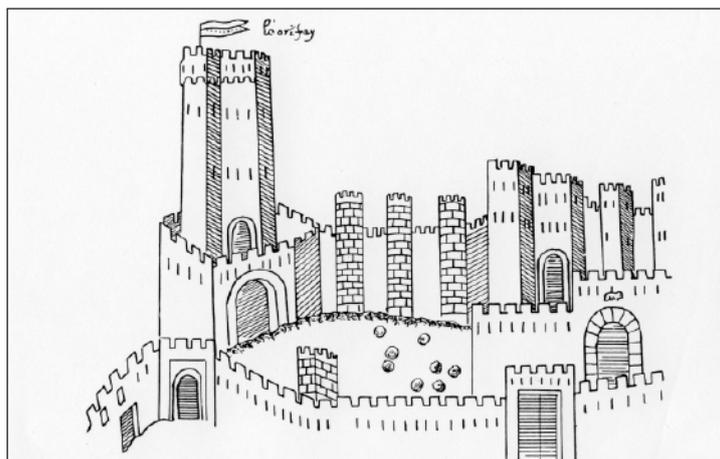


Ricerca e confronti 2010

ATTI

Giornate di studio di archeologia e storia dell'arte a 20 anni
dall'istituzione del Dipartimento di Scienze Archeologiche
e Storico-artistiche dell'Università degli Studi di Cagliari

(Cagliari, 1-5 marzo 2010)



Alessandro Ruggieri

Sculture di Ravenna fra V e VI secolo

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte
Supplemento 2012 al numero 1
Registrazione Tribunale di Cagliari n. 7 del 28.4.2010
ISSN 2039-4543. <http://archeoarte.unica.it/>

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte (ISSN 2039-4543)

Supplemento 2012 al numero 1

a cura di Maria Grazia Arru, Simona Campus, Riccardo Cicilloni, Rita Ladogana
Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio dell'Università degli Studi di Cagliari
Sezione di Archeologia e Storia dell'Arte
Cittadella dei Musei - Piazza Arsenale 1
09124 CAGLIARI

Comitato scientifico internazionale

Alberto Cazzella (Università di Roma La Sapienza); Pierluigi Leone De Castris (Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, Napoli); Attilio Mastino (Università degli Studi di Sassari); Giulia Orofino (Università degli Studi di Cassino); Philippe Pergola (CNRS - Université de Provence. Laboratoire d'archéologie médiévale méditerranéenne); Michel-Yves Perrin (École Pratique des Hautes Études); Antonella Sbrilli (Università di Roma La Sapienza); Mario Torelli (Accademia dei Lincei)

Direzione

Simonetta Angiolillo, Riccardo Cicilloni, Annamaria Comella, Antonio M. Corda, Carla Del Vais, Maria Luisa Frongia, Marco Giuman, Carlo Lugliè, Rossana Martorelli, Alessandra Pasolini, Fabio Pinna, Maria Grazia Scano, Giuseppa Tanda

Direttore scientifico

Simonetta Angiolillo

Direttore responsabile

Fabio Pinna

Impaginazione

Nuove Grafiche Puddu s.r.l.

in copertina: Il Castello di Cagliari nel 1358

Sculture di Ravenna fra V e VI secolo

Alessandro Ruggieri

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico-artistiche
e-mail: ruggieri.alessandro@libero.it

Riassunto: La scultura a Ravenna nei secoli V e VI testimonia il legame con l'Oriente. Ravenna fu prima capitale dell'impero romano d'Occidente. Successivamente fu conquistata da Teodorico e a seguito della guerra greco-gotica tornò sotto il controllo dell'impero romano con capitale Costantinopoli. La scultura riflette questo legame grazie all'importazione di manufatti. Ravenna nell'altomedioevo accolse le tendenze artistiche costantinopolitane rielaborandole verso indirizzi inediti che permettono di attribuire alle officine della città una volontaria e personale svolta verso la rappresentazione simbolica. La tendenza al simbolismo si rafforza fino al raggiungimento della pari dignità espressiva tra figura e simbolo.

Parole chiave: Scultura, Altomedioevo, Bisanzio, Italia, Ravenna

Abstract: The sculpture in Ravenna in the fifth and sixth centuries testifies the link with the East. At first Ravenna was the capital of the Western Roman Empire, afterwards was conquered by Theodoric and then returned under the rule of the Roman Empire, whose capital was Constantinople, owing to the Gothic War. The sculpture reflects this relationship thanks to the import of works of art. In the high Middle Ages Ravenna received the growths of the byzantine art but elaborated them to new tendencies, which allow to ascribe to Ravenna a voluntary and peculiar turning-point to a symbolical representation. The tendency to symbolism becomes stronger up to achieve the equal expressive dignity between figure and symbol.

Keywords: Sculpture, Early Middle Ages, Byzantium, Italy, Ravenna

La scultura a Ravenna fra il V e il VI secolo rappresenta un tema complesso per le numerose implicazioni di ambito locale e mediterraneo.

Il campo di indagine circoscritto alla sola città di Ravenna e l'arco cronologico limitato al V e VI secolo consentono la messa a punto di una metodologia d'indagine che evidenzia lo stato dell'arte in un momento fondamentale della storia di una città che divenne immagine di un importante periodo storico (Budriesi, 2005).

Ancora prima della fatidica data del 476 l'impero romano d'Occidente attraversava una grave crisi. Il quadro politico si presentava compromesso al punto che la moderna storiografia descrive il momento rimarcando che l'impero cadde senza rumore.

Le ragioni che portarono al collasso dell'impero romano d'Occidente furono molteplici. L'estrema articolazione dello Stato richiedeva per il suo funzionamento un equilibrio tra politica, economia e difesa dei confini. Quando questi tre elementi andarono in crisi vennero meno le più elementari regole civili. Il

problema primario non fu più di carattere politico-amministrativo, ma difensivo.

Perfino l'Urbe divenne oggetto di attacco da parte di popolazioni che solo pochi lustri prima non avrebbero neppure concepito l'idea di attaccare la capitale di un impero che estendeva i suoi possedimenti dalla Spagna alla Mesopotamia, dalla Britannia alla Mauritania.

I giorni che videro Roma *caput mundi* erano finiti. Odoacre alla testa di genti barbariche di origine scira depose l'ultimo imperatore d'Occidente Romolo Augustolo dando inizio a un breve ma travagliato periodo di transizione. La penisola fu governata da condottieri che nulla avevano in comune con la tradizione di governo che la classe dirigente aveva espresso in Occidente.

Ciò nonostante i cosiddetti popoli barbari erano da lungo tempo partecipi di un processo di assimilazione culturale. Questi in passato avevano riconosciuto l'autorità dell'imperatore d'Occidente e al momento della sua caduta valutarono come non aliena al loro

modo di agire la possibilità di riconoscere l'autorità dell'imperatore d'Oriente. Odoacre fu il primo a farlo ma non fu l'unico.

Nel 491 giunse nella penisola alla testa dei Goti Teodorico. Il suo *status* giuridico al momento dell'invasione era quello di *foederatus* dell'impero romano d'Oriente. Giuridicamente la sua non fu un'invasione poiché agì su mandato dell'imperatore Zenone. La legittimazione della campagna di conquista operata da Teodorico avvenne nel 498 con il riconoscimento a Teodorico del titolo di *patricius italiae* attribuito dall'imperatore romano.

