

prima che il polso stesso vada sotto sforzo, aiutando così, non poco, nell'uso di spade di stocco di maggiori dimensioni. Queste, più lunghe e più robuste, ma anche più gravi, delle loro antenate, potevano così essere maneggiate con efficacia contro altri individui corazzati e risultare assolutamente invincibili per quanti non fossero provvisti di analoghi apparecchi protettivi. Si potrebbe naturalmente continuare, dando ragione del perché di forme che sono state in passato lette, con molta superficialità, come analogiche al costume civile, ma che di fatto sono invece dettate da ragioni razionali e funzionali precise, più o meno risolte. Se infatti esiste un rapporto con le fogge dell'abito, queste sono da intendersi in senso inverso, non solo per ragioni di rappresentanza sociale, ma anche perché sotto l'armamento difensivo di piastra si rendevano obbligatorie forme precise di abiti imbottiti. La relativa urgenza con cui anche in contesti non bellici ci si poteva trovare a dover prendere le armi giustificò ben presto, specie per gli uomini abili, l'adozione di giubbotti, calze e spesso copricapi, che permettessero di sovrimporvi le parti dell'armatura.

L'astrazione delle forme del corpo umano nell'abito maschile del Rinascimento e prima ancora del gotico, deve dunque molto all'ambito militare, come dimostra la scelta di giubbe e farsetti dalla vita fortemente segnata. Anche questo dato, riscontrabile con crescente evidenza nell'armatura rinascimentale, fu infatti dettato dall'esigenza di scaricare sulle ossa del bacino gran parte del peso del busto corazzato, composto da petto e schiena, entrambi prolungantisi in una fal-

da che quasi appare una breve gonna di doghe rientranti le une nelle altre per permettere all'uomo d'arme di appoggiare i glutei sull'arcione posteriore della sella, puntando i piedi nelle staffe, così da ottenere maggior saldezza, il corpo appena inclinato, nell'impatto con la lancia. Fu senza dubbio la maggiore disponibilità di minerali ferrosi, in conseguenza dei progressi dell'arte mineraria, un motivo dell'affermarsi della protezione di piastra a svantaggio di quelle tessili o lamellari, ma fu anche il miglioramento, come si è accennato, delle tecniche siderurgiche nel settore dei semilavorati a costituire il substrato su cui la nuova produzione armiera occidentale poté svilupparsi.

In breve tempo, se si considera il sostanziale immobilismo evolutivo registrabile tra il III e il IX secolo, si poté passare dal concetto di indumento protettivo a quello di macchina difensiva individuale, con uno scatto mentale che ha pochi altri raffronti nella storia premoderna.

Quanto una tale rivoluzione abbia inciso sulla quotidianità e sul concetto stesso di vita del tempo non è ancora stato compreso a pieno, ma si tratta di un fenomeno che affonda le sue radici in una diversa concezione dell'uomo fisico, e che al tempo stesso determinò una radicale mutazione filosofica nella visione del rapporto tra individuo e mondo circostante.

Affrontare lo studio dell'armamento antico, senza avere ben presente la dialettica esistente tra concezione estetico-formale e tecnologia disponibile può comportare un rischioso travisamento del fenomeno evolutivo, che conduce alla creazione dell'armatura rinascimentale, senza dubbio l'ogget-

to simbolicamente più pregnante, insieme all'architettura, del nuovo corso che l'umanesimo impresso alla cultura occidentale.

Mario Scalini

CALLORI, F., *Protezioni di maglia metallica all'epoca medievale*, in SCRAMASAX (a cura di), *Il sabato di San Barnaba: la battaglia di Campaldino, 11 giugno 1289-1289*, catalogo della mostra (Biblioteca, Castel San Niccolò, Stia, Poppi, 1989), Milano 1989, pp. 93-98; CAMERANI MARRI, G. (a cura di), *Statuti delle Arti dei corazzai, dei chiodai, ferraioli e calderai e dei fabbri di Firenze (1331-1344)*, Firenze 1957; ID. (a cura di), *Statuti delle Arti dei correggiari, tavolacciari e scudai e dei vaiari e pellicciai di Firenze*, Firenze 1960; DÉMIANS D'ARCHIMBAUD, G., *Les fouilles de Roulers*, Paris 1980; FOSSATI, F., *Per il commercio delle armature e i Missaglia*, in «Archivio Storico Lombardo», LIX (1932), pp. 279-97; FRANGOVICH, R. (a cura di), *Rocca San Silvestro*, Roma 1991; FRANGIONI, L., *Una cotta di maglia milanese a Firenze sulla fine del Trecento, in Studi in memoria di Federigo Melis*, Firenze 1978, vol. II, pp. 477-95; ID., *Bacinetti e altre difese della testa nella documentazione di una azienda mercantile, 1366-1410*, in «Archeologia Medievale», XI (1984), pp. 507-22; ID., *Martino da Milano «fa i bacinetti in Avignone» (1379)*, in «Ricerche storiche», XIV (1984), n. 1, pp. 69-115; GAIBI, A., *Note sulla lavorazione dei metalli in Val Sesia con cenni particolari sulla fabbricazione di armi*, in *Atti e memorie del terzo Congresso piemontese di antichità ed arte: congresso di Varallo Sesia, settembre 1960*, Torino [1960?], pp. 1-10; GAMBER, O., *Waffe und Rüstung Eurasiens, Frühzeit und Antike*, Braunschweig 1978; KOLIAS, T. G., *Byzantinische Waffen: ein Beitrag zur byzantinischen Waffenkunde von den Anfängen bis zur lateinischen Eroberung*, Wien 1988; MENGHIN, W., *Das Schwert in frühen Mittelalter. Chronologisch-typologische Untersuchungen zu Langschwertern aus germanischen Gräbern des 5. bis 7. Jahrhunderts n. Chr.*, Stuttgart 1983; MOTTA, E., *Armaioli Milanesi nel periodo Visconteo-Sforzesco*, in «Archivio Storico Lombardo», serie V, XLI (1916), pp. 187-232; NOVATI, F., *Le ferriere milanesi nel secolo XV e la casa Missaglia*, in «La Perseveranza», 26 marzo 1902; SCALINI, M., *Note sulla formazione dell'armatura di piastra in Italia, 1380-1420*, tesi di laurea dell'Università degli Studi di Firenze, 30 giugno 1978, parzialmente edita in ID., *Note sulla formazione dell'armatura di piastra in Italia 1380-1420*, in «Zeitschrift für Historische Waffen und Ko-

