

Estratto dai *RENDICONTI*

della *Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, vol. XXVII 1952-1954

(fuori commercio)

Biblioteca Scavi di Ostia  
Inventario N. 8431

29

# VETRI INCISI PORTUENSI DEL MUSEO SACRO DEL VATICANO

DI

M. FLORIANI SQUARCIAPINO

Tipografia Poliglotta Vaticana

## VETRI INCISI PORTUENSI DEL MUSEO SACRO DEL VATICANO

DI

M. FLORIANI SQUARCIAPINO

Il recente rinvenimento ad Ostia di una bella coppa vitrea (fig. 1) con la figura di Cristo<sup>1</sup> mi ha portato a ricercare nelle varie collezioni vetri decorati con simile tecnica. Tra i più vicini per stile e per tecnica erano proprio i vetri rinvenuti alla metà del secolo scorso nello Xenodochio di Pammachio a Porto e conservati al Museo Sacro del Vaticano.<sup>2</sup>

L'interesse di questi vetri, di cui solo i due maggiori frammenti furono esaurientemente pubblicati dal De Rossi,<sup>3</sup> e le loro analogie col cimelio riportato in luce ad Ostia, mi hanno indotto a riprendere in esame questo complesso appartenente ad un tipo che dovette essere abbastanza diffuso tra il IV e V secolo, anche se, per questo periodo, i documenti conservati non sono tanti quanti nel III.

Tanto la coppa ostiense cui ho accennato, rinvenuta nella casa detta « del Protiro », quanto i frammenti portuensi, sono, salvo due eccezioni, di vetro trasparente verdastro, appartengono a piatti o coppe e hanno una decorazione figurata che potremmo chiamare a rilievo « negativo », in quanto è scavata nella parte esterna o posteriore dell'oggetto, sì che a chi guardi dalla parte anteriore dà l'impressione di un rilievo. La tecnica è quella impiegata per i sigilli in pietre dure e non è delle più frequenti nei vetri di questo periodo in cui prevale la

<sup>1</sup> MARIA FLORIANI SQUARCIAPINO, *Coppa cristiana da Ostia*, in *Bollettino d'Arte*, 1952, pp. 204 sgg. Taluni studiosi, tra cui il Padre A. Ferrua, mi han fatto notare che il piglio gradiente del Cristo e il modo di portare la croce, richiamano alla mente il S. Lorenzo del noto mosaico di Galla Placidia e quello (contrassegnato dal nome) di un vetro pubblicato dal Garrucci. Ma, secondo me, nel vetro ostiense dove, ad identificare il Santo, non compaiono nè la graticola nè il nome, la figura rappresenta Gesù: in posa analoga infatti Egli appare in vari monumenti (cfr. il mio articolo a pag. 205) e stringentissimo è il confronto con la figura del Redentore della copertina eburnea conservata alla Biblioteca Bodleiana di Oxford.

<sup>2</sup> Ringrazio vivamente la Direzione del Museo sacro della Biblioteca Vaticana, che mi ha consentito lo studio dei vetri e me ne ha fornito le fotografie.

<sup>3</sup> G. B. DE ROSSI, *Utensili cristiani scoperti a Porto*, in *Bull. Arch. Cristiana*, 1868, pp. 31 sgg.



Fig. 1 - Ostia: Calco della coppa con Cristo

decorazione a semplice contorno inciso. Non mancano naturalmente esemplari di questa tecnica, piuttosto diffusa specialmente del III secolo, anche in periodo tardo; basti citare la situla del Tesoro di San Marco<sup>4</sup> con soggetto bacchico. Particolarmente interessante è poi il fatto che i frammenti di Porto e la coppa ostiense siano legati non solo dalla tecnica ma anche dallo stile, sì che, come accennavo nel mio studio già citato, si potrebbe, tenendo presente anche la somiglianza del materiale, considerarli usciti da una stessa fabbrica.

Tra i frammenti portuensi quelli il cui carattere più dichiaratamente cristiano ha maggiormente attratto l'attenzione, sono il n. 783 e il n. 785, ambedue pubblicati dal De Rossi<sup>5</sup> e da me pure ripresi in esame nell'articolo sulla coppa ostiense.<sup>6</sup>

Il primo è un frammento (cm. 16,5 × 10) di piatto con tre striature a tre centimetri circa dal bordo (fig. 2): vi restano due figure nimbate

<sup>4</sup> ALBIZZATI, in *Mem. Pont. Acc. Arch.*, 1923, pp. 46 sgg.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, figg. 1, 1a, 3.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, figg. 8-9, p. 208.

