

*“Non esiste in tutto il mondo
una chiesa più bella”*



CONOSCERE, VALORIZZARE E DIVULGARE IL PATRIMONIO
DI SAN LORENZO MAGGIORE A MILANO

LA PRIMA FASE DI UN PROGETTO

Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore
12 Dicembre 2015

Atti a cura di
Silvia Lusuardi Siena e Elisabetta Neri

“Non esiste in tutto il mondo una chiesa più bella”

Conoscere, valorizzare e divulgare il patrimonio
di San Lorenzo Maggiore a Milano.
La prima fase di un progetto

Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 12 Dicembre 2015

Enti Promotori:

Università Cattolica del Sacro Cuore,
Dipartimento di Storia, Archeologia e Storia dell'Arte,
Cattedra di Archeologia Medievale,
Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici

Soprintendenza Archeologia della Lombardia

Parrocchia di San Lorenzo Maggiore

Finanziamento:

Regione Lombardia
Fondo Sociale Europeo



Parrocchia
di San Lorenzo Maggiore



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore



Indice

Silvia Lusuardi Siena, Elisabetta Neri, Premessa p. 7

Filippo Maria Gambari, Mons. Gianni Zappa, Don Augusto Casolo, Gemma Sena Chiesa, Silvia Lusuardi Siena, Saluti p. 8

LAVORANDO IN SAN LORENZO MAGGIORE:

UN PRELIMINARE BILANCIO DELLA RICERCA E LE PROSPETTIVE FUTURE

Elisabetta Neri, Il complesso di San Lorenzo Maggiore: nuove riflessioni p. 19

Furio Sacchi, Chiara Bozzi, Antonio Dell'Acqua, Studiare e formare a studiare: la catalogazione dei frammenti architettonici romani p. 39

RILEGGERE GLI STUDI PASSATI, GUARDARE IL CONSERVATO E RICOSTRUIRE: I PRIMI RISULTATI INNOVATIVI

Antonio Dell'Acqua, Il portale di Sant'Aquilino in San Lorenzo Maggiore p. 53

Alessandro Bona, Il saggio di scavo di Maria Pia Rossignani presso le fondazioni del tetraconco laurenziano: rilettura dei dati e studio dei materiali p. 85

Guido Guarato, Le anfore di San Lorenzo Maggiore a Milano: un riesame e un aggiornamento p. 119

Silvia Gazzoli, La strada dei marmi prima di arrivare a San Lorenzo Maggiore: studio su un *corpus* inedito di lastre di rivestimento marmoreo p. 137

Mauro Vassena, Un "labirinto" di ipotesi su una nota lastra dell'arredo liturgico con *chrismon* di San Lorenzo Maggiore: una messa a punto p. 151

Elisabetta Neri, La c.d. lastra con labirinto: nuovi confronti e una proposta di lettura del motivo centrale p. 159

Alessandro Zobbio, Guido Guarato, Una passeggiata dove non si può camminare: le pitture della galleria superiore e la c.d. lastra con labirinto p. 173

L'ALLESTIMENTO MUSEALE DELLA CAPPELLA DI SANT'AQUILINO: GLI APPARATI DIDATTICI

Elisabetta Neri

IL COMPLESSO DI SAN LORENZO MAGGIORE: NUOVE RIFLESSIONI

Malgrado la basilica sia stata indagata in estensione all'inizio del Novecento¹ e, in anni più recenti, sia stata oggetto di più mirate analisi dell'elevato² e delle stratigrafie conservate³, la sua cronologia e committenza rimangono estremamente dibattute. L'arco temporale in cui oscillano le datazioni proposte va dalla metà del IV fino alla seconda metà del V secolo.

Un primo riesame complessivo della documentazione disponibile⁴, confortato da ulteriori dati che vengono discussi in questo volume⁵, portano a collocare il cantiere nell'ambito del pieno V secolo e a proporre una chiusura o un rifacimento delle coperture nel pieno VI secolo.

L'attribuzione a quest'arco cronologico pone però un problema di non poca ricaduta storica: proprio nel momento in cui Milano perdeva, almeno formalmente il suo ruolo di capitale dell'impero, la città veniva dotata di un importante edificio di culto che per dimensioni, tipologia di decoro, quantità e qualità del materiale di reimpiego si serviva palesemente del linguaggio imperiale. Questa presenza monumentale sembra dimostrare un mantenuto interesse per la metropoli da parte della corte anche quando risiedeva a Ravenna e porta ad interrogarsi sul ruolo, strategico-militare e, di conseguenza, politico, che Milano continuava ad avere durante il V secolo.

In questo arco di tempo il solo momento in cui si hanno labili tracce di un interesse imperiale per Milano è il regno di Valentiano III. L'eco di un suo intervento precedente all'invasione unna della città può essere cercato nel palazzo imperiale, dando credito alla voce Milano del lessico Suda⁶. La fonte riporta che Attila, entrato a Milano, vide una decorazione raffigurante due imperatori seduti in trono con alcuni Sciti uccisi ai loro piedi. Il re degli Unni procedette quindi cambiando l'immagine e rappresentando se stesso in trono con gli imperatori romani che versavano sacchi d'oro ai suoi piedi. Se-

¹ CHIERICI - CALDERINI - CECHELLI 1951.

² FIENI 2004.

³ CERESA MORI 1989; ROSSIGNANI 1990.

⁴ NERI - LUSUARDI SIENA - GREPPI 2015.

⁵ BONA *infra* ; GUARATO *infra*.

⁶ *Lexicon Suda*, s.v. *Mediolanon*. Sebbene la fonte sia medio-bizantina Giuseppe Zecchini sottolinea la provenienza di questo passo da Prisco (420-471), Prisc. Fr. 22, 3. (ZECCHINI 1999, p. 790, nota 50).

condo quanto rappresentato nella monetazione imperiale a partire da Valentiniano I⁷, veniva messo in immagine ciò che ci si auspicava accadesse: una vittoria militare sui barbari. Lo stesso soggetto dell'imperatore che schiaccia il barbaro viene scelto da Giustiniano per decorare la controfacciata del mosaico di S. Apollinare Nuovo, modificando una rappresentazione analoga di Teodorico, stando all'esame di un noto frammento di mosaico con ritratto di Giustiniano ora staccato⁸. Non solo quindi la fonte documenta una pratica verisimile ma, secondo Giuseppe Zecchini⁹, gli imperatori seduti in trono non possono che essere Valentiniano III e Marciano prima della vittoria ai Campi Catalaunici. Proprio l'importanza di Milano avrebbe quindi attirato gli Unni, inducendoli a saccheggiare la città. Così Attila, entrato a Milano nel 452, avrebbe rappresentato il suo auspicio: la sottomissione non militare, ma economica di Roma. A seguito dell'invasione attilana Milano rafforza probabilmente la coscienza del suo ruolo strategico e viene riaperta la zecca che batte moneta aurea¹⁰. Questa attività avveniva sotto il controllo diretto di legati imperiali, i *comites sacrae largitionis*, di cui uno è sepolto nel 418 presso la *basilica Apostolorum*¹¹.

In attesa che indagini ulteriori possano chiarire meglio la cronologia di fondazione della basilica di S. Lorenzo, si intende in questa sede attirare l'attenzione su alcuni aspetti non ancora affrontati in letteratura che possono aprire nuove delle prospettive di interpretazione sulle funzioni dell'edificio, ora ritenuto cappella palatina¹², ora mausoleo imperiale¹³, ora *martyrium*¹⁴.

