

MARIA FLORIANI SQUACIAPINO

COPPA CRISTIANA DA OSTIA

LA COPPA VITREA recentemente rinvenuta ad Ostia si impone all'attenzione sia per il soggetto della decorazione, sia perchè essa viene ad aumentare la non ricchissima serie di memorie cristiane restituite dal suolo ostiense.¹⁾ I 16 frammenti che la ricompongono parzialmente si rinvennero durante la pulizia di un fognolo della casa così detta del Protiro,²⁾ insieme ad altri numerosissimi frammenti di vasellame vitreo. Non ostante le più accurate ricerche nel tratto di fognolo scoperto non si trovarono, come si sperava, gli altri pezzi della coppa, la quale fu evidentemente gettata già rotta, sicchè qualche frammento poté essere trasportato via dallo scolo delle acque.

Fortunatamente, non ostante le lacune, quanto resta basta per determinare con esattezza sia la forma del vaso, sia il soggetto della decorazione nella quale risiede il particolare interesse dell'oggetto.

Si tratta di una coppa emisferica in vetro trasparente verdastro del diametro di cm. 18 e profonda cm. 5,6, con tre scanalature (una maggiore tra due più sottili) lungo il bordo.

Sulla parete esterna è incisa una figura, di cui mancano soltanto i piedi, che occupa tutta la superficie centrale del vaso, estendendosi da un bordo all'altro, fiancheggiata da una palma e da un cestello cilindrico (fig. 1).

Si tratta di un personaggio giovanile col capo nimbato dai capelli disposti in frangia sulla fronte e ricadenti lunghi ai lati del collo, tutto avvolto in un manto che si incurva in ampie pieghe stilizzate tra la spalla destra e la mano sinistra protesa, che esce dalle pieghe per sorreggere l'estremità di una lunga croce monogrammata, la quale poggia obliquamente sulla spalla sinistra passa dietro alla testa e si prolunga con la sua estremità monogrammata a destra della testa della figura (figg. 2 e 3).

Nella mano destra, che esce anch'essa di tra le pieghe del manto un lembo del quale svolazza manieratamente sul fondo, è un libro aperto. A sinistra del capo, contrapposto a quello sul vertice della croce, è un crisma della forma più diffusa χ . A prima vista si potrebbe prendere per quello formato dal X I (χ), ma un esame più accurato fa riconoscere anche la curva del P, che, per essere meno profondamente incisa, è quasi scomparsa in seguito allo sfaldamento della superficie del vetro.³⁾

A destra della figura è una palma dal tronco sinuoso, i cui contorni sono indicati da piccoli intagli ovali, sormontato da un ciuffo di foglie anch'esse incise più superficialmente che non la figura.

A sinistra del personaggio è un oggetto cilindrico con pareti a graticcio da cui emergono cinque oggetti di forma schiacciata: è probabilmente il cestello contenente i pani (figg. 1-3) che tante volte appare nei sarcofagi accanto alla figura di Cristo.

A prima vista la figura imberbe, giovanile con i lunghi capelli potrebbe far pensare ad una donna, ma a parte il fatto che generalmente le donne nella tradizione figurata di questo periodo non hanno i capelli sciolti, ma raccolti in trecce e sollevati al sommo del capo,⁴⁾ il particolare della lunga frangia tipicamente maschile (fig. 4) unitamente ai simboli che accompagnano la figura debbono farla riconoscere per quella di un giovane uomo: infatti in varie rappresentazioni troviamo un'acconciatura simile per figure giovanili come in alcune della base dell'obelisco di Teodosio a Costantinopoli,⁵⁾ negli armati del *missorium* di Teodosio,⁶⁾ in quelle dei giovani con torce nel cofano argenteo di Proiecta.⁷⁾

Del resto l'insieme dei simboli raggruppati intorno a questa figura la caratterizza senza possibilità di dubbi per quella di Gesù Cristo e a lui ben si conviene, oltre all'aspetto giovanile, questa acconciatura dei capelli che, se non identica, almeno molto simile, compare in vetri, avori, sculture e mosaici della tarda antichità. Ricorderò primi tra tutti per la grande analogia che presentano con l'acconciatura del Cristo della nostra coppa, le due immagini nei vetri dorati (figg. 5, 6) del Museo Britannico, datati dopo la metà del IV secolo;⁸⁾ la figura di Cristo nelle scene e nei medaglioni della lipsanoteca di Brescia, datata verso il 370,⁹⁾ il Cristo dei bassorilievi della basilica di Stoudion al Museo di Costantinopoli;¹⁰⁾ e nei mosaici di S. Apollinare Nuovo a Ravenna (specie il Cristo dell'episodio della Samaritana e delle Nozze di Canaan).¹¹⁾

