

EIRENE

STUDIA GRAECA ET LATINA

LVII / 2021 / I-II

Centre for Classical Studies
Institute of Philosophy of the Czech Academy of Sciences, Prague

IL PROGRAMMA ICONOGRAFICO DI UN SARCOFAGO TARDOANTICO DI “PIGNATTA” A RAVENNA: *CONCORDIA APOSTOLORUM?**

HELENA TŮMOVÁ

Gli esordi di sarcofagi tardoantichi a figure umane a Ravenna vengono associati con l'arte aulica della capitale della *pars orientalis*, Costantinopoli¹. L'esempio eccellente dell'arte aulica, influenza orientale e testimonianza della nascita delle maestranze locali viene rappresentato da un gruppo di tredici sarcofagi a figure umane, recanti l'iconografia cristiana e veterotestamentaria, e circa quaranta cinque sarcofagi simbolici, delimitato dal periodo dalla fine del IV all'VIII sec. d.C.²

* The work was supported by the European Regional Development Fund-Project “Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World” (No. CZ.02 .1.01/0.0/0.0/16_019/0000734). This article was also published in an Open Access mode, under Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International Licence (CC BY-NC-ND 4.0).

¹ Ravenna, dal 402 la *sedes imperialis* della *pars Occidentis* dell'Impero Romano, ha vissuto un periodo di grande sviluppo. Grazie al suo statuto della capitale e la sede della corte imperiale dell'imperatore Onorio ha goduto non solo di un boom edilizio, ma anche quello culturale (AUGENTI 2007, 5-6; CAMERON 1993, 99; REBECCHI 1993b, 121). Grazie ai rapporti politici ed economici con Costantinopoli fluivano a Ravenna marmi ed opere preziosi della produzione orientale (KOLLWITZ 1956, 56-57; RIZZARDI 2016, 191-195).

² Sarcofagi ravennati sono stati l'oggetto d'interesse già nella seconda metà del XIX secolo (GARRUCI 1881) e nella prima metà dello scorso secolo (WILPERT 1929-1936), ma l'apice dell'interesse lo possiamo collocare specialmente nella seconda metà dello scorso secolo (Bovini, De Francovich, Deichmann, Farioli, Gerke, Herdejürgen, Kollwitz, Lawrence, Martinelli, Russo e gli altri). Per lo studio approfondito sui sarcofagi ravennati rimando soprattutto alla seguente - sebbene non esauriente - bibliografia: BOVINI 1954; HERDEJÜRGEN 1975; KOLLWITZ 1956; KOLLWITZ - HERDEJÜRGEN 1979; LAWRENCE 1970; VALENTI ZUCCHINI - BUCCI 1968. Per un riassunto degli studi e per la produzione dei sarcofagi ravennati vd. SEKAVOVÁ 2006, 1-5, 29-58.

Il sarcofago della famiglia Pignatta rappresenta con le sue dimensioni³ il più monumentale sarcofago tardoantico in marmo bianco che ora si trova a Ravenna⁴. Il sarcofago viene datato nel periodo dall'ultimo decennio del IV al primo decennio del V sec.⁵, quindi nel periodo relativo allo trasferimento della corte imperiale di Onorio da Milano a Ravenna e la trasformazione della città provinciale nella *sedes imperii*. Il sarcofago reca la decorazione su tutti i quattro lati, caratteristica tipica della produzione microasiatica⁶.

Sulla fronte del sarcofago (fig. 1), in un pannello continuo, viene rappresentato Cristo sul trono come la *divinitas victrix* ossia *Christus victor/militans*⁷ calpestante simboli del male (*saeva crimina*): leone e serpente⁸, così come veniva

³ Cassa: long. 2,25 m; alt. 1,11 m, spess. 1,15 m; coperchio a baule alt. 0,86 m. Per l'approfondimento e l'indice bibliografico vd. SEKAVOVÁ 2006, 102-104.

⁴ Secondo le fonti medievali fu collocato presso la chiesa ed il *monasterium sancti Laurentii* nel sobborgo ravennate di Caesarea. Da lì fu nel 1876 trasferito nel Quadrarco di Braccioforte presso la basilica di San Francesco a Ravenna dove si trova tuttora. La costruzione della basilica di San Lorenzo a Cesarea viene connessa con un certo *Lauricius, maior cubiculi* (o *cubicularius*) dell'imperatore ONORIO (BALDINI LIPPOLIS 2003, 225, 227-229): la collocazione originaria del sarcofago potrebbe indicare le nobili (o meglio, benestanti) origini dei suoi committenti. Come molti altri artefatti marmorei a Ravenna, anche il sarcofago Pignatta ha vissuto una storia movimentata del reimpiego: il sarcofago fu riutilizzato dalla famiglia Pignatta come testimonia un'epigrafe D.M. PIGNATORVM AGNATIONI EX GVIDONE GASPARE PRONEP IV D ET AEQ PP sul coperchio. Visto che la basilica di San Lorenzo fu distrutta nel 1553, è verosimilmente proprio questa la data *post quem* il sarcofago fu reimpiegato (BALDINI LIPPOLIS 2003, 228).

⁵ KOLLWITZ 1956, 57.

⁶ Contrariamente ai sarcofagi romani che – come è ben noto – sono decorati solo su tre lati e non sul fianco posteriore non esposto alla vista. Dal punto di vista tipologico si tratta di un sarcofago a pannello continuo con la cornice architettonica composta da pilastri scannellati con capitelli corinzi negli angoli, da un zoccolo ed un architrave. Con la *pars orientalis* lo legano sia la fede medievale che gli ascriveva una deposizione delle reliquia del profeta Eliseo oppure Elia (cf. FARIOLI 1989, 252), trasportate a Ravenna da Costantinopoli, che la provenienza del marmo attribuita a Proconneso (BALDINI LIPPOLIS 2003, 255) il ciò però – visto che si tratta del marmo bianco difficilmente identificabile tramite la sola osservazione macroscopica – sarebbe da confermare tramite le analisi archeometriche, i.e. petrografiche e geochimiche (cf. TŮMOVÁ ET ALII 2021, 52).

⁷ La testa di Cristo con capelli lunghi è incorniciata da un nimbo recante le lettere greche XP. La sua mano destra, parzialmente danneggiata, è alzata in un gesto di *adlocutio*. Nella sua sinistra teneva probabilmente un *volumen* della *lex divina*.

⁸ La simile rappresentazione a Ravenna è ben conosciuta nella Cappella Arcivescovile dell'antico *episcopium*, meno note, invece, sono scene con la stessa iconografia, una eseguita in stucco in una delle lunette nel Battistero Ortodosso presso la Cattedrale a Ravenna, l'altra nel mosaico del *Palatium* nella basilica di San Apollinare Nuovo (cf. BALDINI LIPPOLIS 2003, 226) e l'ultima – conosciuta ormai solo dalle fonti – nel mosaico nella basilica di Santa Croce: *Te coram fluvii currunt per secula fusi Tigris et Eufrates, Fison et ipse Geon. Te vincente, tuis pedibus calcata per aevum germanae morti crimina saeva tacent* (ANDREAS AGNELLIUS, LPR XX,41; cfr. DAVID 2013, 76).

rappresentato l'imperatore vincente suoi avversari⁹. Ai lati di Cristo sono raffigurati due personaggi vestiti in tunica e *pallium*, identificati come *duo principes apostolorum*, Ss. Pietro e Paolo, in un atto di *acclamatio Christi*, così come spesso vengono raffigurati nell'arte paleocristiana¹⁰. Una composizione di Cristo centrale, affiancato da due apostoli principali (gruppo *trinus*), crea il motivo principale e ben diffuso dell'immagine della Chiesa nelle absidi delle chiese paleocristiane¹¹. La scena centrale è racchiusa dalle palme dattifere, simboli fitomorfi che alludono al paesaggio celeste, apocalittico¹².

Sul fianco destro (fig. 2) viene rappresentata una scena dell'Annunciazione in cui viene raffigurata Maria nelle sembianze di una matrona romana, seduta su una sedia, mentre fila la porpora per il Tempio. Composizione e stile della scena presentano reminiscenze con le scene delle steli funebri antiche. L'iconografia è in sintonia con la narrazione dei vangeli apocrifi diffusi nella *pars Orientis* soprattutto dal IV secolo¹³.

⁹ Come è ben noto, la liturgia insieme all'arte cristiana adottarono sia il cerimoniale imperiale che il modo di rappresentazione solenne del sovrano terrestre fino a tal modo che possiamo percepire la *domus* imperiale come un parallelo alla *domus divina* (cf. TEJA 1993, 618-619).

¹⁰ Possiamo presupporre la lettura iconologica in base alle iconografie e schemi soliti diffusi nell'arte paleocristiana ma dovremmo sempre tener in mente che essa può darci varie sorprese: nell'ambito del gruppo *trinus* (Cristo nel centro con gli apostoli Pietro e Paolo ai fianchi) la lettura potrebbe sembrare quasi incontestabile. Come però vediamo ad es. nel registro inferiore del fondo d'oro n°1863,0727.9 del British Museum, gli apostoli ai fianchi di Cristo, con i tratti tipici per ritratti tipologici di Pietro e Paolo (la barba e capelli) non raffigurano però in questo caso i *principes*: le iscrizioni gli identificano come IPPOLITVS (personaggio a sinistra con la barba tipica rotonda di Pietro) e TIMOTEVS (a destra con la barba a punta, tipica per ritratti tipologici di Paolo). L'immagine accessibile a https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1863-0727-9 [cit. 27. 1. 2021].