Il pozzo nella chiesa: casi analoghi e possibili rituali associati

Al centro della chiesa gli scavi di inizio Novecento hanno portato alla luce un pozzo (fig. 1). Malgrado questo sia attestato unicamente da una fotografia e non riportato nelle planimetrie, che documentano solo i muri d'ambito e le fondazioni, se ne intuisce la posizione centrale al tetraconco¹⁵, i numerosi livelli di innalzamento della vera, e, nella parte bassa, l'attacco a una possibile tubatura per lo smaltimento o l'adduzione delle acque. Questa struttura, connessa e non obliterata dai pavimenti della basilica¹⁶, può

⁷ ZECCHINI 1999, pp. 790-791.

⁸ BALDINI LIPPOLIS 1998, PENNI IACCO 2004.

⁹ BELLONI 1976, pp. 220-228.

¹⁰ CHIARAVALLE 1983; TOFFANIN 2014.

¹¹ SANNAZARO 2008.

¹² CAGIANO DE AZEVEDO 1986.

¹³ KINNEY 1972.

¹⁴ PICARD 1989.

¹⁵ Si osserva sul fondo della foto uno dei pilastri (quello sud orientale) dell'anello centrale visibili anche in altre fotografie.

¹⁶ Dietro il pozzo sono visibili in sezione una serie di piani pavimentali che corrispondono alle fasi d'uso della basilica CHIERICI - CALDERINI - CECHELLI 1951, tav LII. Questi sembrano trovare corrispondenza con una serie di piani e di rialzi della vera. Questo potrebbe tuttavia



Fig. 1. Milano, S. Lorenzo Maggiore, pozzo al centro del tetraconco (da CHIERICI - CALDERINI - CECHELLI 1951).



Fig. 2. Milano, S. Tecla, pozzo collocato nella parte terminale della solea.

essere difficilmente ritenuta una preesistenza, dal momento che l'area da essa occupata, non frequentata in precedenza, fu oggetto di bonifica proprio per ospitare il cantiere.

La posizione centrale e i rialzamenti della vera rivelano la storia di una struttura che continua ad essere utilizzata anche dopo la consacrazione della chiesa, anche se non se ne può escludere un uso in fase di cantiere.

Per comprenderne la funzione e l'eventuale ruolo liturgico, in assenza di una documentazione esaustiva, è solo possibile proporre una serie di confronti con evidenze analoghe e interrogarsi, con il supporto delle fonti, sull'eventuale rituale connesso. Senza pretesa di esaustività si presentano alcuni risultati di un censimento in corso.

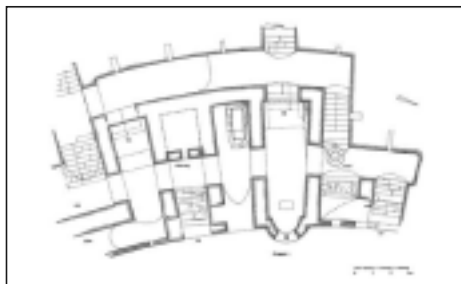
L'esempio topograficamente più vicino a S. Lorenzo è costituito dal pozzo di S. Tecla a Milano (fig. 2), basilica principale del complesso cattedrale dalla fine del IV secolo. La struttura connessa ad un edificio pubblico romano posizionato in corrispondenza della navata centrale, viene integrata nella parte terminale della *solea*¹⁷. La vera è soggetta a continui rialzamenti in epoca paleocristiana, altomedievale e romanica, dovuti alle modificazioni della zona presbiteriale, causate anche dall'inserimento di una cripta a partire dal X secolo. La funzionalità fino all'abbandono dell'edificio è documentata dalla presenza di uno scarico di suppellettile (liturgica?) in maiolica arcaica, che potrebbe stabilire

essere un effetto fotografico. Innegabile restano i tre rialzi della vera del pozzo e i differenti piani pavimentali documentati.

¹⁷ MIRABELLA ROBERTI 1963, p. 84 sottolinea che nella fase più antica il pozzo era dotato di un gradino in ciottoli che ne garantiva l'accesso e dell'imposta di una carrucola.



Fig. 3. Hierapolis, chiesa di S. Filippo. Pianta con il posizionamento delle vasche e della cisterna.



a destra Fig. 4. Durazzo, cappella dell'anfiteatro, pozzo e suo posizionamento in pianta.



l'*execratio* dei *vasa*, della struttura e della chiesa stessa¹⁸.

Rafforza il valore liturgico del pozzo in questione la presenza sulla vera in negativo di tracce di una struttura metallica che ne proteggeva l'accesso e il rinvenimento nella basilica di altri numerosi pozzi di epoca romana, obliterati dal più antico pavimento. La struttura era accessibile al clero dalla *solea* e all'assemblea tramite tre gradini. Si ignora tuttavia come fosse inserito all'interno della recinzione presbiteriale e se da questa fosse in qualche modo schermata.

Mario Mirabella Roberti, dopo averne documentato il rinvenimento, ha rinvio alla presenza di contesti analoghi negli edifici di S. Giovanni a Sanremo, S. Eufemia nell'Isola Comacina, S. Sebastianello nel Foro a Roma¹⁹. Lo studioso propone infine che "il pozzo della nostra basilica" potrebbe "aver avuto tanta vitalità per la sua prossimità alle reliquie delle Sante Tecla e Pelagia (?)", il cui contatto avrebbe reso sante le acque contenute nella cisterna.

La connessione di vasche e pozzi con una struttura sepolcrale di un martire è documentata nella chiesa di S. Filippo a Hierapolis di Frigia (fig. 3). Qui i pellegrini in visita alla tomba dell'Apostolo almeno fino al VI secolo avevano accesso a delle vasche: si tratta in una prima fase di due strutture rettangolari laterali alla tomba, e in un secondo momento di un solo bacino circolare di fronte alla tomba, incluso nella parte terminale della *solea*²⁰. L'acqua, come ben sottolineato da Francesco D'Andria, ha in questo contesto un valore curativo: lungo la scala che conduceva il pellegrino al santuario martiriale e

¹⁸ NERI - SPALLA - LUSUARDI SIENA 2014.

¹⁹ MIRABELLA ROBERTI 1963, p. 97, nota 21.

²⁰ D'ANDRIA 2013.

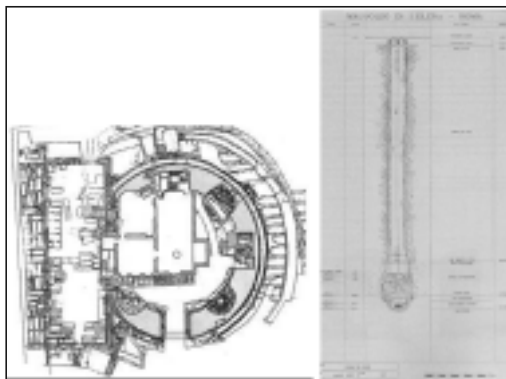


Fig. 5. Roma, S. Elena, pozzo al centro del mausoleo, pianta e sezione (VENDITELLI 2012).

alla sua chiesa, il fedele faceva una prima tappa di purificazione presso un edificio termale e in seguito incontrava una fontana santa (*aghiasma*) allo snodo tra la chiesa e il *martyrion*. La centralità dell'acqua, insita nella natura paesaggistica del sito, è secondo d'Andria ereditata dal santuario pagano di guarigione del *Ploutonion*: pratiche di purificazione e di incubazione in antichità lì seguite, continuavano ad essere i modi in cui il divino poteva manifestarsi anche nel santuario cristiano²¹.