Concludendo si potrà dire che, sebbene grosso modo quasi tutte le rappresentazioni di Cristo giovanile e idealizzato si possano in un certo senso avvicinare alla nostra per il particolare dei capelli lunghi, quasi femminei, e spesso anche per la frangia sulla fronte, che però nella maggior parte dei casi è ricciuta, sì da ricordare piuttosto il tipo apollineo pagano, troviamo una acconciatura che coincide quasi in tutti i particolari con quella del Cristo del vetro ostiense nei monumenti che si datano verso la fine del IV secolo e che questa stessa pettinatura compare in personaggi umani specialmente in opere di età teodosiana (*missorium*, base dell'obelisco di Teodosio).¹²⁾

È questa una considerazione di grande interesse per la probabile datazione della coppa. Del resto verso questa datazione ci conducono, come vedremo, anche altre particolarità della rappresentazione. Procediamo nell'esame della raffigurazione: Gesù ha la croce sulla spalla e il libro aperto in mano, Egli è indubbiamente rappresentato nella sua Maestà celeste, simbolo della fede trionfante e della gloria del Cielo.

La rappresentazione della figura giovanile di Gesù stante col libro in mano, tra palme ed olivi sul monte del Paradiso è assai frequente nei sarcofagi cristiani specie di età teodosiana: proprio in questo periodo, anzi, diventa usuale il libro aperto in sostituzione del rotolo, che compariva nelle opere più antiche.¹³⁾ Così pure in età teodosiana si afferma nella plastica il *Christus Victor*, giovanile, stante spesso tra due palme, con la croce impugnata come scettro, che se ha breve vita nei sarcofagi perdura specialmente nei mosaici e in opere di arte minore: citerò ad esempio tra i sarcofagi uno del Laterano,¹⁴⁾ e tra le opere di arte minore, i piatti in terracotta rinvenuti in Africa e in Italia,¹⁵⁾ e le medaglie di bronzo.¹⁶⁾

In questi esempi, Cristo generalmente non ha la croce poggiata sulla spalla, ma impugnata come scettro.

I due attributi abbinati della croce e del libro compaiono nella rappresentazione della *Maiestas Domini* in cui sotto ai piedi di Cristo Vincitore sono spesso il serpente e altri mostri infernali,¹⁷⁾ ma in quelle fino ad ora citate la croce è sempre impugnata come uno scettro.¹⁸⁾

Una singolare coincidenza di attributi e di maniera di tenerli si trova nel mosaico di un'abside della cappella Arcivescovile di Ravenna che appunto il Gerke considerava come una derivazione del tipo teodosiano del *Christus Victor*;¹⁹⁾ in una medaglia del IV-V secolo²⁰⁾ e nella copertina di libro in avorio conservata alla Biblioteca Bodleiana di Oxford. Qualunque sia l'età di questo avorio (è stato successivamente datato al V, VI, VIII e X secolo),²¹⁾ è indubbio che il Cristo che vi campeggia al centro si riallaccia allo stesso prototipo da cui deriva anche l'incisione del vetro ostiense: è vero che nell'avorio il Cristo anziché fissato in ieratica immobilità è mosso vivacemente e che diverso è lo stile del panneggio, ma ritroviamo sia la lunga croce appoggiata alla spalla, sia il libro aperto, sia il nimbo attorno al capo. La disposizione degli attributi è invertita (libro nella sinistra, croce nella destra), ma considerando che nella nostra coppa la figurazione, incisa

nella parete esterna, doveva essere normalmente vista in trasparenza dalla parte interna (sicché la posa della figura ne risulta invertita), si può dire che anche sotto questo punto di vista la coincidenza è perfetta.

