

Giovanni Rinaldi

I TRE QUADRI DI GIONA NEL MOSAICO DELL'AULA TEODORIANA

LA VICENDA DI GIONA NELLA STORIA BIBLICA

I quadri musivi su cui vorrei intrattenermi hanno come soggetto la ben nota vicenda del profeta Giona: invitato dalla « parola di Dio » (un'ispirazione) ad andare a Ninive a predicare la conversione, va al mare e s'imbarca su di una nave fenicia, ma per andare nella direzione opposta, verso Ovest (a Ninive sarebbe dovuto andare via terra e in direzione Est). Giona non si adatta all'idea della conversione e quindi concessione del perdono a tipici peccatori, come i Niniviti, gente perversa, da distruggere e basta. La nave salpa, ma ecco che all'improvviso insorge una paurosa burrasca. Tutti si raccomandano ai loro numi e si danno da fare. Giona manca: stava dormendo in fondo alla nave. Il capitano lo sveglia: « Raccomandati anche tu al tuo Dio, o qui andiamo tutti ai pesci ». E a buon conto con un sorteggio si cerca chi dei viaggiatori possa essere il colpevole che Dio punisce. La sorte designa Giona, che confessa. « Buttatemi a mare e tutto tornerà calmo ». I rematori aumentano gli sforzi, ma tutto è inutile. Con grande dolore si decidono allora a gettare a mare il colpevole: Giona è inghiottito da un mostro e il mare torna tranquillo. La brutta avventura è finita per la nave, ma non per Giona: tre giorni dopo averlo inghiottito, il mostro lo rigetta sulla costa. E Giona si decide ad andare a Ninive a compiere la missione. Come gli era stato ordinato, reca alla città il duro messaggio: Ancora 40 giorni e poi Ninive sarà distrutta. Giona sa che la minaccia è condizionata alla conversione; ma per lui la predica è inutile. Sa già che i Niniviti non si convertiranno, e che quindi si avvererà la parte minacciosa del

messaggio. Tanto è sicuro di questo, che si allontana dalla città, a una distanza sufficiente per restare immune dalle rovine, a cui tuttavia vuole assistere. Fine di Ninive forse in una pioggia di fuoco: è uno spettacolo da non perdere. E' sera: Giona si cerca un posticino comodo sulla sabbia tiepida si fa un riparo (forse un po' di frasche piantate a terra) e si stende per dormire (la sua passione predominante). E Dio pensa di entrare a far parte del gioco: miracolosamente vicino a Giona fa crescere un arbusto, che alla mattina seguente col fogliame proteggerà il sonnolento profeta dai raggi infuocati del sole dell'Assiria.

L'arbusto in ebraico è detto *qîqājôn*: oggi si pensa al « ricino », copto *kiki* (c'è anche l'assiro *kukkanitu*)⁽¹⁾, dalle foglie larghe, effettivamente molto diffuso in Iraq, allo stato libero e coltivato. Ma gli antichi non conoscevano questa versione. E' nota la questione della traduzione di questa parola presso gli antichi. I Settanta tradussero *κολοκύνθη*, ossia « zucca »: « tradussero », per modo di dire. In realtà non si ha motivo di supporre una tradizione linguistica particolare. La parola nella Bibbia ricorre solo lì: e il suo significato era andato perduto: che cosa poteva essere? E' ben naturale che si sia pensato alla zucca, un'erbacea annuale, che in pochissimo tempo cresce, si allunga, sale in alto, fa larghe zone d'ombra e in pochissimo tempo può anche ridursi a un po' di fogliame secco. « Zucca » dunque: e così si formò la versione diffusa nell'antichità: *cucurbita* nella lingua latina, *qr''* nella versione siriana⁽²⁾, da cui deriva la tradizione cristiano-orientale, giunta anche a Maometto⁽³⁾ che ne parla nel Corano e tutta la tradizione figu-

(¹) W. WON SODEN, *Akkadiyches Handrösterbuch*, I, Wiesbaden 1965, 500: « un ortaggio »; nome connesso con *knkn*, *gukkn* (di origine sumerica), una « focaccia ».

(²) Nel Targum di Jonathan è conservata la parola ebraica: A. SPERBER, *The Bible in Aramaic*, vol. III, Targum Jonathan, Leiden 1962, p. 439.

(³) *Corano* 37, 146: *min jaqt-nin*; Bibbia araba: *jaqtenatan*.

rativa, di cui esistono rassegne in aumento dal 1895 ⁽⁴⁾. Altre versioni greche, però, non giunte a noi ⁽⁵⁾, avevano non κολοκύνθη ma κισσός, ossia « edera », come tradusse Girolamo stesso, che riferisce la notizia ⁽⁶⁾, completandola con l'annotazione: *aliud enim quod dicerent non habebant*; una versione, dunque, « a fiuto ». Ma innovazioni di questo genere potevano urtare nelle abitudini del popolo cristiano, che ben conosceva il « testo » biblico (« testo » tradotto), dalla lettura liturgica: si sa la vicenda delle traduzioni dei *Salmi* e del *Nuovo Testamento*. Nel caso di Giona l'alternativa *zucca-edera* (il « ricino » non era in questione) si prestava a punte umoristiche: « Come? l'anno scorso era una zucca, adesso è diventata edera? ». Qualcosa del genere dovette avvenire presto a Roma: tra il sec. 4° e il 5° quello delle traduzioni era un argomento dei circoli colti, forse anche dei salotti delle signore letterate romane.

Le « zucche » di Giona erano note, e possiamo anche dire « care » alla pigra fantasia di quanti avevano visto le rappresentazioni del fatto in pitture e bassorilievi. Dell'episodio di Roma sappiamo poco dal commento di Girolamo su Giona ⁽⁷⁾, che risponde risentito (fatto strano!) a un critico, che non sappiamo chi sia, perché Girolamo ne parla solo in termini ingiuriosi: dopo di averlo trattato da ubriacone, dice: *Sed veniamus ad seria*, « E ora diciamo cose serie »; ciò non toglie che poco dopo chiami quel tale « zuccofilo », φιλοκολόκυνθον ⁽⁸⁾. Peggio avvenne in Africa, dove, in una cittadina, vicino a Ippona, un vescovo rischiò di perdere il posto: si sa tutto da interessanti cenni al fatto, contenuti in lettere che Agostino, preoccupato

⁽⁴⁾ v. la seguente nota 19.

⁽⁵⁾ Le versioni greche fuori dei Settanta consistono nei frammenti che si hanno delle *Esaple* di Origene; edizione fondamentale F. FIELD.