Inizialmente la scelta di Zenone di inviare in Occidente Teodorico fu motivata dalla necessità di allontanarlo dalla capitale Costantinopoli. La manovra politica portò alla stabilizzazione della penisola per un periodo di quasi trent'anni (Deichmann, 1980). Il governo di Teodorico si basava su tre fattori: l'affidamento di importanti cariche a una burocrazia di origine romana e quindi di comprovata esperienza; una politica di matrimoni politici che dissuase i re dei popoli confinanti dal portare attacchi ai territori controllati da Teodorico; la delega dei quadri dirigenti dell'esercito a personaggi di origine gotica dunque fedeli al loro re.

Un trentennio di pace non poteva che produrre benefici effetti sia sullo stato sociale sia dal punto di vista culturale e artistico. Gli stessi storici contemporanei non mancarono di sottolinearlo. L'*Anonimus Valesianus* alla metà del VI secolo rimarcò quello che ancora oggi appare come il principale merito del "re barbaro": "Così [Teodorico] governò due popoli, Romani e Goti, facendone uno solo; pur essendo ariano, non agì in nessun modo contro la religione cattolica" (Von Falkenhausen, 1982 pp. 3-4). Dalla testimonianza traspare evidente lo stupore per l'esplicito messaggio di tolleranza religiosa e culturale lanciato da Teodorico. Lo stesso testo tradisce la presunzione di doversi stupire per l'origine del gesto. La trentennale *felicitas* garantita da Teodorico si ritrova nella produzione artistica che in questo particolare momento storico raggiunge e spesso supera i livelli qualitativi registrabili a Ravenna.

La città era divenuta capitale dell'impero romano d'Occidente sotto Onorio nel 404. Il criterio adottato per la scelta della sede fu di carattere militare. La minaccia era rappresentata da Germani e Unni. La nuova capitale si trovava all'interno di un sistema paludoso oggi parzialmente prosciugato. Il fronte est era difeso dal mare Adriatico mentre l'entroterra veniva protetto da estese aree umide capaci di rallentare notevolmente l'avanzata di un esercito (Patitucci Uggeri, 2005).

Fin dall'epoca imperiale era in funzione una rete di canali navigabili che consentiva il trasporto di merci e persone da e verso l'entroterra. I canali principali permettevano la penetrazione nell'entroterra per decine di chilometri garantendo una capillare rete di collegamento che terminava nel porto, vero affaccio verso il mondo. Tramite il porto la città otteneva i manufatti e le maestranze dalla capitale Costantinopoli; grazie al porto e alla flotta commerciale dell'impero manteneva floridi scambi commerciali con la Sicilia e la Campania (Burgarella, 2005). La natura dei rapporti con questi importanti scali commerciali era di due tipi: finalizzata al commercio di prodotti locali e di mediazione commerciale con l'Oriente. L'efficacia della rete mercantile che Ravenna mise in essere attraverso il suo porto trova una conferma nella qualità e quantità dei manufatti di importazione presenti in città soprattutto tra la metà del V e la metà del VI secolo.

Nei decenni centrali del V si impose la figura di Galla Placidia, sorella di Onorio e reggente in vece del nipote Valentiniano III. Alla sua committenza si legano soprattutto la basilica di San Giovanni Evangelista (424-34) e il cosiddetto mausoleo di Galla Placidia (425-26).

Il sistema difensivo della Ravenna imperiale fu messo a dura prova da Teodorico che dopo tre anni di assedio ottenne la capitolazione della città. Iniziò così la trentennale *felicitas* teodoriciane che portò alla realizzazione del Mausoleo di Teodorico (*ante* 526), della Cattedrale e del Battistero ariani (fine V secolo), e per ultima della basilica di Sant'Apollinare Nuovo (520 circa).

Teodorico, pur accettando il titolo di *patricius italiae*, rivendica il mantenimento del proprio credo religioso. Pertanto, a partire da questo momento e fino alla conquista giustiniana, la peculiarità del patrimonio architettonico ravennate risiede nella duplicazione delle architetture religiose. A una cattedrale ortodossa si affianca una cattedrale ariana, ad un battistero ariano uno ortodosso. Il merito di questa condizione è attribuibile principalmente a Teodorico, che pur professando l'arianesimo non ostacolò le espressioni religiose degli ortodossi (Budriesi, 1990). La sua scelta ha una duplice valenza: teologica e politica. La prima si ricollega alla dottrina di Ario, prete di Alessandria, che a partire dalla seconda metà del III secolo pose il problema di una maggiore comprensione in chiave critica del rapporto che unirebbe Dio-Padre con Cristo Verbo incarnato. Ario sostenne l'unicità e la trascendenza di Dio che sarebbe origine di tutto ma a sua volta

non sarebbe originato. Cristo sarebbe, diversamente da Dio, generato dunque non partecipe della stessa sostanza del Padre. Per Ario Cristo non è Dio se non in quanto compartecipe della Grazia del Padre (Luiselli, 2005). La diatriba teologica divenne politica a partire dal 325 con il concilio di Nicea voluto da Costantino al fine di rafforzare l'unità dell'impero. Il concilio stabilì il respingimento delle formulazioni ariane. La posizione ortodossa che perorava la consustanzialità del Padre e del Cristo fu imposta in base a ragioni politiche e non teologiche. La scelta si rafforzò ulteriormente sotto Teodosio nel 380 con l'ortodossia di Stato.

Durante la guerra greco-gotica Belisario, generale di Giustiniano, dovette porre un lungo assedio alla città per avere ragione di Vitige re dei Goti. Durante la controffensiva gotica, Totila riconquistò ampi territori ma non riuscì nell'intenzione di riconquistare Ravenna (Gelichi, 2005).

Nel 553 la guerra greco-gotica terminò e Ravenna divenne la capitale di un'estesa rete di province dipendenti da Costantinopoli. Sotto il governo di Giustiniano sorsero la chiesa di San Vitale (526-547) e la basilica di Sant'Apollinare in Classe (consacrata nel 549).

Tra i primi decenni del V secolo e la metà del VI secolo vennero dunque edificati a Ravenna numerosi edifici di culto. Dal punto di vista storico-artistico non si rilevano macroscopiche differenze tra i tre periodi. Le differenze di carattere teologico, per quanto rilevanti anche nella sfera politica, non hanno portato conseguenze dal punto di vista della funzionalità liturgica degli edifici di culto. La motivazione risiede nella comune adozione di Costantinopoli come referente e modello culturale. Ragioni politiche e di prestigio spiegano l'afflusso a Ravenna nel V-VI secolo di manufatti e maestranze da Costantinopoli. Si tratta di un'arte metropolitana ancora improntata alla cultura di tradizione ellenistica. Anche durante gli anni della reggenza di Teodorico si realizzano opere di altissima qualità formale direttamente riconducibili alla cultura nata e sviluppata nella capitale sul Bosforo. Paradossalmente, rispetto all'idea di "re barbaro", è nel tempo dell'ultimo impero e del regno di Teodorico che si rafforzano nell'espressione artistica di Ravenna le radici legate alla cultura di Costantinopoli. Solo nel VII secolo si avverte un marcato allontanamento dalla capitale. Questo distacco si manifesta nella ripresa delle produzioni locali a carattere provinciale. L'esempio più evidente è la cessazione dell'importazione di sarcofagi in

marmo greco e la contestuale comparsa di sarcofagi realizzati con la pietra della Dalmazia.

Il *Corpus* della scultura ravennate

Gli edifici di culto di Ravenna annoverano nella struttura architettonica e in ciò che resta degli apparati di arredo liturgico oltre 400 manufatti lapidei, principalmente in marmo. Nell'avvicinarsi al manufatto lapideo occorre preliminarmente specificarne la condizione integra o frammentaria. Il manufatto si intende integro quando non alterato e contestualizzato. Diversamente, si considera allo stato di frammento, quando alterato e/o decontestualizzato. Il fine della ricerca consiste prima di tutto nella ricostruzione della qualificazione individuale del manufatto. Successivamente occorre definirne la struttura di appartenenza e infine contestualizzarlo nell'originario spazio di appartenenza.