di cui la più esterna si conserva integralmente mentre della centrale rimane soltanto la metà sinistra. Nella figura centrale il nimbo, i capelli ricadenti sulle spalle, la barba che contornava il volto (come risulta

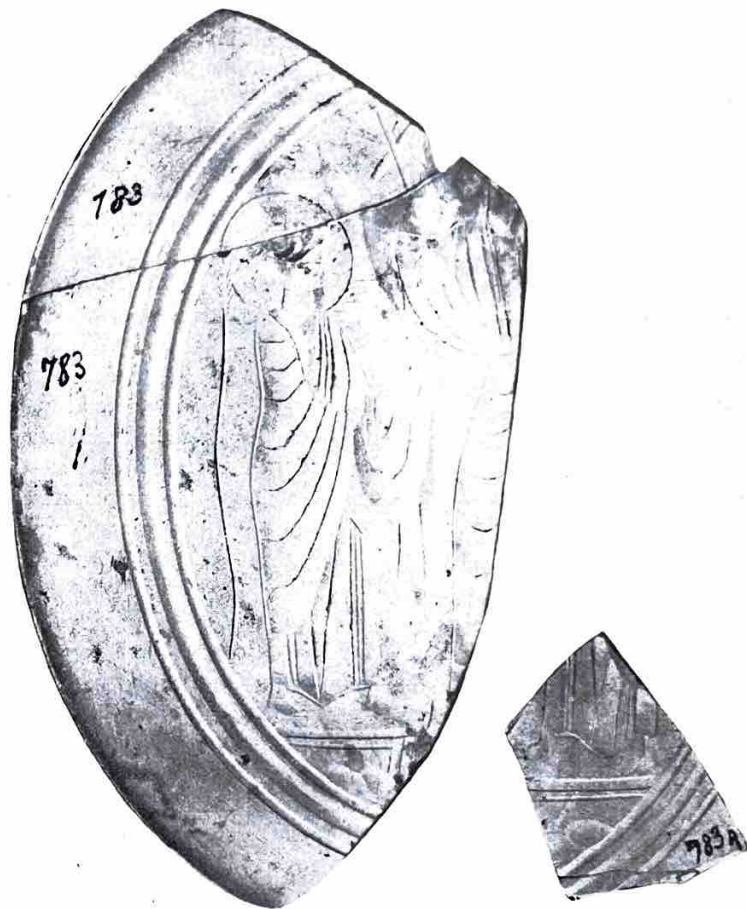


Fig. 2 - Museo Sacro Vaticano. Due frammenti di un piatto con Gesù tra due Santi

dalle incisioni rimaste sul collo), il gesto delle braccia aperte e alzate, e il chrismon (✠) inciso a sinistra del capo fanno riconoscere Gesù Cristo. L'altra figura presentata di profilo, anch'essa nimbata e con lunghi capelli ricciuti resi, come quelli di Cristo, con piccoli incavi circolari, è di proporzioni minori, sia a causa del restringersi dello spazio sia per accentuare la maestà del Redentore, come si riscontra

in altre composizioni coeve. Si tratta sicuramente di un Santo (ed una Santa aveva pensato il De Rossi a causa dei lunghi capelli ricciuti), che poggia i piedi su una specie di supporto rettangolare sotto a cui è un ammasso roccioso. Dietro al Santo è un sottile arbusto terminante in una foglia di palma.

A questo stesso piatto appartiene un piccolo frammento (n. 783 a) che ci conserva i piedi e il supporto su cui poggiava una terza figura che completava la scena a destra (fig. 2).

Non ostante le lacune, l'insieme della scena è facilmente ricostruibile anche per l'analogia con tante altre composizioni simili, che appaiono in sarcofagi, mosaici, terrecotte, vetri: è Cristo tra due Santi nella Sua gloria.

Le figure superstiti appaiono, come il giovane Gesù della coppa ostiense, tutte chiuse nei loro manti dalle pieghe piatte, eminentemente designative e disposte parallelamente secondo un facile ritmo decorativo di una nitidezza calligrafica; i corpi sono longilinei, slanciati, composti in una fissità ieratica priva di emotività.

La stilizzazione dei capelli tanto del Santo quanto di Gesù, in piccoli tondi incavati che fan pensare al vello ricciuto di un agnello, è diversa da quella del Cristo della coppa ostiense (ove i capelli sono indicati da tratteggi rettilinei), ma trova riscontro nella chioma di Daniele tra i leoni in un piatto da Concordia.<sup>7</sup> Qualche trascuratezza nell'incisione (mano di Gesù che invade il bordo del piatto; mano destra del Santo non incisa) dimostrano una certa faciloneria nell'incisore.