⁽⁶⁾ PL. 25, 1148 B (al v. 4, 6).

⁽⁷⁾ PL. 25, 1147-48.

⁽⁸⁾ Nella PL. 25, 1149 A, questa parola è deformata. Una formazione nominale, oltraggiosa di κολοκύνθη aveva il precedente dell'Αποκολοκύνθωσις di Seneca per il divino Claudio. Tutto l'episodio meriterebbe uno studio.

per l'accaduto, scrisse a Girolamo⁽⁹⁾. In quella città nordafricana si leggeva nella nuova versione gerominiana *Giona*, 4,6: *Et praeparavit Dominus Deus hederam*. Da sempre, scriveva Agostino a Girolamo si leggeva *cucurbita*. Il popolo, che seguiva la lettura, manifestò il suo dissenso al sentire *aliter... quam erat omnium sensibus memoriaeque et tot aetatum successio-nibus inveteratum*: il dissenso fu clamoroso; Sant'Agostino parla di *tumultus*. *Factus est tantus tumultus*, che il vescovo fu costretto a ricorrere al giudizio degli Ebrei della città, i quali confermarono il senso *cucurbita*. Agostino dichiarava che avrebbe preferito che restasse *cucurbita* per l'autorità del greco e per evitare pericolosi turbamenti nel popolo.

Le lettere di Agostino non giunsero subito a Girolamo. Una fu affidata a un diacono che andava in Palestina, ma passò prima per Roma, dove fu letta da qualcuno (chissà che non sia stato proprio l'« ubriacone zuccofilo »!) che ne parlò; e Girolamo, prima di ricevere la lettera, ebbe notizia che in Italia circolavano lettere di Agostino contro di lui. Immaginarsi che cosa avrà detto e pensato! Quando le cose vennero in chiaro Girolamo rispose ad Agostino una bella lettera, in cui si spiegò per bene su tutto e con calma: si prese però il piccolo piacere innocente di concludere dicendo: « Sta bene, carissimo amico mio, figlio mio per età, padre in dignità: ma bada ad una cosa, di cui ti prego: quando mi scrivi, fa in modo che la lettera arrivi prima a me »⁽¹⁰⁾. Venendo ora *ad seria*, possiamo dire

(9) V. HAGEN, *Lex. bibl.*, II, 475, ove la questione è riassunta con rinvio ai documenti.

(10) HIER. *Ep.* 105, 5; PL. 22, 837 A. Come ho detto, oggi la zucca è fuori questione: la versione diffusa « ricino » ha probabilità su cui si può ancora discutere, tanto più che è passato il pericolo di perderci la cattedra, o « periculum perdenti sacerdotium » (Hagen II, 476). La storia della « controversia » (o « corrispondenza ») tra Agostino e Girolamo (nell'Epistolario Geronimiano *Ep.* 104 e 116, PL. 22, 833. 952, n. 35; nell'epistolario agostiniano *Ep.* 104. 112; cfr. anche *Ep.* 115, nell'edizione dello Hilberg CSEL 55, 214. 391-92) è stata rievocata sotto vari aspetti più volte. Ricordo qui tra gli articoli principali: P. FOURNIER,

che l'interesse della questione sta in questo, che essa mostra quanto nella cultura popolare, da cui gli artisti prendevano e a cui davano, l'episodio biblico era vivo e legato a un quadro figurativo preciso (^{10 bis}). E del resto su alcune applicazioni dei fatti accennati per il mosaico torneremo brevemente più avanti. Ci resta solo da concludere con un cenno la vicenda di Giona, soprattutto circa l'arbusto, che servirà all'avvenimento successivo. Nella notte, corroso alla radice da un bruco, esso muore e si affloscia e Giona rimane esposto al sole. Giona si lamenta di ciò con Dio, il quale gli fa notare la sproporzione: rimpianto per un arbusto e tranquilla attesa della rovina della grande città, in cui ci sono più di 120 mila creature umane che non sanno e tante bestie! C'è da stupire che un racconto con una tale morale sia sorto in terreno antico-testamentario: non stupirà, però, chi tenga presente l'insegnamento continuo e progressivo del profetismo, di cui Giona, anche cronologicamente, è il prodotto terminale, già tutto ricco del sapore del Nuovo Testamento.

La lierre, la courge, ou le ricin? in « Ami du Clergé » 65, 1965, 366-68; P. ANTIN, *S. Jérôme, Sur Jonas* in « Sources chrétiennes, 43 », Paris 1956, p. 109-113 (edizione del Commentario di Girolamo su Giona, introduzione, testo, versione, note), specialmente la nota 1, p. 111; G. Q. A. MEERSHVEK, *Le latin biblique d'après Saint Jérôme* in « Latinitas Christianorum primaeva, 20 », Nijmegen 1966, p. 40-42; Y.M. DUVAL, *S. Augustin et la commentaire sur Jonas de S. Jérôme* in « Rev. des études augustiniennes » 12, 1966, 9-40. Ho avuto notizia di uno studio dello stesso Duval, edito nel 1963, sulle fonti del commento su Giona di Girolamo, in cui sono da attendersi novità anche riguardo al *qîqājôn*: ma non mi è stato possibile vedere il libro: Y.M. DUVAL, *Le livre de Jonas dans la littérature greque et latine. Sources et influences du Commentaire sur Jonas de Saint Jérôme*, Edizione delle « Études augustiniennes », 2 voll., Paris 1973.

(^{10 bis}) Possiamo aggiungere che, come nella tradizione esegetica, così in quella figurativa, non pare che l'*edera* sia mai stata presente, né in Occidente, né in Oriente (A. FERRUA, art. cit. alla nota 21, p. 59).

LA SIMBOLIZZAZIONE

Torniamo al racconto biblico: esso è breve, ma chi voglia rendersi conto della popolarità di cui ha goduto dovrà guardare, più che al senso profondo dottrinale, alla quantità di immagini con cui è intessuto: la nave a Joppe (Giaffa), il pagamento del nolo, la partenza, o piuttosto « fuga » per Tarsis, in direzione opposta a Ninive, il vento, la burrasca, lo spavento dei marinai, Giona rannicchiato e addormentato in un cantuccio, le remate affannose, il mare sempre più grosso, la buttata a mare di Giona, il mostro, i tre giorni del malcapitato nel pesce (qui *dāgâ*, forma femminile poco frequente, che suggerisce una pesciona grossa, una Moby Dick), il rigetto a terra, l'enorme città di Ninive (una New York dell'Antico Oriente e peggio ancora), il profeta che la attraversa (tre giorni), urlando (verbo *qārā'*, Volg. *praedicare*), la gente vestita a lutto, il re che si toglie l' *'addéret* (una preziosa pelliccia bianca), il digiuno di tutti, comprese le bestie, e infine Giona che si mette a dormire (come aveva fatto nella nave), la zucca, il bruco, il risveglio alla voce di Dio, il sole negli occhi, la faccia scura di Giona, la lezione, in cui si esprime la pietà di Dio verso tanti che soffrono e non sanno, e tante povere bestie.