Questo risultato si ottiene attraverso tre livelli di lettura: la lettura analitica che consiste nello studio delle specificità del manufatto; la lettura logico-deduttiva che prevede il riscontro del manufatto con le sue specificità all'interno di un quadro comparativo; la lettura sperimentale che prevede una serie eterogenea di analisi, spesso ad alto contenuto tecnologico, utili ad arricchire i quadri analitico e comparativo.

I criteri di catalogazione possono essere i più svariati: dalla funzione del manufatto al sito di appartenenza fino alla tecnica esecutiva. Nel caso dei manufatti lapidei ravennati per convenzione metodologica si adotta qui come primo criterio la classificazione proposta dal *Corpus della scultura paleocristiana bizantina ed altomedievale di Ravenna*. Si adotta il criterio tipologico-funzionale dividendo i manufatti in tre categorie.

La prima è la scultura di arredo liturgico: a questa categoria appartengono gli altari, gli amboni, i cibori, i numerosi piastrini, i plutei suddivisi in base al decoro in plutei a figure animali e plutei con intrecci e infine le transenne (Angiolini Martinelli, 1968).

La seconda categoria è composta da manufatti destinati al decoro architettonico: i numerosi capitelli, i pulvini, i pilastri, le basi delle colonne, infine i plutei (Olivieri Farioli, 1969).

Un'intera partizione del *Corpus* è dedicata alla scultura con funzione sepolcrale. I sarcofagi in base all'iconografia si dividono in sarcofagi a figure umane e sarcofagi a carattere simbolico. Trasversalmente alla due categorie iconografiche i sarcofagi si possono suddividere anche in base ad aspetti formali. La copertura

della cassa può essere semicircolare semplice, con gli acroteri, o con i profili a spiovente terminati dagli acroteri (Valenti Zucchini & Bucci, 1968).

Il *Corpus* mette in evidenza la vitalità espressiva della scultura a Ravenna tra il IV e il X secolo. Il ruolo giocato dalla città fu quello di laboratorio artistico ricettivo sia delle mode e delle correnti provenienti da Costantinopoli sia delle idee e delle forme proprie della penisola italiana.

Ma il panorama artistico ravennate non si chiarisce solo con l'apporto esterno. Occorre riconoscere il ruolo di sintesi svolto da Ravenna, che divenne a sua volta esportatrice di idee e forme. Per questo motivo il *Corpus* considera solo i manufatti al momento presenti a Ravenna, escludendo quelli che, pur riconducibili al contesto cittadino, ora ne sono estranei.

La necessità di circoscrivere i confini del campo di indagine deriva anche dalla consapevolezza di trovarsi di fronte a materiali fortemente eterogenei che solo in singoli casi sono datati con certezza e raramente sono databili con ragionevole approssimazione. Questo è dovuto alla forte disomogeneità qualitativa tra le varie categorie di manufatti all'interno dello stesso periodo storico. Gli autori del *Corpus* hanno strutturato l'opera in maniera tale da garantirle un certo grado di flessibilità, che fosse capace di "seguire" i manufatti nella loro evoluzione formale senza legarli rigidamente al criterio cronologico. Il criterio non rigidamente cronologico non ha comunque impedito di tracciare per ciascuna categoria di oggetti una linea evolutiva che stabilisse un rapporto tra evoluzione temporale ed evoluzione formale.

L'elemento formale rimane il principale discriminante. È il caso dei sarcofagi per i quali la datazione del *Corpus* retrocede fino al III secolo. Ciò si spiega con la necessità di "rispecchiare in ogni categoria di pezzi, quella trasformazione graduale di gusto e di sensibilità e quindi di resa plastica e formale che si attua nei vari tempi per impronte e componenti diverse: dalla Koinè del tardo antico, agli apporti diretti di Bisanzio, fino ai grafici intendimenti propri dell'alto medioevo" (Olivieri Farioli, 1969 p. 7).

È proprio la resa formale che testimonia una cura particolare per la decorazione la quale acquista un nuovo peso in rapporto alla materia informe. Il trattamento delle superfici rappresenta per lo scultore l'opportunità di sprigionare il potenziale espressivo insito nella pietra. A Ravenna tra il IV e il X secolo convivono culture e modi artistici diversi ma il periodo più fecondo è quando la città guarda a Costantinopoli. Nella produzione ravennate si verifica il connubio di tre elementi. La presenza del

modello formale importato dalla capitale d'Oriente, la reazione del sostrato culturale di Ravenna capitale dell'impero d'Occidente e la variabile rappresentata dall'artista che materialmente realizza l'opera. Mentre i primi due elementi sono parzialmente codificabili e normabili, il terzo rappresenta a sua volta un microcosmo culturale dove la ricerca di una realtà oggettiva sfugge alle possibilità dello storico.

L'equilibrio tra i tre elementi risulta mutevole al punto da non consentire un giudizio univoco sull'arte altomedievale a Ravenna. L'unico punto di convergenza risiede nella chiara volontà di svincolare la qualità esecutiva del decoro dalla funzione pratica del manufatto. È il caso di numerose transenne di recinto presbiteriale. La modesta funzione pratica non ha limitato lo scultore che ha trattato la materia in sé, avendo come unico obiettivo la propria idea e come unico limite le proprie capacità. Questo modo di scolpire, di impaginare il decoro è stato definito da Géza De Francovich come maniera tipicamente ravennate del comporre spazioso e arioso finalizzato all'esaltazione del rilievo stesso. Rilievo che è prodotto artistico in quanto tale per la sua intrinseca qualità, all'occorrenza del tutto svincolata dalla funzione dell'oggetto che dovrebbe solo abbellire.

All'interno del lasso temporale proposto dal *Corpus* la maniera tipicamente ravennate di comporre il decoro si riflette in modi e proporzioni diversi a seconda che si prendano in esame i secoli V e VI piuttosto che i secoli dal VII al X (De Francovich, 1958).

La scultura architettonica e di arredo liturgico

La scultura del V e VI secolo non presenta le caratteristiche proprie della scultura classica. Il primo elemento a venire meno è la plasticità del rilievo. Si manifesta una negazione della tridimensionalità a favore della bidimensionalità. L'intera funzione plastica è affidata alla linea di contorno; non si rinuncia in senso assoluto al volume ma lo si limita al chiaroscuro che si realizza a livello superficiale. Il contrasto chiaroscurale viene animato dalla capacità delle superfici di interagire con la luce. Nelle transenne questo rapporto di luce e ombra viene spinto fino al limite della smaterializzazione della superficie. La materia stessa, il marmo, viene privato di peso e sostanza. I vuoti e il decoro dominano sui pieni che vivono in quanto funzionali alla linea che disegna l'ornato. La linea a sua volta scandisce un ritmo compositivo che è ancora profondamente classico nel suo rigore e nella sua dinamicità.

L'alterazione rispetto alla scultura classica deve essere ricercata a livello iconografico. Non nei temi trattati che sono i medesimi della classicità, ma nella loro resa. La componente "barbarica" introdotta nell'impero all'indomani della caduta della sua parte occidentale ha portato con sé una forte tendenza alla sintesi formale. La sintesi unita alla bidimensionalità ha condotto alla progressiva perdita di dettaglio. La continua ripresa dei modelli ha aggravato il fenomeno fino a portarlo alla semplificazione e alla schematizzazione dei soggetti. La perdita di dettaglio ha portato, come naturale conseguenza, alla difficoltà espressiva. Il fenomeno è più marcato nella raffigurazione umana che, privata del naturalismo dalla forte sintesi della figura, ha preso la scorciatoia della deformazione espressionistica.

