

8 MATERIA E ARTE

Federica Grossi

Di vetro e metallo

**Vasellame bronzeo
decorato a smalto
di età romana**





UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Direttore della Collana

Fabrizio Slavazzi (Università degli Studi di Milano; Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali)

Vicedirettore

Claudia Lambrugo (Università degli Studi di Milano; Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali)

Comitato scientifico

Elena Calandra (Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo)

Fulvia Ciliberto (Università degli Studi del Molise)

Mauro Menichetti (Università degli Studi di Salerno)

Fabrizio Pesando (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")

Volume stampato con il contributo del Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali (Finanziamento PSR 2016, Università degli Studi di Milano)

Volume sottoposto a processo di *blind peer review* prima della pubblicazione.

Immagine di copertina: disegno di Federica Grossi.

Edizione e distribuzione

Edizioni All'Insegna del Giglio s.a.s.

via Arrigo Boito, 50-52; 50019 Sesto Fiorentino (FI)

tel. +39 055 6142 675

e-mail redazione@insegnadelgiglio.it; ordini@insegnadelgiglio.it

sito web www.insegnadelgiglio.it

ISSN 2421-3578

ISBN 978-88-7814-984-7

e-ISBN 978-88-7814-985-4

© 2020 All'Insegna del Giglio s.a.s.

Stampato a Sesto Fiorentino, maggio 2020

BDprint

Indice

Ringraziamenti	7
Introduzione	9
I. Fonti, materiali, tecniche	11
I.1 Una classe sconosciuta	11
I.2 Lo smalto	12
I.3 Tecniche di lavorazione del vasellame metallico	13
I.4 La smaltatura	15
II. Le forme e le funzioni	17
II.1 Introduzione alla tipologia	17
Gruppo I, forme aperte. Forma A – <i>Trullae</i>	17
Gruppo I, forme aperte. Forma B – Coppette	18
Gruppo I, forme aperte. Forma C – Bicchieri	19
Gruppo I, forme aperte. Forma D – <i>Paterae</i>	19
Gruppo II, forme chiuse. Forma A – <i>Brocche/oinochoai</i>	19
Gruppo II, forme chiuse. Forma B – Fiasche	20
Gruppo II, forme chiuse. Forma C – Balsamari	20
Gruppo II, forme chiuse. Forma D – Recipienti ovoidali	24
Gruppo II, forme chiuse. Forma E – Recipienti-statuette in forma di gallo	24
Gruppo II, forme chiuse. Forma F – Recipiente da Ambleteuse	25
II.2 Elementi frammentari e componenti	25
II.3 Schema riassuntivo della classificazione tipologica	26
III. Le decorazioni	31
III.1 Lo stile: ripresa e derivazione	31
III.2 I motivi decorativi	32
III.2.1 Motivi a cinta muraria	32
III.2.2 Motivi a base pentagonale	32
III.2.3 Motivi a base circolare	32
III.2.4 Motivi vegetali	33
III.2.5 Motivi geometrici	33
III.2.6 Motivi ad arabesco	34
III.2.7 Motivi a onde	34
III.2.8 Motivi a crescenti lunari e triangoli	34
III.3 Il decoro figurato: motivi animali	35
III.4 Il mosaico millefiori	35
III.5 La decorazione inscritta	36
Tavole	37
IV. Produzione, distribuzione, contesti	53
IV.1 Officine e botteghe	53
IV.2 Una bottega militare? Tesori dal Vallo di Adriano	55
IV.3 Distribuzione e contesti	56
IV.3.1 Abitati	57
IV.3.2 <i>Villae</i>	58

IV.3.3 Luoghi di culto	59
IV.3.4 Sedi militari	59
IV.3.5 Ripostiglio, terme, relitto	59
IV.3.6 Sepolture	60
IV.4 Analisi dei contesti	62
Conclusioni	69
Catalogo	73
Referenze fotografiche	141
Appendice I – Epigrafia	143
Appendice II – Disegni comparativi dei manufatti	145
Appendice III	153
Bibliografia	155

Ringraziamenti

Questo lavoro è il frutto di una lunga serie di revisioni, per la pazienza delle quali devo assolutamente ringraziare in primo luogo il mio Professore, Fabrizio Slavazzi, nonché di suggerimenti e consigli esperti volti a migliorarlo e per i quali i ringraziamenti vanno alla Professoressa Marina Castoldi per le consulenze sul bronzo, alla Professoressa Maria Teresa Grassi† per le molteplici letture del testo e alla Professoressa Chiara Torre per i richiami alle fonti. Un grazie speciale, infine, alla Dottoressa Margherita Bolla, le cui osservazioni sono sempre decisive.