Assai più mutila la scena nel frammento n. 785 (cm. 8,5 x 7) appartenente ad una coppa;<sup>8</sup> pure ne è facilmente riconoscibile il soggetto: è la *Traditio Legis*. Al centro era Gesù (fig. 3) di cui resta parte del fianco sinistro col braccio proteso a consegnare a San Pietro la tabella rettangolare iscritta LEX DOMINI. Egli era nimbato ma non sappiamo se fosse del tipo maturo, barbato, come nel n. 783 o del tipo giovanile come nella coppa ostiense. A destra è san Pietro che si china riverente ad accogliere tra le mani la tabella: di questa figura si conserva anche la testa, di profilo, purtroppo alquanto rovinata dalla sfaldatura del vetro: ha capelli corti indicati da tratteggi verticali e barba ricciuta, grande occhio come quello del Santo del frammento 783. Il corpo è avvolto nel manto come quello di Gesù, con pieghe scavate disposte con simmetria ornamentale.

Tra le due figure, nel campo, il monogramma  $\chi$  tra A e  $\Omega$  (questa ultima lettera è scomparsa o non fu mai incisa).

<sup>7</sup> Ora al Museo di Portogruaro; cfr. M. FLORIANI SQUARCIAPINO, *op. cit.*, p. 207, fig. 7.

<sup>8</sup> *Bull. Arch. Crist.*, 1868, p. 37 sgg., fig. 3.

La frequenza con cui questa scena appare nei monumenti cristiani consente di suggerirne con sicurezza il completamento con San Paolo a destra del Salvatore.

Un altro frammento pubblicato dal De Rossi come sicuramente cristiano<sup>9</sup> è il n. 789 in cui egli vedeva un pastore tra il suo gregge, simbolo appunto di Cristo.

Si tratta di una parte di piatto (fig. 4) con bordo largo piatto e

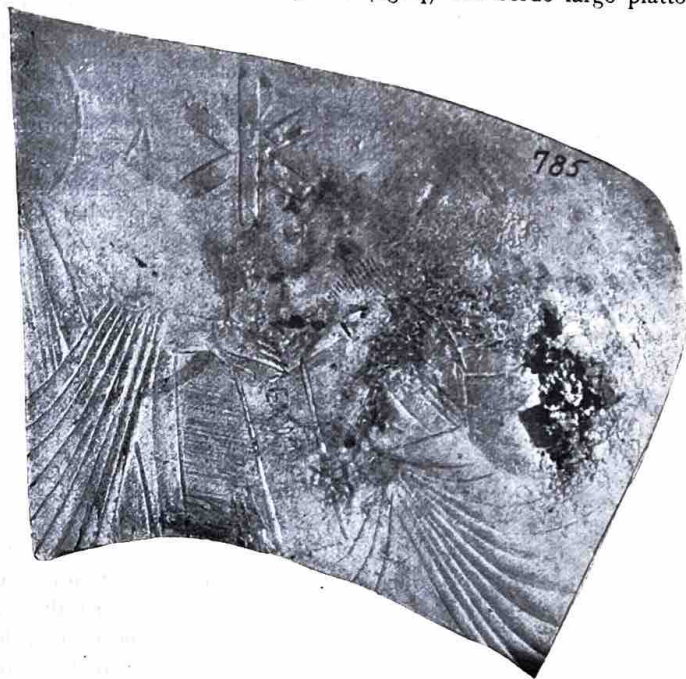


Fig. 3 - Museo Sacro Vaticano. La "Traditio Legis" in una coppa da Porto

fascia di tre linee di diversa larghezza che incornicia la parte centrale. (cm. 14 x 7). Vi resta una figura virile acefala con corta tunica e calzari alti fino al ginocchio resi con un motivo a spina di pesce. Ha il corpo piegato in avanti e la gamba destra piegata, sembra che si appoggi o faccia forza su qualcosa, forse un bastone, che doveva tenere con ambedue le mani (il braccio sinistro conservato e tratto indietro è piegato al gomito e stringe qualcosa nel pugno chiuso). Dinanzi alla figura restano gli zoccoli posteriori di un animale in corsa: la grossezza e la forma di questi zoccoli vi fanno riconoscere piuttosto quelli di un

<sup>9</sup> *Bull. Arch. Crist.*, 1868, fig. 2.

cavallo, che di una pecora, come pensava il De Rossi. Penso appartenente a questo stesso piatto per tipo del vetro, e per particolarità della decorazione il frammento n. 791 (cm.  $5 \times 4$ ) in cui restano la gamba destra di un uomo con lo stesso tipo di calzari già descritto, lo zoccolo anteriore di un cavallo e la testa dall'irsuta criniera di un cinghiale, abbattuta tra gli zoccoli biforcuti delle zampe anteriori (fig. 4).