stümkunde», 1980, n. 1, pp. 15-26; ID., *Armature e corazzai a Monaco di Baviera*, in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», XXXVI (1985), pp. 39-56; ID., *Protezione e segno di distinzione: l'equipaggiamento difensivo nel Duecento*, in SCRAMASAX (a cura di), *Il sabato di San Barnaba* cit., pp. 80-92; ID., *Novità e tradizione nell'armamento bassomedievale toscano*, in F. CARDINI e M. TANGHERONI (a cura di), *Guerra e guerrieri nella Toscana medievale*, Firenze 1990, pp. 157-82; ID., *L'armatura fiorentina del Quattrocento e la produzione d'armi in Toscana*, *ibid.*, pp. 83-126, in particolare nota 1, p. 119; ID., *Armi nei documenti Datini*, in G. CHERUBINI (a cura di), *Prato, storia di una città, ascesa e declino del centro medievale (dal Mille al 1492)*, Firenze 1991, pp. 474-77; THOMAS, B. e GAMBER, O., *L'arte milanese dell'armatura*, in AA.VV., *Storia di Milano*, a cura della Fondazione Treccani degli Alfieri per la «Storia di Milano», vol. II, Milano 1958, pp. 698-841, riedito come: ID., *Die Mailänder Plattmerkunst*, in THOMAS, B., *Gesammelte Schriften zur historischen Waffenkunde*, Graz 1977, vol. II, pp. 971-1098; THORDEMAN, B., *Armour from the Battle of Wisby, 1361*, Uppsala 1939, vol. I, pp. 392-404; TRAPP, O. e SCALINI, M., *L'armeria Trapp di Castel Coira*, Udine 1996.

Avori

I materiali. Chiunque visiti uno dei grandi musei occidentali, come quelli di Cluny e del Louvre a Parigi, quello del Bargello a Firenze, o il British Museum e il Victoria and Albert Museum a Londra, o The Cloisters a New York, può ammirare nelle vetrine i capolavori intagliati nell'avorio dagli artisti medievali, ordinati in serie pressoché ininterrotte a coprire l'intero arco dell'età media. Questa esperienza può indurre a ritenere naturale che non siano mai venuti meno il desiderio di possedere e la capacità di fabbricare oggetti in questo materiale esotico e prezioso. In realtà, per gli uomini del Medioevo, l'approvvigionamento dell'avorio era un'impresa dif-

facile. L'avorio, ricavato dagli incisivi superiori dell'elefante africano o indiano (le zanne), andava importato dall'Africa settentrionale o dal Medio Oriente. Inoltre, non tutta la zanna si presta a essere lavorata: la zanna è composta da una serie di sottili coni sovrapposti, che formano la dentina, e circondano la cavità pulpare; la dentina è ricoperta dallo smalto e da un fine strato di cemento. Solo la dentina è adatta a essere lavorata. L'intagliatore doveva servirsi di avorio stagionato, poiché con l'essiccazione il materiale si contrae leggermente. Nonostante queste difficoltà, per tutto il Medioevo l'avorio ha goduto di un diffuso e durevole apprezzamento, tanto che, quando esso non risultava disponibile, soprattutto tra IX e XII secolo, si riuscì in vario modo a sopprimere alla mancanza di materia prima. È noto quanto fu frequente, in età carolingia, il riuso di pezzi antichi. L'osso di cetaceo fu ampiamente sfruttato in età romanica nei paesi scandinavi, e nelle regioni affacciate sulla Manica e sul Golfo di Biscaglia, mentre in Inghilterra, Scandinavia, Francia nord-occidentale, e nelle valli del Reno e della Mosa si ricorse spesso, tra X e tardo XII secolo, all'avorio di tricheco. A Torino nel XII secolo e in Italia nel XIV furono utilizzate anche le ossa di grandi mammiferi. Questi materiali non possiedono tuttavia la qualità che rendono pregevole l'avorio: disponibilità di ampie superfici, colore caldo, compattezza, trasparenza, lucidità. È dunque tanto più significativo che nobili, sovrani, monaci e vescovi abbiano ricercato tenacemente oggetti eburnei, dimostrando così il pregio che questo materiale aveva ai loro occhi. È proprio questa specifica atten-

zione riservata alla materia da committenti e artisti medievali a giustificare una storia separata dell'avorio.

La lavorazione. L'avorio, difficile e reperire, è anche un materiale che richiede grande abilità nella lavorazione. Pochi documenti ci illuminano su chi possedeva questa abilità. Non abbiamo notizie, prima del XVII secolo, sugli attrezzi utilizzati per lavorare l'avorio, tuttavia essi dovettero essere all'incirca gli stessi con cui si intagliava il legno. In alcuni periodi storici gli stessi artefici poterono lavorare entrambe le materie: un'iscrizione di età adrianea associa la figura dell'*eborarius* a quella del *citriarius* (scultore in legno di tuia). Situazioni affini si ripresentarono nel basso Medioevo. Verso il 1260 il prevosto di Parigi Étienne Boileau raccolse le regole delle corporazioni cittadine. In base a queste norme varie arti erano autorizzate a praticare l'intaglio dei materiali eburnei, senza che nessuna ne avesse l'esclusiva; anche gli scultori e i pittori potevano lavorare l'avorio. Alla luce di queste disposizioni si spiegano bene gli stretti rapporti che legano intaglio dell'avorio e scultura monumentale in pietra e in legno in età gotica. Per le epoche precedenti la documentazione è più scarsa, ma gli intagliatori sembrano aver costantemente intrattenuto stretti rapporti con i miniatori e gli orafi. Gli avori carolingi sono stati ordinati da Adolf Goldschmidt in base alla distinzione delle scuole miniatorie. Del resto, scultori e miniatori lavoravano per gli stessi oggetti (i libri) e per gli stessi committenti, e talora potevano essere la stessa persona. Questa situazione si protrasse fino al XII secolo: il monaco

Sawalo che firma un manico in osso può essere identificato con il miniatore che orna alcuni codici di Saint-Amand (1155-70). Qualche decennio prima Teofilo, nel suo trattato *De diversis artibus*, discute brevemente, accanto alle tecniche pittoriche, vetrarie e orafe, anche l'intaglio dell'avorio. Similmente verso il 900 Tuotilo a San Gallo avrebbe padroneggiato un'ampia gamma di arti, tra cui la pittura, l'oreficeria e la scultura eburnea. La maggior parte degli artefici fu comunque, fino almeno al XII secolo, attiva in officine monastiche; è probabile che sia stato basso il numero di specialisti dell'avorio: la scarsità della materia prima e la rarità delle commissioni non permettevano un'eccessiva specializzazione, anche se bisogna rammentare che l'intaglio delle zanne richiede delle competenze fortemente specifiche. Per queste ragioni, è possibile che i migliori intagliatori abbiano viaggiato molto anche nell'alto Medioevo, come del resto suggeriscono le strette affinità che legano oggetti prodotti in luoghi molto lontani fra loro.