Un pozzo adiacente al possibile luogo di sepoltura del protovescovo martire *Astius* è presente nella cappella del noto complesso dell'anfiteatro di Durazzo, che conosce più fasi di valorizzazione e risistemazione in età altomedievale e medievale²² (fig. 4).

La sacralità dell'acqua del pozzo è garantita dalla presenza della reliquie o dal sangue dei martiri nel caso di S. Prassede a Roma, stando al racconto della *Passio Prudentiae et Praxedis*²³. La basilica titolare sorge infatti nel luogo della casa del senatore Pudente e delle sue figlie Prudenziana e Prassede (I d.C.). L'intera famiglia subì il martirio e i corpi furono deposti nelle catacombe di Priscilla sulla via Salaria e solo con papa Adriano I (700-795) ritraslati nella rinnovata basilica da allora intitolata a S. Prassede. La *passio* racconta che la Santa raccoglieva con una spugna il sangue dei martiri per versarlo in un pozzo. Questa struttura sarebbe in seguito stata reintegrata ed enfatizzata nell'edificio di culto.

Sempre in ambito romano al centro della circonferenza tracciata dai perimetrali del mausoleo di S. Elena a Roma, è stato messo in luce un pozzo, ritenuto in fase con il cantiere constantiniano, senza escluderne la pertinenza agli edifici abitativi precedenti²⁴ (fig. 5). Si tratta di una struttura profonda 20 m scavata nel tufo per 16 m e nella pozzolana per i restanti 4 m. L'acqua di faglia oggi arriva a 18,5 m. Stando ad un deposito di vasellame quasi intero, il pozzo non è più funzionale dopo il 1250. La pratica di deporre vasi nel pozzo sembra risalire al 1150 e corrisponde al momento storico in cui, sotto il

²¹ D'ANDRIA 2014.

²² BOWES-MITCHELL 2009.

²³ AASS, vol. 32, Julii V, 130-132; AASS, vol. 17, Maii IV, 295-301. SCHAEFER 2013.

²⁴ VENDITELLI 2012, pp. 254-256.



Fig. 6. Afrodisia, pozzo in corrispondenza dell'altare della chiesa costruita sul tempio di Afrodite (foto autore).

pontificato di Anastasio IV, il sarcofago di porfido di Elena venne trasferito in Laterano²⁵ con lenta trasformazione della sacralità dell'edificio.

La reintegrazione di un pozzo appartenente ad un edificio preesistente è documentato nella cattedrale di Afrodisia in corrispondenza dell'altare²⁶ (fig. 6). La struttura era localizzata all'esterno della cella, ma all'interno della peristasi del tempio su cui nel V secolo si imposta la cattedrale, dopo un rituale di esorcismo di cui si conservano ancora le tracce materiali. La presenza di una struttura per l'approvvigionamento dell'acqua al di sotto dell'altare è documentata in altri contesti anatolici come la chiesa di S. Filippo a Hierapolis, la c.d. basilica del concilio a Laodicea²⁷ e la basilica est a Xanthos²⁸.

In altri casi invece i pozzi hanno chiaramente funzione devozionale e sono volti a connettere la tomba di un martire al piano pavimentale della chiesa. Il pozzo permette l'accesso alla tomba garantendo, in un certo senso, la continuità del rituale del *refrigerium* con oggetti devozionali di diverso tipo. Questo si verifica nella chiesa di S. Lorenzo al Verano a Roma²⁹ (fig. 7), come in una delle strutture messe in luce nella chiesa dei Santi Quaranta a Saranda in Albania³⁰ (fig. 8).

I pozzi in chiesa finora riconosciuti e repertoriati possono essere distinti in tre tipologie

²⁵ VENDITELLI 2012, p. 256.

²⁶ HEBERT 2000.

²⁷ SIMSEK 2015.

²⁸ Ex inf. J.P. Sodini e M.P. Raynaud.

²⁹ HODGES 2007 per il contesto, senza segnalazione dei pozzi, documentati da un sopralluogo personale.

³⁰ SERRA 2000, p. 106.



Fig. 7. Roma, S. Lorenzo al Verano, pozzo votivo su tomba privilegiata.



Fig. 8. Saranda, chiesa dei Santi Quaranta, uno dei pozzi all'interno del santuario superiore.

funzionali che talvolta si integrano e confondono:

1. Dei pozzi pertinenti ad edifici preesistenti, reintegrati ed enfatizzati nella struttura liturgica.
2. Dei pozzi devozionali che creano una connessione tra una sepoltura e il piano d'uso dell'edificio.
3. Dei pozzi o vasche e cisterne legati alle pratiche di guarigione.

Poche sono le fonti liturgiche che fanno allusione all'uso dell'acqua in rituali che potrebbero giustificare la presenza di un pozzo all'interno di un edificio di culto. In ambito

orientale il rituale di sciacquare la suppellettile liturgica al di sotto dell'altare in un bacino, è documentato da fonti tardomedievali³¹. I pozzi, posizionati in corrispondenza dell'altare, potrebbero tuttavia provare che si tratta di una pratica antica in uso a partire almeno dal VI secolo. L'acqua veniva poi utilizzata nel rituale di consacrazione delle chiese, che comprendeva la *lustratio* dell'altare dopo la deposizione delle reliquie. Una prima attestazione di questo rituale è stata riconosciuta nel passaggio di Gregorio di Tours che invita il vescovo *Mellitus* a non distruggere i templi pagani ma a riconvertirli in chiese dopo aver praticato un rituale di consacrazione che comporta l'aspersione dell'acqua e la deposizione delle reliquie³². La *lustratio* dell'altare è nei Scaramentari presentata in tutti i rituali di consacrazione e assume un particolare valore nel rituale ambrosiano, nel quale anche le pareti dell'edificio venivano lavate. Dopo la cerimonia dell'alfabeto, si procedeva alla *lustratio* delle pareti e all'unzione dell'altare, per finire con la benedizione e il lavaggio della suppellettile liturgica³³. La cerimonia si concludeva con una processione intorno alla chiesa, un discorso del vescovo e la deposizione delle reliquie.

Altre fonti sono meno esplicite e fanno allusione a pratiche di guarigione che si servono dell'acqua: non solo diversi passaggi dei *Miracula Teclae*, ambientati nel santuario di Seleucia³⁴, ma anche la testimonianza del pozzo miracoloso della chiesa della Natività Betlemme che, secondo Gregorio di Tours, offriva ai puri di cuore la possibilità di vedere la stella dei magi e di beneficiarne come se fosse una reliquia acheropita³⁵.

Quest'ultimo ruolo sembra particolarmente adatto a dei culti di guarigione come quelli di Tecla e di Lorenzo attestati nei contesti milanesi, senza escludere tuttavia le altre possibilità di interpretazione su cui bisogna continuare a interrogarsi allargando la base comparativa dei dati di confronto.

Dall'esame dei casi comparativi emerge inoltre il legame possibile del pozzo con lo reliquie o una tomba che rende Santa l'acqua del pozzo e lo trasforma in polo devozionale all'interno dell'edificio. Questo potrebbe ribadire la natura martiriale del santuario e di conseguenza il ruolo attrattivo all'interno della città.

³¹ PALLAS 1952.

³² Per i rituali di consacrazione delle chiese BAUDOT 1909 e DA CL, IV, coll. 370-405; Gregorius Turoniensis, *Dialogi*, in PL LXXVII, col. 288. Alcuni interpretano come un rituale di dedizione le processioni trionfali, dopo la deposizione delle reliquie presentate in Ambrogio (*Epistula ad Marcellinam*, I, 22) e Sozomeno (*Historia ecclesiastica*, VII, 22).

