

COPIA ELETTRONICA IN FORMATO PDF

RISERVATA AD USO CONCORSUALE E/O PERSONALE DELL'AUTORE
CONFORME AL DEPOSITO LEGALE DELL'ORIGINALE CARTACEO

AQVILEIA NOSTRA

PUBBLICAZIONE ANNUALE

ANNO LXXXIII-LXXXIV
2012-2013

ASSOCIAZIONE NAZIONALE PER AQUILEIA

«AQUILEIA NOSTRA»

Autorizzazione del Tribunale di Udine n. 294 del 19-2-1972

ISSN: 0391-7304

© 2014 ASSOCIAZIONE NAZIONALE PER AQUILEIA

Via Patriarca Popone 6 - 33051 Aquileia (UD)
tel./fax ++39/431/91113 - e-mail: assaquileia@libero.it
Conto corrente postale 15531338

Direttore responsabile: Monika Verzár

Comitato scientifico: Jean-Pierre Caillet (Université Paris Ouest), Giovannella Cresci Marrone (Università Ca' Foscari Venezia), Reinhard Härtel (Karl-Franzens-Universität Graz), Francesca Ghedini (Università degli Studi di Padova), Robert Matijašič (Sveučilište Jurja Dobrile u Puli / Università "Juraj Dobrila", Pola), Andrea Saccocci (Università degli Studi di Udine), Marjeta Šašel Kos (ZRC SAZU- Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts - Institute of Archaeology), Monika Verzár (Università degli Studi di Trieste), Paul Zanker (Scuola Normale Superiore di Pisa)

Comitato editoriale: Maurizio Buora, Paola Càssola Guida, Giuseppe Cuscito, Marta Novello, Monica Salvadori, Paola Ventura, Luca Villa

Peer-review: gli articoli e le note inviati per la pubblicazione ad «Aquileia Nostra» vengono sottoposti, nella forma del doppio anonimato, a peer-review di due esperti, di cui uno esterno al Comitato Scientifico e alla Direzione.

In copertina: *Constatinus imperator ibidem* (collezione privata).

Stampa tratta da Giovanni Battista Cavalieri o de' Cavalleris (1525-1601), *Antiquarum statuarum urbis Romae primus et secundus liber*, Roma 1585 [l'immagine compare anche in Cesare Vecellio (1521-1601), *Degli Habiti antichi, et moderni di Diverse parti del Mondo*, Venezia 1590].

Il presente volume è stato pubblicato con il sostegno di



Provincia di Udine
Provincie di Udin

e in collaborazione con



Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo
Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici del Friuli Venezia Giulia
Soprintendenza per i beni archeologici del Friuli Venezia Giulia

Le riproduzioni dei beni di proprietà statale sono state effettuate su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Riproduzione vietata.

INDICE

AQUILEIA IN ETÀ COSTANTINIANA

| | | |
|---|---|-----|
| ARNALDO MARCONE, <i>Costantino e Aquileia</i> | » | 9 |
| RAJKO BRATOŽ, <i>Le fonti letterarie di Aquileia costantiniana</i> | » | 19 |
| CHRISTIAN WITSCHER, <i>Inschriften und Inschriftenkultur der konstantinischen Zeit in Aquileia</i> | » | 29 |
| GIUSEPPE CUSCITO, <i>L'epigrafia cristiana di Aquileia in età costantiniana</i> | » | 67 |
| SIMONE DON, <i>Un nuovo miliario di Crispo, Liciniano Licinio Iunior e Costantino II dalla via Mediolano-Aquileiam</i> | » | 83 |
| GIULIA MIAN, <i>Il palazzo imperiale tardo-antico ad Aquileia. Note sullo stato della questione</i> | » | 89 |
| MARINA RUBINICH, <i>Le 'Grandi Terme' costantiniane</i> | » | 97 |
| LUCA VILLA, <i>Il complesso episcopale teodoriano: una rilettura delle testimonianze archeologiche</i> | » | 119 |
| MARTA NOVELLO, <i>Abitare ad Aquileia nel IV secolo d.C.: aspetti architettonici e decorativi</i> | » | 155 |
| MICHELE BUENO, VANESSA CENTOLA, ANDREA RAFFAELE GHIOTTO, <i>Le domus dei fondi ex Cossar e delle Bestie ferite: due esempi di trasformazione delle case aquileiesi in età tardoantica</i> | » | 171 |
| PATRIZIO PENSABENE, ENRICO GALLOCCIO, <i>La Casa "del Buon Pastore" (fondo CAL)</i> | » | 183 |
| FEDERICA FONTANA, <i>La Casa "dei Putti danzanti"</i> | » | 195 |
| PAOLA MAGGI, FLAVIANA ORIOLO, <i>Il suburbio aquileiese in età tardoimperiale: spunti di riflessione</i> | » | 205 |
| ANNALISA GIOVANNINI, <i>L'archeologia funeraria di epoca tardoantica: tracce di usi e costumi</i> | » | 217 |

MATERIALI AQUILEIESI DI ETÀ COSTANTINIANA

| | | |
|--|---|-----|
| LUIGI SPERTI, <i>La scultura mitologica</i> | » | 251 |
| LUDOVICO REBAUDO, KATHARINA ZANIER, <i>Pezzi difficili. Due sculture aquileiesi del IV secolo d.C. ..</i> | » | 273 |
| PAOLO CASARI, <i>Ritratti tardoantichi ad Aquileia</i> | » | 289 |
| LORENZO CIGAINA, <i>Le stele aquileiesi con "stehende Soldaten" e il problema del reimpiego</i> | » | 299 |
| MICHEL FEUGÈRE, <i>Tra Costantino e Teodosio (IV-V secolo d.C.). Osservazioni sui militari di Aquileia</i> | » | 317 |
| MONICA SALVADORI, GIULIA PAVAN, <i>Dall'hortus pictus al locus amoenus cristiano: sopravvivenza e risemantizzazione di un tema iconografico negli affreschi dell'aula sud della Basilica di Aquileia</i> | » | 345 |
| GEMMA SENA CHIESA, <i>Il Cristo dissimulato. Simboli cristiani nell'Aquileia di Costantino e dei suoi successori</i> | » | 359 |
| PAOLA VENTURA, ELLA ZULINI, <i>Attestazioni di terra sigillata africana ad Aquileia. conoscenze pregresse e materiali inediti dai magazzini del Museo Archeologico Nazionale</i> | » | 371 |
| ELENA BRAIDOTTI, <i>Un'anfora con Cristogramma dai Magazzini del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia</i> | » | 401 |
| LUCIANA MANDRUZZATO, <i>La circolazione di suppellettile in vetro ad Aquileia in epoca costantiniana</i> | » | 407 |
| MICHELE ASOLATI, <i>L'attività della zecca di Aquileia nell'età di Flavio Costantino</i> | » | 415 |

NOTIZIARIO AQUILEIESE

| | | |
|---|---|-----|
| MARTA NOVELLO, <i>L'attività di tutela del territorio di Aquileia (biennio 2012-2013)</i> | » | 435 |
| PAOLA VENTURA, <i>L'attività dei Musei di Aquileia (biennio 2012-2013)</i> | » | 447 |

GEMMA SENA CHIESA

IL CRISTO DISSIMULATO. SIMBOLI CRISTIANI NELL' AQUILEIA DI COSTANTINO E DEI SUOI SUCCESSORI

E mantenete pure i vostri sigilli con una pecora, un pesce, una nave che lotta contro il vento, una lira musicale, come quella che usava Policrate, o l'ancora di una imbarcazione, come quella che aveva inciso come sigillo Seleuco; ed anche un pescatore, motivo che ricorda gli apostoli ed i fanciulli che escono dall'acqua. Ma non dobbiamo raffigurare il volto degli idoli, che ci è vietato di seguire, non una spada o un arco, dal momento che dobbiamo seguire la pace, non coppe da bere, essendo noi temperanti.

