

*Per la biblioteca
di D. S. M.*

STUDI MISCELLANEI 22

6

ESTRATTO
ANNO ACCADEMICO
1974 - 1975

DE LUCA EDITORE - ROMA

MARIA FLORIANI SQUARCIAPINO

IL RISCATTO DEL CORPO DI ETTORE IN UN VETRO PORTUENSE

La coppa vitrea oggetto di questa nota si aggiunge alla serie di vetri incisi provenienti dall'area di Porto e di Ostia, di cui ebbi occasione di occuparmi altra volta¹, anche se da quelli si discosta sia per la tecnica dell'incisione, sia per il soggetto della scena rappresentata, qui nettamente pagano.

La coppa di vetro trasparente incolore, emisferica come quella con Cristo da Ostia², fu rinvenuta in frammenti tra la terra sconvolta da una ruspa sull'argine sinistro del Fiumicino, in relazione con una serie di edifici che, inglobati nell'arginatura moderna del fiume, continuavano sull'Isola Sacra il tessuto urbano di Porto³.

Avevo atteso a pubblicare questo interessante cimelio nella speranza che dai progettati scavi sistematici nella zona potessero emergere i frammenti mancanti della coppa, posto che essa non fosse stata gettata rotta già in antico: mi è caro pubblicarla in questa sede dedicando all'indimenticabile amico e collega questo piccolo studio di un oggetto che si ricollega a Ostia, che egli ha tanto amato e cui ha consacrato tanto del suo lavoro di archeologo militante e della sua produzione scientifica.

Della coppa (Fig. 1) si conserva poco meno della metà⁴, ma è quanto basta per individuare senza possibilità di dubbi il tema della rappre-

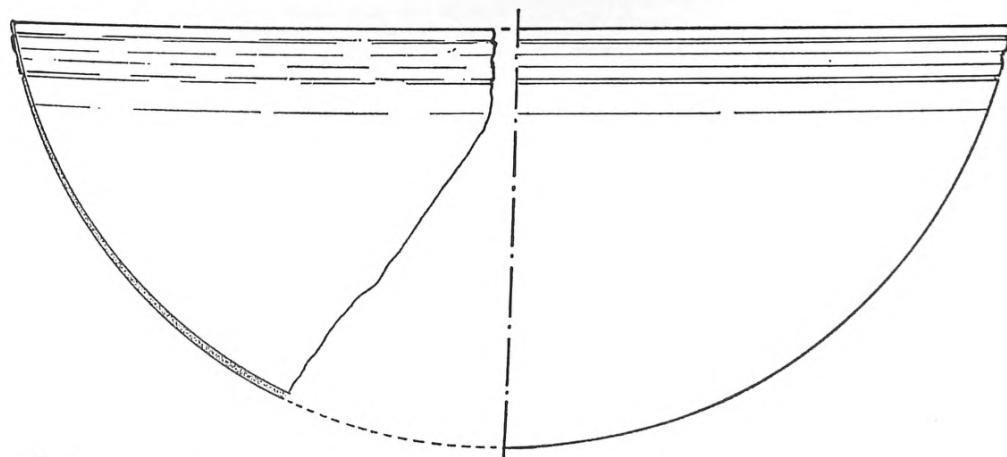


Fig. 1 - Ricostruzione grafica (1/1) della coppa vitrea da Ostia. (disegno M. A. Ricciardi).

¹ *Coppa Cristiana da Ostia*, in *Boll. d'Arte*, XXXVII, 1952, pp. 204-210; *Vetri incisi portuensi nel Museo Sacro del Vaticano*, in *Rend. Pont. Acc. Arch.*, XXVII, 1952-1954, pp. 255-259.

² A coppe emisferiche possono appartenere anche il fram-

mento 785 con la *traditio legis* (vedi *Rend. Pont. Acc. Arch.*, cit., p. 258, fig. 3) da Porto. Ricorderò che tra i frammenti portuensi solo alcuni sono decorati con scene di soggetto cristiano mentre altri hanno scene di caccia (n. 789 e 791), di gare atletiche (n. 2411) o scene che, sebbene non identifi-

sentazione: il riscatto del corpo di Ettore da parte di Priamo. Il caso ha voluto infatti che nella metà preservata del vaso vitreo ci siano conservati i principali interpreti della scena, quelli più significativi per l'identificazione: Achille, Priamo e il corpo di Ettore. La scena è ottenuta non con un intaglio, come nei vetri ostiensi e portuensi cui ho accennato, ma con incisioni lineari più o meno profonde, che segnano il contorno delle figure e i particolari interni di esse, praticate sulla parete esterna del vaso.

L'incisione è piuttosto dura e il fatto che si ricorra a trattini rettilinei spezzati anche per ottenere le curve fa sì che le figure risultino legnose e rigide.

Torneremo su alcuni particolari della tecnica dell'incisione e del disegno nel corso della descrizione della rappresentazione.

Prima di iniziare la descrizione avverto che essa sarà condotta seguendo la visione della scena quale appare dall'interno della coppa, quella riprodotta nel disegno⁵, qualche eventuale discrepanza con le fotografie, che qui si pubblicano, è dovuta al fatto che esse ne riproducono l'esterno. Nella descrizione mi riferirò al disegno (Fig. 2) che risulta più chiaro delle foto per l'insieme.

cate data l'esiguità dei pezzi, sono quasi certamente profane.

