campionario di volatili, che comprende colombi, pernici, fagiani, pavoni, upupe e falconi, mescolato a un assortimento di vasellame di lusso, caratterizzato da anfore, ciotole, catini, patere con manici, crateri, *oinochoe*, brocche, recipienti a forma di conchiglia e di corno. Pressoché totale è la perdita del tessuto musivo originario nello scomparto n. 7 [13]: sopravvivono soltanto minimi lacerti in corrispondenza dell'angolo compreso fra la finestra e il vano della torretta, oltre a un paio di frammenti in prossimità del colonnato. Nello scomparto n. 6, invece, la superficie integra equivale a circa due terzi [15]. Frutto del rifacimento ottocentesco è gran parte dell'area centrale (Matthiae 1967, tavola fuori testo, scomparti VI e VII).

Note critiche
Il motivo ornamentale di questi due scomparti trova strette analogie fra i mosaici pavimentali nordafricani dei secoli III-IV

11

d.C. Il pavimento musivo conservato al Museo del Bardo e proveniente dalla Casa della Voliera di Cartagine, ad esempio, è assai prossimo alla coppia di registri dell'ambulacro per il libero dispiegarsi di rami d'albero da frutto d'ogni specie sul fondo bianco omogeneo, benché se ne discosti per l'assenza del vasellame e la presenza di un flauto, di un bastone da pastore (*pedum*) e di numerosi quadrupedi che si mescolano al variegato campionario di volatili (Stern 1958, 202). Se il pannello tunisino sembra alludere alla vita pastorale, a Santa Costanza il nutrito apparato di stoviglie tra frutti e uccelli ha fatto pensare alla rappresentazione di offerte votive, dato il contesto funerario nel quale si trovano (Matthiae 1967, 25), sebbene esso sembri suggerire, più che altro, l'avvenuta consumazione di un pranzo sontuoso all'interno di un giardino lussureggiante (Stern 1958, 205; Matthiae 1967, 25). Lo si evince soprattutto dalle peculiarità delle forme del vasellame che nel loro ricco assortimento evocano un banchetto principesco. Nel recipiente a conchiglia è stato riconosciuto il genere delle *absides*; nelle brocche l'acquamanile e l'*oinochoe*, nel corno non uno strumento a fiato ma un contenitore per bere (Venturi 1901, 230). Basandosi sul disegno cinquecentesco della Kunstbibliothek di Berlino, che restituisce con meticolosa precisione parte dello scomparto n. 6 (Amadio 1986, fig. 15), Henri Stern ha invece potuto dimostrare l'originaria presenza di uno strumento musicale a percussione, consistente in un semplice disco inserito in un bastone, accanto alla finestra che si apre all'angolo del riquadro, nel punto dove oggi si vede una patèra con manico, frutto del fraintendimento dei restauratori della campagna diretta da Camuccini (Stern 1958, 193, 203). In corrispondenza dell'altra finestra, inoltre, lo stesso disegno e quello settecentesco dell'anonimo dell'Albertina (Amadio 1986, fig. 52) forniscono la prova dell'esistenza di un coniglio ghermito da un falcone, particolare interamente perduto e rimpiazzato da una pernice appoggiata al ramo di un albero (Stern 1958, 193).

Appaiono, infine, inconfondibilmente legate a un motivo convenzionale di antica tradizione, che trova riscontro a Pompei come a Villa Adriana (Stern 1958, 204), le due colombe ai bordi di un ampio bacino colmo d'acqua al centro dello scomparto n. 7, sulle quali però non occorre soffermarsi dal momento che assai probabilmente sono frutto del restauro dell'800 (Matthiae 1967, 7).

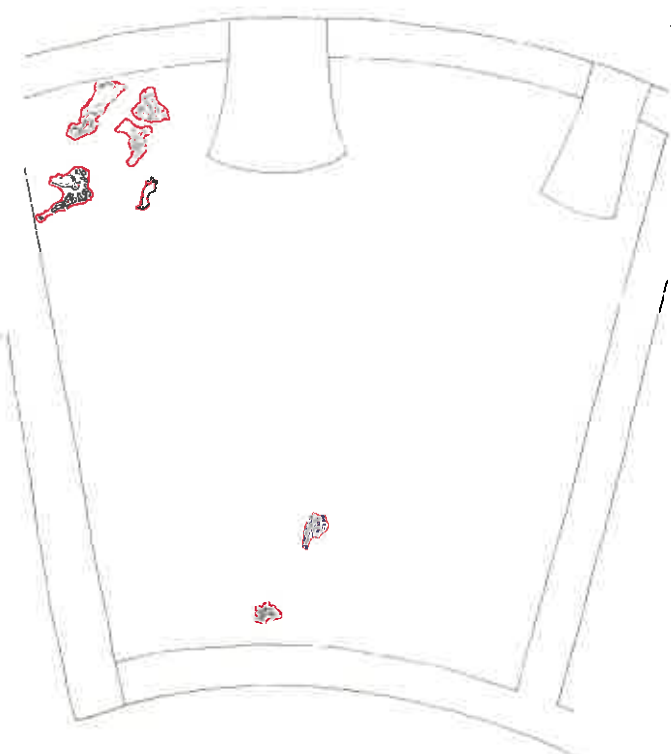
Interventi conservativi e restauri

1620: in occasione dei lavori di ripristino promossi dal cardinale Veralli, nel 1620, i mosaici dell'ambulacro furono oggetto di un primo intervento di restauro volto a risarcire le ampie lacune con integrazioni in stucco. Un'idea delle estese perdite del tessuto musivo già nel XVI secolo ci viene offerta dal disegno di un anonimo conservato alla Kunstbibliothek di Berlino, che con un tratto di penna riproduce il limite della parte superstite del rivestimento dello scomparto n. 6, corrispondente a circa un terzo dell'intero registro (Amadio 1986, 42, fig. 15). Del resto, anche sulla base di quanto riportato dal Fulvio si evince che già nel primo Cinquecento i mosaici dovevano essere assai rovinati (Fulvio 1527, 6). Degli interventi seicenteschi dà invece menzione Antoine

12

Desgodets, che proprio a proposito delle raffigurazioni dell'imbotte anulare non manca di denunciare gli estesi rifacimenti (Desgodets 1682, 63).
1836-1838: individuare le aree integrate nel '600 si rivela, oggi, un'impresa impossibile perché esse sono state asportate nel corso della campagna di restauro degli anni 1836-1838, diretta dal Camuccini. Il secondo intervento di restauro fu molto più esteso del precedente, dal momento che in questa occasione i mosaicisti non si limitarono ad intervenire sulle lacune ma operarono sull'intero tessuto musivo, procedendo alla sostituzione di tutte le aree del rivestimento che si presentavano ai loro occhi decoese o smagliate, con tessere in parte nuove – più grandi e regolari – e in parte di riuso (Matthiae 1967, 401). Sulla base di un'osservazione capillare e ravvicinata, avvalendosi della ricca documentazione relativa alla campagna diretta da Camuccini, conservata all'Archivio di Stato di Roma e nota già a Giovan Battista de Rossi (de Rossi 1899, 7), Guglielmo Matthiae ebbe modo di fornire una mappatura di ciascuno scomparto dell'ambulacro tesa a circoscrivere le parti inalterate, che ammontano soltanto al 30% del totale della superficie musiva e coincidono il più delle volte con l'area confinante con il colonnato (Matthiae, 1967, 400-404).

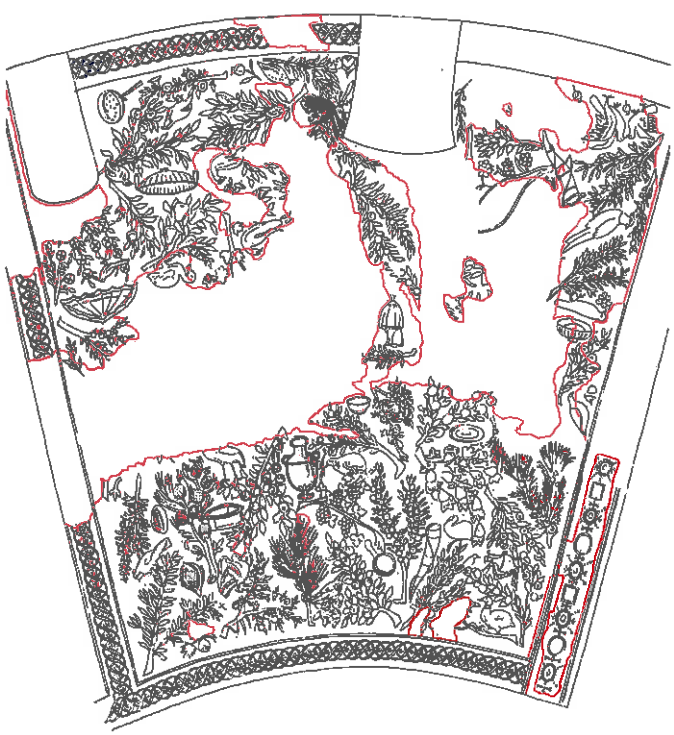
13



Documentazione visiva
La documentazione visiva della decorazione di Santa Costanza è stata raccolta e pubblicata da Adele Anna Amadio (Amadio 1986).

14

15



campo 1
Anonimo, disegno (fine XV secolo), MBE, 28–II–12, f. 4v; attribuito a Jacopo Tatti detto il Sansovino, disegno (1505-1506), GDSU, arch. 1965; Pietro Santi Bartoli, acquerello (post 1658), GUL, n. 60, f. LXXVII; Francesco Bartoli, acquerello (primo quarto XVIII secolo), WEC, Eton IV (Bn 7), 92; Giovan Battista Piranesi, incisione (1756), Piranesi 1784, t. XVI, n. 705, tav. 21; de Rossi 1899, tav. II.

campi 2 e 11
Sebastiano Serlio, incisione (1540), Serlio 1544, XXI; Pietro Santi Bartoli, acquerello (post 1658), GUL, n. 59, f. LXXVI; Francesco Bartoli, acquerello (primo quarto XVIII secolo), WEC, Eton IV (Bn 7), 91; Giovan Battista Piranesi, incisione (1756), Piranesi 1784, t. XVI, n. 705, tav. 21; de Rossi 1899, tav. II.

campi 3 e 10
Anonimo, disegno (fine XV secolo), MBE, 28–II–12, f. 4v; Sebastiano Serlio, incisione (1540), Serlio 1544, XXI; Pietro Santi Bartoli, acquerello (post 1658), GUL, n. 61, f. LXXVIII; Pompeo Ugonio, schizzo (fine XVI secolo), BCAF, Cl. I, 161, ff. 1103-1110; Ciampini 1693, tav. XXX; Francesco Bartoli, acquerello (primo quarto XVIII secolo), WEC, Eton IV (Bn 7), 94; de Rossi 1899, tav. II.

campi 4 e 9
Francisco de Ollanda, disegno (1538-1540), MBE, 28-I-20, f. 22r; anonimo, disegni a china (metà XVII secolo), GDSU, Arch. 7072,

f. CIIr, 236 (dettagli dello scomparto n. 9), f. CXLVIII, 297 (dettagli dello scomparto n. 4); Pietro Santi Bartoli, acquerello (post 1658), GUL, n. 63, f. LXXX; Francesco Bartoli, acquerello (primo quarto XVIII secolo), WEC, Eton IV (Bn 7), 89; Ciampini 1693, tav. XXX; incisione in Isabelle 1855, tav. XXXVII; de Rossi 1899, tav. III.

campi 5 e 8
Anonimo, disegno (fine XV secolo), MBE, 28–II–12, f. 4v; Francisco de Ollanda, disegno (1538-1540), MBE, 28-I-20, f. 22r; Pietro Santi Bartoli, acquerello (post 1658), GUL, n. 62, f. LXXIX (dettaglio dello scomparto n. 8); anonimo, disegno (metà XVII secolo), GDSU, Arch. 7068, f. XCVIIIr, 232; Francesco Bartoli, acquerello (primo quarto XVIII secolo), WEC, Eton IV (Bn 7), 94; Pompeo Ugonio, schizzo (fine XVI secolo), BCAF, Cl. I, 161, ff. 1103-1110; de Rossi 1899, tav. III.

campi 6 e 7
Attribuito a Hugues Sambin, disegno (1540-1548), KBB, 4151, f. 74r (scomparto 6); Pietro Santi Bartoli, acquerello (post 1658), GUL, n. 71, f. XCI; anonimo, disegno (metà XVII secolo), GDSU, Arch. 7068, f. XCVIIIr, 232; Francesco Bartoli, acquerello (primo quarto XVIII secolo), WEC, Eton IV (Bn 7), 90; anonimo, disegno (XVIII secolo), GSAW, n. 104 (scomparto 6); de Rossi 1899, tav. III.

Fonti e descrizioni
Fulvio 1527, 6; Pompeo Ugonio (1594), BCAF, Cl. I, 161, f. 1105. Desgotets 1682, 63.

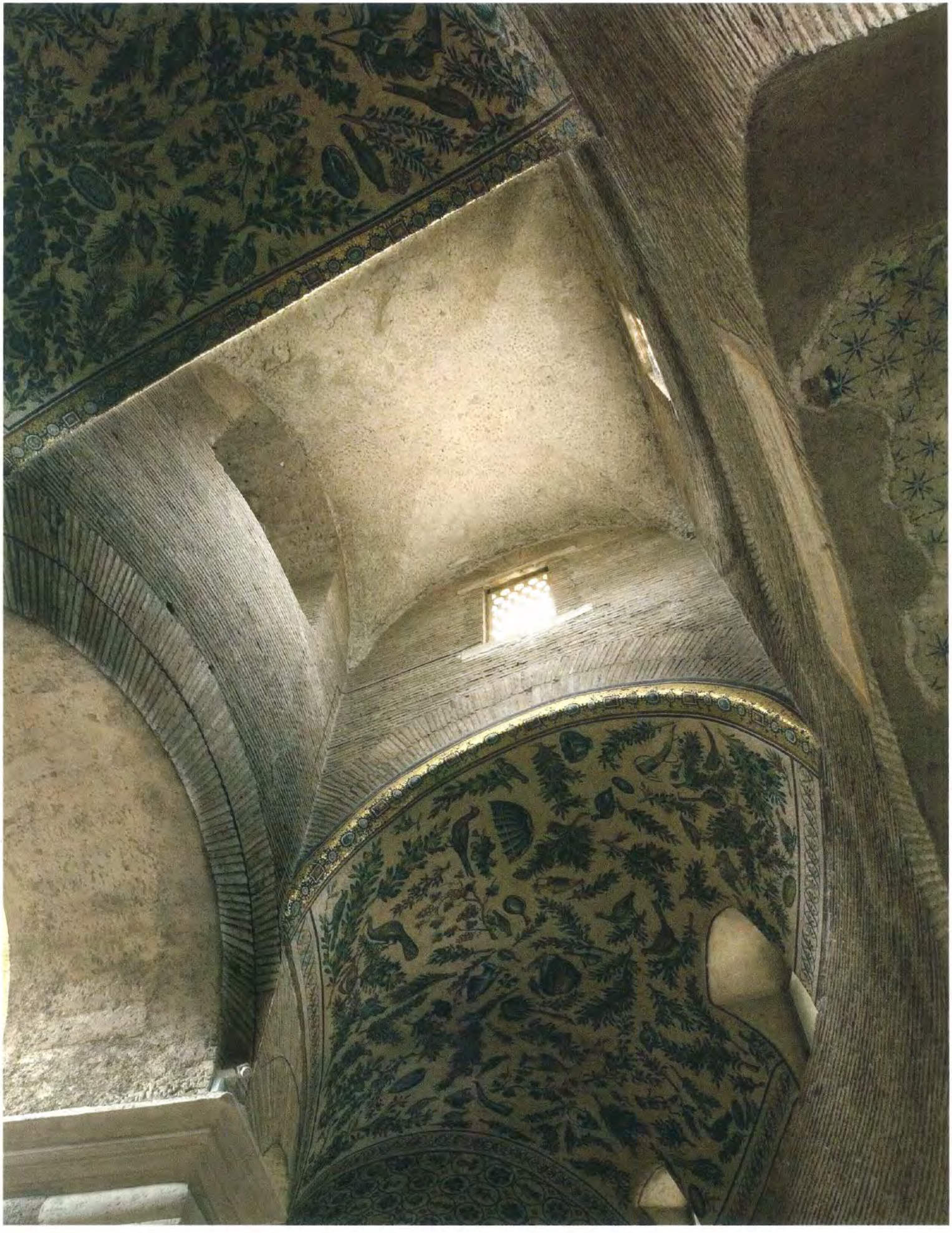
Bibliografia
Müntz 1875, 224-230, 273-284; de Rossi 1899, 1-18; Venturi 1901, 230; Jubaru 1904, 457-468; Savio 1906-1907, 309-319, 366-375; Michel 1911; Wilpert 1916, I, 310-321; Cecchelli 1922, II, 50; Prandi 1942-1943, 294-295; Bovini 1954, 12; Stern 1958, 159-218; Matthiae 1965 [1987], 32-41; Matthiae 1967, 8-35; Oakeshott 1967, 62-64; Vichi 1973, 61-64; Kötzsche-Breitenbruch 1976, 14; Jobst 1976, 431-437; Polacco 1985, 105-134; Amadio 1986, 63-70; Tronzo 1986, 16, figg. 27-28; Andaloro 1987, 225-226; Monti 1991, 43-50; Mackie 2003, 151-153; Brandenburg 2004c, 82-84; Stanley 2004, 125, 133-135.