Le premesse tardo-antiche. La storia dell'avorio nel Medioevo comincia in realtà nel fermento dell'età tardo-antica. Dal IV secolo grandi quantità di avorio di notevole qualità divennero disponibili sul mercato. L'estensione e l'unità dell'impero, la pace e la relativa prosperità favorirono la domanda e la circolazione di beni di lusso, ivi compresi gli avori. L'abbondanza e le dimensioni talora eccezionali dei pezzi sopravvissuti, nonché le testimonianze documentarie - soprattutto quella dell'Editto dei prezzi di Diocleziano (301) - provano che l'avorio, pur rimanendo un materiale pregiato,

come poteva essere l'ebano, era tuttavia disponibile in maniera ben maggiore che durante i secoli centrali del Medioevo. La varietà di oggetti sacri e profani prodotti allora, e la diffusa presenza di botteghe di intagliatori, da Roma a Milano a Ravenna, da Costantinopoli ad Alessandria, confermano queste conclusioni. È probabile che le rotte commerciali che garantivano l'approvvigionamento passassero per Alessandria e i porti italiani. La pratica dell'intaglio dell'avorio in età tardo-antica si svolge in diretta continuità con la tradizione della prima età imperiale: il classicismo sorvegliatissimo e la qualità dei primi avori del tardo impero, come la lipsanoteca di Brescia (400 circa; Brescia, Museo Civico), sarebbero inspiegabili senza il perpetuarsi delle competenze e dei modelli del I e II secolo. Altrettanto artificiale sarebbe una distinzione tra la produzione per i cristiani e per i pagani, soprattutto perché per lungo tempo i cristiani si servirono delle capacità degli artisti pagani per le loro nuove esigenze. Non deve dunque sorprendere che a una stessa bottega romana attiva attorno al 400 vadano attribuiti opere stilisticamente coerenti ma lontane nell'iconografia, come il dittico dei Simmaci e dei Nicomachi (Londra, Victoria and Albert Museum, e Parigi, Musée national du Moyen Âge - Thermes de Cluny; fig. 10), e la placca con le tre Marie al Sepolcro (Milano, Museo d'Arti Applicate). Come in altri settori, per esempio nella produzione di sarcofagi, anche in questo le contaminazioni possono spingersi fino alla funzionalizzazione di schemi iconografici pagani per gli scopi della nuova religione. Si spiega così come taluni



Fig. 10. Roma, dittico dei Simmaci e dei Nicomachi, valva dei Simmaci, avorio, 400 circa.

abbiano potuto scambiare l'Adamo tra gli animali del Bargello (fine IV secolo) per un Orfeo. Il travaso tra i due ambiti non riguarda solo esperienze, stili, iconografie, ma anche tipologie di oggetti. La placca con l'Ascensione di Monaco (Bayerisches Nationalmuseum), opera milanese del 400 circa, faceva parte, insieme ai frammenti di Berlino, Parigi e Nevers, di un grande dittico a cinque scomparti, del tipo cosiddetto «imperiale», per noi rappresentato nella forma piú sontuosa dal celebre avorio Barberini del Louvre (Costantinopoli, VI secolo). Di tutti gli oggetti prodotti dalle botteghe tardo-antiche, quelli piú gravidi di futuro furono proprio i dittici, in particolare quelli consolari, che per il loro interesse storico hanno richiamato l'attenzione degli antiquari sin dal Settecento. Databili e localizzabili con certezza, i dittici costituiscono la spi-

na dorsale di ogni ricostruzione dell'arte dell'avorio tra il IV e il VI secolo. Il console li inviava in dono, al momento di entrare in carica, ai suoi sostenitori. Tra il dittico di Probo, console a Roma nel 406, e quello di Giustino, ultimo funzionario a rivestire la carica a Costantinopoli nel 540, possediamo una quarantina di esemplari. Si deve solo alla sorte se la maggior parte dei pezzi del V secolo sono romani, mentre sono costantinopolitani quasi tutti quelli del VI secolo. I dittici venivano prodotti con iconografie e gradi di elaborazione differenziati, a seconda della dignità del personaggio cui erano destinati. Il tipo che ebbe maggior importanza per l'arte medievale fu quello inaugurato dal dittico di Areobindo (506; Parigi, Musée national du Moyen Âge - Thermes de Cluny), che rappresenta il console sulla sella curule, abbigliato nelle vesti proprie della sua dignità, tra le personificazioni di Roma e Costantinopoli, mentre dà l'avvio ai giochi circensi da lui stesso offerti, che si svolgono ai suoi piedi. Quest'iconografia ufficiale si legge in filigrana nel dittico sacro di Berlino (Skulpturensammlung), con le figure della Vergine con il Bambino e di Cristo in trono (Costantinopoli, metà del VI secolo). Le due ante sono stilisticamente legate a una delle opere piú prestigiose del VI secolo, la cattedra di Massimiano di Ravenna (Museo Arcivescovile). Verso il 550 la tradizione antica era ancora tanto viva a Costantinopoli da permettere la creazione di un'opera di straordinaria complessità e di eccezionale bellezza. Nella cattedra si incarna una «corrente ellenistica» cui guarderanno attentamente gli intagliatori carolingi.

La riduzione della popolazione urbana, il parziale probabile declino dell'economia monetaria, il dominio islamico sul Mediterraneo, le scorribande dei pirati possono essere tutte cause concorrenti del graduale estinguersi della produzione dell'avorio tra il VII e il VIII secolo. Vanno forse attribuiti alla Palestina e al VII-VIII secolo gli avori della cosiddetta cattedra di Grado (conservati per la maggior parte a Milano, Museo d'Arti Applicate); in ambito merovingio e anglosassone furono prodotti alcuni celebri oggetti in osso come il cofanetto di Werden (Essen-Werden, Sankt Ludgerus) o quello di Braunschweig (Herzog Anton Ulrich Museum); dubbio è che la Gallia abbia continuato la lezione della «corrente ellenistica» spentasi a Costantinopoli; in Italia del Nord soprattutto le competenze tecniche non vennero meno grazie al perpetuarsi della tradizione tardo-antica. Ma è chiaro che l'arte dell'avorio non è piú una tecnica pilota, e gioca un ruolo del tutto subalterno rispetto alla lavorazione dei metalli: non si tratta solo di contrazione quantitativa della produzione, ma di una diversa posizione culturale del materiale nel nuovo contesto.

