

MARIA BOLLINI

ELEMENTI ANTIQUARI NEI PIATTI ARGENTEI ROMANI

CONSIDERAZIONI SUGLI ESEMPLARI DI CESENA E DI AUGUSTA RAURICA

La presenza e l'uso nell'arredo domestico di vasellame e di suppellettile in metallo pregiato rappresentarono in età romana come oggi un simbolo di benessere economico. I romani, ai quali non dispiaceva lo sfoggio del proprio gusto oltre che della propria ricchezza, amavano che alla preziosità del metallo si accompagnasse quella di un'appropriata decorazione. Talvolta davano anzi a questa la preferenza. Basterà ricordare a tal proposito quanto furono apprezzati a Roma i vasi corinzi; questi, secondo Plinio (1), erano foggiate in una lega di bronzo, cui venivano aggiunte piccole quantità di argento e di oro, probabilmente al fine di conferire una particolare colorazione e una maggior duttilità al metallo e ottenere quindi effetti decorativi più complessi. I prodotti delle officine corinzie, e di altre officine ellenistiche meno note, cominciarono a diffondersi a Roma intorno alla metà del II sec. a. C., soppiantando quelli dell'artigianato italico, che, pur avendo raggiunto all'inizio del III secolo l'eccellenza testimoniata dal gruppo delle ciste e de-

(1) *Nat. hist.*, XXXIV, 8; la presenza dell'argento e dell'oro nella lega è assai dubbia, è più probabile che le leghe composte in prevalenza con tali metalli servissero per le patine o per elementi decorativi (J. CHARBONNEAUX, *Les Bronzes grècs*, Paris 1958, p. 4). Non è inverosimile che la fama dell'esistenza nella lega corinzia di forti percentuali di metalli nobili (riportata soltanto da fonti di epoca posteriore a quella della produzione corinzia) sia stata largamente accreditata da abili e poco scrupolosi commercianti; imbrogli, falsi raggiri di ogni genere erano tutt'altro che infrequenti nel mercato artistico ed antiquario di Roma (F. TAMBLONI, in *Atti del I Congr. di Studi Rom.*, Roma 1929, pp. 278-285). Sulla scoperta della lega poi si creò un vero e proprio logos, del quale si conoscevano versioni diverse (PLIN., *Nat. hist.*, XXXIV, 6-7; cfr. FLOR., II, 16; PLUT., *De Pyth. orac.*, II). La cronologia, fornita da Plinio (*Nat. hist.*, XXXIV, 6), dell'anno 146 a. C. per la scoperta della lega può esser derivata da un equivoco (S. FERRI, *Plinio il Vecchio. Storia delle arti antiche*, Roma 1946, p. 48, note), e forse anche dal fatto che intorno a quegli anni il vasellame di produzione corinzia cominciò ad affluire a Roma.

gli specchi di Preneste, eseguiti forse nella stessa Roma, doveva essere alquanto scaduto (2). Agli occhi dei romani inoltre la produzione italica, decorata soprattutto con disegni incisi o a rilievo bassissimo, doveva sembrare molto meno elegante e raffinata di quella ellenistica, la cui decorazione era costituita quasi esclusivamente da elementi plastici. Le officine greche, oltre al piú comune vasellame in bronzo, eseguivano anche vasi d'argento e d'oro, di cui restano i bellissimoi esemplari, assegnabili alla seconda metà del V sec. a. C., trovati nella Russia meridionale e in Bulgaria (3), e quelli recentemente scoperti nelle tombe macedoni di Derveni (4). Esaminandone le forme non è possibile non rilevarne la somiglianza, soprattutto per alcune delle piú semplici e comuni, come *olpai*, *kantharoi* e *kylykes*, con quelle della ceramica interamente rivestita di vernice nera del IV sec. I rapporti sono ancor piú evidenti fra vasi d'argento e particolari tipi di ceramica dei secoli successivi. Due coppe trovate nella Francia meridionale (5) ed una del Metropolitan Museum, proveniente forse dall'Italia (6), presentano forma e decorazione identiche ad alcune coppe di fabbrica calena (7). Lo stesso può dirsi per due tazze rinvenute a Civita Castellana, che trovano confronto con le coppe megaresi e pergamene (8). Ispirati a vasellame metallico possono considerarsi anche i vasi canosini a rilievo (9); infatti intercorrono rapporti strettissimi fra il medaglione che decora una fiaschetta in terracotta (10) e quelli che appaiono sui coperchi degli specchi argentei rinvenuti nella necropoli di Canosa (11). A prototipi in metallo risale indubbiamente la produzione ceramica a rilievo di Centuripe; perfino la tecnica degli ornati vegetali, modellati a parte e successivamente applicati, e della doratura, di cui restano tracce sulla superficie dei

(2) G. A. MANSUELLI, *L'incisore Novios Plautios*, in « Studi Etruschi », XXI (1950-51), pp. 401-406; Id., *Cista*, in *Enc. Arte ant.*, II, Roma 1959, pp. 696-697.

(3) E. CONDURACHI, in *Le Rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques*, VIII Congr. Intern. Archeol., Paris 1965, pp. 317-332; D. E. STRONG, *Greek and Roman Gold and Silver Plate*, London 1966, pp. 90-105.

(4) G. MAKARONAS, in « Arch. Delt. », XVIII (1963), B 1, 2, pp. 193-196.

(5) STRONG, op. cit., p. 81, tav. 19A.

(6) GISELA M. A. RICHTER, *Greek Art*, London 1959, pp. 205-206.

(7) ANNA ROCCO, *Caleni vasi*, in *Enc. Arte ant.*, II, cit., pp. 271-272; P. E. ARIAS, *Storia della ceramica di età arcaica, classica ed ellenistica e della pittura di età arcaica e classica*, Torino 1963, pp. 420-423.

(8) STRONG, op. cit., p. 109, tav. 31A.

(9) ARIAS, op. cit., pp. 486-487.

(10) OLGA ELIA, *Canosini vasi*, in *Enc. Arte ant.*, II, cit., pp. 317-319, fig. 464.

(11) *Ori e argenti dell'Italia antica*, Torino 1961, nn. 383-384.

vasi, ricorda quella metallurgica (12). È logico pensare che le imitazioni in ceramica fossero volte a sostituire tipi piú comuni e diffusi di supellettile metallica (13).

Il fatto che nell'area di produzione delle officine greche siano relativamente scarsi i reperti di vasellame in metallo pregiato si può spiegare facilmente per la riutilizzazione dei metalli, per le spoliazioni dovute ad eventi bellici e forse anche perché una larga parte dei prodotti era destinata all'esportazione. Può essere quindi che anche una parte della produzione corinzia piú tarda fosse destinata al mercato romano e creata per soddisfarne le particolari esigenze; quel che è certo è che i vasi corinzi furono apprezzati e ricercati a Roma con un interesse eccezionale e non effimero. Per quasi due secoli infatti se ne può coglier l'eco negli scrittori latini, sia che riferiscano episodi clamorosi come il processo a Verre (14) o l'apparire di una scritta accusatrice sulla base di una statua di Ottaviano nel foro (15), sia che piú semplicemente stigmatizzino la stolta mania dei collezionisti (16). Nei primi decenni del I sec. d. C. poi la richiesta incessante di vasi corinzi, insieme all'esaurirsi della produzione (17), ne aveva alzato a tal punto i prezzi che Tiberio credette opportuno porvi un limite (18). La casa imperiale però e altri insigni famiglie ne possedevano indubbiamente cospicue collezioni, se impiegavano al loro servizio, con mansioni di *corinthiari*, schiavi o liberti dei quali alcuni documenti epigrafici ci hanno conservato il ricordo (19). A Roma in quel tempo dovevano già essersi stabiliti artigiani specializzati nella produzione di vasellame di bronzo e d'argento; l'uso di quest'ultimo metallo per il vasellame domestico andava infatti affermandosi e diffondendosi sempre piú nel corso del I sec. d. C. Plinio (20) ricorda tre officine operanti in Roma al suo tempo: Furniana, Clodiana e Gratiana, dalle quali uscivano prodotti diversi per tecnica e stile che venivano di volta in volta preferiti. Delle officine menzionate da Plinio una è ricor-

(12) B. PACE, *Arte e civiltà della Sicilia antica*, II, Milano 1938, pp. 380-383, fig. 350; ARIAS, op. cit., pp. 486-487.