³ Nel dicembre 1971-gennaio 1972, l'Ufficio Speciale del Genio Civile, per rinforzare alla base l'argine sinistro del Fiumicino — l'antica Fossa Traianea — nei pressi del complesso meccanico della golena, effettuava uno spianamento perpendicolare al fiume e i relativi piani di calpestio. Fermati i lavori, la Soprintendenza di Ostia iniziava una ricognizione topografica mirante a rilevare i resti delle mura e a riconoscerne la possibile identità con quei gruppi di rovine che risultavano incorporati nell'argine del Fiumicino agli inizi di questo secolo. Nella zona sono stati riconosciuti i resti di un ponte — il *pons Matidiae*, come ci dice una tarda iscrizione riferentesi al suo restauro — che collegava l'Isola Sacra a Porto, e di costruzioni che, per quanto si è potuto osservare, vanno dal I all'VIII secolo. Cfr. le notizie preliminari date dalla Dott.ssa Maria Luisa Velocchia Rinaldi nel pieghevole illustrante la Mostra organizzata dal Museo Ostiense in occasione della Settimana dei Musei: SOPRINTENDENZA ALLE ANTICHITÀ DI OSTIA, *Mostra di rinvenimenti da scavi in corso* (15^a Settimana dei Musei Italiani, 15-22 ottobre, 1972) Roma, 1972, p. 12 e in *Fasti Arch.*, XXIV-XXV, n. 13820; M.L. VELOCCHIA RINALDI, *Il Pons Matidiae, Ricerche Archeologiche nell'Isola Sacra*, Istituto Naz. d'Archeologia e Storia dell'Arte, Roma, 1975, pp. 13-39. Molti degli oggetti rinvenuti sono stati esposti in una mostra allestita nel Castello di Giulio II ad Ostia (cfr. *Per la storia dell'Isola Sacra. Mostra dei rinvenimenti, Catalogo*, Soprintendenza alle Antichità di Ostia, Roma, 1975, pp. 3-50, al n. 33

La composizione della scena è equilibrata e simmetrica: alla figura di Priamo inginocchiato sulla sinistra (Fig. 2 e Tavv. XII e XIII, 2), corrisponde, a destra, quella di Achille seduto (Fig. 2 e Tavv. XII e XIII, 1), al centro una figura femminile ammantata, stante, volta verso Achille, che sembra quasi il sostegno della grande bilancia, su uno dei cui piatti è il corpo nudo e abbandonato di Ettore. Pochi altri elementi compaiono nella scena: un tendaggio — una cortina — legata a metà altezza, segnata con pochi tratti doppi incurvati⁶, partenti da uno zig-zag superiore (la parte del drappo pendente dagli anelli), che sta ad indicare, a mio giudizio, la cortina di chiusura dell'ingresso della tenda di Achille e serve quindi quale sobrio elemento per localizzare la scena in un interno.

Meno chiari altri due elementi: una specie di cornucopia? che è posta orizzontalmente tra la figura di Achille e quella della donna stante (più precisamente a riempire lo spazio tra le ginocchia dell'eroe greco e il braccio proteso della figura femminile⁷); e un oggetto simile ad un vaso campaniforme ad ampia imboccatura, con piccolo piede conico, che sembra essere appeso all'asta della bilancia dalla parte del piatto ove è il cadavere di Ettore.

Ma vediamo le figure principali: Achille è seduto verso sinistra con testa di profilo e torso quasi frontale; il capo piccolo ha capelli corti segnati con leggere incisioni verticali e parallele, occhio enorme a losanga con sopracciglio segnato da due tratti ad angolo, paralleli al contorno superiore dell'occhio stesso; del naso non è disegnato il setto, ma solo

la coppa vitrea).

⁴ La coppa emisferica con bordo leggermente modanato era rotta in 14 pezzi che ne ricompongono circa la metà; manca un piccolo frammento quasi rettangolare dietro la testa di Achille. Il vetro incolore ha qualche leggero riflesso verdastro, in qualche punto si notano delle bolle. Corda (del fram.) cm. 17,4; diam. ricostruito cm. 17,6; alt. (del fram.) cm. 7,1; prof. originaria cm. 7,4; spess. minimo mm. 1; mass. mm. 1,5. La coppa è stata restaurata dall'Istituto Centrale del Restauro. N. Inv. 18.867.

⁵ Il disegno, accuratissimo, e la ricostruzione della coppa sono della Signorina Maria Antonietta Ricciardi, preziosa disegnatrice della Soprintendenza di Ostia, che ha a lungo collaborato con il Prof. Becatti per la ricostruzione dell'*opus sectile* ostiense e per tutta la parte grafica pubblicata nel suo volume. Anche questo disegno sarà una dedica allo Scomparso di un'altra ostiense.

⁶ Notiamo che qui le incisioni sono piuttosto larghe e risultano da due tratti affiancati nella parte superiore del tendaggio ove si vuol dare l'impressione del volume della stoffa rigonfia ed ammassata; nella parte pendente, ridotta ad un triangolo rigido, le incisioni sono a tratto semplice, anche se più largo che in altri casi.

⁷ L'imboccatura dell'oggetto è rappresentata con un esagono schiacciato, il corpo si restringe quasi a calice e, dopo la strozzatura, continua nella parte inferiore con una linea a piccoli tratti; l'esatto andamento della linea superiore non è chiaro dato che coincide con una frattura del vetro.