¹¹ HODNE 2007, 145.

¹² Per l'arte tardoantica è specifico il sincretismo dei soggetti imperiali (*Maiestas Domini*, *Dominus legem/pacem dat*, *acclamatio*, *adoratio*, *adlocutio* etc.) con l'ambiente apocalittico, escatologico come si presenta esattamente sulla fronte del sarcofago nella scena con la *Maiestas Domini* incorniciata dalle palme dattifere come un simbolo del paesaggio celeste, apocalittico (cf. BISCONTI 2000, 86).

¹³ La derivazione della scena ci si deve specificamente al *Protovangelo di Giacomo* 11,1 (BALDINI LIPPOLIS 2003, 227). Le parti più antiche di questo vangelo apocrifo possono risalire al II secolo, l'ultima redazione del testo è avvenuta durante (ma non oltre) il V secolo (PEŇÁZOVÁ 2006, 255). Il tema dell'Annunciazione narrato nel *protovangelo di Giacomo*, in cui Maria si dedica della filatura della porpora, viene ripetuto anche nel vangelo dello *pseudo Matteo* (9,2) che liberamente compila il *protovangelo di Giacomo* e vangelo di *pseudo Tommaso*. La sua datazione è però soggetto delle ipotesi: da alcuni viene datato al V/VI sec., dagli altri all'VIII-IX sec. (PEŇÁZOVÁ 2006, 287-288). Quanto alla teoria della possibile derivazione di questa iconografia dagli scritti *De Christo et Antichristo* di Ippolito Romano cf. la discussione finale dell'articolo di BALDINI LIPPOLIS 2003, 240.

Sul lato posteriore (fig. 3) vengono raffigurati due cervi che si affrontano e si abbeverano dal *kantharos* straboccante dell'acqua viva della *gratias divina* da cui si rinfrescano anime fedeli nel paradiso¹⁴. Un simile linguaggio simbolico riscontriamo anche nel mosaico della lunetta nel cd. mausoleo di Galla Placidia a Ravenna (fig. 4)¹⁵. Subito ci si rende conto di un contrasto stilistico tra le scene a figure umane e la scena con la simbologia zoomorfa sul lato posteriore del sarcofago¹⁶.

*

A prima vista attraggono la plasticità, quasi tridimensionalità dei rilievi delle figure umane sul fronte e sui lati laterali, l'accurata e sottile elaborazione dei tratti dei loro volti, gesti delle mani, sottile espressione dell'atmosfera, accenni di movimento dei personaggi e dei drappaggi. Lo stile raffinato rimanda all'arte aulica¹⁷, confrontandolo con lo stile della rinascenza Teodosiana, come vediamo ad esempio sulla base dell'obelisco di Teodosio (fig. 5) a Costantinopoli (390-392); e dell'arte orientale in generale¹⁸. Le figure degli apostoli trovano paralleli nell'arte bizantina che è ben evidente e.g. nello stile del sarcofago del Principe (fig. 6) rinvenuto a Sarigüzel e datato nella seconda metà del IV - inizi del V secolo¹⁹. Le analogie stilistiche confermano la parentela del sarcofago Pi-

¹⁴ *Salmo* 42; cf. *Gv* 4,10-14: "Come la cerva desidera i corsi d'acqua, così l'anima mia anela a te, o Dio. L'anima mia è assetata di Dio, del Dio vivente [...]."

¹⁵ Sulla lunetta del mausoleo sono rappresentati due cervi che si abbeverano alle acque della grazia divina. Il *kantharos* viene in questo caso sostituito dalla sorgente naturale - dall'acqua "viva", in cui come se si rispecchiasse la luce effimera del cielo stellato della cupola, circondata dalla vegetazione lussureggiante così come i cervi dai florali d'accanto. Come è ben noto, la composizione dei due animali affrontati si riscontra molto prima nell'arte antica, molto frequentemente nell'arte paleocristiana, tardoantica e successivamente anche in quella altomedievale.

¹⁶ Il fianco posteriore del sarcofago Pignatta viene considerato l'esordio dell'abbandono della figura umana e dell'espressione astratta, zoomorfa e fitomorfa a Ravenna (KOLLWITZ - HERDEJÜRGEN 1979, 140). I corpi dei cervi perdono tridimensionalità e plasticità delle figure umane, l'intera composizione tende alla bidimensionalità, semplificazione e rigidità, caratteristiche dell'arte altomedievale, il cui presagio rappresenta il gruppo dei sarcofagi ravennati simbolici dalla fine del V all'VIII secolo. Cf. FARIOLI 1974/1975, 717-740.

¹⁷ SEKAVOVÁ 2006, 72-74; 102-104.

¹⁸ BALDINI LIPPOLIS 2003, 226; DECKERS 2004, 36-37; KOLLWITZ 1956, 57; sulle reminiscenze dell'arte orientale nell'arte e nell'architettura ravennate e sul sincretismo degli elementi orientali e occidentali nel circuito artistico a Ravenna cfr. RIZZARDI 2006, 74-75.

¹⁹ SAGGIORATO 1968, 139-140, Fig. 38. Deckers lo data nel periodo dall'inizio al secondo quarto del V sec. (DECKERS 2004, 38). Ritengo significativo il fatto che il sarcofago di Sarigüzel è stato rinvenuto nella necropoli imperiale nei pressi dell'Apostoleion a Costantinopoli.

gnatta con il circuito artistico costantinopolitano²⁰ e microasiatico²¹. L'ipotesi della sua importazione dalle zone orientali si inserisce nel quadro complessivo dei vivi rapporti commerciali, culturali e diplomatici di Ravenna tardoantica con la *pars Orientis*, tramite il suo porto di Classe a partire dal V sec.²²

La questione dell'iconografia del fianco sinistro:
concordia apostolorum?

Cosa possiamo riconoscere nel programma iconologico di questo sarcofago, quali sono le chiavi di lettura? Possiamo trovare un "filo rosso" che unisca i temi ivi raffigurati? Nel valutare l'iconografia del lato sinistro del sarcofago, trattato

²⁰ BALDINI - LIPPOLIS 2003, 232: "Trattandosi di un sarcofago importato da Costantinopoli, la sua presenza deve essere collocata ad una committenza di ampie possibilità economiche, strettamente legata all'ambiente della corte, nel periodo del trasferimento di quest'ultima da Milano a Ravenna." Non è esclusa la sua importazione nello stato di semilavorazione e la successiva rifinitura in loco da maestranze orientali (FARIOLI 1972, 170-172; FARIOLI 1977, 35; RIZZARDI 2016, 194).

²¹ Alla tradizione microasiatica è associato fra l'altro da un coperchio massiccio del tipo a baule nonché dalla decorazione a rilievo realizzata su tutti e quattro lati. Anche il gruppo Sidamara di sarcofagi microasiatici offre numerose analogie della rappresentazione plastica, proporzionale e vivace della figura umana adoperata anche nello stile del sarcofago Pignatta (ad esempio "Sidamara type" sarcofagi da Ömerli village nel Museo archeologico di Istanbul, n° inv. 5123 T del II sec. d.C. oppure da Seleucia della seconda metà del III sec., n° inv. 466 T). La postura, ponderazione, proporzioni, drappeggi degli apostoli sul sarcofago Pignatta possono essere paragonati con le figure degli apostoli su un frammento nel Museo archeologico ad Istanbul proveniente da Bakirköy, probabilmente dal marmo proconnesio, n° inv. 2462 (cf. DECKERS 2004, 37, Taf. 1) oppure con le figure degli apostoli e Cristo sul cd. Psamathia-Sarcophag da Istanbul, oggi nel Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst a Berlino, datato agli inizi del V sec. (DECKERS 2004, 39, Taf. 8) e da alcuni nella prima metà del V sec. (MEYER ET ALII 2011, 240).