1b. LA DECORAZIONE DELLA TORRETTA

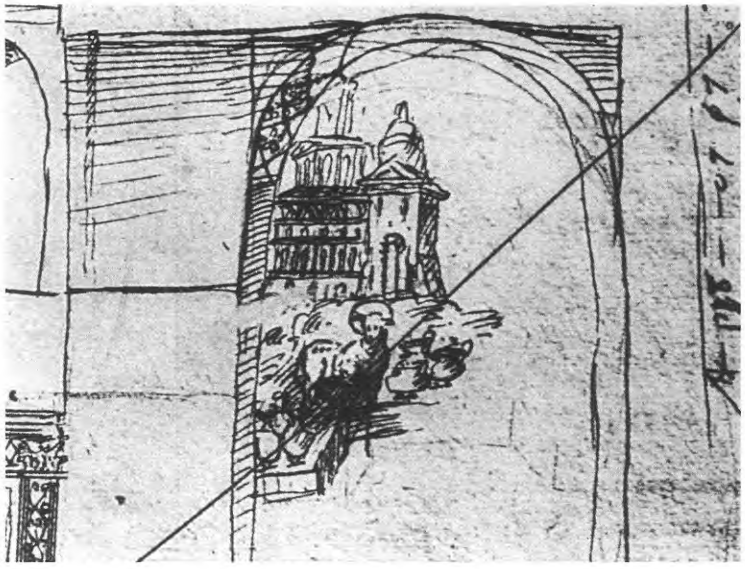
Metà circa del IV secolo

Le uniche attestazioni grafiche del perduto rivestimento musivo della torretta [16] consistono in un dettaglio della sezione del mausoleo riprodotta nel disegno della Kunstbibliothek di Berlino, attribuito a Hugues Sambin [17], e in uno schizzo di Ugonio [18] (Amadio 1986, 41, 52-53). Il disegno berlinese restituisce la metà sinistra della decorazione della parete occidentale, contenente un agnello nimbato affiancato da due gruppi di vasi, tre su ciascun lato, e al di sopra un edificio scandito da quattro ordini di finestre annesso a un corpo parallelepipedo con tetto a due spioventi, dietro al quale sembra potersi riconoscere l'abbozzo di una cupola. Con tratto assai più sommario, Ugonio allude al medesimo soggetto: un *Agnus Dei* col muso rivolto verso sinistra, anziché a destra come nel caso della copia di Sambin, è sovrastato da un muro merlato provvisto di un'apertura centrale ad arco e forse un'abitazione sull'estrema destra; al di sotto, al posto dei vasi in fila, è disegnata la sagoma di un agnello, di dimensioni minori rispetto a quello con l'aureola. Ulteriori informazioni si ricavano dalle annotazioni riportate dall'antiquario bresciano, a proposito di questo soggetto e dei temi che figuravano in corrispondenza delle pareti nord e sud: alla base della scena sopradescritta, Ugonio riconosce un numero indefinito di «pecorelle»; sulla parete sud, al di sopra della nicchia, distingue un Cristo seduto fra apostoli sovrastati da candelabri e palmizi; sulla parete sud, invece, vede una serie di figure sedute affiancate da due donne, una per lato, ritratte in piedi con vesti candide (Müntz 1878a, 362, 367). Non abbiamo nessuna notizia circa i mosaici della parete est e della volta a crociera.

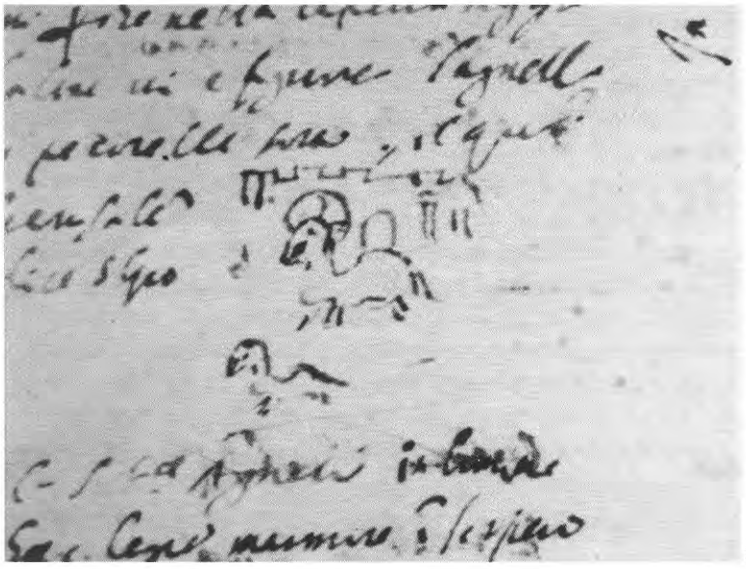
Note critiche
Del mosaico della torretta non resta nulla, a parte le due cornici in tessere d'oro nel margine inferiore delle pareti laterali in comune con gli adiacenti campi dell'ambulacro, certamente molto restaurate e tuttavia autentiche nel loro motivo ornamentale gemmato, come attesta il disegno di Hugues Sambin conservato alla Kunstbibliothek di Berlino, riproducente il mosaico del sesto scomparto.
Sulla base di un altro disegno di Sambin [17] e del commento di Ugonio, corredato da uno schizzo a penna [18], sono state avanzate numerose proposte di lettura per tentare l'identificazione dei temi perduti. Lo stesso antiquario aveva espresso alcune considerazioni in merito, accostando al consesso apostolico del mosaico absidale di Santa Pudenziana il gruppo di figure sedute che aveva notato in corrispondenza della parete sud e riconoscendo la Gerusalemme celeste nell'abitato sopra l'*Agnus Dei* della parete ovest, «secondo l'apocalisse di Giovanni» (Müntz 1878a, 367). Sulla stessa scia si colloca l'opinione di de Rossi che interpretava questa scena, convinto dell'attendibilità del disegno di Berlino, come raffigurazione del «tempio gerosolimitano» con «i vasi sacri», secondo una versione iconografica attestata, però, soltanto in ambito giudaico (de Rossi 1899, 12). L'interpretazione non convinse Wilpert, limitatosi a definire la presenza del vasellame nella copia berlinese frutto di un equivoco dopo aver rinunciato a decifrare il soggetto per la scarsità dei dati a disposizione (Wilpert 1916, I, 312). Una lettura diversa, in seguito, è stata suggerita da Stern, che nella serie di vasi del disegno di Berlino ha visto la prova evidente della rappresentazione del miracolo delle *Nozze di Cana*, tema ricorrente nei cicli cristologici dell'arte paleocristiana (Stern 1958, 208; Del Moro 2000, 232-234). La presenza dell'*Agnus Dei* al posto dell'abituale figura in sembianze umane del Cristo poteva trovare una giustificazione, secondo la tesi dello studioso francese, nei rilievi del celebre sarcofago di Giunio Basso, opera coeva ai mosaici di Santa Costanza, che negli spazi di risulta fra i due registri della fronte ospita una serie di agnelli protagonisti di episodi neo



16



17



18

e veterotestamentari al posto di figure in fattezze umane (Stern 1958, 208; Struthers Malbon 1990, 72-90, figg. 17-28). All'ipotesi di Stern, condivisa da chi ha dedicato uno studio monografico al tema evangelico delle *Nozze di Cana* (Moreira Azevedo 1986, 209-210), di recente è stata preferita la linea interpretativa di quanti avevano creduto a Ugonio, confidando nella presenza di un gruppo di agnelli e non dei sei vasi disegnati nella copia di Berlino: secondo Alejandro Recio Veganzones la scena rappresentava l'*Agnus Dei* fra gli apostoli-agnelli con le città di Betlemme e Gerusalemme sullo sfondo (Recio Veganzones 1987, 454), tema che, come è noto, entrerà a far parte delle teofanie absidali disponendosi orizzontalmente alla base di esse in un ordine rigidamente simmetrico. Proprio in virtù della fortuna iconografica di questo soggetto, l'ipotesi è da considerarsi verosimile. Ciononostante, l'accuratezza di entrambi i disegni del Sambin, la meticolosità con la quale, nel riprodurre le forme architettoniche e ornamentali, vengono riportati perfino i minimi dettagli – come ad esempio l'*opus sectile*, documentato con tanto di sigle per indicare la diversa natura dei marmi – ci spinge a dare maggior credito all'interpretazione di Stern. Occorre tener conto, inoltre, che Ugonio lamenta la difficoltà nel riconoscere i soggetti per il venir meno della luce all'interno dell'invaso («*locus namque est obscurior*», Müntz 1878a, 362). Anche l'ubicazione della scena contribuisce ad orientarsi a favore dell'episodio delle *Nozze di Cana*: nel mosaico della parete di fronte, di cui non abbiamo notizia alcuna, potrebbe aver preso posto il tema della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, dal momento che i due miracoli compaiono frequentemente appaiati (Del Moro 2000, 233). Per l'interpretazione dei soggetti delle altre due pareti, in assenza di riscontri grafici, non possiamo che affidarci alle note di Ugonio. L'immagine del Cristo seduto fra gli apostoli, che l'antiquario bresciano aveva visto sulla parete soprastante la nicchia e aveva accostato al tema dell'abside di Santa Pudenziana, si incontra anche nel mosaico di Sant'Aquilino a Milano, sempre degli inizi del V secolo (Bisconti 2000c, 73-75). Quanto al gruppo di figure in piedi, sulla parete di fronte, il riferimento appare troppo generico per tentare di risalire a un'identificazione. Condivisibile, tuttavia, è la proposta di associare le due donne individuate ai lati della scena con l'*Ecclesia ex gentibus* e l'*Ecclesia ex circumcisione*, alla stregua delle effigi musive sulla controfacciata di Santa Sabina (→ 40a).

Ultimamente è stata avanzata l'ipotesi, già adombrata da Matthiae, di un'attribuzione del perduto mosaico della torretta a un intervento duecentesco (Matthiae 1967, 29; Monciatti 2001-2002, 36). L'idea prende le mosse, in primo luogo, dalla notizia tramandata da fonti cinque-seicentesche (Fauno 1592, 216r-216v; Ciacconio 1678, col. 137) e desunta da un'epigrafe un tempo murata all'interno dell'ambulacro (Müntz 1878a, 358; Frutaz 1960, 275, fig. 72), secondo la quale nel 1256 papa Alessandro IV adibì il mausoleo a luogo di culto e contestualmente consacrò un altare per la celebrazione della messa. La nuova proposta di datazione trae supporto, fra l'altro, dalla testimonianza di Ugonio che, nell'esaminare la decorazione della parete dell'ambulacro, segnalava la presenza di pannelli pittorici con episodi agiografici, fra i quali quello di Pietro e Paolo con Simon Mago e un san Francesco con le stimmate, ovviamente non databili, per via della presenza del santo assisiate, ad epoca anteriore al XIII secolo inoltrato e perciò verosimilmente riferibili all'iniziativa di recupero del monumento promossa da Alessandro IV (Müntz 1878a, 360; de Rossi 1899, 9; Cerrati 1914, 17-18). Avvalendosi di questi dati, pressoché incontrovertibili, l'assegnazione del mosaico alla metà del Duecento viene giustificata tirando in ballo la presenza di finestre tamponate al di sotto del rivestimento musivo della torretta, sebbene la loro chiusura sia avvenuta verosimilmente in epoca tardo-antica, come già sostenuto in passato (Stern 1958, 206). L'intervento di occlusione, infatti, può agevolmente legarsi alle modifiche apportate nel periodo appena successivo all'edificazione del mausoleo ma precedente la decorazione dell'interno, lasso di tempo durante il quale si decise di ridurre a monofore i finestroni del tamburo, secondo quanto sostenuto da De Angelis d'Ossat che seguì il restauro del 1939 (De Angelis d'Ossat 1940, 44). Dalla stessa iniziativa deriva, inoltre, la decisione di murare del tutto la finestra ubicata tra il tamburo e la torretta (Prandi 1942-1943, 298). Anche il soggetto contenuto nel disegno dell'anonimo di Berlino ha dato adito a ritenere il mosaico opera duecentesca, giacché nelle architetture dietro l'*Agnus Dei* sono stati riconosciuti «edifici loggiati» simili a quelli dei palazzi romani del XIII secolo (Monciatti 2001-2002, 36). Tuttavia, esempi come il sarcofago con scene petrine e cristologiche del Museo Laterano (inv. 174) dimostrano fino a che punto gli sfondi architettonici tardoantichi possano raggiungere aspetti volumetrici e esiti formali simili a quelli riprodotti nella copia berlinese (Deichmann 1967, 274-277, tav. 106). In particolare l'episodio del *Noli me tangere*, sul lato sinistro del manufatto marmoreo, è ambientato all'esterno di un nucleo urbano che incontra strette analogie con il complesso di edifici della copia berlinese, nell'abitazione con tetto a due spioventi e ampia porta centrale ma anche nella retrostante struttura a cupola (*ibidem*, tav. 106, fig.

677, 3). A parte la mancanza di dati probanti, comunque, è difficile immaginare che, insieme ai santi dipinti ad altezza d'uomo lungo l'ambulacro, frutto di un intervento di modesta entità, sia stata realizzata un'elaborata opera musiva a più di dieci metri da terra, all'interno di uno spazio destinato ad avere una visibilità assai limitata, senza per altro avvertire l'esigenza di mettere mano ai mosaici della cupola e dell'imbotte anulare, verosimilmente già lacunosi dopo secoli di abbandono. Riteniamo, quindi, che non ci siano adeguate motivazioni per non ritenere tardoantico il mosaico della torretta. Quest'ultima, in asse con l'ingresso del mausoleo e in rottura con la volta a botte dell'ambulacro, sembra tradire l'intenzione, maturata in corso d'opera, di creare uno spazio privilegiato, allo scopo di esaltare la grande nicchia sottostante, verosimilmente destinata ad ospitare il sarcofago di porfido.