Così, in un celebre passo, all'inizio del III secolo, Clemente Alessandrino ¹ detta le regole per quanto riguarda l'uso delle immagini sugli anelli sigillo (ma in generale sugli oggetti d'uso personali e domestici) per chi si professa cristiano.

Nel Cristianesimo dei primi secoli il dibattito sulle immagini (in particolare su quelle utilizzate per gli *anuli sigillatorii* il cui valore giuridico e di rappresentanza personale era ancora molto vivo nel mondo romano tardoimperiale) doveva essere particolarmente acceso. Si identificavano come lecite, come sappiamo dal passo di Clemente Alessandrino, figurazioni apparentemente neutre, molte delle quali vennero via, via caricate di un fortissimo significato simbolico legato alla figura di Cristo. Si trattava di un sistema di simboli e di riferimenti allusivi chiarissimo per i fedeli, ma opportunamente velato per chi non lo era, come era necessario in momenti di crisi e di periodiche persecuzioni verso la nuova religione.

I motivi, scelti fra quelli che non avevano alcun riferimento al mito e agli dei pagani, erano già presenti nei repertori degli incisori glittici prima che

essi venissero assumendo un valore simbolico particolare.

Per noi, oggi, l'interpretazione del simbolismo cristiano attribuito a un certo numero di immagini "comuni" è impresa non facile e non posso qui affrontare una tematica fra le più complesse fra quelle relative al passaggio del repertorio figurativo pagano alla *christianitas* ².

Vorrei qui solo raccogliere alcune testimonianze aquileiesi (nell'ambito in particolare delle arti suntuarie, ma non solo) di quel simbolismo peculiare che rappresenta la figura di Cristo ed i temi del messaggio cristiano servendosi di figurazioni "reali", presenti nel ben collaudato repertorio classico, cercando dunque "l'invisibile nel visibile" ³.

I simboli più antichi

Le figurazioni simboliche appartenenti al periodo delle persecuzioni dovevano rappresentare una allusione indiretta *in aenigmate* alla figura di Cristo e ai suoi insegnamenti, ed avere anche la funzione di consentire un segreto riconoscimento fra cristiani.

Già nella Aquileia della seconda metà del III secolo doveva esistere, come sappiamo, una importante comunità cristiana ⁴.

A quella comunità, ancora clandestina, potevano appartenere alcune pietre da anello incise con iconografie simboliche scelte proprio fra quelle menzionate da Clemente. Le gemme che possono ipoteticamente rimandare a simboli cristiani sono peraltro pochissime nel grande *corpus* delle produzioni glittiche aquileiesi.

¹ *Paedagogus*, III, XI.

² Da ultimo sul problema GHEDINI 2012.

³ LADNER 1995.

⁴ Da ultimi CUSCITO 2013; VILLA 2013.

Un significato cristiano potrebbe avere la corniola con due pesci ⁵ e il diaspro rosso con la scritta IXΘΥΣ ⁶, un acrostico composto dalle prime lettere in greco del nome di Gesù Cristo figlio di Dio Salvatore ⁷. La gemma con il simbolo dei pesci (simbolo fra i più antichi fra quelli adottati dai cristiani, forse già nel II secolo) e quella con l'iscrizione possono essere datate ancora nel III secolo anche per l'uso del nicolo, una pietra dura più tardi meno frequentemente usata rispetto alla più comune corniola.

Su due corniole ⁸ sono incise àncore a due bracci che si incrociano (fig. 1). Per la sua forma questo tipo di àncora divenne ben presto un modo alternativo, specialmente nel III secolo, per evocare allusivamente la croce cristiana.

Fra i soggetti ricordati da Clemente Alessandrino vi è anche l'immagine del pescatore, allusione agli Apostoli pescatori di uomini. Le due gemme aquileiesi con pescatore ⁹ (fig. 2), motivo peraltro, come è noto, di lunga tradizione ellenistica, possono essere considerate di matrice cristiana per il confronto con una gemma veronese ¹⁰ in cui, accanto alla figura del pescatore, appare la scritta IXΘΥΣ ¹¹.

Più incerta è l'attribuzione di un significato simbolico cristiano alle gemme con Orfeo fra animali ¹². L'iconografia del mitico cantore che ammalia le belve è spesso considerata immagine di Davide pastore fra le belve, a sua volta figura di Cristo vittorioso sulle forze del male.

Che i possessori degli anelli cui erano appartenute le gemme sopra descritte fossero cristiani ed avessero scelto le iconografie come immagini criptate della loro fede, non può essere naturalmente che una congettura. Come erano immagini "velate" per i contemporanei, lo sono ancora più per noi. Tuttavia, un indizio in più per attribuire un significato cristiano alle gemme con soggetti neutri può essere ricavato dalla resa stilistica del pesce sulle gemme. Essa è sempre molto simile a quello, ad esempio, dei pesci raffigurati entro clipeo (entro cioè uno spazio ben determinato come quello della superficie della gemma) nel prezioso pavimento musivo dell'aula teodoriana Sud ¹³. È quasi come se le officine artigianali aquileiesi impegnate in lavori per committenti cristiani si scambiassero fra loro immagini e cartoni.

Più esplicita appare un'altra iconografia presente ad Aquileia con un esemplare, una corniola ¹⁴, che

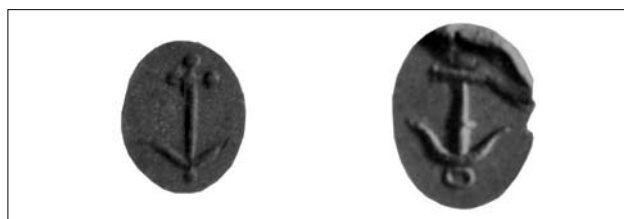


Fig. 1. Aquileia, Museo Archeologico Nazionale, calchi di corniole con àncora cruciforme (da SENA CHIESA 1966).



Fig. 2. Aquileia, Museo Archeologico Nazionale, calchi di corniole con pescatore (da SENA CHIESA 1966).