Dunque troviamo una coincidenza di attributi e di loro disposizione in opere di età diversa il che dimostra che la rappresentazione del vetro ostiense non è nuova

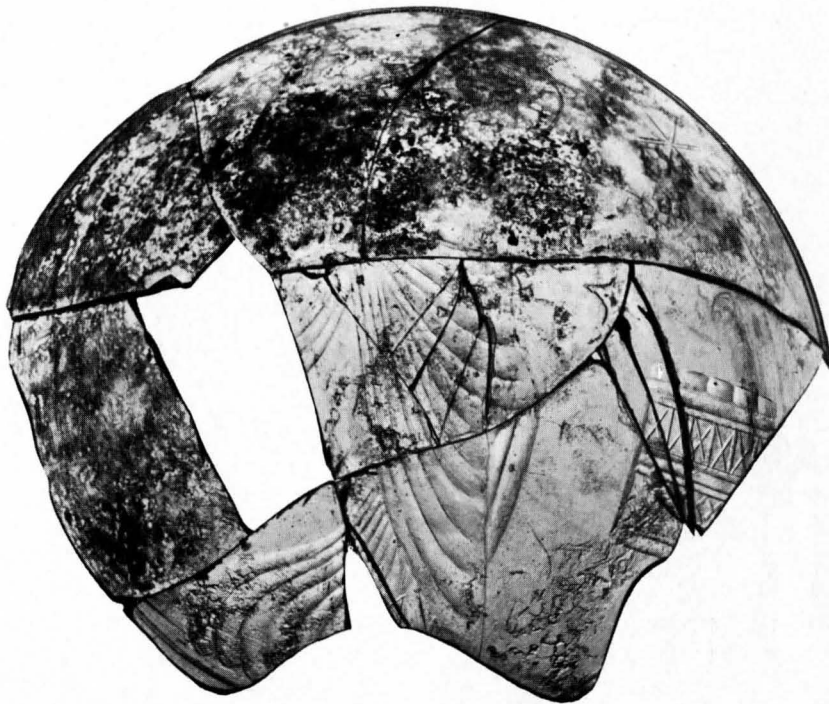


FIG. I - OSTIA - COPPA VITREA

nell'iconografia cristiana ma doveva già essere stata fissata almeno dal IV secolo, forse in età teodosiana, quando viene elaborato particolarmente il tipo di *Christus Victor* con croce e quello col libro riferentesi a Cristo trionfante nella sua gloria celeste.

L'unica divergenza tra i vari esempi citati e il vetro ostiense è il particolare della croce monogrammata: la croce sormontata dal *chrismon* è assai spesso attributo di S. Pietro, specie nelle scene al centro di sarcofagi in cui, assieme a S. Paolo, il Santo fiancheggia il Redentore; e con questo simbolo il Santo appare anche nella statua bronzea proveniente dalle Catacombe, oggi al Museo di Berlino.²²⁾

Oltre che da San Pietro la lunga croce monogrammata è recata anche da angeli e da Santi in rappresentazioni varie e di varia epoca. Nel vetro ostiense si è voluto maggiormente caratterizzare il Salvatore ripetendo per ben due volte il monogramma accanto al capo: sul fondo e al sommo della croce. Per tale ragione il crisma appare in due forme più diffuse, quella comunemente detta Costantiniana e la forma -P-, che necessariamente è quella che meglio si presta per esser rappresentata al



FIG. 2 - CALCO DELLA COPPA DI OSTIA

sommo della croce e che prevale, specie nelle epigrafi funerarie romane dalla fine del IV alla metà del V secolo.

Il nimbo che circonda il capo della figura non è crucifero o monogrammato come avviene specie nel V secolo per quello di Cristo, ma ciò è facilmente spiegabile dato che la presenza di due monogrammi rendeva inutile la ripetizione del crisma anche nel nimbo.²³⁾

La palma a destra della figura non deve essere considerata come un semplice riempitivo, nè soltanto come un generico simbolo cristiano, ma mi sembra intimamente legata all'iconografia di questa rappresentazione del Cristo in gloria; la vediamo infatti accompagnare costantemente la figura del Redentore, quale simbolo di vittoria e dei giardini paradisiaci quando è rappresentato nella Sua gloria celeste. Altrettanto si deve pensare dell'oggetto che è alla sinistra di Gesù, il cestello dei pani allusivo ad uno dei suoi più noti miracoli e forse particolarmente riferentesi all'eucarestia.

Nel suo insieme la rappresentazione rivela un senso di equilibrio e simmetria nel sapiente sfruttamento

dello spazio, nella semplice ed elegante disposizione dei vari elementi nessuno dei quali risulta inutile o con funzioni di semplice riempitivo. L'incisore della coppa, nel riprodurre una figurazione che era già ben nota, scelse la versione che meglio si adattava alla particolare forma dell'oggetto da decorare. Vi è, come dicevamo, una ricerca di simmetria, ma questa non è ancor giunta ad un estremo schematismo, sicchè la figura non è inquadrata tra due palme, come ci si potrebbe attendere dato anche lo schema più diffuso, ma tra una palma e il cestello più basso e largo, che colma a sinistra l'ampio spazio vuoto; e la massa del cestello viene equilibrata a destra dai manierati svolazzi dei due lembi del mantello, che partono dal polso e dalla parte posteriore della figura all'altezza delle ginocchia.