L'involuzione formale, appena avvertibile nel V e VI secolo, si palesa a partire dal VII secolo. La figura perde la sua autonomia per diventare simbolo nel linguaggio cristiano che esso adombra o rappresenta. Questa tendenza si radica e si protrae per i due secoli successivi provocando un drastico calo della qualità del decoro figurato e perfino geometrico. Il decoro geometrico non subisce la semplificazione in funzione simbolica come avvenuto per le figure umane e animali. La semplificazione dei decori geometrici risente del naturale decadimento dei modelli che nel V e VI secolo giungevano numerosi da Oriente (Farioli Campanati, 2005). L'allentarsi del legame con la capitale significava rinunciare a importanti apporti culturali artistici ed espressivi. Lasciare spazio alle botteghe locali portava a un reiterarsi dei modelli che garantivano maggiore rapidità e facilità di esecuzione. Ciò era dovuto ad una forte componente artigianale che non aveva interessi verso l'originale apporto artistico.

Le dinamiche della scultura a Ravenna possono essere lette alla luce delle meccaniche produttive e commerciali che vedono contrapporsi le produzioni locali all'importazione di manufatti finiti. All'interno del binomio occorre considerare che il fenomeno dell'importazione contempla diverse variabili.

La flotta mercantile dell'impero consentiva la spedizione, dalla capitale verso le province, di interi lotti di manufatti lapidei pronti alla messa in posa. Il ritrovamento del carico di una nave lapidaria affondata nelle acque antistanti la città di Marzamemi in Sicilia dimostra come fosse possibile trasportare via mare sia elementi strutturali, come colonne e capitelli, sia manufatti destinati all'arredo liturgico come i plutei (Kapitän, 1980). L'intero carico prova come l'erezione di una basilica fosse possibile anche

tramite la delocalizzazione dei processi produttivi. Il caso di Marzamemi suggerisce prudenza al momento dell'attribuzione di una determinata espressione artistica al sito di ritrovamento.

Nel caso siciliano il naufragio ha congelato la condizione del carico che, non essendo stato impiegato, non ha subito alterazioni. Ma esistono casi in cui i manufatti venivano spediti allo stato semilavorato. Ciò avveniva per alleggerire il carico e al contempo non esporre i manufatti al rischio di danneggiamenti durante il trasporto. In questi casi la lettura formale può essere complicata dalla possibile compresenza di linguaggi e capacità differenti. Prendendo ad esempio un capitello giunto in Occidente come semilavorato da una cava orientale, ci si potrebbe trovare di fronte a un oggetto che è classico per forma e proporzioni, ma al contempo presenta un decoro sintetico e antinaturalistico.

Lo scenario si complica nel caso in cui a essere importati non siano stati i manufatti ma gli scultori. Lo spostamento delle maestranze è fenomeno tutt'altro che raro soprattutto all'interno di scenari legati alla committenza imperiale. In questi casi è possibile che il luogo di ritrovamento sia sostanzialmente influente ai fini della genesi della decorazione. La mancata certezza deriva dal fatto che una maestranza trapiantata in una nuova realtà produttiva difficilmente ne rimane a lungo immune rispetto ai gusti e alle tecniche esecutive.

Una nuova variabile viene introdotta dalla circolazione dei modelli e delle sagome. Nel caso dei modelli, un determinato soggetto elaborato in Oriente può riapparire in Occidente all'interno di contesti del tutto dissimili da quelli originari. Questo fenomeno è stato spiegato grazie all'introduzione dei mediatori. I mediatori sono oggetti, spesso realizzati con materiali diversi dal modello, che "viaggiando" hanno veicolato l'immagine originale. Questa ha attecchito in realtà anche molto lontane nello spazio e nel tempo. L'attecchimento è condizionato all'accettazione del modello. Questo fenomeno è talvolta volontario e mira a un richiamo simbolico alla realtà generatrice del modello, ma spesso è involontario e avviene per il riconoscimento del valore artistico e formale dell'oggetto mediatore.

Nel caso delle sagome occorre addentrarsi nei processi produttivi della bottega dello scultore. Per velocizzare la fase progettuale egli adoperava delle sagome che gli consentivano di impaginare rapidamente il decoro in relazione alla superficie destinata ad accoglierlo. L'uso di sagome in antichità è dimostrato dalla sovrapposibilità anche dimensionale dei profili

di bassorilievi appartenenti a contesti scultorei omogenei. L'ipotesi più verosimile è che ogni bottega possedesse un certo numero di sagome. Non è da escludere che il tipo di sagoma e di composizione potesse rappresentare una sorta di marchio di riconoscibilità tra le varie botteghe.

Le sagome con tutta probabilità venivano realizzate in pelle. Questa loro caratteristica avrebbe consentito un facile trasporto. Dal punto di vista attributivo è difficile assegnare a una specifica area geografica la paternità di una figurazione o di un decoro nel caso in cui si provi l'uso di una sagoma elaborata in altra sede.

Queste e altre valutazioni hanno spinto Raffaella Olivieri Farioli, curatrice della parte del *Corpus* riguardante la scultura architettonica, ad adottare un accorgimento metodologico. L'autrice ha eliminato dalla trattazione i pezzi più *standardizzati*. È il caso dei plutei con monogramma o con croci che, per la qualità del materiale greco e per l'eleganza e l'ariosità della composizione e le proporzioni delle croci, trovano diretti confronti con analoghi schemi costantinopolitani e con pezzi identici diffusi in tutto il mondo cristiano (Farioli, 1977).

La volontà dell'autrice è quella di isolare il contesto ravennate dal panorama generale e individuare una categoria di manufatti che sia variegata nella tipologia di modelli ma al contempo omogenea per gusto e fattura. L'attenzione è caduta su capitelli e pulvini, ritenuti i punti chiave più interessanti al fine di chiarire la posizione della scultura di Ravenna. Soprattutto nei capitelli si può non solo individuare, con i dovuti rapporti comparativi, la cronologia, ma soprattutto seguire in modo più vivo lo sviluppo del gusto e l'intendimento della scultura concomitante alla trasformazione di questi elementi che da pezzi decorativi ed autonomi vengono a esser sempre più legati a una precisa funzione architettonica.

La tipologia dei capitelli ravennati è disomogenea. La città agisce, talvolta ricevendo e comprendendo i nuovi modelli, talvolta accettandoli senza capire l'origine e la *ratio* del loro uso. È il caso dei pulvini sovrapposti a capitelli-imposta. In altri casi si registra un conservatorismo nell'applicazione dei nuovi modelli e un attaccamento alle vecchie forme del corinzio. Questo fenomeno provoca un attardamento che nel capitello a foglie d'acanto si riflette sia nella forma intesa come massa volumetrica, sia nel decoro della superficie. L'osservazione si fonda non solo sulla analisi formale del singolo elemento decorativo che nel caso in questione è la foglia d'acanto, ma anche sul suo rapporto modulare con l'intera sequenza

di foglie e in ultima analisi sulla forma complessiva che questa assume. Nella storia evolutiva del capitello corinzio, anche Ravenna può offrire il suo contributo: dall'elemento cilindrico romano avvolto naturalisticamente si passa a quello più massiccio e svasato, a una decorazione sempre più rigida e innaturale che fa massa e aderisce al corpo stesso del capitello. La foglia risulta frastagliata in lobi grossolani che, toccandosi reciprocamente, formano figure negative. La forma è appiattita e riveste il corpo del capitello raggiungendo, per i rapidi contrasti di luce e di ombra, effetti metallici. Gli intagli delle costolature tracciano un astratto tessuto, ben lontano dalla originaria forma naturalistica.