³³ MAGISTRETTI 1897. Durante la *dedicatio* si procedeva in Occidente alle lustrazioni con acqua benedetta e all'unzione dell'altare con il crisma. Nella liturgia ambrosiana, prima della *lustratio* veniva praticata la cerimonia dell'alfabeto: ovvero si iscrivevano sul pavimento le lettere dell'alfabeto per indicare che Cristo (l'alfa e l'omega) prendeva possesso dell'edificio.

³⁴ PELLIZARI c.s.; MONACA 2008 per S. Tecla e SFAMENI 2008 per i culti terapeutici.

³⁵ BAGATTI 1952.

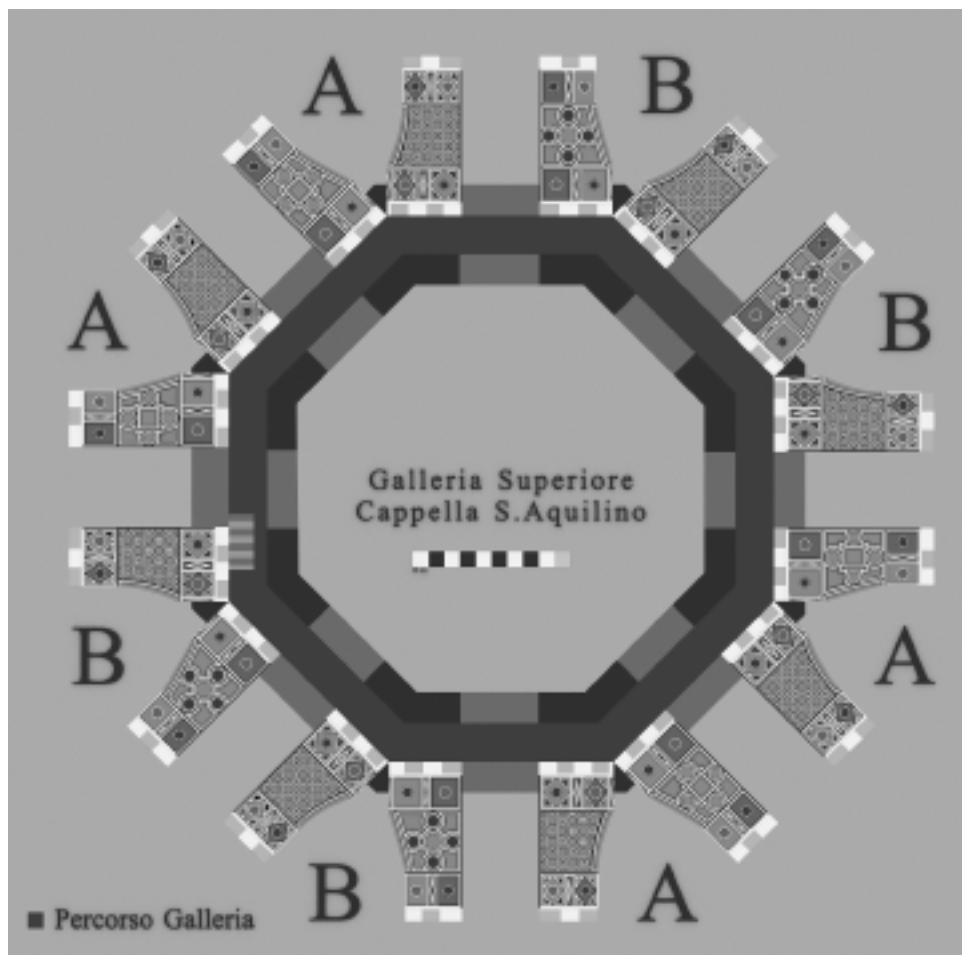


Fig. 9. Milano, S. Aquilino, pitture della gallerie superiori: schema grafico (elaborazione S. Lusuardi Siena, G. Guarato, A. Zobbio).

Le pitture e il problema della funzione della galleria superiore di S. Aquilino

Le pitture della galleria superiore di Sant'Aquilino, pur essendo un importante documento della decorazione originaria del complesso, non sono state finora oggetto di uno studio mirato. Il rilievo fotogrammetrico e la loro documentazione ha permesso a Silvia Lusuardi Siena di ricostruire la struttura e la successione dei motivi geometrici (fig. 9), supponendo una ripetitività modulare degli schemi, conservati solo in corrispondenza di tre nicchie voltate e degli arconi delle corrispondenti finestre.

Le pareti sono contraddistinte dall'imitazione di un rivestimento marmoreo con zoccolatura, sormontato da partiture caratterizzate da *rotae* di porfido entro losanghe. Le volte presentano l'emulazione in pittura di due tipologie differenti di soffitti: l'uno a lacunari e l'altro con emblema centrale rettangolare o circolare e *rotae*. Entrambe sono de-



Fig. 10. Milano, S. Aquilino, pitture degli arconi della galleria superiore in corrispondenza delle finestre.

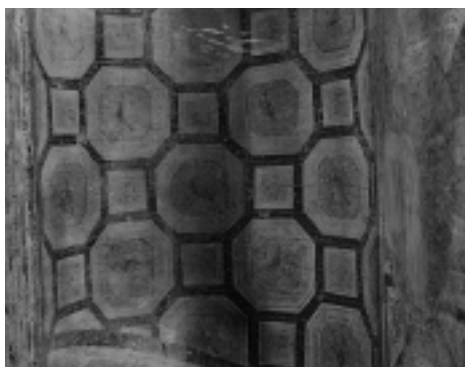


Fig. 11. Milano, S. Aquilino, pitture delle volte della galleria superiore, lacunari con griglia di lavoro sottostante.



Fig. 12. Milano, S. Aquilino, disassamento del motivo rispetto all'arco

corate con motivi figurati: gli uccelli popolano i lacunari e gli agnelli gli spazi di risulta tra *rotae* e emblema rettangolare centrale. Delimitano gli archi delle bande con cornici gemmate. I sottarchi degli arconi in corrispondenza delle finestre sono invece caratterizzati da un motivo centrale con ottagono entro cerchio, che negli spazi di risulta presenta trapezi e rettangoli colorati (fig. 10). Quest'ultimo motivo, data la prossimità alle finestre, potrebbe essere un'imitazione di un lucernario. A differenza degli altri soffitti, i campi non presentano qui elementi figurati. Straordinario e raro documento della pittura paleocristiana in Italia settentrionale, le pitture della galleria superiore presentano significative e ancor più rare tracce della tecnica esecutiva. In attesa di proporre uno studio sistematico si segnala qui l'esistenza di tracciati preparatori, e della griglia di esecuzione sottostante al motivo a lacunari, che serviva da guida per dipingerlo (fig. 11). Il motivo era eseguito in maniera leggermente disassata rispetto alla griglia e diversi sono gli errori di impaginato e di raccordo (fig. 12).

Questo sottolinea una certa velocità e approssimazione nella messa in opera delle



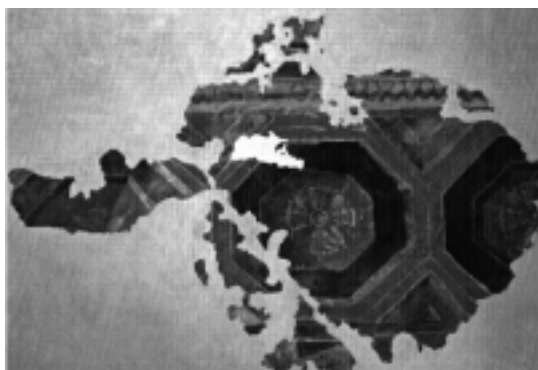
13a

Fig. 14. Aquileia, basilica post-teodoriana, frammento di pittura a cassettoni.