(13) RICHTER, op. cit., pp. 353-357; ARIAS, op. cit., *passim*.

(14) PLIN., *Nat. hist.*, XXXIV, 5; IUVEN., *Sat.*, VIII, 105 ss.

(15) SUET., *Aug.*, 70, 2.

(16) SENEC., *De brev. vit.*, XXI, 2; PETRON., *Satyr.*, L; MARTIAL., *Epigr.*, IX, 59; IUVEN., *Sat.*, I, 140 ss.

(17) PLIN., *Nat. hist.*, XXXIV, 5.

(18) SUET., *Tib.*, 34.

(19) *C.I.L.*, VI, 5847-5900.8757-33768 (cfr. *ibid.*, 4455); X, 692.

(20) *Nat. hist.*, XXXIII, 139.

data anche da Marziale (21), un'altra è attestata dall'iscrizione funeraria di un *caelator* (22), che *caelatura Clodiana evicit omnes*. Documenti epigrafici, assegnabili cronologicamente ai primi due secoli dell'impero dimostrano la presenza di *vasculares*, *argentari*, *caelatores* a Roma, dove le botteghe si accentravano nei pressi del foro, e in molte altre regioni dell'impero (23). La loro attività è direttamente confermata dai ricchi arredi di argenterie rinvenuti nelle case di Ercolano (24) di Pompei (25) e nella villa di Boscoreale (26). Come per altri aspetti della vita romana, anche per ciò che concerne il vasellame d'argento, le città campane ci hanno restituito esemplari unici per completezza e notevoli per finezza decorativa. Ne conosciamo tuttavia altri ancor più antichi se pur più modesti; ad esempio il *ministerium* di Arcisate (27), datato intorno al 75 a. C., che testimonia come, anche nell'Italia settentrionale, lontano dai centri in cui l'influsso ellenistico era vivo, l'uso di vasellame d'argento si diffondesse assai presto, dopo la conquista romana. Non è neppure da escludere che nelle prospere città della Pianura Padana si stabilissero alcune officine di *vasculares*, come sembra dimostrare una iscrizione del territorio veronese (28). Fabbricante di oggetti in metallo prezioso fu forse anche quel *Valerius Restitutus* che volle tramandare il ricordo della sua professione, facendo rappresentare sul monumento funerario una scena di lavoro artigianale, la cui schematicità non consente però un'identificazione sicura (29). La stele apparteneva ad una delle necropoli romane di Bologna; dal

(21) *Epigr.*, IV, 39.

(22) *C.I.L.*, VI, 9222.

(23) Fra le numerose iscrizioni che ricordano *argentari*, *caelatores*, *vasculares* (elencate in *Enc. Arte ant.*, sotto le rispettive voci) mi sembrano particolarmente interessanti una (*C.I.L.*, VI, 348) che attesta un collegio di *fabri argentari* a Roma, ed un'altra (*C.I.L.*, XI, 3821) che menziona una *basilica vascularia*; quest'ultima iscrizione, benché trovata a Veio, si riferisce probabilmente ad un edificio di Roma, là infatti si conosce l'esistenza di una *basilica argentaria*, nella VIII regione (G. LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Roma 1946, p. 151; IDA CALABI LIMENTANI, *Studi sulla società romana. Il lavoro artistico*, Milano 1958, pp. 167-173).

(24) *Ori e argenti*, cit., nn. 631, 633, 638, 647, 649, 650.

(25) A. MAIURI, *La casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria*, Roma 1932, *passim*; *Ori e argenti*, cit., nn. 651-666 e inoltre i nn. 639, 640, 643, 644.

(26) A. HIERON DE VILLESFOSSE, *Le Trésor de Boscoreale*, in « *Mon. Piot* », V (1899-1902).

(27) H. B. WALTERS, *Catalogue of the Silver Plate, Greek, Etruscan and Roman, in the British Museum*, London 1921, nn. 126-130; STRONG, op. cit., pp. 115-116, tav. 34.

(28) *C.I.L.*, V, 3428.

(29) *C.I.L.*, XI, 6832; G. SUSINI, *Il lapidario greco e romano di Bologna*, Bologna 1960, n. 7, tav. XIII.

terreno di un'altra necropoli provengono tre coppe d'argento (30), che sono sicuramente opera di un artigianato locale (il disegno è impreciso; la decorazione, a rilievo, è povera e piatta), ma ricordano per la forma le tazze, pure d'argento, di Industria (32) e di Ingolstadt (32), datate fra la fine del I secolo e l'inizio del II. Al II secolo conducono anche i soggetti dionisiaci che decorano una delle coppe, come è stato osservato a proposito di una tazza da Ostropataka (33). Nel II secolo si accentrano anche gran parte delle argenterie rinvenute nell'Italia settentrionale: il corredo di Lovere (34), il complesso di Boscomarengo (35), composto quasi esclusivamente da lamine d'argento sbalzate e da oggetti a carattere ornamentale, e, infine, il vassoio d'argento del Museo di Torino (36). Quest'ultimo è particolarmente interessante perché la sua forma rappresenta un'evoluzione rispetto a quella dei piatti ansati pompeiani (37); le anse sono più ampie e il bordo, più rialzato, si arricchisce di un orlo piatto decorato. Vassoi del medesimo tipo se ne conoscono altri, integri o, più spesso, frammentari (38); la decorazione è generalmente ispirata a soggetti dionisiaci. Nell'Italia settentrionale questo tipo doveva essere abbastanza diffuso, poiché a Sarsina si è rinvenuta recentemente una serie di piatti in ceramica invetriata, ma evidentemente ispirati a modelli in metallo, che si avvicinano moltissimo, per la forma e i soggetti trattati sulle anse e sull'orlo, al vassoio di Torino. Fanno parte della serie sarsinate anche alcuni esemplari che recano al centro un medaglione decorato ed altri, privi di anse, decorati anche essi sull'orlo e al centro.

Si può così documentare sul finire del II sec. d. C. l'inizio della tendenza a trasporre sulle forme del vasellame di uso comune tipi di decorazione propri della suppellettile ornamentale. I meda-

(30) P. DUCATI, *Storia di Bologna. I tempi antichi*, Bologna 1928, p. 425, figg. 173-175; *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale*, Bologna 1964, n. 587; *ibid.*, *Itin. critico*, p. 131; STRONG, *op. cit.*, p. 165.

(31) P. BAROCELLI, *Il R. Museo di antichità di Torino*, Roma 1931, p. 14, tav. 37; *Ori e argenti*, *cit.*, n. 697.

(32) STRONG, *op. cit.*, p. 140, tav. 44B.

(33) STRONG, *op. cit.*, pp. 163-164, tav. 43B.

(34) G. PATRONI, in « *Not. Scavi* », 1908, pp. 4-9; *Arte e civiltà romana*, *cit.*, n. 588, tav. CXXVII.

(35) G. BENDINELLI, *Il tesoro di argenteria di Marengo*, Torino 1937; *Ori e argenti*, *cit.*, nn. 699-720, tavv. LXXXI-LXXXIV.

(36) *Ori e argenti*, *cit.*, n. 692, tav. LXXX; STRONG, *op. cit.*, p. 171, tav. 47A.

(37) *Ori e argenti*, *cit.*, nn. 652-653, tav. LXXI; STRONG, *op. cit.*, p. 148, tav. 40.