²² L'attività produttiva e commerciale a lunga distanza conferma fra l'altro provenienza della ceramica e del materiale litico ritrovati nell'area portuale e nel complesso ecclesiastico di San Severo Classe (cf. AUGENTI - CIRELLI 2010, 607-609; TŮMOVÁ 2013, 189, 204-206, 225-229, 233-235: figs. 258-260). La sincronia con la politica della *domus Teodosiana* si manifestò non solo sotto il regno di Onorio, ma soprattutto durante il regno di Valentiniano III, rispettivamente di sua madre-regente (Augusta Imperatrice), Aelia Galla Placidia (425-450), nell'attività edilizia a Ravenna (cf. RIZZARDI 2006, 76). "Ravenna dimostra quindi, attraverso le proprie architetture inseribili fra V e VI secolo, il suo ruolo di città cosmopolita, capace di assimilare eterogenee influenze e di reinterpretarle autonomamente, con libertà inventiva, in base a programmi ideologici-politici ben precisi; punto di incontro e di scambio di popoli e di culture, essa diviene un esempio mirabile di sincretismo e di creatività artistica" (RIZZARDI 2006, 79).

in questo articolo, è necessario tener presente la decorazione dei lati restanti. Nella rappresentazione dell'Annunciazione viene implicitamente espresso l'inizio della salvezza. Nel linguaggio puramente simbolico del lato posteriore viene racchiusa l'allusione al rinfresco celeste, al compimento salvifico della vita terrena. Il tema principale raffigura Cristo nella *Maiestas*, circondato dai suoi *principes apostolorum* Pietro e Paolo – così come l'imperatore Teodosio tra i suoi sommi dignitari, circondato dai membri della sua famiglia e dalla guardia imperiale sulla base dell'obelisco a Costantinopoli: il sovrano terreno riflette il sovrano vittorioso *in caelo*. Come ci si intuisce, le scene ivi raffigurate bisogna leggere non in modo narrativo, ma piuttosto simbolico, dogmatico. Ci si può presupporre che anche la scena del lato sinistro deve essere percepita mediante le chiavi di lettura analoghe. Dunque, chi sono due personaggi sul lato sinistro e soprattutto qual è il messaggio di questa scena?

Nel pannello incorniciato dai due pilastrini scannellati con capitelli corinzi sugli angoli sono raffigurate due persone in tunica e *pallium*, riccamente increspati (fig. 7). Nonostante il degrado del rilievo possiamo individuare le loro sembianze maschili e giovanili, con capelli corti²³. Nella fisionomia dei loro volti si intuisce la presenza della barba: la persona a sinistra sembra avere la barba piuttosto tonda il ciò rappresenta un tratto caratteristico dei ritratti tipologici dell'apostolo Pietro; la barba del personaggio a destra sembra essere a punta il ciò allude al ritratto tipologico dell'apostolo Paolo. I loro corpi sono leggermente inclinati uno verso l'altro, sono scalpellati in un rilievo alto, rotondo, quasi tridimensionale. Le gambe sono in un movimento di un passo avanti. Come se l'intera scena tremesse di una certa fretta e l'impazienza dell'incontro amichevole di due partners a pari. La fisionomia dei personaggi ivi raffigurati allude alle raffigurazioni dei *philosophi* e *magistri*. Si tratta di un aspetto iconografico che ben presto, già all'inizio del IV sec., si prestò alla raffigurazione degli apostoli²⁴.

²³ Condivido pienamente questa opinione che si tratta di due personaggi maschili con la prof. Isabella Baldini Lippolis, le cui lezioni sull'archeologia tardoantica tenute all'Università di Bologna ricordo con tanto amore. La lettura di questa scena suscitava numerose discussioni introducendo i temi dell'incontro di Maria ed Elisabetta, di Giuseppe e Maria, il bacio di Giuda Iscariota nel giardino di Getsemani, l'incontro di Emmaus oppure l'incredulità di S. Tommaso. Per l'approfondimento e la relativa bibliografia vd. BALDINI – LIPPOLIS 2003, 232: note 50 e 51; Ibid. 233: note 53–55. Per la discussione quanto all'incredulità di S. Tommaso vd. BALDINI – LIPPOLIS 2003, 233; LONSTRUP DAL SANTO 2012, 255, nota 53. Quanto all'interpretazione come l'incontro ad Emmaus vd. la discussione finale seguente l'articolo di BALDINI – LIPPOLIS 2003, 239–240.

²⁴ BISCONTI 2020, 48; PIETRI 1961, 280. L'esempio vediamo sul fondo d'oro n°1863,0727.8 nel British Museum, su cui gli apostoli Pietro e Paolo sono assisi su una sedia, il personaggio

Nulla suggerisce che non si dovrebbe trattare di *duo apostolorum principes* Pietro e Paolo, come li chiama Prudentius nel *Hymnus in honorem passionis Laurentii*²⁵. Ai fianchi degli apostoli sono raffigurati due cipressi, l'antico simbolo funerario con la connotazione all'eternità visto la loro qualità di rimanere sempre verdi²⁶. Nemmeno quelli – così come le palme dattifere ai lati della scena centrale sul fronte del sarcofago, alludenti al paesaggio apocalittico, celeste – non saranno una scelta casuale dell'artista antico, ma alludono – nel senso lato della sua simbologia antica funeraria come un simbolo dell'ingresso nell'aldilà, nell'eternità – all'incontro di due *duces apostolorum* dopo il loro martirio nella gloria celeste, come veri *principes* dell'*Ecclesia* unita.

Il ciò colpisce a prima vista è un concetto di *partnership* e equivalenza di entrambi gli apostoli, espresso tramite la loro conformità²⁷. Gesti delle loro mani – anche se danneggiate – sembrano di compiere un gesto di *dextrarum iunctio*²⁸ che dimostra la loro confraternità sottolineando lo *status* equivalente dei *principes apostolorum*. Come è ben noto, *dextrarum iunctio* racchiude in sé una forte simbologia funeraria, soprattutto sui sarcofagi e *stelae* antichi e paleocristiani, ma anche sulle monete dove viene raffigurata la scena dell'ultimo addio coniugale. L'iconografia di *dextrarum iunctio*, però, ha assunto diversi significati nell'arte antica: sulle monete imperiali viene raffigurato insieme alla dea *Concordia* il cui simbolismo non si limita alla vita terrena ma trascende nell'eternità²⁹. Così anche *dextrarum iunctio* sulle stele e sarcofagi funerari simboleggiava la *concordia* coniugale eterna.

a sinistra allunga la mano in avanti, un'allusione di una conversazione, la figura a destra tiene fra le mani un *rotulus*, simbolo della Parola e della Legge. Anche se in questo caso mancano i tratti tipici dei loro ritratti tipologici, la loro identificazione ci viene fornita da due *inscriptiones* PETRVS (a sinistra) e PAVLVS (a destra). Accessibile a https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1863-0727-8 [cit. 27.1.2021].

²⁵ PRUDENTIUS, *Liber Peristephanon*, II,457-464: *Et iam tenemus obsides fidissimos huius spei, hic nempe iam regnant duo apostolorum principes, alter uocatur gentium, alter cathedram possidens primam recludit creditas aeternitatis ianuas*. Cf. DIJKSTRA 2020, 3.

²⁶ FEUILLET 2007, 31.

²⁷ Se consideriamo alcune ipotesi secondo le quali la scena dovrebbe essere letta come incredulità di S. Tommaso, il bacio di Giuda Iscariota oppure l'incontro di Emmaus, dovremmo identificare a prima vista la persona di Cristo che secondo la tradizione dell'arte tardoantica e paleocristiana dovrebbe essere ben riconoscibile (similmente alla raffigurazione dell'imperatore): basti pensare alle composizioni piramidali con Cristo nel centro, alla prospettiva ieratica dove la figura di Cristo è molto più alta rispetto agli apostoli (cf. PANZANINI 1999, 193).

²⁸ Cf. BALDINI – LIPPOLIS 2003, 233.

²⁹ BAILLARGEON 2013, 16-18.

Concordia apostolorum come un simbolo dell'unità

Partendo dal presupposto che si tratti della rappresentazione di *duo apostolorum principes* è necessario intendere la scena del loro incontro come non quello terreno a Roma prima del loro martirio come viene descritto in vari scritti apocrifi³⁰, ma nel modo simbolico così come bisogna percepire anche la scena di *Christus victrix* fra i suoi apostoli principali (*vicarii*), che simboleggiano l'unità della Chiesa³¹, sulla fronte del sarcofago. La raffigurazione del lato sinistro appare alla luce di tale prospettiva come simbolo dell'unità della Chiesa e dell'Impero espressa implicitamente dall'inseparabilità degli *apostolorum principes* basata sul loro culto comune. Dato che la rappresentazione dell'iconografia della *traditio legis* distingueva chiaramente a quale dei due *apostolorum principes* Cristo passa la *LEX (lex divina)*, la rappresentazione dei due apostoli in eguale posizione (nella loro *concordia*) può essere intesa come un tentativo di esprimere la loro identica importanza³². Poiché ciascuno degli apostoli rappresenta una parte specifica della Chiesa, questa rappresentazione può essere intesa come espressione dell'equivalenza delle due Chiese: orientale e occidentale; *ex circumcissione* (degli Ebrei) ed *ex gentibus* (dei Greci e Romani)³³.

Confraternità ossia *concordia fratrum*, come la definisce Kessler³⁴, tra due *apostolorum principes* diventa un paradigma simbolico soprattutto nel periodo in cui ci si sente bisogno di ribadire l'unità e l'inseparabilità dell'*Ecclesia* nella seconda metà del IV sec. e particolarmente nel periodo damasiano (366–384)³⁵. Lo sforzo

³⁰ L'incontro dei *principes* a Roma dopo il drammatico viaggio di Paolo viene raccontato negli *Atti dei beati apostoli Pietro e Paolo* (dello Pseudo-Marcello), XXII,24: “[...] subito egli [Pietro] s'alzò e andò da lui [Paolo]. Quando si videro piansero dalla gioia e, abbracciatisi a lungo, si bagnarono reciprocamente di lacrime.” PSEUDO-CYPRIANUS, *De rebaptis.* XVII; l'*Epistola Dyonisii episcopi ad Thymoteum de morte apostolorum Petri et Pauli* (datazione ca. 398), cf. anche BALDINI – LIPPOLIS 2003, 234.

