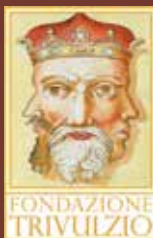


Alessandra Squizzato si è formata seguendo un curriculum di studi storico-filosofico presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, dove è attualmente ricercatrice di Museologia, critica artistica e del restauro presso il Dipartimento di Storia, archeologia e storia dell'arte. Ha privilegiato come campo d'indagine, pur da sempre legato alla storia dell'arte moderna, tematiche di carattere teorico e critico, quali la lettura delle fonti – nel settore della trattatistica d'arte si è occupata degli scritti d'arte di Giovan Paolo Lomazzo –, la messa a fuoco di personalità e la ricostruzione di contesti culturali, legati in particolare all'ambiente lombardo. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo la monografia *I Trivulzio e le Arti. Vicende seicentesche* (Scalpendi Editore, 2013) e diversi contributi usciti su riviste specialistiche, atti di convegno e cataloghi di mostre relativi a figure di spicco del collezionismo e della storiografia d'arte fra le quali Manfredo Settala, Alberico Barbiano di Belgioioso d'Este, Giuseppe Mongeri.

Francesca Tasso ha studiato a Milano, dove si è laureata in Lettere e specializzata in storia dell'arte e delle arti minori. Ha conseguito il dottorato a Torino con una tesi sulla scultura a Milano in epoca tardogotica, sotto Gian Galeazzo Visconti (1380-1402). Dal 2000 è conservatore del Museo delle Arti Decorative e del Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco di Milano e dal 2009 coordinatore delle Raccolte artistiche del Castello Sforzesco. È stata docente a contratto presso l'Università degli Studi di Milano, dove ha insegnato Storia dell'arte medievale e Storia dell'arte moderna. I suoi studi riguardano in particolare la scultura tardogotica, le arti suntuarie medievali e la formazione delle raccolte museali milanesi. Dal 2009 è vicepresidente del comitato scientifico e tecnico che si occupa del restauro della Sala delle Asse di Leonardo.

in copertina

Valva di dittico rappresentante le *Marie al Sepolcro*, Roma (?), 400 ca, part., Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'arte applicata



ISBN 978-88-9387-014-6



Alessandra Squizzato, Francesca Tasso **GLI AVORI TRIVULZIO**

Alessandra Squizzato, Francesca Tasso

GLI AVORI TRIVULZIO

Arte, studio e collezionismo antiquario
a Milano fra XVIII e XX secolo



La ricostruzione di un nucleo collezionistico antico e prestigioso quale quello degli avori un tempo appartenuti alla casata milanese dei marchesi Trivulzio è occasione per un'attenta disamina dei diversi contesti culturali che ne hanno in qualche modo favorito la tesaurizzazione, la conoscenza e la successiva valorizzazione.

Oggi conservati in importanti sedi museali in Europa e America, dal Louvre al Victoria and Albert Museum di Londra, dal Metropolitan di New York ai Musei Civici del Castello Sforzesco, questi manufatti di grande valore estetico e storico formano un gruppo assai variegato per tipologia – dittici, tavolette, piccole sculture, oggetti d'arte suntuaria – e per collocazione cronologica, dalla tarda antichità al periodo rinascimentale. Studiosi esperti o semplici appassionati, i membri della famiglia Trivulzio, a partire dai decenni centrali del XVIII secolo, hanno dimostrato una continuità di interessi sempre maggiore verso il collezionismo di avori, intessendo una rete di relazioni con altri centri di elaborazione culturale della Penisola, quali Firenze, Bologna, Cremona, Brescia, l'area del Triveneto.

L'approfondita indagine condotta sulle vicende della famiglia Trivulzio con l'occhio sempre rivolto ai retroscena culturali, l'esame attento di fonti e documenti d'archivio privati – molti inediti – e la schedatura del cospicuo corpus degli avori, aggiornata alle più recenti ricerche, portano a una piena rivalutazione e valorizzazione della raccolta, facendone un caso esemplare nell'ambito della storia degli studi sul collezionismo erudito.

<TRIVULZIANA>
PUBBLICAZIONI DELLA FONDAZIONE TRIVULZIO

XV

- I. *Stemmi e imprese di Casa Trivulzio. Edizione del Codice Trivulziano 2120*
a cura di Marino Viganò
blasonature a cura di Carlo Maspoli
Orsini De Marzo-Sankt Moritz Press, Sankt Moritz 2012
- II. Alessandra Squizzato
I Trivulzio e le arti. Vicende seicentesche
Scalpendi, Milano 2013
- III. Giovan Giorgio Albriono, Giovan Antonio Rebuco
Vita del Magno Trivulzio. Dai Codici Trivulziani 2076, 2077, 2134, 2136
a cura di Marino Viganò
Fondazione Trivulzio, Milano - SEB Società Editrice, Chiasso 2013
- IV. *Gian Giacomo Trivulzio. La vita giovanile 1442-1483.*
Dal Codice Trivulziano 2075
a cura di Marino Viganò
Fondazione Trivulzio, Milano - SEB Società Editrice, Chiasso 2013
- V. *Aldèbaran. Storia dell'arte*, vol. II
a cura di Sergio Marinelli
Scripta, Verona 2014
- VI. Claudio Trivulzio
Poesie. Rime (1625), Le preghiere d'Italia (1636),
Imprese del Marchese di Leganés (1639), Poesie per l'entrée
di Maria Anna d'Austria (1649), Poesie sparse (1608-1648)
a cura di Giuseppe Alonzo
I libri di Emil, Bologna 2014
- VII. Arcangelo Madrignano
Le imprese dell'illustrissimo Gian Giacomo Trivulzio il Magno.
Dai Codici Trivulziani 2076, 2079, 2124
a cura di Marino Viganò
Fondazione Trivulzio, Milano - SEB Società Editrice, Chiasso 2014
- VIII. *Marignano e la sua importanza per la Confederazione. 1515-2015*
Atti del simposio «Ticino» (Bellinzona, 29 marzo 2014)
a cura di Marino Viganò
Fondazione Trivulzio, Milano - SEB Società Editrice, Chiasso 2015

- IX. *Marignano 1515: la svolta*
Atti del congresso internazionale (Milano, 13 settembre 2014)
a cura di Marino Viganò
Fondazione Trivulzio, Milano - SEB Società Editrice, Chiasso 2015
- X. *Aldèbaran. Storia dell'arte*, vol. III
a cura di Sergio Marinelli
Scripta, Verona 2015
- XI. *Il cielo di Marignano. Dalla battaglia alla docufiction della Televisione svizzera - 13/14 settembre 1515-2015*
a cura di Ruben Rossello, Marino Viganò
fotografie di Cosimo Filippini
SEB Società Editrice, Chiasso 2015
- XII. *Le relazioni Italia-Svizzera e le sfide del presente e del futuro Una riflessione nel 500° della battaglia di Marignano (13-14 settembre 1515-2015)*
a cura di Marino Viganò
SEB Società Editrice, Chiasso 2015
- XIII. *Storia e storiografia dell'arte del Rinascimento a Milano e in Lombardia*
Atti I convegno internazionale «Metodologia - Critica - Casi di studio»
(Milano, 9-10 giugno 2015)
a cura di Alberto Jori, Caterina Zaira Laskaris, Andrea Spiriti
coordinamento editoriale di Fabio Massimo Trazza
Bulzoni, Roma 2016
- XIV. *Storia e storiografia dell'arte dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe*
Atti II convegno internazionale «Metodologia - Critica - Casi di studio»
(Milano, Biblioteca Ambrosiana, 9-10 giugno 2016)
a cura di Franco Buzzi, Arnold Nesselrath, Lydia Salviucci Insolera
coordinamento editoriale di Fabio Massimo Trazza
Bulzoni, Roma 2017
- XV. Alessandra Squizzato, Francesca Tasso
Gli avori Trivulzio.
Arte, studio e collezionismo antiquario a Milano fra XVIII e XX secolo
Il Poligrafo, Padova 2017

Alessandra Squizzato, Francesca Tasso

GLI AVORI TRIVULZIO

Arte, studio e collezionismo antiquario
a Milano fra XVIII e XX secolo

Il presente volume viene pubblicato con il contributo di



La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica del Sacro Cuore sulla base di una doppia valutazione dei risultati della ricerca in esso contenuta

L'Autore e l'Editore ringraziano tutte le istituzioni che hanno gentilmente concesso l'autorizzazione alla pubblicazione delle immagini. Le referenze fotografiche sono state inserite a corredo delle singole illustrazioni.

L'Editore resta a disposizione per qualsiasi eventuale ulteriore obbligo in relazione alle immagini riprodotte.

progetto grafico e redazione

Il Poligrafo casa editrice
redazione Sara Pierobon

© copyright novembre 2017
Il Poligrafo casa editrice
35121 Padova
via Cassan, 34 (piazza Eremitani)
tel. 049 8360887 - fax 049 8360864
e-mail casaeditrice@poligrafo.it
ISBN 978-88-9387-014-6
www.poligrafo.it

INDICE

- 9 Presentazione
 Gian Giacomo Attolico Trivulzio
- 15 Introduzione
- I. IL SETTECENTO.
 LA FORMAZIONE DELLA RACCOLTA E I PRIMI STUDI ERUDITI
- 27 1. Tra Milano e Firenze: Alessandro Teodoro Trivulzio (1694-1763)
 informatore per Anton Francesco Gori
- 43 2. Don Carlo (1715-1789), il grande raccoglitore
- 53 2.1 Tra dittici e tavolette eburnee, appunti, note, osservazioni,
 zibaldoni manoscritti di don Carlo: la forma della conoscenza
- 69 2.2 Erudizione e storia
- 74 3. Fonti e metodi.
 Il *modus operandi* di uno studioso del Settecento:
 le *Note al Gori* di don Carlo Trivulzio
- II. OTTOCENTO E NOVECENTO.
 IL CONSOLIDAMENTO E LA VALORIZZAZIONE DELLA COLLEZIONE
- 87 1. Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831) dantista, bibliofilo e amante delle arti
 fra eredità e nuovi acquisti nella Milano *troubadour*
- 108 2. Originali e copie: i cosiddetti “falsi Trivulzio”
- 120 3. Il principe Gian Giacomo Trivulzio (1839-1902) e il museo *fin de siècle*:
 aperture ed esposizioni
- 133 4. La collezione Trivulzio vista dall’Europa e dall’America:
 una dimensione internazionale
- 147 SCHEDE DELLE OPERE

APPENDICE DOCUMENTARIA

- 231 L'evoluzione della collezione tra inventari ed esposizioni
- 239 I. Museo d'Antichità. Piede A e Piede B. Inventario di divisione 1816
- 257 II. 1856. Descrizione e stima delle monete e medaglie ed altri oggetti
fatta da Costantino Lavezzari
- 263 *Bibliografia generale*
- 307 *Referenze fotografiche*
- 309 *Ringraziamenti*
- 311 *Indice dei nomi*

Abbreviazioni archivistiche

ACRAMi	Archivio delle Civiche Raccolte d'arte, Castello Sforzesco, Milano
AFT	Archivio della Fondazione Trivulzio, Milano
ASAB	Archivio Storico dell'Accademia di Brera, Milano
ASBASMi	Archivio della Soprintendenza Beni Artistici e Storici, Milano
ASC-BT	Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Milano
ASMi	Archivio di Stato, Milano
BAMi	Biblioteca Ambrosiana, Milano
BMF	Biblioteca Marucelliana, Firenze
CRSABMi	Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Milano
DO	Dumbarton Oaks, Research Library and Collection, Washington
FBS, AT	Fondazione Brivio Sforza, Archivio Trivulzio, Milano

Avvertenza

Il volume è frutto di un percorso di ricerca comune e condiviso nel metodo e nel merito, compiuto per circa quattro anni dalle due autrici. Pur nella comunanza di intenti e nel proficuo e costante scambio di idee che ha portato al compimento del lavoro, ad Alessandra Squizzato spettano le ricerche documentarie condotte in particolare negli archivi privati delle fondazioni Trivulzio e Brivio Sforza, alla base delle considerazioni poi svolte nel testo, comprese la trascrizione e l'interpretazione dei documenti. A Francesca Tasso si devono l'identificazione degli avori e le riflessioni sul loro significato storico-artistico.

Più in particolare, ad Alessandra Squizzato spetta la stesura dei capitoli "Il Settecento. La formazione della raccolta e i primi studi eruditi" e "Ottocento e Novecento. Il consolidamento e la valorizzazione della collezione" e la trascrizione dei testi nell'Appendice documentaria. A Francesca Tasso la stesura dei paragrafi "Fonti e metodi. Il *modus operandi* di uno studioso del Settecento: le *Note al Gori* di don Carlo Trivulzio", "Originali e copie: i cosiddetti 'falsi Trivulzio'", "La collezione Trivulzio vista dall'Europa e dall'America: una dimensione internazionale"; inoltre l'intera sezione con le "Schede delle opere" e l'introduzione all'Appendice "L'evoluzione della collezione tra inventari ed esposizioni", nonché le note all'inventario del 1816. L'introduzione è a firma di entrambe.

SCHEDA DELLE OPERE

Avvertenza

Le schede riportano *in primis* il titolo con cui l'opera è generalmente identificata negli inventari Trivulzio o nei documenti; subito sotto il soggetto.

I.

Dittico di Oreste console

Dittico consolare di Rufo Gennadio Probo Oreste

Roma, 530

Avorio intagliato

cm 34 × 11,8 (ogni valva)

London, Victoria and Albert Museum, inv. 139-1866

[figg. 3-4, 8-9, 34-35]

Il dittico di Oreste appartiene a una tipologia molto specifica di prodotti artistici realizzati nel tardo impero romano e nelle fasi subito seguenti (V-VI secolo): in occasione della nomina a console, questi gratificava gli elettori che avevano sostenuto la sua candidatura con doni estremamente preziosi, coppie di tavolette di avorio intagliate all'esterno e lisce all'interno, dove potevano essere apposte, probabilmente su una base di cera, parole di ringraziamento. Il dittico all'esterno poteva presentare forme diverse di decorazione: questo di Oreste appartiene alla tipologia più ricca e comprende in alto la cosiddetta *tabula ansata*, cioè una tavoletta incisa con la terminazione a coda di rodine che riporta in forma abbreviata il nome del console e i suoi titoli principali (in questo caso da sciogliere in «Rufii Cenadii Probi Orestis / Viri clarissimi et inlustris consuis ordinarii»). Al centro della composizione si trova il console, seduto sulla *sedes curulis*, mentre impugna i simboli del potere, cioè lo scettro sormontato da una minuscola rappresentazione dell'imperatore e la cosiddetta *mappa*, sventolando la quale dava avvio ai giochi del circo. Oreste è circondato da due figure femminili, che sono state identificate in Costantinopoli (a sinistra) e in Roma (a destra): la prima tiene in mano un tondo con la lettera A, abbreviazione per Anthusa, denominazione alternativa di Costantinopoli, la seconda un vessillo

con l'immagine dell'imperatore – eroso nella valva di destra. La figura del console è sormontata dal suo monogramma. Al di sotto dei piedi di Oreste due servitori, identificati dal caratteristico abito corto, trasportano sulle spalle degli orci da cui versano monete che vanno ad alimentare il tesoro del console, costituito da molti oggetti, tra cui si distinguono dei grandi piatti, verosimilmente d'argento, e delle tavolette che potrebbero anche raffigurare dei dittici: la scena simboleggia le elargizioni e i regali con cui egli beneficerà la popolazione. In alto, sopra la *tabula ansata*, si trova una croce a simboleggiare la fede del console, circondata da due *imagines clipeatae* che riproducono il re ostrogoto Atalarico e la madre reggente Amalasueta.

Le due valve del dittico di Oreste sono in buone condizioni, sebbene mostrino alcuni segni di rielaborazione, in particolare una lieve rifilatura dei lati lunghi interni e un'erosione della parte interna della valva (fig. 35), dovuti certamente a un reimpiego, caso assai frequente con i dittici consolari: sui due lati interni si vedono comunque ancora i segni di aggancio delle cerniere, mentre entrambe le valve sono segnate da numerosi piccoli buchi, utilizzati per fissare la tavola a una struttura, molto probabilmente, secondo l'uso, una rilegatura. Tutta la superficie intagliata mostra una generale erosione, più evidente sulla valva frontale, che è stata interpretata da Netzer (1983) come la prova della rielaborazione di un originale dittico di Clementino, a cui questo di Oreste molto assomiglia nella tipologia. Se tipologicamente il dittico di Oreste è modellato su quello orientale di Clementino – che era forse a Roma già nel 513 (Gibson 1994, pp. 19-22; Williamson 2010) –, dal punto di vista stilistico esso può essere avvicinato al dittico di Basilio, oggi diviso tra il museo del Bargello di Firenze e il Castello Sforzesco di Milano, in passato attribuito a Costantinopoli e assegnato al 480, mentre attualmente prevale l'identificazione con Anicio Fausto Albino Basilio, console per la parte orientale dell'impero nel 541, ma originario di Roma, motivo per cui il suo dittico viene considerato legato alle consuetudini stilistiche e rappresentative occidentali.

Il dittico di Oreste oggi al Victoria and Albert Museum di Londra è certamente uno degli avori più celebri e più studiati che siano transitati per la collezione Trivulzio. È noto, fin dalla testimonianza di Gori, come il dittico si trovasse nella prima metà del Settecento presso la collezione Settala insieme a quello di Areobindo oggi al Museo del Louvre, dalla quale li avrebbe poi acquistati don Carlo. Nessuna ricerca era riuscita fino ad ora a individuare il passaggio precedente: soltanto Paul Williamson, osservando come Cassiano dal Pozzo nell'albo di disegni oggi conservato a Windsor (Osborne 1991) ne avesse riportato copia dell'iscrizione e del monogramma, ha ipotizzato che l'avorio potesse trovarsi nel Seicento a Roma e che li l'avesse acquistato Manfredo Settala (Osborne, Claridge 1998, avevano invece supposto che fosse stato Manfredo, oppure il fratello Carlo Settala, ad averlo inviato a Cassiano da Milano, ipotesi che sulla base delle attuali conoscenze appare più probabile).

Recenti ricerche condotte da Carlo Maria Mazzucchi (2017) hanno però consentito di ricostruire le vicende precedenti: in base alla testimonianza dell'erudito milanese Gian Pietro Puricelli (1589-1659) è risultato infatti che in un certo periodo il dittico d'avorio è stato conservato in Sant'Ambrogio a Milano, dove costituiva, insieme al dittico di Areobindo, l'*operimentum* – cioè il coperchio di un contenitore – del celebre codice papiraceo con le *Storie*

di *Giuseppe Flavio* oggi nella Biblioteca Ambrosiana di Milano (BAMi, ms. S.P. 11/1), prima traduzione latina del testo originale greco commissionata da Cassiodoro nella prima metà del VI secolo. Più precisamente Puricelli riporta la tradizione di un altro storico locale, Tristano Calcho, che nei *Mediolanensis Historiae patriae libri XX* del 1627 narra un aneddoto relativo ad Attila, il quale giunto a Milano avrebbe visto dipinta su una parete la scena di imperatori romani a cui alcuni Sciti rendevano omaggio con doni; irritato da questa rappresentazione, l'avrebbe fatta modificare facendosi dipingere al posto degli imperatori e ritraendo nei panni dei portatori di doni i sovrani romani. Puricelli, nell'intento di individuare la riproduzione di Attila che si dovrebbe conservare in Milano, ricorda «*quatuor eburneae tabellae*» nella basilica di Sant'Ambrogio, in due delle quali riconosce rappresentato questo episodio; poi continua: «*Ex iis vero quatuor tabellis, hinc inde binis diversimode caelatis, vetus constabat operimentum pretiosissimi eius Codicis, quo nunc Ambrosiana Bibliotheca iure merito gloriatur, quemque sic etiam recenter in fronte inscripsit: FLAVII IOSEPHI DE ANTIQUITATE IUDAICA LIBRI [...]*». Al di là dell'invenzione – i due dittici settaliani sono datati rispettivamente al 506 quello del Louvre e al 530 quello del Victoria and Albert Museum, quindi risultano molto posteriori all'arrivo di Attila a Milano (452) e all'episodio narrato, che peraltro fa riferimento a pitture – il dato della presenza delle *quatuor eburneae tabellae* nella basilica ambrosiana è fondamentale e apre a una serie di considerazioni sul ruolo che ebbe il monastero ambrosiano, prima benedettino e poi cluniacense, nella produzione e nella conservazione di opere eburnee, che andrà in qualche modo collegato al ruolo già adombrato in passato da Charles Little (1988). Alla data dell'opera di Puricelli (1656) le tavolette si trovavano dunque in Sant'Ambrogio, ove erano arrivate in un periodo per ora non precisabile, ed erano già state separate dal papiro cui per un certo periodo erano state collegate e che nel 1605 era stato ceduto dai monaci, a quel punto cluniacensi, del convento a Federico Borromeo per la Biblioteca Ambrosiana (Mazzucchi 2017, p. 301). Le precise e puntuali indicazioni fornite da Mazzucchi consentono di chiarire che la separazione tra i dittici e il papiro doveva essere avvenuta già almeno nel XVI secolo. Più difficile ricostruire la data dell'arrivo a Milano: per il papiro egli si dice convinto della sua presenza già nel IX secolo, quando una mano locale glossa il testo. In quanto al luogo dove sarebbe avvenuto l'assemblaggio dei dittici – uno di produzione bizantina e l'altro di ambito occidentale, attribuito a officina romana – con il papiro, Mazzucchi propone Ravenna, per il ruolo culturale e politico svolto da questo centro nel VI secolo e per i lunghi e ripetuti soggiorni di Cassiodoro. Tuttavia non ci sono elementi né stilistici né storici che permettano di collegare i due dittici a Ravenna – neppure un'eco nella pur abbondante produzione eburnea locale del VI e VII secolo – sebbene si debba ricordare che Volbach (1977) aveva supposto un'esecuzione ravennate per il dittico, ipotesi non condivisa dalla bibliografia più recente (Williamson 2010, p. 48). È però indubbio che per Cassiodoro, committente del papiro, non sarà stato difficile entrare in possesso né del dittico di Areobindo né di quello di Oreste, anzi potrebbe addirittura essere stato uno dei destinatari dei prestigiosi doni da parte dei due consoli in momenti diversi; i pezzi saranno poi stati assemblati o da Cassiodoro stesso o in epoca successiva, ma assai precoce, e per vie che ora non riusciamo a tracciare saranno giunti a Milano, centro culturale e politico di primo piano anche nelle difficili e concitate fasi tra la fine dell'impero e l'epoca carolingia.

A conferma della testimonianza di Puricelli si noti comunque che le due tavolette di Oreste e di Areobindo hanno oggi esattamente le stesse misure: cm 33-34 in altezza e tra gli 11,6 e gli 11,9 cm in larghezza, che uniti portano a cm 23 circa (i bifogli del papiro misurano cm 35 di altezza × 48 di larghezza).

Non è stato possibile fino ad ora neppure rintracciare il momento di ingresso dei due dittici nella collezione Settala: la presenza dell'iscrizione nel foglio del *Museo Cartaceo* di Cassiano dal Pozzo sembrerebbe collocare quello di Oreste presso la famiglia già all'altezza delle generazioni di Manfredo (1600-1680) e Carlo (?-1682), quindi intorno alla metà del XVII secolo, ma i dittici non risultano presenti nell'inventario dei beni di Manfredo steso nel 1666, che tuttavia non comprende tutte le opere appartenenti alla collezione di famiglia, e Puricelli nel 1656 sembra parlarne come di pezzi ancora presenti in Sant'Ambrogio.