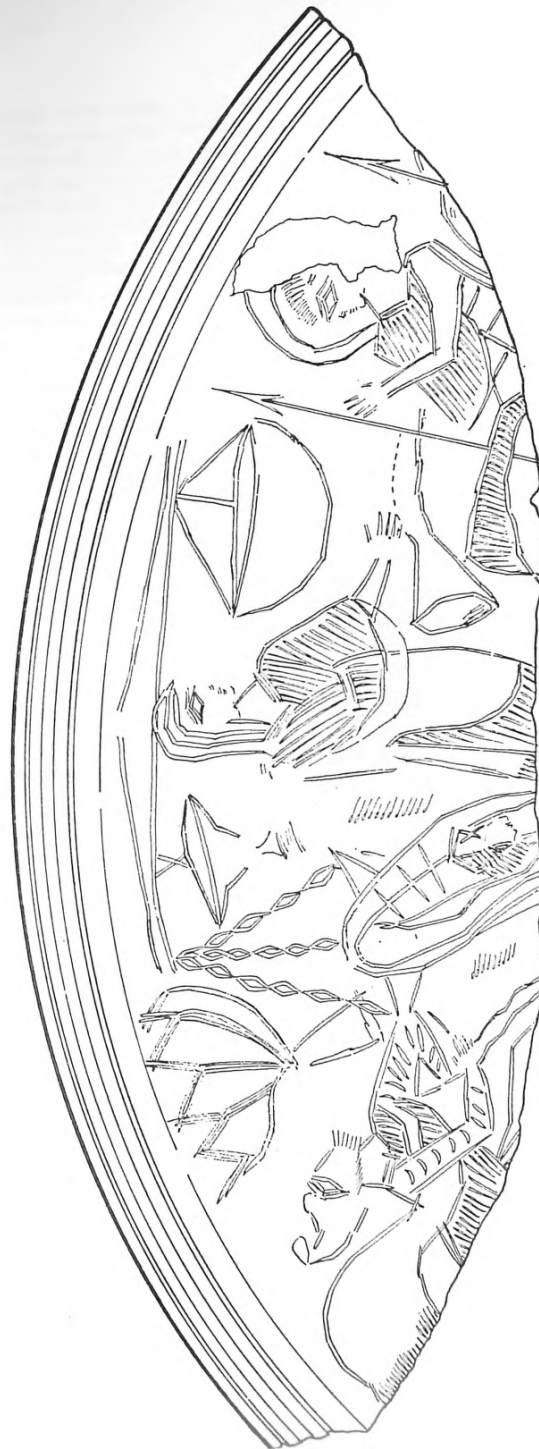


Fig. 2. - Disegno (1/1) dell'interno della coppa vitrea da Ostia. (disegno M. A. Ricciardi).

un breve trattino orizzontale; anche la bocca è appena accennata con due brevissime e sottili incisioni parallele, la linea del mento è pure appena segnata, mentre è decisa quella del collo, che doveva essere ampio e poderoso. Sul torso velato parzialmente dal mantello, che copre la spalla destra, è segnata profondamente la linea dello sterno da cui partono segmenti profondi, tra loro paralleli, ad indicare le costole, secondo una convenzione grafica che vedremo applicata anche nel nudo di Ettore. Il braccio sinistro proteso e con la mano aperta, in atto quasi di deprecazione (si noti la maniera di rendere la mano senza segnarne il contorno, ma accennando solo con poche incisioni le dita) passa dinanzi al torace; meno chiara è la posizione del braccio destro, piuttosto mal disegnato e che si alza sul capo, e forse si poggiava su esso, ripetendo, sia pur imperfettamente, l'atteggiamento di Achille in taluni sarcofagi romani. Ho detto che il braccio è mal disegnato: più sottile all'attaccatura si ingrossa verso la mano, inoltre è innaturalmente incurvato, si potrebbe persino dubitare che di un braccio si tratti; si potrebbe supporre che il braccio fosse invece nascosto dal mantello, ma in questo caso non saprei proprio quale significato dare alle due linee che partono dalla spalla di Achille. Purtroppo la perdita del frammento di vetro in cui era compresa la parte posteriore del capo e quella terminale del presunto braccio rende più difficile la soluzione del problema. Si è detto che il manto copre la parte destra del torace e la gamba destra, la sinistra parrebbe nuda almeno da quanto risulterebbe notando che non continua su di essa, in primo piano, il sottile tratteggio a linee parallele che contrassegna la stoffa sulle superfici coperte dal mantello.

Come in altre rappresentazioni dell'eroe, nello stesso episodio, presso Achille è la lancia (sembra quasi che gli sia sfuggita dalla mano sinistra) e non è escluso che a fianco del seggio fosse anche rappresentato lo scudo rotondo (come, ad esempio, anche nella brocca di Berthouville di cui diremo).

Quanto alla figura della donna velata, essa è stante con capo di profilo e corpo frontale, col braccio sinistro proteso in atto di convincere o di implorare, mentre anche qui la posizione del destro è poco chiara: non era disegnato completamente o, più probabilmente, era coperto dal manto: la figura è infatti vestita di una tunica, cinta sotto i seni, la cui superficie è intersecata da incisioni più profonde e distanziate di quelle che abbiamo visto per il manto di Achille, e con vario andamento dato che in questo caso, più che la consistenza della stoffa, stanno ad indicare le pieghe di essa. Il mantello, la cui superficie è lasciata liscia, senza incisioni, copre la spalla destra e la parte inferiore del corpo inarcandosi sul davanti tra braccio proteso e fianco e ricopre il capo: penso infatti che le quattro incisioni, che seguono la sagoma della testa scendendo sino alle spalle, rappre-

sentino un velo e non i capelli sciolti. È da segnalare che le incisioni larghe e profonde sono simili a quelle che solcano la tunica, mentre il manto, nella parte drappeggiata sul corpo, è a superficie unita e non solcata da pieghe. Si ha l'impressione, come del resto nelle altre figure, che il tratteggio delle superfici ricoperte da stoffe abbia un valore cromatico piuttosto che plastico, infatti esso solo occasionalmente sta ad indicare le pieghe del tessuto mentre generalmente serve a distinguere le parti del corpo vestite da quelle nude, e, quando vi sia sovrapposizione di due indumenti, uno, generalmente il più esterno, resta liscio per meglio contrastare con il sottostante tratteggiato.

Anche nella donna si nota la caratteristica trattazione (già segnalata per Achille) del profilo, dominato dall'enorme occhio a losanga, mentre naso, bocca, mento sono appena accennati da leggerissimi e minuti trattini orizzontali.

Torneremo in seguito sulla identificazione di questa figura femminile che, stante, dignitosa pur nell'atto di perorazione o di implorazione, occupa il centro della scena e sembra quasi intercedere per Priamo, la cui figura genuflessa, con le mani poggiato al bastone nodoso, occupa l'estremità sinistra del quadro. Il vecchio re, secondo l'iconografia adottata in vari monumenti che riproducono la scena del riscatto, specie in età romana, è caratterizzato dal costume frigio: alto berretto con punta ripiegata in avanti, lunga veste manicata (notare la diversa resa della stoffa indicata nelle maniche da brevi e rade incisioni profonde, orizzontali e sul torace da più sottili e ravvicinate incisioni verticali, come nel manto di Achille) e un mantelletto ridotto quasi ad una sciarpa frangiata, che dalla spalla sinistra traversa il petto e, passando sotto l'ascella destra, si allarga e si gonfia svolazzando dietro le spalle. Le braccia piegate appoggiano le mani al bastone nodoso⁸, non possiamo dire l'esatta posizione delle gambe: forse una poggiava col ginocchio a terra, l'altra, avanzata e ripiegata, accennava a quel movimento di avvicinamento quasi a ginocchioni che caratterizza il vecchio re implorante in molte rappresentazioni figurate. Per quel che riguarda il capo, anche qui di profilo, si nota che l'occhio della solita forma è enorme, ma, a differenza che negli altri casi, una netta incisione profonda, verticale segna il naso; la parte inferiore del viso è coperta da una corta e ispida barba che ricopre il mento con segni verticali paralleli ed è indicata con leggerissime incisioni anche nel contorno della mascella.