Per le innumerevoli informazioni relative agli oggetti qui citati, per la cortesia nel rispondere alle mie domande e per le immagini ricevute, i miei ringraziamenti vanno al team del *Portable Antiquities Scheme* e a quello del *Victoria & Albert Museum* a Londra, al team del *Metropolitan Museum of Art* di New York, a Noel Maheo e Gauthier Gillmann per il *Musée de Picardie* di Amiens, a Manuel Gozalbes Fernández de Palencia per il *Museu de Prehistòria de València*, a Joanne Anderson per la *Society of Antiquaries of Newcastle upon Tyne*, a Louis Swinkels per il *Museum Het Valkhof in Nijmegen*, a Hélène Chew per il *Musée d'Archéologie nationale et domaine National de Saint-Germain-en-Laye Château*, a Ute Klatt per il *Römisch-Germanisches Zentralmuseum Mainz*, a Wolfgang Warnecke per il *Museum im Schloss*

Bad Pyrmont, a Sjoerd Aarts per il *Centre Céramique – Kumulus – Natuurhistorisch Museum* di Maastricht, a Debora Schmid per il *Museum und Römerhaus* di *Augusta Raurica*, a Susan Fox per il *Bath & North East Somerset Council*, a Francesca Morandini e Piera Tabaglio per il *Museo di Santa Giulia di Brescia*, a Patricia Schlemper per l'*Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg*, a Susanne Willer per il *LVR-LandesMuseum Bonn*, ad Astrid Stevens per il *Limburgs Museum* di Venlo, a Rob Dijkstra per il *Groninger Museum*, a Sam Butcher per l'*Hampshire County Council and Hampshire Cultural Trust*, a Jacklyn Burns per il *J. Paul Getty Museum, Villa Collection* in Malibu, a Eve Reverchon e Charlie Wrigglesworth per *Alnwick Castle, Collection of the Duke of Northumberland* e a tutti i collaboratori, curatori, responsabili delle sezioni museali che non ho citato personalmente ma che hanno contribuito alla raccolta dei dati.

Infine, un grazie di cuore ai colleghi e agli amici che hanno seguito lo sviluppo di questo lavoro, mi hanno spronata e hanno tollerato con infinita pazienza che parlassi loro di bronzo e smalto in qualunque occasione, sempre e comunque, per quasi due anni.

Ad maiora.

Introduzione

Il vasellame in bronzo di età romana è stato ed è tuttora oggetto di una serie di studi ad ampio respiro incentrati sulle forme, sulle produzioni e sulle loro relazioni con le forme vascolari realizzate in altri materiali, come la ceramica e il vetro. Esiste però una classe di recipienti in bronzo la cui peculiarità è data dalla lavorazione e dalla tecnica decorativa, due aspetti che uniscono le competenze di artigiani esperti sia nella metallurgia che nella fusione del vetro e che hanno il loro risultato in vasellame dalla base metallica e con una decorazione a smalto policromo. Il primo studio organico relativo a materiali in bronzo decorati a smalto comparve nel 1933 sulla rivista *Préhistoire*¹ a opera di François Henry, come saggio di un centinaio di pagine all'interno del quale venivano analizzate le origini, lo sviluppo dalla cultura La Tène, le tecniche, i motivi decorativi e le rotte seguite dagli artigiani per la diffusione di questa tipologia di oggetti, con una serie di immagini relative ad alcuni dei pezzi citati, comprendenti fibule, placche per cinturoni o contenitori di qualsiasi forma. Lo scopo del lavoro era quello di focalizzare l'attenzione sugli *Émailleurs d'Occident*, come da titolo, ossia sugli artigiani che erano stati in grado di portare a un altissimo livello di precisione questa tecnica "barbara": benché il testo presenti alcune mancanze – in particolare la trattazione ampia e generica dei materiali – rimane ancora oggi un punto di riferimento per lo studio del vasellame metallico a smalto.

In precedenza vi erano stati altri tentativi di sviluppare l'argomento, considerandolo tuttavia in maniera più generale e puntando solo sull'arte della smaltatura, senza curarsi dei materiali: rilevanti sono i primi brevi accenni di John Horsley del 1732 nella sua opera monumentale *Britannia Romana*, seguiti dal testo di Jules Labarte *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au Moyen Age* del 1857, per arrivare infine alle soglie del XX secolo con Émile Molinier e il suo volume su *L'émaillerie* del 1891². Allo stesso modo, ricerche simili non sono mancate in seguito, ma ancora una volta hanno mantenuto un raggio d'azione piuttosto ristretto, prendendo in esame solo alcuni aspetti della questione: mentre i cataloghi dei musei si occupavano di recensire le proprie collezioni citando i pezzi più interessanti, singoli autori tentavano di dissipare i molti dubbi relativi alle tecniche di esecuzione e all'artigianato, così come altri si

dedicavano a brevi studi su pezzi isolati ma provenienti da contesti sicuri.

Nella letteratura archeologica è possibile inoltre individuare alcuni tentativi, anche recenti, di condurre analisi specifiche, tuttavia sempre con lacune o essenzialmente incomplete e mai ad ampio raggio: la maggior parte di tali studi ha concesso largo margine di esame alla composizione chimica dei vetri e degli smalti³, lasciando quasi del tutto da parte le associazioni con le forme a cui sono applicati, la scelta dei motivi decorativi e i contesti di rinvenimento, se non per proporre qualche confronto. Totalmente assenti sono gli studi dedicati alla ricerca delle botteghe e delle rotte commerciali sia degli artigiani che dei manufatti – a parte pochi e datati accenni – a causa soprattutto della carenza di dati affidabili a cui fare riferimento e sui quali basarsi per proporre ipotesi verosimili.