Nel IV e nel V secolo domina il capitello corinzio nelle forme e nel decoro ancora tipicamente tardoantico. Questo, in pochi decenni, evolve nelle forme riconducibili al capitello composito romano. La matrice induce ad attribuire all'Occidente la produzione dei modelli rilevati a Ravenna. Contemporaneamente in Oriente erano giunti a maturazione, già dalla seconda metà del V secolo, i modelli "*Lederblätter*" e "a lira". Questi modelli giunsero a Ravenna con una certa velocità tra la fine del V secolo e la metà del VI secolo. Sempre dall'orbita di Costantinopoli giunsero a Ravenna il capitello composito teodosiano e numerose sue variabili accomunate dalla qualità esecutiva della foglia d'acanto.

Il capitello imposta sintetizza l'evoluzione dell'elemento "capitello" nella duplice valenza formale e decorativa e rappresenta "la naturale conclusione di quel processo evolutivo del capitello nel suo evidente ruolo di elemento funzionale e vitale, di membratura architettonica, dal lato decorativo corrisponde al gusto ottico della superficie continuamente decorata" (Olivieri Farioli, 1969 p. 9). Lo studio dei capitelli imposta ionici presenti a Ravenna consente di tracciare un percorso di involuzione del modello. All'inizio della seconda metà del V secolo il sistema di riferimento è ancora quello romano occidentale, in seguito si osserva una decorazione meno raffinata e più schematica forse legata a un momento di ridimensionamento delle importazioni e contemporaneo affermarsi di botteghe locali, incapaci di ripetere i risultati ottenuti dai loro omologhi alla corte d'Oriente.

I sarcofagi

Il quadro dell'articolata fenomenologia della scultura ravennate tra V e VI secolo sarebbe incompleto

senza la trattazione della scultura funeraria. La scultura di arredo liturgico e la scultura di decoro architettonico hanno messo in luce la poliforme fisionomia delle botteghe cui si deve il patrimonio scultoreo catalogato nel *Corpus*. A Ravenna la diversificazione degli apporti sia occidentali sia orientali variamente rimodulati rende difficile il tracciamento di un percorso di genesi e sviluppo valido per una definita categoria di manufatti.

In questo senso la scultura funeraria risulta essere un fenomeno specifico se non proprio peculiare, sicuramente isolato. Questo distacco consente di ridurre il numero delle variabili e applicare una metodologia d'indagine che porti alla definizione prima strutturale poi iconografica dell'oggetto sarcofago. Stabiliti questi fondamenti è possibile, così come fa il *Corpus*, proporre un'organica classificazione.

A Ravenna sono presenti 72 sarcofagi che mostrano caratteristiche formali specifiche e spesso innovative, pur adeguandosi a tematiche tradizionali come quelle trionfale, teofanica e simbolica. Nella scultura sepolcrale si osserva un'innovazione della meccanica espressiva finalizzata alla veicolazione di un contenuto iconografico fortemente legato alla tradizione figurativa cristiana.

Altra peculiarità dei sarcofagi consta nella struttura, che nella maggior parte dei casi è decorata sui quattro fianchi. Il confronto diretto con la coeva scultura di decoro architettonico e di arredo liturgico non fornisce riscontri utili alla comprensione dell'evoluzione iconografica. La figurazione della scultura sepolcrale nella sintassi compositiva risponde a specifiche esigenze espressive che sono già state maturate e vissute dall'arte monumentale. Inoltre la mancata *standardizzazione* del "prodotto sarcofago" lo porta a non rispondere alle regole di produzione valide per le altre categorie di manufatti lapidei. La variabile, legata ai gusti della committenza, inficia il confronto fondato sulla analisi formale del decoro. La mancata assegnazione cronologica rende difficile l'attribuzione a un modello piuttosto che a una scuola locale. Occorre mantenere l'attenzione sugli aspetti strutturali e iconografici, gli unici elementi oggettivi.

Il primo dato strutturale è il materiale lapideo. La presenza di marmo greco con venature sia bianche sia scure è dominante, ma è forte anche la presenza di sarcofagi in marmo granuloso bianco o striato. La tipologia dei materiali annovera inoltre la presenza del travertino, del granito e del marmo giallo. Lo studio dei materiali agevola la comprensione delle meccaniche legate ai commerci, a loro volta strettamente legate a fattori politici ed economici. A

Ravenna nei secoli V e VI dominano i marmi greci, chiaro indice di un forte legame con Costantinopoli. A partire dalla fine del VI secolo il legame si affievolisce e sul mercato appaiono manufatti realizzati con materiale proveniente dalla Dalmazia. La relazione preferenziale con la capitale consiglia di guardare ad essa come fonte del modello o come mediatrice da altre culture. Per quanto riguarda l'iconografia occorre trovare un riferimento per i confronti. La scelta cade sui sarcofagi romani, i quali impongono uno stacco cronologico dal quale partire. La ricerca di un modello che fosse "altro" rispetto alla produzione del V-VI secolo spiega l'accettazione nel *Corpus* di sarcofagi del III e IV secolo la cui presenza a Ravenna è da mettere in relazione con lo spostamento della capitale. L'arrivo della corte e dei dignitari ha portato un nuovo tipo di clientela fortemente radicata nella tradizione occidentale specificatamente romana. Non è improbabile che i sarcofagi più antichi presenti nel *Corpus* appartenessero ai membri del *comitatus* imperiale.

L'individuazione del modello romano occidentale permette di comprendere i caratteri della produzione fino al IV secolo ma risulta inadeguato per la successiva scultura improntata sempre alla cultura romana ma nella sua espressione orientale. I modelli sono a Costantinopoli e il cambio di referente culturale obbliga all'individuazione di nuove peculiarità. Queste possono essere ereditate da un modello o provare l'importazione diretta del manufatto finito, che a sua volta genera il quesito se ci si trovi di fronte a un'importazione di oggetti o a un'importazione di maestranze. La storiografia propende per la prima ipotesi secondo la quale i sarcofagi giungevano a Ravenna già finiti. Tale affermazione nasce da due riflessioni. La prima è che l'impero disponeva di una flotta commerciale capace di trasportare in sicurezza qualunque manufatto. La seconda si fonda sulle meccaniche produttive dei manufatti lapidei. Nel caso del trasporto di semilavorati, a Ravenna non vi sarebbero state botteghe capaci di finire l'opera e sarebbe stato dispendioso inviare intere maestranze per mesi lontano dalla capitale. La questione delle maestranze presenti a Ravenna rimane aperta, ma l'avvicendamento tra il polo romano occidentale e quello romano orientale lascia poco spazio a eventuali scuole del Norditalia per quanto riguarda la genesi strutturale e l'evoluzione dei sarcofagi.

I dubbi sull'origine e lo sviluppo del modello mostrano come la metodologia di indagine applicata ai sarcofagi sia in fondo la stessa usata per lo studio delle altre categorie di manufatti lapidei. L'applicazione

del criterio è giustificata dal fatto che le tre categorie descrivono manufatti riconducibili alle medesime logiche produttive, fatta salva la variabile legata al gusto della committenza che in ogni caso è presente, anche se in misura minore, nelle altre categorie di manufatti. Riprendendo il confronto con i sarcofagi romani, si nota come quelli ravennati non mantengono il rapporto proporzionale rispetto alla funzione. Il sarcofago a Ravenna ha raggiunto un nuovo *status* simbolico, è prima di tutto un monumento, un solido geometrico che vive di vita propria (fig. 1). I sarcofagi del *Corpus* in base all'architettura sono stati suddivisi in quattro categorie sulla base di caratteri tipologici, che prescindono da fattori stilistici e cronologici. La prima categoria comprende i sarcofagi a "nicchie conchigliate continue", ripartiti cioè da colonnine spiraliformi o semplicemente scanalate o da pilastri con inclusa figura umana o elemento simbolico. La seconda categoria comprende i sarcofagi a pannello unico, limitato da pilastri o colonnette. Questa categoria si articola in quattro sottocategorie:

2.1 Sarcofagi con figure umane.

2.2 Sarcofagi con figurazione totalmente simbolica.

2.3 Sarcofagi a edicola distanziate con decorazione simbolica. L'edicola centrale è sormontata da un timpano o da un profilo acuto, le laterali sono a tutto sesto.