Nella trattazione della figura è piuttosto accentuato il manierismo, sia nel volto attonito e inespressivo, pieno e carnoso, dominato dai grandi occhi, sia nella simmetrica disposizione dei capelli ai lati del collo, sia e specialmente nel panneggio, le cui pieghe segnate da

profondi incavi paralleli si svolgono con ritmo disegnativo e ornamentale avvolgendo la figura allungata e sinuosa e sommergendo completamente ogni consistenza corporea nel loro intersecarsi piacevolmente ondulato in direzioni divergenti.

È palese in questa stilizzazione disegnativa del panneggio schiacciato l'influsso delle correnti orientali, specialmente siriane, che, variamente sentite nell'arte romana già dalla età severiana, domineranno nell'arte bizantina.

Il manierismo, la frontalità, l'allungamento della figura, l'annullamento del corpo sotto il panneggio, che ha un valore essenzialmente pittorico, ma non corrispondente alla realtà, la rinuncia a qualunque rendimento di spazio e di volume, il senso di equilibrio e di armonia, mi inducono a confermare la attribuzione del vetro ostiense alla corrente artistica teodosiana-onoriana nei cui prodotti sono presenti tali tendenze.²⁴⁾

Per la tecnica diremo che questo vetro si discosta dai più comuni e diffusi vetri cristiani incisi, in cui sono segnati da un graffito leggero e poco profondo i contorni delle figure e i particolari interni: qui abbiamo una tecnica che si avvicina a quella dell'incisione delle gemme: il contorno è segnato profondamente e il panneggio e altri particolari sono incavati sì da determinare in trasparenza un effetto di rilievo: si tratta quindi di uno di quei vetri che potremo chiamare a "rilievo-negativo", in cui effettivamente la figura vista in trasparenza sembra rilevarsi sul fondo.

Esso fa quindi parte di quella categoria di vetri che cominciarono ad esser particolarmente diffusi nel III secolo d. Cr. e che ebbero un'ampia fioritura specie nel IV, quando alle scene di circo e di combattimenti gladiatori o tratte dal mito pagano si sostituirono principalmente scene cristiane.

Mi sembra che tra gli altri si possa accostare al nostro un piatto vitreo rinvenuto a Concordia Sagittaria e conservato nel Museo Nazionale di Portogruaro:²⁵⁾ vi campeggia la figura di Daniele tra i leoni (fig. 7). Nella forma ed espressione del viso, nella maniera di trattare le pieghe del mantello pendenti dal braccio sinistro del profeta, nella tecnica con cui sono espresse le criniere dei due leoni (molto simile al modo di disegnare la palma del nostro vetro) vi sono evidenti analogie col vetro ostiense, sebbene da quanto si può vedere dalla riproduzione

fotografica, il piatto concordiese sia più rozzo e sommario della nostra coppa.

Parimenti convincenti e anche più stringenti i confronti con un gruppo di vetri cristiani provenienti



FIG. 3 - DISEGNO DELLA COPPA OSTIENSE

dallo Xenodochio di Pammachio a Porto e conservati al Museo Sacro del Vaticano.²⁶⁾

A parte la tecnica e lo stile dobbiamo notare che questi frammenti portuensi appartengono anch'essi a piatti o coppe di vetro verdastro trasparente come il nostro e vi si ripetono taluni particolari che li accomunano. Non è mia intenzione pubblicare in questa sede i frammenti portuensi²⁷⁾ che pure meriterebbero di essere più ampiamente noti, ma mi soffermerò in particolare su due di essi che, anche per soggetto, si avvicinano assai alla coppa ostiense.

Il primo (inv. n. 785) conserva una piccola parte della scena della *traditio legis* (fig. 8): a destra è parte della figura di San Pietro inchinato a ricevere dalle mani di Cristo la tabella iscritta: *LEX DOMINI*; di Cristo, che occupava il centro della coppa, non restano che la mano e la spalla sinistra con parte del panneggio del manto.

Cristo aveva nimbo semplice e accanto al capo era il monogramma $\chi\rho$ forse tra Λ e Ω (è conservata solo l' Λ , l' Ω probabilmente non fu mai inciso).



FIG. 4 - LA TESTA DI CRISTO
DETTAGLIO DELLA COPPA OSTIENSE

Il monogramma è molto simile come sistema d'incisione a quello che compare nella coppa ostiense con le linee rette delle lettere profondamente incise e la curva del P solo accennata, tanto che quasi scompare.