(38) F. BRAEMER, *L'Art dans l'Occident romain*, Paris 1963, n. 22, tav. III; *ibid.*, n. 89; STRONG, *op. cit.*, pp. 171-172, tav. 47B.

glioni centrali, ancora limitati nel piatto con scene di caccia, trovato nella stipe votiva del tempio di Mercurio presso Berthouville (9), in quello con animali marini e in quello con Leda di Graicourt-les-Havrincourt (40), datati rispettivamente all'inizio e nella seconda metà del III d. C. (41), si dilata poi nei piatti di Cesena (fig. 1) e di Augusta Raurica (fig. 2); la decorazione infine copre tutta la superficie disponibile nelle lances di Risley Park e di Corbridge (42), nelle argenterie di Mildenhall (43), nelle coppe di Cartagine (44).

Se nei piú tardi complessi di argenterie a noi noti sembra prevalere il carattere ornamentale, anche in quelli dei secoli precedenti non mancano oggetti la cui decorazione fa dubitare che abbiano avuto destinazione diversa da quella ornamentale.

Tralasciando gli argenti votivi rinvenuti a Berthouville (45) e a Vicarello (46), la patera della *Salus Umeritana*, cui si avvicinano per particolari aspetti anche quelle di Aquileia e di Parabiago (47), basterà ricordare la patera del *ministerium* di Chaourse, sulla quale è rappresentato Mercurio (48), oppure quella con animali marini e scena di pesca del corredo di Lovere (49) e infine le tazze, i *kantharoi*, le patere dell'età augustea e del I sec. d. C., riccamente decorati ad altorilievo. Essi sono presenti nei *ministeria* pompeiani, ma alcuni esemplari fra i piú belli sono stati trovati anche in Gallia (50), nella Germania settentrionale (51), nelle isole danesi (52) e in Polonia (53); argenterie romane infatti sono venute

(39) STRONG, op. cit., p. 172, tav. 49.

(40) BRAEMER, op. cit., nn. 90-91, tav. VII.

(41) STRONG, op. cit., p. 160.

(42) LUCIA PIRZIO-BIROLI STEFANELLI, in « Arch. Class. », XVII (1965), pp. 97-104.

(43) L'analisi piú esauriente delle argenterie di Mildenhall è stata condotta da T. DOHRN, *Spätantike Silber aus Britannien*, in « Mitteil. Deutsch. Archäol. Inst. », II (1949), pp. 67-139, tavv. 14-37.

(44) STRONG, op. cit., p. 203, tav. 66B.

(45) E. BABELON, *Le Trésor d'argenterie de Berthouville, près de Bernay (Eure)*, Paris 1916; BRAEMER, op. cit., nn. 56-75.

(46) C.I.L., XI, 3281-84; STRONG, op. cit., pp. 131, 143, 166.

(47) STRONG, op. cit., pp. 21, 150, 198.

(48) STRONG, op. cit., p. 172, tav. 48B.

(49) *Arte e civiltà romana*, cit., n. 588, tav. CXXVII, 256.

(50) *Kantharoi* e tazze di età augustea in Gallia si sono trovati ad Alesia (BRAEMER, op. cit., n. 44) e a Berthouville (*ibid.*, nn. 58-64).

(51) W. WHEELER, *La civiltà romana oltre i confini dell'impero*, Torino 1963, pp. 73-75.

(52) *Ibid.*, pp. 40-41.

(53) K. MAJEWSKI, *Influences romaines sur les civilisations des peuples établis en territoire polonais aux premiers siècles de notre ère*, in *Rayonnement*, cit., pp. 357-360, tavv. LXXVI, 1 e LXXVII, 1.

in luce anche fuori dei confini dell'impero, dal Caucaso alla Scozia. Forse furono il frutto di bottini di guerra o, piú probabilmente, rappresentarono il dono e il compenso di comandanti romani a capi di tribú alleate o delle quali era opportuno assicurarsi la neutralità (54). Si nota infatti nei diversi luoghi netta prevalenza di argenterie di una determinata epoca (età augustea o I sec. d. C. nelle regioni germaniche, a Hoby, Hildesheim, Goslawice; fine del II secolo a Capheaton e a Backworth (55); fra l'inizio del II e l'inizio del III sec. d. C. a Bori e a Mzkhetha (56)), che coincide generalmente con quelle delle azioni militari romane.

Il vasellame prezioso, nello stesso mondo romano, veniva usato come donativo. Perfino gli imperatori, soprattutto nel tardo impero, non disdegnarono servirsi di tale mezzo per manifestare gratitudine o benevolenza a personaggi eminenti, in particolari fauste ricorrenze del loro regno, allorché era consuetudine distribuire le *largitiones*, inviando doni, detti appunto *missoria*. Si trattava generalmente di grandi piatti in metallo prezioso, con l'effigie imperiale oppure con una raffigurazione allusiva all'avvenimento celebrato. Ancor oggi possiamo ammirarne alcuni, preziosi sia dal punto di vista artistico, sia ai fini cronologici, infatti si possono datare con sicurezza. I piú noti sono quelli di Licinio e di Costanzo II, dei quali si conosce piú di un esemplare (57), quello d'oro di Teodosio, quelli di Valentiniano e di Aspare (58).

Si potrebbero collegare forse ai *missoria* anche alcuni busti imperiali in metallo prezioso, attestati particolarmente nel II secolo: quello di Lucio Vero da Bosco Marengo (59) e quello d'oro di Marco Aurelio da Avenches (60). Vi è un unico elemento che potrebbe confermare questa ipotesi: insieme al busto di Lucio Vero si è rinvenuto parte del rivestimento di una capsella militare, appartenuta al prefetto di una flotta provinciale, cui si è supposto avessero potuto appartenere gli argenti (61); egli poteva aver acquistato par-

(54) TAC., *Germ.*, 5.

(55) PIRZIO-BIROLI STEFANELLI, op. cit., pp. 271-276.

(56) ANNA I. BOLTUNOVA, *L'Influence de l'art antique sur la toreutique du Caucase des premiers siècles de notre ère*, in *Rayonnement*, cit., pp. 427-432, particolarmente p. 431, tavv. C, 4-5 e CIII, 1.

(57) STRONG, op. cit., pp. 199-200.

(58) STRONG, op. cit., pp. 200-201.

(59) BRAEMER, op. cit., n. 9, tav. II.

(60) BRAEMER, op. cit., n. 119, tavv. XI-XIII; si conoscono anche busti non imperiali d'argento: uno da Veleia (BRAEMER, op. cit., n. 3) ed uno da Vaison in Provenza (*ibid.*, n. 21).

(61) « *Année Ep.* », 1937, n. 178 (cfr. « *Année Ep.* », 1919, n. 14); *Ori e argenti*, cit., n. 720.

ticolari benemerenze presso l'imperatore e averne ricevuto in dono il busto. È tuttavia un elemento troppo tenue ed isolato per costituire un fondamento sicuro.

I missoria sostituivano in maniera elegante il denaro che si usava distribuire durante le *largitiones*; i metalli preziosi conservavano infatti il loro carattere di metalli monetabili, come valore intrinseco, indipendente da quello della lavorazione, non soltanto nell'uso pratico, ma per concetto giuridico. Si conoscono infatti nella legislazione romana precise disposizioni che disciplinavano l'opera degli artigiani in rapporto al metallo prezioso loro consegnato dai committenti (62); probabilmente per questo motivo alcuni pezzi di argenteria giunti a noi conservano la menzione del peso, impressa prima della decorazione (63), come si rileva chiaramente, ad esempio, dal piatto di Cesena.