³¹ HODNE 2007, 154, n. 26.

³² Hodne parla addirittura della loro *simmetria* (HODNE 2007, 157).

³³ Pietro è generalmente presentato come la testa dell'*Ecclesia ex circumcissione* e come *vicarius Christi* (per Pietro come Mosé nelle scene di *traditio legis* che “seems to favour Peter over Paul”; Paolo dell'*Ecclesia ex gentibus*. Dalle specifiche caratteristiche dei ruoli degli apostoli nacque il termine “double apostolate” con la distinzione di “pillar apostolate of Peter” e “travelling apostolate of Paul” (HODNE 2007, 147, 151–152). Così vediamo entrambi gli apostoli anche sul noto mosaico absidale della basilica romana di Santa Pudenziana e come li ha promosso Papa Damaso (LONSTRUP DAL SANTO 2015, 103: “Hence, Damasus used the image of Peter and Paul as a Christian counterpart to the imperial iconography as a way of shaping the ideal and ideology of Christian concord”).

³⁴ KESSLER 1987, 268.

³⁵ BISCONTI 2020, 52.

di sottolineare il simbolo dell'unità è stato certamente una risposta all'esigenza dell'unità della Chiesa in questo periodo storico, senza dubbio anche in risposta a numerose dispute sulla dottrina ecclesiastica e cospicue eresie, che culminò con l'emanazione di un editto di Tessalonica nel 380 e l'istituzione dell'unica (i.e. unita ed ortodossa) Chiesa. La (*con*)*fraternitas* di Pietro e Paolo viene ripetutamente menzionata negli *Atti dei beati apostoli Pietro e Paolo (dello Pseudo-Marcello)*³⁶ e viene sottolineata dalle celebrazioni congiunte del loro *dies natalis* il 29 giugno. L'unità ecclesiastica che doveva essere assicurata proprio tramite la loro *concordia* compare anche sulle bolle papali, come si vede su una bolla papale di piombo fabbricata con ogni probabilità a Roma (fig. 8)³⁷ nonché su alcuni fondi d'oro³⁸.

Concordia nel programma di autorappresentazione imperiale

La raffigurazione comune degli apostoli si è ben stabilita durante il IV e V secolo in entrambe le parti dell'Impero, sull'asse Roma - Costantinopoli³⁹. Basta pensare alla liturgia connessa al loro martirio: la *commemoratio* nel giorno del loro *dies natalis* fu stabilita al 29 giugno già all'inizio del IV sec.⁴⁰ Al loro culto furono edificate varie basiliche, come la *basilica Apostolorum* (San Sebastiano fuori le mura) a Roma degli inizi del IV sec., e la *basilica Apostolorum* (San Nazaro) costruita negli anni '80 del IV sec. a Milano⁴¹. Le basiliche consacrate agli

³⁶ *Atti dei beati apostoli Pietro e Paolo* (dello Pseudo-Marcello), 5: "Paolo, vero servo del nostro padrone Gesù Cristo e fratello di Pietro, primo degli apostoli! [...] Noi tuttavia abbiamo creduto e crediamo che come Dio non separa i due grandi luminari da lui creati, così non vi dividerà l'uno dall'altro, cioè né Pietro da Paolo, né Paolo da Pietro"; oppure nel verso 21: "Intanto, a Roma si sparse la notizia che stava arrivando Paolo, il fratello di Pietro."

³⁷ Datata dal IV al VI sec. (KRITZINGER 2013, 298-300). Visto che l'unità dell'*Ecclesia* terrena stava a cuore dei vescovi romani, la rappresentazione della *concordia* dei *principes apostolorum* fu il tema iconografico favorito in tarda Antichità e l'alto Medioevo, come vediamo anche sulle bolle papali (e.g. sulle *bullae dimidiatae* medievali).

³⁸ Come vediamo e.g. sul fondo d'oro datato al IV sec. con la raffigurazione della *concordia* degli apostoli Pietro (a sinistra) e Paolo (a destra), vd. LONSTRUP DAL SANTO 2015, 102 e 103, fig. 6.1.

³⁹ PIETRI 1961, 277.

⁴⁰ PIETRI 1961, 275-276. VERRANDO 1983, 410. Secondo gli *Atti di Pietro* il martirio di Pietro avrebbe preceduto il martirio di Paolo, *Atti di Pietro*, 40,11. Visto che Pietro fu crucifisso, invece Paolo decapitato, la loro morte avvenne *de facto* nello stesso giorno (HODNE 2007, 156) anche se un anno di distanza: "[...] la coincidenza del loro anniversario dimostra la concordia di Pietro e Paolo, suggellata a Roma" (PIETRI 1993, 719).

⁴¹ GUIDOBALDI 1993, 79; REBECCHI 1993a, 110. Rizzardi la colloca negli anni 374-397 (RIZZARDI 2006, 75).

apostoli furono fondate anche a Costantinopoli come dimostra Lønstrup Dal Santo sottolineando l'esistenza del culto comune degli apostoli Pietro e Paolo a Costantinopoli già nel IV sec.⁴² Al culto degli apostoli va attribuita, anche se non esclusivamente a due *apostolorum principes*, la basilica dei Santi Apostoli (l'*Apostoleion*)⁴³. Popolarità della loro comune venerazione viene confermata fra l'altro da molteplici rappresentazioni della loro *concordia* sui fondi d'oro e medaglioni tardoantichi⁴⁴. A partire dal IV sec. la tradizione ecclesiastica romana enfatizzava l'unità delle "sorti e il martirio dei due apostoli"⁴⁵.

Non ci stupisce che all'interno dell'*interpretatio christiana* attinge anche l'iconografia di *concordia apostolorum* dalla propaganda imperiale: un simbolo dell'unità ecclesiastica, espresso nella *concordia apostolorum*⁴⁶, si rispecchiò come tanti soggetti dell'iconografia paleocristiana⁴⁷ nella propaganda politica della *domus imperiale*, nell'enfasi sull'*unitas romana*⁴⁸. La cerimonia della corte imperiale si rispecchiò non solo nel rituale della Chiesa, ma anche nell'iconografia dell'arte cristiana⁴⁹. L'argomento dell'unità e *concordia* assunse la grande importanza soprattutto nella propaganda della dinastia Teodosiana⁵⁰, ma non solo quella⁵¹.

⁴² LØNSTRUP DAL SANTO 2015, 99.

⁴³ La fondazione della basilica viene attribuita a Costantino, quindi negli anni '30 del IV sec. (MÜLLER-WIENER 1993, 171; secondo Rizzardi fu costruita "entro il 337", RIZZARDI 2006, 75). Cfr. EUSEBIUS CAESARIENSIS, *Vita Constantini*, IV,58,60. Non tutti però accettano la supposizione della sua fondazione da parte di Costantino: vd. SCHREINER 2012, 135.

⁴⁴ PIETRI 1961, 276-277.

⁴⁵ VERRANDO 1983, 409. Ricordiamoci quanto fosse importante per Costantino un concetto di completamento simbolico dei dodici apostoli come ipotetico tredicesimo apostolo (Costantino come *isapostolo*) nell'*Apostoleion* a Costantinopoli, costruito come un mausoleo imperiale.

⁴⁶ Cf. PIETRI 1961, 278.

⁴⁷ Dall'iconografia imperiale hanno tratto i loro modelli di rappresentazione ad esempio gli argomenti di *acclamatio Christi*, collegio apostolico, *traditio legis* ("The concordium between the Lord and his vicars, moreover, was also seen as a guarantee for the religious and political stability of the new Christian empire", HODNE 2007, 154), *traditio clavium*, *Maiestas Domini*, iconografia di *saeva crimina* e molti altri.

⁴⁸ Cf. HODNE 2007, 154: "The *concordia apostolorum*, which proclaims the full agreement between Peter and Paul as twin founders of the Roman Church, is at once a symbol of Rome and a symbol of the Church."

⁴⁹ Cf. TEJA 1993, 613, 617.

⁵⁰ Come lo vediamo ad esempio nel tentativo della *domus Teodosiana* di riunire le due *partes imperii* nel 423 dopo la morte di Onorio (MAROTTA 1993, 591).

⁵¹ L'enfasi sull'unità e la *concordia* di Teodosio II e Valentiniano III appariva sulla coniazione dei *solidi* conati negli anni '30 del V sec. come un elemento fondamentale per la *salus* dell'Impero (LØNSTRUP DAL SANTO 2015, 107, cf. anche pp. 105-106). La propaganda imperiale che voleva

Raffigurazione della *concordia augustorum* appare molto prima nelle coniazure imperiali: sul revers della moneta aurea (161 d.C.), uno dei primi esempi di tale rappresentazione, vengono raffigurati Marco Aurelio e Lucio Vero in un atto di *dextrarum iunctio*, integrato dall'iscrizione CONCORDIAE AVGVSTOR (fig. 9)⁵². Comunque, il tema di *concordia augustorum* oppure *c. militum* (CONCORDIA MILITVM/AVGG) si ripete regolarmente sulle coniazure imperiali, simboleggiante la parità di entrambi i sovrani, l'equivalente divisione del potere e la sintonia reciproca⁵³. La popolarità di questo argomento ha portato alla grande varietà iconografica⁵⁴. *Concordia apostolorum* ossia *concordia fratrum* s'ispira dunque all'iconografia imperiale, alla *concordia augustorum* e nel senso più lato all'unità o meglio parità della *pars Orientis* e la *pars Occidentis*⁵⁵.