Quando Gori compone la parte della sua opera dedicata al dittico di Oreste questo si trovava ancora nel Museo Settaliano, dove l'aveva visto Muratori che per primo gliel'aveva segnalato (cfr. Squizzato, *supra* p. 35): «Senza dubbio sarà molto plausibile la raccolta di tutti i dittici che si possono trovare essendo materia erudita e curiosa. Niun manoscritto ho veduto che tratti di queste materie. Solamente posso dirle che nella Galleria del Settala in Milano se ne conserva uno bellissimo d'avorio bene istoriato. Più d'una volta ho tentato d'averne copia, col pensiero di darlo alla luce, né mai l'ho potuta avere perché era allora controversa quella galleria. Ora non so come stia. L'appoggio di qualche nobile poderoso oggidì ne faciliterà a lei una copia» (lettera a Gori, Modena 24 febbraio 1742, in *Lettere inedite di Ludovico A. Muratori* 1854, p. 444; Gori 1759, II, p. 87). Gori individua il *nobile poderoso* che potrebbe aiutarlo in Alessandro Teodoro Trivulzio, con cui avvia una corrispondenza in quello stesso anno 1742, e deve aver composto questa parte della sua opera prima del 1754, data in cui don Carlo procede all'acquisto presso Antonio Settala, anche se lo stesso Carlo avrà modo di ricordare di non aver mai informato lo studioso toscano dell'acquisto. Nell'opera del Gori è riconosciuto fin dal titolo il debito nei confronti di Alessandro Teodoro («Diptycha duo Orestis consulis ann. cer. DXXX quae Mediolani exstant in Museo Settaliano tabulis XVII et XVIII nunc primum edita et inlustrata ad amplissimum marchionem Theodorum Alexandrum Trivultium patricium mediolanensem») il cui ruolo come fonte dello studioso toscano per le collezioni milanesi e lombarde è già stato messo ampiamente in luce (Tasso 2002; Visconti 2012; Squizzato, *supra* pp. 27-53). Nel caso specifico Alessandro Teodoro fa disegnare le due tavole del dittico dal pittore Girolamo Ferroni (fig. 3) (BMF, Fondo Gori, ms. A.CCXI, lettera di Alessandro Teodoro Trivulzio a Gori, Milano 23 maggio 1742; cfr. anche Visconti 2012) e invia a Gori i disegni insieme a una serie di lettere con tutte le informazioni (BMF, Fondo Gori, ms. A.CCXI: sui dittici settaliani cfr. le due lettere di Alessandro Teodoro Trivulzio a Gori del 25 aprile e 2 maggio 1742; per le risposte di Gori cfr. Visconti 2012, *passim* e pp. 236-239, 246). Gori esprime la sua profonda gratitudine ad Alessandro Teodoro per avergli inviato non solo i disegni dei due dittici della collezione Settala, ma anche quelli conservati nel Tesoro della basilica di Monza, sebbene questi fossero già stati pubblicati dal celeberrimo Mabillon nel suo *Italicum Iter*, dove ne trattava con molte lodi; e per «alia non pauca, eaque insignia, quae in Sacratio Bibliothecae Ambrosianae servantur», di cui parlerà

subito dopo (probabilmente le opere eburnee del Duomo di Milano, come sembra precisare anche don Carlo nel suo commento).

La testimonianza di Puricelli del riuso come rilegatura conferma un'ipotesi che era già stata avanzata da Delbrück (1929) e confermata da Williamson (2010) sulla base dell'analisi morfologica del manufatto, in particolare dei ripetuti segni di perforazione e dei tagli sui lati della cerniera; e chiarisce un particolare controverso fornito da Gori (1759, II, p. 89), il quale, sulla base di un'icomprendenza delle informazioni che gli vengono fornite per iscritto da Alessandro Teodoro Trivulzio (BMF, Fondo Gori, ms. A.CCXI, lettera del 25 aprile 1742), descrive le due tavole del dittico di Oreste come connesse da ogni lato con catenelle d'oro alle altre due tavole del dittico settaliano all'epoca non identificato (Areobindo), sebbene sia consapevole che si tratti di due consoli diversi (p. 105). Tuttavia qualche anno dopo don Carlo Trivulzio preciserà di non aver mai visto le tavolette dei dittici legate insieme da catenelle, quando stavano nella Galleria Settala («[...] non so d'onde ciò abbia ricavato [Gori], imperciocché queste quattro tavolette, mentre esistevano nella Galleria Settala si sono sempre vedute sciolte», FBS, AT, Miscellanea, *Note, spiegazioni e illustrazioni dei due dittici già nel Museo Settala*, commento a fianco della p. 89 di Gori); nega che questa ipotesi sia stata formulata da Gori sulla base di un'informazione proveniente dal marchese Alessandro Teodoro suo fratello («[...] ne il Sig. Marchese D.on Teodoro Alessandro Trivulzi mio fratello ha di già mai scritto tal cosa», *ibid.*) e la attribuisce a un'errata convinzione dello stesso Gori, che potrebbe aver creduto che le due valve costituissero un unico dittico («È da riflettersi ancora, che scrivendo il chiarissimo Sig. Gori l'anno 1748 al chiar. Agenbuchio nel comunicargli l'iscrizione e i Monogrammi di questi Dittici Settaliani, egli di due Dittici, che sono, ne fa uno solo: credendo, che il Dittico di Oreste fosse la parte interna, e l'altro Dittico componesse l'esterior parte», *ibid.*). Le difficoltà nel comprendere la modalità espositiva nel Museo Settaliano si esplicitano in due fogli pieni di appunti di Gori intorno alla riproduzione delle quattro valve dei due dittici disposte secondo le indicazioni fornite dal marchese Alessandro Teodoro (BMF, Fondo Gori, ms. A.CCLXXI, cc. 34v-36r, riprodotto in Visconti 2012, tavv. III-IV).

Don Carlo glossa puntualmente il testo di Gori nel suo volume dedicato ai dittici settaliani (FBS, AT, Miscellanea, *Note, spiegazioni e illustrazioni dei due dittici già nel Museo Settala*, si veda *supra* pp. 74-85). Nella pagina introduttiva precisa che la cessione della collezione Settala all'Ambrosiana, secondo le volontà di Manfredo, non comprendeva tutta la raccolta famigliare, ma solo la parte legata da questi; che una parte della raccolta rimase nella disponibilità della famiglia; che di questa facevano parte i due dittici (che per questa ragione non compaiono nella pubblicazione del 1666) e che questi furono acquistati da lui direttamente da Antonio Settala in data 31 agosto 1754. Stranamente colloca al 1747 e non al 1742 la data di esecuzione dei disegni dei dittici, poi inviati dal fratello Alessandro Teodoro a Gori.

Gli appunti di don Carlo sui due dittici rimasero a livello di note. Un sunto delle sue osservazioni unite a preziosissime indicazioni sulle modalità espositive all'interno del suo museo si trova in una pagina incorniciata composta con la sua consueta scrittura regolare ed elegante, quella utilizzata per la redazione definitiva dei suoi commenti alle opere (il manufatto è menzionato anche da Seregini 1927, p. 187). Il testo fungeva da corredo alla modalità espositiva:

«Le quattro tavolette d'Avorio, che si vedono chiuse nel Quadro qui dirimpetto, formano due Dittici Consolari, il primo de quali spettante ad Oreste e formato dalle due tavolette poste nel mezzo, ed il secondo spettante a Console incerto viene composto dalle altre due collaterali, le quali si sono divise, perché compaia più il Dittico d'Oreste, comeché più pregevole» (FBS, AT, Biblioteca e Museo Trivulzio); dalla descrizione è evidente come nel museo Trivulziano le quattro tavolette fossero state ricomposte ed esposte insieme, attribuendo la maggiore rilevanza al pezzo più decorato e meglio identificato. La spiegazione proseguì in maniera più tradizionale chiarendo cosa sia un dittico e il ruolo dei consoli (figg. 8-9).

Un'ulteriore menzione dei dittici settaliani ricorre in un altro testo composto da don Carlo, un volumetto manoscritto dedicato a una tavoletta intagliata su entrambi i lati proveniente dalla cattedra di Massimiano e conservato nella Biblioteca Trivulziana (ASC-BT, NA C 88-89). Nella prima pagina del testo don Carlo ricapitola i pezzi in suo possesso a quelle data (post 1774) e i primi ad essere citati sono i due dittici: «La sorte a me in ciò è stata propizia, mentre quanto a dittici consolari ne possedo due singolarissimi. Il primo appartiene al console Oreste che coprì quell'eccelsa dignità l'anno di Cristo 530 assieme con Lampadio [...]. Questi due Dittici li acquistai delli signori Settala nostri patrizii, ed il chiarissimo Gori come custoditi appresso quella nobile famiglia pubblicali nel tomo secondo dell'opera: *Thesaurus veterum diptycorum*, pag. 89».

Lo stretto rapporto che lega don Carlo al padre domenicano Giuseppe Allegranza, bibliotecario della Biblioteca Braidense di Milano dal 1770, spiega la menzione del dittico di Areobindo nell'elenco dei dittici consolari noti all'epoca steso dall'erudito milanese (Allegranza 1773, p. 14 n. XIII): il dittico viene detto un tempo nella collezione Settala, a quell'epoca nella collezione del patrizio milanese Carlo Trivulzio. Infine bisogna notare che, nel ritratto del nobiluomo dipinto dopo la sua morte da Dionigi Sadis (figg. 1-2), il dittico di Oreste, a riprova della sua importanza, occupa una posizione molto visibile, alle spalle di don Carlo insieme al dittico di Giustiniano (Morandotti 2008, p. 155).

Il dittico fu visto e descritto da Lanzi nel 1793 (Pastres 2000, p. 240).

Dopo la fase settecentesca, in cui indubbiamente i due dittici Settala rappresentarono uno degli apici della collezione, la fortuna del dittico di Oreste sembra scemare. Questo cambiamento nella fortuna critica dovrebbe essere spiegato con il fatto che nel Settecento, in una fase iniziale dello studio dei dittici, in cui prevalgono i valori storici, un dittico chiaramente identificabile costituiva una rarità, in un contesto in cui se ne conoscevano meno di venti. Con l'evolversi degli studi e la crescita di consapevolezza dei giudizi estetici, la rappresentazione antinaturalistica delle figure, la lavorazione a bassorilievo, il carattere tipico della fase di passaggio tra arte romana e arte medievale ne deve aver condizionato in parte l'apprezzamento. Infine, deve aver pesato su di esso la separazione dal secondo dittico settaliano, avvenuta in occasione della divisione della collezione tra Gian Giacomo Trivulzio e la cognata Vittoria Gherardini (1816), in cui il dittico di Oreste console costituisce il n. 1 del Piede A, che comprende la parte della collezione che andrà a Vittoria e attraverso lei alla figlia Cristina, sposa del principe Emilio Barbiano di Belgioioso. Fu Cristina o sua figlia, Maria Belgioioso, moglie del marchese Trotti, a vendere il pezzo molto precocemente, visto che nel 1856 esso risulta già nella collezione Stoltykoff di Parigi, da cui uscì nel 1856 (Pulszky 1856, p. 14); passò poi

a John Webb (Westwood 1862), che la vendette al Victoria and Albert Museum nel 1866.

Bibliografia

Puricelli 1656, pp. 371-372; Gori 1759, II, pp. 87-104, tabb. XVI-XVII; Allegranza 1773, p. 14; Pulszky 1856, p. 14; Westwood 1862, p. 25; Mommsen 1877, n. 8120/6, p. 1008; Seregni 1927, pp. 187-188, 246; Delbrück 1929, pp. 148-150; *Catalogo* 1956, pp. 68-69 n. 62; Volbach 1977, pp. 10, 23, 37; Netzer 1983; Osborne 1991, p. 242; Osborne, Claridge 1998, pp. 188-189; Pastres 2000, p. 240; Delbrück 2009, pp. 252-255 n. 32; Williamson 2010, pp. 46-49 n. 6 (con completa bibliografia precedente); Visconti 2012; Mazzucchi 2017, pp. 301-305.

2.

Dittico di Areobindo console

Dittico consolare di Flavio Areobindo Dagalaifo Areobindo

Costantinopoli, 506

Avorio intagliato

cm 34 × 11,9 × 0,9 (ogni valva)

Paris, Musée du Louvre, inv. OA 9525

[figg. 8-9, 26-27, 36]

Questo avorio appartiene alla categoria dei dittici consolari: si tratta di oggetti di grande preziosità che venivano commissionati nell'ultima fase dell'impero romano e nei decenni successivi (V-VI secolo) dai consoli per celebrare la loro elezione. Il dittico era costituito da due tavolette di avorio di pari misura unite da un'cerniera metallica, in modo da costituire una sorta di libretto, intagliato all'esterno e lasciato liscio all'interno, dove, su una base di cera, era probabilmente possibile scrivere alcune parole di ringraziamento (per un parere contrario a questa ipotesi cfr. Cutler 1984, p. 85 nota 45; Cutler 1987). Il dittico eburneo veniva infatti inviato come dono alle famiglie che avevano sostenuto politicamente la candidatura del console e la sua decorazione poteva variare a seconda dello *status* del sostenitore. Questo di Areobindo, funzionario imperiale poco noto se non per essere stato eletto a Costantinopoli nel 506 e per essere il console di cui ci rimangono più esemplari di dittici (ad oggi ne sono noti sette), è di una tipologia intermedia, contraddistinta da elementi ornamentali che ospitano al loro interno l'*imago clipeata* del console riccamente abbigliato con la veste usata per inaugurare i giochi, la *trabea picta*. Areobindo impugna i due elementi che definiscono simbolicamente il suo potere: lo scettro sormontato dalla figura dell'imperatore e la *mappa*, con la quale il console indiceva i giochi del circo che offriva alla popolazione per celebrare la sua nomina.

I dittici eburnei, facilmente databili quando sia possibile individuare il personaggio ritratto, costituiscono un importantissimo punto di riferimento cronologico e geografico per la ricostruzione dell'evoluzione artistica nelle complesse fasi di passaggio tra l'arte classica e quella medievale. In questo caso la mancanza della *tabula ansata* ha reso particolarmente difficile l'identificazione del console, avvenuta grazie allo scioglimento del monogramma e poi avvalorata dal confronto con il ritratto del console su altri dittici, sebbene esso non sia sempre puntualmente fedele. Dal punto di vista compositivo il dittico si conforma a un modello assai diffuso e attestato fin dal XVIII secolo in Italia settentrionale, grazie all'esemplare di console non identificato conservato a Novara, nella chiesa di San Gaudenzio (figg. 14-15). Stilisticamente la lavorazione a rilievo basso, un po' rigida, non particolarmente raffinata ne fa uno degli esemplari meno interessanti, in particolare se lo si metta a confronto con il quasi coevo dittico di Giustiniano (521), aniconico ma raffinatissimo prodotto di una bottega costantinopolitana di altissima qualità. Sulla valutazione dell'opera pesano però gli effetti della rilavorazione e l'usura della superficie, molto evidente nella valva di sinistra. Sono presenti inoltre diffuse rotture soprattutto in prossimità delle cerniere, come spesso accade; il dittico è stato rifilato in particolare sui lati interni, in modo da ridurne le dimensioni originarie; all'interno la superficie è stata erosa, probabilmente per pareggiarla ed eliminare i bordi

che trattenevano la cera. Sono infine visibili diversi fori realizzati in un'epoca successiva a quella di esecuzione, probabilmente per far aderire le tavolette a un supporto: queste modifiche sono coerenti con un riutilizzo come rilegatura.

È noto fin dalla testimonianza di Gori come il dittico di Areobindo oggi al Museo del Louvre si trovasse nella prima metà del Settecento nella collezione Settala insieme a quello di Oreste oggi al Victoria and Albert Museum di Londra, dove li avrebbe poi acquistati don Carlo nel 1754. Nessuno era riuscito fino ad ora a individuare la sua collocazione precedente, ma recenti ricerche condotte da Carlo Maria Mazzuchi hanno consentito di collegare entrambi i dittici a una testimonianza dell'erudito milanese Gian Pietro Puricelli (1589-1659), che li vide nella basilica di Sant'Ambrogio a Milano, dove avevano costituito l'*operimentum* – cioè il coperchio di un contenitore – di un celebre codice papiraceo della Biblioteca Ambrosiana di Milano contenente la prima traduzione latina delle *Storie di Giuseppe Flavio* (BAMi, ms. S.P. 11/1), commissionata da Cassiodoro nella prima metà del VI secolo (per la disamina più sistematica del testo di Puricelli cfr. scheda n. 1).

Non è stato possibile fino ad ora rintracciare il momento di ingresso dei due dittici nella collezione Settala: essi non risultano presenti nell'inventario dei beni di Manfredo steso nel 1666 – che tuttavia non comprende le opere appartenenti ad altri membri della famiglia – e Puricelli nel 1656 sembra parlarne come di pezzi ancora presenti nella basilica.

Quando Gori compone la parte della sua opera dedicata al dittico di Areobindo – da lui definito di console sconosciuto, dato che non riesce a scioglierne il monogramma – questo si trovava ancora nel Museo Settaliano. Come è noto l'opera di Gori fu pubblicata postuma nel 1759, ma la stesura di questa parte che confluisce nel secondo tomo si deve collocare tra il 1742 – anno in cui, in base al carteggio tra questi e Alessandro Teodoro Trivulzio (BMF, Fondo Gori, ms. A.CCXI), egli riceve dal marchese milanese le prime informazioni sul dittico – e il 1754, quando don Carlo procede all'acquisto presso Antonio Settala, anche se, come lo stesso Carlo avrà modo di ricordare, egli non informò mai lo studioso toscano dell'acquisto. Subito all'inizio del testo Gori ricorda che questo dittico si trova nel Museo Settaliano collegato a quello di Oreste, anche se è evidente che i due dittici non possono appartenere allo stesso insieme: sebbene le misure siano analoghe in altezza e in larghezza, le tavole di Areobindo differiscono infatti per la qualità dell'intaglio («rudior celaturae ratio»), per un lavoro di rifinitura meno attento («ebur pinguiore scalpro minus perpolitum») e per una materia per sua natura meno splendidamente lucida («ac natura sua non adeo lucidum et splendidum») (Gori 1759, II, pp. 105-110); inoltre i fori praticati nelle tavolette sono collocate in punti diversi e non corrispondenti; infine il ritratto dei due consoli non corrisponde in nessun dettaglio, costringendo ad attribuire queste due tavole ad altro personaggio storico.

Gori conduce una disamina attenta del ritratto del console e in particolare tenta di sciogliere il monogramma (p. 109), pur senza successo – ricorda che anche il marchese Trivulzio gli ha confessato di aver dovuto abbandonare la sfida, non riuscendo a trovarvi un senso (gli sforzi in tal senso di Alessandro Teodoro si leggono in due lettere inviate a Gori il 25 aprile e il 2 maggio 1742, BMF, Fondo Gori, ms. A.CCXI). Anche in questo caso, come per il dittico di Oreste, Gori ricorda a intervalli regolari il ruolo importante avuto dal marchese

Trivulzio nel far realizzare il disegno del dittico e nell'averglielo inviato e lo omaggia ringraziandolo della disponibilità (per il carteggio tra Gori e Alessandro Teodoro cfr. anche Visconti 2012, *passim* e pp. 236-239, 246).

Carlo Trivulzio in una data successiva all'acquisto delle tavolette procede alla composizione di glosse al testo del Gori con lo stesso metodo utilizzato per il dittico di Oreste. Nella pagina introduttiva di questo volume manoscritto fornisce alcune indicazioni relative alle modalità di acquisto delle tavolette e in particolare ricorda che egli le acquistò da Antonio Settala il 31 agosto 1754. Riferisce al 1747 l'esecuzione del disegno che suo fratello Alessandro Teodoro fece fare e spedì a Firenze ad Anton Francesco Gori (dato che contrasta con quanto si ricava invece dall'epistolario di Alessandro Teodoro e Gori, da cui risulta che i disegni furono realizzati già nel 1742). Per quanto riguarda in maniera specifica il dittico di Areobindo, don Carlo prende avvio dalla contestazione del dettaglio che riguarda la presenza di catenelle che avrebbero collegato le quattro tavolette dei due dittici settaliani («Qui il sig. Gori di nuovo parla del congiungimento di queste Tavolette con quelle del Console Oreste, cum iisdem recenter consociis. Quando mai si sono vedute unite!»; si veda la nota I a p. 87, scritta a fianco di p. 105, FBS, AT, Biblioteca e Museo Trivulzio, 4; per l'analisi di questo dettaglio, non secondario, cfr. scheda n. 1). Nello sforzo di identificare il console ritratto, don Carlo osserva la stretta somiglianza con un analogo dittico eburneo conservato nella chiesa di San Gaudenzio a Novara (figg. 14-15) («Questo dittico ben poco dissimile a quello che si custodisce in S. Gaudenzio di Novara», FBS, AT, Miscellanea, *Note, spiegazioni e illustrazioni dei due dittici già nel Museo Settala*, p. 107), di cui egli possedeva una copia in legno, per lui fatta realizzare dall'abate Carlo Giulino, segretario del vescovo di Novara, «col-la più esatta diligenza», copia che custodiva nella sua collezione con le stesse modalità delle opere maggiori: l'aveva infatti corredata della caratteristica spiegazione modulata sulla forma e sulle dimensioni del dittico stesso, ancora oggi conservata nell'Archivio Trivulzio della Fondazione Brivio Sforza (FBS, AT).

Un sunto delle osservazioni scritte nel ponderoso testo composto da don Carlo, insieme a indicazioni sulle modalità espositive all'interno del suo museo, si trovano in una pagina incorniciata composta con la sua consueta scrittura regolare ed elegante, quella utilizzata per la redazione definitiva dei suoi commenti alle opere (il manufatto è menzionato anche da Seregini 1927, p. 187). Il testo fungeva da corredo all'esposizione e precisa che «Le quattro tavolette d'Avorio, che si vedono chiuse nel Quadro qui dirimpetto formano due Dittici Consolari, il primo de quali spettante ad Oreste e formato dalle due tavolette poste nel mezzo, ed il secondo spettante a Console incerto viene composto dalle altre due collaterali, le quali si sono divise, perché compaia più il Dittico d'Oreste, comeché più pregevole» (FBS, AT, Biblioteca e Museo Trivulzio); dalla descrizione è evidente quindi che nel museo Trivulziano le quattro tavolette erano state ricomposte ed esposte insieme, attribuendo la maggiore rilevanza alle due di Oreste e lasciando quelle di Areobindo ai margini.

Un'ulteriore menzione dei dittici settaliani ricorre in un altro testo composto da don Carlo, un volume manoscritto dedicato a una tavoletta intagliata su entrambi i lati proveniente dalla cattedra di Massimiano e conservato nella Biblioteca Trivulziana (ASC-BT, NA C 88-89). Nella prima pagina don Carlo ricapitola i pezzi in suo possesso a quella data (1774) e i primi a essere citati sono i due dittici: «La sorte a me in ciò è stata propizia, mentre quanto a dittici consola-

ri ne possedo due singolarissimi [...]. Il secondo appartiene a un console incerto, ma assai pregiabile pel monogramma che replicatamente in ciascuna tavoletta vi è scolpito. Questi due Dittici li acquistai delli signori Settala nostri patrizii, ed il chiarissimo Gori come custoditi appresso quella nobile famiglia pubblicali nel tomo secondo dell'opera: *Thesaurus veterum diptycorum*, pag. 89».