Abbiamo a che fare con un racconto ricchissimo di spunti narrativi concreti, che sollecitano la fantasia; forse non basta dire che esso si presta alla lettura traslata: piuttosto la suggerisce, tanto più con quel suo impianto di un'avventura, non so se singolare o unica, per terra, sul mare, sotto il mare, tra costumi esotici, e, oltre a questo, animato da un sentimento così sinceramente umano.

Non occorre evidentemente domandarsi se di fatto questa lettura metaforica di Giona sia avvenuta, possiamo invece chiederci se sia possibile riconoscere a grandi linee la storia di questa lettura e anche la trama dottrinale che essa di fatto esprime e successivamente, in ambedue le teorie generali inserire le figure del nostro mosaico.

Mi permetto a questo punto di fare una piccola divaga-

zione. Giona è in una vicenda che si sviluppa nel mare: Aquileia è sul mare e l'artista si è reso conto di questa particolarità⁽¹¹⁾. Il suo « mondo », quello che egli rivela nel mosaico è un mare, come il « mondo » della sua città; e non spetta ora a me rilevare lo stupore con cui si scopre la potenza rappresentativa delle sue immagini. L'elemento in cui vive il mondo creato dal nostro artista è l'acqua: in acqua, o su imbarcazioni, avvengono tutti gli episodi. Fanno eccezione due: un putto, che pesca con la lenza da terra, e Giona che dorme sotto le zucche. Sono in disarmonia col resto della composizione? Non credo. Il putto pesca, diciamo così, non semplicemente da terra, ma da una sporgenza in mare, che dando il senso del limite alla massa d'acqua, adempie a una funzione riposante per l'occhio dell'osservatore, come sempre avviene per una cornice ben scelta per un quadro. Quanto all'episodio di Giona in riposo bisogna osservare la sua posizione: è sulla linea dei due precedenti della serie, ma a una distanza, se non erro, studiata-mente diversa da quella esistente tra i primi due momenti del racconto, in una certa dissimmetria nella trama dell'insieme. La posizione dei primi due quadri nel complesso del mosaico è in certo modo privilegiato: sono gli episodi « marittimi ». Il terzo, come in appendice⁽¹²⁾, avviene a terra, benchè — per così dire — campato in acqua: pesci tutt'intorno, ben vicino, sopra e sotto. Che cos'è quella striscia che fa da cornice inferiore a questo quadro di Giona, che dorme, su di un fondo rigato? Che cosa sono i quattro tratti oscuri? Palafitte? (Forse questa domanda è ridicola: vorrei solo rilevare bene che il mondo del nostro maestro è il mare).

(¹¹) Come del resto si può dire di Cromazio, quando, spiegando le Beatitudini, allude, e con simpatica insistenza, sui traffici, di cui i suoi concittadini gli offrivano certa ampia materia di osservazione. In quella spiegazione anche il mare ha la sua parte, ove meno ci si aspetterebbe, come quando, spiegando *Beati mites* introduce l'immagine del mare: *Non fit mare tranquillum, nisi cessaverint venti*,... Chromat., *Serm. de octo beat.* II, 6 (CC 9, 384).

(¹²) v. la seguente nota 14^{bis}.

Ma allora — tornando al problema della simbolizzazione della serie — anche al fine di ritrovare la base della loro trasposizione in dottrine, non sarà proibito pensare tutte le immagini in quella comunione vitale, in cui si trovano nel momento rappresentativo: mare, pesci, reti, barche, pescatori, rematori, naviganti.

Ora torniamo alla nostra domanda: quale la storia di Giona-simbolo e quali le dottrine che il simbolo è stato chiamato a esprimere.

Anzitutto: già per l'autore l'insieme — non dico i particolari — ha un significato traslato, potremo forse dire allegorico. Lo indica il *fabula docet* finale: l'universalismo religioso, come universale volontà e cura di Dio di salvare tutti gli uomini, dentro e fuori Israele. A proposito delle intenzioni dell'autore lasciamo stare il problema di ciò che egli pensava sulla verità storica o meno del suo racconto⁽¹³⁾. A esprimere un « altro (ἄλλο) significato (ἀγορεύω) » poteva servire sia un racconto inventato, sia un racconto che la tradizione trasmetteva come veramente accaduto: essendo inteso che nel secondo caso l'autore che allegorizzava poteva benissimo di suo aggiungere, ampliare in cento modi diversi, per il piacere di raccontare, ma anche per ottenere certi particolari, a mano a mano che se ne dava occasione: umorismo, satira, anche — perchè no? — lezioni di buon comportamento morale e di pensiero religioso. Tutti i particolari possono servire a questo scopo: *Solent enim* — diceva Cromazio — *saecularia esse spiritualibus exempla et terrestria imaginem praebere caelestibus* « Le cose terrene per solito offrono modelli, immagini delle cose cele-

(13) E' quello della *indoles historica*, o « storicità » della vicenda di Giona: un problema « teologico », la cui soluzione in senso affermativo (tradizionale, conservatore) ha già dato tutto ciò che poteva dare: v. p.es., oltre le Introduzioni bibliche e le introduzioni a Giona, L. DENNEFELD, *Jonas (Livre de)* in DThC 8, 1924, 1497-1504; A. FEUILLET, *Jonas* (in « Dict. Bib. Suppl. » 4, Paris 1949, 1104-1131), IV Genre littéraire, col. 1110 segg.; A. VERGER, *Giona profeta* (in « Bibl. Sanct. » VI, Roma 1965, 492-501), col. 495-96.

sti »⁽¹⁴⁾. « Per solito », *solent*, vuol dire: a chi sa intendere la lezione. In un personaggio viaggiatore come Giona si è certo esplicito il genio narrativo dell'autore: il racconto fatto per il piacere di raccontare. E lasciamo stare anche un'altra domanda, se l'autore del libro biblico abbia inteso affidare a singoli momenti del suo racconto qualche significato, oltre quello complessivo già visto. Avrà voluto mettersi in posizione di contestatore nei riguardi del profetismo, in declino dopo l'esilio babilonese, come si raccoglie da molti passi biblici dell'epoca, fino all'età cristiana? E' un congedo per questa antica istituzione, ormai decaduta? Una critica? Una caricatura? (anche questo si può riscontrare in Giona). O forse è il rimpianto amaro che spesso soggiace alla satira? O un po' tutto questo insieme? Possiamo qui trascurare questo e altri spunti, superflui al nostro scopo.