2.4 Sarcofagi a pannello unico con al centro una *tabula inscriptionis* fiancheggiata da croci.

La terza categoria comprende i sarcofagi a pannello racchiuso da una cornice continua con figurazioni simboliche. Questa categoria si articola in due sottocategorie:

3.1 Sarcofagi derivati dalla forma a cassa del sarcofago pagano con eroi e defunti che presenta al centro la *tabula* fiancheggiata da croci.

3.2 Sarcofagi a scena unica.

La quarta categoria comprende i sarcofagi la cui cassa è quasi sempre percorsa alla base da un semplice listello e ornata solamente da una croce che si può presentare di varia forma.

Il sarcofago a Ravenna è lavorato su tutti i lati. Il tipo di struttura e di decorazione non dipende tanto dalla prerogativa della sua collocazione in quanto monumento, quanto piuttosto dalla sua genesi. Il sarcofago ravennate sorge isolato come quello greco o come esemplari presenti in aree cimiteriali dell'Asia minore. L'isolamento, l'autonomia monumentale hanno sicuramente agevolato l'estendersi della decorazione dalla parte frontale verso i fianchi e la parte tergale. La dimensione monumentale spiega anche la rottura dell'equilibrio proporzionale legato alla funzione.

I sarcofagi ravennati derivano la tipologia strutturale e i motivi decorativi dall'Asia minore (figg. 2-3); sarebbe tuttavia scorretto ritenere da parte di Ravenna un atteggiamento di passiva accettazione del modello. L'indagine sulla scultura funeraria non si limita all'analisi strutturale ma comprende anche quella iconografica. Solo dalla sintesi delle risultanze di questi approcci tra loro complementari si può tracciare non una semplice tipologia ma una linea evolutiva del prodotto sarcofago.

L'evoluzione dei modelli andò di pari passo con quello che era il quadro politico e commerciale di riferimento. La conquista di Ravenna da parte di Giustiniano si riflette nella scultura funeraria marcando uno stacco formale tra il V e la prima metà del VI secolo e ancora tra la prima e la seconda metà dello stesso secolo. Dalla seconda metà del VI secolo il rilievo dei sarcofagi ravennati presenta una resa planare e bidimensionale. Questa semplificazione formale è accompagnata da una semplificazione iconografica che si ispira all'essenzialità aniconica rappresentata dal simbolo cristologico.

Il tipo di sarcofago denominato "a cassapanca", unito alla rappresentazione aniconica, rimanda a modelli costantinopolitani. Il distacco dai modelli locali ricchi di connotazioni ambientali è netto. Lo si evince anche dalla comparsa dello schema araldico di origine orientale costituito da una o più coppie di animali affrontati specularmente e divisi da un elemento verticale fortemente simbolico. Questo elemento può essere il *chrismon* o la croce con le lettere apocalittiche o l'albero della vita o il cantaro dal quale gli animali bevono. In tutti i casi il messaggio eucaristico allude alla salvezza subordinata all'avvicinamento a Cristo.

"Se il Kollwitz, richiamando alcuni esempi funerari dell'Asia Minore con il tema della coppia di animali affrontati, aveva pensato ad un'impronta microasiatica nel filone così noto a Ravenna dei sarcofagi 'simbolici', il Deichmann ha potuto precisare questi rapporti attraverso il filtro della capitale ... si deve concludere che il tema cosiddetto 'simbolico' è ben conosciuto a Costantinopoli e così pure il tema con grandi animali affrontati" (Farioli, 1983 pp. 219-220).

La definizione dei collegamenti iconografici tra Ravenna, Costantinopoli e l'Asia Minore nel caso degli animali affrontati dimostra come il tema, che in passato si riteneva tipico della scuola ravennate, "non sia solo a questa peculiare, bensì sia qui comprensibile in riferimento a Costantinopoli, ove pur nelle gravi lacune di documentazione dovute alle sue

travagliate vicende storiche, rimangono alcuni esemplari significativi” (Farioli, 1983 p. 221).

Lo schema araldico è largamente presente anche nella decorazione di plutei tuttora a Istanbul. Anche in Asia Minore si registra il medesimo tema decorativo sia per i plutei sia per i sarcofagi. La resa planare della figurazione, unita a singoli slanci naturalistici, porta a datare sia gli esempi ravennati sia quelli costantinopolitani all'epoca tardo-giustiniana.

Il confronto tra le classi di manufatti per quanto rischioso risulta necessario ai fini della datazione. I rilievi datati sono pochi a Ravenna ma offrono la possibilità di effettuare confronti per quanto attiene la scultura giustiniana. Questa nonostante l'appiattimento mantiene intatto il senso della proporzione tra gli elementi che compongono il decoro. La reminiscenza del mondo greco classico può rappresentare un valido elemento di comparazione tra manufatti. Ancora una volta, occorre non sottovalutare le variabili legate alle capacità tecnico-espressive delle botteghe di Ravenna. Queste potevano caratterizzarsi per l'attardamento provinciale e la formazione artistica basata su un sostrato culturale non greco.

I sarcofagi presenti a Ravenna mostrano spesso una composizione più carica e articolata che autonomamente cerca inedite espressioni all'interno della simbologia cristiana. Nasce così la decorazione a palme con frutto centrale. Si realizza molto rapidamente un nuovo filone compositivo, rigorosamente simbolico, che si può considerare in larga misura autonomo dalla capitale anche se da essa trae lo spunto creativo. Prima di esaminare queste espressioni simbolico-cristologiche e ipotizzare in base ad esse possibili distinzioni tematiche tra la produzione costantinopolitana e quella ravennate occorre riflettere su un fatto. Ciò che si trova a Ravenna, quando di fattura non elevata o relativamente semplice nell'iconografia, viene considerato non riconducibile alla capitale. Tuttavia ci si potrebbe trovare di fronte a una testimonianza, magari singola e isolata, di un momento artistico del quale a Costantinopoli non è rimasta traccia. Ravenna ha vissuto una storia politica e culturale non dissimile. È possibile che certe categorie di manufatti o singoli oggetti propri della capitale siano presenti oggi solo a Ravenna e si siano perduti a Istanbul. La scultura di Ravenna ci fa conoscere “quella di Costantinopoli, lacunosa, come si è detto a causa della distruzione subita dai suoi monumenti” (Farioli, 1983 p. 234, nota 42).

Nel caso dei sarcofagi ravennati decorati con il tema simbolico-cristologico si riflette con modalità sia

dirette sia indirette un tema iconografico riconducibile per ideazione a Costantinopoli.

Si tratta dei sarcofagi decorati tramite composizione trina (Farioli, 1983 pp. 235-240). Questi sarcofagi spesso del tipo a cassapanca sono realizzati in marmo greco. Il materiale e la forma unitamente all'ampia diffusione fanno pensare a un prodotto *standardizzato* proveniente probabilmente dalle botteghe di Marmara ed esportato in tutto il Mediterraneo allo stato di manufatto finito.