Anche il dittico di Areobindo, come quello di Oreste, viene ricordato dal padre Allegranza nell'elenco dei dittici consolari noti all'epoca (*Allegranza 1773*, p. 15 n. XV): il dittico, detto ancora di console non identificato, viene ricordato come un tempo nella collezione Settala, all'epoca nella collezione del patrio milanese Carlo Trivulzio. Infine bisogna notare che il dittico di Areobindo viene rappresentato anche nel ritratto di don Carlo dipinto dopo la sua morte da Dionigi Sadis (figg. 1-2) (*Morandotti 2008*, p. 155), seppur in una posizione laterale, un po' scorciata, a destra della composizione, e con una resa non troppo fedele nei dettagli.

Nell'*Inventario di divisione* composto nel 1816 in occasione della ripartizione della collezione tra Gian Giacomo Trivulzio e la cognata Vittoria Gherardini il dittico, ormai detto di Areobindo, quindi identificato, risulta il secondo numero della parte che rimarrà a Gian Giacomo («altro [dittico] di Areobindo Console»). Ma a chi si deve la corretta identificazione del console? In realtà già Giovan Battista Passeri, nell'introduzione anteposta al secondo volume di Gori (1759, p. XII), pubblicato postumo proprio a sua cura, ritiene che il secondo dittico settaliano sia assegnabile al console Areobindo grazie alla lettura del monogramma. L'identificazione stranamente non viene raccolta da don Carlo e neppure da Allegranza, che cita il dittico come di console sconosciuto nella sua rassegna di dittici consolari noti all'epoca (1773), ma viene recepita precocemente all'interno della famiglia, come mostra l'inventario del 1816.

Nel 1856 il dittico – che non è passato a Cristina di Belgioioso, come osserva scorrettamente Giovanni Seregni, di solito invece molto preciso (1927, p. 187) – è ancora in possesso della famiglia (*Descrizione e stima*: «215. Dittico in osso con ornati e busti nel mezzo con anagramma rotto in un angolo £ 200»); ma in una data non precisata e per ragioni non chiare viene venduto o, come specifica Delbrück (1929, pp. 115-116; 2009, p. 210), rubato – non si è però trovata traccia di questo evento negli archivi trivulziani; nel 1879 Meyer lo definisce «già nella collezione Trivulzio, ora perduto», dato che contrasta con la testimonianza di Westwood, che nel 1876 lo descrive nella *Trivulzi Collection at Milan*; Graeven nel 1892, in una lettera all'editore Walter de Gruyter, lo attestava nella raccolta di lord Crawford a Roma; ma comunque fosse andata la sua uscita dalla collezione milanese, lo stesso Graeven nella pubblicazione del 1892 (p. 205) affermava che il dittico era ritornato nella collezione originaria e che il Trivulzio stesso glielo aveva mostrato insieme ad altri tesori in avorio. Molinier nel 1896 riferisce di un passaggio nella collezione Possenti a Fabriano, non altrimenti attestato (non figura nel catalogo di vendita della collezione, cfr. *Catalogo Possenti 1880*), ma lo ricolloca nella collezione trivulziana. La generosa disponibilità ricordata da Graeven non viene confermata da Delbrück, che nel 1929 lo definisce «inaccessibile», ma forse questo si doveva ai tempi mutati e al passaggio dalla gestione di Gian Giacomo a quella di Luigi Alberico.

Negli anni Trenta, a causa della sua fama, il dittico, ormai rientrato in possesso della famiglia e pubblicato più volte, quindi conosciuto, attira l'attenzione del Ministero della Pubblica Istruzione, che sta cercando di notificare i

pezzi più noti della collezione Trivulzio. Il dittico riceve un provvedimento di notifica di interesse nazionale – che ne avrebbe impedito la vendita all'estero – in data 26 febbraio 1935, ma il principe Luigi Alberico respinge il provvedimento sostenendo di non esserne più in possesso. L'affermazione era veritiera, dato che era stato venduto al mercante parigino Maurice Stora l'anno precedente. Non è chiaro se fosse stato Luigi Alberico in persona a trattare con l'antiquario parigino oppure se ci fosse stato un mediatore, dato che un foglietto conservato nell'Archivio Trivulzio della Fondazione Brivio Sforza riporta la scritta «Consegnati a Galli sei dittici avorio 19 giugno 1934 per £ 75000? Galli mi deve (200 £)». Il testo è accompagnato dallo schizzo di tre dittici uno sopra l'altro, l'uno identificato come «Filosseno», il secondo come «Costantinopoli»; questo e il terzo, privo di indicazione, sono certamente quelli di Giustiniano e di Areobindo.

A Parigi il dittico fu venduto da Stora a Blaise de Montesquiou-Fezensac; il 20 agosto 1951 entrò al Louvre come dono anonimo.

Il dittico di Areobindo trivulziano ha generato almeno tre copie in osso. Una si trova oggi a Bologna, nel Museo Civico Archeologico, proveniente dalla collezione del pittore Pelagio Palagi: la stretta contiguità tra il dittico trivulziano di Areobindo e il dittico di San Gaudenzio a Novara ha ingenerato un po' di confusione, spingendo alcuni studiosi a ritenere quello di Bologna copia del dittico di Novara oppure, addirittura, a pensare che il dittico di Novara fosse poi stato spostato a Bologna (Maclagan 1923, p. 42; tutta la questione critica è ripercorsa da Nikolajevič 1991, pp. 38-44); ma è molto probabile che la copia di Bologna sia stata realizzata in occasione del lungo soggiorno di Palagi a Milano (1815-1832), durante il quale la consuetudine con l'ambiente dell'Accademia di Brera, di Giuseppe Bossi prima e di Gaetano Cattaneo poi, dovette mettere in condizione il pittore di entrare in contatto con la collezione Trivulzio. La seconda copia si trova a Liverpool, nei National Museums and Galleries on Merseyside, e proviene dalla collezione magiara Fejérváry; anche in questo caso Pulszky (1856, p. 44) la faceva derivare dal dittico di Novara. Infine la terza, segnalata, come le precedenti, da Maclagan nel 1929, si trova a Manchester, nella Bibliothèque Rylands (inv. 5), dalla collezione di Lord James Ludovic Lindsay, 26th Conte di Crawford, presso il quale il dittico è attestato, a Roma, prima della riconsegna a Gian Giacomo Trivulzio (cfr. Maclagan 1923, p. 42). Ancora più eclatante è il caso della copia oggi a Liverpool, perché la collezione Fejérváry comprende diverse copie in osso di originali passati per la collezione Trivulzio. Ho già avuto occasione di ricordare che è attestato almeno un viaggio a Milano di Gabor Fejérváry (Tasso 2016c, pp. 160-161). La copia di Manchester si lega invece evidentemente alla tappa romana delle peregrinazioni ottocentesche del dittico, a meno che non si tratti di una sorta di compensazione offerta dal Trivulzio a Lord Crawford per la restituzione del pezzo (per questo gruppo di copie si veda anche Delbrück 1929, p. 279; Delbrück 2009, p. 415). Devo alla cortesia di John Hodgson, Joint Head of Special Collections della John Rylands Library, le informazioni riguardo al pezzo, che fu acquistato nel 1901 da Enriqueta Rylands per l'appena fondata John Rylands Library. Grazie alle ricerche da lui condotte sul fondo dedicato alla Biblioteca di Lord Crawford presso la National Library of Scotland, a Edimburgo, è emersa una lettera di J.P. Edmond, bibliotecario di Lord Crawford, a quest'ultimo, datata 9 agosto 1897, in cui documenta gli esiti di una visita di Hans Graeven alla

collezione di avori, che ci conferma come lo studioso tedesco sia stato la fonte diretta delle informazioni riguardo a questo pezzo, per il resto quasi sconosciuto: «He guessed that the Areobindus must have come from the Possenti collection but he is very doubtful if it is genuine. There were several ivories (or bones) in that collection of very shady reputation, and after examining yours very minutely he felt inclined to class it as doubtful. Three things render it very suspect: (1) The material, (2) the manner in which it has been hinged or cutting as indicating hinges, and (3) the fact of its being so close a copy of the Trivulzio diptych of the same consul. This last point he will better decide when he can place photos of both side by side» (Edinburgh, National Library of Scotland, ACC. 9769, Crawford Library Papers, Library Letters, vol. 62 [July-August 1897], ff. 207-208. Ringrazio Lord Crawford per avermi concesso la riproduzione del testo della lettera). Il richiamo alla collezione Possenti di Fabriano sembra confermare che l'originale, o almeno la copia, debbano essere transitati per quella raccolta, pur senza lasciarne una traccia esplicita.

Bibliografia

Gori 1759, II, pp. 105-110, tab. XVIII; Allegranza 1773, p. 15; Westwood 1876, p. 364 n. 1; Mommsen 1877, n. 8120/8, p. 1008; Meyer 1879, pp. 65-66 n. 12; Graeven 1892, pp. 205-206; Molinier 1896b, p. 22 n. 12; Maclagan 1923, p. 42; Seregni 1927, pp. 187-188; Delbrück 1929, pp. 115-116; Gaborit 2003, pp. 45-47 (con bibliografia precedente); Delbrück 2009, p. 210; Visconti 2012; Mazzucchi 2017, pp. 301-305.

3.

Dittico di Sabbazio console

Dittico consolare di Pietro Flavio Sabbazio Giustiniano

Costantinopoli, 521

Avorio intagliato

cm 36,7 × 12,8 (ogni valva)

Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'arte applicata, inv. Avori 13, 13 bis

[fig. 37]

I dittici consolari per i quali i collezionisti settecenteschi mostravano la loro predilezione sono costituiti da una coppia di tavolette in avorio legate da una cerniera metallica che i consoli del V e del VI secolo usavano regalare ai sostenitori politici per celebrare la propria elezione, apponendo al loro interno parole di ringraziamento, mentre l'esterno veniva intagliato con composizioni più o meno complesse. Per l'alto costo materiale e la raffinatezza della decorazione si trattava di oggetti di rango elevato destinati a un'élite aristocratica. Il dittico di Giustiniano della collezione Trivulzio appartiene al genere dei dittici aniconici, privi della rappresentazione del console. La superficie di ogni valva è infatti scandita da quattro tondi fogliati lavorati con un rilievo piuttosto profondo, da cui sporgono protomi leonine, collocate ai quattro lati; al centro un grande rosone assai elaborato, costituito da 38 palmette stilizzate, accoglie un'iscrizione che secondo il costume orientale comincia sulla valva frontale e si sviluppa poi su quella retrostante, cosicché quando il dittico è aperto l'ordine del testo sembra invertito. L'iscrizione recita «Munera parva quidem pretio sed honoribus alma / patribus ista meis offero consul ego» ("Io, in qualità di console, offro ai miei senatori questi doni certamente piccoli nel valore materiale, ma ricchi di onori") ed è aperta e chiusa da una crocetta. In alto la *tabula ansata* riporta il nome e i titoli del console: «Flavius Petrus Sabbatius Iustinianus Vir Inlustris / Comes Magister Equitum et Peditum Praesentalis et Consul Ordinarius». Anche in questo caso ogni *tabula ansata* presenta una crocetta all'inizio del testo, scelta che costituisce una novità rispetto ai dittici precedenti.

Malgrado l'assenza di elementi figurati, il tipo di intaglio, dello spessore di pochi millimetri, riesce a dare l'idea della volumetria e della tridimensionalità; la complessità del decoro del rosone centrale parla comunque in favore di una bottega di alto livello qualitativo, in grado di scolpire nelle minuscole dimensioni della zanna conferendo un senso di monumentalità. La disposizione studiata ed equilibrata degli elementi ornamentali mostra una profonda padronanza anche dei criteri compositivi. Oggi si conoscono altri due dittici consolari di Giustiniano oltre a questo milanese, tutti molto simili. Per Delbrück (1929) queste stringenti somiglianze confermano che i tre dittici furono intagliati dalla stessa mano: l'ipotesi sembra plausibile, se si considerino le circostanze della committenza, che deve essere avvenuta nello stesso momento. Cutler tuttavia approfondisce ampiamente l'analisi tecnica dei tre pezzi, per concludere che essi vengono certamente da una stessa bottega, ma precisa che la produzione in un certo senso seriale dei dittici aniconici – ogni console ne richiedeva diversi, anche se è molto difficile immaginare quanti, e dovevano essere realizzati in brevissimo tempo perché la carica durava solo un anno – doveva prevedere che la lavorazione in bottega coinvolgesse diversi artisti specializzati in compi-

ti diversi: questo giustificerebbe la qualità molto sostenuta dell'intaglio, ma spiegherebbe anche le lievi differenze qualitative tra un pezzo e l'altro e soprattutto alcune evidenti debolezze nelle iscrizioni – migliore la resa nella valva conservata a Parigi, al Cabinet des Médailles – che denotano un deficit nel controllo dell'arte della calligrafia: deficit giustificabile se si pensa a un prodotto realizzato in tempi relativamente ristretti all'interno di una bottega di intagliatori (Cutler 1984, pp. 93-95). A Giustiniano viene attribuita anche l'unica valva di dittico imperiale oggi esistente, il cosiddetto *Avorio Barberini* che si conserva al Museo del Louvre, un lavoro di sublime qualità che rappresenta Giustiniano a cavallo al centro di un complesso apparato di figure che sanciscono il suo potere e gli tributano omaggio. Si tratta di opere ancora fortemente debentrici della cultura più aulica, forse voluta espressione di un *revival* classico, di quella *renovatio* dell'impero romano che sta al centro dell'attività politica di Giustiniano: «un indirizzo retrospettivo – se non antiquario», secondo la felice definizione di Kitzinger (1989, p. 109).

Le due valve presentano alcune caratteristiche rotture in prossimità dei punti in cui erano fissati i cardini delle cerniere. Mancano però segni di rilavorazione o di usura che possano far pensare a un reimpiego.

Il dittico di Giustiniano trivulziano ha una storia abbastanza ben documentata e piuttosto lineare. Fu scoperto a Cremona, presso la famiglia Sonsis, negli anni settanta del Settecento, e reso noto dalle pubblicazioni di Allegranza (1773) e da Bianconi (1775). Fu il primo in particolare a riconoscere le due tavolette consolari nella collezione della famiglia Sonsis e a svolgere il primo esame dei pezzi, con il consueto sistema della descrizione sistematica e del confronto con altri pezzi noti a partire proprio dagli elementi esteriori (misura, sistema di montaggio delle valve, soggetti rappresentati). Grandissima attenzione venne prestata da Allegranza alle iscrizioni e a quegli elementi che aiutavano gli eruditi dell'epoca a contestualizzare la storia e la cultura dell'antichità. Allegranza identificò il personaggio in Flavio Pietro, console per la parte occidentale nominato nel 516. Poco tempo dopo l'erudito Giovanni Battista Bianconi pubblicò una valva di dittico in suo possesso e al termine della sua disamina inserì la notizia del ritrovamento a Cremona del dittico di Giustiniano, attribuendolo però a Pietro Sabbazio Giustiniano, console per la parte orientale nel 521, ipotesi che poi è risultata nel tempo essere corretta.

Non appena fu informato della notizia del ritrovamento, don Carlo avviò i contatti per procedere all'acquisizione, che riuscì a formalizzare, dopo grandissima insistenza da parte sua e un po' di resistenza da parte dei proprietari, nel febbraio del 1788, per la cifra di £ 8000 (che Caronni riferisce di 1000 scudi). Mediatore dell'acquisto fu il conte Pietro Verri, che nel 1775 avviò i contatti con il cavaliere Alessandro Lucini Passalacqua, intendente della provincia cremonese, per l'acquisto per don Carlo Trivulzio del dittico consolare posseduto dal fisico Giuseppe Sonsis in Cremona. Il carteggio relativo agli anni 1775-1788 si conserva nell'Archivio della Fondazione Trivulzio (AFT, Araldica, *Uffici*, 3.78), ed è stato riassunto da Seregni (1927). All'acquisto fu attribuita subito grande importanza, tanto che don Carlo provvide immediatamente alla predisposizione di un volume di commento realizzato con le consuete caratteristiche applicate per tutti i pezzi della sua collezione (fig. 11) (FBS, AT, Biblioteca e Museo Trivulzio, 4, fasc. 12, *Dittico Sonsis oggi giorno Tri-*

vulzi): il titolo sulla copertina recita «Dittico di Giustiniano / esistente nel Museo / Trivulzi / olim / In Casa Sonsis in / Cremona» e a matita è riportata la data 1788; al fondo è inserita l'incisione del dittico di Filosseno all'epoca a Compiègne (oggi Paris, Cabinet de Médailles) come confronto, che riporta l'indicazione in alto a destra «Tab. II Pag. 87» e sul retro un'indicazione scritta a mano da don Carlo: «Questo dittico è stato donato da Filosseno al senato nel suo primo processo consolare che celebravasi nelle calende di Gennaio, come dall'iscrizione greca». Il libro tuttavia non fu mai completato. Nello stesso faldone dell'archivio in cui si conserva questa copertina si ritrovano però diversi materiali di lavoro dello stesso don Carlo. Uno dei testi consiste nella traduzione dal latino all'italiano dell'opuscolo di Allegranza, secondo un metodo consolidato: don Carlo (o forse un suo copista) trascrive il testo e a fianco colloca le sue glosse, a cui antepone questa breve spiegazione: «Questo scritto è un succinto sentimento [quanto sia ai nomi del console] di quanto scrive il P.M. Allegranza nella illustrazione che fa del Dittico consolare custodito dalli S.^{ri} Sonsis in Cremona. Detta illustrazione diretta al S. Baroe [sic] di Sperges in Vienna è nelli opuscoli latini ed italiani del detto Pad. Allegranza stamp. In Cremona presso Lorenzo Manini l'A.° 1781». Da questa nota si evince che all'epoca del lavoro di commento di don Carlo il dittico era ancora di proprietà dei Sonsis, anche se nell'ultimo foglio è riportata la data «1788 28 marzo» con un appunto che riguarda una richiesta di consulenza presentata al padre Gaetano Bugati (1745-1816), barnabita, membro del collegio dei dottori dell'Ambrosiana, riguardo alla questione se a Costantinopoli ci fosse o meno l'anfiteatro. Si può supporre che l'interesse per il pezzo avesse spinto don Carlo a lavorare scientificamente sul dittico ancora prima di possederlo. Il commento è strutturato seguendo l'argomentazione di Allegranza passo per passo e facendo riferimento alle pagine e ai paragrafi, con la stessa tecnica messa in atto sul testo di Gori relativo di dittici settaliani.

Un altro testo conservato all'Archivio Trivulzio della Fondazione Brivio Sforza è contraddistinto da una scrittura più disordinata e sembra costituire la brutta copia di un terzo scritto, di sole due pagine, che si conserva nello stesso faldone, ricopiato nella caratteristica bella scrittura usata da don Carlo per le versioni definitive delle sue composizioni. Nella brutta copia la disamina di don Carlo si concentra sul problema dell'identificazione del console e sulla distinzione tra Flavio Pietro console nel 516 e Pietro Sabbazio Giustiniano, il futuro imperatore, e si articola in un dibattito serrato sull'uso dei nomi e dei cognomi presso i nobili romani, facendo ampio uso della bibliografia dei suoi tempi e mostrando di conoscere il testo di Bianconi, che cita a più riprese. Largo spazio è dedicato alla carica di «Magister equitum», che nel dittico viene nominata, secondo don Carlo, per la prima volta, nella *tabula ansata* del recto, con l'abbreviazione «MAG EQQ» che egli scioglie correttamente. Nella stesura definitiva nelle prime righe si fa riferimento all'acquisto del dittico avvenuto «nello scorso Febraro di quest'anno 1788», termine importante per datare precisamente il documento. Don Carlo intende smentire l'ipotesi di Allegranza che identifica il console in Flavio Pietro del 516 e argomenta in maniera convincente che si deve trattare di Giustiniano l'imperatore.

Infine merita ricordare che nel dossier figurano anche due lettere di Girolamo Tiraboschi indirizzate a don Carlo e scritte da Modena il 6 e l'11 aprile 1788 a proposito dell'identificazione del console e della possibilità che il nome

Pietro si riferisca all'imperatore Giustiniano. Purtroppo Tiraboschi nella prima lettera risponde di non essere abbastanza in forze per dedicarsi in quel momento a questo studio e di aver chiesto qualche parere ad altri eruditi, le cui opinioni vengono riferite nella seconda: tutti palesano però molte esitazioni riguardo alla questione (si veda Squizzato p. 70-71). La prima lettera è stata trascritta dallo stesso don Carlo che la glossa, secondo il suo metodo ormai consolidato, argomentando le varie opinioni espresse o riferite da Tiraboschi (Seregni 1927 ne riporta il testo a pp. 195-196). Un'altra simile consulenza fu richiesta anche all'abate Gaetano Marini (1742-1815), ma di essa si sono perdute le tracce e ci è nota soltanto grazie alla testimonianza di Seregni (p. 195).

Una menzione del dittico, aggiunta probabilmente a posteriori, figura anche nell'elenco che don Carlo colloca in apertura della sua opera di commento al testo di Gori sui dittici provenienti dalla collezione Settala: dopo i 17 dittici ritrovati e pubblicati già da Gori, don Carlo aggiunge: «A Cremona presso il Medico S. Don Giuseppe Sonsis Dittico di Petro Console nell'A° di C. 516 trovato l'anno 1773 e illustrato dal Ch. P. Maestro Allegranza nel libro dei suoi Opuscoli eruditi italiani e latini raccolti e pubblicati da P.D. Isidoro Bianchi [...]». L'assegnazione ancora a Pietro Flavio fornisce un'indicazione per la datazione di questa nota, da collocare tra il 1781 della pubblicazione degli Opuscoli e il 1788 dell'acquisizione da parte di don Carlo, cui segue la corretta attribuzione al console.

Il dittico di Giustiniano figura anche al posto d'onore, molto ben riconoscibile, alle spalle di don Carlo, nel ritratto dipinto dopo la sua morte da Dionigi Sadis (figg. 1-2) (Morandotti 2008, p. 155). Fu visto e descritto nel 1793 da Lanzi, che non condivide l'ascrizione all'imperatore, ma lo ritiene più verosimilmente di suo padre (Pastres 2000, p. 240).