La presenza di un cavallo in corsa e di un cinghiale, la posa dell'uomo nel frammento 789, la nessuna traccia di pecore fanno piuttosto pensare che in questo piatto vi sia una scena di caccia, una di quelle scene tanto care specie all'arte musiva del tardo impero.

In tal modo si spiega anche meglio la posizione della figura più sopra descritta, che impugna la lancia contro il cinghiale abbattuto, mentre un altro cacciatore cavalcherebbe il destriero in corsa di cui restano gli zoccoli. La scena non ha quindi significato cristiano, ma si inquadra ugualmente, non solo stilisticamente ma anche tipologicamente, nel repertorio dei soggetti cari all'arte del tardo impero.

Di interpretazione incerta, data la mutilazione, è la rappresentazione su un frammento di piatto<sup>10</sup> in cui si scorge a destra un genietto alato stante su un piedistallo; la faccia di questo è decorata da un sottile reticolato i cui quadratini hanno le diagonali incise (fig. 5). Il genio, che si appoggia ad una fiaccola rovesciata, ha il capo di profilo a sinistra e leggermente alzato e la gamba destra piegata mentre la sinistra è portante: è facile riconoscere in questa rappresentazione Thanatos, che così è consacrato dall'arte funeraria romana. La sua collocazione su un piedistallo fa comprendere che esso è una statua e non una persona reale, mentre la sua presenza suggerisce un significato funebre per la scena. Ma, come accennavo, non è facile interpretarla, poichè oltre alla statua non resta che poco più di una parte di una figura che occupava tutta l'altezza del piatto: ne mancano la testa, le spalle e tutta la parte destra del corpo; aveva lunga veste stranamente rappresentata poichè sulla gamba sinistra, i cui contorni compaiono sotto al tessuto, è solcata da striature oblique verso il basso e parallele tra loro, che si incontrano con altre in direzione opposta, sì da formare quasi un disegno a spina di pesce. Dai fianchi in su, invece, almeno fin dove si vede, vi sono pieghe che cadono quasi verticalmente, ma molto rigide e anche queste, come le altre, segnate da un duplice tratto; la zona sotto l'ascella, in cui sembra che la veste, aprendosi, lasci scorgere un indumento sottoposto, è riempita da un minutissimo reticolato, forse ad indicare una diversità di stoffa.

<sup>10</sup> Inv. n. 784; cm.  $13,2 \times 5,5$ ; vetro trasparente verdino; bordo rilevato formato da quattro costolature di diverso diametro.

Poco sotto al petto della figura è una cintura e sulle spalle passa una specie di benda da cui sbuca il braccio nudo, leggermente piegato e proteso. Se non fosse per l'orlo ondulato della veste e per un leggero svolazzo di essa dietro la gamba sinistra, la insolita foggia della veste

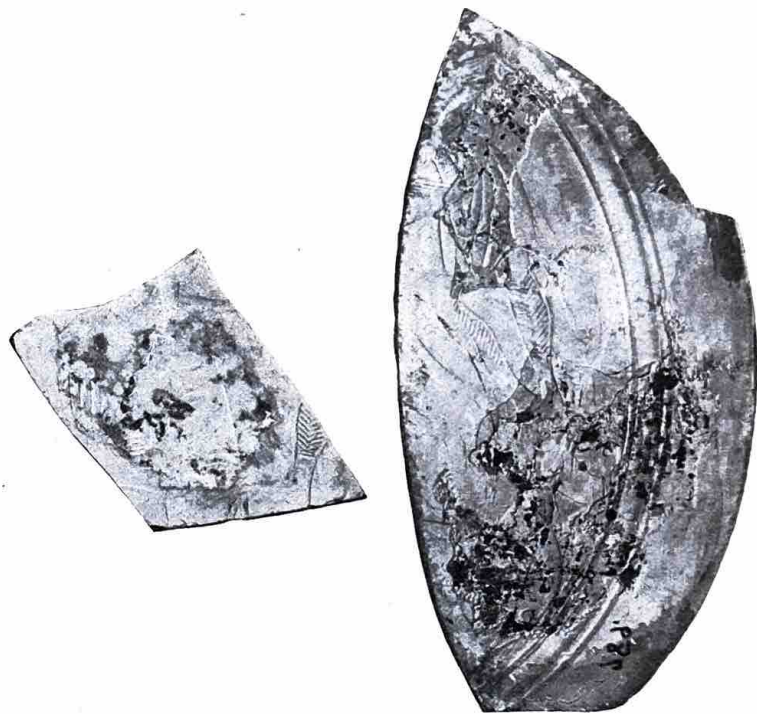


Fig. 4 — Museo Sacro Vaticano. Frammenti di piatto vitreo con caccia al cinghiale.