Molto simile è la trattazione dei panneggi in pieghe piatte disegnative, stilizzate, con andamento per lo più curvilineo e aprentesi a ventaglio. Nella figura di San Pietro dobbiamo notare il lembo svolazzante del panneggio che si svolge dal braccio proteso, tanto simile agli svolazzi del manto di Cristo nella coppa di Ostia.

Il piatto cui appartengono i frammenti 783-783 a del Vaticano aveva anch'esso tre figure (fig. 9): al centro Cristo con le braccia aperte e alzate, di cui rimane solo la parte sinistra del corpo privo della testa

(restano però tracce dei capelli lunghi pendenti dietro il collo e tracce della barba sul collo).

A sinistra, presso la testa è conservato il *chrismon* identico per forma e incisione a quello che compare accanto alla testa del Cristo della coppa ostiense. Anche qui tutto il corpo è avvolto nel manto solcato da pieghe piatte parallele, stilizzate. Ai lati del Redentore due Santi stanti di profilo, di proporzioni minori e poggianti coi piedi su una specie di supporto rettangolare sotto cui è un accenno di terreno roccioso; della figura di destra sono conservati solo i piedi sul supporto rettangolare e il bordo inferiore della tunica; quella di sinistra è conservata completamente: è anch'essa tutta avvolta nel manto che pende in un drappeggio a festone dal braccio sinistro proteso e con la mano chiusa; anche il braccio destro era piegato e la mano doveva essere alzata, ma non fu incisa. La gamba sinistra è avanzata e piegata, la tunica ha incisioni che, più che pieghe, devono rappresentare i ricami che la ornavano. Interessante il capo nimbato, di profilo dalla gran chioma ricciuta, resa, come quella di Cristo, da piccoli incavi circolari. Il De Rossi aveva pensato che questa fosse una Santa, ma potrebbe trattarsi anche di un San Giovanni o di altro Santo d'aspetto giovanile. Dietro alla figura un sottile arbusto terminante in una foglia di palma.

In complesso, sebbene la tecnica dell'incisione, la qualità del vetro, la semplicità della modanatura dei bordi e specialmente lo stile avvicinino i tre vasi, dirò che la coppa di Ostia, rispetto ai vetri portuensi, è superiore sia per la maggior scioltezza del disegno, in quelli più legato e rigido, sia per la maggiore abilità tecnica dato che essa è esente da talune pecche (la mano di Cristo che invade il bordo, la mano del Santo non incisa) che si riscontrano ad esempio nel frammento 783 del Vaticano. Direi inoltre che, per quanto si può giudicare dallo stato frammentario delle figure dei vetri portuensi, il Cristo della coppa ostiense, con l'intrecciarsi di linee in opposta direzione del panneggio, con la sua ieraticità ha un'eleganza di ritmo ignota alle figure dei vetri di Porto e di Concordia.

I vetri portuensi sono databili al V secolo sia per lo stile, sia per il luogo di rinvenimento, lo Xenodochio di Pammachio, costruito nel 398;²⁸⁾ la coppa ostiense vicina per tecnica, ma superiore per stile potrebbe essere anche dello stesso periodo ma io la penserei piuttosto di qualche decennio anteriore, forse della fine del IV secolo, più vicina insomma all'età teodosiana a cui ci riportano, come vedemmo, vari particolari iconografici. Essere più precisi nella datazione di questi oggetti è alquanto difficile sia perchè



FIG. 5 - LONDRA, MUSEO BRITANNICO
CRISTO IN UN VETRO DORATO



FIG. 6 - LONDRA, MUSEO BRITANNICO
CRISTO IN UN VETRO DORATO

mancono spesso termini di confronto, la cui datazione sia indiscutibile, sia perchè taluni tipi si perpetuano e riaffiorano via via in opere spesso lontane nel tempo tra loro, onde è difficile stabilire solo su dati iconografici la datazione di una rappresentazione.

Nel nostro caso anche la tecnica dell'incisione non fornisce dati cronologici precisi: già all'inizio del IV secolo il celebre frammento dei Vicennali di Costantino²⁹⁾ presenta la stessa tecnica e vari punti di contatto, ma in questo caso, la profondità maggiore dell'incisione, la maggiore corporeità dei panneggi, meno stereotipi e ornamentali, la superiorità e la diversità del rendimento dei volti, dimostra il distacco tra le due opere.