* * *

È soprattutto al valore materiale, intrinseco, del metallo che si deve la conservazione delle argenterie tardoromane pervenuteci. Queste infatti, a differenza di quelle dei secoli precedenti, per lo più non sono state scoperte in tombe, in ripostigli di templi o in case distrutte all'improvviso, ma in nascondigli, intenzionalmente apprestati dai proprietari nell'imminenza di qualche pericolo, con lo scopo di poter recuperare, una volta superato il momento critico, quanto conservava inalterato in qualunque evenienza il valore venale, ancor più della stessa moneta, soggetta a rapide svalutazioni in periodi di crisi. Tenendo presente il fine che li ha determinati si usa definire tali complessi di argenteria tesori.

Spesso manca a queste ultime raccolte di argenti l'omogeneità di tecnica e di stile che contraddistingue i *ministeria* delle città campane; tuttavia i pezzi che compongono i tesori, sono già il frutto di una selezione, di una scelta da parte del proprietario. Talvolta quindi comprendono esemplari eccezionali, sia per dimensioni e peso, sia per ricchezza decorativa.

È il caso del tesoro recentemente scoperto ad Augusta Raurica, che si compone di numerosi, sceltissimi pezzi di argenteria, insieme ai quali furono riposti anche lingotti d'argento col marchio imperiale e monete (64). Fra gli oggetti si annoverano un candelabro, una

(62) CALABI LIMENTANI, op. cit., pp. 70-71 e pp. 95-111.

(63) STRONG, op. cit., p. 183.

(64) R. LAUR-BELART, *Un Nouveau trésor d'argenterie de l'époque romaine tar-*



Fig. 1 — CESENA - Piatto d'argento niellato
(fot. Soprint. Ant. Emilia Romagna).

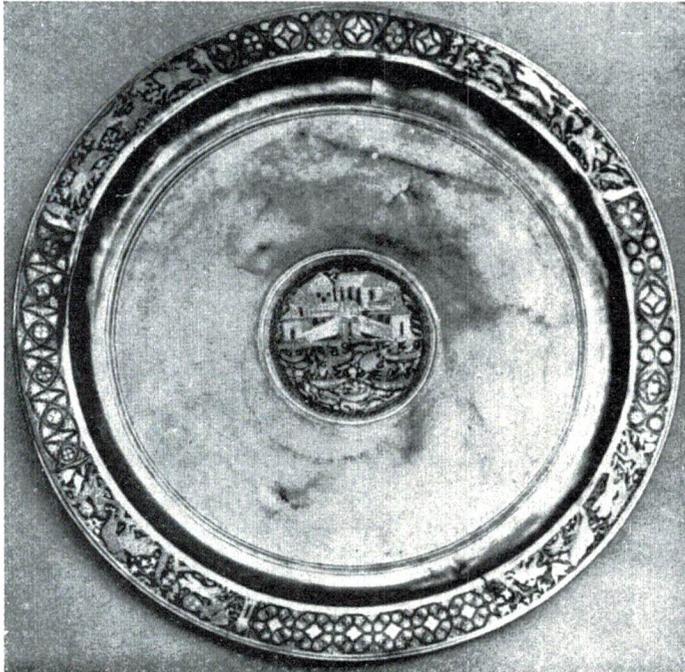


Fig. 2 — AUGUSTA RAURICA - Piatto d'argento niellato
(da « La Revue du Louvre », XIII).

piccola statua, poi patere, tazze e piatti di ogni tipo. Uno dei piatti (fig. 2) presenta tali analogie per forma, decorazione, tecnica e stile col piatto piú noto di Cesena (fig. 1), da far pensare che possa essere prodotto dalla medesima officina (65). La forma è la medesima: circolare con orlo piatto e stretto, rialzato rispetto al fondo; analoga la distribuzione delle parti decorate, che interessano un largo spazio circolare al centro del fondo e l'orlo. Anche nella tecnica usata per la decorazione si nota una uguale complessità: incisione e bulino per delineare il disegno, niello sullo sfondo per dare risalto alle figure, agemina d'oro per rendere con effetto cromatico certi particolari.

La decorazione dell'orlo in ambedue i piatti è articolata a settori e trae ispirazione da soggetti venatori, uno dei soggetti preferiti nell'arte romana del tardo impero; nel piatto di Augusta Raurica (fig. 3) i settori figurati si alternano ad altri decorati di eleganti motivi geometrici (66); in quello di Cesena (figg. 4-5) invece le scene figurate si estendono su tutto l'orlo, ma fra i diversi settori si inseriscono medaglioni rotondi, con personificazioni simboliche, che separano quelli a soggetto venatorio da altri a soggetto pastorale. Se ne riceve quindi un'impressione di maggior unità figurativa, non interrotta neppure dalle masse di due edifici inseriti nelle scene pastorali alle estremità dell'asse verticale della decorazione. L'impressione si accentua se si osservano i rapporti fra i temi rappresentati sugli orli e quello centrale, che nel piatto di Cesena sembra ispirato ad un medesimo soggetto (67). Nel tondo centrale del piatto di Augusta Raurica sono rappresentati eroti pescatori nella metà inferiore; quella superiore è interamente occupata da una composizione scenografica di edifici, che serve da sfondo (fig. 6). Nel piatto di Cesena invece, pur presentandosi la stessa duplice ri-

diver trouvée à Kaiseraugst (Suisse), in « La Revue du Louvre et des Musées de France », XIII (1963), pp. 113-120; Id., *Le Trésor d'argent d'époque romane tardive de Kaiseraugst/Argovie*, Bâle 1964, n. 2, pp. 14-17.

(65) Id., in « La Revue du Louvre », cit., p. 115.

(66) Motivi geometrici in niello, simili a quelli del piatto di Augusta Raurica, ma piú stilizzati, decorano un piatto rotondo d'argento del tesoro di Mildenhall (v. DOHRN, op. cit., tav. 23), un piatto rotondo dello stesso tesoro di Augusta Raurica (LAUR-BELART, *Le Trésor*, cit., p. 24, fig. 14) ed il vassoio di Arianna (*ibid.*, pp. 9-10, fig. 9).

(67) Questa interpretazione è accennata dal Mansuelli (Introduzione al catalogo *Ori e argenti dell'Emilia antica*, Bologna 1958, p. 21) e ripresa dal Gullini (*Ori e argenti dell'Italia antica*, cit., p. 190), mentre l'Arias nella sua esegesi interpreta la scena del banchetto come agape simbolica e ultraterrena: v. *Il piatto argenteo di Cesena*, in « Annuario Scuola Ital. Atene », XXVI-XXIX (1946-48), pp. 409-344; in « Boll. Arte », S. IV, XXV (1950), pp. 9-17; in « Studi Romagnoli », I (1950), pp. 39-42.

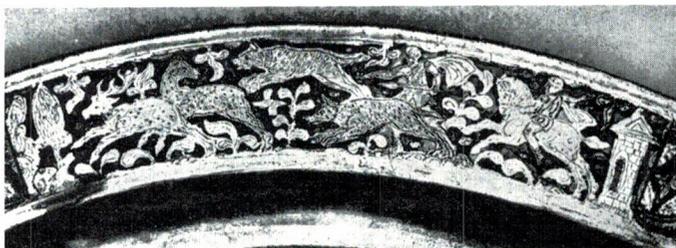


Fig. 3 — AUGUSTA RAURICA - Piatto d'argento niellato. Particolare dell'orlo (da « La Revue du Louvre », XIII).



Fig. 4 — CESENA - Piatte d'argento niellato. Particolare dell'orlo (fot. Soprint. Ant. Emilia Romagna).