Al momento della divisione della collezione, nel 1816, esso rimase a Gian Giacomo Trivulzio (n. 1 del suo inventario, a riprova della sua importanza); Pietro Mazzucchelli, nella dedica a Gian Giacomo del suo lavoro sul poema di Cresconio Corpo, ricorda proprio il dittico di Giustiniano e l'attribuzione all'imperatore Giustiniano proposta da don Carlo, contro l'ipotesi di Allegranza (Seregni 1927, p. 197); nella collezione risulta ancora nel 1856 («219. Dittico in avorio con leggenda intagliata ed i nomi del console che lo offrì £ 200») come uno dei pezzi di maggior valore, anche economico. Il dittico fu poi esposto all'«Esposizione storica d'arte industriale» del 1774, corredato di una foto, e in quell'occasione si ritornò all'identificazione con il console del 516 («5. Dittico consolare di Sabazio Giustiniano. A. 516 (3) con iscrizione e col nome del console»). Nel 1929 Delbrück lo definisce «inaccessibile», confermando la scarsa disponibilità del principe Luigi Alberico, a quelle date, a mostrare le proprie opere anche agli studiosi più illustri, e ricorda una «vecchia fotografia di Rossi, il cui negativo è distrutto»: forse quella per il catalogo dell'esposizione del 1874. Nel frattempo lo stato italiano, probabilmente grazie alla fama raggiunta grazie alle numerose pubblicazioni nei repertori di fine Ottocento e inizio Novecento (Westwood 1876, Mommsen 1877, Molinier 1896, Venturi 1901, Delbrück 1929), aveva deciso di notificarne l'interesse nazionale con provvedimento dell'11 luglio 1910 (ASBASMi, pratica posizione 13/334/Milano Trivulzio p.pe Luigi Alberico). In queste condizioni non fu possibile a Luigi Alberico Trivulzio una vendita all'estero, anche se resta una traccia di un tentativo in tal senso in un foglietto che si conserva presso l'Archivio Trivulzio alla Fondazione Brivio Sforza (FBS, AT, Mi-

scellanea) con la scritta «Consegnati a Galli sei dittici avorio 19 giugno 1934 per £ 75000? Galli mi deve (200 £)» accompagnata da uno schizzo di tre dittici uno sopra l'altro, il primo identificato come «Filosseno», il secondo come «Costantinopoli» (dovrebbe essere quello di Giustiniano). Uno scambio di lettere tra l'antiquario Sangiorgi di Roma e Roberto Woods Bliss nel febbraio 1935 attesta il tentativo di vendere negli Stati Uniti anche il dittico di Giustiniano, ma in una lettera datata 23 marzo 1935 Sangiorgi precisa che il dittico, che egli aveva proposto in vendita solo qualche settimana prima (lettera del 12 febbraio), era già stato notificato molti anni prima dallo stato italiano e non poteva pertanto essere venduto all'estero (DO, lettere di Giorgio Sangiorgi a Robert Wood Bliss, Roma 22 marzo 1934, 12 febbraio, 23 marzo e 22 aprile 1935). Per queste ragioni esso fu inserito nella lista di opere che, su pressione del podestà di Milano, Luigi Alberico decise di vendere al Comune e nel 1935 arrivò quindi nelle collezioni civiche, al Castello Sforzesco, dove si trova da allora.

Bibliografia

Allegranza 1773, pp. 1-13; Bianconi 1775, pp. LXVIII-LXX; Caronni 1806, II, p. 207; Gazzera 1935, pp. 227-228; Borghesi 1872, p. 50 (lettera al sig. Gazzera in Torino del 27 ottobre 1834); *Esposizione* 1874, p. 173 n. 5; Courajod 1875, p. 377; Westwood 1876, p. 365; Mommsen 1877, n. 8120/3, pp. 1007-1008; Molinier 1896b, pp. 28-29; Venturi 1901, I, p. 493; Seregni 1927, pp. 189-197; Delbrück 1929, p. 142; *Catalogo* 1956, pp. 67-68 n. 61; Zastrow 1978, pp. 20-21 n. 13 (con bibliografia precedente); Cutler 1984 (riedito 1998); Pastres 2000, p. 240; Delbrück 2009, pp. 244-245.

4.

Dittico greco

Dittico consolare di Flavio Teodoro Filosseno

Costantinopoli, 525

Avorio intagliato

cm 33,3 × 12,5 (ogni valva)

Washington, Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, inv. BZ 1935.4

[fig. 38]

Il termine dittico indica un oggetto costituito da due tavolette di avorio di pari misura unite da un cerniera metallica, in modo da costituire una sorta di libretto, intagliato all'esterno e lasciato liscio all'interno, dove, su una base di cera, trattenuta da una bassa cornicetta che si vede nella parte interna della valva, era probabilmente possibile scrivere alcune parole di ringraziamento (per un parere contrario a questa ipotesi cfr. Cutler 1984, p. 85 nota 45; Cutler 1987). Il dittico eburneo era apprestato infatti come dono da parte del console appena nominato per le famiglie più insigni del patriziato che ne avevano sostenuto la candidatura. Ogni console poteva scegliere di far decorare il dittico secondo tipologie diverse, che variavano in funzione dello *status* sociale e politico della persona a cui erano destinati: si va dalle più complesse rappresentazioni del console che indice i giochi del circo a una ornamentazione aniconica limitata a girali floreali e al nome del console. Questo è il caso del dittico di Filosseno: l'esterno delle due valve presenta una struttura a losanga con due terminazioni fogliate che racchiude al suo interno il nome e i titoli del console, che normalmente si trovavano nella *tabula ansata*, scritti in latino: «Flavius Theodorus Filoxenus Sotericus Filoxenus Vir Ilustrus / Comes Domesticorum ex Magistro Militu per Thraciam et Consul Ordinarius»; ai quattro angoli della valva quattro piccoli tondi presentano un'iscrizione in caratteri greci, che Weitzmann (1972) traduce «Mentre svolgo gli uffici di console io, Filosseno, offro questo dono a qualcuno importante e orgoglioso di sé». Il console committente del dittico è quindi Flavio Teodoro Filosseno, console della parte orientale dell'impero nel 521.

Dal punto di vista stilistico il sistema decorativo è piuttosto semplice e affidato a pochi elementi, di cui si apprezza in particolare la disposizione studiata e simmetrica. Confronti possono essere istituiti con altri dittici come quello di Areobindo proveniente dalla collezione Settala (cfr. scheda n. 2, fig. 36), ma è evidente che questo artista non mostra la padronanza tecnica di chi intaglia, ad esempio, i lussureggianti elementi ornamentali del dittico di Giustiniano, quasi coevo (cfr. scheda n. 3, fig. 37).

La valva retrostante presenta una vistosa decurtazione sulla parte in basso a destra; la diffusa presenza di moltissimi fori minuti lungo tutto il perimetro delle tavolette, che servivano per fissare a un supporto in legno la tavoletta in avorio, fa pensare a un riuso posteriore, come spesso accade per i dittici, forse come rilegatura.

Il quarto dittico della collezione Trivulzio non si deve a un acquisto di don Carlo, ma va attribuito all'altro grande "cacciatore" di opere in avorio della famiglia, Gian Giacomo, che lo acquisì l'11 settembre 1821 dall'antiquario milanese Pio Sanquirico (esiste copia del mandato di pagamento in data 12 settembre 1821 per 16 luigi d'oro effettivi equivalenti a £ 380.64, FBS, AT, Biblioteca e

Museo Trivulzio, 4, fasc. 12). Non è infatti citato negli inventari trivulziani prima del 1856, quando figura al numero 220 della *Stima* composta da Lavezzari come «Dittico greco in avorio £ 150», quindi con un valore lievemente inferiore al dittico di Giustiniano e a quello di Areobindo, più prestigiosi per provenienza e più eleganti nella decorazione.

Le circostanze dell'acquisto si ricavano in maniera molto precisa da due lettere (FBS, AT, Biblioteca e Museo Trivulzio, 4, fasc. 12): la prima è scritta da Pietro Mazzucchelli, da Milano, a Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831), a Firenze, il 3 settembre: Mazzucchelli riferisce di aver finalmente saputo dai Sanquirico il prezzo che essi chiedono per il loro dittico, prezzo che ammonta a 18 luigi; egli invece ne ha proposto loro 10 e non trovando un accordo si sono lasciati con l'intenzione di rifletterci; il 12 settembre 1821 Mazzucchelli informa di aver acquisito il giorno prima il dittico dai Sanquirico e di averlo consegnato nelle mani della marchesa moglie di Gian Giacomo, ma di non aver potuto procedere subito al pagamento per via di una riduzione del prezzo da lui richiesta e che il Sanquirico non voleva concedere senza averne prima discusso con il fratello. In base all'interessante testimonianza di Mazzucchelli si viene a sapere che i Sanquirico avevano altri avori acquistati insieme al dittico di Filosseno, ma nessun altro dato più preciso viene rilevato nella lettera: «Per ottenere tal ribasso doveti spacciare molte chiacchiere, ed anzi promettere che forse ci sarebbero fatti altri contratti circa alcuni degli avori che i Sanquirico acquistarono insieme al dittico». E continua scrivendo che in effetti varrebbe la pena che Sua Eccellenza passasse dagli antiquari al suo ritorno, perché «vi sono anche dei Bronzi e diversi oggetti curiosi». Infine Mazzucchelli, dopo aver riportato l'iscrizione emendandola di qualche errore formulato in una prima stesura, ricorda che «[...] un dittico, e questo consolare, e questo inedito e sconosciuto, parmi una cosa degna del Museo Trivulzio, che possedendone già 3 ora ne conta 4».

La sua fortuna è abbastanza rapida: diventa noto a livello locale grazie alla pubblicazione di Cantù del 1844 e di Romussi nel 1912, ma la presenza all'«Esposizione storica d'arte industriale» del 1874 («Dittico del console Flavio Teodoro Filoxeno; lavoro greco dell'anno 525»), corredata da una foto realizzata da Giulio Rossi, gli fornisce certamente una notorietà internazionale, rafforzata dalla successiva presenza nei repertori di Westwood (1876), Mommsen (1877), Graeven (1879), Molinier (1896) e Delbrück (1929). Anche in questo caso, come per Areobindo, Graeven ricorda che la foto del dittico che egli pubblica gli è stata fornita da Gian Giacomo Trivulzio (1839-1902), ad attestare gli ottimi rapporti che intercorrono a quelle date tra il collezionista e lo studioso tedesco e la disponibilità del principe a favorire gli studi.

Un appunto conservato alla Fondazione Brivio Sforza (FBS, AT, Biblioteca e Museo Trivulzio, 4, fasc. 12), senza data, riporta la richiesta da parte dell'Istituto Archeologico dell'Impero Germanico di avere un calco in gesso dell'avorio di Filosseno già pubblicato dal professor Mommsen. Il calco viene richiesto dal professor Stephan, direttore generale delle Poste Germaniche, appena nominato direttore del Museo Postale a Berlino (oggi Berlin, Museum für Kommunikation), fondato nel 1872. Heinrich von Stephan (1831-1897) fu effettivamente il primo direttore del Museo e questo permette di collocare l'appunto dopo il 1872 e dopo la data di pubblicazione del testo di Mommsen (1877). Emilio Motta, l'estensore del commento, afferma che in caso positivo l'incarico della

copia in gesso verrà assegnato al signor Della Croce, formatore dell'Accademia Ambrosiana. L'informazione è molto preziosa perché ci fornisce un indizio sugli artisti a cui ci si poteva appoggiare per la realizzazione di copie e conferma gli stretti rapporti tra la famiglia e l'ambiente culturale dell'Ambrosiana, in questo caso con la scuola d'arte. Delbrück (1929, p. 147) menziona un'altra copia moderna del dittico di Filosseno trivulziano nel Tesoro della Cattedrale di Tournai, che però oggi non risulta più in loco. Non si è potuto quindi confermare la notizia.

La vasta fama internazionale del dittico portò al provvedimento di notifica di interesse nazionale ad opera del Ministero della Pubblica Istruzione, avvenuto in data 24 febbraio 1930; ma Luigi Alberico Trivulzio respinse il provvedimento dichiarando che l'opera non era più in suo possesso. In effetti su uno dei foglietti di Luigi Alberico, conservati alla Fondazione Brivio Sforza (FBS, AT, Miscellanea), è riportato l'appunto «Consegnati a Galli sei dittici avorio 19 giugno 1934 per £ 75000? Galli mi deve (200 £)». A fianco è stato realizzato il disegnetto di sei tavolette del formato ciascuno di una valva di dittico con la scritta «Filosseno» e «Costantinopoli» (il secondo dovrebbe essere il dittico di Giustiniano e, per esclusione, il terzo dovrebbe essere quello di Areobindo). Non è chiaro se sia stato Galli direttamente, qualche altro intermediario, oppure Luigi Alberico stesso – ipotesi invero apparentemente improbabile – a vendere il dittico al mercante parigino Maurice Stora, forse insieme al dittico di Areobindo e ad altri pezzi come la Bolla di Maria. A sua volta Stora vendette il dittico nel giugno 1935 a Mildred e Robert Woods Bliss, che lo portarono negli Stati Uniti, dove confluì nella loro collezione.

La presenza del dittico di Filosseno sul mercato antiquariale già nel 1934 in una situazione complessa e confusa è testimoniata da una lettera del 17 agosto in cui l'antiquario Arnold Seligmann di New York lo offre in vendita a Robert Woods Bliss, il quale risponde il 24 dello stesso mese che il dittico gli è già stato offerto; precisa che la persona che gliel'ha offerto ne ha avuto a sua volta la disponibilità da ben due fonti diverse. La formalizzazione dell'acquisto, per 100.000 franchi, avvenne poi con il definitivo atto di pagamento nel luglio 1935 (DO, lettera di Royall Tyler a Robert Woods Bliss, 10 agosto 1935).

Bibliografia

Cantù 1844, II, p. 211; *Esposizione* 1874, p. 174 n. 25; *Fotografie* 1874; Courajod 1875, p. 377; Westwood 1876, pp. 364-365; Mommsen 1877, n. 8120/4, p. 1008; Molinier 1896b, pp. 30-31; Graeven 1892, p. 204; Goldschmidt 1914, pp. 78-79 n. 160 a-b; Delbrück 1929, pp. 146-147; Weitzmann 1972a, pp. 28-29 n. 17 (con bibliografia precedente); Cutler 1985, p. 13, figg. 13, 14; Delbrück 2009, pp. 250-251; Pontone 2012, p. 102; Romussi 1912, pp. 254-255.

5.

Dittico con i Goti che scendono in Italia

Due lastre di un dittico imperiale

Costantinopoli, inizi VI secolo

Avorio intagliato

cm 10,7 × 36,6 (ogni valva)

Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'arte applicata, inv. Avori 11, 12

[figg. 18-19, 29, 39-40]

A differenza dei dittici consolari, quelli di commissione imperiale sono assai più rari. Vengono anche chiamati “delle cinque parti” per la loro conformazione: si tratta di due valve montate insieme tramite un sistema di cerniere; ogni valva è costituita da cinque elementi, uno centrale verticale che presenta il ritratto dell'imperatore e a cui sono affiancate altre due tavolette verticali che riproducono figure di dignitari o di schiavi, a simboleggiare l'estensione delle conquiste; in alto e in basso la composizione è chiusa da due tavolette orizzontali, in genere quella in alto con vittorie alate o angeli che reggono il clipeo con il ritratto dell'imperatore, in basso scene di personaggi che offrono doni e tributi. La nostra conoscenza dei dittici imperiali è affidata in realtà a un unico esemplare quasi completo, il cosiddetto *Avorio Barberini* conservato al Museo del Louvre, attribuito all'imperatore Giustiniano, opera di squisita raffinatezza nell'intaglio ma anche di grandissima originalità compositiva. Altri dittici delle cinque parti di soggetto religioso sono noti, come il bellissimo dittico del Tesoro del Duomo di Milano, che riporta al centro delle due valve una croce e la figura dell'*Agnello mistico* realizzati con paste vitree montate a *cloisonné* e che don Carlo ben conosceva, avendolo fatto copiare e avendolo descritto in una delle sue esercitazioni (figg. 12-13).

Le due tavolette nella collezione Trivulzio appartenevano a una delle due valve di un dittico affine a quello Barberini: una, che doveva occupare la parte superiore, presenta al centro di un clipeo la personificazione di Costantinopoli che regge con la mano sinistra una cornucopia, mentre con la destra benedice, tenendo stretta una fiaccola che secondo Delbrück, è un ornamento nuziale. Nell'altra è rappresentata una serie di popolazioni barbariche che portano doni all'imperatore: in centro quattro personaggi con il berretto frigio offrono doni, forse frutto di un saccheggio o di una vittoria, tra cui due bambini e due soldati incatenati seduti a terra. Alle estremità delle tavolette due donne sedute a terra allattano i loro bambini. Entrambi i pezzi presentano *tabulae ansatae* che riportano un'iscrizione: «Ac Trumphatori Perpetuo semper Augusto / Vir Illustris Comes Proctitorum et Consul ordinarius». Purtroppo la mancanza dell'indicazione precisa del console, il cui nome era probabilmente riportato nelle tavolette dell'altra valva, non ci fornisce indicazioni certe sull'identificazione. Tuttavia le affinità, che non sono solo tipologiche, come afferma Zastrow (1978), ma anche stilistiche, invitano ad attribuire queste tavolette a un *atelier* vicino a quello cui si deve assegnare il dittico Barberini, in una fase cronologica non troppo distante. Sembra quindi possibile ascriverlo a una bottega costantinopolitana all'inizio del VI secolo.

Le due valve di dittico sono menzionate per la prima volta in una lettera indirizzata da Gian Giacomo Trivulzio all'archeologo e numismatico modenese Celestino Cavedoni (1795-1865) in data 28 febbraio 1829 (AFT, Carteggi, *Gian Giacomo Trivulzio*, fasc. 22): «Nei giorni passati ho, per mia gran fortuna, potuto acquistare un dittico consolare inedito, sconosciuto al Gori e ad ogni altro, e di nuove forme; tosto che sarà terminata l'incisione, mi farò un dovere di mandargliene la stampa». In una successiva lettera del 26 agosto 1829 aggiunge: «Col ritorno di mia figlia mi prendo la libertà d'inviarle una prova litografica del Dittico da me ultimamente acquistato e di cui in altra mia le ho scritto. Gradirò con tutto suo commodo intenderne le dotte sue osservazioni». Nello stesso 1829, il 9 maggio, Gian Giacomo si rivolge a Sebastiano Ciampi (1729-1847) per valutare l'ipotesi che le due lastre siano da riferire al dittico di Protogene (AFT, Carteggi, *Gian Giacomo Trivulzio*, fasc. 22): «Intorno al mio Dittico poco potrò dirle che le soddisfaccia; e poi come oserò io aprir la bocca innanzi a tanto Archeologo? Quid enim contendat Hirundo Cycnis? Tuttavia non le nascondereò le mie congetture, e quelle d'altri. La figura contenuta nella corona di quercia sostenuta dalle due Vittorie rappresenta la Città di Roma, o quella di Costantinopoli, o pure l'Imperio; quindi l'iscrizione sottoposta ac triumphatori, etc. indicherebbe l'Imperatore. Le figure della parte inferiore rappresentano i vinti barbari, o Deci od Unni che siano i quali offrono doni e tributi all'Impero, ed al Vincitore Augusto; e infatti essi sono rivolti verso il mezzo e mostrano di guardar in alto come in atto di offrire. Le due più piccole figure poste a sedere in terra, colle mani indietro legate forse rappresentano i prigionieri, e le donne poste alle estremità delle tavolette forse sono donne de' barbari, o figurano le conquistate provincie. Essendo il Dittico Consolare bisognerà rintracciare il nome del Console nelle due epigrafi inferiori che vanno lette come fossero una sola. Tra tutti i Consoli conosciuti del IV e V Secolo il solo Protogene può convenire al nome abbreviato del Dittico. Esso fu Console nel 449 sotto Teodosio. Leggo dunque quell'iscrizione così: Vir illustris Comes Prot... Et Consul Ordinarius. È vero che nel Dittico dopo il Prot veggonsi due lettere abbreviate, la prima delle quali pare veramente un I non già un O come dovrebbe convenire al nome di Protogene; ma chi sa che non si dovesse leggere Protogene, siccome pare di leggere veramente Protia, cioè Protiog. I tempi e gli Artefici di questo Dittico non dovevano esser molto litterati, e di ciò fa fede la parola triumfatori scritta colla lettera F invece di PH. Se suppongasì poi il Dittico eseguito in Oriente cresce l'argomento di scusarne la barbara latinità. Tale era anche l'opinione del mio povero Mazzucchelli, che jeri notte ha dovuto con mio grandissimo dolore soccombere per un nuovo colpo apoplettico avuto sabato scorso e che gli tolse interamente la favella. Ella ora me ne dica il parer suo, che gradirò assai d'imparare ciò che l'erudizione sua saprà scorgerci, non avendo io manifestato quanto di sopra ho scritto che per obbedirla». In realtà gli sforzi di Gian Giacomo cadranno nel vuoto e nessuno è mai riuscito convincentemente ad attribuire le due lastre. L'ipotesi di Protogene, da lui avanzata, è insostenibile anche per ragioni cronologiche: da diversi decenni oramai la datazione si è infatti assestata tra la fine del V e l'inizio del VI secolo. Altre lettere per ottenere pareri verranno indirizzate a Daniele Francesconi e a Leopoldo Cicognara nello stesso anno 1829 (Pontone 2012, p. 101; le lettere sono conservate in ASC-BT, Triv. 2044).

L'intenzione di trarne un'incisione e la volontà di sciogliere l'iscrizione e quindi di arrivare all'attribuzione a un console o a un imperatore, coinvolgendo nella disamina gli studiosi di antichità dell'epoca, è confermata dalla testimonianza di Gazzera (1835, p. 228), il primo a trattarne in una pubblicazione, il quale, riagganciandosi al repertorio del Gori per aggiornare l'elenco dei dittici noti, secondo una consuetudine diffusa negli studiosi sette e ottocenteschi, aggiunge che «Un terzo [dittico] fu fatto ridurre in esatto disegno litografico dal fu marchese Jacopo, troppo presto tolto alle lettere che coltivava diligente e liberamente favoriva, ed inviato in dono ai suoi amici, né di esso venne fatta parola ch'io sappia». Almeno un disegno e un'incisione si conservano ancora oggi alla Fondazione Brivio Sforza (FBS, AT, Biblioteca e Museo Trivulzio, 4, fasc. 12), disegnati da Silvestro Pianazza e tirate dalla tipografia Vassalli di Milano (figg. 18-19).

È probabile che le due tavolette, sempre definite dittico nella letteratura ottocentesca, vadano identificate nella *Descrizione e stima* compilata da Lavezzari nel 1856 al n. 288: «Dittico in avorio con molte figure £ 500». L'alta valutazione economica sembra confermare la profonda considerazione in cui è tenuto nella bibliografia ottocentesca (si veda Romussi 1912, cui spetta la prima riproduzione fotografica e che per primo ha proposto la connessione con lo stile del dittico Barberini oggi al Museo del Louvre – connessione infine respinta da Gaborit 2003: «[...] un rarissimo dittico conservato nel principesco Museo Trivulzio, che fu argomento di studii più agli archeologi stranieri, come di solito avviene, che ai nostri»; cfr. anche Westwood 1876 e Meyer 1879). All'«Esposizione storica d'arte industriale» dovrebbe essere possibile identificarlo nella «Parte di legatura di un libro del VI secolo. Stile romano. Soggetto incerto», dove l'ultimo aggettivo manifesta i dubbi che cominciavano ad affiorare in merito all'identificazione del soggetto, all'uso e alla datazione.