Nella storia delle letture traslate della vicenda di Giona la prima che troviamo è quella di Gesù: Gesù lettore della Bibbia in quanto « storia sacra ». C'è da aspettarsi che un lettore di tale livello abbia dato una lettura, che è a sua volta ricca di germi creativi per nuove letture. E' così che effettivamente è avvenuto.

Gesù in un celebre detto menziona la permanenza di Giona nel cetaceo per tre giorni come figurazione anzitempo della sua propria futura permanenza di tre giorni⁽¹⁵⁾ nella tomba. E' il celebre segno di Giona, come lo chiamò Gesù stesso. Segno: in termini moderni potremmo dire un mezzo espressivo che reca un messaggio, o dei messaggi. Quali sono secondo la lettura di Gesù questi messaggi? Giona nel pesce è Gesù nella tomba: dunque il primo messaggio ha per titolo: « Passione, morte, sepoltura » del Redentore. Giona liberato è il « segno » del Redentore risorgente: il secondo messaggio è dun-

⁽¹⁴⁾ CHROMAT., *Serm. de octo beat.* I, 1 (CC 9, 383).

⁽¹⁵⁾ P. BILLERBECK, *Kommentar zum N.T. aus Talmud und Midrasch*, I, München ⁵1969, 649 nota che anche nella tradizione giudaica *la parte di un giorno vale come un giorno*.

que: « Risurrezione ». La lettura di Cristo stesso si ferma qui: al momento in cui egli parlava, non gli occorreva dire altro che questo⁽¹⁶⁾. Ma dopo di lui e in coerenza con lui altri lettori sono venuti: gli apostoli. La loro lettura — sui cui particolari, volendo, potremo ancora tornare — ci svela il terzo messaggio (Ci svela: se vogliamo capire, dobbiamo metterci in consonanza di pensieri e sentimenti con i discepoli di Cristo, come con gli artisti che fecero rappresentazioni come queste e col popolo cristiano a cui essi intendevano parlare). Il terzo messaggio della simbolizzazione cristologica è: Gesù, risorto per non più morire, è entrato nel *caeleste tabernaculum*, nel suo « riposo ». I tre messaggi sono affidati ai tre quadri che abbiamo sott'occhio: sepoltura, risurrezione, riposo nella capanna celeste. Citare testi, degli apostoli e dei santi padri, sarebbe utile e potremo farlo: ma ora andiamo avanti con la lettura simbolica di Giona.

Dobbiamo ricordare che Cristo risorto è la « primizia » dei risorti, e i risorti saranno la totalità degli uomini. La vicenda di Cristo è la vicenda di ogni cristiano. Vicenda, in senso, dirò così, biografico. Come Cristo, tutti: morte, risurrezione, riposo nel cielo. Ma questa trasposizione, che fu pure usata, come vedremo, ha un senso chiaramente escatologico: interessa la vita, in quanto è oggetto di fede. E allora dal modello di Cristo — che ripete quello di Giona — fu raccolta (e questo già nella lettera di San Paolo) l'immagine di un'altra vicenda, che ogni uomo è destinato a vivere: vicenda anteriore, nella serie degli avvenimenti, a quella escatologica: la salvazione. Si può in formule brevi, forse in sé troppo schematiche, ma utili al richiamo delle idee, dire: l'uomo in condizione di morte per il peccato, l'uomo che sorge alla vita, l'uomo che vive.

Schematismo eccessivo, certo. Perché del linguaggio sim-

(16) L'artista di Aquileia originariamente non avrebbe inteso rappresentare che le due prime scene, se si accetta la spiegazione del P. FERRUA (art. cit. alla n. 19, p. 66), che la terza sarebbe stata aggiunta per occupare un posto libero.

bolico in parole e in figure, come sempre avviene, i parlanti, nel nostro caso gli scrittori sacri, i padri, gli artisti, hanno fatto uso assolutamente libero. Nell'applicazione soteriologica il momento culminante è la risurrezione, a cui l'uomo partecipa nel battesimo. La risurrezione di Cristo è il modello della risurrezione del battezzato, che dall'immersione battesimale esce rinnovato per la vita, come Cristo dalla tomba: è un pensiero di San Paolo.

Osservando ora la nostra composizione, possiamo forse riconoscere traduzioni di immagini in significati religiosi oltre San Paolo: non mancano le testimonianze della letteratura cristiana. Nella vasca il battezzando entra carico di peccati. Ma carica di peccati è tutta l'umanità che sta, non in una vasca, ma in un mare di peccati: a estrarlo da questo mare con le reti (altra immagine neotestamentaria) sono chiamati i « pescatori di uomini ». A questo punto non si può non riconoscere nei significati la fusione, l'unità vivente, perfetta, che esiste nella raffigurazione; nel significato l'unità della visione cristiana: l'universale umano, gli uomini da salvare, gli inviati a operare la salvezza, il precedente della fede nella salvezza: Cristo morto, risorto, glorificato; nella figura: il mare, i pesci, i pescatori, Giona ingoiato, Giona restituito, Giona in riposo.

La libertà metaforica, che troviamo nel riferimento soteriologico si scorge nelle applicazioni religioso-personali (possiamo dire biografiche): in questo l'offerta traslatoria più sfruttata fu quella di Giona in riposo: non è quella del nostro caso, ma vale a ricordare numerosi altri casi rivelati dagli studi sulla preferenza che gli artisti diedero al nostro soggetto. Voglio riferirmi al caso di Giona in riposo, figurato sui sarcofagi, o comunque in ambienti cimiteriali. La figura esprime anzitutto un augurio al defunto, il tema così spesso ricorrente in ogni attestazione del pensiero, della pietà, del sentimento cristiano sulla morte: *Requiem aeternam, Requiescat in pace, In pace hic requiescit, Pie Jesu Domine, dona eis requiem*, e tante espressioni equivalenti. *Sit tibi terra levis, In sinum Abrahae* (ossia a riposare) *Angeli deducant te*, e tante altre. Piuttosto, bisogna

forse pensare che a questo punto Giona, simbolo augurale per il defunto, cede il passo a Giona simboleggiato, a Cristo stesso, modello, e precedente storico (*primitiae*, dice San Paolo) dei « dormienti », dei « riposanti », in attesa del raggiungimento dell'*aeterna in caelis habitatio*. Abbiamo a che fare con un'arte che vuole e riesce a dire tante cose, quante non potrebbe nessun discorso, capace di parlare insieme alla mente, alla fantasia e al cuore.