Fig. 3. Aquileia, Museo Archeologico Nazionale, calco di corniola con pesci appesi ad un sostegno a Tau (da SENA CHIESA 1966).

appartiene al grande insieme delle figurazioni glittiche raccolte nel gruppo "fish and cross" (fig. 3), ritenuto chiaramente cristiano ¹⁵. La gemma aquileiese rappresenta due pesci dalla caratteristica resa "squammata", appesi a un sostegno, probabilmente una croce a T. La figurazione, in origine certamente di genere, è resa più comprensibile dal confronto con moltissimi

⁵ SENA CHIESA 1966, n. 1398.

⁶ Ora presso i Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste, inv. 31508.

⁷ L'acrostico è già presente negli *Oracoli Sibillini*, VIII, v. 217 ss. (III secolo d.C.). Per la scritta IXΘΥΣ su gemme, SPIER 2007, p. 35.

⁸ SENA CHIESA 1966, nn. 1505 e 1507.

⁹ SENA CHIESA 1966, nn. 831-833.

¹⁰ SPIER 2007, n. 176; accanto al pescatore è la scritta IXΘΥΣ.

¹¹ Tertulliano (*De baptismo*, 1) descrive Cristo come "il nostro pesce (IXΘΥΣ)" ed i fedeli come *pisciculi*.

¹² SENA CHIESA 1966, n. 461.

¹³ LEHMANN 2013, p. 141, fig. 5.

¹⁴ SENA CHIESA 1966, n. 1399.

¹⁵ SPIER 2007, p. 46.



Fig. 4. Collezione privata, corniola con pesci appesi ad un sostegno a Tau (da SPIER 2007).

altri intagli ¹⁶ (fig. 4), simili ma più espliciti, che rappresentano i due pesci appesi ad una vera e propria croce. Il motivo è spesso completato da un'ancora (altro simbolo cristologico ancora una volta allusivo all'acqua e al mare ¹⁷) del tipo riprodotto negli altri esemplari glittici aquileiesi.

La composizione pesci/croce ebbe grande popolarità e dovette durare a lungo, almeno dalla fine del III a tutto il IV secolo. Probabilmente il gruppo più semplice, cui appartiene l'esemplare aquileiese, dovette essere il più antico.

Lo stile delle incisioni di gran parte delle gemme del gruppo "fish and cross", rinvenute a Roma, in Oriente e nelle regioni danubiane, appare sempre molto simile. È difficile dire se gli intagli fossero tutti prodotti da una stessa bottega (forse orientale?), oppure se essi venissero lavorati da incisori diversi ma con uno stile volutamente simile.

I simboli di Cristo in età costantiniana

Dopo la svolta del 313, molti dei simboli già utilizzati dalle comunità cristiane in età precedente per alludere a Cristo e alla fede nella sua salvezza, mantennero il loro forte significato allusivo.

Ma, fra tutti, si imposero in particolare due specifiche figurazioni simboliche. Prima fra tutti la figura

del Buon Pastore, che resterà fino ai nostri giorni una fra le più diffuse e popolari rappresentazioni di Cristo in forma allusiva.

Ad essa si aggiunse, legato direttamente alla figura di Costantino imperatore vittorioso in nome di Cristo, il simbolo del *Chrismon*, una interpretazione grafica allusiva al nome del Salvatore, simbolo anch'esso giunto fino ai nostri giorni come uno dei segni più universali della cristianità. Di queste due rappresentazioni "nascoste" di Cristo ad Aquileia parlerò qui brevemente.

Il *Chrismon*

Il famoso "segno costantiniano", il cristogramma formato dalle due lettere greche iniziali del nome di Cristo, *chi* e *rho*, apparso a Costantino nel 312 in una visione dalle circostanze leggendarie prima della battaglia di Ponte Milvio, segna in modo straordinariamente efficace, dal punto di vista della propaganda, il passaggio dal cristianesimo nascosto al cristianesimo imperiale ¹⁸. Costantino riprodusse il segno sulle insegne del suo esercito e sul suo labaro, mettendo se stesso e i suoi soldati sotto la protezione del Dio dei Cristiani che gli aveva promesso la vittoria, ed utilizzandolo poi come simbolo della sua politica religiosa.

Il segno grafico con le iniziali di Cristo intrecciate secondo l'uso del *compendium scripturae*, adottato (o inventato) da Costantino, doveva essere pochissimo noto alle comunità cristiane del III secolo, che, come abbiamo visto, usavano, per rappresentare simbolicamente Cristo altre figure, come il pesce, l'ancora, il pescatore ¹⁹.

Ben presto il *Chrismon*, facilmente riproducibile e immediatamente comprensibile, ebbe una straordinaria diffusione non solo come simbolo della fede di un imperatore vittorioso e del suo esercito, ma anche come una delle immagini universali e più popolari della religione cristiana ²⁰. Una serie di monete auree emesse da Costantino e dai suoi successori con la raffigurazione dell'imperatore con il labaro ornato dal *Chrismon* propagandarono il segno in tutto l'Impero, mettendo in evidenza l'importanza assunta dalla nuova religione nelle diverse regioni e in tutte le classi sociali.

Una documentazione interessante di questa irresistibile diffusione è data dalla grande quantità di gemme da anello e di anelli bronzei decorati con il *Chrismon*. Essi furono ritrovati in gran numero in

¹⁶ Ad es. SPIER 2007, nn. 198-296 (nn. 269 e 270: ottagonali).

¹⁷ Sul significato dell'acqua nella dottrina cristiana Tertulliano, *De baptismo*, 1-4.

¹⁸ Eusebio di Cesarea, *Historia ecclesiastica*, X, 5.

¹⁹ Sul significato monogrammatico del segno nel III secolo e sull'acquisizione del significato simbolico cristiano, nonché per il rapporto del *Chrismon* con il segno stellato di tradizione mitriaca, si vedano BISCONTI 2011; BISCONTI 2012; SENA CHIESA 2012.

²⁰ Da ultimo BISCONTI 2012; SENA CHIESA 2012.



Fig. 5. Trieste, Civico Museo di Storia ed Arte, scheggia di corniola con *Chrismon* (da GIOVANNINI 2008)



Fig. 6. Vienna, Kunsthistorisches Museum, corniola con *Chrismon* in anello d'oro da *Brigetio* (da ZWIERLEIN-DIEHL 2013).

particolare nelle province occidentali; molti dovevano appartenere a soldati, o a persone di ceto modesto, anche a donne e bambini ²¹.

Ad Aquileia non molte, ma significative, sono le testimonianze dell'uso "privato" del simbolo cristologico. Una piccola (0,6 x 0,3 cm) ma molto interessante corniola ottagonale ²² (fig. 5), tratta probabilmente da una pietra più grande, o addirittura scheggia di lavorazione, venne riutilizzata per incidere il segno del *Chrismon*. Il motivo è tracciato in un modo approssimativo che trova singolari affinità con quello utilizzato per incidere frettolosamente il segno su alcune altre piccolissime corniole, spesso di rozza forma ottagonale, fra cui una da *Brigetio* ora a Vienna ²³ (fig. 6). Molte di esse provengono dalla Siria. È possibile che anche la gemma aquileiese sia di lavorazione siriana, giunta al porto adriatico che ancora all'inizio del IV secolo era frequentato approdo dei commerci orientali.