La bilancia su cui è il corpo di Ettore, pur occupando con i suoi vari elementi gli spazi vuoti tra le tre figure principali, costituisce il centro di attrazione della scena: il giogo da cui pendono i piatti è formato da un'asta orizzontale e da due aste oblique

⁸ Si noti che la mano destra è rappresentata a dita aperte, la sinistra non è disegnata.

che creano quasi l'immagine di un frontone triangolare che inquadri la scena costituendone il fastigio. Dal braccio destro pende da tre brevi attaccagli rigidi un paniere quasi emisferico (ma la curva è ottenuta da una incisione a tratti spezzati); dal sinistro, da tre lunghe catene a maglie ovali, il piatto di forma leggermente differente (almeno per quanto risulta dal corpo di Ettore. Questo, nudo, è rigidamente ripiegato su se stesso all'altezza della vita, con torso di prospetto, in cui sterno e costole sono convenzionalmente segnati come in quello di Achille; testa — inquadrate dalle braccia pendenti — di profilo a destra, simile nella trattazione dei capelli, dell'occhio, del profilo a quella dell'eroe greco; gambe di profilo anch'esse penzolanti parallelamente al torso e alle braccia.

Il corpo è evidentemente immaginato sul piatto della bilancia anche se pare scivolarne fuori; lo dimostra il fatto che il piatto è più in basso dell'altro, sebbene ciò sia stato assurdamente ottenuto allungando le catene che lo sorreggono, anziché obliquando il braccio da questa parte.

Si è già accennato all'inizio ad altri oggetti accessori che servono da riempitivo ed aggiungono notazioni caratterizzanti alla scena: il tendaggio dell'ingresso sollevato, che ubica la scena; quel vaso simile ad una cornucopia tra Achille e la figura ammantata femminile, forse uno dei tanti che saranno posti sul piatto, ora vuoto, a bilanciare il peso del corpo di Ettore? Non è chiaro; comunque esso doveva avere, nell'economia della scena, un suo preciso significato che forse oggi ci sfugge. Per finire con la descrizione, possiamo dire che la presenza di una punta di lancia alle spalle di Achille fa pensare che da questo lato completassero il quadro uno o più armati, come non è improbabile che dietro a Priamo, all'esterno della tenda, fosse rappresentato, come di solito avviene, il carro carico di doni.

Mi sembra inutile divagare su tutti i possibili completamenti, tanto più che, bisogna dirlo, la scena, qual è rappresentata sulla coppa vitrea di cui ci occupiamo, pur non essendo un *unicum*

come soggetto né come posa dei singoli personaggi è un *unicum* come composizione generale, sia per la posizione preminente che vi ha la figura della donna, sia per la posizione del corpo di Ettore sul piatto della bilancia, sia per la presenza di quegli elementi accessori che non troviamo in altre rappresentazioni note di questa versione del mito. Va infatti premesso che tutte le scene in cui compare la pesatura del corpo di Ettore non derivano dal racconto Omerico del XXIV libro dell'Iliade⁹ ma, come è stato già riconosciuto, dalla versione di esso nella tragedia eschilea Φρύγες¹⁰. Infatti nell'Iliade, sebbene le parole di Achille ad Ettore morente alludano anche al « riscatto a peso d'oro », non vi è, al momento del riscatto stesso, nessun sia pur lontano accenno a questa pratica, direi anzi che nel XXIV libro l'epos omerico si eleva in una sfera di alta dignità: il nobile e contenuto dolore del vecchio re, la rispettosa magnanimità di Achille (la cui cieca ira e i cui feroci impietosi propositi sono stati placati dalla madre Teti inviati da Zeus ad ordinarli la consegna del corpo del nemico per le giuste esequie), che si comporta umanamente e con senso di pietà verso il padre del nemico ucciso. I doni magnifici, di cui per altro è stata data l'accurata descrizione al momento della partenza di Priamo da Troia, sembrano nella scena dello scambio, di secondaria importanza, rientrano nell'uso, nella consuetudine, sono stati ordinati da Zeus. La « pesatura » del cadavere è, con la sua brutale vena « commercialistica », meno nobile e improntata forse a maggior veridicità umana: probabilmente si trattava di una esigenza scenica, per rendere più immediato e comprensibile al pubblico, al di là di ogni descrizione verbale, l'entità dei doni e il valore dato al corpo di Ettore: in fondo anche oggi la frase

⁹ Per le rappresentazioni del riscatto di Ettore, cfr. tra l'altro K. BULAS, *Les illustrations antiques de l'Iliad*, Lwów 1929; Id., in *Eos*, XXXIV, 1932-33, p. 246 ss.; Id., *New Illustrations of the Iliad*, in *Am. Journ. Arch.*, LIV, 1950, p. 114 ss.; K. WEITZMANN, *Ancient Book Illumination*, Cambridge, Mass. 1959, pp. 31-38.

¹⁰ Per i monumenti ispirati a questa versione vedi: K. LEHMANN-HARTLEBEN, *Two Roman silver yugs*, in *Am. Journ. Arch.*, XLII, 1938, pp. 82-105; J. WALTER GRAHAM, *The ransom of Hector on a new Melian relief*, in *Am. Journ. Arch.*, LXII, 1958, pp. 313-319.