Pur in mancanza di un solito abbraccio degli *principes*, abbastanza comune nell'iconografia di *concordia apostolorum*⁵⁶, è plausibile interpretare la scena come il loro incontro ovvero la loro *concordia*. Inoltre, nell'iconografia tardoantica non mancano le scene della *concordia apostolorum* in cui l'abbraccio degli apostoli viene omissso, come abbiamo visto anche sulla bolla papale di piombo. In un bassorilievo abbozzato, proveniente dalle vicinanze della basilica di San Felice

diffondere l'idea dell'unità fra gli imperatori possiamo riscontrare molto prima, specialmente nell'età tetrarchica (KRITZINGER 2013, 302), come vediamo ad es. sui noti ritratti dei tetrarchi di porfido rosso, oggi a Venezia (cf. KESSLER 1987, 267).

⁵² LØNSTRUP DAL SANTO 2015, 103.

⁵³ LUŽICKÝ 2015, 45-46, figs. 6-7, 109.

⁵⁴ LØNSTRUP DAL SANTO 2015, 115: "To be sure, the rhetorical dimension of concordia was not only linguistic: the written legends on the coinage were accompanied by the widespread iconographical templates of emperors - and apostles - embracing, shaking hands or looking at each other." LØNSTRUP DAL SANTO 2015, 117: "[...] unity between church and empire, and between the old Rome on the Tiber and the New Rome on the Bosporus."

⁵⁵ Inglebert ritiene il tema di *concordia augustorum* (*apostolorum*) come l'opposizione simbolica alla discordanza originaria di Romulus e Remus (INGLEBERT 2015, 18, n. 25). Hodne parla addirittura della sostituzione dei mitici fondatori di Roma dagli *apostolorum principes* che così assunsero il ruolo di *city's protagonists* e fondatori di Roma cristiana, ribadendo una *continuatio* della festa di Romulo e Remo nella *commemoratio* del martirio degli apostoli (HODNE 2007, 156-157): come volle il papa Leone, così il martirio sanguinoso di Pietro e Paolo ha sostituito e risanato l'assassinio fra due fondatori mitologici (PIETRI 1993, 720-721).

⁵⁶ Fra gli esempi tardoantichi più noti di un solito abbraccio fra gli apostoli Pietro e Paolo appartengono il pettine in avorio da Castellammare di Stabia in Campania, oggi nel Museo Diocesano, datato al V sec.; il rilievo di Aquileia (BISCONTI 2020, 47, fig. 2); oppure l'affresco della regione dell'ex Vigna Chiaraviglio nelle catacombe di San Sebastiano a Roma, datato alla fine del IV sec. (cf. BALDINI - LIPPOLIS 2003, 234-235; BISCONTI 2020, 47, fig. 1, 56; PATITUCCI UGGERI 2010-2011, 137-138).

ad Aquileia, sono raffigurati due personaggi, identificati come Pietro e Paolo⁵⁷, che si guardano in faccia, la presenza del loro abbraccio è però discutibile e con ogni probabilità omissa: la mano destra di Pietro tiene fra l'altro un lembo del suo pallio⁵⁸. Una simile rappresentazione degli *apostolorum principes* si vede sul fondo d'oro n°1863,0727.4 del British Museum su cui gli apostoli guardano l'uno all'altro come se si specchiassero a vicenda: anche i loro volti, grandi occhi e la barba a punta sono quasi identici, ribadendo così la loro equità e *confraternitas* (fig. 10). Guardando questi immagini ritroviamo di nuovo un parallelo nella rappresentazione imperiale, sostenente ideologicamente il concetto dell'unità e della *concordia*, come dimostrano ad esempio i busti degli imperatori Arcadio e Onorio raffigurati in un medaglione sullo scudo nel dittico di Stilicone nel Tesoro del Duomo di Monza⁵⁹: nell'immagine del genere ritroviamo la matrice iconografica per i busti affrontati degli *apostolorum principes*⁶⁰. Così un'immagine del potere terrestre va riflesso in un'immagine del potere celeste, come anche il popolo Romano diventa nell'ambito dell'*interpretatio christiana* il popolo di Dio (*plebs Dei*)⁶¹. Ricordiamoci gli *Atti dei beati apostoli Pietro e Paolo (dello Pseudo-Marcello)* che ribadiscono l'inseparabilità dei *principes* come simboli dell'unità ecclesiastica compiutasi e confermatasi nel giorno del loro martirio: anche qui riscontriamo un parallelo fra la *concordia apostolorum* come il potere spirituale e la *concordia augustorum* come il potere profano.

Nell'iconografia di Pietro e Paolo – nel loro abbraccio oppure in un atto di *dextrarum iunctio* – possiamo dunque vedere un programma ideologico dell'unità ecclesiastica che, tuttavia, andò di pari passo con il governo unificato dei membri della dinastia Teodosiana regnante e dell'unità di entrambi le parti dell'Impero. Per la comprensione dell'iconografia del lato sinistro del sarcofago Pignatta bisogna prendere in considerazione anche la volontà della coppia di sposi imperiali, Valentiniano III e Licinia Eudoxia, che hanno voluto implementare la venerazione degli apostoli Pietro a Paolo, seguendo la prassi della loro venerazione nella *basilica Apostolorum* sulla via Appia a Roma⁶², anche

⁵⁷ BISCONTI 2020, 56.

⁵⁸ Cf. BESCHI 1980, 418 e 421, fig. 396.

⁵⁹ TEJA 1993, 631.

⁶⁰ “[...] lo schema è preso a prestito dall'iconografia imperiale che, per mezzo di una legenda sulla concordia, connota la compresenza sulla stessa moneta dei busti imperiali di colore che, nell'armonia, si dividono il potere” (PIETRI 1993, 720).

⁶¹ GUYON 1993, 68.

⁶² Basilica oggi nota come San Sebastiano, in cui si praticava la commemorazione comune dei Santi Apostoli come testimoniano vari epigrafi nei cd. *triclina* (e.g. PAULE ET PETRE PETITE

nella loro nuova sede imperiale a Ravenna: l'incarnazione di questo sforzo fu la fondazione dell'*ecclesia (basilica) Apostolorum*, odierna chiesa di S. Francesco a Ravenna⁶³.

*

Ci si potrebbe obiettare che mancano prove del culto comune di entrambi gli apostoli anche nell'Oriente, a Costantinopoli, per provare l'iconografia di *concordia apostolorum* sul fianco sinistro del sarcofago Pignatta visto che proprio la *pars orientalis* viene attribuita alla sua origine. La dinastia Teodosiana però, avendo tenuto molto al programma di *unitas e concordia*, si è sforzata di stabilire il culto comune di Pietro e Paolo, seguendo il modello di Roma, anche a Costantinopoli: questo suo sforzo possiamo intuire nella basilica dei *Santi Apostoli Pietro e Paolo alla Triconca* - la cui esistenza, nota dalle fonti, è presunta prima del regno dell'imperatore Zenone (come un *terminus ante quem* visto che durante il suo regno la basilica fu distrutta da un incendio) e che probabilmente fu sponsorizzata dalla *domus* Teodosiana; poi nella festa commemorativa dei Ss. Pietro e Paolo e nella promulgazione della legge da parte di Teodosio II e Valentiniano III nel 425 che stabilì il culto comune degli *principes* anche a Costantinopoli⁶⁴.

La devozione popolare per il culto dei Ss. Pietro e Paolo fu dunque diffusa a Costantinopoli già a cavallo del IV e V sec.⁶⁵ il ciò anche nell'ambito funerario come testimoniano alcuni reperti archeologici del contesto funerario, soprattutto sarcofagi, con la rappresentazione dei *principes apostolorum*, rinvenuti a Costantinopoli: e.g. coperchi dei *loculi* a Taşkasap, il già menzionato sarcofago del Principe da Sarigüzül, l'ipogeo del V sec. situato presso la porta delle mura Teodosiane, odierno Silivri Kapi. Come risulta dal programma iconografico di questo ipogeo è ovvio che il committente di alto rango sociale ha scelto Ss. Pietro e Paolo come intercessori (*patrons in death*) dei defunti ivi sepolti⁶⁶.

PRO VICTORE). Per il dibattito relativo alla sua fondazione e la presenza ipotetica anche delle reliquie degli apostoli (cd. *trichia* o *memoria Apostolorum*) in conseguenza alla persecuzione di Valeriano negli anni '50 del III sec. vd. FERRUA 1990, 11-27; JASTRZEBOWSKA 2002; JOHNSON 2006.

⁶³ LØNSTRUP DAL SANTO 2015, 109.