La coppa ostiense rappresenta quindi nella serie dei vetri cristiani similari un prodotto per ora isolato della fine del IV secolo, prodotto di un artigianato ancora fiorentissimo, che si perpetua nei decenni seguenti in opere qualitativamente un po' più scadenti ma ancora efficaci.

Ciò che senza possibilità di dubbio lega questi vetri del IV-V secolo è lo stile in cui è profondissimo l'influsso della invadente corrente orientale, e la tecnica indubbiamente più accurata e diversa dalla comune incisione dei più diffusi vetri coevi, tecnica che, come dicevamo, è quella propria delle gemme incise e dimostra in questi artigiani possibilità e abilità veramente sorprendenti, specie se si consideri la delicatezza e il limitato spessore della materia lavorata.

La comunità di tecnica, di tipo di vetro impiegato, di soggetti figurati, di intonazione stilistica, potrebbe suggerire che tutti i vetri ricordati e rinvenuti in località tanto vicine (unico rinvenimento in Italia settentrionale è quello di Concordia)³⁰⁾ provenissero da una stessa fabbrica, particolarmente specializzata nella produzione di vasellame, forse di uso sacro, decorato con la tecnica del "rilievo negativo",.

La cosa non è impossibile e potrebbe essere interessante determinare questo centro di origine. Esclusa la produzione locale (Ostia, per quanto mi risulta, non fu mai rinomato centro di industria vetraria) si potrebbe pensare ad un centro italico, forse Pozzuoli, come suggerisce il Maiuri per il bicchiere di Sepino³¹⁾, o, come fa pensare lo stile spiccatamente orientale, una fabbrica siriana. Non contrasterebbe con questa ipotesi il luogo di rinvenimento della maggior parte dei frammenti ricordati, lo Xenodochio di Pammachio, sorto come centro di riposo dei pellegrini diretti a Roma dalle provincie di là dal mare. D'altro canto ormai, alla fine del IV e nel V secolo gli influssi della stilizzazione di origine orientale nell'arte si vanno facendo sempre più preponderanti anche in opere sicuramente create in ambiente italico e quindi può sussistere il dubbio sul centro d'emanazione di questa particolare suppellettile vitrea che per interesse artistico possiamo mettere accanto ai più preziosi prodotti della glittica, della toreutica e della scultura in avorio.

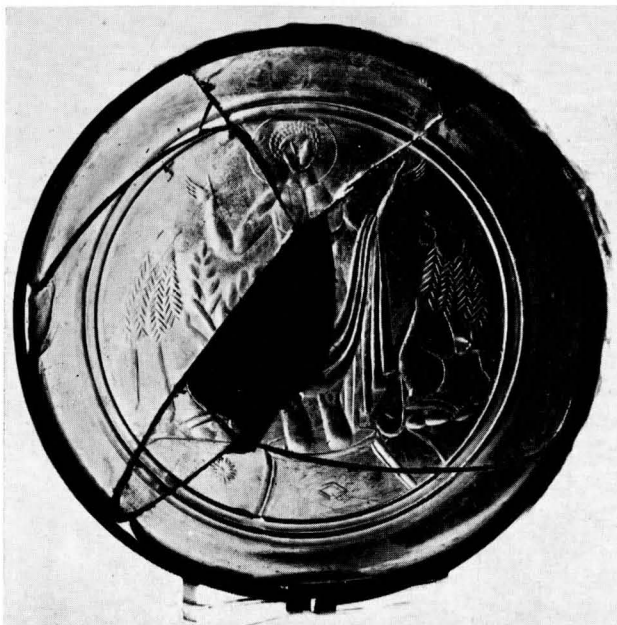


FIG. 7 - PORTOGRUARO, MUSEO NAZIONALE
PIATTO VITREO DA CONCORDIA

1) Sulle memorie cristiane di Ostia cfr. l'articolo postumo di G. CALZA, *Nuove testimonianze del Cristianesimo a Ostia*, in *Rend. Pont. Acc. Arc.*, XXV-XXVI, 1949-50, 1950-51, p. 123 ss., (con bibl. prec.).

2) Per la casa cfr. G. BECATTI, *Case ostiensi del tardo impero*, in *Boll. d'Arte*, XXXIII, 1948, pp. 120-122.