La rinascita carolingia. Lo snodo decisivo nella storia dell'avorio si colloca alla corte di Carlo Magno. Bisogna sottolineare la frattura che esiste tra il VI e il IX secolo, e il valore decisivo che ebbe la volontaristica decisione di far risorgere la tecnica antica, cosí come nuova vita riceverono l'arte di fondere il bronzo o la glittica. La subitanea apparizione di opere di altissima qualità alla corte imperiale presuppone certamente una continuità di capacità manuali, ma il ruolo preminente assunto

dall'avorio nel quadro della cultura carolingia è frutto di una consapevole scelta ideologica. Non ha nulla di casuale il fatto che gli avori carolingi siano quasi tutti piatti di legatura per manoscritti, e che per essi si siano adottate le misure medie dei dittici consolari, la cui forma stretta e alta non era affatto la piú indicata per dei codici. La *renovatio imperii* (dell'impero cristiano di Costantino) si alimenta della lezione dell'antichità tenuta viva dagli intellettuali religiosi come Alcuino e si organizza politicamente anche attraverso la riforma della Chiesa, con l'incremento della cooptazione vescovi e abati nella gestione del potere.

Gli intagliatori carolingi assimilarono dal diretto contatto con opere tardo-antiche un'intima comprensione dei loro modelli. Non sono rari i casi in cui un rilievo antico fu raschiato allo scopo di riusare l'avorio per scolpire una nuova opera: una valva del dittico di Areobindo fu usata come supporto a Tours verso l'860 per la placca del Paradiso terrestre del Louvre, mentre un altro dittico antico venne rilavorato attorno all'800 nella scuola di corte di Carlo Magno per scolpire scene della Passione di Cristo (Ascensione, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum; Marie al sepolcro, Firenze, Museo Nazionale del Bargello). Talora è vistosa la ripresa di schemi iconografici, come nel caso della placca di legatura con il Cristo trionfante (Oxford, Bodleian Library), che trae la composizione delle scene laterali dal già menzionato dittico frammentario diviso tra Monaco, Berlino, Parigi e Nevers. Ma quello che piú conta è il recupero dello stile dei modelli, che ha portato in molti casi a oscillazioni nell'attribuzione di opere importanti,

così che si sono potuti ritenere tardo-antichi il dittico Andrews di Londra (Victoria and Albert Museum) e il dittico della Passione di Milano (Tesoro del duomo), oggi attribuiti per lo più alla rinascenza carolingia.

L'effetto dei dittici antichi si legge bene nelle opere della scuola di corte di Carlo Magno, dove la coesione dei gruppi riconoscibili è determinata più dal riferimento alle stesse opere ispiratrici che dalla comune attività di bottega. Per questo è difficile proporre una convincente seriazione dei pezzi, perché le differenze si devono, più che a una precisa evoluzione lineare, alla varietà degli archetipi stilistici. La distanza tra la prima opera datata, la coperta del *Salterio di Dagulfo* (ante 795; Parigi, Musée du Louvre), e l'ultima, la legatura dell'*Evangelario di Lorsch* (810 circa; Londra, Victoria and Albert Museum, e Roma, Museo Sacro Vaticano), si spiega soprattutto in questo senso. Mentre i personaggi piccoli, composti, classicheggianti della prima dipendono dagli avori milanesi degli inizi del v secolo, le figure allungate, i panneggi fitti e nervosi della seconda tradiscono lo studio di opere della metà del vi secolo dell'ambito della cattedra di Massimiano. Tutta l'attività della scuola palatina si svolge in questo ristretto arco di tempo. Come le scuole miniatorie, anche quelle degli intagliatori sono legate a filo doppio al mecenatismo della corte, tanto che la loro attività non si prolunga oltre la morte del sovrano.

Così gli altri gruppi importanti della scultura eburnea del ix secolo sono legati a quel grande bibliofilo e mecenate che fu Carlo il Calvo. È sotto il suo regno che fu scolpita la placca del Paradiso terrestre del Louvre, che si

collega al *Flabellum* di Tournus, uno dei pochi ventagli liturgici rimastici ornato nelle parti scolpite con racemi abitati di sapore classico e scene tratte dalle *Egloghe* di Virgilio (Firenze, Museo Nazionale del Bargello). Soprattutto, alla committenza di Carlo il Calvo vanno legate due serie molto omogenee. I più problematici sono i pezzi del «gruppo di Liutardo», così chiamato dal nome dello scriba che firmò il *Salterio di Carlo il Calvo* (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms Lat. 1152), l'*Evangelario di Darmstadt* (Hessische Landes und Hochschulbibliothek, ms 746; tav. 6) e il *Codex Aureus* di Sant'Emmerano a Ratisbona (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14 000), cui un tempo era legato l'esemplare più ambizioso della serie, la grande Crocifissione che oggi orna il *Libro di pericopi di Enrico II* di Monaco (Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4452). Molti degli avori di questo gruppo fungevano un tempo da coperte di manoscritti miniati per Carlo il Calvo, anche se stilisticamente si rifanno a modelli più antichi e rappresentano una fedele traduzione in rilievo dei modi della scuola miniatoria di Reims, in particolare del *Salterio di Utrecht* (830 circa, Utrecht, University Library, ms 32), da cui alcuni di questi avori dipendono, anche iconograficamente, in modo molto puntuale: placche di Parigi (Bibliothèque Nationale, ms Lat. 1152) e Zurigo (Landesmuseum). La dispersione degli artisti di Reims dopo la morte dell'arcivescovo Ebbone, animatore dello *scriptorium*, e la profonda impressione esercitata dal loro stile sulle opere del tempo di Carlo il Calvo sono i fenomeni che fanno da

me. Attivi per l'imperatore attorno all'870 furono gli artisti della «seconda scuola di Metz», così chiamata per distinguerla dalla prima, fiorita sotto la protezione del vescovo Drogone verso l'840-50. Se questa prima fase della scuola è contraddistinta dalla lavorazione a traforo dei fondi, da un classicismo molto libero e pittorico (tentazione di Cristo, Francoforte, Stadtbibliothek, in deposito alla Liebighaus) e dall'uso di esuberanti cornici a racemi (placche con scene della vita di Cristo, Parigi, Bibliothèque Nationale, mss Lat. 9388 e 9393; fig. 11), gli intagliatori del tempo di Carlo il Calvo si segnalano per la creazione di personaggi dalle forme compatte organizzati in chiare composizioni narrative, in uno stile che sarà determinante per la formazione dell'arte dell'avorio ottoniana. Le opere di questo gruppo si possono raccogliere in-



Fig. 11. Metz, placca di legatura con scene della vita di Cristo, avorio, 840-50 circa.

torno alla creazione più impegnativa dell'età carolingia, la cattedra di san Pietro (Roma, San Pietro), scolpita probabilmente come dono per il pontefice in occasione dell'incoronazione imperiale a Roma nell'875, grazie alla collaborazione di *ateliers* diversi.