⁶⁴ LØNSTRUP DAL SANTO 2012, 237-238, 247-248; LØNSTRUP DAL SANTO 2015, 109-112, 115, 117. Per l'approfondimento sull'esistenza delle basiliche dedicate ai *principes apostolorum* a Costantinopoli prima di Giustiniano vd. LØNSTRUP DAL SANTO 2012, 237-257 e 2015, 99-120.

⁶⁵ "As an emblem of Romanness, the cult and iconography of Peter and Paul was assimilated by Constantinopolitan patrons and viewers, bishop and believers in the late 4th and early 5th century" (LØNSTRUP DAL SANTO 2012, 256).

⁶⁶ Ibid., 251-254, 255.

L'iconografia cristiana assunse in questo periodo nel suo ampio quadro poli-semantico anche il ruolo della propaganda politica, *nihil sub sole novum*. L'intenzione della dinastia regnante doveva essere quella di fare di Costantinopoli un partner equivoco di Roma – sede dell'*Ecclesia Romana* “di Pietro” – come viene esaltata poco dopo nel *Decretum Gelasianum*⁶⁷ e come la percepisce *Ambrosius* nella lettera ai tre imperatori, Graziano, Valentiniano e Teodosio⁶⁸.

Ritorniamo però a Ravenna, nel contesto della *sedes imperii* cosmopolita. In una delle prime fondazioni cristiane del periodo onoriano a Ravenna, nel Battistero Neoniano (noto anche “degli Ortodossi”) presso la Cattedrale Ursiana sono raffigurati nel mosaico della cupola, nel registro degli apostoli attornianti il clipeo centrale, due *apostolorum principes* Pietro e Paolo⁶⁹. Come gli unici degli altri apostoli si affrontano, s'incontrano guardandosi negli occhi, e come due *duces* chiudono la processione degli apostoli (fig. 11). Nelle *manibus velatis* portano *aurum coronarium* – corone della vittoria – simbolo della vita fedele cristiana, compiuta nel loro martirio. Il centro della processione degli apostoli, il fulcro del loro movimento rappresenta il battesimo di Cristo nel clipeo centrale. I gesti di Pietro e Paolo, le loro posture, drappaggi volanti del loro *pallium* assomigliano a quelli dei personaggi sul lato sinistro del sarcofago Pignatta. Come è ben noto, il Battistero Neoniano fu strettamente legato all'arte dell'Oriente, rispettivamente di Costantinopoli, la sua decorazione musiva di altissima qualità alla rappresentazione di un'architettura allusiva nei mosaici della Rotonda di Salonicco (chiesa di Hosios Georgios) in Grecia.

Conclusioni

Ricollegandomi a tutto ciò sopraddetto vorrei concludere che dovremmo percepire il sarcofago Pignatta piuttosto come un sarcofago simbolico, dogmatico il cui messaggio viene espresso tramite un linguaggio ridotto, astratto. Le scene ivi raffigurate esprimono le idee principali del mondo cristiano, la storia della salvezza. Ritengo che la scelta dei temi insieme al concetto stilistico non sono

⁶⁷ *Dec. Gelas.* III,3: *Est ergo prima Petri apostoli sedes Romana ecclesia non habens maculam nec rugam nec aliquid eiusmodi.*

⁶⁸ *AMBROSIUS, Epist.* XI,4: [...] *totius orbis Romani caput Romanam Ecclesiam, atque illam sacrosanc-tam Apostolorum fidem.*

⁶⁹ Il Battistero Neoniano fu edificato durante il vescovato di Urso e riedificato (insieme alla nuova decorazione della cupola) durante il vescovato di Neone (ca. 450–473), DELIYANNIS 2010, 92.

affatto il frutto delle scelte casuali né della monotona ripetizione degli schemi abituali.

In questo contesto dobbiamo contare con dei fattori caratterizzanti da essere considerati nel loro insieme grazie ai quali possiamo comprendere meglio le circostanze della committenza del sarcofago Pignatta: l'iconografia del gusto imperiale nel contesto cristiano, lo stile raffinato e la qualità della lavorazione, dimensioni non trascurabili della vasca e del coperchio, il materiale prestigioso (marmo bianco d'importazione), l'ispirazione nell'arte di Costantinopoli e la collocazione originaria del sarcofago nella zona privilegiata presso il *monasterium sancti Laurentii* nel suburbio ravennate di Caesarea, l'area strettamente connessa con la corte imperiale di Onorio. I fattori che fanno luce – anche se non nel modo esplicito – sul committente del sarcofago che, ritengo, deve essere collegato all'ambiente delle *élites* di alto rango sociale: un membro della corte o della famiglia imperiale, un alto dignitario ecclesiastico.

Come visto, durante il IV secolo e soprattutto dopo la Pace della Chiesa, si fanno strada i temi iconografici derivati dalle rappresentazioni imperiali. I temi raffigurati sul sarcofago Pignatta si inseriscono perfettamente in questo concetto: *Christus victrix*, vincente sui simboli del male – *saeva crimina* – come un'allusione alla vittoria dell'imperatore sugli avversari; *concordia apostolorum* come l'analogia alla *concordia augustorum*. Cercherei dunque il senso della scena dell'incontro dei *principes apostolorum* sul fianco sinistro del sarcofago Pignatta nel paradigma della propaganda della *domus* imperiale della dinastia Teodosiana, come un equivalente alla *concordia augustorum*, simbolo della *salus* e l'unità inseparabile dell'impero Romano e nell'ambito ecclesiastico come un simbolo dell'unità e l'inseparabilità della Chiesa. Il committente cristiano fece quindi un'ottima scelta della nota matrice, il cui messaggio doveva essere comprensibile a tutti: così come l'obiettivo della propaganda imperiale, specie sulle monete, che doveva essere conosciuta in tutto l'Impero e parlata da un linguaggio genericamente comprensibile.

Ritengo comunque che le scene raffigurate sui tre lati del sarcofago, benché siano a figure (i.e. non astratte), non devono essere lette nel modo narrativo ma piuttosto nell'ambito di un'espressione simbolica e polisemantica in cui possiamo trovare un "filo rosso", una chiave di lettura unificante: vale a dire l'espressione della magnificenza della Chiesa come corpo vivo di Cristo, dall'inizio (l'Annunciazione come l'inizio della salvezza tramite l'incarnazione del *Logos*) al piano trascendentale, apocalittico di Cristo glorificato e vincente (*Maiestas Domini*, *Christus victrix*) e al tempo stesso come simbolismo dei saldi pilastri della fede (unità della Chiesa terrestre e celeste, della Chiesa *ex circumcissione* ed *ex gentibus*, espressa dalla *concordia* degli apostoli Pietro e Paolo). In questo programma iconologico si inserisce perfettamente il simbolismo del retro del sarcofago

(cervi abbeveratisi dall'acqua viva come il rinfresco celeste delle anime beate) inteso come un compimento della storia della salvezza nella beatitudine celeste. Il sarcofago, pur essendo decorato prevalentemente a figure umane, apre già la strada per la rappresentazione simbolica ed astratta dell'arte proto-medievale.

Bibliografia

- AUGENTI, A. 2007, "1. Ravenna e Classe: due città, due destini", in: A. AUGENTI (ed.), *La basilica e il monastero di San Severo a Classe. La storia, gli scavi*, Ravenna, pp. 5-6.
- AUGENTI, A. - CIRELLI, E. 2010, "Classe: un osservatorio privilegiato per il commercio della tarda antichità", in: S. MENCHELLI - S. SANTORO - M. PASQUINUCCI - G. GUIDUCCI (eds.), *LRCW3. Late Roman Coarse Wares, Cooking Wares and Amphorae in the Mediterranean. Archaeology and Archaeometry. Comparison between Western and Eastern Mediterranean*, II, Oxford (BAR International Series 2185 [II]), pp. 605-615.
- BAILLARGEON, D. 2013, *Marriage or a Multiplicity of Meanings? The Dextrarum Iunctio on Roman and Early Christian Funerary Monuments*, MA Thesis, University of Calgary.
- BALDINI LIPPOLIS, I. 2003, "S. Lorenzo in Cesarea e il problema di lettura iconografica del sarcofago Pignatta", in: E. Russo (ed.), *1983-1993. Dieci anni di archeologia cristiana in Italia. Atti del VII Congresso nazionale di archeologia cristiana, Cassino 20-24 settembre 1993*, Cassino, pp. 225-240.
- BESCHI, L. 1980, "Le arti plastiche", in: G. PUGLIESE CARRATELLI (ed.), *Da Aquileia a Venezia. Una mediazione tra l'Europa e l'Oriente dal II secolo a.C. al VI secolo d.C.*, Milano, pp. 339-449.
- BISCONTI, F. 2000, *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano.
- BISCONTI, F. 2020, "La *concordia apostolorum* tra Roma e Aquileia", in: F. BISCONTI - G. CRESCI MARRONE - F. MAINARDIS - F. PRENC (eds.), *Legite, tenete, in corde habete. Miscellanea in onore di Giuseppe Cuscito*, Roma (Antichità altoadriatiche, 92), pp. 47-60.
- BOVINI, G. 1954, *Sarcofagi paleocristiani di Ravenna. Tentativo di classificazione cronologica*, Città del Vaticano.
- CAMERON, A. 1993, *The Later Roman Empire (AD 284-430)*, Cambridge.
- CARANDINI, A. - CRACCO RUGGINI, L. - GIARDINA, A. (eds.) 1993a, *Storia di Roma*, III: *L'Età tardoantica*, 1: *Crisi e trasformazioni*, Torino.
- CARANDINI, A. - CRACCO RUGGINI, L. - GIARDINA, A. (eds.) 1993b, *Storia di Roma*, III: *L'Età tardoantica*, 2: *I luoghi e le culture*, Torino.