3) All'atto della scoperta la superficie del vetro era coperta di una spessa ossidatura scura in superficie e iridescente negli strati inferiori che si è purtroppo sfaldata venendo così a diminuire di qualche millimetro lo spessore del vetro. Ciò è stato particolarmente doloroso nei riguardi della parte esterna, dato che, per lo staccarsi di questa sfoglia superficiale, si è quasi cancellata in alcuni punti l'incisione che generalmente non è molto profonda. Le foto della coppa sono state eseguite dal Gabinetto Fotografico Nazionale; il calco dall'assistente alla Soprintendenza di Ostia, sig. Recanato; il disegno dal sig. Pascolini pure della Soprintendenza ostiense.

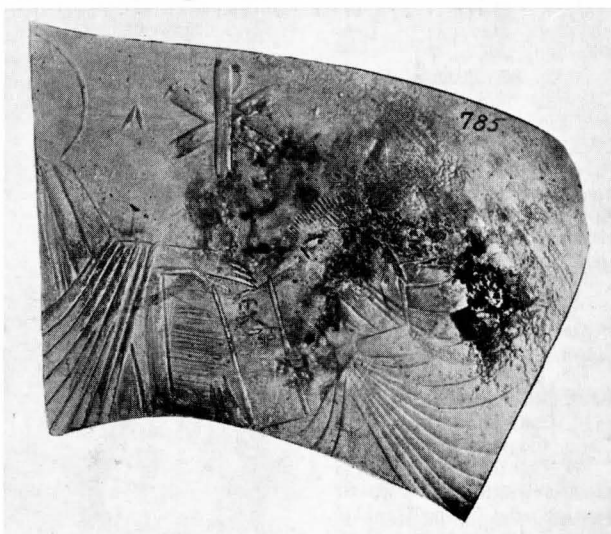


FIG. 8 - MUSEO SACRO DEL VATICANO
FRAMMENTO VITREO DA PORTO CON LA "TRADITIO LEGIS",



FIG. 9 - MUSEO SACRO DEL VATICANO
VETRO DA PORTO CON CRISTO E SANTI

4) Nel IV secolo doveva esservi anche la moda di lasciare i capelli sciolti se S. Girolamo (*Epist.*, CXXX, 18) biasima coloro che la seguono, ma non ne ho trovata traccia nelle rappresentazioni di questo periodo. Per la pettinatura in generale cfr. CABROL-LECLERCQ, *Dict. Arch. Chrét.*, s. v. "chevelure",

5) G. BRUNS, *Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom zu Konstantinopel*, figg. 37, 40, 41, 65, 89.

6) R. DELBRÜCK, *Spätantike Kaiserporträts*, Berlin-Leipzig, 1933, p. 99, tav. 94; *Id.*, *Consulardiptychen*, n. 63.

7) O. M. DALTON *Early Christian Antiquities in B. M.*, London, 1901, tavv. XV-XVIII.

8) SAUER, *Die ältesten Christusbilder*, Berlin, 1929, p. 6, figg. 1-2; C. TORR, *The Portraits of Christ in the B. M.*, 1898, p. 6; DALTON, *op. cit.*, tav. XXVIII, n. 630-631.

9) J. KOLLWITZ, *Die Lipsanotek von Brescia*, Berlin-Leipzig, 1933.

10) G. MENDEL, *Cat. Sculpt. Mus. Ottom.*, II, p. 434 e 457.

11) CH. DIEHL, *Ravenne*, Paris, 1903, p. 87.

12) Ricorderò per analogia di acconciatura il busto di fanciullo del Museo Lapidario di Arles, la cui datazione piuttosto discussa, mi pare debba essere fissata, come ha



FIG. 10
ROMA, MUSEO DELLE TERME
FRAMMENTO DI VETRO INCISO

recentemente proposto la Signora Calza (*Statua iconica femminile da Ostia*, in *Boll. d'Arte*, 1950, p. 204, fig. 8), nell'età costantiniana. Qui per altro i capelli sulla parte posteriore del cranio non scendono oltre la nuca, come avviene anche nel ritratto di imperatore a cavallo, probabilmente Costanzo II, della coppa argentea da Kertsch (Museo dell'Ermitage), che, sia per l'acconciatura, sia per la forma dell'occhio e del viso, arieggia il nostro Cristo (cfr. DELBRÜCK, *op. cit.*, Berlin-Leipzig, 1933, tav. 57, fig. 45, pp. 147-151).

13) Cfr. F. GERKE, *Christus in der spätantiken Plastik*, Berlin, 1940, p. 53-57.

14) Cfr. GERKE, *op. cit.*, fig. 72 (bibl. prec. a p. 105).