Interventi conservativi e restauri

1620: anche se lacunosa, la decorazione musiva della torretta si conservò fino al 1620, allorquando il cardinale Veralli ne ordinò la rimozione e la sostituzione con un dipinto murale.
1939: il dipinto murale seicentesco fu documentato da Wilpert e asportato, a sua volta, in occasione del ripristino del 1939 (Wilpert 1916, I, 311, fig. 97; De Angelis d'Ossat 1940). Eliminato l'intervento seicentesco, sono emerse tracce della malta con i segni di allettamento delle tessere (Matthiae 1967, 28).

Documentazione visiva

La documentazione visiva della decorazione di Santa Costanza è stata raccolta e pubblicata da Adele Anna Amadio (Amadio 1986).

Attribuito a Hugues Sambin, disegno (1520-1601), BKK, 4151, f. 73r; Pompeo Ugonio, schizzo (1594), BCAF, Cl. I, 161, ff. 1103-1110.

Fonti e descrizioni

Pompeo Ugonio (1594), BCAF, Cl. I, 161, 1103-1110.

Bibliografia

Müntz 1878a, 360-362, 367; de Rossi 1899, 12-13; Wilpert 1916, I, 310-312; Prandi 1942-1943, 288, 297-300; Stern 1958, 206-208; Matthiae 1967, 28-29; Amadio 1986, 52-53; Moreira Azevedo 1986, I, 209-210, II, 126-127; Recio Veganzones 1987, 454; Struthers Malbon 1990, 73-74, 195; Mackie 1997, 400-401; Del Moro 2000a, 232-234; Monciatti 2001-2002, 36-37.

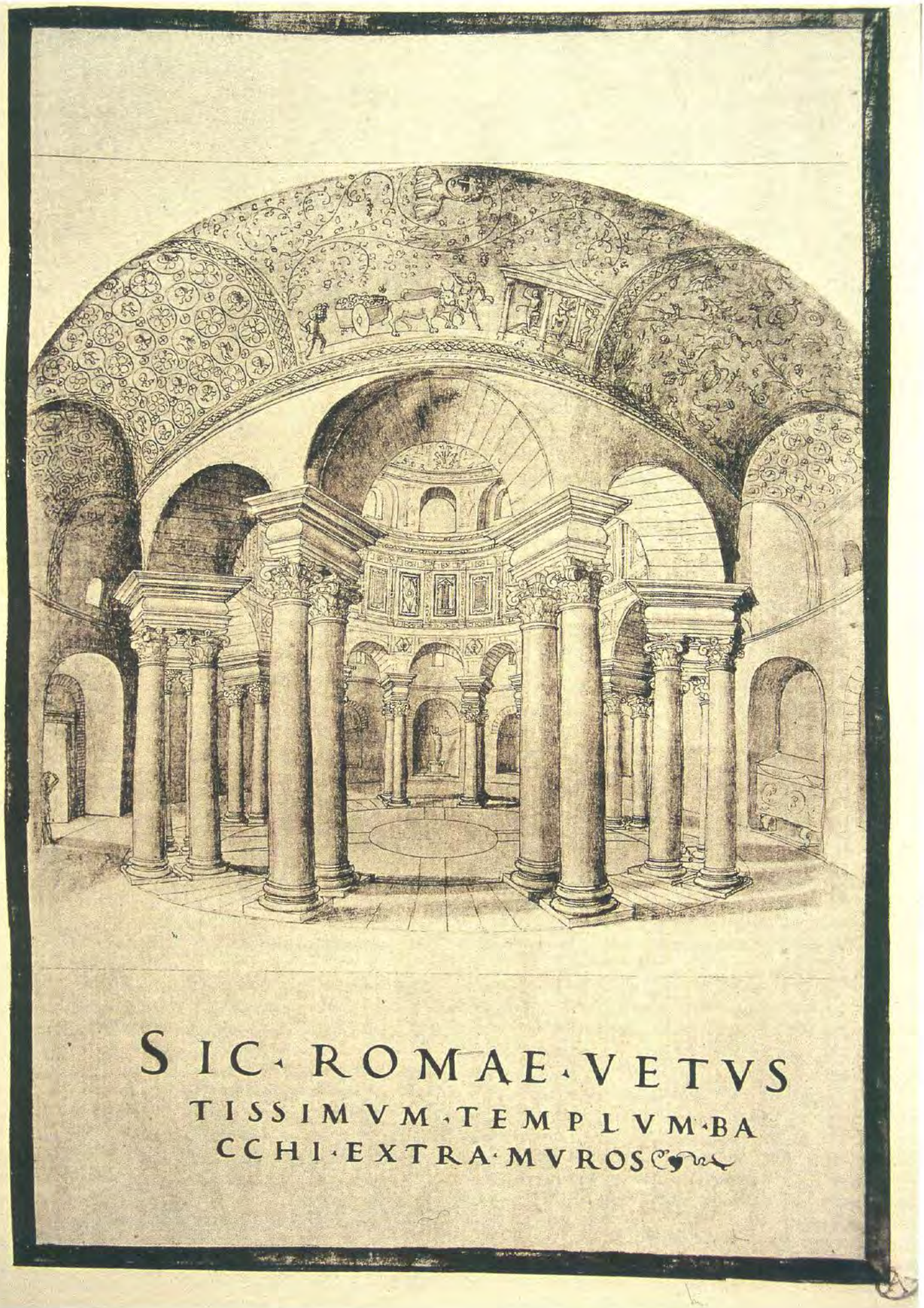
1c. UN FRAMMENTO DEL RIVESTIMENTO DEI SOTTARCHI. IL CHRISMON FRA LE STELLE

Metà circa del IV secolo

Da un frammento *in situ*, da un disegno di Hugues Sambin alla Kunstbibliothek di Berlino [25] e dalla testimonianza di Ugonio si risale all'originaria decorazione musiva degli intradossi di due delle nicchie che si aprono lungo il perimetro dell'ambulacro come ci mostra un disegno di Francisco de Ollanda [19]. Quella di fronte all'ingresso conserva due brani di mosaico con un reticolo regolare di stelle nere a otto punte su un fondo bianco omogeneo [20]. In corrispondenza della sommità dell'arco, la coppia di lacerti conserva i resti di un clipeo, costituito da un doppio filare di tessere, rosse e nere, che aveva al suo interno un *chrismon* in oro, come attesta la sopravvivenza di alcune tracce della *Chi* e della *Rho*, interamente restituite nel disegno di de Rossi (de Rossi 1899, 11). Uno schizzo di Ugonio riproduce il sottarco della seconda nicchia a destra della porta con il medesimo motivo ornamentale, privo però del monogramma di Cristo [21]. A cornice del cielo stellato, l'antiquario bresciano disegna un doppio nastro intrecciato simile a quello che profila i campi del mosaico dell'imbotte anulare (Müntz 1878a, 360). Del rivestimento della nicchia a destra, oggi, non resta traccia alcuna.

Note critiche

Con un disegno che non lascia spazio al dubbio, Ugonio riproduce ciò che aveva visto all'interno della seconda nicchia a destra della porta: «*minutis tessellis albis compactis dispersae sunt stellulae nigricantes*» e aggiunge «*Omnes hae absides, vulgo nicchiae, antiquitus musivo depictae fuerunt.* [...] *Talis simplicissimus ornatus est etiam in prima parte fornicis interioris porticus circumeuntis columnas*» (Müntz 1878a, 360). Assai probabilmente, quindi, almeno gli intradossi della serie di nicchie quadrangolari e l'imbotte del portico esterno erano rivestiti di un bianco tessuto musivo ornato di stelle. I brani musivi del nicchione centrale con le tracce del *chrismon*, ma anche le maggiori dimensioni del vano rispetto alle altre nicchie e la posizione in asse con l'ingresso, autorizzano a credere che questo fosse lo spazio destinato a ricevere, fin dall'origine, il sarcofago imperiale, come risulta nelle copie rinascimentali (Amadio 1986, figg. 6, 14, 19, 20). Infatti, sebbene la decorazione aniconica dell'intradosso appaia estremamente semplice rispetto ai motivi ornamentali dell'imbotte anulare e del perduto rivestimento della cupola, essa è gravida di contenuti simbolici: nel monogramma d'oro è riconoscibile il *caeleste signum Dei* che «racchiude visivamente il nome e la croce di Cristo» ed esprime, quindi, un messaggio di salvezza universale, di immortalità, amplificato dalla presenza degli astri, che a loro volta conferiscono al *chrismon* una «connotazione astrale e luminosa», tipica del culto costantiniano nei confronti del Cristo-Elios (Cavalcanti 2005, 47-49). Nel panegirico che nel 355 Eusebio di Cesarea pronunciò per Costantino troviamo, d'altronde, un vero e proprio inno al segno salvifico, emblema di Cristo ma anche dello stesso imperatore, proiettato al centro dell'universo: «[In quel regno] il sole non è l'unico sole, ma schiere di stelle luminose esultano intorno al sovrano imperatore di tutte le cose» (Heikel 1902, 211; Cavalcanti 2005, 49).
Quanto alla funzione delle restanti nicchie, non potendo dare credibilità alla proposta del Panvinio, propenso ad immaginarle piene di statue (de Rossi 1899, 11), davvero inconciliabili con il contesto paleocristiano, e dovendo scartare pure la fantasiosa incisione dell'Isabelle, raffigurante grandi vasi al loro interno (Isabelle 1855, tav. XXXV), va tenuta in debito conto l'ipotesi di de Rossi, che le riteneva idonee ad ospitare candelabri marmorei, la cui esistenza nel mausoleo è sicura, dal momento che sei esemplari vennero visti da



19

20

Ciampini e due di essi, documentati accanto all'altare al centro del mausoleo nelle stampe settecentesche, furono trasportati in Vaticano nel 1772 per volere di Clemente XIV (de Rossi 1899, 11; Frutaz 1960, 117, fig. 37; Amadio 1986, 68, 86, figg. 41, 53-61, 63).

Interventi conservativi e restauri

1620: fino a quando non li notò Mariano Armellini, i due frammenti musivi del cielo stellato sulla volta della nicchia di fronte all'ingresso si mimetizzavano nell'intonaco di restauro che riprendeva il medesimo soggetto a tempera (Marucchi 1880, 61-62). L'intervento integrativo, successivamente eliminato, è stato attribuito dal Frutaz alla campagna diretta da Camuccini negli anni '40 del XIX secolo (Frutaz 1960, 115-116) e da de Rossi ai lavori di abbellimento promossi dal cardinale Veralli nel 1620 (de Rossi 1899, 11). Il fatto che i restauratori del XVII secolo abbiano colmato le lacune del mosaico dell'ambulacro e delle due absidiole con stucco policromo, induce a credere che siano stati loro, con analogo procedimento, a risarcire il rivestimento dell'intradosso della nicchia.

1939: verosimilmente fu in occasione del restauro del 1939 che lo strato di malta venne asportato allo scopo di mettere in luce la sottostante tessitura muraria (Frutaz 1960, 115-116).

Documentazione visiva

Pompeo Ugonio, schizzo (1594), BCAF, Cl. I, 161, ff. 1103-1110; de Rossi 1899.

21

Fonti e descrizioni

Pompeo Ugonio (1594), BCAF, Cl. I, 161, ff. 1103-1110.

Bibliografia

Müntz 1878a, 359-360; Marucchi 1880, 61-62; de Rossi 1899, 11-12; Wilpert 1916, I, 292, fig. 88; Frutaz 1960, 115-116; Stanley 2004, 125, fig. 18; Bisconti 2005b, 178.

1d. IL FLUVIUS ARGENTEUS, SCENE DELL'ANTICO E DEL NUOVO TESTAMENTO NELLA CUPOLA

Metà circa del IV secolo

L'orientamento radiale delle dodici coppie di colonne interposte fra l'invaso centrale e l'ambulacro del mausoleo di Santa Costanza, oltre ad avere suggerito la divisione in campi trapezoidali del mosaico della volta anulare, deve avere fornito le linee guida per impostare la grandiosa decorazione musiva della cupola. La calotta emisferica, infatti, era ripartita da dodici candelabri fitomorfi disposti a raggiera, dalla circonferenza di base convergenti in alto, intorno a un oculo centrale profilato da una cornice a ovuli, forse occluso *ab origine*. In corrispondenza della fascia inferiore, appena al di sopra del giro di finestre del tamburo, il mosaico ospitava un paesaggio marino popolato da cigni, anatre, polipi, pesci e da uno stuolo di eroti raffigurati nell'atto di pescare con reti e tridenti su zattere e navigli o dagli scogli. Al centro di dodici isolette rocciose si ergevano i grandi fusti fogliati, affiancati, alla base, da una coppia simmetrica di felini. In corrispondenza di un terzo e dei due terzi della loro altezza, i candelabri si ramificavano in girali simmetrici che, congiungendosi, fungevano da cornice a ventiquattro scene figurate suddivise in due registri sovrapposti. Nel primo ordine vi erano episodi dell'Antico Testamento di cui conosciamo per la maggior parte i soggetti: *Mosé che fa sgorgare la fonte nel deserto*, il *Sacrificio di Elia*, la *Storia di Tobia*, *Susanna e i vecchioni*, il *Sacrificio di Abele e Caino*, *Lot che riceve gli angeli a Sodoma* e altre tre scene di difficile interpretazione. In corrispondenza dell'ordine superiore doveva figurare un ciclo evangelico. In questo caso, però, l'unico episodio identificato è il *Miracolo del centurione*.