13b

Fig. 13 a. Roma, *Horti Lamiani*, appliques in bronzo; b. Milano, S. Aquilino cornici con gemme.



trame geometriche che non si traduce poi nella resa esecutiva. Le pitture sono realizzate sovrapponendo almeno due strati, sui quali, in un terzo momento e con estrema cura, vengono tracciate le figure. Come messo in luce per i mosaici delle due nicchie dell'ottagono anche per le pitture sembra di poter osservare il lavoro di una équipe non ben coordinata e che mal si adatta a uno spazio architettonico di cui non ha interiorizzato l'organizzazione. L'imitazione in pittura del motivo a cassettoni e di soffitti in legno con cornici di gemme evoca la più ricca delle coperture propria dell'architettura palaziale, domestica e funeraria, fin dall'epoca ellenistica³⁶: i soffitti in legno con placcature metalliche e gemme.

Le allusioni delle fonti a questa tipologia di apparato, che era una manifestazione della ricchezza e del potere, sono molteplici³⁷. Rarissimi sono invece i resti materiali, tra cui le *appliques* in bronzo dorato degli *Horti Lamiani*, residenza attribuita a Caligola³⁸ (fig.

³⁶ GUIMIER SORBETS 2003.

³⁷ Plinius, *Naturalis Historia*, XXIV, 7, 23 descrive i soffitti delle case ricoperti d'oro. L'autore fa allusione a rivestimenti aurei dei teatri. Svetonius, *Ner.*, 31; Philonis Alexandrinus, *Legatus ad Gaium*, XLIV; per la reggia di Cartagine Vergilius, *Aeneides*, IV.

³⁸ CIMA - LA ROCCA 1986. Altri resti riguardano la *domus* transitoria sul Palatino. Dei rivesti-

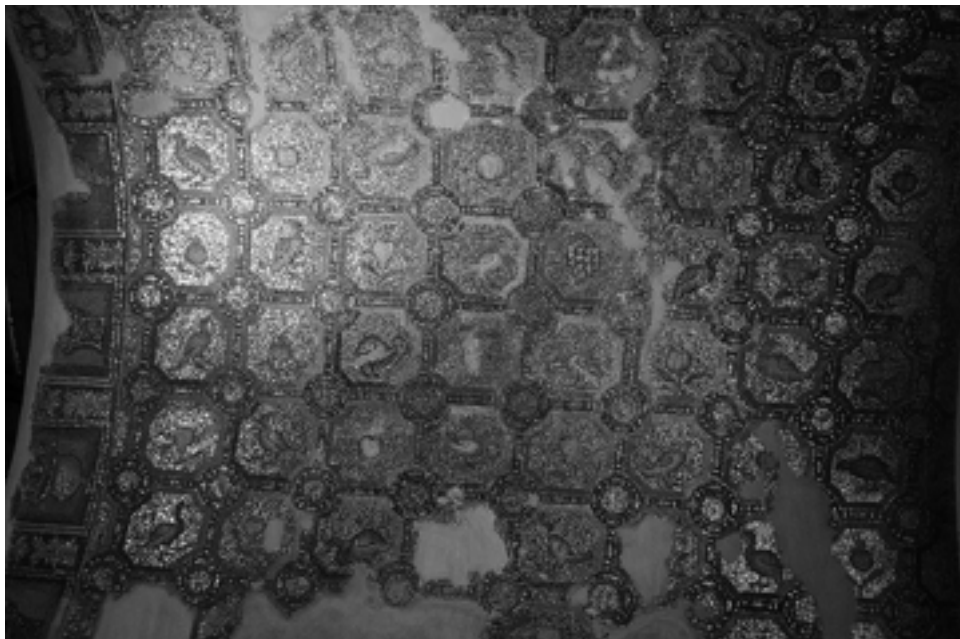


Fig. 15. Salonico, Rotonda, mosaici dei sottarchi con cassettoni.



Fig. 16. Roma, Catacomba di Callisto, *cubiculum* di Leo.

13). Le imitazioni in pittura di queste ne testimoniano un uso più diffuso nelle dimore di lusso: le più conosciute sono quelle del *cubiculum* 14 della villa di *Oplontis*, del *cubiculum* M di Boscoreale e della *domus* transitoria a Roma.

In età tardoantica Cipriano di questo tipo di soffitto testimonia implicitamente l'impiego nelle case di Cartagine, condannando la caducità dei *laquearia aurata* e invitando l'uomo a diventare lui stesso tempio immortale di Dio³⁹. Proprio questa tipologia è tuttavia prescelta da Costantino, secondo Eusebio, per decorare il soffitto della chiesa del Santo Sepolcro⁴⁰, quello della reggia imperiale⁴¹ e quello della chiesa dei Dodici Apostoli, concepita come suo futuro mausoleo⁴². Il biografo di Costantino presenta i cassettoni come un mezzo per rappresentare la Gerusalemme Celeste.

Una traduzione in mosaico o in pittura di questo motivo si ritrova in alcuni frammenti di pittura della post-teodoriana nord ad Aquileia⁴³ (fig. 14), nei sottarchi della Rotonda di Salonico⁴⁴ (fig. 15) e in quelli di S. Sofia a Costantinopoli, e con modalità esecutive più prossime a quelle della galleria di S. Aquilino, nella galleria del *cubiculum* di Leo nella catacomba di Comodilla a Roma (fig. 16).

Questa versione pittorica e musiva con mezzi ben più economici conferma la potenza semantica del motivo e il suo uso nelle chiese o negli ambienti funerari⁴⁵. Il committente come i dotti fruitori esprimevano in pittura o in mosaico gli stessi rimandi teologico-politici. L'allusione alla decorazione originaria in legno con placcatura metallica era resa attraverso il colore: la quadricromia fissa giallo-verde-rosso-blu nella rappresentazione pittorica era probabilmente volta a rendere i colori dei metalli: oro, bronzo, ottone, argento. Nel caso delle pitture di S. Aquilino poi le fasce che riproducono le gemme ne sono una chiara allusione, come si evince dai pochi elementi metallici degli *Horti Lamiani*.

La presenza delle pitture e il loro significato non solo propone un rinvio al linguaggio imperiale, ma attira ancora di più l'attenzione sulla galleria superiore e sulla sua funzione. La sua presenza anche nel mausoleo imperiale presso S. Vittore al Corpo a Milano aveva fatto supporre a Maria Pia Rossignani un ruolo liturgico nel cerimoniale imperiale, escludendone una finalità statica⁴⁶. La decorazione pittorica e i possibili significati dei motivi

menti d'argento sono conosciuti per la *domus* dei *Flavii* sul Palatino (FEA 1790, p. 223.). Più diffuse le applicazioni in bronzo ROSSIGNANI 1969, pp. 44-98.

³⁹ Cyprianus Carthaginensis, *Ad Donatum* in *À Donat et la vertu de Patience*, ed. J. MOLANGER, Paris 1982 (Sources chrétiennes, 291), pp. 112-115.

⁴⁰ Eusebius, *Vita Constantini*, III, 36.

⁴¹ Eusebius, *Vita Constantini*, III, 49

⁴² CACITTI c.s.

⁴³ DIDONÉ 2013.

⁴⁴ BAKIRTZIS - MASTORA 2013.