L'età ottoniana. La transizione tra il ix e il x secolo avvenne in modi che ancora ci sfuggono, e il gruppo ricostruito attorno al nome di Tuotilo, il monaco celebrato per il suo ingegno multiforme nella cronaca del suo monastero, il *Casus Sancti Galli* (xi secolo), e attivo tra l'895 e il 912 (placche di San Gallo, Stiftsbibliothek), non è certo l'anello determinante della catena. Se le turbolenze, causate in parte dalle invasioni di Ungari, Normanni e Saraceni, in parte da scorrerie endogene, oscurano i fili che assicurano la continuità, la maggior complessità del quadro politico e culturale del x secolo determina il moltiplicarsi di centri e di modi della lavorazione dell'avorio.

Il legame con la tradizione carolingia, specialmente con le esperienze lorennesi, è evidente soprattutto nell'area imperiale, dove tuttavia i rapporti con Bisanzio, sempre più intensi con l'avanzare del secolo, hanno importanti conseguenze anche sull'intaglio dell'avorio, come prova la placca con l'incoronazione di Ottone III e Teofano al museo di Cluny (982-83 circa). Altrettanto decisivo, almeno nelle fasi germinali della nuova arte, il rinnovato apporto dell'Italia settentrionale, evidente nel primo e maggiore insieme di avori che si possa associare agli imperatori della dinastia sassone: il cosiddetto «gruppo di Magdeburgo». Si tratta di sedici placche con sce-

ne della vita di Cristo, resti di un ciclo piú ampio, ispirato certamente a modelli paleocristiani o bizantini, donato da Ottone I nel 968 alla cattedrale di Magdeburgo, allora elevata alla dignità di arcivescovado (fig. 12). È probabile che questo insieme, in origine forse destinato a un *antependium*, vada attribuito ad artisti milanesi, per i legami stilistici con gli stucchi del ciborio di Sant'Ambrogio e con un gruppo di avori leggermente piú tardo, che ruota attorno alla situla eburnea commissionata dall'arcivescovo milanese Gotofredo verso il 979 (Milano, Tesoro del duomo).

Se la committenza imperiale rimane dunque fondamentale per lo sviluppo dell'arte dell'avorio, cresce anche il ruolo dei dignitari ecclesiastici, sia di quelli legati alla corte, sia di quelli che, fuori dell'impero, costituiscono spesso la massima autorità politica e culturale in un contesto in cui, con l'affermazione dei poteri signorili rurali, cresce la frammentazione del potere. È possibile che un ruolo notevole sia stato giocato dall'arcivescovo Egberto di Treviri (977-93), se davvero alcuni avori vanno attribuiti al Maestro



Fig. 12. Milano, placca del «gruppo di Magdeburgo», Pilato si lava le mani, avorio, prima del 968.

del *Registrum Gregorii*, il pittore piú originale e influente dell'età ottoniana, portatore di una cultura complessa e attivo appunto per Egberto. In ogni caso il gruppo di avori in questione, che comprende tra l'altro la Madonna in trono di Magonza (Landesmuseum) e la placca con la Presentazione al Tempio di Berlino (Skulpturensammlung), va collocato a Treviri verso la fine del x secolo. L'influsso dello stile del miniatore modella dolcemente ancora alcune opere prodotte a Liegi attorno al Mille, come la Crocifissione di Tongres (tesoro di Notre-Dame) e la placca del vescovo Notger (972-1008; Liegi, Musée Curtius), che già pongono le premesse per lo sviluppo del classicismo mosano fino a Renier de Huy, lo scultore del fonte battesimale bronzeo di San Bartolomeo a Liegi. Non ha invece seguito l'espressionismo del Maestro di Echternach, uno degli artisti piú originali dell'età ottoniana, che verso il 1020-40 intaglia alcune opere riunibili attorno alla Crocifissione che orna il *Codex Aureus* di Echternach (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum; tav. 15), tra cui spicca il dittico con Mosè e l'incredulità di Tommaso (Berlino, Skulpturensammlung). La tendenza di maggior fortuna nell'impero rimane quella che parte da Metz, e procede in direzione di una crescente monumentalità, compattezza, astrazione (gruppo di Magdeburgo). In questa linea, ma con un inedito gusto per la minuziosa resa dei dettagli, si colloca il dittico con scene liturgiche diviso tra Cambridge (Fitzwilliam Museum) e Francoforte (Stadtbibliothek, ms Barth. 181), a cui va collegato il san Gregorio di Vienna (Kunsthistorisches Museum), tutti pezzi da datare verso lo scadere del x secolo.

La produzione dell'impero raccoglie soprattutto coperte di codici, continuando la tradizione aulica inaugurata da Carlo Magno. Nel resto d'Europa le tipologie di prodotti eburnei si fanno gradualmente piú diversificate, soprattutto grazie al crescente ruolo assunto dalle officine monastiche non solo nella produzione, ma soprattutto nel consumo di manufatti in avorio. La lunga associazione al sovrano e al culto rendono ormai l'avorio un materiale privilegiato per ogni opera di prestigio.

Varietà romanica. Se il x secolo nell'impero è segnato in profondità dall'eredità carolingia, al di fuori dei domini sassoni quest'epoca già getta le fondamenta dei futuri sviluppi romani. Nondimeno, l'autorità delle pratiche e dei modelli aulici continua ad agire attivamente in molti centri. In Spagna la vivace tradizione di intaglio dell'avorio propria della cultura musulmana aveva stimolato già nel x secolo un'analoga produzione mozarabica (croce processionale, Musée du Louvre). Ciononostante l'improvvisa apparizione di opere di grande impegno e qualità nel regno di León, attorno al 1063, non si spiega senza una precisa volontà di appropriarsi delle associazioni imperiali dell'avorio, che passa anche per il ricorso a maestranze formatesi nella cultura in cui, tra quelle europee, piú radicata era la tradizione della pratica delle arti sontuarie. La presenza di Maestro Engelram, che si ritrae e incide il suo nome germanico su uno dei rilievi eburnei del reliquiario in oro, avorio e gemme di Sant'Emiliano a San Millán de la Cogolla (1060-80 circa; tav. 3), è altrettanto eloquente delle affinità stilisti-

che che uniscono lo scrigno argenteo di San Isidoro alle porte bronzee donate dal vescovo Bernoardo alla chiesa di San Michele a Hildesheim. Se determinante è il modello delle pratiche ottoniane, lo stile degli avori leonesi tradisce una cultura piú complessa, frutto dell'infittirsi degli scambi in un'Europa che ormai non teme piú Arabi e Ungari e ha conquistato alla sua causa i Normanni. L'opera maggiore tra quelle donate da Ferdinando I e Sancha alla loro Cappella Palatina, San Isidoro di León, è infatti il grande Crocifisso di Madrid (1063; Museo Arqueológico Nacional), connotato da una spiccata originalità stilistica e un complesso programma iconografico. I racemi abitati che si snodano sul verso della croce sono molto vicini a simili creazioni nella miniatura del Nord della Francia attorno al Mille (Saint-Bertin, Saint-Vaast, Saint-Omer). La stessa apertura culturale verso il Settentrione francese si ritrova negli avori spagnoli del XII secolo, come la grande Adorazione dei Magi in avorio di balena (Londra, Victoria and Albert Museum), talora attribuita all'Inghilterra, ma legata invece alle placche di New York (Metropolitan Museum of Art) e di San Pietroburgo (Ermitage) con scene della vita di Cristo e al Crocifisso di Carrizo (León, Museo de San Marcos, prima metà del XII secolo).