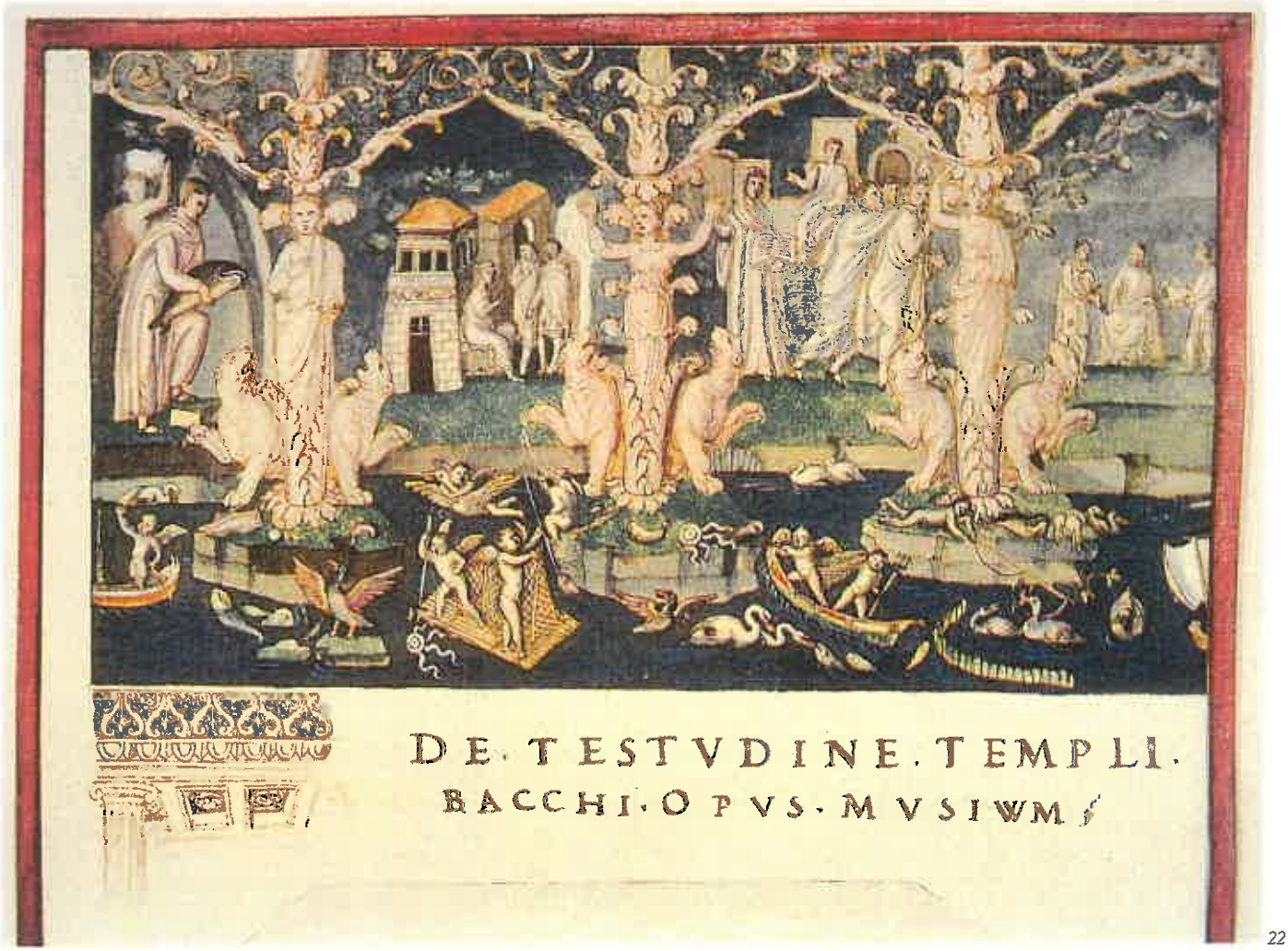
Elementi ornamentali antropomorfi e zoomorfi impreziosivano ciascun candelabro. Lungo il primo tratto del fusto era inserita una cariatide, mentre dalla parte superiore germogliava una triade di personaggi in scala minore, anche in questo caso, probabilmente, d'aspetto femminile. Coppie speculari di delfini uniti per la coda si dipartivano dalle ramificazioni orizzontali di entrambi i registri. Le tinte ad acquerello della copia di Francisco de Ollanda all'Escorial (Tormo y Monzó 1940, 124-131, tav. 28) [22] costituiscono l'unica documentazione grafica in nostro possesso per tentare di risalire ai colori del tessuto musivo, composto in prevalenza da tessere vitree, a differenza dell'ambulacro, dove predomina il marmo palombino del fondo bianco. Come risulta dalla copia dell'artista portoghese, le varietà cromatiche erano essenzialmente quelle appartenenti alla gamma del blu e del verde, la prima impiegata per il cielo e per le acque, la seconda utilizzata per il prato della riviera. I candelabri, come racconta Ugonio, erano d'oro (Müntz 1878a, 365) e infatti nella copia acquerellata le foglie d'acanto sono messe in risalto da pennellate ocra. È assai probabile, inoltre, che i flutti del paesaggio marino fossero lumeggiati da filari d'argento, visto l'esplicito riferimento, sempre nel testo di Ugonio, al fiume argentato: «*Circuit autem in gyrum pictura ad ornamentum conficta, ut videre est, fluvius enim argenteus excurrit*» (*ibidem*).

Note critiche

Il rivestimento musivo della cupola venne distrutto nel 1620, quando l'edificio fu riadibito a luogo di culto cristiano per iniziativa del cardinale Fabrizio Veralli (Matthiae 1967, 4). L'originario assetto ornamentale è documentato da numerose copie rinascimentali (Amadio 1986, 19-82), alle quali vanno aggiunte le annotazioni dell'antiquario Pompeo Ugonio, recatosi nel mausoleo in più occasioni, due volte nel 1594 e poi nel 1608 (Stern 1958, 168-169). A un primo sguardo, il materiale grafico di cui disponiamo permette di farsi un'idea esauriente dell'impianto compositivo della decorazione musiva e dei singoli temi figurativi che essa ospitava al suo interno. Prima di addentrarsi nell'esame dei singoli soggetti va detto, tuttavia, che alcuni disegni cinque e seicenteschi restituiscono una versione iconografica del mosaico non conforme alla situazione originaria poiché introducono motivi figurativi frutto di invenzione. Innanzitutto, perciò, occorre far luce sull'equivoco ingenerato da questa serie di copie (Amadio 1986, figg. 11, 28, 30, 43-44, 51, 57).

Fino agli anni '70 dell'800 la decorazione della cupola era nota grazie a incisioni tratte da un acquerello di Pietro Santi Bartoli (1635-1700) [23], copista che, per risalire all'assetto figurativo del mosaico del mausoleo, perduto già da alcuni decenni, aveva utilizzato l'acquerello conservato all'Escorial (Ciampini 1699, 1; Amadio 1986, 54-56, 58) [22]. Si deve a Raffaele Garrucci, in Spagna nel 1868 per lo studio dei sarcofagi paleocristiani, il merito di avere rinvenuto l'esemplare escorialense. Lo studioso scoprì la copia fra quelle contenute nell'album di viaggio di Francisco de Ollanda, artista portoghese giunto a Roma negli anni 1538-1540 per riprodurre dal vero le forme classiche dei monumenti antichi (Garrucci 1877, 6-8). Al di sopra dello spazio riservato a una meticolosa riproduzione del sarcofago di Costantina, l'Ollanda aveva disegnato a china, e ripassato ad acquerello, un segmento rettangolare del mosaico della cupola, circa un quarto del settore inferiore, includente un tratto della scena marina, con eroti, navigli e fauna acquatica, la metà di tre candelabri e quattro delle dodici scene bibliche inserite fra i racemi vegetali. Oltre alla copia del pittore portoghese, Garrucci rinvenne il disegno di un anonimo della fine del Quattrocento, oggi all'Escorial (*ibidem*, 7-8; Amadio 1986, 21, fig. 2) [24], in seguito attribuito alla scuola del Ghirlandaio (Egger 1906, 11), ma di recente assegnato alla cerchia di Giuliano da Sangallo (Nesselrath 1996, 185). Esaminando i due esemplari dell'Escorial, lo studioso non ebbe difficoltà a dimostrare che la riproduzione di Santi Bartoli [23], modello per numerose altre versioni [26], fra le quali l'incisione pubblicata da Ciampini (Ciampini 1699, tav. 1), non poteva considerarsi attendibile (Garrucci 1877, 6-10). Al posto delle scene narrative del registro superiore, infatti, il disegno del Bartoli presenta una serie di riquadri con satiri e menadi danzanti che non ha alcuna attinenza con lo schema compositivo reale ed è quindi frutto della sua fantasia (de Rossi 1899, 13; Stern 1958, 185-186; Amadio 1986, 38, 58).

Lo stesso può dirsi per la decorazione ad ombrello che il copista inserisce al centro della cupola, dal momento che un disegno della Kunstbibliothek di Berlino attribuito a Hugues Sambin (Amadio 1986, 41, fig. 14) [25] riproduce al suo posto, con minuziosa precisione, una rientranza circolare con tanto di cornice ad ovuli in marmo o in stucco (Stern 1958, 186). Il dettaglio trova riscontro nella situazione attuale: facendo riemergere parte della muratura di supporto a seguito della parziale asportazione dell'intonaco seicentesco, il restauro del 1939 ha messo in luce, al centro della cupola, un disco in sottosquadro che interrompe il regolare andamento dei laterizi (De Angelis d'Ossat 1940, 45). A tale proposito, giova considerare la presenza di una profilatura molto simile a quella del disegno di Sambin nel rivestimento della volta del più tardo battistero degli Ortodossi a Ravenna, dove però il

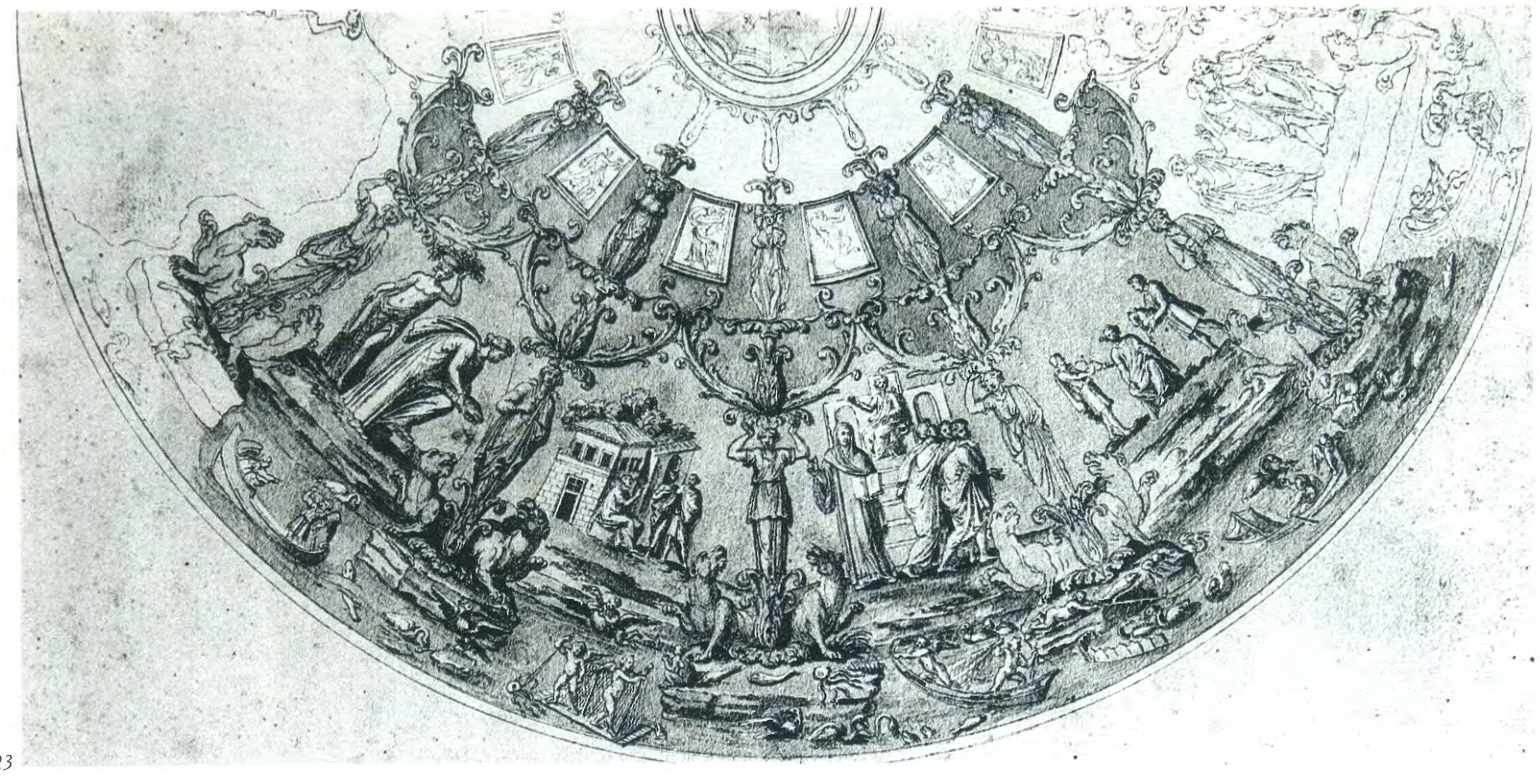


22

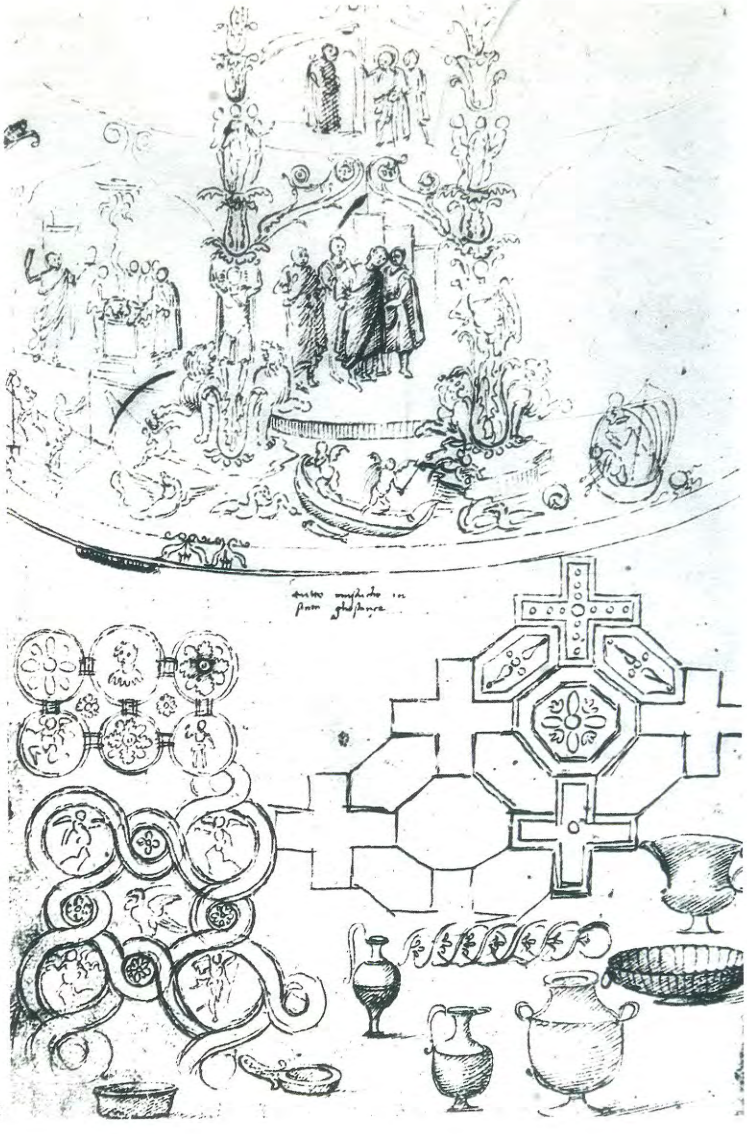
motivo ornamentale non è in rilievo bensì inserito nella tessitura musiva, ad incorniciare la scena del Battesimo di Cristo. Il caso ravennate, risalente alla metà circa del V secolo, sembrerebbe rappresentare un residuo, all'interno della dimensione figurativa, dell'ormai desueto *impluvium*, vuoto circolare sulla sommità della cupola frequente nell'architettura a pianta centrale di epoca romana, che trova nell'oculo del Pantheon l'esempio più celebre (Lucchini 1996, 111-113). Al modello del pronao del tempio adrianeo, del resto, si rifanno i portici timpanati all'ingresso dei mausolei di Massenzio sulla via Appia e di Tor de' Schiavi sulla via Prenestina (Rasch 1993, 11, 44, 48-55, 86; Brandenburg 2004c, 73-74). Quest'ultimo, inoltre, ha una cupola con quattro aperture circolari, equidistanti e disposte a metà altezza della volta (Rasch 1993, 91-92). La documentazione dell'esistenza della cornice ad ovuli sulla sommità della calotta di Santa Costanza e il cerchio in sottosquadro, venuto alla luce nello spazio corrispondente, sembrano dunque rievocare l'oculo romano, sebbene non sia dato sapere se in origine il disco circolare fosse aperto oppure no. Non è escluso, a nostro avviso, che inizialmente si trattasse di un vero *impluvium* e che al momento della messa in opera del rivestimento musivo sia subentrata la decisione di chiuderlo. D'altra parte, al lasso di tempo che intercorre tra l'edificazione del sepolcro imperiale e la sua decorazione, sono stati attribuiti due significativi pentimenti: la chiusura delle finestre della torretta e la parziale occlusione, con muratura in *opus mixtum*, del giro di finestroni del tamburo (De Angelis d'Ossat 1940, 44; Prandi 1942-1943, 288, 298; Stern 1958, 206).