Le numerose pubblicazioni spiegano la ragione del provvedimento di notifica che venne comunicato al principe Luigi Alberico Trivulzio in data 24 febbraio 1930; Luigi Alberico tuttavia respinse il provvedimento affermando che il pezzo non era più in suo possesso. In effetti in quegli anni il principe stava cercando di vendere questo come le altre opere della collezione: in un appunto del 18 febbraio 1935 dichiara di aver ricevuto da Pietro Accorsi il pieno saldo di tre avori liberi da ogni vincoli, da lui ceduti: l'*Annunciazione* carolingia, la valva di libro di *Otto imperator* e due parti di un dittico imperiale con personaggi, opera del V secolo (FBS, AT, Miscellanea). Gli stessi tre pezzi contemporaneamente venivano offerti dall'antiquario romano Sangiorgi a diversi compratori, fra cui Robert Woods Bliss, come attesta la corrispondenza conservata a Dumbarton Oaks (DO, lettere del 12 febbraio e del 23 marzo 1935). In realtà nessuno dei tre avori poteva ottenere il certificato di esportazione; poche settimane dopo tutti e tre furono venduti al Comune di Milano.

Bibliografia

Gazzera 1835, pp. 228-229; *Esposizione* 1874, p. 173 n. 2; Westwood 1876, p. 365 n. 5; Mommsen 1877, n. 8120/7, p. 1008; Meyer 1879, n. 59; Romussi 1912, pp. 248-250; Delbrück 1929, pp. 196-200; *Catalogo* 1956, pp. 60-61 n. 52; Volbach 1976, pp. 48-49 n. 49; Zastrow 1977, pp. 298-302; Zastrow 1978, p. 21 nn. 14-15 (con bibliografia precedente); Delbrück 2009, pp. 313-317; Gaborit 2003, p. 51.

6.

Dittico rappresentante il Santo Sepolcro, le Marie e l'AngeloValva di dittico rappresentante le *Marie al Sepolcro*

Roma (?), 400 ca

Avorio intagliato

cm 30 × 13,4

Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'arte applicata, inv. Avori 9

[fig. 41]

Contemporaneamente alla diffusione dei primi dittici consolari eburnei, fiorisce una precocissima produzione di dittici di soggetto religioso, che con quelli profani condividono le dimensioni e l'uso: anche in questo caso, infatti, le tavolette vengono abbinata a due a due, legate da cerniere e scolpite solo sulla parte esterna, mentre quella interna viene apprestata con basse listarelle che contornano lo spazio dove venivano stesi dei testi. In genere si tratta di elenchi di nomi che fanno riferimento alla comunità religiosa, oppure alla sequenza di abati o di vescovi dell'edificio in cui erano conservati. In quei pochi casi in cui i nomi sono ancora leggibili, questo può permettere l'identificazione del luogo di provenienza, originaria o secondaria.

Il dittico noto come le *Marie al Sepolcro* è uno dei più alti esempi dell'arte dell'intaglio eburneo, dal punto di vista della qualità formale, ma presenta anche moltissime ragioni di interesse storico. La superficie del dittico è divisa in due parti uguali da una elegante cornice a palmette; nella parte superiore in alto sono scolpiti i simboli degli evangelisti Marco e Matteo, la cui presenza, insieme allo scasso laterale là dove si dovevano trovare le cerniere, conferma che in origine la valva superstite faceva parte di un dittico. Al di sotto c'è una rappresentazione del Santo Sepolcro, con il caratteristico impianto circolare, e due soldati armati di lance che paiono addormentati; quello di destra in realtà sembra assumere una posizione di meraviglia, o addirittura la posa dell'orante; dietro di lui compare una pianta dalle foglie cuoriformi. La scena sottostante si svolge davanti alla porta semiaperta del Sepolcro, profilata da un'altra elegante cornice floreale e decorata con tre scene: dall'alto la Resurrezione di Lazzaro, Cristo che chiama Zaccheo arrampicato sull'albero e Cristo che parla a una figura femminile. Davanti alla porta siede una figura maschile vestita di una tunica elegantemente panneggiata: la si è spesso identificata nell'angelo che annuncia alle donne la Resurrezione di Cristo, ma l'aureola, il gesto di benedizione e il rotolo nella mano destra rendono più plausibile l'ipotesi che si tratti di Cristo stesso, come è descritto nel Vangelo di Matteo (28, 9-10), il quale è anche l'unico a parlare di due sole Marie al Sepolcro (l'identificazione spetta a Weitzmann 1976); le donne si inginocchiano di fronte a Lui, una in particolare è colta nel gesto della *proskinesis*, che suggerisce l'idea che stia assumendo la posizione che in altri tempi sarà caratteristica di Maddalena nell'iconografia del *Noli me tangere*. Le eccezioni iconografiche vanno addebitate a una fase di passaggio ed evoluzione dell'iconografia cristiana, non ancora sedimentata. Sul retro l'avorio riporta una serie di scritte solo parzialmente leggibili e certamente successive alla fase dell'intaglio, scritte che Bernhard Bischoff in una lettera del 1983 ipotizzò di datare intorno al VI-VII secolo (parere riportato da Kinney 1994, p. 466 n. 37).

L'avorio non presenta elementi che agevolino una collocazione nel tempo e nello spazio: tuttavia fin dai primi studi si è notato il carattere fortemente classico delle figure, in particolare di quella del Cristo, l'altissima eleganza formale nel modo in cui si dispone il panneggio o in cui è intagliata la capigliatura di Gesù, la padronanza nella resa della tridimensionalità nell'espedito delle porte semiaperte del Sepolcro e l'attenzione nel disporre le figure nello spazio, nonché l'abilità nell'usare la cornice per definire lo spazio della scena senza che diventi un elemento rigido, ma parte della scena stessa, come nel dettaglio del piede destro di Cristo che vi si appoggia o in quello del piede sinistro della pia donna stante, che scompare dietro la cornice. Splendido esemplare di quella fase di passaggio tra l'arte classica e i prodromi del nuovo linguaggio che si affaccerà di lì a poco nell'arte tardoromana, le *Marie al Sepolcro* sono state collegate ad altri intagli in avorio che presentano le stesse caratteristiche: l'*Ascensione di Cristo* del Bayerische Museum di Monaco, il dittico di Probianò conservato a Berlino, ma anche il dittico dei Nicomaci e dei Simmaci diviso tra il Museo di Cluny di Parigi e il Victoria and Albert Museum di Londra. Questo gruppo, che comprende indifferentemente opere religiose di soggetto cristiano e pagano o profane, sembra essere opera di un *atelier* che lavora indifferentemente per committenti di alto rango, appartenenti alla classe senatoriale, cristiani e pagani. L'*atelier* è contraddistinto da un recupero voluto e insistito dello stile classico del I secolo d.C., che nelle opere di contenuto pagano assume un esplicito carattere anticristiano; tutte le opere presentano inoltre un'interessante struttura spaziale: la presenza della cornice separa episodi che avvengono presumibilmente nello stesso momento e che si collocano su piani diversi, con una complessità notevole e di cui non si trova pari nella coeva scultura. L'altro elemento caratteristico è che questo stile si radica solo nella parte occidentale dell'impero e sembra anzi connotarsi come antiorientale e anticristiano, almeno all'inizio (si veda Kitzinger 1989, pp. 41-51, che per definire questo fenomeno utilizza l'efficace termine di «rigenerazione»). La funzione del dittico di Probianò, i nomi dei Nicomaci e dei Simmaci collocano infatti questa produzione intorno al 400 probabilmente in Roma, dove vivevano e operavano le famiglie di antica appartenenza senatoriale che sono i naturali committenti di queste opere (per un parere contrario si veda Melucco Vaccaro 1993, pp. 8-9, la cui ipotesi è però stata smontata convincentemente da Williamson 2010, p. 35). L'ipotesi che questa bottega potesse aver sede a Milano, all'epoca capitale dell'impero romano e sede episcopale di primissimo piano grazie ad Ambrogio, talvolta avanzata dalla critica, non è stata fino ad ora supportata da nessuna evidenza, al di là della storia collezionistica di questo pezzo, che tuttavia, come si vedrà, è abbastanza recente.

Quello che può essere considerato a buon diritto l'avorio Trivulzio per eccellenza, insigne per qualità formale, antichità e originalità iconografica e compositiva, è una delle opere più sfuggenti nella storia della collezione, tra le più difficili da identificare, probabilmente una delle ultime, tra i grandi capolavori, a essere stata acquisita.

Le sue caratteristiche storiche – il fatto che sia uno dei più antichi dittici di soggetto sacro e che mostri una delle più precoci rappresentazioni del santo Sepolcro – ne fanno un pezzo che sarebbe certamente piaciuto a don Carlo e probabilmente per questo Seregini lo cita nella sua monografia (1927,

pp. 198-199), attribuendoglielo indirettamente, malgrado specifici di non sapere quando sia stato acquistato. Tuttavia in nessuno degli scritti di don Carlo viene citato un avorio che possa essere identificato in questo e il sospetto che non si debba a lui la felice acquisizione è confermato dall'esame dell'*Inventario di divisione* del 1816, dove non se ne trova traccia (le ricerche condotte in occasione di questo lavoro mi permettono di correggere un parere diverso e sbagliato, espresso in *Costantino* 2005, dove ritenevo che fosse appartenuto alla collezione di don Carlo sulla base della sola testimonianza di Seregini, che però scrive a più di cento anni di distanza); per la verità non è immediata neppure l'identificazione nella *Descrizione e stima* del 1856: l'unica occorrenza potrebbe essere quella con il n. 217, «Una tavola di un dittico in Avorio con diverse figure in basso rilievo £ 250», per l'alto valore attribuito, che restringe la scelta a una rosa molto limitata (gli avori il cui valore superi le 100 lire sono meno di trenta su circa 140). Certamente però nel 1874, all'"Esposizione storica d'arte industriale", il dittico era esposto (n. 22), accompagnato da una descrizione precisa e aderente che rende conto del nome che da quel momento accompagna l'opera: «Parte di un dittico rappresentante nella parte superiore il Santo Sepolcro custodito da soldati romani; nella inferiore la porta dello stesso aperta colle Marie e l'Angelo. Nella parte interna sono scritti alcuni nomi di santi in caratteri onciali - sec. IV». Il particolare dei nomi scritti all'interno rende inoppugnabile l'identificazione, trattandosi infatti di uno dei pochissimi avori che conservi ancora le scritte che ne qualificavano la funzione – altro motivo di interesse e rarità. Il riconoscimento dell'importanza del pezzo è attestato anche dalla scelta di riprodurne l'immagine nell'albo che lo studio Rossi appronta per l'occasione per l'Associazione degli Industriali, responsabile dell'organizzazione dell'esposizione (*Fotografie* 1874).

Si deve ad Alessandra Squizzato di aver identificato un'importante notizia, fino ad ora non notata dalla critica, che collocherebbe la data dell'ingresso nella collezione tra il 1816 e il 1856, coerentemente con i dati osservati nella lettura degli inventari: Giulio Porro (1884, p. x) ricorda infatti che «[...] il Marchese Gian Giacomo (1774-1831) acquistò degli avori, dei dittici consolari, ed uno sacro bellissimo che rappresenta il S. Sepolcro e la risurrezione di Cristo il quale nella parte interna ha una lista di nomi palinsesti in caratteri onciali del V secolo». In nota egli aggiunge l'osservazione, parzialmente inesatta, come si è appena osservato: «È inedito, e non ho potuto verificare a qual chiesa abbia appartenuto». L'identificazione precisa del soggetto, la ripetizione di alcune parole chiave come l'osservazione della presenza della lista di nomi nella parte interna, scritti in caratteri onciali, è strettamente legata alla descrizione che ne dà la breve nota del catalogo dell'esposizione del 1874; per dare ragione dell'indicazione che si tratti di opera inedita, ormai erronea all'altezza del 1884, si deve supporre che Porro copiasse indicazioni scritte nella collezione, magari all'interno dello stesso museo trivulziano.

Dal 1874 l'avorio conosce una fortuna continua, tanto da indurre al sospetto che sia stata proprio l'esposizione milanese a farlo conoscere, in un momento di interesse crescente per questa tipologia di materiale. Così due anni dopo Westwood lo descrive in maniera molto dettagliata tra gli avori più insigni della collezione Trivulzio in Milano, definita «extremely rich» e comprendente «a remarkably select series of objects of art». Westwood descrive con grande precisione gli elementi iconografici e decorativi della tavoletta e identifica tutti i

personaggi, compresi quelli sulla porta del sepolcro, fornendo la prima descrizione sistematica che porta anche alla forse erronea ma prevalente lettura della figura benedicente di fronte al sepolcro, nimbata ma senza ali, in un angelo piuttosto che in Cristo. I documenti della famiglia Trivulzio mostrano che fin da principio il dittico era stato inquadrato correttamente dal punto di vista cronologico, così come avviene anche in occasione della mostra milanese; Westwood propende invece per un'improbabile assegnazione ad ambito carolingio, che nell'ultima parte del XIX secolo sarà però seguita da altri studiosi, come Stuhlfauth (1896).

La vasta notorietà che dagli anni ottanta dell'Ottocento consegna il dittico a tutte le pubblicazioni specifiche sulla scultura in avorio (Garrucci 1880; Strzygowski 1893; Molinier 1896 a e b; Stuhlfauth 1896; Graeven 1897; Venturi 1901) permette alla Soprintendenza di Milano di redigere un atto di notifica di interesse nazionale nel 1935, nei mesi concitati che precedono la vendita della collezione al Comune di Milano. Contrariamente ad altre tavolette in avorio, non sembra possibile identificarla nei foglietti su cui Luigi Alberico annota i pezzi affidati all'antiquario Luigi Galli per la vendita. È stato ovviamente selezionato tra le opere che Luigi Alberico Trivulzio ha venduto al Comune di Milano e da quel momento è stato oggetto di un'attenzione continua, come documenta la sterminata bibliografia.

Bibliografia

Esposizione 1874, p. 174 n. 22; *Fotografie* 1874; Westwood 1876, p. 366; Garrucci 1880, p. 449; Porro 1884, p. X; Strzygowski 1893, p. 79; Molinier 1896a, p. 65; Molinier 1896b, I, pp. 63-64 tav. 6; Stuhlfauth 1896, pp. 159-161; Graeven 1897, pp. 72-75; Venturi 1901, pp. 79 fig. 61, 114, 499, 505-506; Romussi 1912, pp. 263 fig. 232, 264; Seregni 1927, pp. 198-199; Delbrück 1929, p. 274 n. 68; Volbach 1976, p. 80 n. 111; Weitzmann 1976, I, p. 80 n. B27; Zastrow 1978, pp. 19-20 n. 11 (con bibliografia precedente); *Age of spirituality* 1979, pp. 504-505 n. 453 (scheda di G. VIKAN); Brandenburg 1987, p. 118; Kitzinger 1989, p. 47; *Milano capitale* 1990, pp. 342-343 (scheda di C. COMPOSTELLA); Melucco Vaccaro 1993, pp. 1-2; Kinney 1994, pp. 465-466; *Dalla terra alle genti* 1996, p. 330 (scheda di M. BIDDLE); *Costantino* 2005, pp. 258-260 (scheda di F. TASSO).

7.

**Pezzo della Cattedra di Ravenna rappresentante la Natività,
e nel Rovescio l'Entrata del Salvatore in Gerusalemme**

Tavoletta dalla Cattedra di Massimiano

Costantinopoli (?), 546 ca

Avorio intagliato

cm 25 × 12 (misure massime)

Ravenna, Museo Arcivescovile

[figg. 23-24, 42-43]

La cattedra di Massimiano conservata a Ravenna è oggi l'unico esemplare ancora esistente di trono episcopale eburneo paleocristiano. Le cattedre su cui sedeva il vescovo in epoca paleocristiana e medievale potevano essere realizzate nei materiali più diversi, in genere pietra o marmo, talvolta legno; ma per casi di particolare rilevanza veniva usato l'avorio. Oltre alla cattedra ravennate, nei primi secoli della cristianità è documentato un solo altro caso, quella di Grado, dedicata a san Marco, smontata e dispersa almeno parzialmente già nel XVI secolo (Tasso 2016b, anche per la bibliografia precedente); la cattedra di san Pietro a Roma, racchiusa all'interno del reliquiario che realizzò Gian Lorenzo Bernini tra 1656 e 1665, è invece un'opera di epoca carolingia, più tarda (Gaborit 1978, pp. 72-76). La cattedra di Ravenna è l'unica quindi che sussista ancora nella sua conformazione originale. Di piccole dimensioni (cm 150 × 65), con un'anima in legno sostituito da un materiale sintetico nel restauro del 1956, è probabilmente un oggetto simbolico più che funzionale, contraddistinto da un ricco apparato decorativo fatto di parti narrative e di altre puramente ornamentali, a racemi, montato in modo da saturare tutto lo spazio a disposizione, in una sorta di *horror vacui*: comprende grandi figure verticali dei quattro Evangelisti e di san Giovanni Battista sulla parte frontale sotto la seduta, dieci storie di Giuseppe sui lati e sedici storie di Cristo sullo schienale. Queste ultime accompagnano la curvatura della spalliera e sono quindi convesse, alcune lavorate su entrambi i lati. Purtroppo alcune tavolette dello schienale furono asportate dalla cattedra già nel 1708, come documenta l'illustrazione del testo di Bacchini (1708) e passarono sul mercato antiquario, dove si dispersero. Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento un'operazione attentamente sostenuta da Corrado Ricci, all'epoca soprintendente dei Monumenti di Ravenna, avviò il recupero almeno delle tavolette note, in modo da poter riunire quante più parti possibili del capolavoro (Cecchelli 1936-1940, pp. 22-25).

Carlo Trivulzio fu tra i collezionisti che riuscirono a entrare in possesso di una di queste formelle, decorata da un lato con la *Natività*, dall'altro con *l'Ingresso a Gerusalemme*. La prima scena pone in primo piano l'episodio di Salomè, tratto dal protovangelo di Giacomo, la quale, non credendo alla verginità di Maria, volle verificare e a causa di questo la sua mano rimase paralizzata: al centro della scena si vede quindi la donna che mostra la sua mano priva di vita alla Vergine sdraiata; nella parte alta della composizione Giuseppe assiste il Bambino nella mangiatoia, insieme al bue e all'asino, mentre sopra a loro brilla la stella, non ancora rappresentata come cometa. Sull'altro lato *l'Entrata in Gerusalemme* pone in primo piano Cristo sul dorso di un asino che regge una croce astile, mentre Maria lo

guarda con dolore; in alto alcuni fanciulli si sono arrampicati sugli alberi, altri ne prendono le fronde con cui salutano l'arrivo di Gesù.

La presenza sopra i rilievi maggiori e in particolare sopra la figura del Battista del monogramma di Massimiano, primo arcivescovo di Ravenna dal 546 al 556, fornisce un riferimento significativo anche dal punto di vista cronologico e dovrebbe sgombrare il campo dalla supposizione, che percorre parte della bibliografia, che la cattedra sia stata donata dal doge Pietro Orseolo II, nel 1001, all'imperatore Ottone III, il quale l'avrebbe poi a sua volta lasciata alla sede episcopale di Ravenna, ipotesi che nasce da un passo del *Chronicon Venetum* o *Istoria Veneticorum* di Giovanni Diacono. Cecchelli (1936-1940, pp. 27-32) ricostruisce bene come questa congettura si sia radicata nella critica e spiega come sia difficile, ma non impossibile, far convivere le due differenti informazioni, entrambe con un certo grado di affidabilità: se la presenza del monogramma di Massimiano è inoppugnabile, anche la testimonianza di Giovanni Diacono, ambasciatore del doge Pietro II Orseolo presso Ottone III nel 995, quindi fonte diretta degli avvenimenti narrati, è da considerarsi affidabile; quindi o quella donata da Ottone III è un'altra cattedra di cui si è persa notizia, oppure bisogna supporre che la cattedra di Ravenna sia stata a un certo punto portata via dai Veneziani, donata a Ottone III e da lui restituita al luogo di origine; ma non può essere in alcun modo messa in discussione l'appartenenza del manufatto al *milieu* storico-artistico di Ravenna capitale, nella fase corrispondente all'impero di Giustiniano. L'analisi delle singole formelle mostra scarti qualitativi e linguistici notevolissimi, tanto da aver fatto dubitare che la commissione potesse essere stata affidata a una sola bottega; ma la profonda unità anche iconografica delle scene e la perfetta struttura della cattedra, dove ogni formella si incastra perfettamente, depone a favore di un'impresa esecutiva affidata a una bottega che si sarebbe espressa con linguaggi stilistici diversi a seconda dei soggetti affrontati e anche della collocazione delle formelle, che probabilmente rispondevano a una gerarchia di valore. Fin dai tempi di Delbrück (1929) la critica si è orientata a considerare la cattedra come una committenza dell'imperatore Giustiniano per la sede episcopale dell'esarcato, con modalità che ricordano quelle poi messe in atto un secolo dopo dall'imperatore Eraclio per il dono della cattedra eburnea alla sede vescovile di Grado, verosimilmente fatta realizzare ad Alessandria d'Egitto. L'ipotesi che assegna a Giustiniano il ruolo di committente si spiega con le profonde affinità stilistiche che la cattedra presenta con il monumentale dittico Barberini del Louvre, che raffigura proprio Giustiniano. Sulla collocazione di questa bottega permangono molti dubbi, ma si propende per la parte orientale del Mediterraneo, in un'area che va da Costantinopoli ad Alessandria d'Egitto: lo stile della cattedra, come quello dell'avorio Barberini, è infatti profondamente diverso da altri intagli in avorio coevi che si ritengono realizzati a Ravenna: la monumentalità delle figure e la complessità spaziale, anche laddove lo stile mostra caratteri espressivi, evidenziano il debito con la tradizione artistica soprattutto di Costantinopoli a partire dalla rinascenza di Teodosio, con caratteri che non si riscontrano in Occidente. La cattedra è certamente un oggetto complesso, che richiede pluralità di letture: l'analisi complessivamente più efficace della sua funzione e del suo significato artistico in senso più lato resta a mio avviso ancora oggi quella di Kitzinger (1989). Per altre ipotesi stilistiche si veda anche Volbach (1977).

Il ritrovamento di un manoscritto di mano di don Carlo Trivulzio (*Osservazioni di Carlo Trivulzi patrizio milanese sopra un'antica sacra tavoletta di avorio scolpita in ambe le parti*) (fig. 10), giunto in tempi relativamente recenti nella Biblioteca Trivulziana di Milano per acquisto (ASC-BT, NA C 88-89, 10 settembre 1968 dall'antiquario milanese Renzo Rizzi), ha permesso di chiarire in maniera certa tutte le vicende che hanno portato all'acquisizione della tavoletta nella collezione milanese (Pontone 2012; Tasso 2012a). Il manoscritto rappresenta ad oggi l'unica versione compiuta di un testo redatto da don Carlo per una delle sue opere, ad eccezione di quello sulla diatreta (cfr. Squizzato 2014, pp. 284-285): si tratta di un'ampia e ponderosa composizione sulla tavoletta per esaminarne e decodificarne ogni singolo aspetto. Anche la conformazione fisica dello scritto (per la quale si rimanda alla puntuale disamina condotta da Pontone 2012) non è casuale: esso riproduce esattamente le misure della tavoletta ed è conservato dentro un astuccio che in origine doveva ospitare anche l'avorio. In questo modo il manoscritto diventava il complemento dell'oggetto e una sorta di certificato di qualità.