Nel corso del IV secolo il *Chrismon* fu raffigurato anche su gioielli e argenterie. L'elegante ciondolo aureo aquileiese recentemente pubblicato da Annalisa Giovannini ²⁴ (fig. 7), si inserisce in una piccola serie di ornamenti femminili in oro con il simbolo cristiano.

Ricordo lo spillone aureo da una tomba nel sepolcreto presso San Pietro ²⁵, lo strepitoso fermaglio in oro dai recentissimi scavi di Vincenzo Fiocchi Nicolai nel sepolcreto della basilica di Papa Marco sulla via Appia ²⁶ (fig. 8). A questi oggetti preziosi, in cui devozione e ricerca di prestigio si uniscono, appartiene anche il più tardo gioiello-reliquiario dell'imperatrice Maria moglie di Onorio e figlia di



Fig. 7. Aquileia Museo Archeologico Nazionale, pendente aureo (da GIOVANNINI 2013).

Stilicone ²⁷. Nella corniola inserita nel prezioso ciondolo il *Chrismon* è formato, in modo commovente, dai nomi dei suoi congiunti, la madre Serena, il padre Stilicone, il marito Onorio.

Il bel cucchiaio aquileiese, facente certamente parte di un raffinato servizio in argento e ornato con cristogramma ²⁸ (fig. 9), poteva essere utilizzato forse non solo per la mensa ma anche, come altri oggetti simili fra cui i celebri cucchiai di San Canzian d'Isonzo, per le celebrazioni eucaristiche ²⁹.

²¹ SENA CHIESA 2012.

²² Ora presso i Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste, inv. 31059, ma di provenienza aquileiese: GIOVANNINI 2008, p. 175, n. 43.

²³ SPIER 2007, nn. 120, 122, 124, 125, 128. Per la bella corniola di Vienna in anello d'oro, AGWien III 1991, n. 2172.

²⁴ GIOVANNINI 2013, fig. 1.

²⁵ Costantino 2012, pp. 241-242, n. 140 (scheda P. Zander).

²⁶ Costantino 2013, p. 63, n. 16 (scheda V. Fiocchi Nicolai).

²⁷ Costantino 2012, p. 208, n. 72 (scheda E. Gaggi).

²⁸ Cromazio 2008, p. 373, n. VIII.6 (scheda S. Piussi).



Fig. 8. Roma, via Appia, basilica di Papa Marcello, collana aurea con pendente con *Chrismon* (da *Costantino* 2013).

Cucchiai iscritti della forma di quello aquileiese sono testimoniati dal IV al VI secolo; la decorazione con il *Chrismon* fra le due lettere apocalittiche *alpha* e *omega* dell'esemplare rinvenuto ad Aquileia, farebbe pensare ad una datazione nella seconda metà del IV secolo. Il prezioso oggetto testimonia, ancora una volta, la ricchezza della qualità della vita civile e religiosa della città nell'età di Costantino.

Diffusissimo, come è noto, è l'uso del *Chrismon* in ambito funerario. Il simbolo si prestava bene a



Fig. 9. Aquileia, Museo Archeologico Nazionale, cucchiaio argenteo con *Chrismon* (da *Da Aquileia a Venezia* 1980).

dichiarare la fede del defunto ed a porlo sotto la protezione di Cristo.

Ad Aquileia la sua frequente presenza è ben documentata sulle lastre sepolcrali rinvenute nei diversi cimiteri cittadini di età tardoantica. Le epigrafi cristiane aquileiesi sono state oggetto di numerosissimi studi in un lungo arco di tempo³⁰: è possibile qui farne solo un brevissimo cenno relativo alla presenza, nel *corpus* delle immagini incise sulle lapidi (una particolare forma espressiva, spontanea ed originale, che sarebbe interessante studiare) del *signum Christi*. La ampiezza delle testimonianze ci documenta non solo la precoce diffusione del segno costantiniano e la adesione alla nuova politica religiosa imperiale da parte della comunità cristiana di Aquileia, ma anche la continuità dell'uso del segno di fede in Cristo e nella vita eterna per tutto il IV secolo ed oltre.

Alcuni esempi. Il semplice *Chrismon* come quello che conosciamo sulle monete costantiniane appare sulla lastra di *Flavia Fulvia*³¹, della prima metà del IV secolo (fig. 10). A quell'epoca rimanda infatti il popolare gentilizio *Flavius*, proprio della dinastia di Costantino. All'età costantiniana potrebbe rimandare anche l'elegante cristogramma inciso su di un frammento di lastra marmorea³².

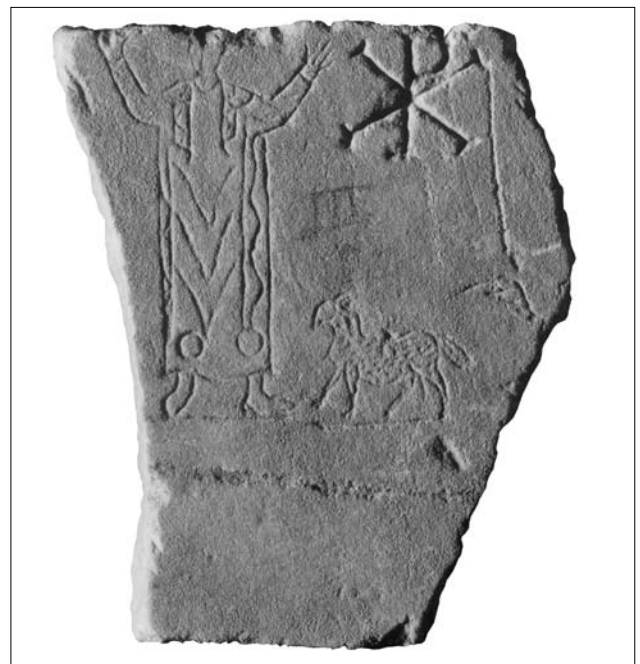


Fig. 10. Aquileia, Museo Archeologico Nazionale, lastra funeraria di *Flavia Fulvia* con *Chrismon* (da VERGONE 2007).

²⁹ CUSCITO 1973; SENA CHIESA 2008; da ultimo SENA CHIESA 2013. Sull'uso liturgico dei cucchiai GAGETTI 2012.

³⁰ Ricordo solo CUSCITO 1984; VERGONE 2007 (con un'ampia storia degli studi e bibliografia precedente); da ultimo MAZZOLENI 2013.

³¹ VERGONE 2007, pp. 69-70, n. 7 (si veda anche pp. 65-66, n. 4).

³² VERGONE 2007, p. 261, n. 121.

Lo schema figurativo del *Chrismon* “monumentale”, circondato da corona fogliata e affiancato dalle due lettere apocalittiche *alpha* e *omega*, comunemente utilizzato per grandi composizioni scultoree, come quelle che ornano i famosi sarcofagi detti “dell’*Anastasis*” dei Musei Vaticani³³, appare anch’esso spesso graffito sulle modeste lastre aquileiesi³⁴. È un’altra testimonianza della immediata diffusione in tutti i ceti sociali di schemi figurativi nati in ambito imperiale³⁵.