Tornando alla copia di Santi Bartoli [23], l'individuazione delle fantasiose aggiunte nel registro superiore, evidenti al confronto con il disegno dell'anonimo dell'Escorial [24], con quelli di Francesco di Giorgio Martini a Torino e di Antonio da Sangallo agli Uffizi (Amadio 1986, 19, 25, figg. 1, 5), ci consentono di procedere nell'analisi dei singoli temi figurativi, iniziando dall'esame delle rappresentazioni a carattere sacro tra i racemi d'acanto e proseguendo con i soggetti profani che popolavano il paesaggio marino. Per quanto riguarda il ciclo veterotestamentario, in corrispondenza del registro inferiore abbiamo elementi sufficienti per il riconoscimento di sei scene, ma disponiamo di alcuni dati che autorizzano ad avanzare ipotesi plausibili anche su altri tre soggetti. In totale, quindi, risultano identificabili nove episodi biblici su dodici. Del registro superiore, invece, i dati in nostro possesso permettono di fornire proposte interpretative soltanto in riferimento ad una scena.

Nell'episodio parzialmente riprodotto all'estrema sinistra dell'acquerello di Francisco de Ollanda [22], già Ugonio aveva riconosciuto, seppure dubitativamente, la storia di Tobia (Müntz 1878a, 366). In effetti, l'uomo sulla destra è senz'altro identificabile con suo figlio, Tobiolo, intento ad estrarre dal pesce le viscere che permetteranno di restituire la vista al padre (Tb 6, 1-9). Secondo una recente rilettura della scena, il personaggio alle sue spalle, che

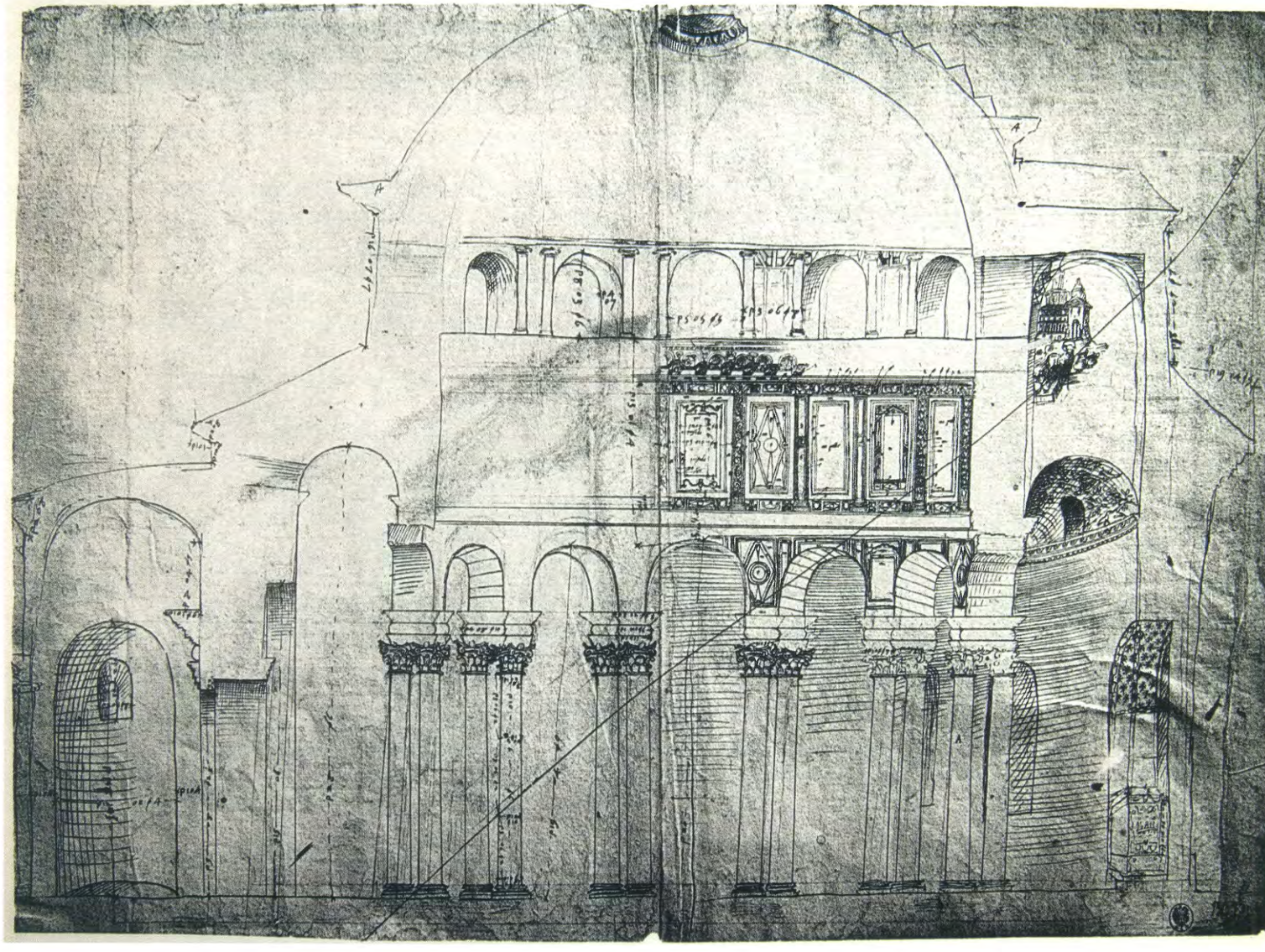


23



24

sembra sostenere un vaso sulla testa, sarebbe da identificare con la personificazione del Tigri (Perraymond 1988, 150). Nel campo seguente, sulla destra, la copia acquerellata riproduce una figura, seduta all'esterno di un edificio, che sembra interloquire con due persone ritratte in piedi. L'ipotesi di Henri Stern, di riconoscere Lot nell'individuo assiso e i due angeli giunti a fargli visita a Sodoma nella coppia di uomini accanto (Gen 19, 2-4), risulta plausibile, tanto più che la versione di Santa Costanza non è da considerarsi un *unicum* iconografico dell'età paleocristiana (Stern 1958, 176-177), visto che lo stesso episodio è presente fra le miniature della Genesi Cotton, databili entro la fine del V secolo (Weitzmann-Kessler 1986, 81, fig. 222, tav. VII, 21). Il campo successivo riassume, assai verosimilmente, la storia di Susanna e i vecchioni (Dn 13, 1-64), già individuata da Ugonio (Müntz 1878a, 366) [28]. In linea con una tradizione iconografica che trova riscontro in alcuni sarcofagi e in pitture catacombali di III e IV secolo (Stern 1958, 169-171, figg. 4-10), la giovane donna, velata, è ritratta in piedi con un libro aperto. A destra gli anziani le volgono le spalle allontanandosi e sul fondo, in cima ad una gradinata, Daniele pronuncia la condanna seduto in cattedra. All'estrema destra dell'acquerello di Francisco de Ollanda [22], si scorge gran parte della scena successiva, con due individui disposti ai lati di una figura seduta e raffigurati nell'atto di offrire doni a quest'ultima. Il personaggio di destra porge un agnello, quello di sinistra, anacronisticamente, uno strumento a corda simile ad un violino. È chiaro che si tratta di un fraintendimento del pittore portoghese, come per altro ebbe modo di notare il Winckelmann (Winckelmann 1783-1784, I, XXXI; Amadio 1986, 83). Senza dubbio nella scena va riconosciuto l'episodio dell'offerta di Caino e Abele (Gen 4, 3-5). Ciò che all'Ollanda sembrò uno strumento musicale doveva essere in realtà un fascio di spighe di grano, come annotò Ugonio, che però, in questo caso, non riuscì ad identificare la scena (Müntz 1878a, 366). Altri due episodi biblici sono stati individuati grazie al disegno dell'anonimo dell'Escorial [24] che corrisponde alla descrizione dell'antiquario bresciano. Nella scena di sinistra è raffigurato un gruppo di personaggi intorno ad un altare sul quale



25

brucia un toro. L'episodio, riprodotto in uno schizzo e ben compreso da Ugonio (*ibidem*, 365) [27], allude al sacrificio di Elia che, dopo aver immolato il bovino sull'altare, implora Dio di inviare il fuoco celeste per confondere i sacerdoti di Baal (1 Re 18, 21-36). L'evento è insolito nell'iconografia cristiana dei primi secoli ma presente, tuttavia, all'interno del ciclo veterotestamentario della sinagoga di Dura Europos (Stern 1958, 173-175; Hachlili 1998, 149-150, tav. III, 23-24). La scena successiva, così come è stata riprodotta nel disegno dell'Escorial, non è di facile interpretazione. Al suo interno sono rappresentati quattro uomini togati [24]. Quello all'estrema destra sembra essere intento a legare il personaggio che gli sta accanto, ritratto con la mano sinistra dietro la schiena, circostanza che aveva indotto Stern ad adombrare l'ipotesi che si trattasse dell'arresto di Geremia (Ger 37, 14-21, Stern 1958, 179, nota 96). Il commento di Ugonio ci permette di acquisire importanti informazioni su altri tre episodi del medesimo registro. In una di esse l'erudito scorgeva Mosé che fa sgorgare l'acqua nel deserto [27] dopo aver percosso la roccia con la verga (Esodo, 17, 6; Müntz 1878a, 367), soggetto assai frequente nell'arte paleocristiana, raffigurato spesso sia sui sarcofagi che nei dipinti delle catacombe del suburbio romano (Utro 2000, 225). In un'altra scena Ugonio distingueva uomini intenti a segare fasci di legname, pertanto è probabile che essa raffigurasse Noé che costruisce l'arca (Müntz 1878a, 365; Stern 1958, 179). Troppo generica perché possa dare adito a riflessioni interpretative, infine, appare la descrizione di un altro episodio con uomo seduto che riceve un libro dalla mano di un individuo astante (*ibidem*).

Quanto al ciclo cristologico, l'unica scena di cui rimane traccia documentaria è quella abbozzata nel disegno dell'anonimo dell'Escorial [24] e riportata in uno schizzo sommario da Ugonio [29]. Il campo è occupato da un personaggio centrale, nimbato, che dà le spalle a un uomo in secondo piano con tunica corta e solleva la mano destra nell'atto di interagire con l'individuo raffigurato sulla sinistra. Quest'ultimo sembra avere le mani nascoste sotto la veste, in segno di rispetto. Wilpert e Stern hanno riconosciuto in questa scena l'episodio del *Miracolo del centurione* (Wilpert 1916, I, 308; Stern 1958, 180). L'individuo di sinistra sarebbe da identificare con il soldato di Cafarnao, raffigurato mentre esce da casa e va incontro a Cristo che gli annuncia la guarigione del servo (Mt 8, 5-13; Nieddu 2000, 149-150). Per le scene passate in rassegna è possibile stabilire, grazie ai dati desumibili dai disegni e dagli appunti di Ugonio, se non l'esatta ubicazione, quanto meno l'ordine di successione. L'antiquario, infatti, identificava *Il sacrificio di Elia* «*in primu arcu*», corrispondente, forse, alla zona che coincide con l'ingresso (Müntz 1878a, 365; Stern 1958, 180). Accanto, procedendo verso destra, era la scena del prigioniero, sovrastata dal *Miracolo del centurione*, poi la *Costruzione dell'arca di Noé*, quindi due scene perdute, seguite dall'episodio non identificato con l'uomo seduto che regge un libro, ancora oltre *Tobiolo e il pesce*, *Lot a Sodoma*, *Susanna e i*

vecchioni, *Caino e Abele* e infine *Mosé che fa sgorgare la sorgente*. Un'idea piuttosto precisa del dispiegarsi del sottostante paesaggio acquatico viene offerta dalle due copie dell'Escorial [22, 24] e dal disegno di Antonio da Sangallo degli Uffizi (Stern 1958, 166-169, figg. 1-3). Nella riproduzione dell'artista portoghese sono raffigurate quattro piccole imbarcazioni, due copiate integralmente e le restanti in modo parziale perché fuoriuscenti dai margini del foglio. Quella all'estrema destra ha una vela quadrata, la seconda a sinistra, invece, presenta le forme di una zattera. Sopra i navigli sono coppie di piccoli geni alati che impugnano un tridente o si apprestano a tendere le reti per catturare i pesci. Altre figurine di eroti gettano l'amo dalle isole rocciose che fungono da base per i candelabri. Tra i flutti e lungo la riva nuotano pesci, polipi e uccelli acquatici, anatre, gru e cigni. In corrispondenza dell'angolo destro del disegno si scorge una palizzata che allude a uno dei sistemi messi a punto dai romani per la pesca marina e trova riscontro nel celebre mosaico nilotico di Palestrina (*ibidem*, 189; Meyboom 1995). Nel disegno dell'anonimo dell'Escorial i soggetti si ripetono in modo analogo alla sequenza riportata dal de Ollanda. Ulteriori dati, invece, si ricavano dalla testimonianza di Ugonio, che nel tratto di mosaico sopra l'altare, dirimpetto all'entrata, aveva visto una barca, guidata da un individuo al timone, con due personaggi seduti a prua «*quasi habitu sacro induti*» (Müntz 1878a, 365; Stern 1958, 190). L'indicazione fornita dall'antiquario è stata variamente interpretata: de Rossi e Wilpert hanno riconosciuto nell'imbarcazione con le figure assise la «nave mistica» che conduce nell'aldilà (de Rossi

26

1899, 15; Wilpert 1916, I, 302-303), mentre Stern ha respinto ogni lettura in chiave cristiana, per l'assenza di espliciti richiami alla dimensione religiosa, invece manifesti, nelle sembianze della colomba e nel *chrismon*, ogni qual volta il tema compare in ambienti paleocristiani (Stern 1958, 190-191). Il battello di Santa Costanza descritto da Ugonio, a detta di Stern, doveva essere simile a quello che sovente si trova riprodotto su sarcofagi romani di III e IV secolo d.C., dove scene marine hanno come protagonisti non solo i soliti genietti alati ma anche individui umani, simboleggianti i defunti stessi che partecipano ai piaceri della pesca e della navigazione: non è da escludere, per questo, che la coppia di personaggi adulti, effigiata nell'imbarcazione alla base della cupola di Santa Costanza, alludesse proprio a Costantina e al suo sposo (*ibidem*, 191).