Per quanto concerne il materiale, i lavori più recenti sono quelli di Ernst Künzl, dedicati a una coppia di oggetti facenti parte di un servizio, una *patera* e una brocca ora conservate a Mainz⁴, e la raccolta di saggi *The First Souvenirs. Enamelled Vessels from Hadrian's Wall*, edita nel 2012 a cura di David John Breeze e incentrata su un gruppo di coppe di piccole dimensioni, aventi come peculiarità quella di riportare i nomi di alcuni dei forti disposti lungo il Vallo di Adriano⁵.

Dal punto di vista della situazione attuale, lo sviluppo di internet e del web ha consentito di aprire una pagina di storia degli studi "online" sempre in fase di aggiornamento: molti siti e immagini sono ora facilmente raggiungibili grazie a semplici ricerche e, spesso, la digitalizzazione di pubblicazioni piuttosto datate consente di visionare materiale che altrimenti sarebbe inaccessibile e quasi impossibile consultare, come i testi di ricerca e catalogazione sette-ottocenteschi disponibili in esemplari cartacei limitati o le notizie di ritrovamenti attuali edite in bollettini locali a bassa diffusione. Tra i siti, quelli maggiormente utili e affidabili sono le piattaforme dei musei, in particolare quelle che dispongono di database con le proprie collezioni online: al loro interno è infatti possibile trovare tutte le informazioni necessarie allo studio dei pezzi e della loro storia, compresi i contatti di curatori e personale della struttura che possono professionalmente aiutare nella ricerca.

1. HENRY 1933, pp. 65-146.

2. HORSLEY 1732; LABARTE 1857; MOLINIER 1891. Nel primo caso si tratta di alcune brevi notizie in relazione al ritrovamento della Rudge Cup (scheda n. 21), il secondo è uno studio completo sulle tecniche di smaltatura a *cloisonné* e a *champlevé* in età antica e medievale, mentre il terzo è la cronistoria dell'uso dello smalto dal periodo greco-romano al XVIII secolo.

3. Molto interessanti sono i recenti studi di Julian Henderson, del Dipartimento di Archeologia dell'Università di Nottingham, sul vetro nel mondo antico e sullo smalto (HENDERSON 1991, 2000 e 2013), quelli sulla metodologia per lo studio dei materiali vetrosi nel mondo romano (BAYLEY, FREESTONE, JACKSON 2015) e quelli di Frances McIntosh dell'Università di Newcastle in particolare sulle fibule (McINTOSH 2009).

4. KÜNZL 1995, pp. 39-50.

5. *Souvenirs* 2012.

Una situazione simile è quella dei manufatti schedati e venduti per lotti a opera delle case d'asta attraverso le pagine web: in queste circostanze, tuttavia, la documentazione più vantaggiosa risulta essere proprio quella fotografica, mentre i dati relativi all'oggetto archeologico in sé sono di solito pochi e carenti a causa della sinteticità della schedatura.

Vi sono anche siti internet espressamente dedicati alla ricerca e strutturati come database archeologici, il cui scopo è quello di raccogliere più dati possibili, sottoporli a giudizio professionale da parte degli studiosi e contribuire allo studio del materiale rendendo fruibili le informazioni su esso. Buona parte degli oggetti che verranno descritti all'interno del catalogo al termine del testo proviene da indagini recenti effettuate in Inghilterra, dove, in sintesi, la legislazione in merito al materiale archeologico consente l'uso del metal detector a scopo personale, a patto che lo scopritore renda noto il ritrovamento⁶: questo avviene attraverso appositi database, il più grande e noto dei quali è il *Portable Antiquities Scheme* raggiungibile al sito <https://finds.org.uk/> e legato al British Museum. Al suo interno i singoli pezzi vengono registrati, georeferenziati, studiati e tutte le informazioni su essi vengono pubblicate online in modo che chiunque sia interessato possa avere accesso ai dati e li possa condividere a fini scientifici.

In conclusione, il vasellame bronzeo decorato a smalto è sempre rimasto un argomento poco discusso all'interno della più ampia produzione che associa i due materiali e la spiegazione risiede nelle difficoltà legate alla funzione dei manufatti, alla tecnica produttiva e alla datazione. Per quanto riguarda il primo fattore, nella maggior parte dei casi gli oggetti hanno una forma molto particolare ed elaborata, la cui destinazione