- DAVID, M. 2013, *Eternal Ravenna. From the Etruscans to the Venetians*, Milano.
- DECKERS, J. G. 2004, "Theodosianische Sepulkralplastik in Konstantinopel. 380-450 n.Chr.", in: F. BISCONTI - H. BRANDENBURG (eds.), *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali: atti della giornata tematica dei seminari di archeologia Cristiana*, Città del Vaticano, pp. 35-52.
- DELIYANNIS, D. M. 2010, *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge.
- DIJKSTRA, R. 2020, "Peter, Popes, Politics and More: The Apostles as Anchor", in: R. DIJKSTRA (ed.), *The Early Reception and Appropriation of the Apostle Peter (60-800 CE)*, I: *The Anchors of the Fisherman*, Leiden - Boston, pp. 3-25.
- FARIOLI, R. 1972, "Il problema delle origini della scultura paleocristiana di Ravenna", *Archeoloski vestnik*, Ljubljana (Acta Archaeologica, 23), pp. 167-174.
- FARIOLI, R. 1974/1975, "Osservazioni sulla scultura di Ravenna paleocristiana", *Aquileia nostra*, 45/46, pp. 717-740.
- FARIOLI, R. 1977, *Ravenna romana e bizantina*, Ravenna.
- FARIOLI CAMPANATI, R. 1989, "Note sui sarcofagi paleocristiani ravennati documentati a Ferrara nei reimpieghi dal XIII al XVII secolo", in: *Studi in memoria di Giuseppe Bovini*, I, Ravenna, pp. 245-256.
- FERRUA, A. 1990, *La basilica e la catacomba di S. Sebastiano*, Città del Vaticano (Catacombe di Roma e d'Italia, 3), pp. 11-27.
- FEUILLET, M. 2007, *Lessico dei simboli cristiani*, Roma.
- GARRUCI, R. 1881, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa. Collezione di tutti i monumenti di pittura e scultura*, I, Prato.
- GUIDOBALDI, F. 1993, "Roma. Il tessuto abitativo, le *domus* e i *tituli*", in: CARANDINI - CRACCO RUGGINI - GIARDINA 1993b, pp. 69-83.
- GUYON, J. 1993, "Roma. Emerge la città cristiana", in: CARANDINI - CRACCO RUGGINI - GIARDINA 1993b, pp. 53-68.
- HODNE, L. 2007, "The 'Double Apostolate' as an Image of the Church: A Study of Early Medieval Apse Mosaic in Rome", *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, 20, Nu. 6, pp. 141-160.
- HERDEJÜRGEN, H. 1975, "Frühe Ravennatische Sarkophage", *Archäologischer Anzeiger*, 1975, Nu. 4, pp. 552-566.
- INGLEBERT, H. 2015, "Les discours de l'unité romaine au quatrième siècle", in: R. DIJKSTRA - S. VAN POPPEL - D. SLOOTJES (eds.), *East and West in the Roman Empire of the Fourth Century. An End to Unity?*, Leiden - Boston, pp. 9-25.
- JASTRZEBOWSKA, E. 2002, "S. Sebastiano, la più antica basilica cristiana di Roma", in: F. GUIDOBALDI - A. G. GUIDOBALDI (eds.), *Ecclesiae Urbis: Atti del Congresso internazionale di studi sulle Chiese di Roma (IV-X secolo)*, Roma 4-10 settembre 2000, Città del Vaticano (Studi di antichità cristiana, 59,2), pp. 1141-1155.
- JOHNSON, M. J. 2006, "Architecture of Empire", in: N. LENSKI (ed.), *The Age of Constantine*, New York, pp. 278-297.

- KESSLER, H. L. 1987, "The Meeting of Peter and Paul in Rome: An Emblematic Narrative of Spiritual Brotherhood", in: W. TRONZO - I. LAVIN (eds.), *Studies on Art and Archaeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday*, Washington, D.C. (Dumbarton Oaks Papers, 41), pp. 265-275.
- KOLLWITZ, J. 1956, *Die Sarkophage Ravennas*, Freiburg um Breisgau.
- KOLLWITZ, J. - HERDEJÜRGEN, H. 1979, *Die Sarkophage der Westlichen Gebiete des Imperium Romanum*, II: *Die Ravennatischen Sarkophage*, Berlin.
- KRITZINGER, P. 2013, "Das älteste Papstsiegel? Ursprung und Aussage eines Siegelmotivs", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 185, pp. 297-305.
- LAWRENCE, M. 1970, *The Sarcophagi of Ravenna*, Roma.
- LONSTRUP DAL SANTO, G. 2012, "Bishop and Believers - Patrons and Viewers: Appropriating the Roman Patron Saints Peter and Paul in Constantinople", in: S. BIRK - B. POULSEN (eds.), *Patron and Viewers in Late Antiquity*, Aarhus, pp. 237-257.
- LONSTRUP DAL SANTO, G. 2015, "Concordia Apostolorum - Concordia Augustorum. Building a Corporate Image for the Theodosian Dynasty", in: R. DIJKSTRA - S. VAN POPPEL - D. SLOOTJES (eds.), *East and West in the Roman Empire of the Fourth Century. An End to Unity?*, Leiden - Boston, pp. 99-120.
- LUŽICKÝ, D. 2015, *Mincovnictví období římské tetrarchie 284-312 A.D.: organizace, nominály, ikonografie* [*Coniazione della tetrarchia romana 284-312 d.C.: organizzazione, valori nominali, iconografia*], Ph.D. Thesis, Università Carolina, Praha.
- MAROTTA, V. 1993, "Il potere imperiale dalla morte di Giuliano al crollo dell'Impero d'Occidente", in: CARANDINI - CRACCO RUGGINI - GIARDINA 1993a, pp. 551-611.
- MEYER, B. - SCHMIDT, TH.-M. - WESSEL, K. 2011, "Zur Restaurierung und Aufstellung des sogenannten 'Christusreliefs von Psamathia' in Berlin - Grundlagen einer neuen Sichtweise", in: D. KÖCHER - B. BUSZYNSKI (eds.), *Das Bode-Museum, Projekte und Restaurierungen. SMB, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin*, Berlin, pp. 240-245.
- MÜLLER-WIENER, W. 1993, "Costantinopoli, la nuova Roma", in: CARANDINI - CRACCO RUGGINI - GIARDINA 1993b, pp. 143-174.
- PANZANINI, M. 1999, "Le reliquie dei pellegrini. Le ampolle metalliche conservate a Monza e a Bobbio", *Divus Thomas*, 102, Nu. 2, Bologna, pp. 173-198.
- PATITUCCI UGGERI, S. 2010-2011, "San Paolo e il messaggio iconografico nella chiesa delle origini", *Atti dell'Accademia delle scienze di Ferrara*, 88, pp. 129-160.
- PEŇÁZ, P. 2006, "Protoevangelium Jakobovo" ["Il Protovangelo di Giacomo"], in: J. BROŽ - R. DOSTÁLOVÁ - J. A. DUS - P. POKORNÝ - P. SPUNAR (eds.) 2006, *Neznámá evangelia [I vangeli sconosciuti]*, I, Praha (Novozákonní apokryfy [Gli apocrifi neotestamentari], 1), pp. 253-269.