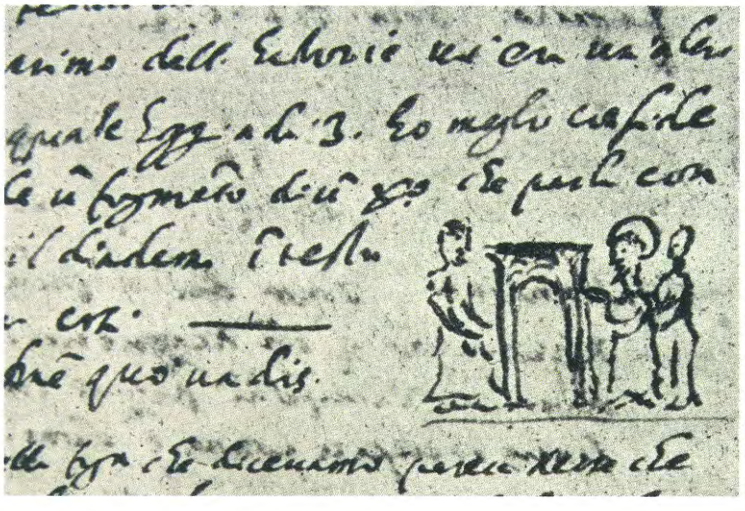
Mediante un nutrito numero di confronti con opere greco-romane, sempre Stern ha potuto dimostrare, *ad abudantiam*, fino a che punto i mosaicisti di Santa Costanza si siano avvalsi del repertorio formale dell'arte pagana nel raffigurare il paesaggio marino e i grandi candelabri, inclusi gli animali, le cariatidi e le triadi di personaggi femminili che fuoriescono dai racemi acantiformi (Stern 1958, 186-190). Al di là della varietà dei motivi ornamentali, tuttavia, sorprende l'abilità del cantiere musivo nel realizzare un programma figurativo che non poteva avvalersi di una tradizione consolidata, poiché si prefiggeva di integrare, entro un impianto decorativo di tradizione classica, un campionario iconografico a carattere sacro, del quale certamente non dovevano esistere numerosi precedenti monumentali, soprattutto nella complessa disposizione che impone una superficie concava.

La decorazione della cupola di Santa Costanza è stata paragonata al mosaico della volta del mausoleo di Centcelles, presso Tarragona, anch'esso di committenza di un membro della famiglia di Costantino (*ibidem*, 183-184; Schlunk 1988). Se il caso spagnolo sul piano figurativo è accostabile alla decorazione della Nomentana per la presenza di episodi biblici disposti in circolo e il *continuum* del tema che si dispiega alla base, raffigurante, in questo caso, scene di caccia con uomini a cavallo, dal punto di vista delle modalità tecnico-esecutive fra le due opere si interpone una differenza sostanziale: le tessere lapidee dai colori pastello che compongono il mosaico di Centcelles sono indice di un cantiere avvezzo all'arte del rivestimento pavimentale, diversamente da quelle vitree della cupola di Santa Costanza, in parte rivestite da foglie d'oro e d'argento, inverosimili per un piano di calpestio. Gli esiti formali del mosaico della Nomentana sono assai più vicini ai risultati raggiunti all'interno della cupola del citato battistero degli Ortodossi a Ravenna. Lo rivela la simile distribuzione a ruota dei candelabri d'oro, ma anche la scelta cromatica delle tessere, simile nella predominanza dei toni azzurri e verdi, come attestano i colori dell'acquerello di Francisco de Ollanda [22]. Sennonché, l'impianto figurativo del mosaico ravennate, coerentemente alla sua datazione più tarda, appare spogliato della moltitudine di forme e figure ellenizzanti che nella calotta di Santa Costanza strabordano ovunque, quasi a tacitare un senso di *horror vacui*.

Proprio la distanza del rivestimento della cupola romana dalla tradizione dei mosaici pavimentali invita a ricercare eventuali nessi con la coeva decorazione parietale, giacché è possibile ipotizzare che il paesaggio marino figurasse alla base dei temi absidali di talune basiliche romane di età paleocristiana. Non possiamo sapere con certezza se il tema facesse parte della decorazione di V secolo dell'abside di San Giovanni in Laterano, anche se autorizzano a supporlo la sua presenza nel mosaico di Jacopo Torriti, che ha sostituito il rivestimento tardoantico sul finire del '200 ad eccezione

27

28


29

del volto di Cristo inserito nella nuova tessitura musiva (→ 43), e l'allusione a una moltitudine di pesci e altre specie di animali «*inter chorum et altare*» nel *Liber de Ecclesia Lateranensi*, risalente al 1169 (Monciatti 2001-2002, 35). Ancor più arduo è stabilire se il paesaggio acquatico comparisse alla base del mosaico dell'abside di Santa Maria Maggiore, realizzato al tempo di Sisto III (432-440), visto che in questo caso possiamo basarci soltanto sulla constatazione che nel rivestimento della nuova abside tardoduecentesca anche qui, e sempre per mano di Torriti, è stato inserito il tema della fauna marina (→ 41c; vedi Menna 1991, 236-251). Certa, invece, è la presenza delle scene acquatiche, con eroti che pescano dalle imbarcazioni o dagli scogli, nel cilindro absidale dell'oratorio del Monte della Giustizia, perduto, ma descritto e documentato graficamente da de Rossi, che ne aveva proposto una datazione al IV secolo, a tutt'oggi condivisibile (→ 5).
Diversamente dalla posizione assunta da Stern, deciso a non assegnare al soggetto marino alcuna valenza cristiana (Stern 1958, 190-191), proprio la presenza del paesaggio acquatico all'interno di uno spazio ad alto contenuto sacrale, quale è quello della conca absidale (Andaloro-Romano 2000, 94), autorizza a credere che il brulicante universo del *fluvius argenteus* facesse parte di un programma iconografico unitario e coerente, volto a rappresentare il cammino dell'umanità verso la salvezza eterna, prefigurata dagli episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento. L'illustrazione del programma divino per la redenzione dell'uomo, che nelle basiliche paleocristiane si dispiegava lungo le pareti laterali della navata convergendo nella teofania absidale, a Santa Costanza veniva riassunto all'interno di uno spazio geometricamente perfetto, una volta emisferica, specchio dell'armonia dell'universo secondo la visione cosmogonica dell'epoca (Bisconti 2005b, 177). L'inserimento delle scene neo e veterotestamentarie entro uno schema concentrico aveva imposto la rinuncia alla sequenza narrativa, a tutto vantaggio del loro valore di *exempla* della salvazione umana, certamente appropriato alla funzione funeraria dell'ambiente. Considerato che il motivo a ombrello nella copia del Bartoli e nell'incisione pubblicata da Bellori (*Doc. vis.*) [26], è del tutto inventato, al centro della cupola possiamo ipotizzare l'esistenza di un'immagine teofanica, fulcro dell'intera rappresentazione, senza tuttavia escludere la possibilità che la profilatura ad ovuli incorniciasse un oculo aperto, un disco di cielo nel quale potrebbe ravvisarsi l'immagine simbolica del Cristo-*Elios* (Hautecoeur 1954, 177-198, 218-227).

Interventi conservativi e restauri

Fine XVI secolo: circa lo stato di lacunosità del mosaico alla fine del '500, alcune informazioni si ricavano da Ugonio che, nel descrivere una ad una le scene veterotestamentarie del primo registro, riferendosi ai tre campi a destra dell'episodio della costruzione dell'arca di Noé, denunciava il distacco del rivestimento musivo (Müntz 1875, 365-367). Il fatto che l'erudito abbia rinunciato a procedere alla descrizione delle scene del registro superiore lascia supporre, inoltre, che l'area centrale si presentasse in condizioni particolarmente lacunose.
1620: a questa data il cardinale Fabrizio Veralli, nell'ambito di una serie di lavori di restauro promossi per la riconsacrazione dell'edifico a luogo di culto, procedette alla rimozione totale del rivestimento musivo e alla stesura di un dipinto raffigurante le leggendarie storie di santa Costanza, in parte eliminato nel 1939 per riportare alla luce la muratura sottostante (Matthiae 1967, 4). È probabile che la scelta di asportare il tessuto musivo della cupola, compiuta in pieno clima controriformista, sia stata dettata più dall'avversione alle forme ellenizzanti in un luogo ritenuto a lungo il tempio di Bacco che dallo stato frammentario della tessitura musiva (*Ibidem*). Contestualmente alla sostituzione dell'originario rivestimento della cupola, d'altra parte, si intervenne con integrazioni a stucco per risarcire le lacune dei mosaici della volta dell'ambulacro e delle due absidiole.

Documentazione visiva

La documentazione visiva della decorazione di Santa Costanza è stata raccolta e pubblicata da Adele Anna Amadio (Amadio 1986).

Francisco de Ollanda, acquerello (1538-1540), MBE, 28-1-20, f. 27v; anonimo, cerchia di Giuliano da Sangallo, disegno (fine XV secolo), MBE, 28-II-12, f. 4v; anonimo, disegni (XVI secolo), BMV, Ital. IV, 149, ff. 8r-8v; attribuito a Hugues Sambin, disegno (1520-1601), KBB, 4151, f. 73r; anonimo italiano, disegno (XVI secolo), KBB, OZ 109, f. 8; Pietro Santi Bartoli, acquerelli (1635-1700), GUL, nn. 64-65, ff. LXXXI, LXXXIII; WEC, Baddeley Codex, CV, 49; WRL, A 22, f. 9576; Francesco Bartoli, acquerello (1675-1730), Holkham Hall, I, 52, 49; Pietro Santi Bartoli, incisione (Bellori 1791, tav. II); Ciampini 1699, tav. I; Pompeo Ugonio, schizzi (1594), BCAF, 161, ff. 1103-1110.

Fonti e descrizioni

Pompeo Ugonio (1594), BCAF, Cl. I, 161, ff. 1103-1110.

Bibliografia

Ciampini 1699, tav. 1; Garrucci 1877, 6-10, tav. 204, 4; Müntz 1878a, 353-367; de Rossi 1899, 15-17; Schmarsow 1904, 2-7; Egger 1906, 11; Wilpert 1916, I, 298-310; Tormo y Monzó 1940, 124-131, tav. 28; Lehmann 1945, 12-13; Stern 1958, 159-218; Matthiae 1967, 4; Amadio 1986, 19-59, 67-72, 76, 81-83; Perraymond 1988, 150; Nesselrath 1996, 185; Mackie 1997, 404-405; Monciatti 2001-2002, 34-36; Mackie 2003, 154-156; Brandenburg 2004c, 85-86; Stanley 2004, 135; Bisconti 2005b, 177-178.

1e. L'OPUS SECTILE DEL TAMBURO

Metà circa del IV secolo

La perduta decorazione in *opus sectile* del tamburo è documentata dalla breve descrizione di Pompeo Ugonio (Müntz 1878a, 366) e da alcuni disegni rinascimentali (Amadio 1986, 24, 39, 41) [30, 31]. Le visualizzazioni grafiche restituiscono un parato marmoreo che rispettava, verticalmente, la divisione in dodici sezioni scandita dalla disposizione radiale delle coppie di colonne e si articolava, orizzontalmente, in tre registri. Nel primo livello, la zona soprastante ciascun capitello era ornata da un motivo rettangolare disposto in verticale che all'interno presentava sagome a forma di losanga o dal profilo ondulato. La copia berlinese riporta il medesimo ordine compositivo anche in coincidenza della superficie superstite soprastante gli archi [25].

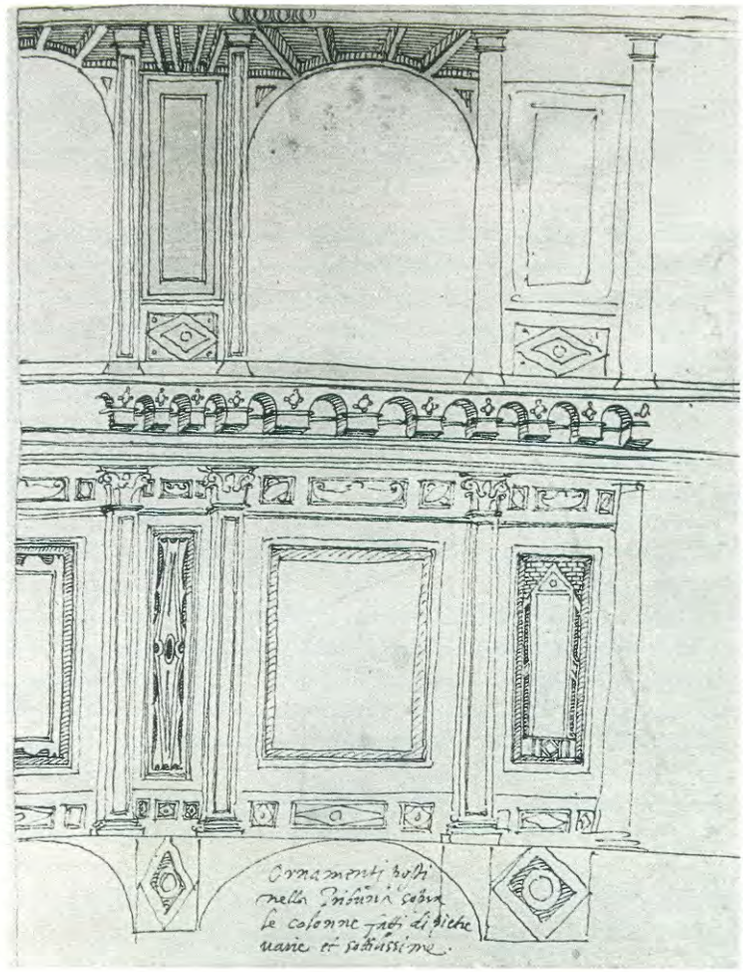
Al di sopra di un doppio giro di modanature marmoree, presumibilmente lisce, il settore centrale ripeteva la ripartizione in campi rettangolari. Per questi ultimi è possibile risalire allo schema di base, costituito da cornici, ad andamento sia geometrico che curvilineo, e rombi o profilature lobate ospitanti al loro interno due o quattro listelli cuneiformi, a mo' di croce, con la punta rivolta verso un disco centrale. Dall'osservazione dell'assetto architettonico del tamburo e da un disegno della Marciana [30] si evince che la larghezza dei rettangoli non doveva risultare uniforme, come riportato nelle copie di Berlino e dell'Escorial [31], bensì variare alternamente a seconda dell'allineamento con gli ampi vani delle finestre e gli interposti setti murari. Finte colonne, con capitelli acantiformi e lesene realizzate ora mediante listelli tripartiti ora con motivi a *rinceaux*, si trovavano in corrispondenza dei lati lunghi dei riquadri. Sopra e sotto, invece, passava un nastro caratterizzato da un'alternanza di formelle quadrate e rettangolari, le prime costituite da sagome romboidali e scudi incrociati in diagonale, le seconde da pelte e losanghe con un disco al centro.

Fra il secondo e il terzo registro correva un fascio di modanature, lisce e ad ovuli, e nel mezzo un elaborato fregio imitante una serie continua di archetti pensili, sorretti da mensole con foglie di acanto, decorati con cantari, coppe, e di nuovo pelte o scudi incrociati. Nell'ordine superiore, che inglobava il finestrato, un motivo prospettico emulante le travi di un tetto dava l'illusione di un loggiato. Più in basso, tra una finestra e l'altra, al centro di una coppia di alte lesene, era stato impiegato ancora una volta un pannello rettangolare disposto verticalmente, in questo caso sopra uno zoccolo contenente un motivo a losanga. Grazie alla copia di Francisco de Ollanda [22], infine, possiamo risalire al coronamento dell'*opus sectile*: nel margine inferiore sinistro della riproduzione del paesaggio marino della cupola si scorge parte di una profilatura ad ovuli sovrastata da un fregio con coppie di S affrontate, al centro delle quali si sviluppava un motivo gigliato (→ 1d) (Stern 1958, 209).