15) Piatto in terracotta da Ariccia con Cristo benedicente e con croce sulla spalla (*Röm. Quartalschr.*, 1904, tav. II, 2); una rappresentazione simile in un piatto da Siracusa (*ibid.*, p. 317); in un piatto da Tipasa sono invece due figure con la croce (GSELL, *Tipasa*, in *Mél. Arch. et. Hist.*, 1894, tav. XIV, fig. 51).

16) Medaglia bizantina con Cristo tra due angeli (*Bull. Arch. Crist.*, 1869, tav. III, 10; cfr. CABROL-LECLERCQ, *op. cit.* p. 1830, fig. 499).

17) Cfr. E. BALDWIN SMITH, *Early Christian Iconography and School of Provence*, Princetown University Press, 1918, p. 146 ss., fig. 139 (Cristo trionfante in una lampada cristiana da Akmin, Forrer Collection, Strasbourg); fig. 149 (Cristo trionfante in un frammento di vaso di terracotta da Orléans).

18) Cristo con la croce sulla spalla appare in vari episodi della sua predicazione nella Cattedra di Massimiano a Ravenna (C. CECHELLI, *La cattedra di Massimiano*, 1936), e anche nel momento dell'ascensione in un bassorilievo ravennate della chiesa di S. Giovanni Battista (R. BARTOCCINI, in *Felix Ravenna*, 1930, pp. 21-33; *Id.*, *Riv. Arch. Cristiana*, VIII, 1930, pp. 299-302).

19) WILPERT, *Mos. und Malerei*, tav. 89.

20) *Röm. Quartalschr.*, 1887, t. I, pp. 316-325, tav. X, 1; CABROL-LECLERCQ, *op. cit.*, s. v. "Laurent", p. 1928, fig. 6979.

21) Cfr. BALDWIN SMITH, *op. cit.*, p. 248, fig. 196.

22) BODE und TSCHOUDI, *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, 1888, p. 1, n. 1. Con tale attributo appare San Pietro in una medaglia di bronzo in cui si ripete lo schema di taluni sarcofagi con Gesù tra l'Apostolo e San Paolo.

23) Il nimbo, già noto all'arte pagana, diviene nell'iconografia cristiana attributo comune della figura di Cristo specie quando lo si vuol distinguere in una accolta di persone. Quando in seguito il nimbo viene attribuito sempre con maggior frequenza anche ai Santi, quello di Cristo viene contraddistinto dalla croce o dal monogramma.

24) Per l'arte teodosiano-onoriana, oltre all'articolo del GERKE nella *Riv. Arch. Crist.*, XII, 1935, pp. 118 ss., cfr. D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, Princeton University Press, 1947, pp. 568-578, in cui è un'ampia discussione dell'arte di questo periodo corredata da ampia bibliografia.

25) P. L. ZOVATTO, *Vetro paleocristiano concordiese*, in *Arte Veneta*, 1948, p. 149. Ringrazio il prof. Brusin, che mi ha gentilmente fornito la foto che qui si pubblica.

26) DE ROSSI, *Utensili cristiani scoperti in Porto*, in *Bull. Arch. Crist.*, 1868, anno VI, n. 3, p. 31 ss.

27) Non di tutte le rappresentazioni è chiaro il soggetto, nè è certo che tutti avessero solamente scene cristiane; infatti in un frammento resta la statua di *Thanatos*, in un altro accanto ad altre figure ve n'è una virile nuda con doppia cornucopia, in altri sono scene pastorali e di caccia. Per altri ancora è difficile dare un giudizio data l'esiguità dei frammenti.

28) Cfr. CABROL-LECLERCQ, *op. cit.*, VI (1924), col. 2765 ss. (con bibl. prec.).

29) H. FUHRMANN, *Studien zu den Consulardiptychen verwandten Denkmäler. I Eine Glasschale von der Vicennalienfeier Costantins des Grossen zu Rom im Jahre 326 nach Chr.*, in *Röm. Mitt.*, 54, 1939, pp. 161-175.

30) Dall'Italia settentrionale e precisamente dall'agro aquileiese, proviene forse il frammento, di *missorium* vitreo conservato al Museo Nazionale Romano in cui resta la testa di una figura femminile con elmo (forse Roma o Costantinopoli) recante una Vittoria (fig. 10). La tecnica dell'incisione è la stessa di quella dei nostri vetri ma leggermente più rozza. Cfr. R. PARIBENI, in *Boll. d'Arte*, 1918, pp. 51-52, fig. 2; *Id.*, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, II ed., 1932, n. 1025, p. 299.

31) A. MAIURI, in *Boll. d'Arte*, 1927-28, p. 504 ss.