Nella maggioranza delle figurazioni, tuttavia, il *Chrismon* fa parte di una serie di simboli che circondano la figura, certo anch’essa carica di significati allusivi ma ormai di repertorio nell’iconografia funeraria, dell’orante. Sulla lastra di Ursa³⁶ il *Chrismon* è posto presso il capo della donna ai cui lati sono un albero e una colomba. In altri casi è associato a due pecore o a cespugli fioriti³⁷.

Il *signum Christi* associato ad altri simboli come l’albero, la palma, le colombe, iconografia complessa che certamente allude ad un mondo paradisiaco conquistato con la fede, appartiene al repertorio figurativo funerario della metà del IV secolo. Ricordo solo la presenza del motivo del *Chrismon* fra alberi e fiori nelle decorazioni pittoriche delle tombe a camera rinvenute in particolare nell’Illirico³⁸.

Ma è negli ornati e negli arredi di basiliche e chiese che il motivo costantiniano viene impiegato ad Aquileia con più ampiezza e con maggiore visibilità.

Il più celebre, forse il più antico e certo oggi il più noto segno cristologico aquileiese è quello inserito nella iscrizione musiva del vescovo Teodoro³⁹ (fig. 11), nell’aula sud del complesso basilicale da lui costruito. Il segno è posto, nella sua forma più semplice (quella che appare anche sulle gemme da anello), al di sopra della epigrafe dedicatoria, che si può datare pochi anni dopo che il segno del *Chrismon* venisse “inventato” da Costantino e dagli artisti al suo servizio⁴⁰. È evidente che esso era stato subito adottato dalla comunità cristiana aquileiese, che continuava, come del resto avveniva in tutto l’Impero, ad usare anche nei luoghi di culto della religione ormai libera, forme simboliche allusive al Salvatore e alla



Fig. 11. Aquileia, Basilica Patriarcale, aula teodoriana sud, iscrizione musiva con *Chrismon* del vescovo Teodoro (da *Da Aquileia a Venezia* 1980).

sua Passione, mai direttamente evocata, ma anche alla devozione imperiale.

Fra gli arredi liturgici in cui compare il *Chrismon*, ricordo i fastosi elementi decorativi di catene che trattenevano lampade votive appese fra le colonne degli edifici sacri⁴¹. L’esemplare finemente lavorato a traforo, rinvenuto nell’antica *Celeia* in Slovenia, ma probabilmente importato da Aquileia, e il raffinato *Chrismon* entro corona di vite ora a Modena, anch’esso rinvenuto presso Aquileia⁴², si possono considerare fra i pezzi di maggior importanza artistica, ma anche dottrinale restituitici dalla città adriatica. Nel secondo esemplare il simbolo cristiano è circondato non più, ad imitazione del *Chrismon* posto sul labaro di Costantino dalla corona laurea imperiale (fig. 12), ma da una corona di vite, secondo un raffinato modello decorativo già utilizzato ad Aquileia anche per composizioni pro-

³³ Da ultimo *Costantino* 2012, pp. 210-211, nn. 76-78 (schede U. Utro). Frammenti di sarcofagi con *Chrismon* sono anche ad Aquileia, pp. 109-110, VERGONE 2007, pp. 109-110, nn. 20, 21.

³⁴ VERGONE, pp. 121-123, n. 29; pp. 163-164, n. 54; pp. 212-213, n. 87; pp. 305-306, n. 145.

³⁵ Claire Sotinel ritiene invece che la comunità cristiana aquileiese fosse in età costantiniana molto ridotta (SOTINEL 2005).

³⁶ VERGONE 2007, pp. 145-146, n. 43. Così anche la lastra di Primitiva (*ibi*, pp. 159-160, n. 51) e inoltre, pp. 163-164, n. 54; pp. 208-210, n. 84; p. 220, n. 92; pp. 222-223, n. 94; pp. 236-237, n. 103.

³⁷ MAZZOLENI 2013. Altri esemplari con il *Chrismon* associato a colombe, alberi, pecore: VERGONE 2007, pp. 212-213, n. 87.

³⁸ Così ad esempio nelle tombe delle necropoli serba di Jagodin Mala (Niš): JEREMIĆ 2013, in particolare fig. 63.

³⁹ I mosaici delle aule teodoriane ed in particolare la epigrafe di Teodoro hanno una sterminata bibliografia. Da ultimo *Costantino e Teodoro* 2013, pp. 206-208, n. 11 (scheda di D. Mazzoleni).

⁴⁰ Eusebio di Cesarea, *Vita Constantini*, I,30.

⁴¹ Come conosciamo, ad esempio dai rilievi della Capsella eburnea di Samagher, *Costantino* 2012, pp. 269-270, n. 198 (scheda M. Sediari).

⁴² *Costantino* 2012, p. 206, nn. 66, 67 (schede F. Giacobello). Il *Chrismon* bronzeo fu segnalato nel XVIII secolo da Giandomenico Bertoli, che lo disegnò con raffinata precisione.



Fig. 12. Modena, Galleria Estense, *Chrismon* bronzeo entro corona di vite da Aquileia (da Costantino 2012).



Fig. 13. Ornamento bronzeo in forma di *Chrismon* con *alpha* e *omega* (Civico Museo di Storia ed Arte di Trieste, inv. 2274).

fane⁴³. Esso, applicato al *Chrismon*, assume certamente il significato di un richiamo diretto a Cristo ed alla sua Passione.

Ricordo solo un altro curioso oggetto, un frammento di *Chrismon* in lamina bronzea (fig. 13), forse ornamento di veste, proveniente non da Aquileia ma dalla grotta di San Canzian del Carso e rinvenuto insieme ad una grande quantità di oggetti d'uso databili fra III e V secolo d.C. appartenenti ad un modesto sito abitato⁴⁴. Ancora una volta, si evidenzia la straordinaria diffusione del simbolo costantiniano in tutti i ceti sociali.

Il “Buon pastore”

La più diretta, significativa immagine “velata” di Cristo nella iconografia cristiana in formazione fu, come sappiamo, quella del pastore crioforo, da subito collegata con i passi evangelici di *Giovanni* 10, 11 e di *Luca* 13, 4-7 che indicano Cristo come il pastore buono che si prende cura delle sue pecore⁴⁵.

Quando, dopo l'editto costantiniano, la nuova religione si diffuse anche nelle classi dirigenti e nella corte imperiale e la libertà religiosa consentì alle comunità cristiane di rappresentare figurativamente gli aspetti

della propria dottrina, vennero in gran parte mantenute le iconografie velate che il cristianesimo clandestino aveva assunto dai sistemi iconografici classici. Non si trattava solo di fare comprendere ai fedeli, ancora poco addottrinati, storie e figure cristiane attraverso motivi simbolici già ben noti, ma anche di applicare alla nuova religione, in una società ancora profondamente multireligiosa, strutture simboliche “neutre” con un significato di continuità della cultura classica a cui specialmente le classi colte facevano riferimento. Così quanto alludeva a Cristo e alla sua dottrina poteva essere apprezzato, dal punto di vista artistico, anche da chi non era (o non era ancora) cristiano.