Al di fuori della Spagna dove, come in area imperiale, l'iniziativa della committenza parte dal sovrano, la situazione è molto variegata. Le tipologie di manufatti si moltiplicano. Oltre ai piatti di legatura, troviamo reliquiari, croci, pettini liturgici, bastoni pastorali, insieme ai quali compaiono i primi manufatti profani, soprattutto pe-

dine da gioco. In questa trasformazione degli usi dell'avorio leggiamo bene sia l'accresciuto ruolo della committenza ecclesiastica, sia profondi mutamenti nelle pratiche devozionali, che determinano la diffusione di custodie per reliquie e di crocifissi monumentali. L'avorio continua a essere raro e costoso, e l'aumentata richiesta spinge a cercare materiali alternativi. Nonostante questo, quella dell'avorio resta un'arte sontuaria, destinata a committenti eccellenti e ristretti circoli di fruitori, e dunque non sorprenderà che gli oggetti eburnei presentino un alto livello di elaborazione intellettuale. La diversificazione degli usi si accompagna all'introduzione di nuovi temi e soggetti. Una riflessione sulle iconografie che nel corso del tempo si sono associate ai materiali eburnei, dal punto di vista della lunga durata, potrebbe dire moltissimo sul ruolo culturale dell'avorio nel Medioevo, e in questo contesto, come in molti altri, l'XI e XII secolo si presenterebbero certo come un momento di snodo. Si pensi al difficile contenuto dottrinale della Croce dei Cloisters (New York), in avorio di tricheco, dal programma aspramente antisemitico affidato a una complessa iconografia e a un fitto affollarsi di personaggi (circa cento) e cartigli (sessantasei), con conseguenze determinanti anche sul piano stilistico. La Croce è anche un buon esempio della difficoltà di distinguere le fisionomie artistiche delle diverse ragioni. Autorevolmente attribuita a Bury Saint Edmunds e datata attorno al 1135, è stata anche considerata espressione del *Channel style*, lo stile affermatosi nella miniatura sulle due rive della Manica nella seconda metà del XII secolo.

Più in generale per tutto l'XI e il XII secolo i rapporti tra la costa settentrionale della Francia e l'Inghilterra rimangono intensi, rendendo arduo districare il bilancio degli scambi e delle reciproche influenze. Attorno al Mille lo «stile di Winchester», sviluppatosi nel campo della miniatura sulla base di modelli carolingi di Metz e Reims e caratterizzato da panneggi fitti e vibranti e da uno spiccato grafismo, domina, su ambedue le rive della Manica, anche l'intaglio dell'avorio, come mostrano il Cristo in trono di Londra (Victoria and Albert Museum), inglese, e i due Dolenti di Saint-Omer (Musée de l'Hôtel Sandelin), scolpiti forse nella locale abbazia di Saint-Bertin. La conquista normanna del 1066 non farà che intensificare i rapporti tra le due regioni. L'intaglio dell'avorio nei monasteri del Nord della Francia continua a essere praticato nel XII secolo, come provano le figure di *applique* con i Vegliardi dell'Apocalisse (1100 circa; Saint-Omer), forse destinate a un altare portatile, un ulteriore esempio di quella nuova varietà di usi e di iconografia che è distintiva degli avori romanici. E quanto vale per Saint-Omer è vero anche per Saint-Amand o Arras. Più avanti nel secolo, la necessità di considerare unitariamente due aree politicamente e culturalmente legate diviene evidente di fronte a numerosi bastoni pastorali o a tau di difficile localizzazione, come quelli di san Nicola (Londra, Victoria and Albert Museum; fig. 13), di Ulgerio, vescovo di Angers morto nel 1148 (Angers, tesoro della cattedrale), di Liegi (Londra, Victoria and Albert Museum) o di Coulombs (Chartres, Musée des Beaux-Arts). L'unione di Inghilterra, Normandia e



Fig. 13. Angers (?), pastorale di San Nicola, avorio, metà del XII secolo.

Angiò sotto un'unica corona dopo il 1150 spiega la presenza, in centri artistici lontani fra loro, di questo stile omogeneo, che si è proposto di chiamare «plantageneto». Se la Francia occidentale e settentrionale è strettamente legata all'Inghilterra, per ragioni politico-dinastiche e per gli intensi scambi tra i monasteri, nelle regioni nord-orientali e nelle Fiandre affluiscono anche stimoli provenienti dal medio e basso Reno. L'area del Reno e della Mosa tiene viva, più di ogni altra, la tradizione imperiale di matrice classica, che tra Treviri e Liegi era stata plasmata dall'influenza del Maestro del *Registrum Gregorii*. A Liegi la Crocifissione con donatori di Francoforte (Liebighaus), la Trasfigurazione di Parigi (Bibliothèque de l' Arsenal) e gli avori del gruppo di Sibilla (Parigi, Musée du Louvre; Monaco, Bayerisches Nationalmuseum; San Pietroburgo, Ermitage) sono tra le migliori creazioni di uno stile ancora fortemente impregnato della lezione di modelli carolingi e ottoniani. A Colonia l'impronta più marcata dell'influsso bizantino, già visibile nella placca con Cristo e i martiri

della legione tebana (1000 circa; Colonia, Schnütgen Museum), è ancora leggibile nelle opere che fanno della città uno dei grandi centri dell'avorio nel XII secolo. Da un lato abbiamo le due serie di rilievi in dente di tricheco che raffigurano la vita di Cristo, forse resti di due *antependia* o amboni, contraddistinti dal caratteristico modo di delineare i panneggi con sottili linee di punti prodotti con il trapano, e probabilmente destinati a essere associati a oreficerie. Dall'altro, nella seconda metà del XII secolo, un prolifico *atelier* battezzato da Goldschmidt «grosse Kölner Exportwerkstatt» produsse un enorme numero di reliquiari a basilica e a torre, profittando dei nuovi sviluppi del culto delle reliquie e soprattutto dell'arrivo a Colonia dei santi resti dei Magi. Talora associati a parti in oreficeria, questi reliquiari in osso o dente di tricheco sono la riduzione delle grandi casse colonesi in oro e smalti, evidentemente destinati a un pubblico meno facoltoso e più ampio. La comparsa di una bottega operante con metodi seriali per un mercato di ampiezza crescente non è un fenomeno isolato. Nel XII secolo la lavorazione dell'avorio non è più appannaggio degli *ateliers* di corte o dei monasteri, ma si allarga lentamente alle città e a laboratori laici, per soddisfare le richieste di nuovi acquirenti, non solo nel campo della produzione sacra. La bottega colnese della vita di Cristo fabbricava anche pedine da gioco. Anche più ampia dovette essere la produzione di pezzi per gli scacchi che ci è attestata dai ritrovamenti avvenuti nell'isola di Lewis, nelle Ebridi. Quasi ottanta tra re, regine, vescovi, pedoni vennero ritrovati nel 1831 in un nascondiglio, rivelando probabilm-

te l'esistenza del deposito di un mercante. Per la maggior parte approdati al British Museum di Londra, di fattura essenziale e severa, i pezzi presentano motivi decorativi a intreccio e a girali che sono propri di un ampio bacino culturale che unisce tutti i paesi affacciati sul Mare del Nord nella seconda metà del XII secolo, e vanno forse attribuiti alla Norvegia.