⁴⁵ Per esempio Ennodius, *Carmina*, 2, 56 menziona un *lacunar* che decorava il battistero di S. Giovanni alle Fonti a Milano, dove gli scavi hanno messo in luce la presenza di mosaici.

⁴⁶ ROSSIGNANI 1997.

rappresentati mi paiono rafforzare questa ipotesi e inducono ad interrogarsi sullo svolgimento del funerale imperiale proprio nel momento in cui il rituale pagano della *consecratio* si sovrapponeva a quello cristiano non senza imbarazzo da parte delle fonti cristiane che lo riferivano⁴⁷.

Da Marco Aurelio in poi il funerale imperiale e il cerimoniale dell'apotesi dovevano essere accompagnati da una cerimonia pubblica in cui venivano bruciate le maschere in cera degli imperatori. Secondo Pierre Gros questo sdoppiamento del funerale era nato dalla necessità di spettacolarizzare la divinizzazione per legarla ai culti uraniani e di rendere percepibile ai *cives* "il miracolo" della divinizzazione⁴⁸. I due mausolei di Galerio e di sua madre Romuliana a *Felix Romuliana* documentano la pratica di questo rituale in epoca tetrarchica. Di lato a ognuno dei mausolei sono stati infatti messi in luce i tumuli in cui sono state bruciate le pire imperiali rivestite di foglie auree e argentee su cui erano collocate le maschere di cera dell'imperatore e dei suoi famigliari⁴⁹.

Un rituale analogo deve essere continuato anche in epoca cristiana, se Costantino, Costanzo II, Giuliano, Gioviano, Valentiniano I, Graziano e Teodosio ricevettero la *consecratio*, secondo un cerimoniale rappresentato ancora sul dittico dei Simmaci alla metà del V secolo⁵⁰. A questo si sovrapponeva però un rituale cristiano. Costantino, progettando il suo mausoleo a Costantinopoli connesso alla chiesa dei SS. Apostoli, si presenta come Apostolo e, secondo Ciril Mango, come eguale di Cristo. Qui le reliquie di Luca e Andrea furono traslate nel 336 e la chiesa cruciforme connessa fu consacrata nel 356 con l'arrivo delle reliquie di Timoteo dal successore Costanzo II⁵¹. Da allora la Chiesa accompagna l'imperatore morto nei suoi ultimi momenti: dalla veglia funebre al funerale. Il corpo lavato, probabilmente imbalsamato e vestito con abiti di apparato⁵², veniva lungamente lasciato esposto; l'esposizione di Costantino durò ad esempio tre mesi. Quella di Teodosio a Milano durò quaranta giorni prima che Ambrogio pronunciasse il discorso funebre preliminare al trasferimento della salma a Costantinopoli, dove si svolse il vero e proprio funerale⁵³. Il 25 febbraio 395 il vescovo Ambrogio pronunciò a Milano l'orazione funebre in onore di Teodosio I, alla presenza di una folla di cittadini e soldati, di Stilicone e dell'undicenne figlio Onorio, che ebbe il privilegio di sedere accanto ad Ambrogio presso l'altare. Luogo dell'orazione e dell'esposizione sembrano quindi essere una chiesa. Tuttavia non c'è chiarezza sul luogo dell'*expositio* dei primi imperatori cristiani e il rituale sembra in seguito svolgersi quasi interamente all'interno del palazzo a partire

⁴⁷ Eusebius, *Vita Constantini* IV, 68-73.

⁴⁸ GROS 1965.

⁴⁹ SEREJOVIC 1994.

⁵⁰ ARCE 2000.

⁵¹ MANGO 1990.

⁵² SODINI 2003. Corippus, *In laudem Iustini augusti minori*, I, v. 276-293. Una tunica di porpora (*divitesion*), la clamide d'oro, e i *kampagia* per Giustiniano.

⁵³ Ambrosius, *De obitu Theodosi*, 3-16.

dall'epoca di Giustiniano⁵⁴. Le fonti bizantine riportano infatti che la parte pubblica del funerale avveniva a Costantinopoli nella sala dei diciannove letti. Qui l'imperatore posto su un letto d'oro veniva vegliato dal clero di S. Sofia e dal Senato e il maestro di cerimonia recitava tre volte la formula: "Esci, imperatore, ecco che ti chiama il Re dei Re e il Signore dei Signori". La spoglia era così portata dagli ufficiali nella Calché, dove, dopo un ultimo omaggio, l'imperatore defunto era scortato dal popolo in lutto fino alla tomba. Qui "fatte le cose abituali" su cui rimane il mistero il preposito toglieva la corona, cingeva la testa di una banda di porpora e lo deponiva nel sepolcro⁵⁵.

Il rituale funerario dell'imperatore o di un membro della sua famiglia aveva senza dubbio un protocollo rigido e una spettacolarità pubblica che necessitava una costante sorveglianza militare. In questo scenario non si può escludere che chi guardasse le pitture della galleria superiore di S. Aquilino fosse chi assisteva al rituale di deposizione garantendone la sicurezza, come nei rituali di anniversario della morte.

L'ottagono di S. Aquilino sul modello costantiniano dei SS. Apostoli, forse già applicato a Milano nell'area di S. Vittore, era un mausoleo, connesso ad una basilica, in cui erano state fatte venire delle reliquie di un Santo importante, di cui Ambrogio aveva promosso il culto. L'idea dell'assimilazione dell'imperatore agli Apostoli e a Cristo era qui particolarmente esplicitata nel programma della volta, dove erano rappresentate delle figure stanti attorno a un medaglione centrale, secondo la rappresentazione di un viaggiatore inglese seicentesco scoperto da Massimiliano David⁵⁶.

Chi assisteva dalla galleria superiore guardando i cassettoni raffigurati pensava al palazzo imperiale in cui l'imperatore aveva vissuto e alla dimora celeste a cui era destinato e, avendo una visione ravvicinata dei mosaici, guardava quello che la liturgia celebrava: il passaggio da imperatore a Apostolo, da uomo a *divus*.

L'orientamento di S. Aquilino e la manipolazione della luce naturale

È stato a più volte messo in luce in letteratura che il giorno del solstizio di inverno a mezzogiorno il sole illumina la nicchia est dell'ottagono, enfatizzando il senso dell'iconografia dell'ascensione del Christos-Helios qui rappresentata. Il mausoleo era quindi orientato in modo tale che, anche nelle più basse condizioni di luce, potesse ricevere un'illuminazione naturale. I mosaici sono inoltre eseguiti rispettando le condizioni di irraggiamento della luce naturale. Le ombre colorate del paesaggio sono realizzate come se la luce venisse dal Christos-Helios, punto in cui batte la luce naturale (fig. 17).

Pur in assenza di uno studio illuminotecnico che chiarifichi la gestione e la manipolazione della luce in un monumento che conserva le finestre e la copertura originarie, questi accorgimenti non possono essere ritenuti casuali e presuppongono uno studio

⁵⁴ SODINI 2003.

⁵⁵ Costantinus porfirogenitus, *De Coerimoniis*, 69.

⁵⁶ DAVID 1994.