d'uso più probabile è quella di contenitori per beni altrettanto preziosi come profumi, oli o essenze, tuttavia il contrasto intrinseco fra praticità e fragilità che li delinea rende difficile immaginare quale fosse in dettaglio il loro uso; allo stesso modo la produzione, talvolta con singole gettate di bronzo e talvolta con la saldatura o la legatura di minuti componenti, solleva dubbi sul perché vi fossero tante differenze nell'esecuzione da manufatto a manufatto. Infine, l'elemento più complesso è costituito dalla cronologia, poiché sul totale dei pezzi attualmente recensiti, solo una piccola percentuale proviene da un contesto sicuro: buona parte dei manufatti scoperti tra il XVIII e il XX secolo è priva di un background solido che ne ricostruisca la collocazione originaria e permetta di ricavarne delle informazioni utili allo studio e gli oggetti sono noti solo come materiale da collezione. Come altri materiali antichi di pregio, il vasellame decorato a smalto è presto entrato a far parte di un mercato "di lusso" e i singoli pezzi hanno seguito percorsi differenti che li hanno portati talora all'interno di grandi musei europei o stranieri, talora anche in collezioni private, all'interno delle quali se ne sono perse le tracce. Nel caso in cui nessuna nuova e affidabile documentazione sia dunque pervenuta, la sola strategia utilizzabile è quella di riconoscere l'esistenza sulla base di immagini, notizie bibliografiche e disegni e cercare di tracciarne un profilo morfologico, stilistico e cronologico ricostruttivo il più accurato possibile durante lo studio. A tale proposito, prima di iniziare la trattazione è opportuno specificare che non è stato possibile visionare personalmente i manufatti e svolgere un'analisi autoptica completa su ciascuno dei pezzi, pertanto le considerazioni qui presentate sono frutto di osservazioni fatte sulla base del materiale edito o pubblicato online; allo stesso modo, i disegni delle forme e dei motivi decorativi visibili all'interno delle tavole sono da considerarsi delle ipotesi ricostruttive, per le quali ci si è serviti, ancora una volta, delle immagini a disposizione e delle misure riportate, cercando di essere più attenti possibile al dettaglio.

6. Per la legislazione inglese sul metal detecting si possono consultare molte pagine online, da quella del *Portable Antiquities Scheme* <https://finds.org.uk/getinvolved/guides/codeofpractice> (ultimo accesso 16/10/2017) con le linee guida base per chi decide di intraprendere questo hobby, a quella governativa in materia di *Treasure Act*, la legge del 1996 valida in Inghilterra, Galles e Irlanda del Nord in merito al rinvenimento di materiale archeologico sul territorio <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1996/24/contents> (ultimo accesso 16/10/2017).

I. Fonti, materiali, tecniche

I.1 Una classe sconosciuta

Περίκεινται μὲν δὴ τῷ μειρακίῳ νεανίαι καλοὶ καὶ καλὰ ἐπιτηδεύοντες καὶ οἶον εὐπατρίδαι, καὶ ὁ μὲν παλαιστράς. Τι ἐπιδηλοῖ τῷ προσώπῳ, ὁ δὲ χάριτος, ὁ δὲ ἀστεισμοῦ, τὸν δὲ ἀνακεκυφέναι φήσεις ἐκ βιβλίου, φέρουσι δὲ αὐτοὺς ἵπποι παραπλήσιοι οὐδεὶς ἄλλος ἄλλῳ λευκός, τις καὶ μέλας καὶ φοῖνιξ, ἀργυροχάλινοι καὶ στικτοὶ καὶ χρυσοὶ τὰ φάλαρα. Ταῦτα φασὶ τὰ χρώματα τοὺς ἐν Ὠκεανῷ βαρβάρους ἐγγεῖν τῷ χαλκῷ διαπύπῳ, τὰ δὲ συνίσταται καὶ λιθοῦσθαι καὶ σώζειν, ἃ ἐγράφη¹.

«Circondano quel giovane altri giovani, belli e a belle opere intenti, come si conviene a discendenti di buona famiglia. Chi ha l'aspetto vigoroso della palestra, chi aggraziato, chi ha modi eleganti e c'è anche chi – vorresti dire – ha appena alzato lo sguardo da un libro. I cavalli su cui avanzano hanno tutti un manto diverso: bianco, sauro, nero e baio, con redini d'argento e finimenti variopinti e dorati. Si dice che i Barbari oltre l'Oceano versino questi pigmenti sul bronzo reso incandescente dal fuoco e che questi si combinino insieme, diventino duri come la pietra e conservino i disegni che vi sono stati incisi».

Sono parole pertinenti al testo noto con il nome di *Εἰκόνες*, *Immagini* o *Pinacoteca*, generalmente attribuito a Flavio Filostrato o Filostrato di Atene, sofista e retore greco vissuto fra il 165/170-244/249 d.C. La paternità dell'opera risulta piuttosto controversa ancora oggi a causa dell'esistenza di ben quattro² figure storiche identificate sotto lo stesso nome e imparentate fra loro, le cui cronologie intrecciate rendono complesso stabilire dei punti fissi sia per quanto riguarda le loro vite che le produzioni letterarie. Il primo Filostrato, riconosciuto come "figlio di Vero", si colloca durante il regno di Nerone³ e a lui sono attribuiti alcuni panegirici, varie opere di retorica, tragedie, commedie e un lavoro – dubbio – sull'imperatore Nerone, mentre al figlio Flavio Filostrato sono attribuite le *Vite dei Sofisti*, la *Vita di Apollonio di Tiana*, i *Discorsi*, l'*Eroico*, un trattato sulla ginnastica, epigrammi, dialoghi ed epistole. Vi sono poi Filostrato Maggiore o di Lemno, pronipote di Flavio Filostrato, nato verso il 190-191 d.C. e Filostrato Minore, nipote a sua volta del precedente, da collocarsi nella seconda metà del III secolo d.C. Da

un punto di vista storico, gli studiosi sembrano ormai concordi nell'accettare la versione della *Suda* che contempla l'esistenza dei primi tre Filostrati – ai quali si aggiunge l'ultimo per una seconda redazione delle *Immagini* – e sul fatto che fu Flavio Filostrato a entrare a far parte della corte imperiale di Roma durante il regno di Settimio Severo e a contribuire attivamente al circolo di intellettuali – matematici e filosofi – radunatosi attorno alla figura di Giulia Domna, ma soprattutto che fu lui a partecipare alla spedizione voluta dall'imperatore in *Britannia* per le sue campagne a difesa del *limes* fra 208 e 211 d.C.⁴.