o piuttosto della disposizione delle pieghe, ci farebbe pensare ad una mummia bendata (forse a suggerire l'idea è anche la suggestione della presenza di Thanatos), sicchè si potrebbe pensare, per restare nell'ambito dei soggetti cristiani, alla resurrezione di Lazzaro. Ma se si tenga presente la più comune iconografia del personaggio quale appare nei monumenti cristiani<sup>11</sup> si dovrà dubitare di tale identificazione per

<sup>11</sup> Un elenco in CABROL-LECLERCQ, *Dict. Arch. Chrét.*, vol. VIII (1928), voce «Lazare». È da notare che nelle più antiche pitture cimiteriali del II secolo, quello che diverrà il tipo canonico non è ancora fissato e vediamo quindi nella Cappella Greca del Cimitero di Priscilla, Lazzaro uscito dalla tomba presso una delle sorelle; e in un affresco del cimitero di Callisto, Lazzaro uscire dal sepolcro nudo.

due fatti: Lazzaro è quasi sempre rappresentato come una mummia completamente avvolta (braccia comprese) nel sudario e nelle bende, e appare quasi sempre sotto un'edicola raffigurante il sepolcro.

Solo in pochi casi la rappresentazione si discosta da questo schema: una statuetta in piombo, rinvenuta ad Achmin in Egitto<sup>12</sup> in una tomba cristiana, presenta la mummia con le braccia libere che sorreggono una pisside sormontata dalla croce e la specie di guaina che racchiude il corpo presenta dai piedi ai fianchi delle strisce oblique disposte a spina di pesce, che ricordano quelle della parte inferiore della figura nel vetro portuense. Nel piombo egiziano, però, Lazzaro è fissato in una immobilità ieratica, mentre la figura del nostro piatto è indubbiamente leggermente mossa, almeno per quanto si arguisce dal pezzo conservato.

Vi sono per altro una coppa vitrea da Vermand<sup>13</sup> ed un piatto vitreo rinvenuto in Sicilia<sup>14</sup> in cui Laz-

<sup>12</sup> R. FÖRRER, *Die frühchristlichen Altertümer aus dem Gräberfelde von Achmin-Panopolis*, Strasbourg, 1893, tav. XIII, fig. 19.

<sup>13</sup> E. LE BLANT, *Nouveau recueil des inscriptions de la Gaule*, 1892, pp. 68-69, n. 48; CABROL-LECLERCQ, *op. cit.*, vol. III (1914), coll. 3006-3007, fig. 3334; *ibid.*, vol. VIII (1928), col. 2030, n. 97.

<sup>14</sup> E. LE BLANT, *Note sur une coupe de verre gravé découverte en Sicile*, in *Mél. Arch. et Hist.*, 1888, pp. 213-214, tav. IV; *C. R. Acad. Inscr.*, 1888, pp. 116-118; CABROL-LECLERCQ, *op. cit.*, vol. III (1914), fig. 3335.



Fig. 5 - Museo Sacro Vaticano. Frammento di piatto forse con la resurrezione di Lazzaro

zaro esce dalla sua solita immobilità per gestire; inoltre non ha l'aspetto di mummia, in quanto nel primo caso veste tunica manicata



Fig. 6 - Museo Sacro Vaticano. Frammento di "missorium" vitreo

e alte gambiere, e nel secondo ha la persona avvolta in bende sino ai fianchi, ma il torso libero. In questo ultimo esemplare manca anche la solita edicola del sepolcro e si deve notare che la zona del

piatto su cui posano i piedi delle figure è riempita da un reticolato come si vede anche nel frammento portuense sotto al piede della figura che stiamo esaminando. Ho voluto citare questi esempi in cui Lazaro si discosta dall'iconografia tradizionale, perchè in due casi almeno si tratta di vetri incisi databili circa alla fine del IV secolo, e quindi si potrebbe pensare che anche nel nostro esemplare si fosse adottata una analoga iconografia. D'altra parte ho già accennato come la perdita della maggior parte della figura renda difficile stabilirne l'identità, e come taluni particolari possano contrastare con l'interpretazione proposta: come già ho suggerito, però, alla tomba, di cui non si vede traccia nella parte conservata del piatto, potrebbe alludere il genio alato con la fiaccola capovolta.