Fig. 17. Milano, S. Aquilino, particolare con le ombre colorate in giallo, orientate secondo la luce irradiata dal *Christos-Helios*.



astronomico preliminare alla costruzione del monumento e conoscenze che solo i più colti architetti detenevano, come i noti Isidoro di Mileto e Antemio di Tralle che lavorarono in S. Sofia, armati di salde nozioni matematiche, geometriche, astronomiche e ottiche. Per alcuni monumenti di committenza imperiale, come la Rotonda di Salonico⁵⁷ e S. Sofia a Costantinopoli⁵⁸, è stato dimostrato che le basiliche funzionavano come degli orologi astronomici: erano cioè orientate in modo da ricevere la luce così da costruire un calendario solare e da essere illuminate anche il giorno del solstizio di inverno, nelle più basse condizioni di luce. Nella Rotonda di Salonico non solo la luce batte sui Santi rappresentati sui mosaici proprio nel periodo dell'anno in cui questi vengono festeggiati, ma le ombre dei loro visi sono realizzate seguendo l'inclinazione della luce naturale. Il progetto di S. Aquilino presuppone delle competenze analoghe che si ritrovano in altri edifici tardoantichi coevi e che sono ritenute da alcuni studiosi appannaggio degli edifici alto imperiali di più elevato livello di committenza come lo stesso mausoleo di Augusto⁵⁹, allineato con l'orologio solare voluto dall'imperatore, o il Pantheon, la cui volta funzionava probabilmente come una meridiana sferica e le cui nicchie erano probabilmente dotate di statue di divinità che illuminate nei giorni dedicati alle divinità figurate⁶⁰. Questo sottolinea ancora una volta l'alto livello delle competenze messe in opera per realizzare il cantiere e la firma imperiale del linguaggio di cui si serve, con un gioco che dimostra l'armonia dell'imperatore con il *kosmos* e la sua capacità di gestirne le leggi che, in senso cristiano, si traduce nella rappresentazione della realtà celeste. La chiesa era infatti percepita nella retorica medievale non solo come un monumento di straordinaria bellezza⁶¹, ma anche come un'immagine della Gerusalemme Celeste. L'espressione

⁵⁷ ILIADIS 2005.

⁵⁸ SCHIBILLE 2014.

⁵⁹ BUCHNER 1982 ; REHAK-YOUNGER 2009.

⁶⁰ HANNAH-MAGLI 2011.

⁶¹ NERI c.s.

auro tecta che la connota nel *Versus de Mediolano civitate* di età liutprandea⁶², è utilizzata nella retorica tardoantica e medievale per illustrare le dimore celesti. Gli *aurata tecta* fanno chiaro riferimento in Orenzio al paradiso⁶³ e si ritrovano in Prudenzio a proposito di S. Pietro a Roma, dove una copertura d'oro era stata probabilmente voluta da Costantino⁶⁴ e dove, per il poeta, il paradiso si materializzava sulla terra.

In Venanzio Fortunato la *iunctura* è riservata alla dimensione celeste (*Carmina* 8, 5, 21) e al soggiorno celeste (*Carmina* 8, 5, 21 e 10, 7, 24), in dicotomia con gli *stagnea tecta* e gli *argentea tecta*, di cui si serve per descrivere edifici reali⁶⁵.

Ennodio celebra invece il rinnovamento dell'episcopio, in cui viene resa testimonianza di una decorazione parietale figurata, sottolineando i contrasti cromatici e luministici. Il *Versus in domo Mediolani scripti* evidenzia soprattutto l'utilizzo delle *crustae* marmoree e della pietra, ma segue al v. 9 un elenco dei materiali nobili verisimilmente impiegati nella decorazione. Il primo della lista è un *aureum culmen* (un soffitto d'oro), che potrebbe rinviare ad una decorazione musiva a fondo d'oro. Le parole *tectum* e *culmen* possono infatti far riferimento tanto a rivestimenti interni che esterni⁶⁶. Anche il carme 2,12 ribadisce *renidet diem splendida tecta*: “gli splendidi tetti fanno brillare il giorno”. Il concetto è ripetuto ancora nel carme *De duabus domibus coniuntis*, comunemente riferito ad una cattedrale gemina; qui *radiat in geminis tectis opus nectit*.

L'espressione impiegata dal *Versus* per connotare la chiesa si inserisce quindi in una tradizione letteraria che più che descrivere la realtà materiale vuole evocare quella spirituale, immagine della presenza degli astri sulla terra, della materializzazione della Gerusalemme Celeste, traduzione materiale della bellezza promessa dalla salvezza e della capacità del committente di esserne un tramite.

BIBLIOGRAFIA

ARCE J. 2000, *Imperatori divinizzati*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, a cura di S. ENSOLI – E. LA ROCCA, Roma, pp. 244-248.

BAGATTI B. 1952, *Gli antichi edifici sacri di Betlemme, in seguito agli scavi e restauri praticati dalla custodia di Terra Santa*, Gerusalemme.

BAKIRTZIS C. - MASTORA P. 2013, *Are the mosaics in the Rotunda into Thessaloniki linked to its conversion to a Christian church?*, in “Niš i Vizantija” 9, pp. 33-45.

BALDINI LIPPOLIS I. 1998, *Il ritratto musivo nella facciata interna di S. Apollinare Nuovo a Ravenna*, in Atti del VI colloquio dell'Associazione Italiana per lo studio e la conser-

⁶² NERI 2016.

⁶³ Orientius, *Commonitorium*, 2, 153.

⁶⁴ Prudentius, *Peristephanon*, 12, 31-32.

⁶⁵ *Argentea tecta* è espressione di Venanzio per designare la copertura della tomba di S. Vivien a Nantes all'interno della chiesa (1, 12,13), come *stagnea tecta* per la basilica di S. Vincenzo (*Carmina* 1, 8, 13-16) e per la cattedrale di Nantes (*Carmina* 3, 7, 35, 40).

⁶⁶ HERBERT DE LA PORTBARRÉ VIARD 2012.

vazione del mosaico, (Venezia 20 - 23 gennaio 1999), Ravenna, pp. 463-478.

BELLONI G. 1976, *Aeternitas e annientamento dei barbari sulle monete*, in "CISA", 4, pp. 220-228.

BOWES K. - MITCHELL J. 2009, *The main chapel of the Durrës amphitheater. Decoration and chronology*, in "Mélanges de l'école française de Rome", 121/2, pp. 569-595.

BUCHNER E. 1982, *L'orologio solare di Augusto*, "Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia" 53-54 (1980-82), pp. 331-345.

CACITTI R. c.s., *L'immagine del regno di Cristo. La forgiatura dei materiali escatologici nell'officina della teologia politica di Eusebio di Cesarea*, in *Costantino a Milano. Un editto e la sua storia (313-2013)* (Atti del Convegno, Milano, 8 maggio 2013).

CAGIANO DE AZEVEDO M. 1986, *Nota sulle cappelle e chiese di palazzo in età tardoantica e altomedievale*, in *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst: Freidrich Wilhelm Deichmann gewidmet*, a cura di O. FELD - U. PESCHLOW, Mainz, II, pp. 39-41.

CERESA MORI A. 1989, *Le colonne di S. Lorenzo: storia e restauro di un monumento romano*, Modena.

CHIARAVALLE M. 1983, *La zecca e le monete di Milano*, catalogo della mostra (Museo Archeologico di Milano, 11 maggio-3 ottobre 1983), Milano.

CHIERICI G. - CALDERINI A. - CECHELLI C. 1951, *La basilica di San Lorenzo maggiore a Milano*, Milano.

CIMA M. - LA ROCCA E. 1986, *Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli horti Lamiani*, Venezia.

DACL = *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, a cura di F. CABROL-H. LECLERQ, Paris 1914.

D'ANDRIA F. 2013, *Il santuario e la tomba dell'apostolo Filippo a Hierapolis di Frigia*, in "Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia", LXXXIV, pp. 1-52.