Nelle prime due pagine del testo don Carlo, dopo aver descritto sommariamente i pezzi più insigni della sua raccolta, racconta di aver acquistato la tavoletta il 25 novembre 1774 da un antiquario romano identificato soltanto dal nome Carlo (nel manoscritto il cognome è lasciato in bianco), in visita a Milano, il quale l'aveva a sua volta comprata a Imola. Non sappiamo nulla delle vicende precedenti al 1774, ad eccezione del fatto che la formella trivulziana non compare nelle tavole illustrative della Cattedra predisposte da Bacchini nel 1708 (Bacchini 1708) e che quindi a quella data ne era già stata prelevata. Don Carlo, grazie al confronto con un'altra tavoletta di formato affine pubblicata nel 1746 dall'abate Bandini, riconosce il suo pezzo come proveniente dalla cattedra di Massimiano a Ravenna; partendo da questa identificazione, scrive quella che a buon diritto possiamo considerare la prima trattazione completa su questa opera capitale. Dalla lettura del ponderoso volumetto, estremamente puntuale e a tratti anche prolisso, si ricavano tanti spunti di riflessione che sarebbe impossibile riassumere; tuttavia ci sono alcuni aspetti su cui soffermarsi. Innanzitutto, dopo essersi addentrato nell'analisi della struttura della cattedra e aver sciolto il monogramma di Massimiano, che consente a don Carlo di formulare una datazione, egli esplicita la ragione del suo interesse per il pezzo: «Questo antico inestimabile sacro monumento eburneo della cattedra vescovile di Ravenna viene adunque a essere vicinissimo al tempo in cui ebbero fine i consoli ordinari giacché l'ultimo personaggio che coprì quella cospicua dignità fu Basilio eletto l'anno di Cristo 541, di cui si ha una tavoletta dittica (custodita al presente nella Galleria del Real Gran Duca di Firenze) illustrata dal celebre Buonarroti alla pag. 245 dell'eruditissimo suo libro: Osservazioni sopra di alcuni vasi antichi di vetro. Per tanto da quanto qui ho detto intorno di questa cattedra, ne deriva giustamente che la presente tavoletta, come parte di quel sacro seggio, viene a godere la medesima estimazione: ed ecco come io possa giustamente gioire di essere al possesso di un sacro avorio vicinissimo all'età de' dittici consolari» (ASC-BT, NA C 88, pp. 10-11; ringrazio Marzia Pontone per la trascrizione del testo).

Altri aspetti degni di nota nell'argomentazione di Carlo Trivulzio sono la capacità di analisi e di giudizio sulla qualità della materia e quindi anche sulla conservazione dell'avorio, che denotano una sensibilità e una capacità di osser-

vazione del tutto straordinaria per quei tempi e per nulla banali. Quest'attenzione per gli aspetti materici sembra in realtà una caratteristica di tutta la famiglia: in una lettera inviata dal generale marchese Alessandro Trivulzio al padre Giorgio Teodoro da Ravenna il 26 pratile a. 9 (giugno 1801), questi descrive la cattedra: «Ho visto la sedia d'avorio, ella esiste ancora ed è bella, e hanno fatta la bestialità di levarci la patina gialla dell'avorio, e l'hanno ridota bianca» (AFT, Araldica, cartella 92). A queste qualità si aggiunge una competenza bibliografica non solo amatoriale che sorregge un metodo di studio basato sulla comparazione degli strumenti visivi (a quei tempi, disegni e stampe); interessi non solo storici o antiquariali, ma anche liturgici, ad esempio per strumenti come le cattedre episcopali; infine una capacità di analisi anche formale dell'opera che si traduce nell'espressione di giudizi di valore sull'intaglio (cfr. Squizzato, *supra* pp. 67-69). Grazie alla completa rassegna delle fonti composta da Cecchelli (1936-1940), sappiamo che non erano mancati già nel XVII e XVIII secolo studi sulle antichità ravennati, ma uno sistematico così come quello organizzato da don Carlo, contemporaneamente analitico nella disamina e sintetico nella capacità di tenersi strettamente agganciato all'oggetto dello studio, non era mai stato composto. L'opera manoscritta di don Carlo è certamente debitrice della trattazione di Bandini, del 1746, ma anche del *Thesaurus* di Gori, che pubblica la tavoletta già resa nota dal Bandini, e di Bottari (1746); egli conosce anche l'edizione di Benedetto Bacchini del *Liber Pontificalis* di Agnello del 1708, consultata presso la Biblioteca Ambrosiana, come ricorda alla p. 7 del suo autografo (Pontone 2012, p. 95). Tuttavia bisogna supporre che di questo importante lavoro – certamente mai pensato per la pubblicazione – si sia persa la memoria abbastanza presto: Seregni (1927, pp. 200, 249) ricorda che don Carlo illustrò la tavoletta dalla cattedra di Ravenna in uno dei suoi codici, il 2048, con un fascicoletto di sei pagine, ogni perduto, che è certamente cosa diversa dal ponderoso manoscritto. Questa informazione avvalorata l'ipotesi espressa da Pontone (2012) che il manoscritto abbia seguito l'opera nei suoi cambiamenti di proprietario, dal passaggio, nel 1816, al ramo Trivulzio Belgioioso fino al momento in cui la tavoletta fu riconsegnata a Ravenna: a quel punto esso diventava inutile, essendo ormai patente l'appartenenza al complesso della cattedra, e probabilmente fu venduto sul mercato antiquariale librario, dove fu trovato negli anni Sessanta del Novecento dall'allora direttrice della Biblioteca Trivulziana.

La tavoletta è ricordata nella collezione Trivulzio molto precocemente, prima da Bugati (1782), che commenta in maniera dettagliata l'iconografia di Salomé, e poi da Lanzi (1793, in *Pastres* 2000, p. 239), con la precisa indicazione della prestigiosa provenienza dalla spalliera della cattedra di Massimiano. Lanzi tuttavia, come altre fonti sette e ottocentesche, confonde le cattedre di Ravenna e Grado: «Un avorio della sedia di Ravenna, la cui provenienza ha rintracciata il padre Cortenovis, ella fu regalata da Leone imperatore al Doge di Venezia come fosse la cattura di san Marco in Antiochia [...]». In questo caso l'errore di Lanzi è indotto dal padre barnabita Angelo Maria Cortinovis (1727-1801), con cui egli fu in contatto (per lo scritto di Cortinovis sulla cattedra di Grado e sulla confusione con la cattedra di Ravenna si veda Tasso 2016b, pp. 50-51).

Nel 1816, in occasione della divisione della raccolta, la tavoletta passò a Vittoria Gherardini (*Inventario di divisione* del 1816, Piede A, n. 2 a: «pezzo della cattedra di Ravenna rappresentante la Natività e nel rovescio l'Entrata del Salvatore in Gerusalemme») e da lei poi alla figlia Cristina Belgioioso e

alla nipote Maria, presso cui rimase almeno fino all'“Esposizione storica d'arte industriale” del 1874, dove venne esposta come appartenente al marchese Trotti, marito di Maria di Belgioioso («42. Frammento di una cattedra, da un lato la natività secondo un evangelio Aprocritto, dall'altro l'Ingresso di Cristo in Gerusalemme; lavoro italiano del secolo VII») e dove venne selezionata anche per l'albo di fotografie (figg. 23-24) (*Fotografie* 1874). In quegli anni fu citata anche da Westwood (1876). Melani la disse scomparsa nel 1895, ma attraverso la mediazione dell'antiquario Baslini (1817-1887) essa passò entro il 1898 nella collezione del conte Gregorio Stroganoff, dove la attestano Hermanin (1898) e Graeven (1900), pubblicandone anche la foto; il conte nel 1903 la restituì poi alla città di origine (Moretti 2013).

Bibliografia

Bacchini 1708; Bugati 1782, p. 275; *Esposizione* 1874, p. 175 n. 42; Westwood 1876, p. 365 n. 4; Melani 1895; Hermanin 1898, pp. 1-3; Graeven 1900, p. 34 nn. 62-63; Seregini 1927, pp. 200-202, 249-250; Delbrück, 1929, *passim*; Cecchelli 1936-1940, pp. 21-22; *Catalogo* 1956, pp. 73-74; Volbach 1977, pp. 68-69; H.L. KESSLER, in *Age of Spirituality* 1979, pp. 452, 454; Kitzinger 1989, pp. 105-107; *Splendori* 1990, p. 253 (scheda di R. FARIOLI CAMPANATI); Pastres 2000, p. 239; Moretti 2003; Pontone 2012; Tasso 2012a; Moretti 2013, pp. 229-230.

8.

San Pietro ApostoloTavoletta con *San Pietro*

Ravenna (?), 500 ca

Avorio intagliato

cm 14,3 × 9

Bryn Athyn (PA), Glencairn Museum, inv. 04CR36

[fig. 44]

Questa tavoletta in avorio presenta una delle più antiche raffigurazioni di san Pietro da solo, in una fase ancora di assestamento dell'iconografia. Sotto una struttura architettonica a conchiglia sostenuta da due colonne con capitello fogliato, san Pietro, identificato dalle chiavi, è rivolto verso la sua sinistra, mentre tiene in mano o tocca una croce che poggia su un monte, da cui sembrano diramarsi quattro fiumi. Se l'identificazione del santo è inoppugnabile, l'interpretazione generale della scena non è immediata: il monticello in particolare è stato variamente interpretato come quello da cui discenderebbero i quattro fiumi del Paradiso, il Golgota oppure una roccia che alluderebbe alla frase evangelica: «Tu sei Pietro e su questa pietra erigerò la mia chiesa» (Matteo, 16, 18) (si veda *Medieval Art* 1968). Il retro della tavoletta presenta alcune incisioni ricurve nella parte bassa e diversi segni che sono stati giudicati prove di un riuso. Graeven (1900) ritiene che l'avorio fosse parte di un dittico consolare a cui mancherebbe, oltre l'altra valva, la *tabula ansata*, come proverebbero i segni di fissaggio delle cerniere in alto a sinistra, là dove doveva cominciare l'iscrizione con il nome del console (visibili in Cutler 2001, che pubblica la foto del retro); la supposizione che si tratti di un dittico consolare decurtato è condivisa anche da Patterson Ševčenko (*Age of Spirituality* 1979) e da Nikolajevič (1989). Cutler (2001, p. 31 nota 5) scarta l'ipotesi consolare e ritiene che la decurtazione si debba limitare a qualche centimetro sulla cima e ai lati, dove dovrebbe trovarsi la cornice che abitualmente profila gli avori tardo antichi e bizantini, qui mancante. Comunque la superficie del retro sembra denotare un riuso in diverse fasi: potrebbe essere stato impiegato materiale più antico rilavorato per realizzare la placchetta, che poi potrebbe a sua volta essere stata adoperata in epoca medievale, magari sulla coperta di un libro (Cutler 2001). Che la composizione non sia completa è supposizione che è stata avanzata anche per ragioni iconografiche: soprattutto ci si è interrogati sulla mancanza della figura di Cristo, soltanto evocato dalla presenza della croce, e che poteva forse essere rappresentato nell'ipotetica valva mancante; ma, come spiega diffusamente Cutler (2001), la placchetta con *San Pietro* è il prodotto di una fase di passaggio dalla cultura tardo antica a quella medievale, in un momento estremamente creativo dal punto di vista iconografico e compositivo proprio per la necessità di fissare il contenuto simbolico di composizioni ad alta densità teologica, in un momento di profonda evoluzione sia stilistica sia religiosa: per questo è difficile affermare con sicurezza, rispetto a epoche successive, come la composizione dovesse essere conclusa. Per queste stesse ragioni si sono avanzati dubbi addirittura in merito all'autenticità del pezzo (Nikolajevič 1989), confutati con la consueta competenza da Cutler (2001), e oggi anche dalla precoce attestazione documentaria (si veda *infra*). I caratteri non ancora consolidati dell'iconografia, in particolare

in merito alla rappresentazione del viso di Pietro, dimostrano l'antichità del pezzo, che mostra affinità sia con alcuni sarcofagi, sia soprattutto con mosaici ravennati (Griffing 1938; *Age of Spirituality* 1979 per una serie ampia e argomentata di confronti). Per questa ragione l'opera viene attribuita a una bottega ravennate all'inizio del V secolo.

L'unica notizia che lega la tavoletta con *San Pietro* alla collezione Trivulzio è una nota di Seregni (1927 p. 199) che trascrive dal codice Triv. 2048, oggi disperso, la notizia dell'acquisto da parte di don Carlo presso l'antiquario («anticagliere») Pietro Broggi il 3 marzo 1783: «Egli [Pietro Broggi] mi disse di averla acquistata in Parma dal Sig.r Capitano Foliuzzi dilettante di antichità, in occasione che il detto Broggi fu a Parma nel Febraro di detto anno». Se negli anni della sua giovinezza don Carlo sembra interessato, sulla scia anche del fratello Alessandro Teodoro e dei gusti maturati nell'ambito dell'Accademia Palatina, ad avori profani di epoca tardo romana, mi pare che a partire dagli anni settanta si accentuino gli interessi per temi religiosi e in particolare liturgici. Questa tavoletta, dalla difficile iconografia, non poteva non sollecitare la curiosità di don Carlo: infatti in base alla testimonianza di Seregni la sua attenzione si dovette appuntare sulla veste di san Pietro, simile a quelle con cui è raffigurato nei più antichi mosaici, e sulla rappresentazione del monticello su cui è montata la croce e da cui escono quattro fiumi, che analizza molto puntualmente ricorrendo a un'ampia rassegna di fonti antiche e argomentando sulla simbologia della Croce: «Io Carlo Trivulzi, dico, che come Cristo è la fonte, in un certo modo si può dire lo stesso della Croce, della quale, o per la quale si è salvato il mondo» (Seregni 1927, p. 200). Purtroppo la sintesi di Seregni ci ha privato della possibilità di approfondire ulteriormente i motivi di interesse di don Carlo, ma non mi stupirei se egli avesse notato la somiglianza iconografica che lega la rappresentazione della croce in questa tavoletta con quella di una delle due valve di dittico in avorio detto “delle cinque parti” del Museo del Duomo di Milano – anch'esso ritenuto opera ravennate della fine del V secolo – che egli ben conosceva, come dimostrano le due pagine con la riproduzione incisa e l'identificazione del soggetto delle scene da lui composte (figg. 12-13) (CRSABMi, inv. PV m 15-51): anche in questo caso una grande croce gemmata è montata su un monte da cui discendono i quattro fiumi del Paradiso, all'interno di una struttura architettonica di gusto tardo antico. Credo anche che egli potesse pensare di questo pezzo quanto egli scrive della tavoletta proveniente dalla cattedra di Massimiano: «[...] ed ecco come io possa giustamente gioire di essere al possesso di un sacro avorio vicinissimo all'età de' dittici consolari» (ASC-BT, NA C 88, p. 10).

L'attenta e corretta disamina di Carlo Trivulzio non dovette però avere seguito e per i valori dei decenni seguenti questa tavoletta dai caratteri poco classici dovette sembrare un po' rozza e si finì con il perdere anche la capacità di lettura dell'immagine; solo così si può spiegare il modo in cui viene descritta al n. 22 dell'*Inventario di divisione* del 1816, Piede A, cioè tra i pezzi che vengono ceduti a Vittoria Gherardini e che poi passeranno alla figlia Cristina Belgioioso: «Altra [tavoletta] rappresentante il Salvatore colla croce». Esattamente con lo stesso soggetto viene descritta da Hermanin (1898) nella collezione Stroganoff, dove la si ritrova alla fine del XIX secolo (si veda anche Graeven 1900): Hermanin esplicita lo spaesamento di fronte a questo stile e a queste forme e l'attribuzione a bottega carolingia del IX secolo gli risulta l'unica opzione pos-

sibile per dare conto del carattere rozzo e barbarico. Nella collezione Stroganoff a Roma si trovavano altri due pezzi provenienti dalla collezione Trivulzio, la tavoletta con la *Natività* proveniente dalla cattedra di Massimiano di Ravenna (cfr. scheda n. 7, figg. 42-43), e una tavoletta con la Crocefissione e l'Ascensione che Graeven definisce di scuola bizantina e attribuisce al XII secolo (Graeven 1900, p. 38 n. 70), riportando l'importante notizia che fu acquistata dalla vendita «Baslini» – chiaramente un errore per Baslini, l'antiquario milanese (1817-1887) – insieme alla tavoletta con *San Pietro* (su questa tavoletta, oggi al Walters Art Museum di Baltimora, si veda anche Moretti 2013, p. 236 nota 49). Nessuno dei tre pezzi, peraltro, figura nel catalogo di vendita Baslini del 1889. Si può quindi supporre che anche per i pezzi venduti a Stroganoff, come per quelli ceduti a Bode per il museo di Berlino, la mediazione con i nuovi compratori sia stata affidata da Maria Belgioioso e da suo marito, il marchese Trotti, a Baslini prima della sua morte, avvenuta nel 1887.

Nel 1931 la tavoletta era già passata in America: il collezionista Raymond Pitcairn (1885-1966) infatti la depositò in quell'anno presso il Philadelphia Museum of Art, dove rimase fino al 1981 (inv. 150-1931-14), quando passò al Glencairn Museum di Bryn Athin in Pennsylvania, dove attualmente si trova (devo queste informazioni alla cortesia di Jack Hinton, Associate Curator of European Decorative Arts and Sculpture del Philadelphia Art Museum, che ringrazio).

Bibliografia

Hermanin 1898, pp. 4 (foto), 6; Graeven 1900, pp. 35-36 n. 66; Venturi 1901, pp. 431 fig. 393, 512; Muñoz 1911, p. 159 tav. CXV.I; Seregni 1927, pp. 199-200; Griffing 1938, p. 269, nota 10, fig. 12; *Early Christian* 1947, p. 40 n. 103; *Medieval Art* 1968, n. 70 (con bibliografia precedente, con l'indicazione «prestato anonimamente»); Volbach 1976, pp. 90-91 n. 134; *Age of Spirituality* 1979, pp. 539-540 n. 485 (scheda di N. PATTERSON ŠEVČENKO); Nikolajevič 1989 (con bibliografia precedente); Cutler 2001; Moretti 2003, pp. 92, 97 nota 42.

9.

Tavoletta d'avorio che rappresenta il Battesimo di CristoTavoletta con *Battesimo di Cristo*

Ravenna (?), 500 ca

Avorio intagliato

cm 16 × 13,4

ubicazione sconosciuta

[fig. 5]

È evidente come rientrasse negli interessi di don Carlo Trivulzio la produzione di tavolette eburnee della prima cristianità, che ponevano interessanti problemi di interpretazione iconografica, come questa con una delle prime raffigurazioni del *Battesimo di Cristo*. Al centro Cristo è completamente immerso nelle acque del Giordano, rappresentate con una serie di intagli paralleli. A sinistra Giovanni Battista, assistito da altri due uomini, è in atto di imporgli le mani sul capo per spingerlo sotto l'acqua, ma è distratto dall'apertura dei cieli e dalla comparsa, in alto, della mano di Dio e dello Spirito Santo in veste di colomba, che tiene in bocca un anello. La rappresentazione del Battista è generica e non ancora caratterizzata dagli attributi che poi diventeranno ricorrenti, come il vestito di peli. A destra due angeli con le mani velate e il capo piegato in segno di rispetto aspettano Cristo.

La tavoletta, poco nota, è molto interessante dal punto di vista iconografico anche per la rappresentazione della mano di Dio, che nei secoli seguenti tenderà a scomparire dall'iconografia del *Battesimo*. Stilisticamente presenta un intaglio apparentemente semplificato, con evidenti sproporzioni negli arti e in particolare nelle mani; ma la composizione non è banale e presenta soluzioni originali nella rappresentazione dello spazio e nella convivenza dei diversi punti di vista, come, ad esempio, nella raffigurazione di Cristo nell'acqua. È evidente che la composizione è costruita in base a un criterio gerarchico delle figure, ma la disposizione dei personaggi non obbedisce soltanto a un principio di simmetria: l'artista sperimenta soluzioni per rappresentare azioni che si svolgono su piani diversi e che appartengono anche a mondi diversi. La precocità delle soluzioni iconografiche e le caratteristiche dell'intaglio hanno fatto propendere per una datazione al VI secolo e a un ambito culturale ravennate.

Non sappiamo esattamente quando don Carlo acquisì questo piccolo rilievo, tuttavia possiamo evincere che l'acquisto dovrebbe collocarsi entro il 1757, perché in quell'anno l'avorio viene citato dal padre Allegranza in uno scritto dedicato al sarcofago cosiddetto di Stilicone della basilica di Sant'Ambrogio (Allegranza 1957, citato anche da Seregni 1927): analizzando il dettaglio della mano di Dio che ferma Abramo in una delle scene del sarcofago, Allegranza osserva che essa si trova spesso nei monumenti paleocristiani «[...] e sopra Gesù battezzato ne' sacri Dittici, in uno de' quali, ch'è d'avorio [*sic*] presso l'erudito Sig. Abate D. Carlo Trivulzio, vi ha la Mano in atto di benedire il Redentore con una gesticolazione differente da quella de' Greci, e de' Latini, siccome nissun rito particolare sembra perciò fosse prescritto, o almeno seguito fino alla metà del secolo XV, come apparisce dalle varie forme di gesticolazioni, che in molti Fiorini d'oro del suo ricco museo mi ha fatto osservare lo stesso gentilissimo

mio Sig. D. Carlo». L'interesse per la *gesticulazione* della mano doveva essere stato evidentemente al centro di una discussione erudita tra i due amici, dato che su di essa insiste anche don Carlo in un brevissimo scritto che si trova in fondo al volume dedicato ai dittici settaliani, insieme a una tavola disegnata che è quella che ha permesso l'identificazione del pezzo (fig. 5). Dopo una sintetica descrizione della scena, don Carlo accenna alla mano, che simboleggia la presenza di Dio Padre, in atto benedicente con le dita *alla greca*, cioè con medio e anulare ripiegati. Infine le ultime righe, che sembrano aggiunte a posteriori, come spesso accade nei suoi testi, sono dedicate all'oggetto che la colomba tiene nel becco, che pare inequivocabilmente un anello: simbolo, secondo don Carlo, dello spozalizio che attraverso il Battesimo l'anima realizza con Dio. Il volume deve certamente essere datato dopo il 1754, anno dell'acquisto dei due dittici ex Settala, ma mostra anche tracce di interventi successivi e alcuni riferimenti bibliografici molto più tardi: non è quindi possibile retrocedere al 1754 la data certa di entrata del pezzo nella collezione Trivulzio. Bisogna però notare che i tre avori trattati da don Carlo in questa appendice al volume di commento al Gori – oltre al *Battesimo*, l'avorio di *Otto imperator* e l'*Annunciazione* aptera – sono tra i più antichi documentati.

Questo breve scritto è ricordato da un foglietto di mano di Emilio Motta che annota: «Tavoletta d'avorio che rappresenta il Battesimo di Cristo. / Illustrazione di don Carlo Trivulzio nel suo volume ms. sui Dittici (Scaffale Trivulzio, 4) con tavola».

Infine, don Carlo iscrive la tavoletta con il Battesimo tra le opere eburnee in suo possesso nel più tardo manoscritto dedicato alla tavoletta della cattedra di Massimiano (cfr. scheda n. 7): «Quanto a dittici sacri ed a altre tavolette, varie ne custodisco, alcune delle quali sono certamente assai vetuste, e singolarissime [...]. Stimabili assai sono due altre tavolette della stessa età [...]. Nell'altra si rappresenta il battesimo di Cristo per immersione, con dei simboli particolari» (ASC-BT, NA C 88, p. 2).