Ricordiamo che due scolasti, commentando i versi 349-352

del XXII libro dell'Iliade — in cui Achille, rispondendo con feroci parole alle preghiere di Ettore morente gli dice che non ne cederà il corpo « nemmeno se per avventura... raddoppiassero dieci e venti volte infiniti riscatti, e ne promettessero altri; nemmeno se Priamo discendente di Dardano ordinasse di riscattare il tuo corpo a peso d'oro » (οὐδέτι κεν σῶπτον χρυσῷ ἐρύσασται ἄνωγοι Δαρδανίδης Πριάμοιο) — ricordano che nella sua tragedia Eschilo rappresentò sulla scena la pesatura del corpo di Ettore cui si fa cenno nelle parole di Achille, ed Eschilo (*Lexikon*, s.v. ἀντίτροπος) fa riferimento allo stesso passo eschileo. I vari passi sono riuniti dal METTE nel *Supplementum Aeschyleum*, 1939, n. 97.

popolare « pagare a peso d'oro » indica la più alta valutazione che si dà di un oggetto.

Che la tradizione eschilea abbia abbastanza presto ispirato le rappresentazioni figurate è dimostrato dall'apparire della scena della pesatura nei rilievi melii¹¹ ove, per altro, il corpo di Ettore è ancora disteso a terra, sullo sfondo della bilancia e del cofano pieno di sbarre d'oro, tra le figure stanti di Achille (a sinistra) e di un giovane armato (Troiano o Greco) e di Priamo ammantato (a destra), e nei vasi apuli quale quello da Ruvo all'Ermitage¹², ove il corpo di Ettore sta per essere posto sulla bilancia. Più vicina alla scena della nostra coppa quella che compare in una delle brocche d'argento del tesoro di Berthouville, che fa parte del gruppo dei nove vasi dedicati a Mercurius Cannetonensis da Quintus Domitius Tutus¹³. La brocca, con la sua gemella, datata dal Lehmann-Hartleben in età tiberiana, è considerata opera di un orafo greco-romano ed importata dall'Italia.

Nella brocca vediamo Achille seminudo seduto tra un gruppo di Greci e di fronte a lui Priamo stante, piangente con accanto Astianatte e altri Troiani in atteggiamento di mestizia, al centro la bilancia con i piatti in equilibrio, che sorreggono l'uno il cadavere steso rigidamente supino, con le gambe pendenti ad angolo retto e l'altro un grosso cratere d'oro. Il Lehmann-Hartleben vede l'originale di questa scena complessa e ricca di pathos, in cui le figure si raggruppano in più piani con profondo senso di spazialità, ambientato alla metà del IV secolo.

La stessa rigida disposizione del cadavere sulla bilancia (ma qui gli fa da contrappeso una sbarra d'oro) notiamo nel sarcofago di Woburn Abbey¹⁴, ove è presente, all'estremità sinistra della faccia, il gruppo di Andromaca con Astianatte, mentre sulla destra dovevano essere Achille e Priamo. Semplificata nei suoi personaggi essenziali ai lati della bilancia la raffigurazione ricompare in una coppa copta in bronzo con scene della vita di Achille conservata al Cairo¹⁵.

Anche se ispirate alla tradizione eschilea queste opere, o il loro originale, presentano personaggi diversi di contorno e vari raggruppamenti di figure; ed inoltre si può notare che spesso le figure principali (Achille, Priamo) riproducono schemi iconografici che compaiono nella scena del « riscatto » ispirata al poema omerico. È forse difficile voler ricondurre tutte queste scene ad un unico prototipo, tanto più se si pensi quanto, già nell'arte di periodo classico e in quella ellenistica, fossero diffuse opere d'arte ispirate al ciclo troiano e alla vita d'Achille. Ce ne parlano le fonti letterarie e un'eco di questo favore è nella frequenza con cui singole scene o interi cicli compaiono anche in età romana in pitture, in sculture, in vasi di metallo o di terracotta, in mosaici, in gemme. Che cicli pittorici in cui veniva riprodotta la scena del « riscatto del corpo di Ettore » secondo la tradizione eschilea fossero noti anche a Roma in età augustea potrebbe desumersi dal fatto che Virgilio, descrivendo le pitture, ispirate alla guerra di Troia, del Tempio di Giunone a Cartagine, ove Enea attende Didone, dice « ter circum Iliaos raptaverat Hectora muros, exanimumque auro corpus vendebat Achilles » (*Aen.* I, 483-484). Dove il « vendere per oro il cadavere », potrebbe descrivere la scena in cui il corpo veniva pesato.

Comunque la pluralità delle possibili fonti di ispirazione, la frammentarietà della documentazione, la circostanza non improbabile di « contaminazioni » iconografiche di varie fonti a comporre nuove scene, rendono difficile sia suggerire il possibile completamento della scena nella nostra coppa, sia identificare la figura della donna. Non conoscendo esattamente come si svolgesse la tragedia di Eschilo non è di là che possiamo prendere lumi; d'altra parte nelle rappresentazioni figurate che ad essa si ispirano non compaiono figure femminili o, se compaiono, sono in altro atteggiamento (nel cratere dell'Ermitage, Atena parla con Achille e un'altra dea è seduta presso l'ara; nel sarcofago di Woburn Abbey, Andromaca

¹¹ Vedi per i rilievi conservati nel Greek Department del Royal Ontario Museum, J. WALTER GRAHAM, *art. cit.*, pp. 313-319, tav. 82-83.

¹² Cfr. J. WALTER GRAHAM, *art. cit.*, p. 315, tav. 83.5.

¹³ Cfr. E. BABELON, *Le Trésor d'argenterie de Berthouville*,

Paris 1916, *passim*; LEHMANN-HARTLEBEN, *op. cit.*, fig. 3, tav. XIIIb.

¹⁴ C. ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, II, Berlin 1890, p. 60 ss., tav. XXII, 47c.

¹⁵ LEHMANN-HARTLEBEN, *op. cit.*, p. 92, fig. 5.

è seduta in atteggiamento mesto all'estremità sinistra della faccia, stringendo a sé Astianatte).