D'ANDRIA F. 2014, *Il Ploutonion a Hierapolis di Frigia*, in "Istanbuler Mitteilungen", Band 63, pp. 157-217.

DAVID M. 1994, *I mosaici parietali tardoantichi di Milano. Novità, revisioni, problemi*, Actas del VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo (Palencia-Mérida, octubre 1990), Guadalajara, pp. 115-121.

DIDONÉ A. 2013, *Frammenti di lacunare dell'aula teodoriana meridionale di Aquileia*, in *Costantino 313. L'editto di Milano e il tempo della tolleranza*, a cura di G. SENA CHIESA, Milano, p. 245.

FEA C. 1790, *Memoria 7*, in "Miscellanea filologica, critica e antiquaria", 1, Roma, p. 223.

FIENI L. 2004, *La costruzione della basilica di S. Lorenzo*, Milano.

GROS P. 1965, *Rites funéraires et rites d'immortalité dans la liturgie de l'apothéose impériale*, École pratique des hautes études. 4e section, Sciences historiques et philologiques, Annuaire 1965-1966, pp. 477-490.

GUIMIER-SORBETS A.-M. 2003, *Le décor des plafonds dans les tombes hellénistiques d'Alexandrie : un nouvel essai d'interprétation*, in *Necropolis 2*, a cura di J.Y. EMPEREUR -

M.D. NENNA, Alexandria, pp. 589-629.

HANNAH R. - MAGLI G. 2011, *The role of the Sun in the Pantheon's design and meaning*, in "Numen", 58, pp. 486-513.

HEBERT L. 2000, *The temple church at Aphrodisias*, PhD thesis, New York University.

HERBERT DE LA PORTBARRÉ VIARD G. 2012, *Le discours sur les édifices religieux dans les carmina de Venance Fortunat : entre création poétique originale et héritage de Paulin de Nole*, in "Camenae", 11.

HODGES R. 2007, *Saranda-ancient Onchesmos: a short history and guide*, Saranda.

ILIADIS I.G. 2005, *The natural lighting in the dome of the Rotunda at Thessaloniki*, in "Lighting Research and Technology", 37, pp. 183-197.

KINNEY D. 1972, *The evidence for the dating of S. Lorenzo in Milan*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 31, 2, pp. 92-107.

MAGISTRETTI M. 1897, *Monumenta veteris liturgiae Ambrosianae: Pontificale in usum ecclesiae Mediolanensis: necnon Ordines Ambrosiani ex codicibus saec. IX-XV*, Milano.

MANGO C. 1990, *Constantine's mausoleum and the translation of relics*, in "Byzantinische Zeitschrift", 83, pp. 51-61.

MIRABELLA ROBERTI M. 1963, *La cattedrale di Milano e il suo battistero*, "Arte Lombarda", pp. 77-98.

MONACA M. 2008, *Aspetti iatromantici e iatromagici nel culto dei santi: vita e miracoli di Santa Tecla*, in *Cristo e Asclepio. Culti terapeutici e taumaturgici nel mondo Mediterraneo antico fra cristiani e pagani*, a cura di E. DAL COVOLO - G. SFAMENI GASPARRO, Roma, pp. 161-174.

NERI E. 2016, *Aureum culminem. Esporsi attraverso l'oro e la luce nel decoro parietale delle chiese di IV-VI secolo*, in *Esporre ed esporsi al mondo dall'antichità alla contemporaneità*, a cura di A. BARZANÒ, Milano, pp. 215-242.

NERI E. c.s., *Tessellata vitrea in età tardoantica e altomedievale: produzione dei materiali e loro messa in opera. Considerazioni generali e studio dei casi milanesi* (Bibliothèque d'Antiquité Tardive), Turnhout.

NERI E. - LUSUARDI SIENA S. - GREPPI P. 2015, *Il problema della cronologia del cantiere di San Lorenzo a Milano. Vecchi e nuovi dati a confronto*, in "Studia Ambrosiana", 8, pp. 115-164.

NERI E. - SPALLA E. - LUSUARDI SIENA S. 2014, *Il complesso episcopale di Milano: dall'insediamento romano al duomo visconteo. Una problematica sintesi diacronica*, in "Hortus Artium Mediaevalium", 20, pp. 192-205.

PALLAS J. D. 1952, *La « Thalassa » dans l'Église chrétienne (Contribution à l'histoire de l'autel chrétien et à la morphologie de la liturgie)*, Athènes.

PELIZZARI G. c.s., "Beata corpora virginum". *Il culto di Santa Tecla tra emancipazione e normazione femminile*, in *Piazza Duomo prima del Duomo*, a cura di S. LUSUARDI SIENA.

PENNI IACCO E. 2004, *La basilica di S. Apollinare Nuovo di Ravenna attraverso i secoli*, Ravenna.

PICARD CH. 1989, *Le souvenir des évêques : la sépulture, le souvenir collectif et le culte des évêques en Italie du Nord des origines au Xe siècle*, Lille.

REHAK P. - YOUNGER J.G. 2009, *Imperium and Cosmos: Augustus and the Northern Campus Martius*, Madison.

ROSSIGNANI M.P. 1969, *La decorazione architettonica in bronzo nel mondo romano*, in "Contributi dell'Istituto di Archeologia di Milano", 2, pp. 44-98.

ROSSIGNANI M.P. 1990, *Il deposito archeologico*, in *Milano Capitale dell'Impero Romano (286-402 d.C.)*, catalogo della mostra (Milano 24 gennaio - 22 aprile 1990), Cinisello B., p. 148.

ROSSIGNANI M.P. 1997, *La città tardoantica*, in *La città e la sua memoria: Milano e la tradizione di Sant'Ambrogio*, a cura di M. RIZZI, Milano, pp. 22-23.

SANNAZARO M. 2008, *Ad modum crucis: la basilica paleocristiana dei SS. Apostoli e Nazaro*, "Studia Ambrosiana" 2, pp. 131-153.

SCHAEFER M.M., *Women in Pastoral Office: The Story of Santa Prassede*, Rome 2013.

SCHIBILLE N. 2014, *Hagia Sophia and the Byzantine aesthetic experience*, Ashgate.

SEREJOVIC D. 1994, *Emperor Galerius' buildings in Romuliana (Gamzigrad, Eastern Serbia)*, "Antiquité Tardive", 2, pp. 123-141.

SERRA S. 2000, *San Lorenzo fuori le mura*, in L. PANI ERMINI, *La visita alle Sette Chiese*, Roma, pp. 101-112.

SFAMENI GASPARRO G. 2008, *Taumaturgia e culti terapeutici nel mondo tardo-antico: fra pagani, ebrei e cristiani*, in *Cristo e Asclepio. Culti terapeutici e taumaturgici nel mondo Mediterraneo antico fra cristiani e pagani*, a cura di E. DAL COVOLO - G. SFAMENI GASPARRO, Roma, pp. 13-53.

SIMSEK C. 2015, *Church of Laodikeai. Christianity in the Lykos Valley*, Denizli 2015.

SODINI J.P. 2003, *Rites funéraires et tombeaux impériaux à Byzance*, in *La mort du souverain entre Antiquité et haut Moyen Age*, a cura di B. BOISSAVIT-CAMUS - F. CHAUSSON - H. INGLEBERT, Paris, pp. 167-182.

VENDITELLI L. 2012, *Il mausoleo di Sant'Elena. Gli scavi*, Roma.

ZECCHINI G. 1999, *Prassi romana e prassi unna nelle reciproche relazioni politiche*, in "Mediterraneo Antico", II, 2, pp. 777-791.