All'altro capo d'Europa, nell'Italia meridionale, pezzi di scacchi furono fabbricati dalla bottega salernitana o amalfitana che intagliò il gruppo degli «avori di Salerno». Si tratta del ciclo più ricco conservatosi prima del XIV secolo, comprendente una settantina di elementi, integri o frammentari, tra cui circa settanta scene dell'Antico e del Nuovo Testamento, che dovevano formare un qualche elemento di arredo liturgico (porta, ambone, *antependium*). Il nucleo maggiore è tuttora a Salerno, al cui duomo l'insieme era probabilmente destinato, in occasione della consacrazione del nuovo edificio avvenuta nel 1084. Frutto di una complessa cultura che associa componenti bizantine, musulmane, paleocristiane, e strettamente legati agli «avori di Grado», i rilievi di Salerno rivelano una qualità inaspettata, in nessun modo preparata dalla sporadica attività d'intaglio dell'avorio attestata nell'Italia centrale e meridionale dal dittico di Rambona (X secolo; Roma, Museo Sacro Vaticano) e dal cofanetto di Farfa (*ante* 1072; Farfa, tesoro dell'abbazia). Nella penisola la lavorazione di materiali eburnei era stata appannaggio, fino all'età ottoniana, del Settentrione, e l'improvviso emergere del Sud con una funzione importante si spiega certo, almeno in parte, con le sollecitazioni provenienti dalla domi-

nazione normanna e il nuovo fermento artistico che accompagna il suo instaurarsi. Non sarà un caso che anche in Sicilia, presumibilmente a Palermo, tra XII e XIII secolo, si insedi una seconda bottega fortemente marcata dalla cultura araba, che produce cofanetti e ricci di pastorale intagliati e dipinti. Un analogo *mélange* di tradizioni musulmane, bizantine e occidentali informa i vari olifanti prodotti nell'Italia meridionale (XI-XII secolo). Il periodo romanico è dunque caratterizzato da un intenso dinamismo. La comparsa di nuovi committenti comporta la moltiplicazione delle tipologie di oggetti e la diffusione di piccoli centri di produzione. L'intensità degli scambi culturali complica il lavoro di ricomposizione di un panorama per sua natura frammentario. È chiaro tuttavia che nell'ambito della cultura del XI-XII secolo l'avorio non gioca più un ruolo trainante.

La stagione del gotico. La situazione si capovolge, o quasi, nell'età gotica, che è senz'altro l'epoca d'oro dell'avorio. Il periodo di transizione tra XII e XIII secolo, benché segnato da alcuni capolavori dello «stile 1200», non è poi così rilevante nell'ossatura dello sviluppo storico. Quel che più conta è infatti la subitanea affermazione di Parigi come centro dominante, grazie al crescente ruolo politico e culturale rivestito dalla città a partire dal tardo XII secolo. L'*ivoirerie* riceve un impulso determinante nella seconda metà del XIII secolo dalle commissioni reali, cui vanno ricondotti capolavori come la Vergine della Sainte-Chapelle (Parigi, Musée du Louvre) e la Deposizione del Louvre (fig. 14). Opere di questa qualità presero forma tra le mani di

alcuni dei grandi scultori dell'epoca. Nella seconda metà del Duecento appaiono i primi dittici e trittici, destinati alla devozione privata, e attorno all'anno 1300, l'intaglio dell'avorio viene praticato a vantaggio di un pubblico sempre più ampio e diversificato: si sviluppa una vivace produzione di oggetti profani decorati con soggetti cortesi e cavallereschi, che comprende cofanetti, valve di custodie per specchi, pettini, aghi discriminatoi (fig. 15). Con l'avanzare del XIV secolo la lavorazione dell'avorio, oramai divenuto abbondantemente disponibile, diviene sempre più un'attività seriale, volta a esaudire le richieste di un mercato avido di oggetti pregiati e alla moda, ma tutto sommato accessibili. Se è importante riconoscere le personalità più caratterizzate e innovatrici, come quella dell'intagliatore del trittico della morte della Vergine di Amiens (1320-30; Bibliothèque Municipale), o il ruolo di *ateliers* come quelli che crearono le statuette della Madonna col Bambino in trono degli



Fig. 14. Parigi, Deposizione, avorio, 1280-1300 circa.



Fig. 15. Parigi, cofanetto con scene tratte da romanzi, avorio, 1300-25 circa.

anni 1320-40 (Assisi, tesoro; Ville-neuve-lès-Avignon, Collegiata; Baltimora, Walters Art Gallery), il dato essenziale della produzione del Trecento è la crescente quantità. Il numero di rilievi sopravvissuti e la loro iconografia, ancora in parte da valutare, sono gli elementi che più possono rivelare sul ruolo culturale dell'avorio in questo periodo. Il predominio di Parigi continuerà per quasi tutto il secolo, e nel terzo quarto del Trecento le botteghe danno prova di una rinnovata vitalità, con i grandi dittici della Passione e con gli oggetti dell'*atelier* detto «of the Boxes» dal suo prodotto più rappresentativo. Le scatolette e gli altri rilievi usciti da questa bottega rivelano un'apertura alle conquiste naturalistiche della miniatura del tempo di Carlo V comune a tutta l'*ivoirerie* profana del periodo. La guerra dei Cent'anni e la conseguente contrazione del mercato produrranno, dalla fine del XIV secolo, un graduale declino dell'intaglio dell'avorio a Parigi; le richieste di alcuni grandi mecenati, come Jean de Berry o Filippo l'Ardito, non saranno sufficienti a tenere in vita un sistema che era alimentato da un mercato ben più ampio. È in questa situazione di crisi che si affacciano alla ribalta regioni, come