L'estrema sintesi formale riscontrabile nei sarcofagi di Costantinopoli è forse frutto della sintesi cui è stata sottoposta l'intera figurazione. Il messaggio per essere veicolato non solo non ha necessità della figura umana, sempre molto rara a Ravenna, ma non necessita neppure di rappresentazione simbolica come nel caso dei pavoni o degli agnelli. Sono sufficienti le croci o il monogramma.

A ben osservare si nota come l'impaginazione della superficie, tipica della composizione trina, sia comune alla gran parte dei sarcofagi sia figurativi sia simbolici, fatta eccezione per quelli del III e IV secolo che si rifanno a modelli pagani e quindi non riescono a sintetizzare il messaggio in un simbolo.

Prendendo ad esempio il “sarcofago degli agnelli” (Valenti Zucchini & Bucci, 1968 pp. 47-48) nella basilica di Sant'Apollinare in Classe si nota come la composizione trina sia presente con varie interpretazioni sia nella parte frontale sia nel coperchio, ma è nella parte tergale che si esprime in maniera totalmente non figurativa. Gli elementi che caratterizzano i sarcofagi costantinopolitani sono tutti presenti, il *chrismos* con le lettere apocalittiche al centro, mentre ai lati trovano posto gli alberi della vita. La resa stessa degli alberi richiama la croce latina. Il *chrismos* e gli alberi sono tuttavia scollegati tra loro, mentre nella capitale i tre elementi vengono collegati dai lemnisci. Questi nel “sarcofago degli agnelli” sono comunque presenti nel coperchio della cassa dove vengono correttamente utilizzati per collegare la croce apocalittica con due pavoni ad essa affrontati in schema araldico. Probabilmente è proprio per la larga diffusione dello schema araldico che si originò quello trino, nel momento in cui si passò a una raffigurazione totalmente aniconica.

Dal punto di vista della resa formale la linea generale è quella di un appiattimento del rilievo accompagnato da una sensibile semplificazione che affida alla linea di contorno le principali incombenze espressive. Tuttavia si registrano ancora casi in cui le maestranze tentennano indugiando sui dettagli alla ricerca di figure organiche e naturalistiche. A

Ravenna fino alla metà del VI secolo persistono due realtà di bottega: quella ancora radicata nella tradizione figurativa occidentale e quella che si limitava a copiare, semplificandoli, i modelli orientali. Questo bipolarismo scomparirà a partire dalla metà del VI secolo quando l'espressione diverrà più schematica e approssimativa. È da sottolineare come Ravenna abbia accolto rapidamente la raffigurazione simbolica e come questa sia stata espressa, a livello di singolo elemento, formulando personali elaborazioni iconografiche. A livello dell'intera impaginazione si esprimono inedite soluzioni compositive.

Il *Corpus* suddivide i sarcofagi in base al decoro: sarcofagi a figure datati dal III secolo alla seconda metà del V secolo e sarcofagi a carattere simbolico datati dalla seconda metà del V secolo agli inizi del IX secolo. Lo scarto cronologico è certamente frutto di un'evoluzione iconografica che, partendo dal III secolo, mutua le forme dell'arte pagana e le risemantizza in chiave cristiana (Mathews, 1994 p. 322). Il carattere fortemente simbolico proprio della religione cristiana permette di realizzare un'efficace espressione rinunciando all'uso di figure umane o animali. L'ipotesi sulla genesi della composizione trina spiegherebbe come sia avvenuto il passaggio dalla figura umana al simbolo fino all'aniconico. Tra i sarcofagi a figure si annoverano casi in cui i due tipi di decoro convivono. Si riscontra l'esigenza dell'espressione astratta del simbolo inteso come trasposizione concettuale. Il simbolo, in un primo momento, trova spazio nella parte tergale e laterale della cassa (figg. 4-5).

In un secondo tempo la tendenza al simbolismo si rafforza nella scomparsa della figura a favore del simbolo. Questo ha raggiunto la pari dignità espressiva, segno di una committenza capace di rimodulare il proprio gusto verso tendenze inedite. Kollwitz afferma che a Ravenna spetta il merito di aver concepito e sviluppato questo tipo di sarcofago (figg. 6-7). Concludendo, per la scultura sepolcrale a Ravenna tra V e VI secolo, si può parlare di una "scuola ravennate" capace di mutuare un modello giunto dall'Asia minore tramite Costantinopoli e rielaborarlo alla luce di un personale percorso di accettazione e rielaborazione concettuale (Kollwitz & Herdejürgen, 1979).

Bibliografia

- Angiolini Martinelli, P. 1968. *Altari, amboni, cibori, cornici, plutei con figure di animali e con intrecci, transenne e frammenti vari*. "Corpus" della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna, I. Roma: De Luca Editore.
- Budriesi, R. 1990. Ortodossi e Ariani: Questioni ravennate (Riassunto). In *XXXVII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*. Seminario Internazionale di Studi sul tema: L'Italia meridionale fra Goti e Longobardi (Ravenna, 30 marzo-4 aprile 1990). Ravenna: Edizioni del Girasole, pp. 109-120.
- Budriesi, R. 2005. La scultura ravennate. In *Ravenna da capitale imperiale a capitale esarcale*. Atti del XVII Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Ravenna, 6-12 giugno 2004). Spoleto: CISAM, pp. 943-970.
- Burgarella, F. 2005. Ravenna e l'Italia meridionale e insulare. In *Ravenna da capitale imperiale a capitale esarcale*. Atti del XVII Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Ravenna, 6-12 giugno 2004). Spoleto: CISAM, pp. 101-133.
- De Francovich, G. 1958. Studi sulla scultura ravennate. I sarcofagi. *Felix Ravenna* 26, 83.
- Deichmann, F.W. 1980. La corte dei re goti a Ravenna. In *XXVII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Ravenna, 9-18 marzo 1980). Ravenna: Edizioni del Girasole, pp. 41-53.
- Farioli, R. 1977. I sarcofagi ravennate con segni cristologici: contributo per un completamento del "Corpus", II. *Felix Ravenna* 113-114, 131-159.
- Farioli, R. 1983. Ravenna, Costantinopoli: considerazioni sulla scultura del VI secolo. In *XXX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*. Seminario Giustiniano (Ravenna, 6-14 marzo 1983). Ravenna: Edizioni del Girasole, pp. 205-253.
- Farioli Campanati, R. 2005. Botteghe ravennate tra Oriente e Occidente. In *Ravenna da capitale imperiale a capitale esarcale*. Atti del XVII Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Ravenna, 6-12 giugno 2004). Spoleto: CISAM, pp. 361-381.
- Gelichi, S. 2005. Le mura di Ravenna. In *Ravenna da capitale imperiale a capitale esarcale*. Atti del XVII Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Ravenna, 6-12 giugno 2004). Spoleto: CISAM, pp. 821-840.
- Kapitän, G. 1980. Elementi architettonici per una basilica dal relitto navale del VI secolo di Marzamemi. In *XXVII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Ravenna, 9-18 marzo 1980). Ravenna: Edizioni del Girasole, pp. 71-136.