Fig. 5 — CESENA - Piatto d'argento niellato. Particolare dell'orlo (fot. Soprint. Ant. Emilia Romagna).

partizione, il soggetto principale, cioè il banchetto, occupa la metà superiore, mentre in quella inferiore sono raccolti elementi ambientali che servono quasi di quinte al gruppo dei banchettanti e dei servi addetti alla mensa (fig. 7). In una visione stereometrica infatti l'edificio che appare sulla destra va proiettato indietro, lontano sullo sfondo, il gruppo dello stalliere e del cavallo, per la sua stessa rappresentazione prospettica, a sinistra, su un piano lieve-



Fig. 6 — AUGUSTA RAURICA - Piatto d'argento niellato.
Medaglione centrale (da « La Revue du Louvre », XIII).

mente avanzato rispetto a quello dei convitati; in primo piano restano gli animali da cortile e la vasca, che è vista quasi dall'alto. È fuor di dubbio che la scena del banchetto è il fulcro della raffigurazione; essa si raccorda sia ai gruppi che appaiono nella metà inferiore del tondo centrale, sia alle scene pastorali e venatorie dell'orlo, nelle quali si può vedere un momento secondario, antecedente all'azione principale. È lo stesso criterio seguito in altri monumenti figurati antichi, ad esempio in alcuni sarcofagi, che presentano sulla faccia principale l'atto culminante di un mito e su quelle laterali altri episodi ad esso collegati. È un criterio che oserei



Fig. 7 — CESENA - Piatto d'argento niellato. Il tondo centrale
(*fol. Soprint. Ant. Emilia Romagna*).

definire narrativo e che troverà poi ancor piú larga applicazione nell'arte romanica e gotica.

Non mi pare opportuno indugiare oltre sulle deformazioni e inversioni prospettiche rilevabili nella raffigurazione; esse sono tutt'altro che infrequenti nell'arte tardo antica. Si riscontrano soprattutto in composizioni eseguite con l'ausilio di cartoni e modelli, che venivano di volta in volta adattati, a seconda delle esigenze imposte dalla materia e dalla tecnica usate, dalle dimensioni e dalla forma del campo da decorare. Che nel piatto di Cesena, per l'esecuzione delle parti figurate, si siano usati dei modelli non mi par dubbio. Vi è poi un particolare che ritengo possa confermarlo con assoluta certezza: l'edificio posto all'estremità superiore dell'asse fi-

gurativo (fig. 7) presenta una rilavorazione o, per meglio dire, una correzione eseguita dopo che era stata applicata l'agemina d'oro; il tetto dell'edificio infatti conserva strisce oblique ageminate e, molto meno evidenti, incisioni oblique che non concordano affatto con il coronamento a timpani poi eseguito, e invece corrispondono perfettamente al tetto spiovente dell'edificio posto all'altra estremità dell'asse. Evidentemente l'incisore si è servito dello stesso modello, benché nell'intenzione dell'ideatore i due edifici dovessero differenziarsi; ma questo è sfuggito nella prima fase della lavorazione.

Non deve far meraviglia che ideatore ed esecutore vengano considerati due persone diverse; anzi con tutta probabilità gli esecutori furono più di uno. Fonti letterarie ed epigrafiche usano, per designare gli artigiani addetti alla produzione del vasellame in metallo pregiato, numerosi termini, che corrispondono ad altrettante specializzazioni (68); gli oggetti quindi passavano per altrettante mani quante erano le fasi di lavorazione.

Per quel che concerne i piatti di Cesena e di Augusta Raurica, ed altri esemplari di argenteria decorati in maniera analoga, le fasi di lavorazione erano certamente parecchie; è però difficile stabilirne la successione, anche perché le nostre conoscenze riguardo ai procedimenti usati per la doratura e l'applicazione del niello sono assai limitate (69).

Benché opere di questo tipo dovessero essere prodotte soltanto in alcune officine altamente qualificate, nel piatto di Cesena tuttavia non mancano le imperfezioni, evidentissime ad esempio nella doratura, che in più punti esce dall'incisione di contorno. Non ostante ciò, l'uso sapiente delle diverse tecniche ottiene effetti coloristici raffinati, simili a quelli ottenuti con agemine d'argento e d'oro sul bronzo. Fra vari oggetti di bronzo decorati ad agemina vi è una placchetta conservata al Museo del Louvre (fig. 8), sulla quale è rappresentata una scena di caccia, che offre confronti assai stretti con quelle che appaiono sull'orlo dei due piatti; si potrebbe quasi asserire che alcune figure di cacciatori sembrano copiate dal medesimo modello. Un'altra placchetta simile alla precedente (fig. 9) si trova al Museo del Bargello a Firenze, in questa però il ritmo della caccia è meno concitato. Sempre a Firenze si trova anche una spal-

(68) STRONG, op. cit., pp. 14-16.

(69) A. LIPINSKI, in « Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina », IX (1964), pp. 255-325.



Fig. 8 — PARIGI, Louvre - Placchetta di bronzo ageminato con scene di caccia (da « La Critica d'Arte », I, 3).

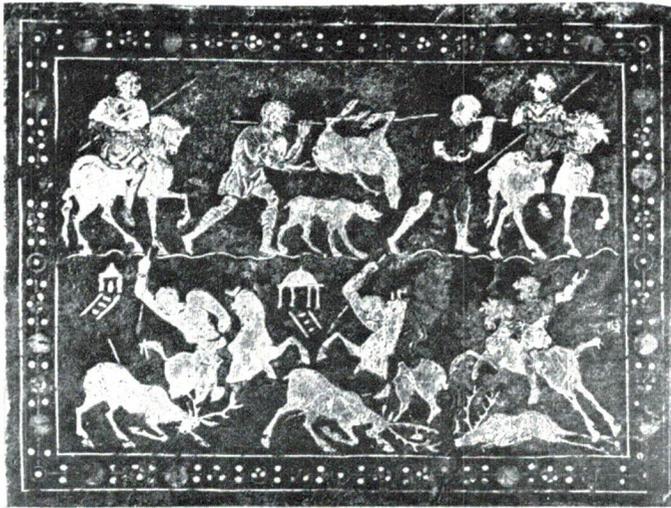


Fig. 9 — FIRENZE, Museo del Bargello - Placchetta di bronzo ageminato con scene di caccia (da « La Critica d'Arte », I, 3).

liera bronzea (fig. 10), piú tarda, decorata con gli stessi soggetti e la stessa tecnica, sebbene la composizione non riveli la stessa coesione e la stessa abilità delle placchette (70).

Se si passa dalla decorazione dell'orlo a quella del fondo centrale apparentemente i due piatti non hanno piú nulla in comune; però ambedue le scene, sia quella degli eroti pescatori, sia quella del banchetto all'aperto, trovano singolare rispondenza in due mosaici della villa di Piazza Armerina: il mosaico con eroti pe-

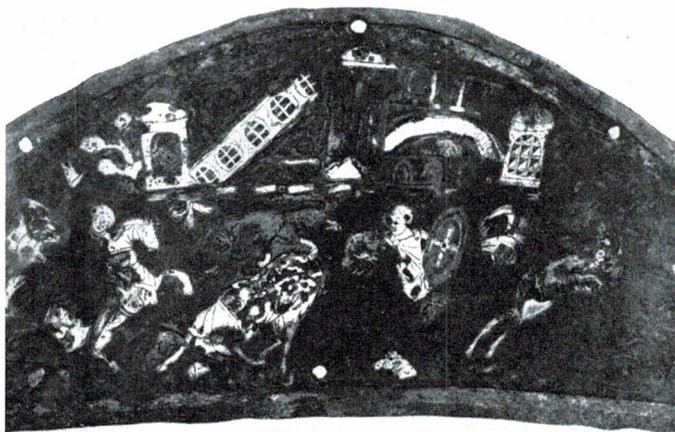


Fig. 10 — FIRENZE, Museo Archeologico - Spalliera bronzea con scene di caccia (da « La Critica d'Arte », I, 3).

scatori (fig. 11) di una delle stanze che fiancheggiano il peristilio (71) e quello dell'ambulacro detto « della piccola caccia » (72). In quest'ultimo, proprio al centro, è raffigurata una scena di banchetto (fig. 12); la mensa rotonda, lo *stimbacion* decorato a vistose righe verticali, la disposizione, gli atteggiamenti, le vesti dei convitati, brevi tuniche riccamente ornate, brache o gambali a fasce intrecciate, calzari chiusi (73), presentano tutti analogie con quelli del piatto di Cesena (74). Soltanto la tenda sotto cui si svolge il

(70) A. MINTO, *Spalliera in bronzo decorata ad intarsio del R. Museo Archeologico di Firenze*, in « La Critica d'Arte », I (1936), pp. 127-135.