Rievocare ora le testimonianze letterarie? A scorrere i testi specialmente della letteratura liturgica, del rituale, dell'omiletica, forse anche dell'epigrafia cristiana, si raccoglierebbe a piene mani, su tutti i soggetti toccati: Giona-Cristo, Giona-uomo cristiano, risurrezione-battesimo, mare, pescatori, rete, *pisciculi Christi*. Ci vorrebbe un discorso a parte, che ora non possiamo fare. Solo un paio di esempi.

Risurrezione-battesimo. Nella liturgia bizantina, nella veglia notturna del sabato santo, vigilia della risurrezione di Cristo e del conferimento del battesimo, la lettura dell'intero libro di Giona tuttora intrattiene utilmente e piacevolmente (la veglia è lunga) monaci e fedeli in attesa. Forse l'esplorazione in quel tesoro ignoto che è la liturgia aquileiese potrebbe riservare interessanti scoperte.

In relazione al pensiero del battesimo si può porre la domanda della destinazione dell'aula (la « teodoriana ») di cui la nostra composizione era il pavimento. Il Lemarié⁽¹⁷⁾ osserva giustamente, mi pare, che dopo l'erezione della basilica Nord, quella Sud, in cui era il pavimento, potè ben servire per le riunioni dei catecumeni. I mosaici da soli, però, di per sé non bastano a provare che questo era la destinazione dell'ambiente fin dall'origine: ma potrebbe provarlo altri argomenti. Comunque questo è un problema di altra natura.

Passione. Sentiamo Tertulliano: « E si giunse anche a questo, che un profeta rischiò di morire, per una città empia

¹⁷⁾ Nell'*Introduzione* a Cromazio, « Sources chrét. 154 » p. 83 (3).

(*profana*)⁽¹⁸⁾, non ancora a conoscenza di Dio (*Dei compos*), ancora presa da una ignoranza colpevole (*ignorantia delinques*). Ma (Giona) fu modello (*exemplum passus est*) della passione del Signore, destinato a redimere anche i pagani (*ethnicos*), che si convertono »⁽¹⁹⁾. In un *Carmen de Jona et Ninive*, che si trova tra le opere spurie di Tertulliano, si legge:

In signum sed enim Domini, quandoque futurus
non erat exitio, sed coeli gloria factus⁽²⁰⁾.

La rete e i pescatori. Le testimonianze letterarie su questi simboli sono tante, quante sono i commenti degli Evangelisti e i passi in cui ricorrono citazioni occasionali. Possiamo ora dispensarci dal riferirne.

ICONOGRAFIA DI GIONA

Sull'iconografia di Giona, nell'arte cristiana antica e medioevale non ci occorre qui ripetere ciò che se ne può trovare in pregevoli studi⁽²¹⁾ e articoli di enciclopedie, tra questi ultimi segnalerei per particolari pregi di originalità quello dell'« Enci-

⁽¹⁸⁾ Il significato originario del termine, « non sacro, non iniziato », negli scrittori cristiani più antichi progredisce a quello di « empio, sacrilego, irreligioso, eretico » in una parola « pagano »: A. BLAISE, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, Turnhout 1954, p. 668.

⁽¹⁹⁾ *De pudic.* 10 (P.L. 2, 999). « Atque adeo propter civitatem profanam, nondum Dei compotem, adhuc ignorantia delinquentem, pene periit propheta? Nisi quod exemplum passus est Dominicae passionis, ethnicos quoque poenitentes redempturae ».

⁽²⁰⁾ ANONIMO, *Carmen « De Jona et Ninive »*, v. 19; PL. 2, 1114.

⁽²¹⁾ Il titolo programmato in un primo tempo per questa relazione, « La storia di Giona nei monumenti cristiani antichi » avrebbe dovuto riprendere un argomento che in realtà è stato trattato già dall'autore di un articolo (che non mi è stato possibile controllare) in « Stimmen aus Maria-Laach 49, 1895, II, 133 s. », dal Nitius (1897), dal Garrucci, dal Wilpert (1905. 1929-36) e da ultimo dal P. Ferrua, che col titolo significativo dato al suo articolo (*Paralipomeni di Giona* in RAC 38, 1962, 7-69) ha inteso completare con allegazione di rappresentazioni

clopedia Cattolica »(Josi e Rathe); e anche quello della « Biblioteca Sanctorum » (Roggi) ⁽²²⁾.

Gli autori concordemente affermano che Gesù è « uno dei soggetti più spesso rappresentati nell'arte funeraria primitiva cristiana » (Josi), « uno dei motivi iconografici preferiti dagli antichi cristiani... », spesso rappresentati « nelle opere dell'arte paleocristiana » (Raggi). Le rappresentazioni sono su pitture nelle catacombe, rilievi su sarcofagi, avori, lampade, medaglioni, vetri dorati, miniature, dalla fine del sec. III in poi, fino all'alba del Rinascimento, in tutta l'Africa del Nord, Oriente cristiano ed Europa. (Così gli autori ricordati, che elencano città e monumenti: peccato che si siano dimenticati di Aquileia). La più antica di queste rappresentazioni in cui si possa già riconoscere il valore di grande arte è probabilmente il meraviglioso affresco del cimitero di Callisto (tra la fine del II e principio del III secolo), con i tre episodi, che abbiamo anche noi ad Aquileia, in un quadro solo, da destra a sinistra. Gli episodi rappresentati sono quegli stessi che abbiamo nel nostro mosaico, qualche rara volta Giona in atto di « predicare » a Ninive.