Altra grande discrepanza riguarda proprio il testo delle *Εἰκόνες*: se la seconda versione è legata al quarto Filostrato e datata post 250 d.C., la prima oscilla tra Flavio Filostrato e Filostrato Maggiore, rispettivamente il secondo e il terzo⁵. Per arrivare a proporre una soluzione potrebbe essere utile analizzare anche un altro lavoro, la *Vita di Apollonio di Tiana*, che risulta essere per certo di Flavio Filostrato: uno dei passaggi descrive infatti come egli stesso vide le maree dell'Oceano nel paese dei Celti e costituisce l'elemento su cui gli studiosi hanno basato l'identificazione dell'autore Filostrato con quel Filostrato sofista che accompagnò l'imperatore in *Britannia*⁶. Il passo è inoltre interessante perché il riferimento all'Oceano e al paese dei Celti che si estende oltre le sue acque agitate, sembra avere delle somiglianze con il passo delle *Immagini* sopra riportato, in cui viene descritto il luogo di provenienza degli artigiani abili nel fissare i pigmenti sul bronzo. Seppure da prendere con cautela, questa ipotesi viene a proporre l'esistenza di un legame fra i due testi e, di conseguenza, a farli risalire entrambi allo stesso autore, Flavio Filostrato di Atene, permettendo così di assumere che non solo egli visitò la *Britannia* agli inizi del III secolo d.C., ma che anche ne osservò le tecniche artistiche e ne rimase colpito. Si tratta certo solo di un'ipotesi che al momento non trova conferme e che deve inoltre tenere in considerazione il fatto che nella *Vita di Apollonio* l'autore parli proprio di una popolazione di origine celtica (κελτούς), mentre nelle *Immagini* usi un generico "barbari" (βαρβάρους) per descrivere gli abitanti ἐν Ὠκεανῷ; tuttavia, se si considerano sia le origini greche dell'autore che il periodo in cui scrive – la media età imperiale – il riferimento alle

1. Philostr., *Imag.* I, 28, con traduzione di A. Fairbanks. Per alcune osservazioni sulla resa dei colori nei testi di Filostrato, si veda anche ABBONDANZA 2008, pp. 49-65.

2. Il Lessico della *Suda* ne identifica solo tre, Filostrato figlio di Vero, Filostrato figlio del precedente e Filostrato figlio di Nerviano e pronipote del secondo, ma vi sono delle discrepanze nei passaggi del testo in relazione alle parentele, alle attribuzioni dei testi e, non da ultimo, alle età dei personaggi (ANDERSON 1986, pp. 291-296).

3. Già questa datazione porta all'insorgere di problemi: ammettendo anche che il primo Filostrato avesse circa 20 anni alla morte di Nerone nel 68 d.C., non è possibile che il figlio e i successivi discendenti siano poi vissuti tra la seconda metà del II e la seconda metà del III secolo d.C.

4. Sul rapporto tra Filostrato e Giulia Domna si vedano WARMINGTON 1968, pp. X-XI, GHEDINI 1984, pp. 10-11 e LEVICK 2007, pp. 107-123, mentre sulla vita e il genere letterario di Flavio Filostrato si veda BOWIE 2009, pp. 19-32.

5. ARIAS 1960, pp. 689-691.

6. «He (Philostratus) claims in the *Life of Apollonius* to have seen the tides of Ocean, and this has led to the convincing idea that he was present with the imperial family in Gaul and even went over the Channel to Britain, 208-211» (LEVICK 2007, p. 112); per il passo della *Vita di Apollonio*, Philostr. *vi*, V, 2: Τὰς δὲ τοῦ Ὠκεανοῦ τροπὰς καὶ αὐτὸς μὲν περὶ Κελτούς εἶδον.

tradizioni celtiche (ancora molto evidenti) come barbare risulta comprensibile.

Nonostante i dubbi e le contraddizioni che tuttora permangono sull'autore, è però grazie alla citazione di apertura che la *Pinacoteca*⁷ rimane una fonte fondamentale per quella che gli studiosi hanno riconosciuto essere la tecnica di decorazione a smalto degli oggetti in bronzo. A pronunciarla è il protagonista dell'opera, un elegante sofista ospite in una villa a Napoli, mentre descrive e commenta una serie di dipinti contenuti nella galleria d'arte della residenza. La frase non costituisce che un breve inciso, ma è costruita con una maestria tale che sembra quasi di seguire una ripresa documentaria dal quadro generale al particolare: durante il commento di una superba scena di caccia, l'occhio dello spettatore viene accompagnato dalle parole del sofista a concentrarsi prima sul soggetto vero e proprio, i giovani cacciatori, poi sul dettaglio delle cavalcature e, infine, stringe sulla minuzia, i preziosi e quasi invisibili "finitimenti variopinti e dorati". A tale proposito, la finezza di Filostrato merita un riconoscimento poiché cattura lo sguardo dell'osservatore su un minuto particolare del dipinto, i finimenti dei cavalli, prodotti con la tecnica del bronzo decorato a smalto. Egli infatti non solo li definisce "dorati" – così come il bronzo polito e lucidato – ma fa comprendere al lettore che dovevano essere conosciuti e diffusi nel mondo antico, se valeva la pena spendere delle parole per descrivere il procedimento produttivo di qualcosa che, in realtà, è tanto piccolo e spesso difficile da individuare⁸.