(71) G. V. GENTILI, *La villa imperiale di Piazza Armerina*, Itin. Musei, n. 87, Roma 1963, p. 27, n. 22.

(72) *Ibid.*, p. 28, n. 23.

(73) Sul costume tardoantico, particolarmente per ciò che concerne le tuniche, v. M. LUISA RINALDI, *Il costume romano e i mosaici di Piazza Armerina*, in « Riv. Ist. Naz. Archeol. St. Arte. », N. S., XIII-XIV (1964-65), pp. 200-268.

(74) Per il confronto fra la scena di banchetto del piatto di Cesena e quella del mosaico « della piccola caccia », v. GULLINI, in *Ori e argenti*, cit., pp. 190-191.

banchetto è diversa; alta e tesa nel mosaico di Piazza Armerina quasi come un tetto sul capo dei banchettanti, ricadente e drappeggiata nel piatto. Anche nelle scene di caccia del mosaico, disposte intorno al banchetto, alcune figure di cavalieri possono confrontarsi per gli atteggiamenti e gli arditi scorci a figure simili sull'orlo del piatto di Cesena; il ritmo meno concitato e la dispo-

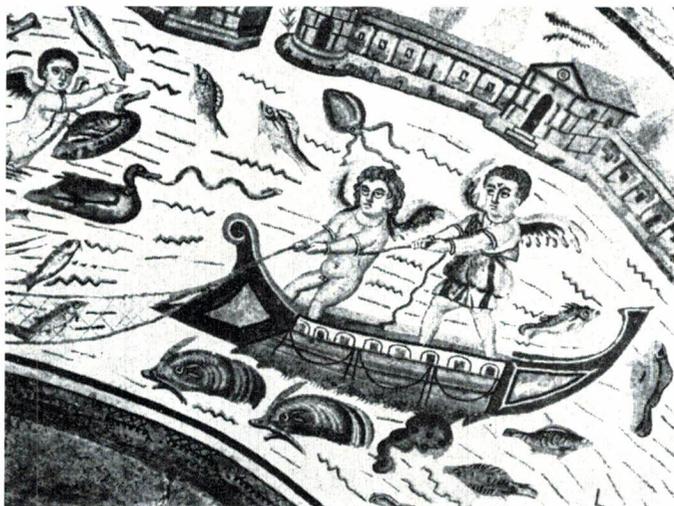


Fig. 11 — PIAZZA ARMERINA - Mosaico con eroti pescatori
(da GENTILI, *La Villa Erculia di P.A.*).

sizione dei gruppi su piani diversi invece ricordano, nell'insieme, piuttosto la scena di caccia sulla placchetta del Bargello.

Si può notare che anche nel mosaico degli eroti pescatori, come nel piatto di Augusta Raurica, lo sfondo è costituito da edifici porticati, con singoli elementi resi in maniera analoga. Ma, mentre nel piatto gli edifici si sovrappongono per occupare lo spazio semicircolare superiore, nel mosaico si dilatano orizzontalmente a incorniciare la scena, che è tutta distribuita a semicerchio. Si possono inoltre osservare, soprattutto nei gruppi di eroti che occupano la parte sinistra delle due composizioni, notevoli analogie di atteggiamenti.

A loro volta i mosaici di Piazza Armerina si ricollegano a un gruppo di mosaici romani dell'Africa proconsolare (75), in cui si riscontrano le stesse caratteristiche tecniche, l'uso degli stessi

(75) GENTILI, op. cit., p. 9.



Fig. 12 — PIAZZA ARMERINA - Mosaico della « piccola caccia ».
Particolare con il banchetto
(da GENTILI, *La Villa Erculia di P.A.*).

marmi policromi, la stessa ispirazione ad aspetti della vita reale (76); fra questi si annoverano anche soggetti di carattere marino, ai quali si potrebbe avvicinare quello del piatto di Augusta Raurica. Però il confronto piú interessante può essere stabilito fra il piatto di

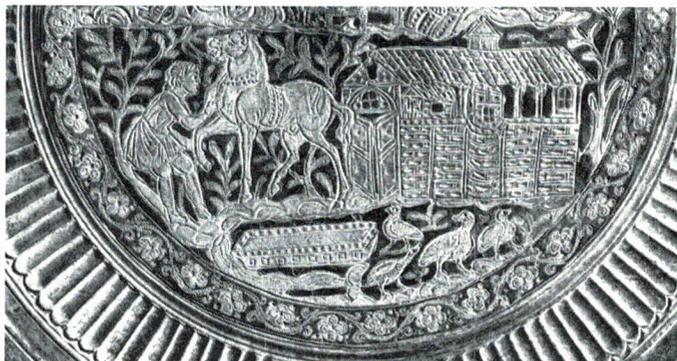


Fig. 13 — CESENA - Piatto d'argento niellato. Particolare del medaglione centrale (fot. Soprint. Ant. Emilia Romagna).

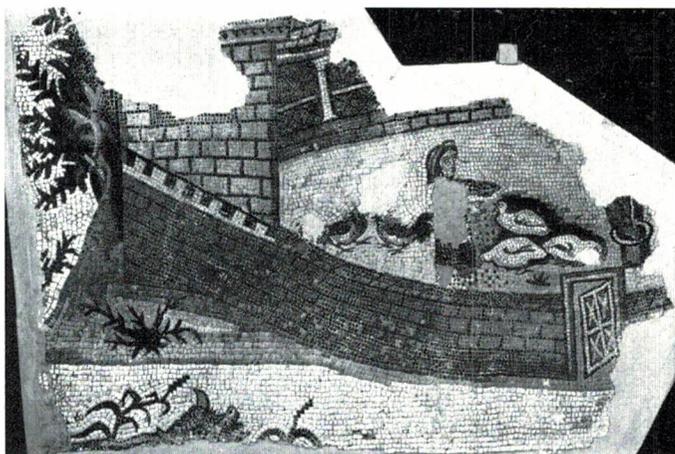


Fig. 14 — ODERZO, Museo Archeologico Comunale - Mosaico con villa rustica (fot. Gabin. Fotogr. Naz.).

Cesena ed un mosaico di Tabraca (77). Nelle scene del piatto di Cesena infatti si stagliano tre edifici, ai quali, come si è già rile-

(76) P. ROMANELLI, *Riflessi di vita locale nei mosaici africani*, in *La Mosaïque gréco-romaine*, Paris 1965, pp. 275-285.

(77) ARIAS, in « *Annuario* », cit., p. 327.

vato, si è voluto dare un diverso aspetto con la notazione di numerosi particolari. Il mosaico di Tabraca pavimentava un'aula triabsidata, e in ogni abside era la rappresentazione di un edificio, chiaramente, logicamente legato agli altri a formare un'unica composizione (figg. 15, 18, 20). È il complesso di una villa rustica, con la casa padronale, le abitazioni dei lavoratori, le stalle, inseriti con scarse notazioni ambientali in un paesaggio campestre ideale e insieme caratterizzato da piccoli particolari (78).

Nel tondo centrale del piatto di Cesena si osserva un edificio (fig. 13) racchiuso da un alto muro, senz'altre aperture che la grande porta d'ingresso, curvato ad abside nella parte mediana, dietro al quale si affaccia una loggia architravata, compresa fra due ali a muratura piena con finestre. A fianco dell'ala che si congiunge all'ingresso appare un edificio minore, mentre il tetto è sovrastato da una torretta. Una simile rappresentazione si trova anche in un mosaico di Oderzo (79), dove un alto muro ad abside delimita uno spazio aperto, oltre il quale appare la facciata di una casa, con una loggetta architravata (fig. 14). Non diversa è la rappresentazione della abitazione padronale nel mosaico di Tabarca (fig. 15): su un alto muro di recinzione, muro che presenta aperture quadrate regolari, si affaccia una loggia ad archi, compresa fra due avancorpi lievemente piú alti; analoga a questa è anche la rappresentazione della villa in un altro mosaico africano (fig. 16), quello del *Dominus Iulius* (80), e nella spalliera bronzea di Firenze (fig. 10).