Con don Carlo si conclude la fortuna critica di questa opera: sembra riconoscibile al n. 14 del Piede B nell'inventario del 1816, quindi tra le opere che rimasero a Gian Giacomo Trivulzio («Altra [tavoletta] rappresentante il Battesimo del Salvatore») e poi nella *Descrizione e stima* del 1856 («236. La discesa dello spirito santo, bassorilievo in avorio £ 50»), con un valore piuttosto limitato, non tra le opere selezionate per l'«Esposizione storica d'arte industriale» del 1874.

Negli anni Trenta del Novecento sembra che Luigi Alberico Trivulzio abbia provato a venderla: in un biglietto datato 28 giugno 1933 egli annota «1933 Consegnato a Galli 28 giugno avorio specchio 15000 avorio francese 5000 avorio battesimo S. Giovanni bronzo maniglie 10000». Certamente il tentativo dovette andare in porto, perché la tavoletta riemerge negli anni Cinquanta in Svizzera, prima nella collezione dell'antiquario Fischer (Baum 1953), poi in quella Kofler-Truniger di Lucerna, in occasione della mostra ravennate del 1956 (*Catalogo* 1956), in un momento di rinnovato interesse per lo studio degli avori dell'alto Medioevo. Tuttavia non risulta pubblicata nel catalogo della collezione Kofler-Truniger (*Mittelalterliche Kunst* 1965).

Bibliografia

Allegranza 1757, p. 59; Seregini 1927 pp. 16, 200; Baum 1953, pp. 139-140, tav. 47; *Catalogo* 1956, pp. 112-113 n. 114.

10.

La Vergine col Bambino, un angelo e un'altra figura*Madonna col Bambino tra angeli e figure adoranti*

Alessandria d'Egitto (?), VII-VIII secolo (?)

Avorio intagliato

cm 25,5 × 11 × 5,5

Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'arte applicata, inv. Avori 16

[fig. 45]

Al centro della composizione si colloca la Madonna assisa con in braccio il Bambino, che stringe in mano una sorta di rotulo; intorno si dispongono figure adoranti, in alto due angeli, quello di destra che indica la Madonna, quello di sinistra che tiene in mano un oggetto, forse un ramo di palma o una fronda; in basso sono disposte in posizione asimmetrica due figure molte più piccole delle altre: quella di destra è slanciata e presenta alla Vergine un oggetto; Zastrow (1977, 1978) la identifica in Salomè, la nutrice di Gesù che osò dubitare della verginità di Maria. A sinistra in basso è rappresentato seduto, in piccole dimensioni, un uomo barbuto con il capo coperto, che Zastrow identifica in un Re Mago, ma che potrebbe anche plausibilmente essere Giuseppe; entrambe le figure potrebbero anche rappresentare due offerenti. Questa anomala struttura, che sfrutta la forma originaria della zanna convessa e la curvatura per una composizione più grande della media si presenta in un piccolo gruppo di opere, di cui quella più nota è una *Madonna col Bambino e angeli* nel Walters Art Museum di Baltimora (inv. 71.297), il cui modello iconografico è tuttavia differente (il Bambino si stringe in modo affettuoso al collo della Madre, mancano gli offerenti). I due pezzi mostrano caratteristiche assai simili: la lavorazione a basso rilievo, l'adozione di un linguaggio di immediata comunicazione, basato su figure frontali, dai grandi occhi sgranati, e un sostanziale appiattimento dei valori spaziali, per cui le singole figure e le parti del corpo si pongono tutte sullo stesso piano. Questi stilemi sono caratteristici dell'arte dell'Egitto copto; ancora quasi nulla si conosce della localizzazione delle botteghe in grado di intagliare l'avorio e di garantire una produzione artistica in quel contesto, ma per tradizione si ritiene che in questo ambito Alessandria mantenesse una posizione di rilevanza nella produzione artistica.

Si può immaginare che la tipologia iconografica e artistica di questa Madonna dovesse suscitare l'interesse di don Carlo; tuttavia non abbiamo nessuna attestazione di un passaggio nella sua raccolta, se si eccettua la presenza nell'*Inventario di divisione* del 1816 nel ramo che resta presso Gian Giacomo Trivulzio, al n. 32: «Pezzo convesso rappresentante la Vergine col Bambino, un Angelo ed altra figura». Nel 1816 don Carlo era morto da 27 anni e sappiamo che anche il nipote Gian Giacomo acquisì molti avori, anche se gli acquisti più rilevanti verranno da lui compiuti negli anni venti. Nulla quindi ci permette di riferire a don Carlo questo pezzo, tranne un'informazione, purtroppo non verificabile, annotata nel registro di carico dei musei del Castello Sforzesco, dove a fianco della scritta «Madonna col Bambino avorio copto del secolo IX» è stato aggiunto, tra parentesi, «un cartellino di mano di don Carlo Trivulzio reca il N. 32» (ACRAMi, Registri di carico generale, anno 1934-1937, n. 2564/27).

Oggi sul retro del pezzo non figura più il prezioso cartellino, ma non risulta neppure nelle foto realizzate in occasione del restauro effettuato nel 2000. La Madonna rimase nella collezione Trivulzio per tutto l'Ottocento: presumo possa identificarsi nella *Descrizione e stima* del 1856 al n. 240: «La Madonna col Bambino = bassorilievo in avorio £ 60». Nel catalogo dell'«Esposizione storica d'arte industriale» del 1874 viene attribuita al marchese Trivulzio una «Figura della Vergine col putto, frammento della cattedra di Ravenna» che non corrisponde a nessun oggetto noto (*Esposizione* 1874): probabilmente deve essere intervenuta un po' di confusione nella composizione del catalogo, dato che il pezzo successivo a questo è proprio la tavoletta proveniente dalla cattedra di Ravenna, appartenente all'epoca alla collezione del marchese Trotti (cfr. scheda n. 7, figg. 42-43), descritta come «Frammento di una cattedra, da un lato la natività secondo un evangelio Aprocrito, dall'altro l'Ingresso di Cristo in Gerusalemme; lavoro italiano del secolo VII». La descrizione del soggetto rende l'identificazione del pezzo inequivocabile, ma nella stesura del testo si è persa l'informazione relativa a Ravenna, che deve essere passata per errore alla voce precedente, forse complice anche il fatto che entrambi i pezzi fossero convessi. Per questa ragione penso che l'avorio al n. 41 possa essere questa Madonna.

Questa confusione potrebbe essersi perpetrata anche successivamente (si veda anche la descrizione di Westwood 1876: «A large, coarse female figure, of classical date, standing upright, which probably formed one of the upright parts of a chair»), visto che in uno degli appunti di Luigi Alberico Trivulzio che fa riferimento a tentativi di vendita si trova scritto «[...] per avori ottone 40 Ravenna 40», dove il primo è certamente l'avorio di *Otto imperator*, mentre nessun altro pezzo della cattedra di Ravenna restava nelle mani dei Trivulzio a quelle date (FBS, AT, Miscellanea). In effetti sappiamo da una lettera di Royall Tyler a Robert Woods Bliss del 13 aprile 1935 che l'antiquario parigino Stora aveva ottenuto da Trivulzio per un mese la Madonna copta, per tentare di venderla: «I've asked Stora to send you a photo of an ivory Virgin and Child, fr. the Trivulzio Coll., which I find extremely interesting. He says he has it for a month, but doesn't name a price. It reminds me somewhat of the ivory of the same subject in the Walters Coll. Whether it is Coptic or of some other Byz. provenance I don't know, but it is certainly early and of very great rarity. [...] I'd be much tempted to try to get this one, which is a great object» (DO, Research Library and Collection). I tentativi di vendita non ebbero comunque seguito: nell'elenco di opere che venivano cedute da Luigi Alberico al Comune di Milano nel 1935 figurava anche la Madonna, a quel punto correttamente definita «avorio copto».

Bibliografia

Esposizione 1874, p. 175 n. 41 (?); *Fotografie* 1874; Westwood 1876, p. 367, n. 10; Poglayen-Neuwall 1940; *Catalogo* 1956, pp. 85-86 n. 76; Wessel 1963, p. 36; Volbach 1976, p. 112 n. 253; Zastrow 1977; Zastrow 1978, p. 22 n. 17 (con bibliografia precedente).

II.

Tavoletta rappresentante l'Annunciazione con i Nomi in grecoTavoletta con *Annunciazione*

Alessandria d'Egitto (?), VII secolo

Avorio intagliato

cm 19,7 × 9,4

Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'arte applicata, inv. Avori 14

[fig. 46]

L'«Annunciazione con i nomi in greco», come viene descritta nell'*Inventario di divisione* del 1816, è uno dei pezzi più raffinati, eleganti, intriganti e complessi della collezione, oggetto di un'attenzione critica continua dalla fine dell'Ottocento. A destra Maria, identificata da due monogrammi in greco (da sciogliere in «*Μαρια Μαρια*»), sorpresa dall'arrivo dell'angelo si è appena alzata in piedi e ha lasciato da parte il suo lavoro, poggiato a terra in un cestino sul margine inferiore destro della tavoletta; la posizione del corpo e il gioco delle lunghe mani che sfiorano il viso velato denotano lo stupore e il timore procurato dall'annuncio dell'angelo. Questi, sulla sinistra, è vestito di una tunica coperta da un pallio riccamente panneggiato e da sandali dettagliatamente rappresentati, e identificato dall'aureola, da due lunghissime ali e dal bastone, infine dalla scritta Gabriel, Γαβριελ, anch'essa in greco. Sia la scritta sia il monogramma sono preceduti da una croce. La scena si svolge di fronte a un'architettura di sapore classico, con colonne, capitelli, trabeazioni e frontoni, ma rappresentati con uno scorcio prospettico che ne altera le proporzioni. Sulla destra, dietro la colonna, si intravede lo schienale del trono della Vergine, mentre il basamento, su cui sta in piedi Maria, si trova davanti ad essa, in un completo sfasamento dei piani.

Tutta la scena è ricchissima di dettagli ornamentali estremamente raffinati, dalla elaborata capigliatura dell'angelo alle nappine che pendono dalla tunica della Vergine, fino ai minuti elementi decorativi delle ali dell'Angelo, della sua veste, degli ornamenti sulle maniche e intorno allo scollo dell'abito, del cestino da lavoro, delle colonne, del trono e del suo basamento, con un dispiegarsi di tutte le tecniche di lavorazione della materia nel pur limitato spazio. Da una parte è evidente l'alta e sostenuta qualità formale del pezzo, che ha ancora almeno nella figura dell'Angelo un ricordo esplicito della fattura classica nella disposizione del panneggio intorno al corpo, dall'altra le ingenuità spaziali mostrano un'evoluzione nella rappresentazione tridimensionale che non appartiene più alla classicità; nella valutazione del pezzo vanno presi in considerazione anche l'estrema eleganza formale, quasi sovrabbondante e leziosa nei gesti delle mani dell'Angelo e di Maria, e il sistema proporzionale, molto allungato, in genere adottato in aree di influenza artistica bizantina; infine bisogna considerare l'attenzione per la lavorazione delle superfici, che nega profondità tridimensionale alle figure e allo spazio. È evidente dunque che si tratti di un'opera realizzata nella parte orientale del Mediterraneo in una fase di passaggio tra la classicità e i primi secoli del Medioevo, ma è estremamente difficile individuare in maniera più precisa un'area cronologica e geografica di attribuzione. Il destino critico dell'*Annunciazione* è legato dal 1899 a quello di altre tavolette con *Storie del Nuovo Testamento*, *Storie di san Marco*, santi e profeti che in quell'anno Graeven collegava a un oggetto storico, la cattedra di San Marco, che l'impe-

ratore Eraclio avrebbe donato alla sede episcopale di Grado intorno all'anno 630 (per la vicenda critica, assai complessa, si rimanda a Williamson 2008; Bühl 2012; Tasso 2016b). L'ipotesi di Graeven è stata discussa lungo tutto il Novecento e ancora oggi si continua a dibattere vivacemente sulla localizzazione geografica, sulla cronologia e sui rapporti tra loro delle tavolette della serie, nonché sulla relazione che le lega agli avori di Salerno, un corposo gruppo di placchette che ornavano un paliotto o una simile struttura della cattedrale di Salerno realizzato tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo (cfr. *The Salerno Ivories* 2016). Le difficoltà di datazione e contestualizzazione si devono alla pluralità di manifestazioni artistiche che segnano la lunga fase di passaggio tra il VII e il X secolo in un'area, quella del Mediterraneo, segnata da continue rinascenze e recuperi del passato classico e dall'emergere sempre più dirompente dei tanti diversi linguaggi, espressione di altre aree artistiche e di altre classi sociali, che maturano ed evolvono; a ciò si aggiunge una nostra fondamentale ignoranza dei centri produttivi al di fuori di Costantinopoli e la difficoltà a identificare a quelle date dei linguaggi caratteristici delle diverse aree. Oltre a ciò il gruppo di Grado mostra caratteristiche stilistiche che non consentono un immediato paragone o confronto con altre opere, malgrado i moltissimi tentativi effettuati: si notano inoltre differenze anche cospicue tra una tavoletta e l'altra, eppure la mostra "Byzance and Islam" (2012), nella cui occasione fu possibile accostare tutte le formelle del gruppo, tranne una, nella stesse vetrina, ha evidenziato come, pur nelle differenze qualitative e formali, talvolta anche eclatanti, tra tutti i pezzi corra una serie di rimandi che sembrano rendere coerente il gruppo, come capita di notare anche esaminando la cattedra di Massimiano a Ravenna, che è l'unico oggetto simile che si possa richiamare a confronto. In particolare, tra tutte le formelle l'*Annunciazione* Trivulzio presenta le maggiori affinità con quella della *Natività* oggi a Washington (Dumbarton Oaks), mentre si differenzia in maniera più sostanziale dalle *Storie di san Marco*. I dubbi relativi alla cronologia del gruppo della cattedra di Grado, che in passato hanno portato anche a ipotizzare datazioni molto avanzate, fino al X (Venturi 1902) o all'XI secolo (Schlumberger 1896; Dalton 1925; Volbach 1953; *Catalogo* 1956; *L'art byzantin* 1964), sono stati in gran parte ridimensionati dopo che il Victoria and Albert Museum ha effettuato un esame al radiocarbonio sulla tavoletta con le *Nozze di Cana*, che appartiene al gruppo delle *Storie del Nuovo Testamento* (Williamson 2003 e 2008). Il risultato ha indicato una forbice tra il 630 e l'820, ulteriormente restringibile tra il 650 e il 720; il risultato, lievemente posteriore a quello ottenuto sulla tavoletta con i santi Pietro e Paolo, appartenente al gruppo delle *Storie di san Marco*, fornisce un dato comunque importante: collocando la probabile data della morte dell'elefante da cui proviene la zanna intorno alla seconda metà del VII secolo, rende poco plausibile una data di lavorazione tarda, al IX, X o XI secolo, e avvalorava l'ipotesi della stretta relazione che lega tutte le tavolette del gruppo, confermando le ipotesi cronologiche formulate da Graeven 1899, Goldschmidt 1926, Weitzmann 1972b. Se le tavolette poi venissero tutte da uno stesso insieme, oppure fossero opera di una bottega attiva per un lungo periodo, che potrebbe aver realizzato opere diverse, magari a seguito dell'eco suscitata dal primo capolavoro, come suppone Williamson, questo non è ancora possibile chiarirlo.

La presenza dell'*Annunciazione* nella collezione Trivulzio è una questione controversa che solo le ricerche sistematiche condotte in questa occasione hanno consentito di chiarire, anche se manca ancora un dato che sarebbe essenziale, quello dell'identificazione del luogo e dell'anno di acquisizione. La presenza nella raccolta di don Carlo di due *Annunciazioni*, questa *greca* oggi a Milano e quella *occidentale* conservata al Louvre (cfr. scheda n. 12, fig. 47), ha provocato una certa confusione alimentata da Seregni, che ha unito le informazioni sull'una e sull'altra attribuendole tutte all'*Annunciazione* greca: rimandando a Tasso 2016a per i dettagli, in sintesi possiamo oggi affermare con sicurezza che la tavoletta si trovava nella collezione di don Carlo Trivulzio nel 1774, perché in quell'anno egli la mostra a un visitatore del suo museo, mettendolo alla prova e chiedendogli di sciogliere il monogramma greco (per il commento sull'episodio, vedi Squizzato in questa stessa sede, pp. 56-57). Tuttavia don Carlo non cita l'*Annunciazione* greca nell'elenco dei pezzi più notevoli della sua collezione con cui apre il manoscritto dedicato alla tavoletta di Ravenna (cfr. scheda n. 7, figg. 42-43) e non è neppure questa che Allegranza ricorda nella collezione di don Carlo, come riporta erroneamente Seregni (1927), ingenerando la confusione: egli infatti non ha notato che Allegranza descrive nella tavoletta un arcangelo Gabriele senza ali, che non può certamente essere questo, ma corrisponde perfettamente all'angelo dell'*Annunciazione* oggi al Louvre («Extat in laudato Museo D. Caroli Trivultii egregia Tabula eburnea, in qua sine alis Archangelus Gabriel nunciat Mariae Verbum», Allegranza 1781, p. 30 n. 1). Tuttavia Seregni dopo il passo di Allegranza menziona una nota di don Carlo, «[...] di cui si ha copia nella seconda cartella "Museo"» in cui egli discute se si tratti di parte di un dittico o di un trittico e dove «[...] ne dà, come di consueto, una descrizione assai minuta ricca di dotte notizie sulle vesti, sui calzari, sui simboli». Il testo di don Carlo è andato perduto, ma ce ne resta una traccia, oltre che nel riassunto di Seregni, in un manoscritto non datato e non firmato, ma in cui si riconosce la grafia di Pietro Mazzucchelli, che dovrebbe costituirne una copia (FBS, AT, Biblioteca e Museo Trivulzio, 4, fasc. 12). L'identificazione si basa sul fatto che diversi passaggi sono lasciati in bianco, come se il trascrittore non capisse la scrittura, e la tipologia dell'argomentazione ricorda moltissimo quella di don Carlo. Il testo si estende su quattro facciate e, come ricorda Seregni, comincia dalla supposizione di quale sia stata la forma originale del manufatto, forse un trittico con l'*Annunciazione* abbinata alla *Natività* o all'*Adorazione dei Magi* e alla *Crocefissione* o alla *Resurrezione*; continua poi con la descrizione dei simboli e della posa dell'angelo e con l'analisi dell'atteggiamento di Maria. Come si poteva prevedere, grande attenzione è riservata all'esame e allo scioglimento del monogramma. Il testo, almeno nella sua copia, non sembra concluso e forse rimase allo stadio di appunti; contrariamente ad altri casi, manca qualunque informazione in merito al luogo e al tempo dell'acquisto.

Dopo questa fase, l'*Annunciazione* non viene più menzionata fino alla fine dell'Ottocento: compare nell'inventario del 1816 («10. tavoletta rappresentante l'*Annunciazione* coi nomi in greco») e in quello del 1856, con la strana indicazione che si tratti di un lavoro in legno, forse determinata dall'intonazione piuttosto scura dell'avorio («242. L'*annunciazione* bassorilievo in legno; lavoro greco £ 80»); infine viene esposta all'"Esposizione storica d'arte industriale" in posizione di grande rilievo nel catalogo (*Esposizione* 1874) e corredata di

una fotografia (*Fotografie* 1874). Come nel caso della tavoletta con le *Marie al Sepolcro* (cfr. scheda n. 6, fig. 41), l'esposizione alla mostra consegnò l'opera alla notorietà, attirando l'attenzione degli studiosi: subito dopo la pubblicarono Westwood (1876) e soprattutto Garrucci (1880, VI, pp. 77-78, tav. 453); poi Molinier, Schlumberger e Graeven. Da quel momento l'opera è stata oggetto di studio continuo ed è tra le più riprodotte della collezione Trivulzio. Una nota manoscritta di Emilio Motta, nel trascrivere l'indicazione bibliografica di Venturi, lo definisce «Dittico bizantino della seconda età d'oro, rappres. L'Annunciazione», definizione che segnala la ricezione della lettura critica di Venturi, favorevole a una datazione legata alla rinascenza macedone (FBS, AT, Biblioteca e Museo Trivulzio, 4, fasc. 12). La sua enorme notorietà portò a un precoce provvedimento di notifica dell'interesse nazionale, in data 11 luglio 1910. Tuttavia questo non impedì a Luigi Alberico Trivulzio di tentare di venderla insieme ai pezzi più noti della raccolta: in una nota del 18 febbraio 1935 egli scrive di aver ricevuto da Pietro Accorsi il pieno saldo di tre avori liberi da ogni vincolo, da lui ceduti: l'*Annunciazione* carolingia, la valva di libro di *Otto imperator*, due parti di dittico imperiale con personaggi (opera del V secolo) (FBS, AT, Miscellanea). In realtà nessuno dei tre avori era libero da vincoli e infatti sono stati poi venduti tutti e tre dopo poche settimane ai musei civici milanesi. In questo frangente, merita segnalare anche due lettere scritte dall'antiquario Sangiorgi di Roma a Robert Woods Bliss, in cui egli dice di poter disporre di diversi pezzi appartenenti alla collezione del principe Trivulzio, tra cui l'*Annunciazione* bizantina, post VII secolo (DO, lettere di Giorgio Sangiorgi a Robert Wood Bliss, Roma 12 febbraio e 23 marzo 1935). L'episodio viene commentato da Royall Tyler in una lettera a Robert Wood Bliss di poco successiva, del 22 marzo 1935 (DO, lettera di Royall Tyler a Robert Wood Bliss, Budapest 22 marzo 1935): «In case some of the letters I sent you missed you on your journeys, I am enclosing herewith a copy of one I wrote you on February 21st with my remarks on the Trivulzio Annunciation. I understand that Sangiorgi sent you a photograph of this ivory. If by any chance the photograph has failed to reach you, you might find a reproduction of it in Goldschmidt and Weitzmann's Vol. II which has recently appeared [come si osserva sul sito di Dumbarton Oaks, su cui la lettera è pubblicata, l'informazione è erronea], and in which, by the way, the authors entirely adopt our dating of the Romanos ivory, and revise their own dating accordingly, making very handsome acknowledgement to us. You will have heard from Sangiorgi that he is asking 300.000 Lire for this ivory. I imagine that he would be open to an offer. However, Trivulzio is a very uncertain factor. One can never tell what he is going to do».

Bibliografia

Esposizione 1874, p. 173 n. 1; *Fotografie* 1874; Westwood 1876, p. 366 n. 7; Garrucci 1880, pp. 77-78, tav. 453; Molinier 1896b, I, p. 77; Schlumberger, 1896, I, p. 48; Graeven 1899, p. 123; Venturi 1902, pp. 608-611; Maclagan 1921, p. 178; Dalton 1925, p. 207; Seregini 1927, p. 198; Goldschmidt 1926, II, p. 35 n. 123; Volbach 1953; Catalogo 1956, p. 121 n. 125; *L'art byzantin* 1964, pp. 189-190, n. 101 (scheda di K. WEITZMANN); Weitzmann 1972b; Volbach 1976, p. 143 n. 251; Zastrow 1976; Zastrow 1978, pp. 22-23 n. 18 (con bibliografia precedente); *Age of spirituality* 1979, p. 498 n. 448 (scheda di G. VIKAN); Bergman 1980, p. 59; Braca 1994, pp. 160-163; Tavano 2000, pp. 115-123; Williamson 2003; Bologna 2008, pp. 63-76; Byzantium 2008, pp. 383-384 (scheda di I. KALAVREZOU); Williamson 2008; Bühl 2012; Tasso 2016a.