Per concludere, le ultime osservazioni che si possono fare in relazione a questo passaggio riguardano la diffusione della tecnica fra le isole britanniche e il continente: Filostrato utilizza una serie di verbi che indicano contemporaneità nel testo, non anteriorità, e questo lascia pensare alla possibilità che la produzione fosse attiva e corrente in *Britannia* al tempo in cui la visitò. Al contrario, nessuna altra fonte del periodo giunta fino a noi (o precedente o successiva) menziona questo tipo di tecnologia, ponendo il dubbio o che nel mondo romano non fosse conosciuta e sfruttata o che la si ritenesse appunto di pertinenza straniera e quindi non particolarmente meritevole di attenzione⁹. A riprova di ciò, dalle parole di Filostrato si evince che non esiste un termine specifico in greco per descrivere sia la procedura che il tipo di pigmento utilizzato e la medesima situazione sembra riflettersi nel lessico latino¹⁰. Allo stesso tempo, nono-

stante l'esiguità delle fonti, risulta impossibile non identificare con chiarezza il procedimento, poiché la descrizione delle fasi successive è, per quanto rapida, anche abbastanza accurata e va dal momento in cui i "pigmenti" vengono versati sul bronzo caldo per farli aderire, alla loro solidificazione e alla resa finale del motivo decorativo.

1.2 Lo smalto

Il termine moderno "smalto", inteso come elemento vitreo applicato a caldo su un supporto di metallo, compare solamente nel Medioevo come derivato dal verbo tedesco *Schmelzen*, "fondere, sciogliere", mentre nelle fonti antiche non si ha traccia di parole che vi si riferiscano, sia direttamente in relazione al materiale che indirettamente al processo o a oggetti lavorati¹¹. Da un punto di vista della composizione chimica, i termini "vetro", "smalto" e "vetrina" non differiscono fra loro, perché ciò che varia sono le proporzioni e le percentuali con cui i minerali che li compongono vengono mescolati. Se il vetro è infatti una miscela omogenea di ossidi distinti in vetrificanti (silice e anidride boricata), fondenti (ossidi alcalini come quelli di potassio e di sodio) e stabilizzanti (ossidi alcalino-terrosi come quelli di calcio e di magnesio), gli smalti contengono più ossidi (di piombo, sodio, litio) fondenti a basse temperature per consentire una migliore fusione e in concentrazioni maggiori affinché il colore risulti evidente a discapito dello spessore sottile. Solitamente, inoltre, lo smalto risulta essere coprente e opaco, mentre la vetrina – ottenuta con una dispersione della miscela di quarzo e ossidi in una sospensione acquosa – è trasparente e si avvale dell'aggiunta di materiali organici che possano fungere da collanti e aumentare l'adesione del rivestimento¹².

Sebbene lo smalto nasca dal vetro, la smaltatura non ne seguì il percorso evolutivo: molteplici sono stati infatti i popoli che, pur non producendo vetro, erano a conoscenza degli smalti. Anzi, al contrario, pur essendo altri particolarmente versati nelle tecniche vetrarie, non riconobbero mai il potenziale artistico della smaltatura. Gli Egizi costituiscono a tale proposito un caso

sia traccia della smaltatura nei testi a noi giunti: se si considera infatti una tecnica altrettanto interessante come quella dell'encausto, la si ritrova descritta sia in Plinio il Vecchio, che ne enumera le tipologie, gli strumenti utilizzati e ne illustra il procedimento (Plin. *HN*, XXXV, 122 e 149), che in Vitruvio, che ne accenna in relazione all'uso del minio nella pittura parietale (Vitr. *De Arch.*, IX, 3). È quindi possibile ipotizzare che la tecnica dello smalto a *champlevé* emerga poco dalle fonti per due fattori: a prescindere dalle lacune che abbiamo in merito a quanto ci è stato tramandato dei testi antichi, il primo dipende dalle origini celtiche di questo tipo di artigianato, che forse non veniva percepito propriamente come "romano", il secondo riguarda la cronologia. Dato che non ve ne sono menzioni prima che Filostrato ne parli – solo dopo il 165 d.C. – e dato che, come si vedrà, il periodo di diffusione di questi manufatti è compreso a grandi linee nella seconda metà del II secolo d.C. e oltre, la smaltatura su bronzo doveva costituire una tecnologia molto complessa nata nel corso dell'età del Ferro, accantonata per lungo tempo e infine ripresa e potenziata nella media età imperiale, in particolare grazie agli sviluppi e alle nuove abilità raggiunte in campo vetrario dai Romani.