Il motivo iconografico del pastore crioforo proveniva da una lunga tradizione figurativa pagana che aveva le sue radici nella rappresentazione del mondo bucolico greco-ellenistico. A Roma, dal II secolo in poi, si era caricato di un profondo significato filosofico, ricco di simbolismi fra cui quello della rappresentazione dell'uomo saggio che vive una vita serena prendendosi cura del suo latifondo e coltivando un ideale filosofico di *humanitas* lontano dalle lusinghe del mondo⁴⁶. Un esempio è il bel sarcofago dei Musei Vaticani con il *dominus criophoros* fra le raffigurazioni di quattro *genii* rappresentanti le quattro stagioni⁴⁷ (fig. 14).

⁴³ Così nel mosaico del Buon Pastore nel fondo Cossar e in una elegante fibbia di cintura in bronzo dorato, SENA CHIESA 2006, pp. 584-587; *Costantino e Teodoro* 2013, pp. 218-219, n. 27 (scheda E. Galletti); GAGETTI 2013, pp. 43-44.

⁴⁴ *Costantino e Teodoro* 2013, p. 273, n. 134 (scheda M. Vidulli Torlo).

⁴⁵ *Giovanni*, 10, 1-18 (“Io sono il Buon pastore, il buon pastore dà la vita per le sue pecore”); e *Luca*, 15, 3-7, che parla del Buon Pastore che si carica sulle spalle la pecora smarrita.

⁴⁶ Eusebio, *Vita Constantini*, 3, 49.

⁴⁷ *Costantino* 2012, p. 231, n. 117 (scheda U. Utro).



Fig. 14. Città del Vaticano, Musei Vaticani, fronte di sarcofago con *Chriophoros* fra le stagioni (da Costantino 2012).

Per rappresentare la figura di Cristo, di cui non si voleva raffigurare la infamante scena della crocifissione, la iconografia del pastore-filosofo si prestava particolarmente bene, trasformandosi in quella del Buon Pastore richiamata dai passi evangelici ed allusiva in modo diretto alla figura del Salvatore.

Il passaggio iconografico dal *dominus*, che bene provvede al suo armento, a Cristo Buon Pastore avviene attraverso diverse varianti prima di codificarsi nella figura stante, con la veste del pastore (una corta tunica stretta in vita ed alti calzari), l'agnello sulle spalle con le mani che ne stringono le zampe e due pecore ai piedi. È un percorso comune ad altre iconografie poi fissatesi nel repertorio cristiano ma che almeno nella prima parte del IV secolo si ispirano ancora liberamente a schemi figurativi pagani.

Il motivo divenne popolarissimo già nel III secolo, ed ebbe presto una grandissima diffusione sia a Roma (gli esempi più noti sono nelle Catacombe di San Callisto, nella cripta di Lucina della metà del III secolo, e nelle Catacombe di Priscilla) che nel mondo orientale (come nel caso del gruppo di statuette marmoree di soggetto biblico ora al Museo di Cleveland, forse ornamento di fontana, della seconda metà del III secolo⁴⁸).

La popolarità di una iconografia così apertamente bivalente aumentò ancora in età costantiniana.

Costantino stesso fece erigere a Costantinopoli, negli anni '30 del IV secolo, una statua del Buon Pastore⁴⁹. Cristo Buon Pastore venne raffigurato sia in oggetti preziosi⁵⁰ o d'uso che sui grandiosi sarcofagi⁵¹.

Ad Aquileia si può seguire il percorso del motivo iconografico. Ancora riferibile alla figura del *dominus* è il personaggio che orna il centro del mosaico del fondo Cossar⁵², detto per molto tempo "del Buon Pastore" (fig. 15). Si tratta in realtà della figura di un nobile possidente che veste un costume "da campagna" (ma non da pastore vero e proprio), con una corta tunica riccamente decorata a *clavi* e *orbicula*, un ampio mantello rosso bordato fissato con una grande fibula sulla spalla destra, lunghe brache ed eleganti scarpine, capi di vestiario simili a quelli appartenenti al *dominus* della tomba di Silistra in Bulgaria⁵³. Nella mano tiene il *pedum* pastorale. Oltre alle pecore, intorno al personaggio vola un uccellino, anch'esso un richiamo filosofico alla vita dello spirito.

Un tipo simile è sbalzato sul delizioso piatto argenteo con dorature di Béziers⁵⁴, in cui il pastore *criophoros* veste un abito da lavoro ma finemente decorato, regge il mantello sul braccio destro e porta calzari: quattro pecore ai piedi e un uccellino completano la scena. Anche il personaggio del piatto di Béziers è un'immagine ambigua (potrebbe, come

⁴⁸ *Picturing the Bible* 2007, pp. 190-191.

⁴⁹ Eusebio, *Vita Constantini*.

⁵⁰ Ad esempio il vetro dorato con busto di Cristo buon pastore del British Museum, Costantino 2012, p. 230, n. 115 (scheda M.G. Diani).

⁵¹ Sarcofago con il Buon Pastore, in marmo pario, 260-270 d.C., dalla Via Salaria: Roma, Museo Nazionale Romano.

⁵² NOVELLO 2013, p. 158, fig. 5.

⁵³ FROVA 1943.

⁵⁴ *Picturing the Bible* 2007, n. 24.



Fig. 15. Aquileia, *domus* del fondo Cossar, mosaico con *dominus* pastore (da *Costantino e Teodoro* 2013).



Fig. 16. Aquileia, Basilica Patriarcale, aula teodoriana sud, particolare del Buon Pastore (da *Aquileia a Venezia* 1980).

credo, essere ancora una evocazione di quella *philanthropia* spesso connessa con il concetto dell'*otium* operoso in campagna, del resto ripreso dalla decorazione del bordo), ma non è escluso che l'allusione alla figura di Cristo fosse chiara al committente.

Certamente ormai di contenuto cristiano ed allusivo ai passi testamentari è l'altrettanto notissimo Buon Pastore aquileiese dei mosaici dell'aula teodoriana sud (fig. 16). In questo caso il personaggio ha vesti propriamente di pastore, con corta tunica e alti calzari legati con le stringhe e porta l'agnello sulle spalle tenendolo per le zampe, ma ha ancora in mano la zampogna, simbolo filosofico della poesia che rende più sopportabile la vita, un motivo ereditato dal repertorio figurativo bucolico pagano. Del resto l'intero sistema decorativo che circonda il Buon Pastore teodoriano ricorda ancora quello di una ricca *domus* con animali e uccelli che circondano la scena centrale dove era raffigurato il *dominus*.

Va del resto ricordato come tutti i mosaici teodoriani (nord e sud) esibiscano in una lussureggiante e qualche volta predominante cornice vegetale, un bestiario simbolico certo ricco di significati dottrinari (basta pensare al più trasparente di essi, il pesce), ma

forse di difficile comprensione immediata anche per i fedeli di età costantiniana.