Anche il frammento di patera n. 790 (fig. 6) ha una scena di carattere incerto a causa della sua lacunosità: <sup>15</sup> scorgiamo un uomo in lunga tunica, su cui è drappeggiato il mantello in modo da lasciar libere le braccia, seduto frontalmente su un ampio sgabello. Egli ha il capo di profilo a destra e leggermente sollevato, la mano sinistra è protesa, la destra, sollevata, impugna un corto scettro sormontato da qualcosa che non si distingue bene per il deterioramento della superficie del vetro. I capelli, indicati da tratteggi paralleli come nel S. Pietro più su ricordato, sembrano disposti nell'acconciatura a frangia sulla fronte caratteristica del IV secolo. Lo sgabello su cui siede ha panchetto decorato da losanghe e gambe sottili cilindriche. A fianco dello sgabello si scorgono due strisce sinuose rese da una serie di grossi trattolini di varia lunghezza; se la striscia di sinistra, di cui manca la fine per la frattura del vetro, avrebbe potuto suggerire l'idea di un corso d'acqua, quella di destra, terminante con due tratti incontrantisi ad angolo ottuso, non consente tale interpretazione: si tratta evidentemente di un drappo, di una fascia di stoffa ricadente con manierati svolazzi dal piano del sedile. A destra in alto rimane la figura nuda di una divinità presumibilmente maschile, recante col braccio destro, da cui ricade un drappeggio, una duplice cornucopia ricolma, mentre il sinistro era proteso. Mancando la figura della testa, della mano sinistra e dei piedi non è facile stabilire quale divinità essa rappresenti, nè se essa poggiasse, come per altro è probabile, su un piedistallo, dato che mi sembra certo che anche in questo caso si tratti di una statua.

Sotto ai piedi del personaggio seduto si scorge una testa di profilo, caratterizzata da un enorme occhio e da una strana foggia di rappresentare i capelli, che danno quasi l'impressione di una acconciatura di penne. La figura cui apparteneva questa testa non poteva essere

<sup>15</sup> Vetro trasparente verdastro; cm. 15x8,7.

stante, date le dimensioni della patera; probabilmente era sdraiata o accovacciata. È difficile dire se si tratti di un uomo o di una donna, tanto impersonale è il profilo e tanto poco indicativa l'acconciatura dei capelli, ma considerando il carattere particolare della scena io propenderei per una rappresentazione femminile, forse una provincia o una delle stagioni o la *Tellus*, che serviva di riempitivo all'esergo del piatto come la *Tellus* nel *missorium* argenteo di Teodosio a Madrid. <sup>16</sup> È infatti tra i *missoria*, o comunque tra gli oggetti in cui sono rappresentati l'imperatore o alti funzionari, che mi sembra possa inquadrarsi per il suo repertorio figurativo la patera in questione. Il perso-



Fig. 7 — Museo Sacro Vaticano. Frammenti di vasellame vitreo da Porto

naggio seduto, vuoi nel pannello, vuoi nel gesto di reggere lo scettro e di protendere una mano, ricorda, ad esempio, Ardabur Aspar nel *missorium* del Museo Archeologico di Firenze, Costanzo II nella miniatura del Cronografo del 354 <sup>17</sup> e tanti altri magistrati nei dittici eburnei. Ad una scena di carattere profano ci riporta anche la statua con cornucopia doppia, e non mi pare si possa pensare, come era stato accennato, <sup>18</sup> che la figura seduta sia quella di un apostolo e che al centro del piatto dovesse essere Cristo. Se infatti nella scena dovesse campeggiare la figura del Redentore, non sapremmo come spiegare la presenza in luogo tanto preminente di una divinità pagana.

<sup>16</sup> R. DELBRUECK, *Spätantike Kaiserporträts*, Berlin-Leipzig, 1933, tav. 94; IDEM, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, tav. 62.

<sup>17</sup> R. DELBRUECK, *Consulardiptychen*, p. 154 sgg., tav. 35, per Costanzo II, v. DELBRUECK *Spätantike Kaiserporträts*, p. 152, fig. 48. È da notare che anche qui ai lati del trono compaiono due specie di fasce, che ricordano quelle del nostro vetro.

<sup>18</sup> *Bull. Arch. Crist.*, 1868, p. 39.

Per restare in soggetti sacri si potrebbe far l'ipotesi di una scena in cui qualche Santo rifiuta di sacrificare ai falsi dei in presenza di un magistrato o di un imperatore. La frammentarietà del vetro impedisce anche in questo caso una maggiore precisazione, ma io sono senza esitazione favorevole all'interpretazione di una scena profana: che del resto anche nel vetro venissero riprodotte composizioni simili a quelle che vediamo sugli avori e sugli argenti lo dimostrano tanto il celebre frammento di patera vitrea per i vicennali di Costantino,<sup>19</sup> quanto il frammento con testa di Roma del Museo Nazionale Romano,<sup>20</sup> ambedue appartenenti a vetri lavorati con la stessa tecnica dei nostri.