11. HENRY 1966, p. 372. Il *Glossario del Vetro Archeologico* definisce lo smalto come *vetro generalmente opaco (ma anche traslucido o trasparente), intensamente colorato e basso fondente (che rammollisce cioè a temperatura più bassa del materiale di supporto), destinato alla decorazione di oggetti in oro, argento o rame e dei vetri soffiati* (VERITÀ 1998, p. 23).

12. Lo smalto è applicabile sia su supporti metallici che ceramici, la vetrina solo su supporti ceramici. GOFFER 2007, pp. 112-113; per i rivestimenti vetrificati su ceramica, CUOMO DI CAPRIO 2007, pp. 377-436. La vetrina può essere alcalino-calcarea, piombifera e silico-alcalina, mentre quella stannifera viene detta anche "smalto" per il suo carattere opaco.

7. Per la struttura del testo e dello stile, Pucci 2010, pp. 7-24.

8. Le classi di oggetti interessate dal tipo di decorazione richiamato da Filostrato sono sostanzialmente tre: la prima è una produzione piccola per quanto riguarda le dimensioni degli esemplari ma incredibilmente ampia per diffusione e quantità, ossia quella delle fibule (sulle quali è fondamentale il lavoro di Michel Feugère del 1981 sugli esemplari della Gallia meridionale), la seconda comprende tutto ciò che rientra nel gruppo dei *militaria* (decorazioni per finimenti, cinturoni, borchie...) e la terza, di cui ci si occupa in questa sede, concerne il vasellame bronzeo, con forme, decorazioni e tecniche produttive differenti.

9. Il silenzio delle fonti che si sono conservate in merito a un tipo di lavorazione tanto complesso e allo stesso tempo lussuoso stupisce grandemente: il mondo romano amava infatti gli oggetti preziosi, eleganti e dalle cromie sgargianti, quindi appare curioso come rari siano gli accenni alla descrizione del procedimento della smaltatura su bronzo. Dalla parte opposta, quasi a voler smentire questo silenzio, vi sono i ritrovamenti archeologici, che non solo sono numerosi – in particolare per il gruppo dei *militaria* e delle fibule – ma che raggiungono anche gli estremi confini dell'Impero e spesso vengono tesaurizzati – soprattutto il vasellame – a riprova del loro valore reale.

10. Il neutro plurale τὰ χρώματα indica genericamente i colori e viene tradotto con "pigmenti", mentre il termine greco corretto per indicare i pigmenti corrisponderebbe a χρωμάτιον. Per quanto concerne il latino, sorprende in particolare che non vi

paradigmatico: abili artigiani in grado di lavorare il vetro, conoscevano anche la ricetta per la *faïence* e per lo smalto, soprattutto da impiegare nel *cloisonné*¹³. Dall'usare quindi il vetro per inserimenti a freddo alla smaltatura vera e propria il passo sembrerebbe breve, eppure in Egitto non se ne hanno tracce sicure fino al periodo tardo: è stato fatto un tentativo di identificazione della tecnica a caldo sul pettorale a forma di avvoltoio rinvenuto all'interno della tomba di Tutankhamon (1339-1323 a.C. circa), tuttavia gli studiosi non si sono dimostrati d'accordo¹⁴.

In altre zone del Vicino Oriente antico sembra si facesse largo uso di derivati del vetro: dalle fonti storiche – ma senza alcun riscontro archeologico – è emerso che la facciata del palazzo del sovrano assiro Tiglatpileser I (1114-1076 a.C. circa), a Ninive, presentava una decorazione celebrativa delle sue vittorie realizzata attraverso l'uso di mattoni ricoperti di vetrina (o smalto?), per la preparazione dei quali sono persino state rinvenute delle ricette¹⁵ trascritte sulle tavolette della biblioteca del sovrano Assurbanipal (668-631 a.C. circa) con dosi e metodi di cottura¹⁶. Nel mondo greco, le prime attestazioni relative a gioielli e materiali preziosi decorati a smalto si hanno in contesto minoico-miceneo: si tratta in prevalenza di monili realizzati in oro, nei quali vengono ricavati degli incavi per potervi posizionare gli inserti in smalto blu, mentre i bordi sono lavorati con la tecnica della granulazione per migliorare l'aderenza del materiale e impedire agli inserti di fuoriuscire facilmente dalla loro sede. È possibile che questa tecnica sia stata utilizzata per la prima volta nel XV secolo a.C. e un'ipotesi plausibile per la sua diffusione potrebbe fondarsi sui contatti esistenti fra Egizi e mondo egeo già nella seconda metà del II millennio a.C., proposti grazie al ritrovamento e allo studio della tomba TT100 di Tebe appartenente a Rekhmire, visir sotto Thutmosi III (1473-1425 a.C. circa) e Amenofi II (1427-1398 a.C. circa), sovrani della XVIII dinastia. Le raffigurazioni sulle pareti della sepoltura mostrano una processione di personaggi provenienti da paesi diversi che recano in dono oggetti delle proprie terre, fra i quali sono stati identificati anche i principi di *Keftiu*, probabilmente l'isola di Creta, grazie allo stile dell'abbigliamento: la loro presenza all'interno di un corteo di dignitari venuti a rendere omaggio è stata interpretata dagli studiosi come prova dell'esistenza di un legame fra i due popoli, sebbene ancora si discuta della sua natura di tipo commerciale o di altro genere. L'ipotesi risulta inoltre avvalorata dalla scoperta di vasellame egeo nella necropoli di Kahoun, riferibile proprio al regno di Thutmosi III¹⁷.