La figura femminile della nostra coppa, stante, ammantata, con la mano protesa in atto forse più di allocuzione che di preghiera, così eretta, rispetto a Priamo prostrato, non fa pensare tanto ad una supplice quanto a qualcuno che stia parlando con una certa autorità ad Achille, onde convincerlo.

Si potrebbe pensare, ritornando al racconto omerico, a Teti giunta per ordine di Zeus a convincere il figlio a rendere il corpo di Ettore: alla dea potrebbero convenire capo velato e atteggiamento maestoso. D'altra parte la sua venuta è, nel racconto omerico, ben anteriore all'arrivo di Priamo: si può pensare che nella tragedia eschilea vi fosse concomitanza tra i due fatti? In tal caso potremmo spiegare con il reverente stupore per l'apparizione divina il sollevarsi del capo di Priamo, che sembra appunto guardare la donna.

Se non si trattasse di Teti potremmo pensare ad Ecuba, che è rappresentata talora nella scena del riscatto del corpo di Ettore sui sarcofagi romani: almeno come tale è stata interpretata la figura di donna velata piangente o in atteggiamento di mestizia che compare in secondo piano in molti sarcofagi: è strano per altro che essa sia collocata generalmente presso Achille¹⁶, sia pure, come nel sarcofago del Louvre, tra un gruppo di donne piangenti.

Proprio osservando questa figura supposta Ecuba nel sarcofago n. 954 di Tiro, mi sorge il dubbio che originariamente, cioè nell'opera cui la scena dei sarcofagi si ispira, essa non dovesse rappresentare Ecuba: qui infatti essa ha tratti sereni, chiome ben curate ed acconciate (e questo potrebbe anche attribuirsi all'intonazione generalmente classicheggiante del rilievo), porta la mano destra al mento in atto di meditazione ed è quasi in muto colloquio, attraverso lo sguardo, con Ermete che le sta di fronte e ne ripete l'atteggiamento meditativo.

Si potrebbe pensare che anche qui la figura

femminile che si erge presso Achille e che è così vicina all'altro solo personaggio divino presente nella scena fosse la madre dell'eroe greco piuttosto che la madre del Troiano ucciso? È innegabile per altro che in altre raffigurazioni di sarcofagi questa stessa figura viene caratterizzata come piangente, ma non è forse privo di significato il fatto che spesso, in questi casi, manca il caduceo a caratterizzare Ermete, anche se l'iconografia del personaggio è la stessa. Resta comunque il fatto che in taluni sarcofagi Ecuba è rappresentata come presente al momento del riscatto: se questa sua presenza risalga ad una versione letteraria del mito, ad un'opera d'arte figurativa, o sia l'invenzione di uno scultore di sarcofagi che volle aggiungere pathos alla scena già di per sé ricca di elementi tragici e dolorosi, o se sia una anticipazione del compianto di Ecuba e delle donne troiane sul corpo di Ettore riportato a Troia da Priamo (narrato nello stesso XXIV canto dell'Iliade) o una rappresentazione compendiarica di due scene successive, non saprei decidere.

Ecuba appare quasi costantemente nella scena precedente a quella del riscatto: assiste disperata allo strazio del corpo del figlio trascinato da Achille attorno alle mura di Troia. Nelle vignette dell'Iliade Ambrosiana — dove però manca quella del riscatto — Ecuba compare nella miniatura LVII ove, ammantata, porge a Priamo, che sta per partire da Troia col carro carico di doni per il riscatto, una coppa d'oro per la libagione¹⁷.

Può la figura di questa scena, derivante evidentemente da un ciclo di illustrazioni dell'Iliade, aver influenzato l'incisore della coppa di vetro, oppure si tratta della suggestione di quel vaso, simile ad una cornucopia, rappresentato sotto al braccio della figura femminile, che ci influenza rievocando la coppa d'oro della miniatura?

Tornando alle raffigurazioni della scena del riscatto ricorderò che in una serie di vassoi fittili con decorazione a rilievo, di fabbricazione forse africana, il cui bordo è decorato con scene della

¹⁶ Vedi ad esempio i due sarcofagi recentemente scoperti a Tiro (M. H. CHÉHAN, *Sarcophages à reliefs de Tyr*, in *Bull. du Musée de Beyrouth*, XXI, 1968, n. 607, pp. 19-20, tav. VII; n. 954, p. 24-25, tav. VIIIa, IX, XII); il sarcofago del Louvre (ROBERT, *op. cit.*, tav. XVII, 26c), quello di Adalia (ROBERT, *op. cit.*, tav. XXIV, 54). Nel sarcofago di Tiro n. 607 in cui la scena adorna la parte postica della cassa, la donna appare più

vecchia e porta la mano destra agli occhi; invece sulla fronte del sarcofago n. 954 essa ha aspetto più giovanile, capelli ben acconciati e si sorregge il mento con la mano in atteggiamento di meditazione simile a quello di Ermete, che le sta di fronte e con cui sembra quasi scambiare uno sguardo d'intesa.

¹⁷ R. BIANCHI BANDINELLI, *Hellenistic-Byzantine Miniatures*

vita di Achille e la cui decorazione centrale si ispira alla scena del riscatto del corpo di Ettore, appare, insieme a Priamo in atto di implorazione e ad Achille seduto ed appoggiato alla lancia, una figura femminile leziosamente appoggiata ad una colonnina, interpretata come Briseide¹⁸. È chiaro che la figura ammantata della nostra coppa non ha nulla a che vedere con quella del vasoio ricordato e che non possiamo fare per lei il nome di Briseide.

Si resta dunque incerti sul nome da dare alla figura femminile, anche se io propenderei piuttosto per Teti.