l'Olanda e l'Italia, rimaste al margine della produzione nel periodo precedente. Nel corso del XIV secolo l'influenza pervasiva dello stile gotico elaborato nell'Île-de-France, diffusa per tutta Europa in buona misura proprio dagli avori, rende arduo distinguere la fisionomia di altri centri produttori, che pure dovettero esistere. In Inghilterra una maniera autonoma si riconosce bene in opere come il dittico Salting (Londra, Victoria and Albert Museum) o negli avori prodotti per il vescovo di Exeter John de Grandisson verso il 1340 (Londra, British Museum; Parigi, Musée du Louvre). Colonia, continuando la tradizione dei secoli precedenti, rimase un *foyer* di rilievo, anche se fortemente imbevuto di cultura parigina (cofanetto del tesoro di Sant'Orsola). Ormai alle soglie del gotico internazionale, il Maestro di Berlino e il Maestro di Kremsmünster sono probabilmente attivi anch'essi in area renana. In Italia è attorno al nome di Giovanni Pisano che è possibile radunare esili tracce di una tradizione della lavorazione dell'avorio a Pisa, a partire dalla statuetta autografa del Museo dell'Opera del duomo. Il panorama italiano è tuttora particolarmente nebuloso, anche se alcuni indizi fanno ritenere che la pratica dell'intaglio dell'osso, se non dell'avorio, fosse meno rara di quanto talora non si creda. In ogni caso, tutte queste aree mantengono un ruolo secondario rispetto a Parigi e alla Francia. Tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo la bottega degli Embriachi, attiva prima a Firenze e poi a Venezia, conquista l'Europa con la sua fertile produzione di cofanetti nuziali con storie classiche e di altari portatili, e



Fig. 16. Utrecht, tabernacolo della Vergine e storie della sua vita, avorio, 1440-70 circa.

arriva a cattivarsi il favore di squisiti collezionisti come il duca di Berry e quello di Borgogna (trattico da Poissy, Parigi, Musée du Louvre). Più avanti, attorno alla metà del Quattrocento, la geografia cambia ancora. Vanno probabilmente attribuite al Tirolo una serie di selle da parata in osso intagliate a bassissimo rilievo e ornate di motivi in italiano e tedesco, ulteriore prova della tendenza verso una sempre maggiore varietà di usi e destinazioni cui viene riservato l'avorio, caratteristica dell'età gotica. Più a nord, nei Paesi Bassi, si sviluppa, con centro probabilmente a Utrecht, una produzione di tabernacoli, paci e cofanetti scolpiti con scene della vita di Cristo e della Vergine e con immagini devozionali, che risaltano su fondi incisi a tratteggi (fig. 16). In questi pezzi degli anni

1430-70 è evidente la dipendenza, stilistica e iconografica, dalle incisioni, in special modo quelle della *Biblia pauperum*. È il segno di tempi nuovi. La stampa, la rivoluzione eyckiana, la resurrezione rinascimentale di talune tecniche sontuarie antiche sono frutto di nuove attese, compiti, idee cui la tradizione dell'avorio è radicalmente estranea. Dal Seicento, l'avorio riacquisterà, nell'arte e nella cultura d'Europa, un ruolo, anche se non potrà uguagliare quello avuto nel Medioevo.

Michele Tomasi

→ ALEXANDER, J. J. G. e BINSKI, P. (a cura di), *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England, 1200-1400*, catalogo della mostra (Londra, 6 novembre 1987 - 6 marzo 1988), London 1987; BARNET, P. (a cura di), *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, catalogo della mostra (Detroit, 9 marzo - 11 maggio 1997; Baltimora, 22 giugno - 31 agosto 1997), Detroit Mich. 1997; BARON, F. e altri, *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, catalogo della mostra (Parigi, 9 ottobre 1981 - 1 febbraio 1982), Paris 1981; BECKWITH, J., *Ivory Carving in Early Medieval England*, London 1972; BRANDT, M. e EGGBRECHT, A. (a cura di), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, catalogo della mostra (Hildesheim, 6 febbraio - 21 marzo e 15 agosto - 28 novembre 1993), Mainz am Rhein 1993; COTT, P. B., *Siculo-Arabic Ivories*, Princeton N.J. 1939; CUTLER, A., *The Craft of Ivory. Sources, Techniques and Uses in the Mediterranean World: A.D. 200-1400*, Washington Wash. 1985; ID., *Late Antique and Byzantine Ivory Carving*, London 1998; GABORIT-CHOPIN, G., *Ivoires du moyen âge*, Fribourg 1978; GOLDSCHMIDT, A., *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, 2 voll., Berlin 1914-18; ID., *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit*, 2 voll., Berlin 1923-26; KOECHLIN, R., *Les ivoires gothiques français*, 3 voll., Paris 1924; LASKO, P., *Ars Sacra: 800-1200*, Yale - New Haven Conn. 1994; LEGNER, A. (a cura di), *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, catalogo della mostra (Colonia, 1985), Köln 1985; LEGNER, A., EUW, A. VON PLOTZKE, J. (a cura di), *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, catalogo della mostra (Colonia, 14 maggio - 23 luglio 1972; Bruxelles,

15 settembre - 31 ottobre 1972), Köln 1972-73; REILLY, B. F. (a cura di), *The Art of Medieval Spain A.D. 500-1200*, catalogo della mostra (New York, novembre 1993), New York N.Y. 1993; VOLBACH, W. F., *Elfenbearbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976; ZARNECKI, G. (a cura di), *English Romanesque Art, 1066-1200*, catalogo della mostra (Londra, 5 aprile - 8 luglio 1984), London 1984.

→ tavv. 3-4.

→ vedi anche **Oreficeria e tecniche orafe e Scultura**.

Bronzo e arti della fusione

Introduzione.

Age ergo nunc, [...] et quae adhuc desunt in utensiliis domus Domini ad explendum aggredere toto mentis conamine, sine quibus divina misteria et officiorum ministeria non valent consistere. Sunt enim haec; calices, candelabra, thuribula, ampullae, urcei, sanctorum pignorum scrinia, cruces, plenaria et caetera quae in usum ecclesiastici ordinis poscit utilitas necessaria (Quindi vieni adesso [...]) e col massimo sforzo della tua mente preparati a eseguire ciò che ancora manca nei vasi della casa del Signore, senza i quali i misteri divini e il servizio degli Uffici non possono continuare. Sono: calici, candelieri, incensieri, ampolle, vasi, reliquiari, croci, custodie per Vangelo, e tutto quello che serve per i riti ecclesiastici).

L'apostrofe che all'inizio del XII secolo Teofilo rivolge a un ipotetico apprendista affinché si cimenti con il «massimo sforzo» alla produzione di quelle suppellettili liturgiche «indispensabili alla casa del Signore» per conferire completa pienezza al Suo culto, conclude il prologo al libro III del *De diversis artibus* dedicato alla metallurgia. Il semplice dato che questo