I successivi ritrovamenti, in pieno ambito miceneo, mostrano come lo smalto assunse una forma diversa dalla precedente, in particolare grazie alla scoperta, nel 1952, di una sepoltura

cipriota a Kouklia, databile al XIII secolo a.C. Come parte del corredo furono infatti rinvenuti sei anelli la cui decorazione era eseguita in tutti i casi con la tecnica a *cloisonné*: dopo aver ricavato dei medaglioni circolari cavi e averli delimitati con una banda d'oro, al loro interno erano stati disposti minuti frammenti di vetro, poi fusi per creare una buona base. Su essa era stato impostato un reticolo decorativo composto da laminette d'oro i cui spazi erano stati a loro volta colmati da frammenti di vetro colorato di dimensioni sempre minori e il tutto, portato di nuovo a elevata temperatura, aveva permesso di ottenere un pezzo unico che doveva essere pulito e levigato in superficie. Ciò che emerse dall'analisi del materiale fu che mentre la tipologia degli anelli era diffusa in ambito cipriota, l'aspetto tecnologico era innovativo, senza però che fosse chiaro se fosse derivato dal mondo miceneo o da influenze esterne¹⁸.

Durante le cosiddette "Dark Ages" lo smalto torna a essere non tracciabile, per poi ricomparire agli inizi del VI secolo a.C. non solo nel mondo greco, ma anche in quello etrusco. Dai primi momenti all'età ellenistica la lavorazione progredisce in modo elegante, tuttavia sempre con maggiore attenzione all'oro, alle pietre preziose e al vetro vero e proprio, non allo smalto, che viene utilizzato in poche occasioni e solo come elemento aggiuntivo in quantità talmente minime da non essere talvolta neppure ben visibile. Ne è un esempio un diadema in oro, databile fra 300 e 280 a.C., proveniente forse da Melos e conservato al British Museum: i due bracci laterali sono composti da una triplice fila di nastri ritorti, di cui quella centrale arricchita da minuscole rosette, che vanno a congiungersi a due terminazioni fra le quali un nodo di Eracle rivela una granata al centro; sono proprio le due terminazioni alle estremità del nodo a mostrare un motivo a scaglie filigranate riempite di smalto verde e blu, un dettaglio curato ma non indispensabile all'aumento del valore del manufatto¹⁹.

A partire dalla metà del V secolo a.C. circa, la tecnica a smalto inizia a lasciare tracce evidenti anche in un'altra area geografica in stretto contatto con il mondo etrusco, quella centro-europea interessata dalla cultura La Tène: inizialmente testimoniata da sporadici inserimenti di materiale vitreo – soprattutto rosso, ma anche di corallo – su supporto bronzeo, l'arte dello smalto diventa elemento caratteristico del La Tène, che ne esplora tutte le potenzialità e ne diffonde la tecnologia e i prodotti, la cui eredità sarà infine raccolta, perfezionata e fatta propria dal mondo romano.

I.3 Tecniche di lavorazione del vasellame metallico

Nel mondo romano il vasellame metallico costituisce una classe di materiali privilegiata perché, al contrario del vasellame ceramico, ha il duplice vantaggio di durare nel tempo e di essere considerato di prestigio. Tuttavia è proprio la durata ad alimentare talvolta dubbi e incertezze in merito al rapporto tra forma e cronologia: il fatto che gli oggetti venissero conservati a lungo o fossero tesaurizzati perché ritenuti preziosi, comporta delle difficoltà quando si cerca di attribuire la presenza di

13. Per alcuni esempi relativi all'uso del vetro con inserimento a freddo, LUCAS, HARRIS 1989, pp. 98-127, mentre per le differenze fra vetro, *faïence*, blu egizio e smalto, ANDREWS 1990, pp. 59-63, HENDERSON 2013, pp. 13-18 e SKOVMOELLER, BRØNS, SARGENT 2016, pp. 371-387.

14. ANDREWS 1990, pp. 82-83.

15. ROSSI 2010, p. 312. La civiltà mesopotamica ha fatto largo uso della smaltatura e della vetrina in ambito architettonico e alcuni degli esemplari più noti sono i rilievi dal palazzo di Salmanassar III a Nimrud databili al secolo XI a.C. (RUSSELL 1999, p. 72) e la cosiddetta "Porta di Ishtar" di Babilonia, databile agli inizi del VI secolo a.C. e ora ricostruita all'interno del Pergamon Museum di Berlino (MARZAHN 2011, pp. 86-92).

16. PICHOT 1991, p. 37.

17. DE GARIS DAVIES 1943, pp. 20-25 e CULTRARO 2007, p. 18. Per una descrizione accurata e aggiornata della tomba 100 di Rekhmire, con immagini a colori e bibliografia utile, si veda inoltre il link https://www.osirisnet.net/tombes/nobles/rekhmire100/e_rekhmire100_01.htm (ultimo accesso 08/11/2017).

18. HIGGINS 1961, pp. 24-25. Per la scoperta della tomba 8 di Kouklia, CATLING 1968.

19. *Greek gold* 1994, pp. 64-65.