Vorrei ricordare, data l'occasione, che nessuno dei trattatisti da me consultati, mostra di aver pensato che anche i Giudei d'Europa possono aver rappresentato Giona, come di fatto è avvenuto. Il giudaismo, di per sé, è una religione aniconica: i suoi simboli figurati di norma escludono la figura umana, in base all'interpretazione rigorosa del precetto biblico di non venerare immagini delle divinità. Ma tra gli influssi estragiudaici sul giudaismo va notata anche l'adozione di figure umane in edifici (Dura Europos, a non dir altro) e su carte. Se ne può trovare una diligentissima raccolta e spiegazione in quel capolavoro di ricerca che sono i 13 volumi di *Jewish Symbols in*

omesse, o di nuove scoperte, e con precisazioni, le ricerche dei predecessori.

⁽²²⁾ E. JOSI e K. RATHE, *Giona: Iconografia* in « Enc. Cattol. » 7, Città del Vaticano 1951, 428-430; A.M. RAGGI, *Giona profeta. Iconografia* in « Bibl. Sanct. » VI, Roma 1965, 500-501.

the Greco-Roman Period di E.R. Goodenough, New York 1952 segg. Giona dai Giudei è rappresentato specialmente su vetri e su amuleti usati dal volgo⁽²³⁾, ma anche in miniature su libri di uso rituale⁽²⁴⁾. Ho parlato di influsso estragiudaico sul giudaismo: questo è da intendersi per il principio generale dell'ammissione della figura umana su monumenti e libri, senza che ciò significhi apertura all'idolatria. E, come si può vedere, sempre dal Goodenough, il giudaismo ha ricevuto influsso cristiano anche nell'adozione di Giona tra i suoi soggetti d'arte: Giona vi è, per esempio, inteso come simbolo di risurrezione⁽²⁵⁾; è un pensiero che deriva certamente da Gesù; ma dallo stesso autore si può forse dedurre che vi furono scambi anche in senso inverso. Penso che per uno studio formale del tema « Giona » questa sarebbe una linea direttrice di ricerca meritevole di attenzione⁽²⁶⁾.

IL MOSAICO DI AQUILEIA

La sezione Sud del pavimento, in cui è rappresentato il mare, con i quadri dell'episodio di Giona, ha al centro, per così dire (cioè al punto d'incontro delle diagonali di un rettangolo),

(²³) Se ne trova l'indice completo nel vol. 13 dell'opera del Goodenough citata nel testo, pag. 126; simbolismo marino *ibid.* 8, 104 ss.; figura di Pompei, *ibid.* 2, 55; 3, fig. 85.

(²⁴) V. p.es. la miniatura da una Haggadâ riprodotta nella « The Jewish Encyclop. » 6, 1969, p. 177. In questa stessa enciclopedia alla voce *Jonah* e (*Book of*) *Jonah*, si trovano indicati in grande quantità e con documentazione precisa gli sviluppi narrativi, che la vicenda di Giona ebbe nel giudaismo: si suol dire « giudaismo rabbinico »; ma i rabbi non fecero che raccogliere gli sviluppi insieme pii e fantastici della storia biblica presso il popolo.

(²⁵) GOODENOUGH, *cit.* (v. n. 21) 5, 47, 48, 52; 12, 100.

(²⁶) Altro problema interessante: l'immenso sviluppo degli elementi narrativi della vicenda di Giona nella letteratura rabbinica medioevale; v. p.es., in « Jew Enc. » 7, 226-27; BILLERBECK (v. n. 14), commento a Matteo 12, 38-42.

golo), il cartiglio, con l'iscrizione dedicatoria del vescovo che ha curato la costruzione del pavimento e dell'aula che vi si trovava. E' discusso tra gli archeologi a che uso fosse destinata quell'aula.

Vorrei porre un problema: quell'aula era una costruzione a sé, oppure era una costruzione che faceva, o era destinata a far parte, o comunque essere in comunicazione funzionale, con un altro ambiente, esistente a Nord, che fu in seguito distrutto e sostituito (con eventuale ampliamento dell'area) dalla basilica, col suo pavimento musivo? Mi sembra che sia inevitabile questa seconda supposizione: la disposizione delle figure nel vasto mare è fatta per essere guardata da un osservatore che sta alla linea Nord, come io credo, o no? La risposta dovrebbe agevolare la soluzione dell'altro problema, dell'uso dell'aula stessa: se è affermativa, l'idea di « un presbiterio », sembrerebbe ovvia. Certo: « ovvia », ossia suggerita, per così dire, dal buon senso, in questa materia, che procede per dati di fatto, vuol dire poco; tanto più che è da porre un altro problema: se nella basilica del sec. IV ci fosse un « presbiterio » nel senso nostro. Non lo so⁽²⁷⁾.

L'ipotesi che questa fosse un'area presbiteriale all'epoca teodoriana e nel complesso risultato dell'aggiunta (o ricostruzione) della basilica, col suo pavimento, nella parte Nord, andrebbe — mi pare — in perfetto accordo con le figure del pavimento. Al « centro » il posto in cui si poneva la cattedra del vescovo, in mezzo al suo clero, i « pescatori », che dal mare indistinto tirano a riva, e sulla barca i pesci. Nella realtà, e fuori di metafora: l'uscita dall'acqua dei « pisciculi Christi » è la loro emersione dall'acqua battesimale: i battezzati indosseranno la tunica bianca, allusione, più che alla mondezza, alla

(²⁷) Il MENIS, *Nuovi studi iconologici sui mosaici teodoriani*, in « Atti dell'Accad. di Scienze, lettere e arti di Udine », 1970-72 (pp. 172-252 e tav.), p. 206 dice espressamente che il mosaico nella basilica occupa la zona presbiteriale. Di presbiterio parla espressamente anche G. BRUSIN, *Aquileia e Grado. Guida storico-artistica*, Padova ⁵1964, p. 17. 26. 36 ss.