Gli altri frammenti portuensi conservati al Museo Sacro Vaticano sono talmente miseri che purtroppo è impossibile farsi un'idea anche approssimativa del soggetto della decorazione: in uno di vetro incolore trasparente (n. 786), appartenente ad un piatto con bordo sagomato, restano i piedi e l'orlo della veste di una figura e un piede con parte della gamba nuda di un'altro personaggio molto maggiore del precedente (fig. 7). La tecnica dell'incisione è la stessa degli altri frammenti, e il modo di rendere le vesti a strisce verticali, alternativamente lisce e lavorate a sottile graticcio, ricorda quello delle vesti dei Santi nel piatto n. 783. In quest'ultimo veramente le strisce lavorate sono decorate di semplici linee, ma poichè non si tratta che di un mezzo per indicare le ombreggiature del pannello e accentuare il distacco chiaroscurale tra le costole delle pieghe lisce e in piena luce e il sottosquadro in ombra, la differenza non è sostanziale.

Nel frammento 787, anch'esso in vetro trasparente incolore, sembra sia rappresentato un bisellio, il cui sedile ha una decorazione a favi che richiama quella a losanghe del sedile del vetro 790; le gambe incrociate sono decorate a losanghe (fig. 7).

Più interessante è il frammento n. 2411, di un piatto di vetro trasparente giallastro, che si discosta sia come soggetto, sia come tecnica dai vetri sin qui esaminati (fig. 8).

Vi si scorgono i resti di due figure giovanili, l'una presentata di spalle con le braccia spalancate e vivacemente mosse, il capo di profilo con corti capelli ricciuti, l'altra, di cui resta appena il braccio destro piegato appoggiato ad un'asta, e una piccola parte del torace nudo. Ambedue la figure hanno armille alle braccia e presentano la muscolatura turgida sommariamente accennata con linee ricurve di

<sup>19</sup> H. FUHRMANN, *Studien zu den Consulardiptychen verwandten Denkmäler. I, Eine Glasschale der Vicennalienferien Constantins des Grossen zu Rom im Jahre 326 nach Chr.*, in *Röm. Mitt.*, 54, 1939, pp. 161 sgg.

<sup>20</sup> MARIA FLORIANI SQUARCIAPINO, *op. cit.*, nota 30 a p. 210, fig. 10.

un tracciato piuttosto fantasioso. Al di sopra del capo del giovane si vedono i resti di un ramo di palma che forse egli stesso agitava col braccio destro sollevato.

Si tratta probabilmente di una scena di vittoria atletica o di vittoria nel circo. Quello che interessa, a parte il soggetto, è il particolare tecnico per cui tutti i tratteggi interni e parte delle linee di contorno sono ottenuti non con linea unitaria ma con una serie di puntolini accostati. Una lavorazione simile non ha confronti negli altri vetri di Porto sin qui esaminati, mentre ho potuto riscontrarla nelle linee che segnano i particolari interni di una figura di centauro marino che decora il fondo di una coppa vitrea rinvenuta a Ventimiglia.<sup>21</sup> Ma non solo questo particolare tecnico distacca il frammento in questione dal gruppo stilisticamente e tecnicamente omogeneo dei vetri portuensi: anche la maniera di rendere i capelli in morbide ciocche ondulate e ricurve non ha paralleli negli altri esemplari ove abbiamo visto, per lo più, prevalere il tratteggio verticale, con l'unica eccezione dei capelli delle figure del frammento 783.



Fig. 8 - Museo Sacro Vaticano. Frammento di vetro con scene di vittoria atletica

Sono propensa per tali ragioni a staccare questo frammento dagli altri attribuendogli una diversa data<sup>22</sup> e probabilmente una diversa provenienza.

Recentemente il Fremersdorf<sup>23</sup> ha appunto datato al III secolo d. Cr. questo frammento, attribuendolo ad una fabbrica di Colonia da cui sarebbero usciti altri numerosi pezzi rinvenuti in diverse località dell'impero. Se la data, come ho già detto, è quella probabile, resta tuttavia il dubbio che sia questo sia gli altri pezzi presi in esame

<sup>21</sup> M. FLORIANI SQUARCIAPINO, *La patera vitrea di Ventimiglia*, in *Rivista di Studi Liguri*, xviii, 1952.