Nell'incertezza dell'identificazione però possiamo rilevare, sulla scorta del vasoio fittile ricordato, che in età tarda — i vassoi di quel tipo sono datati dal Salomonson tra IV e V secolo — non solo i temi omerici, o per meglio dire del ciclo troiano e degli eroi che vi presero parte erano ancora ampiamente favoriti nella decorazione di oggetti (e questo non fa che continuare l'uso già ricordato anche nella prima età imperiale, come dimostrano tra l'altro le brocche di Berthouville e i « bicchieri omerici »), ma anche che nella scena del riscatto di Ettore poteva essere inclusa una figura femminile. D'altra parte in altri monumenti pure tardi (coppa bronzea del Cairo, rilievo circolare marmoreo del Capitolino) la scena è, come abbiamo visto, ridotta agli elementi essenziali e più significativi. Non resta quindi che sottolineare la libertà inventiva con cui anche gli artisti della tarda romanità attingono ai repertori iconografici, eliminando o aggiungendo figure, riunendo in un unico insieme figure derivanti da diversi schemi compositivi.

Anche se non si ricollega puntualmente a nessuno degli schemi noti da altri monumenti la scena incisa sulla coppa portuense si impone all'attenzione sia per l'equilibrio della composizione, sia per la forte concentrazione emotiva ottenuta,

in fondo, con mezzi assai semplici: una mano protesa, un capo sollevato, un torace vivacemente retratto, gli occhi smisuratamente aperti, l'innaturale afflosciamento del cadavere. A questa sapienza espressiva e compositiva non corrisponde, sul piano tecnico, altrettanta abilità: abbiamo visto sia l'incapacità a disegnare una linea curva, sia talune pecche di disegno, come ad esempio il braccio destro di Achille; va però sottolineato che talune caratteristiche del disegno (come ad esempio la forma e l'ampiezza dell'occhio, la maniera di rendere i profili senza segnarne il contorno) hanno valore espressivo notevole e sembrano volute.

Sotto il profilo della tecnica dell'incisione e del disegno la nostra coppa è piuttosto vicina a taluni vetri incisi rinvenuti a Colonia o nelle vicinanze e che il Fremersdorf attribuisce alle fiorenti vetrerie locali. Assai significativo il confronto delle particolarità tecniche dell'incisione con la coppa con scena di caccia e testa maschile nel medaglione centrale da Köln-Müngersdorf, datata dal Fremersdorf intorno al 370 d.C.¹⁹; in essa riscontriamo la stessa resa dell'occhio a losanga allungata, la stessa sommarietà del profilo, l'identica resa dei capelli, a tratti verticali paralleli, e delle stoffe, lo stesso artificio coloristico di lasciare non tratteggiati i mantelletti che si sovrappongono alle tuniche (come nelle figure di Priamo e della donna nella nostra coppa), lo stesso rendimento dei mantelli svolazzanti dei cacciatori che, come per la figura di Priamo, iniziano sul petto come una sottile fascia per gonfiarsi smisuratamente dietro alle spalle, quasi come un sacco.

Qualche analogia, ma minore, limitatamente alla forma dell'occhio e alla resa da capelli, troviamo anche nel busto centrale della coppa con scena di circo da Köln-Braunsfeld²⁰, dove per altro il disegno è più sciolto e fluido, meno rigido ed angoloso che nella nostra e nell'altra coppa da Colonia ricordata.

of *Iliad* (*Ilias Ambrosiana*), 1955, p. 83, fig. 93. Secondo il Bianchi Bandinelli (p. 116) tanto la miniatura LVII che la LVIII derivano da megalografie ellenistiche una cui eco può ritrovarsi nel fregio della Casa del Criptoportico (fig. 143) a Pompei e negli stucchi della Tomba dei Pancrazi.

¹⁸ J. W. SALOMONSON, *Late-Roman earthenware with relief decoration found in Northern-Africa and Egypt*, in *Oudheid-*

kundige Mededelingen uit het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden, XLIII, 1962, pp. 74-87, tavv. XXIV, XXV, 1; XXVI 1b, 2a; XXVII-XXVIII; fig. 6.

¹⁹ F. FREMERSDORF, *Römische Gläser aus Köln* (Museum und Öffentlichkeit. Studien aus Kölner Kunstsammlungen, VII), Köln 1928, pp. 11-12, fig. 38.

²⁰ F. FREMERSDORF, *op. cit.*, p. 12, fig. 37.

Per la resa dell'occhio e dei capelli, per la forma delle lance, per il fatto che le curve siano ottenute non da una linea continua, ma da tratteggi spezzati, come nella nostra coppa, un utile confronto può istituirsi con il bicchiere conico della collezione Niessen, con armati²¹.

Possiamo da ciò postulare una provenienza da Colonia anche per questa coppa?

Non è facile risolvere il problema; certo che le sottolineate somiglianze nella tecnica dell'incisione e nel disegno potrebbero indurre ad accettare tale provenienza anche se, quando studiai gli altri vetri portuensi ed ostiensi (decorati con altra tecnica) avevo accennato alla possibilità o di una provenienza africana o anche ad una fabbrica italiana.

Per ora è forse il caso di accantonare il problema finché altri rinvenimenti non ci documentino più compiutamente sulla produzione di vetri incisi anche di altre fabbriche che non siano quelle di Colonia.