Il significato paradisiaco della composizione musiva si associa certamente ad un desiderio di restare nella tradizione dei grandi tappeti musivi così spesso presenti nelle ricche abitazioni aquileiesi di età tardoantica ed anche in questo volume ampiamente ricordati.

Un frammento di sarcofago con il volto del Buon Pastore, riconoscibile dalle mani che stringono le zampe della pecora, testimonia la diffusione del motivo anche nella scultura funeraria⁵⁵.

Nella glittica il Buon Pastore è forse il soggetto cristiano più presente assieme al *Chrismon*. Jeffrey Spier ne ha recentemente raccolte una novantina di occorrenze⁵⁶.

Nelle molte scene pastorali di tradizione ellenistica con pastori, caprette, pecore, in contesti alberati molto utilizzati nel repertorio glittico in particolare nel I e nel II secolo d.C.; compare raramente il tipo del pastore *criophoros*: la sua presenza concentrata fra i prodotti glittici di III e IV secolo fa pensare ad una diffusa *interpretatio christiana* dell'antico motivo⁵⁷.

⁵⁵ UBALDINI 2008.

⁵⁶ SPIER 2007, nn. 317-344; interessanti osservazioni in ZWIERLEIN-DIEHL 2013.

⁵⁷ Molte gemme con Buon Pastore, corniole, nicoli, diaspri, furono rinvenute a Roma in contesti catacombali: ad es. SPIER 2007, nn. 348, 349, 350, 351.



Fig. 17. Aquileia, Museo Archeologico Nazionale, calco di corniola con buon Pastore (da SENA CHIESA 1966).

Che esso rappresenti ormai il Cristo-Buon Pastore è documentato ad esempio da una corniola con il *Chrismon* ed un'ancora posti accanto alla figura del *criophoros*⁵⁸.

Una sola gemma vitrea aquileiese, di un non comune colore latteo, porta incisa la figurazione del Buon Pastore nella sua formulazione canonica⁵⁹ (fig. 17). Come è noto, le paste vitree, meno costose delle gemme vere e proprie, erano prodotte in grande numero da una sola matrice. Il pezzo aquileiese venne certo lavorato nelle locali officine vitree, che dovevano averlo messo in produzione perché ampiamente commerciabile⁶⁰.

Concludo con un accenno ad un'altra importante iconografia simbolica, diffusasi forse solo alla fine del IV secolo: quella dell'agnello ai lati della croce presso una fonte d'acqua che rappresenta l'Agnello di Dio (*Luca* 1, 29). Una fra le più splendide raffigurazioni del motivo è sbalzata in quello scrigno di figurazioni simboliche che è la Capsella di Grado, la cui datazione è da fissarsi credo alla fine del IV secolo⁶¹ (fig. 18). Sul coperchio due pecore dal pelo stilizzato a scaglie sono ai lati di una croce gemmata da cui sgorgano i quattro fiumi della salvezza, allusione all'Agnello simbolo di Cristo ma anche al martirio dei santi Canziani, raffigurati con elegante realismo sui lati del prezioso contenitore.



Fig. 18. Grado, tesoro della Cattedrale, capsella argentea dei santi Canziani, coperchio con agnelli ai lati della croce (da SENA CHIESA 2008).

⁵⁸ SPIER 2007, n. 321 (rinvenuta a Catania ed appartenuta ad Arthur Evans, ora a Baltimora. Per il tipo *Byzantium* 1994, p. 30, 7-8.).

⁵⁹ SENA CHIESA 1966, n. 800; SPIER 2007, n. 401.

⁶⁰ Per altre paste vitree con il Buon Pastore, SPIER 2007, nn. 399-404.

⁶¹ CUSCITO 1973; da ultimo SENA CHIESA 2008, con ulteriore bibliografia.

RIASSUNTO

Si sono raccolte alcune testimonianze aquileiesi di quel simbolismo particolare cui era affidata la rappresentazione di Cristo e del messaggio cristiano attraverso figurazioni "reali", presenti nel repertorio classico. In esse bisognava cercare l'"invisibile nel visibile". Partendo dalle figurazioni più antiche, potevano appartenere alla comunità cristiana le pietre ornate con i motivi citati da Clemente Alessandrino (*Paedagogus*, III, XI), quali pesci, l'acrostico IXΘΥΣ, l'ancora, i pescatori, la più esplicita composizione pesci/ancora a croce (gruppo "fish and cross"), dopo il 313 si impongono due motivi specifici. Si tratta della raffigurazione del Buon Pastore e del *Chrismon*, che compare dal IV al VI secolo anche su ornamenti della persona e cucchiari usati non solo per la mensa, ma anche per le celebrazioni eucaristiche. Proprio per il suo alto significato, il *Chrismon* è ben documentato sulle lastre sepolcrali, rinvenute nei diversi cimiteri della città: è poi negli ornati e negli arredi di basiliche e chiese che il motivo costantiniano viene impiegato ad Aquileia con più ampiezza e maggiore visibilità, a partire dall'esempio nell'iscrizione musiva del vescovo Teodoro nell'aula sud del complesso sacro da lui costruito.

Parole chiave: Aquileia; Cristo; simbolismo; Buon Pastore; *Chrismon*; Teodoro.

ABSTRACT

THE DISSIMULATED CHRIST. CHRISTIAN SYMBOLS WITHIN THE CONSTANTINE AND HIS SUCCESSORS' AQUILEIA

Some aquileian evidence of particular symbolism has been collected that witnesses the representation of Christ and of the Christian message through "real" figurations attested in the classical repertoire in which the research was focused on "the invisible in the visible." Starting from the oldest figurations, it could belong to the Christian community several stones adorned with the motif cited by Clement of Alexandria (*Pædagogus*, III, XI), such as fishes, the acrostic IXΘΥΣ, the anchor, fishermen and the most explicit composition fish / anchor cross ("fish and cross" group). After the 313 AD, two specific motifs prevail and are represented by the Good Shepherd and the *Chrismon*, which from the 4th to the 6th century also appear as ornaments on person and on spoons which were used not only at meal times, but also for the eucharistic celebrations. Because of its relevant significance, the *Chrismon* frequently appears on tombstones found in the various cemeteries in the city. Moreover the Constantine motif is widely used and with greater visibility on ornaments and furnishings in the basilicas and churches in Aquileia. A first example of this is represented by the Bishop Teodoro's mosaic inscription, situated in the south wing of the sacred complex he built.

Keywords: Aquileia; Christ; symbolism; Good Shepherd; *Chrismon*; Teodoro.

BIBLIOGRAFIA

AGWien III 1991 = E. ZWIERLEIN-DIEHL, *Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien*, III, *Die Gemmen der späteren römischen Kaiserzeit, Teil 2: Masken, Masken-Kombinationen, Phantasie- und Märchentiere, Gemmen mit Inschriften, christliche Gemmen, magische Gemmen, sasanidische Siegel, Rundplastik aus Edelstein und verwandten Material, Kameen*, München.

BISCONTI 2011 = F. BISCONTI, *Primi passi di un'arte cristiana. I processi di definizione e l'evoluzione dei significati*, in «AntTard», 1, pp. 35-40.