Il fabbricato che appare all'estremità superiore dell'asse verticale (fig. 17), per il quale sono già state notate le modifiche apportate dopo la doratura, presenta, al centro del muro di recinzione, una duplice incisione verticale, che è stata interpretata come un pilastro angolare; quindi la rappresentazione riporterebbe su un unico piano due lati contigui di un complesso edilizio. Oltre il muro, del quale a destra si vede l'apertura, chiusa da un cancello e incorniciata da colonnine tortili con ricco capitello, che reggono un coronamento a timpano, appaiono edifici su due piani e, a sinistra, una torre circolare, in corrispondenza di una piccola porta nella mura. Se la sovrapposizione in piú piani degli edifici suggerisce immediatamente il confronto con le rappresentazioni di città

(78) M. ROSTOWZEW, *Pompeianische Landschaften und römische Villen*, in « Jahrbuch », XIX (1904), pp. 103-126, part. pp. 124-125.

(79) *Arte e civiltà romana*, cit., n. 736.

(80) ROMANELLI, op. cit., p. 280.



Fig. 15 — TABRACA - Mosaico con rappresentazione di villa rustica.
Abside mediana (da *Inv. des Mosâïques*, n. 940).

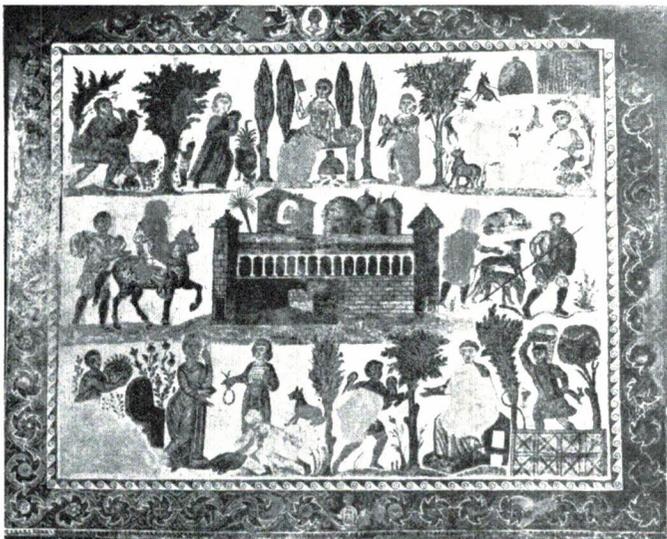


Fig. 16 — TUNISI, Museo del Bardo - Mosaico del *Dominus Iulius*
(da ROSTOVZEV, *Storia economica e sociale dell'impero romano*).

cinte da mura (81), vi è però da osservare che nel complesso edilizio esaminato il muro di cinta è molto più basso delle altre costruzioni; queste sono poche e ben distanziate. È quindi più verosimile pensare ad una visione d'insieme del recinto di una villa rustica con i vari corpi di costruzioni, sovrastati dalla mole dell'edificio principale (82). Anche in uno dei due mosaici laterali di Tabraca (fig. 18) si riscontra qualcosa di simile: in primo piano si osserva un muro merlato, con aperture quadrate, simile a quello dell'edificio principale (si noti che anche nel piatto di Cesena il muro dell'edificio al centro e di quello all'estremità superiore terminano con lo stesso fregio a cerchietti), e in un secondo piano si staglia un complesso di edifici. Per la terza costruzione, anche questa chiusa da un muro e da un cancello e apparentemente composta di più costruzioni (fig. 19), non è possibile trovare alcun parallelo con quella del terzo mosaico di Tabraca, che invece reca la rappresentazione di un edificio basso e allungato, con ampie aperture (fig. 20); un particolare permette tuttavia di collegare ugualmente le due composizioni. Dietro l'edificio nel piatto di Cesena si staglia un cavallo incedente, col collo eretto, il petto poderoso sporto in avanti e la parte posteriore singolarmente rialzata; nel mosaico di Tabraca si nota un cavallo la cui figura è così simile, fin nei più piccoli particolari, da far pensare che derivino da un unico archetipo.

I rapporti iconografici rilevati mi sembrano particolarmente significativi per stabilire che i soggetti, i modelli delle composizioni dei due piatti esaminati si riallacciano ad una tradizione figurativa occidentale, con la quale concorda pienamente anche la sensibilità coloristica che predomina nella composizione, affidata al contrasto dell'argento dell'oro e del niello e al chiaroscuro ottenuto con fitte, sottili incisioni sulla superficie lucente dei metalli. Questo appare ancor più evidente se si esaminano altri esemplari coevi di piatti d'argento, prodotti sicuramente da officine orientali, come, ad esempio, il piatto di Achille dello stesso tesoro di Augusta Raurica, firmato da un artigiano tessalonicese (83).

(81) ARIAS, in « Annuario », cit., pp. 332-333.

(82) V. ad es. la ricostruzione assionometrica della Ville dei Sette Bassi (L. CREMA, *L'architettura romana*, Torino 1959, fig. 598) e la villa romana di Fliessen (*ibid.*, fig. 562).

(83) LAUR-BELART, in « La Revue du Louvre », cit., p. 114, figg. 2-4; *Id.*, *Le Trésor*, cit., pp. 8-13, figg. 1-5.

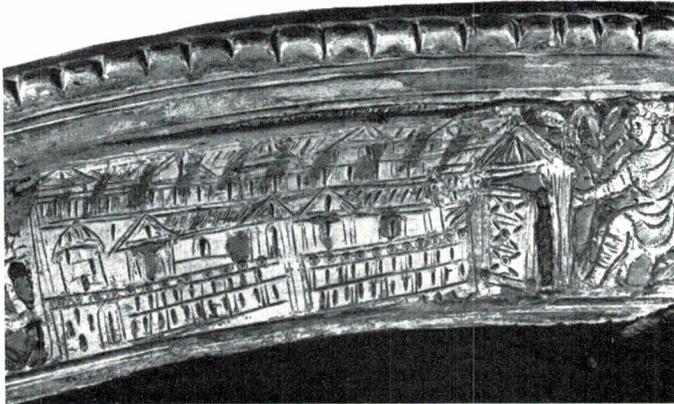


Fig. 17 — CESENA - Piatto d'argento niellato. Particolare della zona superiore dell'orlo (fot. Soprint. Ant. Emilia Romagna).

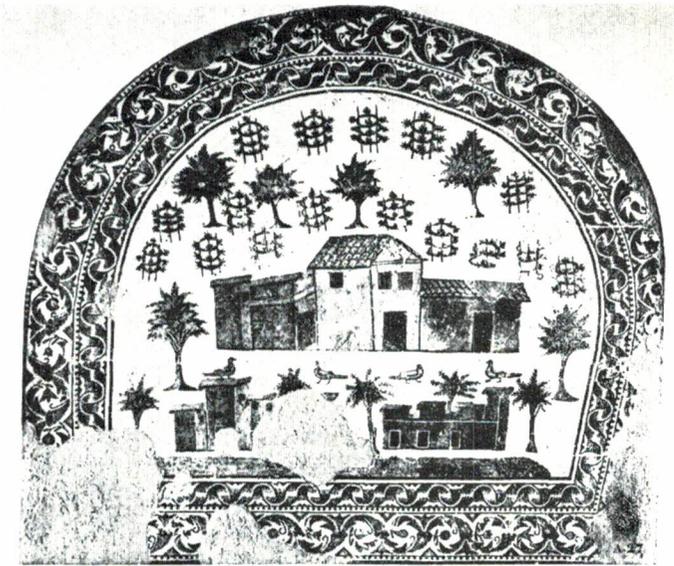


Fig. 18 — TABRACA - Mosaico con villa rustica. Abside di sinistra (da *Inv. des Mosaiques*, n. 940).