La
 assimilazione del battezzato al giovane seduto nel sepolcro di Cristo, *coopertus stola candida*, che nella relazione di *Marco* (16,5) fu visto da Maria Maddalena e altre donne la mattina di Pasqua, ed era più probabilmente Gesù stesso, che non un angelo. Il problema esegetico, se si sia trattato di crisofonia o angelofonia, come sembrerebbe dalla relazione di *Matteo* 28,3 e *Luca* 24,4, non ha rilevanza per noi: il vestito bianco dei battezzati allude alla testimonianza che il battezzato, con gli apostoli, dà alla risurrezione di Gesù. E questo ci porta alla considerazione delle figure predominanti nel nostro mosaico: il ciclo di Giona. Osserviamolo un momento, prendendo a guida la descrizione che ne fa il Brusin ⁽²⁸⁾: « In mezzo al mare genietti in barche sono intenti chi a remare, chi a pescare con la rete, con la lenza, con la fiocina, col laccio. La scena in una città come Aquileia, che dal mare traeva ragione di vita, era certo gustata e apprezzata, senonché qui il mare con la sua fauna, i puttini, le barche non servono che a inquadrarci la vicenda di Giona... Tre sono gli episodi della vicenda di Giona, ...: il primo mostra il profeta gettato nelle fauci del pistrice dalle enormi spine di drago marino... Giona è indi riammesso a terra e riposa infine placidamente sotto la pergola di cucurbite ». Fin qui il Brusin. Abbiamo già detto quali pensieri precisamente suggerissero all'osservatore antico le rappresentazioni di Giona. Ai battezzati, o ai battezzandi, la loro risurrezione dall'acqua battesimale con Cristo risorto dalla tomba; ai sacerdoti il messaggio della risurrezione di Cristo, da predicare, dice ancora San Marco (16,5) *omni creaturae*. L'« universalità del creato » aperto all'evangelizzazione certo è bene rappresentata dal mare, con i suoi pesci, in cui si situa con tutta naturalezza l'attività dei « pescatori di uomini ». L'idea di un clero qui, attorno al capo della Chiesa in terra, anche quando, celebrandosi l'Eucarestia, l'altare, dove si avverava la presenza del capo della Chiesa, Cristo, era là, nella basilica, in una posizione di centro, non del

(28) Brescia 1964, p. 36 ss.

solo presbiterio, ma di tutta la comunità dei fedeli⁽²⁹⁾, mi sembra bene rispondere a un'istanza teologica, che la Chiesa antica viveva nella professione della sua fede, e sentiva come un'urgenza da esprimere nel sentimento dell'unità della Chiesa, subordinata col suo capo rappresentativo visibile al Capo invisibile ed eterno, e professata nell'*unum baptisma* (mentre i maestri dei nostri mosaici lavoravano era in atto la polemica donatista) e nel *sacramentum unitatis*, l'Eucaristia, per cui *unum corpus multi sumus*.⁽³⁰⁾

Riassumendo: nella composizione musiva, in cui ha trovato soddisfazione la fantasia dell'artista, per il piacere di raccontare, far passare davanti agli occhi stupiti dell'osservatore un mondo di meraviglie, le figure alludono ai temi fondamentali della predicazione cristiana del suo tempo: Cristo è morto ed è risorto, con lui risorge il battezzato, emergendo dall'acqua battesimale; questo il messaggio, che la Chiesa reca in via esistenziale per la sua stessa presenza nel mondo e in via ministeriale per bocca dei vescovi e presbiteri.

In questo ambiente figurativo e dottrinale si situa il « ciclo » di Giona, immagine di morte e risurrezione nei primi due quadri, forse allusione al riposo del sabato eterno nel terzo.

⁽²⁹⁾ La posizione dell'altare è discussa: da ultimo v. B. BAGATTI, *Note sul contributo dottrinale dei mosaici di Aquileia*, in R.A.C. 34, p. 58, 121-22; qui sembra più convincente l'opinione opposta, qui seguita nel testo. v. anche M. MIRABELLA ROBERTI, *La posizione dell'altare nelle più antiche basiliche di Aquileia e di Parenzo*, in R.A.C. 26, pp. 181-194. Il Lemarié nell'introduzione all'edizione di Cromazio (S. Chr: 154, Paris 1969, p. 42-43) ammette insieme l'altare e la cattedra.

⁽³⁰⁾ All'unità della Chiesa il vescovo Cromazio dedica il discorso intitolato *De Alleluia*, in cui si sentono echi del *De catholicae Ecclesiae unitate* di S. Cipriano: contiene calde esortazioni a evitare tutto ciò che può nuocere alla concordia, pace e unità della fede. Il tema centrale può essere riconosciuto in queste parole: « *Unum enim omnes corpus ecclesiae sumus, et ideo una omnes voce, una mente, id est una concordia, una fide, una spe, una charitate Deum laudare oportet* ». (Serm. 33, 4, S. Chr. 164, p. 178).

PROBLEMI VARI

Non tutto, certo, così è spiegato.

Mi riferisco, p. es. al problema della spiegazione della figura umana nella barca a sinistra dell'episodio di Giona, un uomo, in piedi, rivestito di un indumento singolare e con le braccia alzate.

Dei quadri in generale e dei singoli particolari sono state avanzate spiegazioni varie, che forse, benchè passate, non per questo sono superate: e uno studio esauriente dovrebbe tenerne conto.

Purtroppo un'esposizione storico-critica delle interpretazioni generali e particolari del ciclo non ci è ora consentita. Il meglio è già stato fatto dal Menis, a cui rinvio. Limitiamoci a un breve esame delle tre scene.

I TRE QUADRI

La prima scena avviene in barca: rappresenta il momento in cui Giona è buttato a mare. Sulla barca: un rematore; il marinaio che butta a mare Giona; il personaggio in piedi.

Non ci nascondiamo che se per tutto il quadro, e forse per tutta la composizione, esiste un problema insoluto, esso ha per oggetto questa figura. A me sembra che il dato su cui possiamo dirci d'accordo è che le mani alzate ne fanno un « orante ». Rievochiamo prima un particolare del racconto biblico. Sorta la burrasca, scatenata dal Signore — racconta il libro di Giona, che cito in latino, così come si leggeva nell'antichità cristiana — *timuerunt nautae et clamaverunt viri ad deum suum*. *Viri* è versione letterale di un idiotismo ebraico, che significa « ciascuno ». I viaggiatori erano di diverse provenienze e pregavano, ognuno secondo la propria religione. Le religioni e le divinità erano diverse, ma comune era il sentimento religioso degli oranti. Non sappiamo se l'autore del libro di Giona si formasse una netta

immagine fantastica della scena: ma nulla ci vieta di pensare che con l'indumento che il mosaicista dà al viaggiatore volesse indicare un uomo qualsiasi, che prega non si sa quale Dio, ma prega: è in atto sacrale. E ad esprimere questo pensiero l'artista fa il personaggio vestito, e di un vestito non comune. Non credo necessario il ricorso all'idea di un preciso indumento rituale ⁽³¹⁾. Il vestito completa il pensiero della disposizione che l'artista intende attribuire al personaggio rappresentandolo con le braccia alzate: l'uomo prega.