- PEŇÁZOVÁ, D. 2006, "Pseudo-Matoušovo evangelium" ["Il Vangelo dello pseudo-Matteo"], in: J. BROŽ - R. DOSTÁLOVÁ - J. A. DUS - P. POKORNÝ - P. SPUNAR (eds.) 2006, *Neznámá evangelia [I vangeli sconosciuti]*, I, Praha (Novozákonní apokryfy [Gli apocrifi neotestamentari], 1), pp. 286-312.
- PIETRI, CH. 1961, "Concordia apostolorum et renovatio urbis (Culte des martyrs et propagande pontificale)", *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 73, pp. 275-322.
- PIETRI, CH. 1993, "La Roma cristiana", in: CARANDINI - CRACCO RUGGINI - GIARDINA 1993a, pp. 697-721.
- REBECCHI, F. 1993a, "Milano, rivale di Roma", in: CARANDINI - CRACCO RUGGINI - GIARDINA 1993b, pp. 105-112.
- REBECCHI, F. 1993b, "Ravenna, ultima capitale d'Occidente", in: CARANDINI - CRACCO RUGGINI - GIARDINA 1993b, pp. 121-130.
- RIZZARDI, C. 2006, "L'architettura di Ravenna fra V e VI secolo: orizzonti mediterranei", in: A. AUGENTI - C. BERTELLI (eds.), *Ravenna tra Oriente e Occidente: storia e archeologia*, Ravenna, pp. 73-82.
- RIZZARDI, C. 2016, "Ravenna, il suo porto e i suoi orizzonti mediterranei: l'importazione di materiali marmorei fra dinamiche commerciali ed ideologiche (V-VI secolo)", *Hortus Artium Medievalium*, 22, pp. 190-199.
- SAGGIORATO, A. 1968, *I sarcofagi paleocristiani*, Bologna.
- SCHREINER, P. 2012, *Konstantinopol. Dějiny a archeologie [Costantinopoli. Storia e archeologia]*, Příbram (Pro Oriente. Dědictví křesťanského Východu [Pro Oriente. L'eredità dell'Oriente cristiano], 15).
- SEKAVOVÁ, H. 2006, *Ravennské figurální a symbolické sarkofágy 4.-6. st. po Kr. Ikonografie, typologie a chronologie ravennských sarkofágů [Sarcofagi ravennati a figure umane e simbolici del IV-VI secolo d.C. Iconografia, tipologia e cronologia]*, MA Thesis, Università Carolina, Praha.
- TEJA, R. 1993, "Il cerimoniale imperiale", in: CARANDINI - CRACCO RUGGINI - GIARDINA 1993a, pp. 613-642.
- TŮMOVÁ, H. 2013, *Il commercio del marmo a Ravenna nella Tarda Antichità: i materiali del complesso di San Severo*, Ph.D. Thesis, Università Carolina, Praha - Università degli Studi, Bologna.
- TŮMOVÁ, H. - VŠIANSKÝ, D. - CIRELLI, E. - FRÝBORT, A. 2021, "Provenience bílého mramoru z archeologické lokality San Severo v Classe (Ravenna, Itálie)" ["Provenienza del marmo bianco dal sito archeologico di San Severo a Classe, Ravenna, Italia"], *Geologické výzkumy na Moravě a ve Slezsku [Ricerche geologiche in Moravia e Slesia]*, 28, Nu. 1-2, pp. 50-59.
- VALENTI ZUCCHINI, G. - BUCCI, M. 1968, "I sarcofagi a figure e a carattere simbolico", in: G. BOVINI (ed.), *Corpus della scultura paleocristiana bizantina ed altomedievale di Ravenna (II)*, Roma, pp. 1-66.

- VERRANDO, G. N. 1983, "Osservazioni sulla collocazione cronologica degli apocrifi Atti di Pietro dello Pseudo-Lino", *Vetera Christianorum*, 20, pp. 391-426.
WILPERT, G. 1929-1936, *I sarcofagi cristiani antichi*, I-III, Roma.

Summary

THE ICONOGRAPHIC PROGRAM OF THE LATE ANTIQUE SARCOPHAGUS OF "PIGNATTA" IN RAVENNA: *CONCORDIA APOSTOLORUM?*

The article examines a possible interpretation of the iconography of *concordia apostolorum*, engraved on the left side of the late antique sarcophagus called "Pignatta", found in the suburb of the late antique *sedes imperialis* Ravenna (Italy). The sarcophagus has been the subject of continuous scientific discussion related to its Eastern provenance and various iconographical interpretations. The article points an implicit interrelation between the theme of the ecclesiastical *concordia of principes apostolorum* and the imperial political propaganda emphasizing the unity and inseparability of the Empire and it illustrates this connection on examples and iconographical comparison with other late antique artefacts (e.g. sarcophagi, gold glasses, coinage). It demonstrates that the meaning of *concordia apostolorum* fits into the framework of mental and political paradigm of the turn of the 4th and 5th centuries when an effort to express the unity of the Church strongly reflected the imperial program and that a common veneration of S. Peter and Paul was broadly diffused also in the East, in Constantinople - a presumed place of origin of the sarcophagus.

Keywords: sarcophagi; iconography; *concordia apostolorum*; *concordia augustorum*; marble; Late Antiquity; Ravenna; Constantinople

HELENA TŮMOVÁ
Charles University
Faculty of Arts
Institute for Classical Archaeology
Celetná 20, 110 00 Prague 1
Czech Republic
helena.tumova@ff.cuni.cz



Fig. 1.
Sarcofago Pignatta (fronte), Quadrarco di Braccioforte, Ravenna (foto autore).



Fig. 2.
Sarcofago Pignatta (fianco destro con la scena dell'Annunciazione),
Quadrarco di Braccioforte, Ravenna (foto autore).

Fig. 4.
Cd. mausoleo di Galla Placidia a Ravenna:
lunetta con la rappresentazione
di due cervi abbeverandosi
dalle acque della grazia divina
(foto autore).



Fig. 3.
Sarcofago Pignatta (lato posteriore), Quadrarco di Braccioforte, Ravenna
(foto autore).





Fig. 5.
La base dell'obelisco di Teodosio a Costantinopoli
(foto autore).



Fig. 6.

Un fianco del sarcofago marmoreo di Sarigüzel
- Fatih detto “del Principe” e proveniente dalla necropoli imperiale
(probabilmente presso l'*Apostoleion* a Costantinopoli),
seconda metà del IV - inizi del V sec.,
Museo archeologico, Istanbul, n° inv. 4508 T
(foto autore).



Fig. 8.
Bulla papale di piombo,
diam. ca. 22 mm, 8,14 g
(KRITZINGER 2013, 297).



Fig. 7.
Sarcofago Pignatta (fianco sinistro), Quadrarco di Braccioforte, Ravenna (foto autore).





Fig. 9.
La moneta aurea del 161 d.C. raffigurante la *concordia augustorum*
di Marco Aurelio e Lucio Vero in un atto di *dextrarum iunctio*
(LONSTRUP DAL SANTO 2015, 103, fig. 6.2).





Fig. 11.
Raffigurazione degli apostoli Pietro e Paolo sul mosaico nella cupola
del Battistero Neoniano (degli Ortodossi) a Ravenna
(foto autore).

Fig. 10.
Fondo d'oro
con la raffigurazione degli apostoli Pietro e Paolo barbati,
guardandosi l'uno all'altro
(secondo LONSTRUP DAL SANTO 2015, 103, fig. 6.1).



EIRENE STUDIA GRAECA ET LATINA

ISSN 0046-1628

Founded 1960

Eirene. Studia Graeca et Latina is an international refereed scholarly journal of classics which is published by the Centre for Classical Studies at the Institute of Philosophy of the Czech Academy of Sciences, Prague. It welcomes and publishes original research on classics, reception of Antiquity and classical traditions. It also brings up-to-date reviews of scholarly literature on these subjects. ■ The journal accepts submissions in English, German, French and Italian. All contributions (except for reviews) are sent anonymously for peer-review. ■ *Eirene. Studia Graeca et Latina* is abstracted / indexed in following scientific databases: L'année philologique; The Central European Journal of Social Sciences and Humanities (CEJSH); European Reference Index for Humanities (ERIH PLUS); Modern Language Association International Bibliography; Scopus; Web of Science; EBSCO. ■ For manuscript submission guidelines, contents of previously published issues and more, please visit the journal's homepage: <http://www.ics.cas.cz/en/journals/eirene>. ■ All article submissions and subscription / exchange orders (back issues are also available for purchase) are to be sent by e-mail to: eirene@ics.cas.cz. Books for review and other correspondence should be mailed to:

Eirene. Studia Graeca et Latina

Centre for Classical Studies at the Institute of Philosophy
of the Czech Academy of Sciences

Na Florenci 3

110 00 Prague 1

Czech Republic

tel.: +420 234 612 330

fax: +420 222 828 305

EIRENE STUDIA GRAECA ET LATINA

LVII / 2021 / I-II

© Centre for Classical Studies at the Institute of Philosophy
of the Czech Academy of Sciences, Prague

Prague 2021
ISSN 0046-1628

Editor-in-chief
PETR KITZLER
Centre for Classical Studies,
Czech Academy of Sciences, Prague

Assistant Editors

NEIL ADKIN (University of North Carolina at Chapel Hill) - JAN BAŽANT (Centre for Classical Studies, Czech Academy of Sciences, Prague) - JAN N. BREMMER (University of Groningen) - KATHLEEN M. COLEMAN (Harvard University) - SIEGMAR DÖPP (University of Göttingen) - HERMANN HARRAUER (University of Vienna) - STEPHEN HARRISON (Corpus Christi College, University of Oxford) - HERBERT HEFTNER (University of Vienna) - BRAD INWOOD (Yale University) - IRENE J. F. DE JONG (University of Amsterdam) - DAVID KONSTAN (New York University) - WALTER LAPINI (University of Genova) - GLENN W. MOST (Scuola Normale Superiore di Pisa / University of Chicago) - LISA C. NEVETT (University of Michigan) - † PAVEL OLIVA (Centre for Classical Studies, Czech Academy of Sciences, Prague, emeritus) - JIŘÍ PAVLÍK (Charles University, Prague) - ROSARIO PINTAUDI (University of Messina) - ILARIA L. E. RAMELLI (Angelicum - Sacred Heart University - Oxford) - ALAN SOMMERSTEIN (University of Nottingham) - DMITRY VL. TRUBOTCHKIN (Russian University of Theater Arts - GITIS, Moscow)

Managing Editor
JAKUB ČECHVALA
Centre for Classical Studies, Czech Academy of Sciences, Prague

cover and graphic design © Markéta Jelenová
typesetting © Jana Andrllová
print © Karolinum Publishers