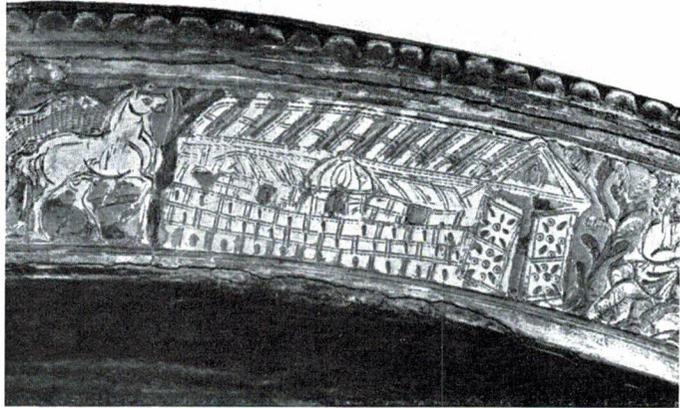


Fig. 19 — CESENA - Piatto d'argento niellato. Particolare della zona inferiore dell'orlo (fot. Soprint. Ant. Emilia Romagna).

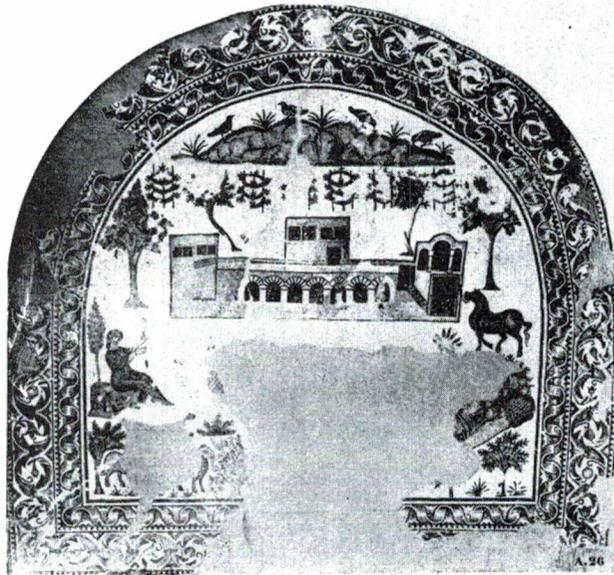


Fig. 20 — TABRACA - Mosaico con villa rustica. Abside di destra (da *Inv. des Mosaiques*, n. 940).

La decorazione è a rilievo e si avverte soltanto un lieve effetto chiaroscurale, molto simile a quello dei rilievi e delle sculture orientali della prima metà del IV secolo. La stessa tecnica si riscontra anche in altri numerosi pezzi di argenteria dei tesori rinvenuti in Britannia, particolarmente in quelli di Traprain Law (84) nel piatto rettangolare di Corbridge e, infine, nel *missorium* di Teodosio.

Mi sembra opportuno accennare a questo punto anche al secondo piatto di Cesena, rinvenuto insieme all'altro, ma assai meno noto (85). Esso ha forma circolare, assolutamente piana, con un sottile bordo a rilievo; inferiormente è fornito di un piede cilindrico bassissimo, sulla cui parte interna è riportata, in caratteri latini punteggiati, una duplice menzione del peso. Nel centro del piatto, in uno spazio delimitato semplicemente da solchi circolari, è una figura di erote (fig. 21) che tiene, con ciascuna mano, un oggetto formato da cerchi o da palline, collegati con una cordicella. La figura, disegnata ad incisione, è estremamente comune; le forme piene e gli arti brevi lo avvicinano a una numerosissima serie di putti e di eroti che appaiono in rilievi e mosaici romani fra la metà del III secolo e gli inizi del IV. Gli oggetti che gli pendono dalle mani, e son probabilmente giocattoli, trovano confronto invece, in modo particolare, con quelli tenuti dagli eroti su un sarcofago conservato a Roma nel palazzo Mattei, che il Rodenwaldt (86) giudica microasiatico e data fra il III e il IV secolo.

D'altra parte sia la forma che i criteri decorativi dei due piatti di Cesena sono diversi; anche i bolli che ambedue i piatti conservano nella parte posteriore sono impressi con criteri diversi (87). Infatti nel piatto decorato a niello i bolli sono stati impressi con punzoni, quindi, per una non perfetta impressione e per una sovrapposizione del colpo con cui è stato segnato il centro, oggi non sono chiaramente leggibili e non se ne può trarre nessun elemento certo per localizzare l'officina in cui il piatto fu prodotto. Nell'altro piatto invece il peso è stato registrato a mano, con linee punteggiate, due volte, e fra le due menzioni ponderali è inciso un monogramma, non ancora integrato. Si può rilevare che ambedue i bolli sono in caratteri latini, mentre la firma dell'artefice tessalonicense sul piatto

(84) PIRZIO-BIROLI STEFANELLI, op. cit., pp. 122-123.

(85) ARIAS, in « Fasti Archaeol. », III (1950), n. 4432.

(86) G. RODENWALDT, in « Jahrbuch », LIII (1938), n. 5, p. 413, figg. 13-16.

(87) ARIAS, in « Annuario », cit., pp. 336-337; A. DONATI, *Fonti cesenati romane*, in questo stesso volume, figg. 34-35.

d'Achille è in caratteri greci (88). Anche questo particolare concorre, insieme ai confronti portati e alla tendenza coloristica rilevata nella decorazione, a ricondurre nell'ambito occidentale l'officina dalla quale è stato prodotto il piatto di Cesena e, probabilmente, anche quello di Augusta Raurica. Quanto alla cronologia, che di per sé non sarebbe facile da stabilire, mi sembra che debba essere determinata con sufficiente sicurezza, attraverso le monete ed i lingotti rinvenuti nel tesoro di Augusta Raurica (89), nella prima metà del



Fig. 21 — CESENA - Piatto d'argento con erote. Particolare del medaglione centrale (fot. Soprint. Ant. Emilia Romagna).

IV secolo. A sostegno di questa tesi si può addurre anche il confronto fra la tenia vegetale che circonda il medaglione centrale con quella che incornicia il ritratto di Costanzo II nel *missorium* di Kerc' (90), datato al 343.

Insieme ai piatti di Cesena è stata trovata una moneta di Teodorico (91); appare evidente che il tesoro sia stato nascosto al-

(88) LAUR-BELART, in « La Revue du Louvre », cit., p. 114; ID., *Le Trésor*, cit., p. 8, fig. 1.

(89) LAUR-BELART, in « La Revue du Louvre », cit., pp. 119-120; ID., *Le Trésor*, cit., pp. 34-35, figg. 24-25.

(90) STRONG, op. cit., fig. 38.

(91) ARIAS, in « Annuario », cit., p. 309, nota 2.

l'epoca della moneta, probabilmente fu sepolto quando si avvertí la minaccia della riconquista bizantina. D'altra parte le stesse fratture antiche rilevate sull'orlo del piatto piú noto indurrebbero a ritenere che lo stato di conservazione al momento in cui fu sepolto fosse già cattivo o per la lunga usura o perché già trafugato. Si tratterebbe quindi, come nel caso del tesoro di Traprain Law, di una tesaurizzazione di oggetti trafugati, che vennero serbati anche se non piú integri, soprattutto per il loro valore come metallo. Questi oggetti preziosi quindi debbono al valore materiale la loro conservazione, a cagione di quegli stessi eventi che tante distruzioni arrecarono al patrimonio artistico del mondo antico.