Ma poco dopo, racconta il libro biblico, quando si scoprì che Giona era il responsabile della burrasca e Giona stesso chiese di essere buttato a mare, perchè così sarebbe tornata la calma, quei poveri marinai, a malincuore (il testo lo lascia capire), accettarono la proposta, come l'unico mezzo per non perire anche essi con Giona, che a buon conto non si sarebbe salvato in nessun caso; e fecero insieme una preghiera: « Signore, che non tocchi morire a noi tutti per la vita di quest'uomo: d'altra parte, non far ricadere su di noi del sangue innocente; perchè tu, Signore, come tu vuoi, fai » (1,14). Allora soltanto buttarono Giona a mare, « presi però, i poveretti — annota subito l'autore del racconto — da un grande spavento »: tanto che offrirono allora ciò che poterono e fecero voti di altre offerte » (1,16). Questa atmosfera religiosa del fatto non è sfuggita all'artista, che ne condensò l'espressione nella figura dell'orante.

La figura vuole esprimere precisamente un sacerdote? ⁽³²⁾.

⁽³¹⁾ Forse non è inutile notare che porta un indumento a strisce scure dalle spalle all'orlo in basso anche la figura di una fanciulla, che offre grappoli di uva, nell'aula Sud, tra i giovani offerenti intorno alla Vittoria: riproduzione in G.C. MENIS, *I mosaici cristiani di Aquileia*, Udine 1965, tav. 17. Il WESSEL (*Der Jonas-Zyklus in der ältesten Südkirche von Aquileia* in « Wissenschaftliche Zeits. der Ernst Moritz-Arndt - Universität », Greifswald 5, 1955-56, 43-53, pag. 44) pensa che il terzo nella barca sia il padrone della nave, che prega: non so per quali motivi.

⁽³²⁾ Come spiega il Brusin, indicando in ciò il collegamento al fatto dell'Antico Testamento col senso che esso ha nel Nuovo: al momento del sacrificio il sacerdote prega per la salvezza del popolo.

Il racconto biblico non dà appoggio a questa ipotesi. Ma se, valendosi della sua libertà rappresentativa, così intese l'artista, direi che una tale figura nel supposto « presbiterio » non sarebbe poi stata del tutto fuori posto.

Del resto, a parte la commozione religiosa, la figura fa parte del forte realismo rappresentativo del quadro, disposto in due piani, quello in superficie e quello marino; nel piano superiore l'orante, di cui si indovinano i pensieri di pietà condensata, in mezzo il marinaio che butta a mare Giona a capofitto, a destra il rematore: *Et remigabant viri ut reverterentur ad aridam* — racconta l'autore biblico — *et non valebant*, perchè il mare andava sempre più ingrossandosi (1,14). Ma ecco nel piano inferiore, nel mare, tre momenti in corrispondenza: un pesce in arrivo, a quanto pare tutto tranquillo, quasi vorremmo dire « che non si è ancora accorto di nulla »; in mezzo il pesce enorme, mostruoso; a destra un altro pesce, che è vicino alla scena, forse ha sentito i disperati colpi di remo sulla superficie, e cerca scampo, inabissandosi.

Il secondo quadro è chiaro di per sé: Giona è rigettato *in aridam*, dice laconicamente l'autore. Ogni particolare sarebbe superfluo.

Terzo episodio: Giona in riposo. Penso che questo quadro risponda soprattutto all'esigenza di completezza, che il « ciclo » esigeva, in forza di tutta la tradizione figurativa precedente, questa a sua volta ispirata alla buona norma per chi fa un racconto, di portare la vicenda alla fine. L'ultimo momento della storia biblica è quello di Giona in riposo all'ombra: il sole lo sveglia, Giona si rammarica dell'afflosciamento delle foglie del riparo ⁽³³⁾, Dio gli parla, facendogli la lezione.

⁽³³⁾ Riferendosi alla crescita miracolosa dell'arbusto, la versione geronimiana dice: « *Ut esset umbra super caput eius et protegeret eum (laboraverat enim)* ». La versione letterale dell'ebraico sarebbe: « Perché ci fosse ombra sul suo capo, per proteggerlo da qualche malanno per lui » (4, 6), un'insolazione, per esempio. Il greco, traducendo le ultime parole, ἀπὸ τῶν κακῶν αὐτοῦ, può intendere forse « i mali suoi », qual-

Vorrei aggiungere poche parole per un orientamento cronologico. Il piccolo incidente ricordato, tra Agostino e Girolamo, forse avveniva proprio negli anni in cui il nostro artista faceva il mosaico. La versione geronimiana dei profeti, con cui in Giona al posto della zucca entrava l'edera è del 389-392⁽³⁴⁾; il commento di Giona, che ci è giunto con una prefazione diretta a Cromazio (*Chromati, papa venerabilis*)⁽³⁵⁾ è del 396⁽³⁶⁾; se non fraintendo l'importante studio storico del Menis⁽³⁷⁾ queste date sono posteriori al nostro mosaico. Ossia quando il nostro artista lavorava, l'arbusto di Giona era ancora senza controversie la zucca, come in tutta la tradizione a cui l'artista attingeva : ed è quella tradizione, per tutta la raffigurazione, in senso *formale* e in senso *dottrinale*, che interessa ancora a noi guardare il suo capolavoro, come termine di ammirazione estetica e di ricupero di pensieri, che non hanno in nulla perduto il loro valore.

che male che già aveva; e San Girolamo, seguendoli, fa più chiaro il riferimento al passato, *laboraverat enim*, non senza un'intenzione vagamente ironica: « si era stancato tanto, poverino ».

⁽³⁴⁾ FERD. CAVALLERA, *Saint Jérôme. Sa vie et son oeuvre*, « Spicilegium sacrum lovaniense », 2 voll., Louvain 1922-23, nell'elenco cronologico geronimiano, II, 153 ss.; A. VACCARI, *De Textu* (in « Instit. Bibl. » I, Roma 4 1933, p. 197-315), p. 280. Tra le fonti: *Vir. ill.*, 135 (P.L. 23, 755 ss.); *Ep.* 49, 4 (P.L. 22, 512).

⁽³⁵⁾ Cf. P.L. 25, 1119 B e nota (a) e P.L. 22, 589, nota (b); FERD. CAVALLERA, *cit.* (v. n. 27), II, 153 ss.

⁽³⁶⁾ FERD. CAVALLERA, *cit.* (v. n. 27), II, 153 ss.

⁽³⁷⁾ G.C. MENIS, *I mosaici paleocristiani di Aquileia* in « Antichità altoadriatiche. 1. Aquileia e l'Alto Adriatico, I. Aquileia e Grado » (Udine 1972, 167-188), 171.