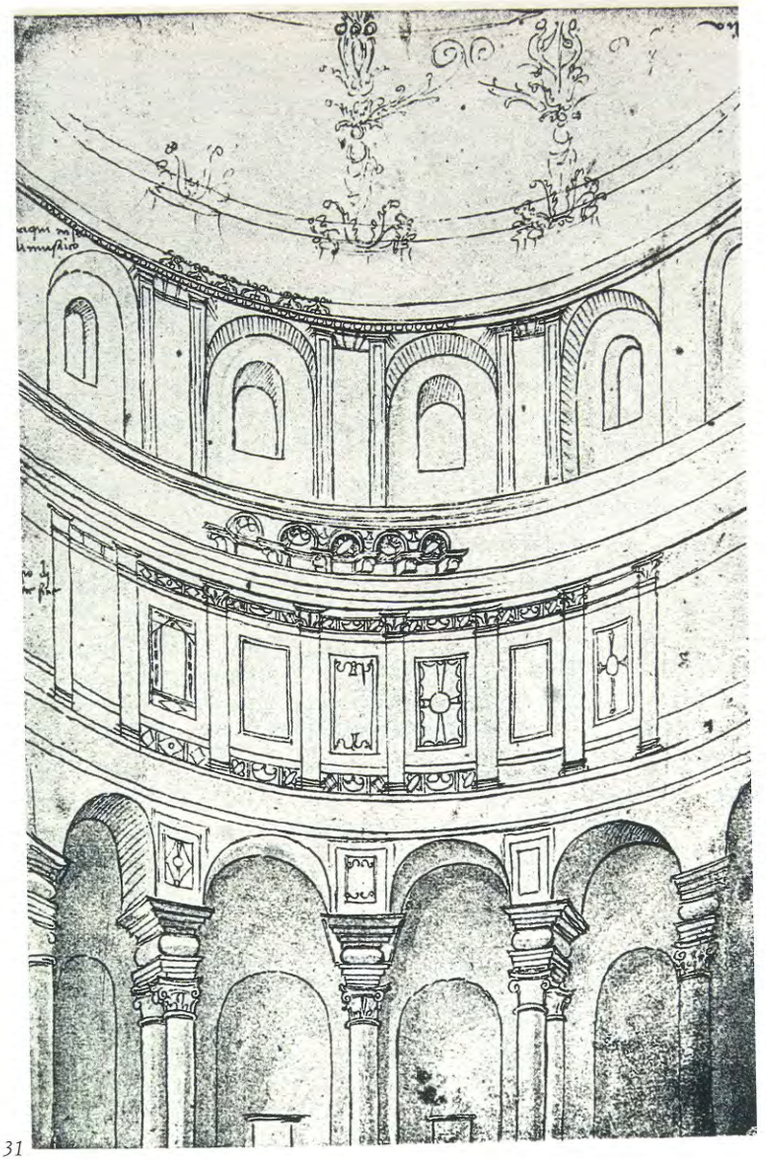
Note critiche

Benché parziale, il disegno cinquecentesco della Staatbibliotek di Berlino, attribuito alla mano di Hugues Sambin (Berckenhagen 1970, 26, 28), sorprende per la precisione con la quale vengono riportati i motivi decorativi dei *sectilia*, le misure di alcune lastre e, mediante un gran numero di sigle, le diverse tipologie di marmi [25]. Alcune abbreviazioni sono riconoscibili, come la P e la S, che con ogni probabilità indicavano rispettivamente la presenza del porfido e del serpentino. Altre indicazioni sono addirittura esplicite, cozme il «giallo», verosimilmente alludente al marmo tunisino delle cave di Chemtou, il cosiddetto giallo antico (Gnoli 1971, 139-141, fig. 123). Ci sono anche numerose M ed una Q non facilmente identificabili. Probabilmente, un esame ravvicinato del disegno del Sambin consentirebbe di documentare, mediante un grafico, l'originaria policromia del rivestimento marmoreo. Quanto all'assetto decorativo, le versioni di Berlino, dell'Escorial e della Marciana, hanno fornito dati sufficienti a stabilire un serrato confronto con altri casi di *opus sectile* della tarda antichità, mentre altre copie rinascimentali, fra le quali l'esemplare sangallesco degli Uffizi, nella raffigurazione di statue a grandezza d'uomo in corrispondenza dell'ordine del finestrato, non risultano convincenti (Stern 1958, 208-211; Amadio 1986, 20, 24-25, 48-50). Appare chiaro, d'altra parte, che lo schema a tre registri del tamburo di Santa Costanza deriva da un modello concepito per rivestire una parete priva di arcate nel registro inferiore. Lo si deduce sempre dalla sezione della copia di Berlino che documenta una brusca interruzione dei partiti geometrici in corrispondenza delle ghiere degli archi del colonnato (Stern 1958, 210).

Significativamente la decorazione di Santa Costanza risulta assai prossima a numerosi contesti di IV secolo. Fra gli esempi che più si avvicinano all'impianto scenotecnico delle *crustae* del mausoleo costantiniano, si impone il rivestimento della basilica di Giunio Basso, risalente al 331 circa, documentato da copie rinascimentali – non del tutto attendibili – e alcuni frammenti superstiti di



30



31

eccezionale qualità (→ 33). Come si evince dal noto disegno di Giuliano da Sangallo (BAV, Barb. lat. 4424, f. 31), il parato marmoreo dell'aula esquilina si avvicinava alla versione della Nomentana per alcune stringenti analogie nella scelta del repertorio ornamentale: il fregio ad archetti pensili che correva sotto le finestre, il motivo a pelte, i grandi pannelli rettangolari dal profilo ondulato, le finte colonne con capitelli acantiformi uniti a fusti decorati da due profilature rettangolari intramezzate da una formella quadrata. La tipologia del pannello rettangolare contenente un motivo a losanga, presente a Santa Costanza tanto nel registro inferiore che in quello mediano, fa parte della coeva decorazione dell'ambiente M2 all'interno della catacomba dei Santi Marcellino e Pietro (Kelly 1986, 243, fig. 358; Spera 1995, 438; Guidobaldi 2003, 61, fig. 82). Al di là del profilo romboidale, colpisce ritrovare nel contesto ipogeo il medesimo decoro all'interno della profilatura romboidale, riprodotto dall'anonimo dell'Escorial [31], costituito da quattro listelli cuneiformi disposti a croce con i vertici puntati verso un disco centrale (Amadio 1986, fig. 3; Kelly 1986, 112-114, fig. 12; Spera 1995, 438). La variante con una sola coppia di listelli in verticale, attestata dalla copia di Berlino, si trova, invece, nelle catacombe di Domitilla, all'interno di una decorazione a finti marmi, sempre del IV secolo (Kelly 1986, 257; Spera 1995, 438). Strette analogie si incontrano anche fra i rivestimenti della basilica costantiniana e dell'aula palatina, più o meno coeva, facenti parte del complesso imperiale di Treviri. Lo rivela il riscontro di pannelli con decoro a losanga, dei motivi a pelta e dei capitelli a coronamento delle lesene realizzati a rilievo (Krencker 1929, 310-313; Kelly 1986, 208-210). Quest'ultimo dettaglio costituisce un indizio a favore dell'ipotesi sull'uso di elementi fogliati in aggetto anche nel parato marmoreo di Santa Costanza. Un'ultima considerazione, a proposito del campionario di forme che caratterizza le tarsie marmoree del mausoleo della Nomentana, meritano i fregi a *rinceaux*, riprodotti nella copia berlinese ad ornamento delle lesene dell'ordine mediano. Simili motivi decorativi ricorrono nel rivestimento dell'aula tricliniare di Porta Marina ad Ostia (Becatti 1969, 81-84, tavv. LVII-LVIII; → 39) e della *domus* delle Sette Sale sul colle Oppio (Bianchi 2002, 466, fig. 17), entrambi riferibili alla seconda metà del IV secolo.

Importante, infine, è la testimonianza di Ugonio, grazie alla quale veniamo a sapere che i sottarchi fra gli intercolunni erano rivestiti da «*incrustaturae ex laminis lapidis venati albi*» e che in un punto del tamburo, secondo Wilpert coincidente con la zona soprastante l'abside sinistra, l'*opus sectile* ospitava il monogramma di Cristo, «*incrustatum hoc signum vario lapide*» (Müntz 1878a, 366; Wilpert 1916, I, 285).

Interventi conservativi e restauri

1620: a questa data il rivestimento marmoreo venne distrutto in occasione dell'intervento di ammodernamento dell'edificio voluto dal cardinale Fabrizio Veralli (Matthiae 1967, 4).

1939: intervento di restauro nel corso del quale, eliminando gran parte dell'intonaco seicentesco che rivestiva l'invaso centrale del mausoleo, fra i laterizi della tessitura muraria venne alla luce «la traccia della linea dealbata battuta orizzontalmente per servire da guida» all'*opus sectile* e, contestualmente, numerosi fori contenenti le grappe di rame, fissate alla parete con pezzetti di marmo per l'ancoraggio delle tarsie (De Angelis d'Ossat 1940, 44).

Documentazione visiva

La documentazione visiva della decorazione di Santa Costanza è stata raccolta e pubblicata da Adele Anna Amadio (Amadio 1986).

Anonimo italiano, disegno (XV secolo), MBE, 28-II-12, f. 7; Antonio da Sangallo il Vecchio, disegno (1455-1534), GDSU, Arch. 7835; Francisco de Ollanda, acquerello (1538-1540), MBE, 28-1-20, f. 27v; attribuito a Hugues Sambin, disegno (1520-1601), KBB, 4151, ff. 73r-73v; anonimo, disegno (XVI secolo), KBB, OZ, 109, f. 9; anonimo, disegno (XVI secolo), BMV, Ital. IV, f. 19r; Jacopo Barozzi da Vignola, acquerello (1507-1573), GDSU, 7919.

Fonti e descrizioni

Pompeo Ugonio (1594), BCAF Cl. I, 161, ff. 1103-1110; Onofrio Panvinio (XVI secolo), BAV, Vat. lat. 6780, f. 278: «*Cupola quae in summo de musivo vetustas inferiore parte propre columnas tota marmoris ornamentis varii coloris ornata est*».

Bibliografia

de Rossi 1899, 14; Wilpert 1916, I, 284-286; Deubner 1939, 32, fig. 9; Amadio 1986, 24-25, 31, 39, 41, 46-47, 50-51; Kelly 1986, 253-256, tav. 154; Spera 1995, 438; Monciatti 2001-2002, 30; Guidobaldi 2003, 61.

1f. LA TRADITIO CLAVIUM NELL'ABSIDIOLA NORD

Terzo quarto del IV secolo

32

Su un fondo di cielo grigio chiaro profilato in basso da una sottile banda di prato verde, pervaso da nubi bianche, rosse e blu a simulare uno spazio ultraterreno, si stagliano le figure del Cristo, al centro, e di Pietro a sinistra, affiancate da dieci palmizi, due alle spalle dell'apostolo, uno più piccolo fra i due personaggi, frutto di un'aggiunta del restauro ottocentesco e i restanti sette a destra [32].

33

Il Cristo, seduto su un globo simboleggiante l'universo, vestito di un pallio rosso con striature azzurre impreziosito da clavi ocra [35], è rappresentato nell'atto di consegnare le chiavi a Pietro [34], che si appresta a riceverle con il busto inclinato in segno di deferenza e le braccia protese. Al pari dell'abside corrispettiva, dalla parte opposta dell'ambulacro, la scena è incorniciata da un ricco festone di frutta.

Note critiche

Il mosaico riproduce il tema della *Traditio clavium*, tratto da un versetto di Matteo («a te darò le chiavi del regno dei cieli», Mt 16, 19; Spera 2000, 292). In rapporto dialettico con la coeva scena dell'abside di fronte, alludente alla *Traditio legis*, o della pace se si vuole credere all'autenticità dell'iscrizione del cartiglio, l'atto di trasmissione delle chiavi da Cristo a Pietro assume una connotazione altamente simbolica, di una vera e propria investitura, mossa dal Verbo al primo vescovo di Roma per conferire a quest'ultimo l'incarico di governare la Chiesa nascente (Matthiae 1967, 38). Il raffronto con numerose versioni del medesimo soggetto, a partire da una serie di sarcofagi risalenti alla seconda metà del IV secolo (Spera 2000, 292), permette di dissolvere ogni dubbio circa l'identificazione del personaggio di sinistra, nel quale non può che essere riconosciuto san Pietro, nonostante risulti privo di aureola e soprattutto d'aspetto accentuatamente giovanile, addirittura

34

imberbe. Il motivo di questa anomalia, in contrasto con una linea iconografica di antica e consolidata tradizione che lo vuole con barba e capigliatura grigia o canuta, si spiega per via dell'arbitraria ricostruzione delle sue fattezze in occasione degli interventi integrativi moderni. La *Traditio clavium* del mausoleo di Costantina, che insieme al suo *pendant* nell'abside sud è stata assegnata al terzo quarto del IV secolo (Matthiae 1967, 41; Oakeshott 1967, 65; Andaloro 1987, 225-226; Bisconti 2003d, 263), rappresenta la versione monumentale più antica giunta fino a noi. Se è opinione comune che il mosaico della nicchia meridionale abbia trovato un corrispettivo nel perduto tema absidale di San Pietro, subentrato nella seconda metà del IV secolo alla primitiva decorazione esclusivamente d'oro (→ 2a Andaloro 2000, 38, 61 nota 18, 63; Bisconti 2003d, 265), di recente è stata avanzata l'ipotesi che pure la *Traditio clavium* facesse parte della decorazione musiva della basilica petrina, non all'interno dello spazio presbiteriale, ma in uno dei riquadri lungo la navata, fra le scene neotestamentarie (*ibidem*). A tal proposito giova ricordare che nei rilievi di alcuni sarcofagi paleocristiani la *Traditio legis* è collocata in posizione predominante e centrale, mentre alla *Traditio clavium* è riservato un posto equivalente a quello assegnato ad altre scene evangeliche (Garrucci 1877, tav. 334, 3; Bovini-Brandenburg 1967, tav. 47 n. 200, tav. 106 n. 676).

Venendo a mancare qualsiasi traccia documentaria dell'ipotetica presenza di una *Traditio clavium* all'interno di San Pietro, tuttavia, proprio la classe dei sarcofagi rappresenta un indispensabile termine di confronto per l'analisi della scena contenuta nel mosaico della via Nomentana, essendo l'unica categoria di manufatti paleocristiani ad ospitare questo tema, per altro in un numero piuttosto ristretto di casi e sempre come parte di un ciclo cristologico. La circostanza ha permesso di ipotizzare un'origine e una diffusione prevalentemente funeraria della *Traditio clavium* (Spera 2000, 292; Bisconti 2003d, 263) che, del resto, ben si confà ad un mausoleo imperiale. Esaminando il sarcofago di Civita Castellana (Ranucci 1998, fig. 5), quello proveniente dalle catacombe di San Sebastiano (Bovini-Brandenburg 1967, tav. 47, n. 200) e l'esemplare della basilica vaticana (*ibidem*, tav. 106, n. 676), fra i più antichi e citati, ci si rende subito conto, però, di una differenza non trascurabile: mentre nei rilievi marmorei il Cristo è ritratto allo stesso livello della figura di Pietro, alla quale fa da *pendant* dalla parte opposta l'immagine di Paolo, nella versione musiva il Cristo siede sul globo, giungendo così a creare una netta distinzione gerarchica con l'apostolo (Ciancio 2002, 1853) e trasformando una scena di tono narrativo in una rappresentazione teofanica.