BISCONTI 2012 = F. BISCONTI, *Il vessillo, il Cristogramma, i segni della salvezza*, in *Costantino 2012*, pp. 60-64.

Byzantium 1994 = Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections, a cura di D. BUCKTON, London.

Costantino 2012 = Costantino 313 d.C. L'editto di Milano e il tempo della tolleranza, Catalogo della mostra (Milano, 25 ottobre 2012-17 marzo 2013), a cura di G. SENA CHIESA, Milano.

Costantino 2013 = Costantino 313 d.C. L'editto di Milano e il tempo della tolleranza, Catalogo della mostra (Roma, 11 aprile-15 settembre 2013), a cura di M. BARBERA, Milano.

Costantino e Teodoro 2013 = Costantino e Teodoro. Aquileia nel IV secolo, Catalogo della mostra (Aquileia,

- 5 luglio-3 novembre 2013), a cura di C. TIUSI, L. VILLA e M. NOVELLO, Milano.
- CROMAZIO 2008 = *Cromazio di Aquileia 388-408. Al crocevia di genti e religioni*, Catalogo della mostra (Udine, 6 novembre 2008-8 marzo 2009), a cura di S. PIUSI, Cinisello Balsamo.
- CUSCITO 1973 = G. CUSCITO, *Argenterie paleocristiane nella Valle del Po*, in «Antichità Altoadriatiche», 4, pp. 295-317.
- CUSCITO 1984 = G. CUSCITO, *Le iscrizioni paleocristiane di Aquileia*, in «Antichità Altoadriatiche», 24, pp. 257-283.
- CUSCITO 2013 = G. CUSCITO, *La comunità cristiana di Aquileia*, in *Costantino e Teodoro* 2013, pp. 127-130.
- Da Aquileia a Venezia* 1980 = *Da Aquileia a Venezia. Una mediazione tra l'Europa e l'Oriente dal II secolo a.C. al VI secolo d.C.*, Milano.
- FROVA 1943 = A. FROVA, *Pittura romana in Bulgaria*, Roma.
- GAGETTI 2012 = E. GAGETTI, "Sanctum altare tuum Domine subnixus honoro". *Preziosi vasi eucaristici tra IV e VI secolo d.C.*, in *Costantino* 2012, pp. 129-133.
- GAGETTI 2013 = E. GAGETTI, *Militari ad Aquileia. Preziose insegne di rango nell'età di Costantino*, in *Costantino e Teodoro* 2013, pp. 42-47.
- GHEDINI 2012 = F. GHEDINI, *Persistenza e innovazione delle iconografie classiche nell'immaginario tardoantico*, in *Costantino* 2012, pp. 76-81.
- GIOVANNINI 2008 = A. GIOVANNINI, *Gemme scelte dalla collezione glittica del Civico Museo di Storia e Arte di Trieste*, in *Preziosi ritorni. Gemme aquileiesi dai Musei di Vienna e Trieste*, Catalogo della mostra (Aquileia, 13 dicembre 2008- 30 agosto 2009), a cura di F. CILIBERTO e A. GIOVANNINI, Roma, pp. 156-177.
- GIOVANNINI 2013 = A. GIOVANNINI, *La gioielleria tardoantica di Aquileia. La luce dei metalli e i colori del vetro*, in *Costantino e Teodoro* 2013, pp. 192-196.
- JEREMIĆ 2013 = G. JEREMIĆ, *Burial in Naissus in late antiquity. Case study of the necropolis in Jagodin Mala*, in *Constantine The Great and the Edict of Milan. 313. The Birth of Christianity in the Roman Provinces on the Soil of Serbia*, Catalogo della mostra (Beograd et alibi, 2013), a cura di I. POPOVIĆ e B. BORIĆ-BREŠKOVIĆ, Beograd, pp. 126-135.
- LADNER 1995 = G.B. LADNER, *God, Cosmos and Humankind: The World of Early Christian Symbolism*, Berkeley.
- LEHMANN 2013 = T. LEHMANN, *Il primo nucleo episcopale di Aquileia: scavi e ricerche*, in *Costantino e Teodoro* 2013, pp. 138-142.
- MAZZOLENI 2013 = D. MAZZOLENI, *L'epigrafia cristiana della prima metà del IV secolo ad Aquileia* in *Costantino e Teodoro* 2013, pp. 131-135.
- NOVELLO 2013 = M. NOVELLO, *L'edilizia privata ad Aquileia nel IV secolo*, in *Costantino e Teodoro* 2013, pp. 154-159.
- Picturing the Bible* 2007 = *Picturing the Bible. The earliest Christian art*, Catalogo della mostra (Fort Worth, 2007-2008), a cura di J. SPIER, New Haven-Fort Worth.
- SENA CHIESA 1966 = G. SENA CHIESA, *Gemme del Museo di Aquileia*, I-II, Pubblicazioni dell'Associazione Nazionale per Aquileia, Padova.
- SENA CHIESA 2006 = G. SENA CHIESA, *Argenterie tardoantiche ad Aquileia*, in «Antichità Altoadriatiche», 64, pp. 565-591.
- SENA CHIESA 2008 = G. SENA CHIESA, *Argenti d'uso liturgico fra IV e V secolo d.C.*, in «Antichità Altoadriatiche», 66, pp. 553-596.
- SENA CHIESA 2012 = G. SENA CHIESA, *Costantino, Mediolanum e il tempo della tolleranza. La testimonianza delle immagini*, in *Costantino* 2012, pp. 5-17.
- SENA CHIESA 2013 = G. SENA CHIESA, *L'artigianato del lusso*, in *Costantino e Teodoro* 2013, pp. 160-168.
- SOTINEL 2005 = C. SOTINEL, *Identité civique et christianisme. Aquilée du III^e au IV^e siècle*, Bibliothèque des Ecoles française d'Athènes et de Rome, 324, Rome.
- SPIER 2007 = J. SPIER, *Late Antique and Early Christian Gems*, Wiesbaden.
- UBALDINI 2008 = R. UBALDINI, *Sculture cristiane ad Aquileia fra IV e V secolo* in *Cromazio* 2008, pp. 358-361.
- VERGONE 2007 = G. VERGONE, *Le epigrafi lapidarie del Museo Paleocristiano di Monastero (Aquileia)*, Antichità Altoadriatiche. Monografie, 3, Trieste.
- VILLA 2013 = L. VILLA, *Aquileia e l'affermarsi del Cristianesimo* in *Costantino e Teodoro* 2013, pp. 118-125.
- ZWIERLEIN-DIEHL 2013 = E. ZWIERLEIN-DIEHL, *Fingerring mit Schafräger*, in *CREDO. Christianisierung Europas im Mittelalter*, Catalogo della mostra (Paderborn, 2013), a cura di Ch. STIEGEMANN, M. KROKER e W. WALTER, II, Petersberg, p. 49, n. 35.

Gemma Sena Chiesa

Via Telesio,9-20145 Milano

professore emerito dell'Università degli Studi di Milano

e-mail: gemma.chiesa@unimi.it