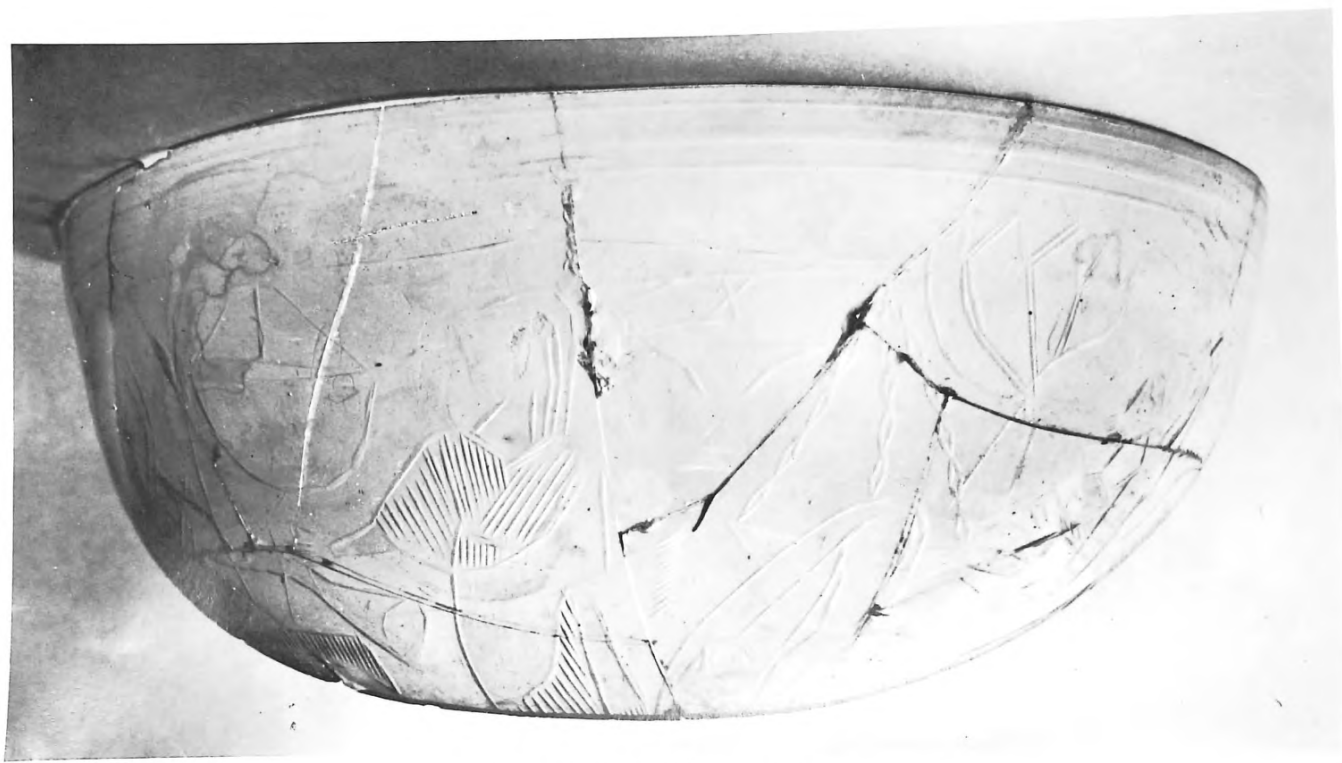
Resta per altro ulteriormente confermata dal confronto con i vetri renani, una datazione della nostra coppa al tardo IV secolo, e del resto a tale data ci avrebbe portato (in mancanza di elementi

derivanti dai dati di scavo) lo stile dell'incisione e anche il soggetto della scena. Abbiamo infatti visto, dai vari monumenti citati a confronto, come proprio in questo torno di tempo si constati un rinnovato interesse per i soggetti tratti dal ciclo troiano e dalla vita d'Achille e come queste scene ritornino a decorare sia vasellame metallico (coppa del Cairo) sia vasellame fittile (vasoi di fabbrica africana).

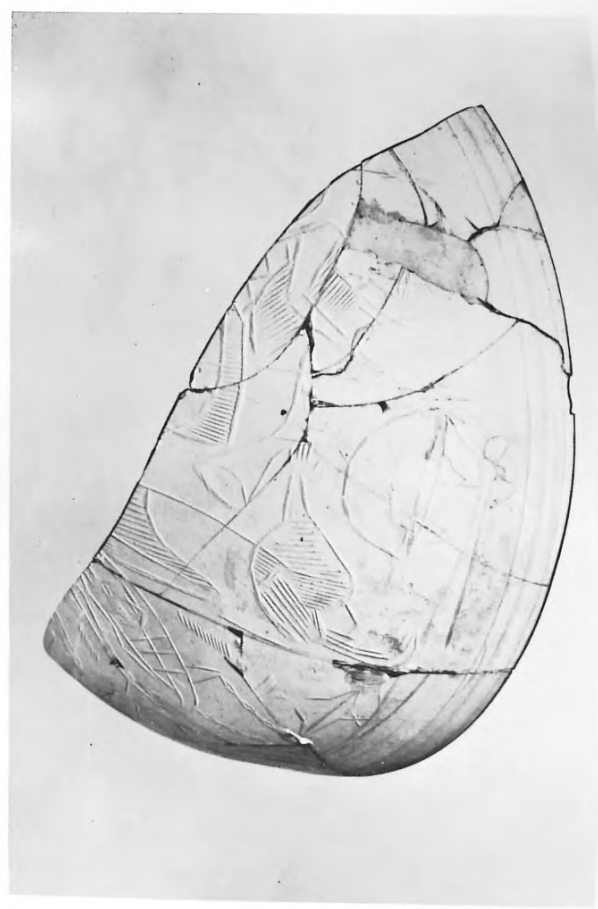
La presenza della scena del riscatto del corpo di Ettore anche su questa coppa vitrea dell'Isola Sacra, dimostra ancora una volta quella comunanza di temi decorativi e di fonti d'ispirazione, dettata dal gusto e dalle preferenze del momento, che lega tra loro tutte le arti minori e la grande arte: considerando che a fabbriche dell'Egitto o dell'Africa Settentrionale sono ascritti la coppa bronzea e il vasellame fittile coevo portato a confronto, potremmo anche avanzare l'ipotesi che in quell'ambiente si debba ricercare la vetreria da cui proviene la nostra coppa. Per altro, quale ne sia la provenienza, essa resta pur sempre un interessante cimelio di tecnica dell'incisione su vetro e un documento della reviviscenza di temi classici nella tarda antichità.

²¹ F. FREMERSDORF, *Christliche Leibwächter auf einem geschliffen kölnner Glasbecher des 4. Jhs.*, in *Festschrift für R. Egger*, Klagenfurt 1952, p. 66 sgg., figg. 1-2; *Id.*, *Ältestes*

Christentum. Mit besonderer Berücksichtigung der Grabungsergebnisse unter der Severinskirche in Köln, Berlin 1956, p. 3, fig. 4, tav. II, 1.



Coppa vitrea da Ostia. Ostia, Museo (fot. Savio).



1, 2. Particolari della coppa vitrea di Ostia. Ostia, Museo (fot. Galb. Fot. Naz.; fot. Savio).