La presenza del Pantocratore assiso sul globo (della Valle 2002, 1659-1684), che trova una giustificazione in un passo del profeta Isaia («il cielo è il mio trono e la terra lo sgabello dei miei piedi»,

Is 66, 1), allontana pertanto la versione del mausoleo da quelle dei contemporanei sarcofagi allineandola al pannello pittorico delle catacombe di Commodilla (Deckers et al. 1994, tavv. 3-5), risalente al VI secolo. In questo caso, a differenza dei numerosi contesti dove il Cristo sulla sfera celeste appare del tutto avulso dall'episodio della consegna delle chiavi – come nei mosaici ravennati di San Vitale, in quelli della basilica eufrasiana di Parenzo, nel battistero napoletano di San Giovanni, e a Roma, nelle catacombe di San Sebastiano, a San Lorenzo fuori le mura, nelle versioni perdute di Sant'Andrea in Catabarbara e delle catacombe di Priscilla (Spera 2000, 289; della Valle 2002, 1660-1668) – la somiglianza con la rappresentazione del mausoleo costantiniano riguarda l'intero nucleo iconografico anche se nella versione più tarda il tema è affiancato da Paolo e i santi Felice, Adautto e Merita.
Un altro elemento figurativo condiviso dalle due opere è quello delle palme, che a Santa Costanza si appropriano di una parte considerevole della scena, estendendosi verticalmente dal basso orizzonte fino all'estremità superiore del cielo, mentre nelle catacombe di Commodilla occupano la sezione inferiore del pannello. Il loro inserimento all'interno del mosaico della Nomentana trova una giustificazione nel significato allegorico che esse – verosimilmente – assumono, come ci viene suggerito da Eusebio di Cesarea che in una delle sue opere esegetiche le elegge a simbolo dell'aspirazione assoluta verso il divino per via del loro sviluppo verticale (PG XXIII, 1181-1182; Ciancio 2002, 1856). Sul piano formale, comunque, le palme rivestono un'essenziale funzione di bilanciamento nell'impaginazione del tema absidale, che senza di esse sarebbe apparso completamente sguarnito a destra, per via della presenza di un solo apostolo sul lato opposto. La ragione per la quale l'impianto figurativo dell'absidiola appare disarmonico, nonostante questo accorgimento, risiede probabilmente nel fatto che i mosaicisti incorsero nella difficoltà di dover rappresentare all'interno di uno spazio volumetricamente complesso, equivalente a un quarto di sfera, un tema che fino ad allora era stato raffigurato soltanto fra gli episodi della *Passio Christi* di alcuni sarcofagi (Andaloro 2000, 38-39), e pur ipotizzando che precedentemente fosse comparso all'interno della decorazione di San Pietro, nel caso della basilica vaticana non poteva che trovarsi inserito frà le scene che occupavano la navata centrale, senza assumere le monumentali dimensioni di una teofania absidale (Bisconti 2003d, 262-265).

35

Interventi conservativi e restauri

La prova che le sembianze giovanili del volto di Pietro [34] sono il risultato di un'arbitraria integrazione è fornita da Pompeo Ugonio, il quale, esaminando la scena del mosaico sul finire del XVI secolo, così scriveva: «*Salvator in sublimi spherae insidet superque sinistrum genu volumen tenet laeva manu. A dextera eius inclinatur illi viri quidam qui aut librum Salvatori porgit, aut manum tangit, aut quid simile facit: ille senex non est more sanctorum diademate cintus*» (Stanley 1987, 31). L'erudito, quindi, pur confondendo le chiavi con un *volumen* ed escludendo l'ipotesi che si potesse trattare di un santo per via dell'assenza del nimbo, non esitava ad attribuire caratteri senili al personaggio. Tanto basta per dimostrare l'avvenuta metamorfosi di quest'ultimo nel corso dei successivi interventi conservativi. Il fraintendimento è da attribuire al restauro del tempo del cardinale Veralli (1620) dal momento che nell'incisione di Ciampini [33], risalente al 1693, l'apostolo appare già d'aspetto giovane (*ibidem*, tav. 22, fig. 1). A testimonianza delle integrazioni seicentesche, in gran parte sostituite da quelle della campagna guidata da Vincenzo Camuccini (1834-1840), restano alcune tessere di stucco tra i filari del panneggio della veste dell'apostolo (*ibidem*). Di quest'ultimo anche la mano destra, diversamente dall'opinione di Matthiae che ne apprezzava la «intensa e calda colorazione» (Matthiae 1967, 406), sembrerebbe il frutto di un restauro, come lascia sospettare la posizione innaturale e la sua nudità in contrasto con la sinistra che è velata, secondo un modello iconografico consolidato.
Per quanto riguarda la figura di Cristo, la testa appare molto alterata, ad eccezione, forse, della zona intorno agli occhi (Stanley 1987, 35). La veste è assai rimaneggiata, soprattutto in corrispondenza dei due clavi ocra [35], e tuttavia mantiene la trama della tessitura originaria con la fine alternanza di filari rossi e turchesi impiegata per ottenere l'effetto cromatico della porpora (*ibidem*, 35-36). La mano sinistra è autentica, mentre quella destra e l'area circostante risultano rifatte tanto che al posto delle chiavi si scorge una sagoma cuneiforme. I palmizi di destra appaiono per lo più integri, la coppia di sinistra è stata invece in gran parte ricomposta nel corso dell'ultimo restauro e l'esemplare al centro, fra il Cristo e Pietro, addirittura inventato, come attesta l'incisione di Ciampini (Matthiae 1967, 404; Stanley 1987, fig. 1). Sull'autenticità del festone carpoforo le analisi di Matthiae e di Stanley divergono: al primo il tratto inferiore «con uve nere, pere, mele e granati» appariva originale (Matthiae 1967, 405), al secondo, invece, l'80% della superficie è sembrata frutto del rifacimento ottocentesco (Stanley 1987, 37).

Documentazione visiva
Ciampini 1693, fig. 32, I-2 (vedi Stanley 1987, tav. 22, 1); Giovan Battista Piranesi, incisione (1754) (vedi Stanley 1987, tav. 22, 3).

Fonti e descrizioni
Pompeo Ugonio (1594), BCAF, Cl. I, 161, 1105 (vedi Stanley 1987, 31, nota 8).

Bibliografia
Garrucci 1877, tav. 334; Wilpert 1916, I, 293-294; Bovini-Brandenburg 1967, tav. 47, n. 200, tav. 106, n. 676; Matthiae 1967, 35-44, 404-406; Oakeshott 1967, 65; Andaloro 1987, 225-226; Stanley 1987, 29-42; Deckers et al. 1994, tavv. 3-5; Ranucci 1998, 306-309; Andaloro 2000, 38-39, 61-65; Bisconti 2000b, 451-462; Spera 2000, 289; Ciancio 2002, 1854-1857; della Valle 2002, 1660-1668; Bisconti 2003d, 262-265; Bisconti 2005a, 67-78.

1g. LA TRADITIO LEGIS NELL'ABSIDIOLA SUD

Terzo quarto del IV secolo

Al centro della calotta absidale il Cristo stante tende un cartiglio [36], con la scritta «*Dominus pacem dat*», all'apostolo Pietro [38], prono alla sua sinistra, e solleva il braccio destro in corrispondenza della figura di Paolo [39], il quale sopraggiunge acclamante dalla parte opposta. I personaggi sono raffigurati all'interno di un paesaggio edenico con un tappeto di nuvole variopinte, a simulare il cielo della seconda venuta, e due palme che spuntano da piccoli edifici posti alle estremità laterali. Al di sotto del basso orizzonte, su una striscia di prato verde, si stagliano quattro agnelli alludenti agli evangelisti, i quali fiancheggiano, a coppie, il *mons* paradisiaco percorso da tre rivoli d'acqua – che in origine dovevano essere quattro – chiaro riferimento ai fiumi apocalittici. Una banda decorata con un ricco festone di frutta fa da contorno alla raffigurazione.

Iscrizioni
1 - Iscrizione con funzione esplicativa, in capitale epigrafica. Esito del restauro guidato da Vincenzo Camuccini (1834-1840), attestata con varianti morfologiche delle lettere (M) nell'incisione di Ciampini, risalente al 1693 [37].

Dominus pacem dat. Chr(istus)

Note critiche
La scena rinvia all'iconografia della *Traditio legis*, in questa versione declinata nella variante della *Traditio pacis*, secondo l'ipotesi, non da tutti condivisa (Stanley 1987, 32, 38; Bøgh-Rasmussen 1999, 24), che considera l'iscrizione sul *volumen* il frutto di un restauro fedele all'originale (Vallin 1963, 579-587; Matthiae 1967, 37, 51 nota 81; Cecchelli Trinci 1982-1983, 196; Spera 2000, 291; Andaloro 2000, 38). Il tema della *Traditio legis*, priva di riferimenti scritturistici diretti ma riecheggiante l'episodio della trasmissione delle tavole a Mosé sul monte Sinai (Bisconti, 2000c, 50-51) e forse l'apparizione di Gesù a Pietro (I Cor 15; Bisconti 2003d, 260), sta ad indicare la consegna della legge al rappresentante degli apostoli da parte del Verbo.
È opinione sempre più accreditata che nel periodo che va dalla morte di Costantino (337) alla fine del pontificato di Liberio (366), lo stesso soggetto sia stato scelto per mosaicare il catino absidale della basilica di San Pietro, in sostituzione del rivestimento aureo impiegato all'epoca della fondazione costantiniana (Andaloro 2000, 38, 61 nota 18, 63; → 2a). Dal momento che le datazioni proposte per il mosaico di Santa Costanza rientrano all'interno del terzo quarto del IV secolo (Matthiae 1967, 41; Oakeshott 1967, 65; Andaloro 1987, 225-226; Bisconti 2003d, 263), non è possibile asserire che la decorazione della basilica petrina sia stata eseguita in epoca antecedente a quella del mausoleo, e che esista un rapporto di filiazione tra la prima e la seconda.
Comunque sia, la versione del mausoleo imperiale sembrerebbe costituire l'esempio pittorico più antico giunto fino a noi, certamente il caso più precoce di una rappresentazione del soggetto in un catino absidale (Ihm 1960, 33-35, 127-129), giacché in epoca così alta la *Traditio legis* s'incontra soltanto nella pittura dell'arcosolio della catacomba *ad decimum* di Grottaferrata e nella decorazione musiva della volta del battistero napoletano di San Giovanni in Fonte, per altro attribuite l'una alla fine del IV secolo e l'altra a un arco di tempo che va dalla seconda metà del IV secolo al primo decennio del V (Bisconti 2000b, 735-736; → 26) e quindi verosimilmente entrambe posteriori. Anche la versione nel cubicolo delle catacombe di Priscilla, perduta ma documentata da un disegno di Wilpert, è stata assegnata alla fine del IV secolo (Ciancio 2002, 1853 nota 24). Se ci spostiamo alla classe dei manufatti scultorei, i primi esempi di questo tema s'incontrano in una serie di sarcofagi, tutti di produzione romana e databili agli anni 360-370, quindi più o meno contemporanei al mosaico del mausoleo di via Nomentana (Bisconti 2003d, 263).
Tornando al carattere peculiare del mosaico del mausoleo, appare evidente che l'opera non possa prescindere dal contesto aulico e funerario all'interno del quale è venuta alla luce. Che si tratti di una raffigurazione voluta da Costantina, figlia di Costantino, probabile finanziatrice e destinataria dell'edificio, da suo fratello Costanzo II (352-361) o da un altro membro della famiglia negli anni immediatamente successivi, rimane una questione aperta; è comunque certa la natura imperiale della committenza che ha dato agio a una lettura del soggetto in chiave politico-religiosa, con espliciti rimandi al tema pagano della *Largitio pacis*, pace che i Costantinidi potevano assicurare, secondo la loro propria ideologia, grazie all'avvenuta conversione alla religione cristiana (Matthiae 1967, 37). Nel monogramma di Cristo (*XP*), presente sul cartiglio consegnato a Pietro [38], come pure sulla volta stellata che sovrastava il sarcofago della figlia dell'imperatore a pochi metri di distanza, è ravvisabile il «sigillo» della *pax christiana*, segno salvifico che aveva garantito a Costantino la vittoria su Massenzio (Ciancio 2002, 1858-1859). Da questo punto di vista non sembra casuale l'ambiguità del termine *Dominus* in uso nel IV secolo per designare non solo il Cristo ma anche l'imperatore (*ibidem*, 1859 nota 47). Secondo un'altra interpretazione, basata su riflessioni di natura storico-dottrinaria, il tema della *Traditio* all'interno del mausoleo

36

sarebbe da leggersi come messaggio di pace per la soluzione della crisi ariana esplosa nel decennio 340-350 (Cecchelli Trinci 1982-1983, 196). Di recente, infine, è stato posto l'accento sul carattere teofanico ed escatologico che la scena viene ad assumere grazie ai molteplici richiami apocalittici, quali le nubi, i quattro fiumi, i due edifici da cui escono gli agnelli, identificati come simbolo dell'*Ecclesia ex circumcisione* ed *ex gentibus* (Bisconti 2003d, 266). In quest'ottica, il messaggio che s'è voluto attribuire alla scena del Cristo che vince sulla morte, risorge e preannuncia la seconda venuta (*ibidem*, 267), ben si attaglia a un'immagine intimamente legata ad un mausoleo imperiale.

37

Interventi conservativi e restauri

Le zone maggiormente compromesse dai restauri, oltre al festone di frutta della cornice che risulta quasi completamente rifatto (Stanley 1987, 36), coincidono con la figura di Cristo e il settore circostante del cielo, con il busto di Pietro e la zona inferiore del suo panneggio, con il cartiglio, l'intero edificio di destra, la zona centrale del prato (Matthiae 1967, 404; Stanley 1987, 37-42). Numerose sono le aree di integrazione dove si scoprono fraintendimenti o omissioni di tratti figurativi originari. Al di là della discussa autenticità dell'iscrizione (*Iscr.* 1), un'incongruenza evidente si scorge nella zona inferiore del prato, dove i quattro fiumi dell'Apocalisse da quattro che erano sono diventati tre. Anche l'assenza della fenice, simbolo della resurrezione di Cristo, in genere inserita nell'iconografia della *Traditio* in prossimità dei palmizi (Bisconti 2000c, 51), potrebbe essere dovuta alla perdita di brani musivi.

Non del tutto risolta è pure la questione che ruota intorno all'asta impugnata dall'apostolo Pietro: si è pensato, anche di recente, alla sopravvivenza del tratto inferiore di una croce astile, che in genere, nella rappresentazione della *Traditio legis*, l'apostolo sostiene a simboleggiare la vittoria sulla morte col martirio, come ad esempio nel caso del mosaico di Napoli (Bisconti 1997b, 735-736). A quest'idea tuttavia, ci si è opposti di recente (Ciancio 2002, 1859) sposando la tesi di Matthiae, convinto dell'integrità della tessitura musiva al di sopra della spalla di Pietro e quindi propenso a identificare il bastone come *virga virtutis* (Matthiae 1967, 36-37). Proprio le numerose

38

39

alterazioni che il mosaico ha subito nel corso dei restauri, però, insieme al fatto che l'inserimento della verga non è attestato in altri casi, permettono di dar credito all'ipotesi di un'iconografia tradizionale.

Documentazione visiva
Ciampini 1693, fig. 32, I-1 (vedi Stanley 1987, tav. 22, 2).

Fonti e descrizioni
Pompeo Ugonio (1594), BCAF, Cl. I, 161, 1105 (vedi Stanley 1987, 31, nota 8).

Bibliografia:
Wilpert 1916, I, 295-297; Ihm 1960, 33-35, 127-129, tav. V, fig. 1; Vallin 1963, 579-587; Matthiae 1967, 3-53, 169-179, 400-406, 412; Oakeshott 1967, 61-65; Cecchelli Trinci 1982-1983, 195-199; Amadio 1986, 92-142; Andaloro 1987, 225-226; Stanley 1987, 29-42; Bøgh-Rasmussen 1999, 5-37; Andaloro 2000, 38-39, 61-65; Bisconti 2000c, 50-53; Bisconti 2000p, 451-462; Spera 2000, 289; Ciancio 2002, 1854-1857; Bisconti 2003d, 262-267; Bisconti 2005a, 67-78.

Simone Piazza