<sup>22</sup> Questo frammento è piuttosto del III secolo come la patera di Ventimiglia, tantopiù che proprio in tale periodo sono frequenti i vetri incisi con scene di circo. Quanto all'esser stato rinvenuto insieme agli altri e nello Xenodochio di Pammachio, sappiamo tanto poco delle circostanze del rinvenimento che potremmo pensare che il frammento provenisse da uno strato diverso dagli altri.

<sup>23</sup> *Figürlich geschliffene Gläser einer Kölner Werkstatt des 3. Jahrhunderts*, (Röm. Germ. Forschungen, Bd. 19), Berlin, De Gruyter, 1951, pp. 11-12, n. 16, tav. 12, 6.

dallo studioso tedesco, escano tutti da una fabbrica di Colonia, specie tenendo presente che molti hanno i personaggi designati da leggende in greco.

Già l'Harder, nella sua recensione<sup>24</sup> al volume del Fremersdorf dubita sia che i vetri costituiscano un indiscutibile insieme, sia che l'ipotetica fabbrica avesse sede a Colonia, e suggerisce invece una provenienza alessandrina, date le analogie con i vetri rinvenuti a Karanis da lui studiati.<sup>25</sup>

Abbiam visto, esaminando i singoli frammenti, che il repertorio decorativo cui si ispirano gli incisori di questo vasellame vitreo è quanto mai vario: accanto a soggetti cristiani compaiono scene di caccia o scene tratte dalla vita pubblica, e in questo essi si inquadrano perfettamente nella produzione dell'epoca che vide appunto alternarsi nelle decorazioni dei più vari oggetti scene profane e sacre. È particolarmente interessante notare ancora una volta quanta comunanza di ispirazione vi fosse nel repertorio figurato di tutte le arti, dato che identici motivi compaiono nella scultura in marmo e nel mosaico, nel prezioso avorio o nell'argento e nell'umile terracotta e nel vetro.

Per quel che riguarda i vetri portuensi alla diversità dei soggetti corrisponde invece unità di tecnica e di mezzi espressivi.

Anche nelle scene che dovrebbero essere più movimentate, come quella di caccia, i movimenti rimangono contenuti e rigidi, le figure ieratiche, i panneggi puramente decorativi prevalgono sui corpi ed acquistano valore di primo piano nella composizione.

Indubbiamente gli oggetti sembrano provenire tutti da un unico centro di produzione e ancora una volta vien fatto di chiedersi quale esso potesse essere. Già studiando la coppa ostiense che a questi tanto si avvicina mi ero posta la stessa domanda. Può essere questo centro la Siria o l'Egitto, cui ci riporterebbe lo stile eminentemente stilizzato e decorativo? O forse, come si è pensato per altre opere simili, l'Italia o qualche fabbrica occidentale?

Essendo avvenuto il rinvenimento in un porto di mare e per di più in un ambiente destinato ad asilo di pellegrini che ivi convenivano da ogni parte del mondo, qualunque ipotesi potrebbe essere giusta, tanto più che sulle fabbriche di questo periodo e sul loro particolare genere di produzione non abbiamo nessun dato sicuro, almeno per ora. Vi è però un fatto che mi indurrebbe a propendere per una località in cui fosse lingua dominante il latino: il fatto cioè che sulla tabella che san Pietro accoglie reverente dalle mani di Gesù vi sia una leggenda

latina. Recentemente anzi, sia per questi frammenti, sia per una coppa rinvenuta a Cartagine, che ad essi si avvicina per caratteri tecnici e stilistici è stata avanzata l'ipotesi di una fabbrica romana.<sup>26</sup> La coppa cartaginese ha una scena di carattere cristiano: due pescatori, S. Pietro e S. Giovanni, vi adombrano i sacramenti del battesimo e dell'eucarestia. Anche in essa l'iscrizione in latino indica, a parere dell'editrice, una provenienza occidentale e all'occidente la ricongiungono i confronti stilistici. Se dunque all'Italia e a Roma si può pensare per quel cimelio restituito dal suolo africano, non sarà avventato affermare che la fabbrica da cui uscirono i vetri rinvenuti a Porto e ad Ostia, così interessanti non ostante la loro frammentarietà, possa localizzarsi in Italia, che aveva ancora in questo periodo fabbriche assai attive.

<sup>26</sup> JEANNE VILLETTE, *Une coupe chrétienne en verre gravé trouvée à Carthage*, in *Mon. Piot*, XLVI, 1952, pp. 131-151.

<sup>24</sup> *Journal of Rom. St.*, 1953, pp. 201-202.

<sup>25</sup> D. B. HARDEN, *Roman Glass from Karanis*, 1936.