- Kollwitz, J. & Herdejürgen, H. 1979. *Die Ravennatischen sarkophage*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Luiselli, B. 2005. Dall'arianesimo dei Visigoti di Costantinopoli all'arianesimo degli Ostrogoti d'Italia. In *Ravenna da capitale imperiale a capitale esarcale*. Atti del XVII Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Ravenna, 6-12 giugno 2004). Spoleto: CISAM, pp. 729-759.
- Mathews, Th.F. 1994. I sarcofagi di Costantinopoli come fonte iconografica. In *XLI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*. Seminario Internazionale di Studi sul tema: Ravenna, Costantinopoli, Vicino Oriente (Ravenna, 12-16 settembre 1994). Ravenna: Edizioni del Girasole, pp. 313-335.
- Olivieri Farioli, R. 1969. *La scultura architettonica: Basi, capitelli, pietre d'imposta, pilastri e pilastrini, plutei, pulvini*. "Corpus" della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna, III. Roma: De Luca Editore.
- Patitucci Uggeri, S. 2005. Il sistema fluvio-lagunare, l'insediamento e le difese del territorio ravennate settentrionale (V-VIII secolo). In *Ravenna da capitale imperiale a capitale esarcale*. Atti del XVII Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Ravenna, 6-12 giugno 2004). Spoleto: CISAM, pp. 253-359.
- Valenti Zucchini, G. & Bucci, M. 1968. *I sarcofagi a figure e a carattere simbolico*. "Corpus" della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna, II. Roma: De Luca Editore.
- Von Falkenhausen, V. 1982. I Bizantini in Italia. In G. Cavallo, V. Von Falkenhausen, R. Farioli Campanati, M. Gigante, V. Pace & F. Panvini Rosati, *I Bizantini in Italia*. Antica Madre collana di studi sull'Italia antica a cura di: G. Pugliese Carratelli. Milano: Libri Scheiwiller, pp. 3-136.



Fig. 1. Ravenna, basilica di Sant'Apollinare in Classe, sarcofago "dei dodici Apostoli" (foto A. Ruggieri).



Fig. 2. Mileto, Museo, lastra (da Farioli, 1983).

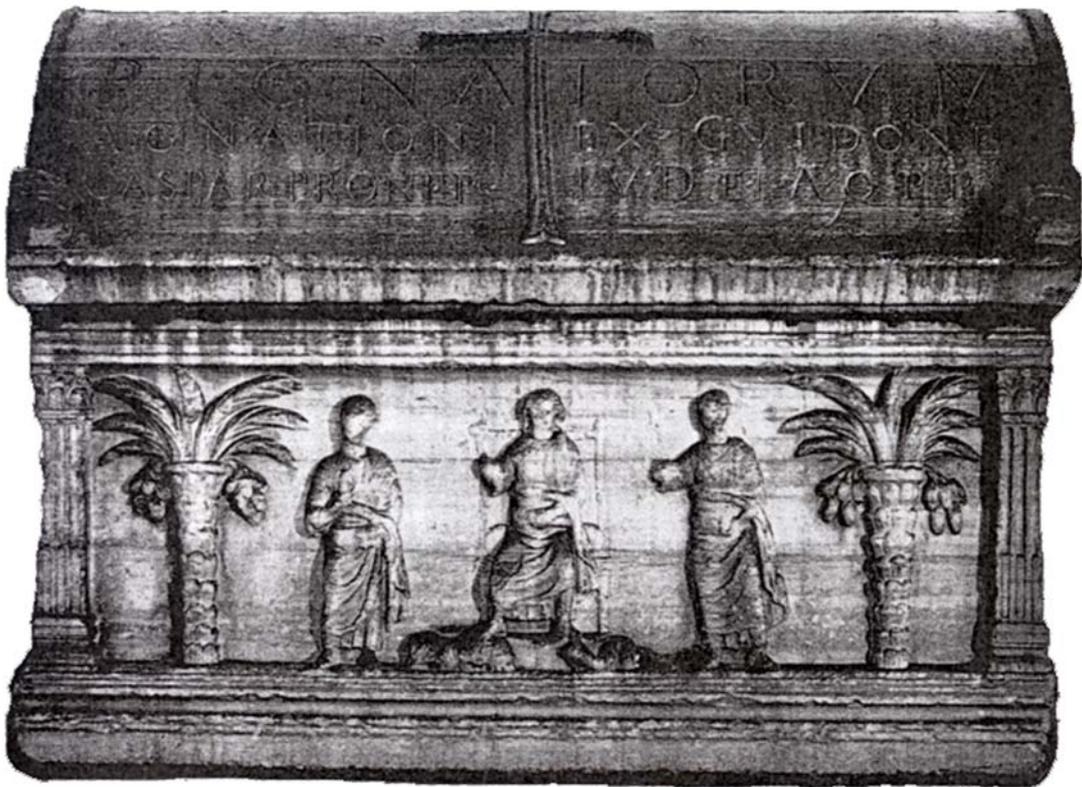


Fig. 3. Ravenna, basilica di Sant'Apollinare in Classe, sarcofago dell'arcivescovo Teodoro (da Valenti Zucchini & Bucci, 1968).

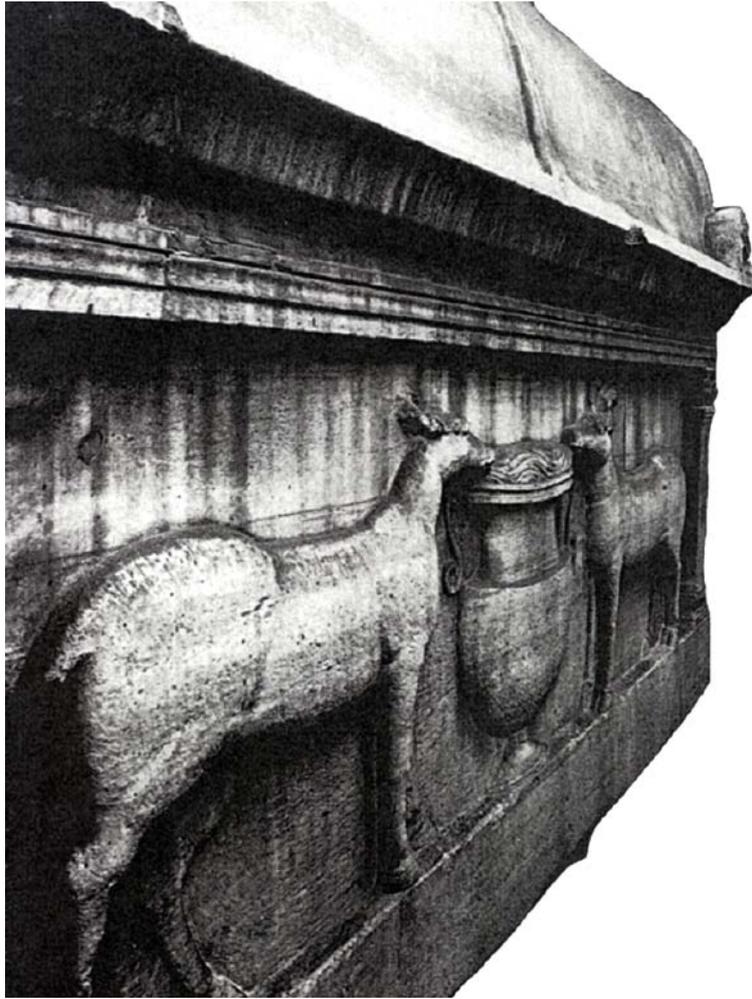


Fig. 4. Ravenna, Quadarco di Braccioforte, sarcofago “di Eliseo Profeta” o “Pignatta” (da Valenti Zucchini & Bucci, 1968).



Fig. 5. Ravenna, Quadarco di Braccioforte, sarcofago “di Eliseo Profeta” o “Pignatta” (da Valenti Zucchini & Bucci, 1968).



Fig. 6. Ravenna, basilica di Sant'Apollinare in Classe, sarcofago "a tre e quattro nicchie" (foto A. Ruggieri).



Fig. 7. Ravenna, basilica di Sant'Apollinare in Classe, sarcofago "a tre e quattro nicchie" (foto A. Ruggieri).