12.

Tavoletta d'avorio che rappresenta l'Annunciazione di Maria SantissimaTavoletta con *Annunciazione*

Francia orientale o Renania, X secolo

Avorio intagliato

cm 12,8 × 8,6

Paris, Musée du Louvre, inv. OA 12232

[fig. 47]

Questa tavoletta con Annunciazione, per il formato e la conformazione degli elementi di aggancio, rientra nel vasto gruppo di placchette in avorio che erano destinate a ornare, verosimilmente, la coperta o la rilegatura di un libro, oppure un cofanetto. Al centro di una ricca cornice fogliata, è rappresentata l'*Annunciazione*: la scena si svolge in uno spazio molto angusto, all'interno di un edificio evocato da due sottili colonne tortili e da un tetto, da cui pendono alcune tende. Davanti a questo spazio, sulla destra, si trova Maria, che si rivolge verso l'Angelo che le viene incontro con un atteggiamento di disponibilità, la mano destra aperta, la sinistra che ancora regge il fuso su cui stava lavorando, novella Eva (Antoine 2010). L'Angelo, sulla sinistra, non presenta le ali ed è identificabile solo dal gesto di benedizione e saluto nei confronti di Maria, nonché dal bastone con il giglio.

Il vivace interesse che don Carlo Trivulzio e i suoi amici Allegranza e Bugati dimostreranno per le particolarità iconografiche della tavoletta non hanno trovato un parallelo nell'interesse stilistico, tanto che bisogna aspettare Goldschmidt nel 1914 per un argomentato giudizio critico, che colloca la placchetta nell'ambito della scuola di Metz nel terzo quarto del IX secolo, quindi in ambito carolingio. Recentemente Elisabeth Antoine (2010) ha più precisamente inquadrato la placchetta nell'ambito della produzione della Francia orientale o dell'area del Reno tra IX e X secolo, in un momento di passaggio e di reinterpretazione da parte delle maestranze occidentali di stilemi e modalità di rappresentazione originalmente bizantini.

La tavola con *Annunciazione* oggi al Museo del Louvre si porta dietro un'antica provenienza dalla collezione Trivulzio fin dal suo passaggio nella collezione parigina Montesquiou-Fezensac, ma solo recentemente si è riusciti a identificarla nei documenti settecenteschi di don Carlo e a capire che si tratta di uno dei primi pezzi acquisiti e tra i più studiati. Su di essa è pesata la confusione ingenerata dalla presenza nella raccolta di Carlo Trivulzio di due tavolette con Annunciazione, questa e quella oggi al Castello Sforzesco (cfr. scheda n. II, fig. 46), considerate da Seregini come una sola (1927, p. 198), con la conseguenza di riunire tutte le informazioni sotto il nome della cosiddetta *Annunciazione greca*.

Probabilmente la più antica traccia di questa tavoletta è una pagina di spiegazione corredata da una riproduzione a disegno che Carlo Trivulzio colloca al termine del manoscritto dedicato al commento al testo di Gori sui due dittici già nella collezione Settala (fig. 5) (FBS, AT, Miscellanea, *Note, spiegazioni e illustrazioni dei due dittici già nel Museo Settala*, p. 39 tv. II), menzionata in una nota manoscritta anche da Emilio Motta: «Tavoletta d'avorio che rappresenta l'Annunciazione di Maria Santiss^{ma} / Illustrazione di don Carlo Trivulzio nel suo volume ms sui dittici (Scaffale Trivulzio 4) con tavola disegnata». Si tratta di tre

brevi schede dedicate a tre tavolette, l'*Annunciazione*, *Otto imperator* e il *Battesimo di Cristo*, che don Carlo aggiunge in calce al suo volume: la grafia bella e ordinata, l'assenza di cancellature, il periodare senza esitazioni e correzioni conferma che si tratta di una stesura definitiva. Il testo comincia con una descrizione di quella che viene definita «questa bellissima antica tavoletta»: un giudizio molto raro e certamente significativo, dove al valore storico (*antica*) si abbina quello estetico (*bellissima*), occorrenza assai rara a queste date. Dopo la descrizione, l'attenzione dell'autore si appunta sulla vera ragione di interesse per questo pezzo, il fatto che l'Angelo sia rappresentato senza ali: sebbene non sia impossibile in linea di principio che esista una raffigurazione dell'angelo Gabriele senza ali, tuttavia egli afferma di non averne mai trovato altre e argomenta questa dichiarazione con confronti con diverse fonti, ritenendo tuttavia che ci siano anche gli estremi per considerare fondata questa rappresentazione, poiché san Gerolamo afferma che l'angelo Gabriele sarebbe comparso davanti alla Vergine in veste di uomo. Nella nota 3 egli aggiunge di aver trovato infine due esempi di angelo senza ali in manoscritti lombardi del XVI secolo diversi mesi dopo aver scritto quella spiegazione. Questa precisazione conferma la supposizione che don Carlo ritornasse sulle sue composizioni anche a distanza di tempo con integrazioni o correzioni, fatto che rende assai difficile datare i suoi lavori.

A conferma del fatto che don Carlo considerasse questa placchetta come una delle più eminenti della sua raccolta, egli la inserisce all'inizio del testo dedicato alla tavoletta di Ravenna, con la precisazione della ragione del suo interesse, sempre dovuto al particolare iconografico dell'angelo: «Stimabili assai sono due altre tavolette della stessa età, in una della quali viene espresso Maria annunziata dall'angelo, dove questo celeste messaggiero è scolpito senza le ali» (ASC-BT, NA C 88). Questo tema doveva essere stato analizzato e discusso da don Carlo con gli studiosi dell'ambiente della Biblioteca Ambrosiana, visto che nel breve giro di pochi anni il pezzo è citato sia da Allegranza sia da Bugati. Allegranza (1781) riporta esattamente le considerazioni scritte da don Carlo nel testo sopra menzionato: «Extat in laudato Museo D. Caroli Trivultii egregia Tabula eburnea, in qua sine alis Archangelus Gabriel nunciat Mariae Verbum. Super qua re diligentissimus Eques doctam, uti solet, monimento chartulam apposuit cum textibus, prater cetera, S. Hieromimi Ep. Ad Letam, ubi Maria dicit perterritam quia Virum, quem non solebat, aspexit; & Ep. Ad Eustichium cap. 16 ad quam [Mariam] cum Gabriel Angelus in Viri Specie descendisset [...] consternata & perterrita respondere non potuit, numquam enim a Viro fuerat salutata»; Bugati (1782) ricorda l'opera in un contesto assai simile a quello di Allegranza, cioè l'apporta come prova di una variante iconografica all'interno di una disamina particolare: «Checché ne sia, io non debbo omettere un'altra insigne tavoletta d'avorio, che mi fu mostrata dallo stesso eruditissimo Signore, presso cui si ritrova [don Carlo]; la quale assai più torna al mio proposito, siccome quella, che similmente contiene il mistero dell'Annunciazione, come fa questa nostra. Vedesi in essa l'Arcangelo Gabiriele in abito di Viatore con bastone in mano, e senza ale, e Maria Vergine, che tiene un fuso in mano. Ora tale arnese, che in qualsivoglia altra sacra cultura potrebbe essere simbolo della Donna forte [...] viene in questa tavoletta a rappresentare il lavoro, a cui, secondo il proto Evangelio, era Maria attualmente applicata, quando fu la seconda volta dall'Angiolo visitata». Proprio il testo di Bugati in un certo senso ci restituisce la vivacità del dibattito che correva tra gli eruditi e ci dimostra quale funzione assolvessero queste opere, analizzate, studiate, documentate con stra-

ordinaria acribia alla luce delle fonti antiche e apprezzate soprattutto per la loro iconografia, più raramente per il loro aspetto estetico.

Nell'Ottocento, come capita a diversi pezzi molto amati da don Carlo, essa cade in una sorta di oblio. Nella divisione patrimoniale del 1816 rimane nella collezione di Gian Giacomo Trivulzio («13. Tavoletta sacra rappresentante l'Annunciazione»); nella *Descrizione e stima* del 1856 dovrebbe essere il n. 292: «Lastra di avorio con due figure in piedi £ 20», da cui si evince sia che l'iconografia ormai non era più riconosciuta, e che in generale non era considerata un pezzo di primo piano, dato il valore economico particolarmente basso rispetto all'antichità.

Nel catalogo dell'«Esposizione storica d'arte industriale» l'*Annunciazione* non viene menzionata, ma viene selezionata per essere fotografata insieme alla tavoletta di Ottone (*Fotografie* 1874). L'interesse per l'aspetto liturgico le permette di ritornare in auge, selezionata da Garrucci (1880) e da Rohault de Fleury (1878; 1888), ma contrariamente ad altri pezzi essa non suscita quel fiorire di studi nell'ultimo quarto dell'Ottocento. Forse per la pubblicazione di Garrucci fu sottoposta il 21 febbraio 1930 a un provvedimento di notifica di interesse nazionale con l'indicazione che fosse una coperta di libro, provvedimento respinto però da Luigi Alberico Trivulzio con la motivazione che non era più in suo possesso. L'affermazione è però dubbiosa: solo nel 1934, infatti, l'*Annunciazione* compare sul mercato antiquariale parigino, dove il mercante Maurice Stora la vende, con l'indicazione di provenienza dalla collezione Trivulzio e insieme al dittico di Areobindo e alla bolla di Maria, al conte Blaise de Montesquiou-Fezensac (Antoine, Durand 2009). I suoi eredi la doneranno poi nel 2009 al Museo del Louvre (Antoine, Durand 2009).

Bibliografia

Allegranza 1781, p. 30 n. 1; Bugati 1782, p. 276; *Fotografie* 1874; Rohault de Fleury 1878, 1, p. 79, fig. IX; Garrucci 1880, p. 86, tav. 459; Rohault de Fleury 1888, p. 120; Goldschmidt 1914, 1, pp. 72-73 n. 150; Seregini 1927, p. 198; Antoine 2009, p. 64; Antoine, Durand 2009, pp. 176-191; Antoine 2010; Tasso 2016a.

13.

Il Salvatore colla Vergine e San Maurizio e Ottone ImperatoreTavoletta con *L'imperatore Ottone inginocchiato di fronte a Cristo*

Milano, 983 ca

Avorio intagliato

cm 14 × 10

Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'arte applicata, inv. Avori 15

[fig. 48]

La tavoletta presenta al centro della composizione *Cristo in trono*, che nella sinistra regge il libro sacro; ai lati del trono si dispongono tre diversi livelli di creature, dall'altro due angeli in volo con le mani velate, Maria e san Maurizio in piedi e, inginocchiati, un sovrano rappresentato nel gesto di baciare il piede di Cristo (*proskinesis*) di fronte alla moglie, che regge in braccio, anch'egli proteso verso il piede di Cristo e anch'egli incoronato, un bambino. Sulla cornice che corre tutt'intorno sono intagliati i nomi dei personaggi ritratti: «IHS XPS» in alto; «SCA MARIA» sul lato destro; «SCS MAURITIUS» su quello sinistro; in basso, in caratteri più grandi, «OTTO IMPERATOR». Grazie all'iscrizione quindi il sovrano può essere identificato in un imperatore della dinastia degli Ottoni. Dato che esistono solo tre imperatori con questo nome e che Ottone III è morto prima di avere degli eredi, l'identificazione del personaggio ritratto può oscillare soltanto tra Ottone I e Ottone II. La rappresentazione estremamente realistica nell'attenzione ai dettagli, malgrado il tono algido e astratto della composizione, induce a ritenere che ogni particolare sia essenziale per la trasmissione del messaggio. Don Carlo identificò l'imperatore in Ottone I Grande, con la moglie Adelaide e il figlio Ottone II, sulla base della presenza di san Maurizio, a cui Ottone fece intitolare la cattedrale della sua città capitale, Magdeburgo. Questa ipotesi ha avuto una radicale persistenza nella critica ancora fino ai giorni nostri, soprattutto in ambito tedesco. Tuttavia per primo Goldschmidt (1918) ha avanzato il dubbio che sia più plausibile che l'imperatore ritratto possa essere Ottone II, con la moglie Teofano e il figlio Ottone III, che aveva solo tre anni quando fu insignito del potere regale (983) e che quindi si avvicina di più alla rappresentazione del bambino raffigurato rispetto all'altra possibilità che si tratti di Ottone II, che aveva sei anni nella medesima circostanza (961). L'ipotesi adombrata da Goldschmidt è stata sviluppata e approfondita da Charles Little (1988), che, conducendo uno studio sistematico sulla produzione di intagli in avorio nella Milano di epoca ottoniana, che ebbe il suo centro forse presso la basilica di Sant'Ambrogio, è arrivato a evidenziare molto convincentemente la stretta relazione stilistica che lega la placchetta Trivulzio alla *situla* detta di Gotofredo (Milano, Tesoro del Duomo) e a quella Basilewski (London, Victoria and Albert Museum) e ad altri intagli in avorio, caratterizzati da uno stile non lontano da quello delle placchette oggi dette di Magdeburgo, disperse in diversi musei, che provengono da un paliotto di altare o da una simile struttura monumentale della cattedrale tedesca, opera di una bottega attiva per la corte e quindi, probabilmente, itinerante. In queste opere le figure, per quanto intagliate in uno spessore minimo, si caratterizzano per un taglio monumentale, accentuato dai panneggi di matrice classica, e sono contraddistinte da un'eleganza raffinata e da un formato sottile e ricer-

cato, caratteristica formale propria del sofisticato gusto di epoca ottoniana; anche il modo di lavorare i panneggi ad ampie e morbide pieghe e l'esecuzione di caratteristiche barbe lunghe e appuntite rientra in questo *modus operandi*. Si costruisce così un contesto cronologico molto preciso, che coincide con il viaggio di Ottone II in Italia per ristabilire il controllo delle province da lui dipendenti (980-983), durante il quale troverà la morte per malattia. Nel frattempo Peroni (1974) – che pure propende per l'ipotesi favorevole a Ottone I – raccogliendo uno spunto già in Haseloff (1930) e in De Francovich (1942-1944), aveva evidenziato il collegamento tra la placchetta Trivulzio e i bassorilievi in stucco del ciborio della basilica di Sant'Ambrogio, dove ritornano rappresentazioni di sovrani in atto di omaggio di fronte al potere religioso, incarnato da Ambrogio e dalla Vergine. In questo modo la tavoletta di *Otto imperator* viene a collocarsi al centro di un contesto scultoreo molto coerente di opere di macro e micro scultura che caratterizza la produzione milanese nella seconda metà del X secolo. Per quanto riguarda invece la funzione dell'oggetto e le circostanze della committenza, don Carlo per primo avanza con una certa sicurezza l'ipotesi che la tavoletta fosse montata sulla rilegatura o sulla coperta di un libro. Non ci sono elementi per capire se questa affermazione traesse spunto anche dalle circostanze dell'acquisizione, in una vivace fase di dismissione dei beni dei grandi complessi monastici milanesi e lombardi, quindi anche delle importanti biblioteche storiche. Tuttavia la mancanza di fori o di cerniere tende a far escludere l'ipotesi che possa trattarsi di un dittico.

Il celeberrimo avorio noto come *Otto imperator* può essere considerato il “numero uno” della collezione eburnea Trivulzio perché a tutt'oggi risulta essere stato il primo pezzo certamente in possesso della famiglia. Risulta infatti già citato in uno scambio di lettere tra Alessandro Teodoro e Anton Francesco Gori: il 22 gennaio 1744 il marchese scrive all'erudito fiorentino: «intanto perché il suo bel genio non rimanga senza qualche cibo le [...] come è capitato nelle mani dell'ultimo de' miei fratelli un picciolo dittico di avorio, che sappiamo essere del primo Ottone Imperatore, riserbandomi su di ciò a fare qualche maggiore diligenza». Nel prosieguo della lettera Alessandro Teodoro promette di farne eseguire il disegno, compito che ragionevolmente fu affidato a Girolamo Ferroni, che aveva già lavorato per il Trivulzio (BMF, Fondo Gori, ms. A.CCXI, cc. 161r-162r, lettera da Milano 22 gennaio 1744). Il fratello citato è don Carlo, che nel 1744 aveva 29 anni: la testimonianza lo colloca quindi molto precocemente nell'ambito del collezionismo e della ricerca di pezzi antichi in avorio. Questo scambio di informazioni troverà poi posto nel *Thesaurus veterum diphthycorum* di Gori, dove questi specificherà che il pezzo si trova in possesso del marchese Alessandro Teodoro Trivulzio, che gliene inviò il disegno «peracurate delineatum».

Don Carlo Trivulzio annovera il bassorilievo di *Otto imperator* tra le opere più significative in suo possesso nel volume composto in occasione dell'acquisto di una tavoletta proveniente dalla cattedra di Massimiano (cfr. scheda n. 7, figg. 42-43), opera oggi conservata nella Biblioteca Trivulziana e composta intorno al 1774 (NAC 88-89). Dopo i dittici consolari, che nella sua personale graduatoria rappresentano le opere più significative, viene ai dittici sacri: «Quanto a dittici sacri ed a altre tavolette, varie ne custodisco, alcune delle quali sono certamente assai vetuste, e singolarissime, fra le quali annovero per la prima la tavoletta in cui si rappresenta Cristo Signore seduto, a destra del quale sta s. Maurizio, e a

sinistra Maria vergine, ambidue in piedi. Prosteso poi al destro piede del Salvatore vi è l'imperatore Ottone il Grande, ed in egual posidura, al sinistro piede, si rimira Adelaide di lui moglie, la quale ha fra le braccia il piccolo figlio Ottone II: avorio che verisimilmente fu scolpito intorno l'anno 963». Don Carlo non dubita di identificare l'*Otto imperator* in Ottone I. Un'analisi più approfondita, in particolare dei personaggi, è tema che don Carlo affronta in maniera più dettagliata in un altro breve scritto, contenuto nella parte conclusiva del manoscritto dedicato alle *Note* sui dittici settaliani, composto in un periodo di tempo che per ragioni interne al testo si deve collocare tra il 1759 e il 1781. In esso alla tavoletta è dedicata una sorta di scheda dal titolo «Tavoletta d'Avorio dell'Imperatore Ottone il Grande» (pp. 37-38): la scheda si apre con l'affermazione di don Carlo che l'opera fu pubblicata da Gori, cui fu segnalata dal marchese Alessandro Teodoro, ma che fu lui a sua volta a farla conoscere al fratello: affermazione che, come si è visto, era riportata correttamente nella corrispondenza privata, ma non nel volume. Stranamente Seregini (1927, p. 202) sembra non aver presente questo testo quando, nella biografia di don Carlo, avanza il dubbio che la tavoletta sia stata acquistata da Alessandro Teodoro e non da Carlo, come invece riteneva Motta. Come in tutta l'opera sui dittici settaliani, don Carlo parte dalle carenze evidenti nell'analisi di Gori per aggiungere precisazioni, che in questo caso riguardano in particolare l'identificazione dell'imperatore in Ottone I e della donna nella seconda moglie di Ottone I, Adelaide («Ivi il Gori niente dice che la Moglie di Ottone qui scolpita sia S. Adelaide [...]: di più non circostanza verosimilmente li anni in cui questa Tavoletta possi essere scolpita: cose che da un buon Antiquario debbono essere notate»). Sulla base dell'identificazione, avvalorata dal confronto tra questo ritratto di Ottone I e quello del suo sigillo, don Carlo è quindi in grado di datare la tavoletta al 962-963. Infine affronta l'ipotesi avanzata da Gori che la tavoletta costituisse, con un'altra analoga perduta, un dittico, realizzato per trascrivere i beni donati da Ottone alla chiesa cattedrale di Magdeburgo, dedicata a san Maurizio. Don Carlo ritiene invece più probabile che si trattasse di una coperta di libro di preghiere e attesta questa ipotesi con alcuni confronti con fonti antiche. La supposizione che l'opera venisse da Magdeburgo, proposta da Gori e suffragata da don Carlo sulla base della presenza di san Maurizio, ipotesi di cui oggi, dopo gli studi di Little (1986; 1988), non si è più convinti, dovrebbe indicare che le modalità e il luogo di acquisizione non fornissero a don Carlo indicazioni sulla provenienza più antica. Fa riferimento a questo scritto un appunto di Emilio Motta (FBS, AT, Biblioteca e Museo Trivulzio, 4, fasc. 12): «Tavoletta d'avorio dell'Imperatore Ottone il Grande / V. Gori Thesaurus veterum diptychorum t. III p. 15 / Gliene ha mandato il disegno dal marchese Teodoro Alessandro Trivulzio, fratello di don Carlo / L'abate Trivulzio poi ne fece una illustrazione speciale, colla tavola, che è inserita nel suo volume ms sui dittici (Scaffale Trivulzio, 4)». Il testo del volume è effettivamente corredato da una tavola illustrativa. La tavoletta è ricordata anche da Lanzi (1793, in Pastres 2000, p. 240).

La particolarità iconografica permette una facile identificazione del pezzo negli inventari della famiglia; nell'*Inventario di divisione* del 1816 compare nel Piede B, che identifica i pezzi rimasti a Gian Giacomo Trivulzio, al n. II: «altra [tavoletta] rappresentante il Salvatore con la Vergine e S. Maurizio e Ottone imperatore che baccia i piedi al salvatore»; nella *Descrizione e stima* del 1856 è il n. 244: «Ottone imperatore in adorazione davanti al Redentore in avorio £ 50»

(valutazione modesta anche dal punto di vista economico); un apprezzamento più adeguato viene riservato nell'“Esposizione storica d'arte industriale” del 1874, dove occupa il terzo numero della sezione degli avori: «Cristo in cattedra. Santa Maria e S. Maurizio ai lati. Ai piedi l'imperatore Ottone, l'imperatrice Adelaide e il loro figlio - Secolo X». A riprova dell'ammirazione per il pezzo, viene annoverato tra i pochissimi che vengono fotografati da Guido Rossi per gli albi di vendita delle immagini (*Fotografie* 1874). La fama internazionale, d'altra parte, sarà sancita di lì a poco dalla pubblicazione da parte di Westwood (1876) nel suo repertorio di avori.

Il particolare soggetto, con il suo immediato richiamo al momento fondativo del *Reich* tedesco, determina le precoci richieste di immagini fotografiche che sono attestate in Fondazione Brivio Sforza (FBS, AT, Biblioteca e Museo Trivulzio, 4, fasc. 12) e corrispondono alle prime pubblicazioni: una prima foto è fatta eseguire il 5 giugno 1900 «[...] dal fotografo Dubray [Luigi Dubray, fotografo attivo a Milano alla fine del XIX secolo, particolarmente versato nella fotografia di opere d'arte] pel Prof. D. Fr. Paolo Wimmer in Regensburg»: Franz Paul Wimmer, autore da studente ginnasiale in Ratisbona di una dissertazione dal titolo *Kaiserin Adelheid und Gemahlin Otto 1. des Grossen*, che era stata pubblicata nel 1889, a distanza di tempo e con un diverso ruolo voleva evidentemente ritornare sul tema. Il 22 dicembre 1909 la mano di Emilio Motta riporta che la seconda foto dell'avorio fu data a «Sua Eccellenza» (Luigi Alberico probabilmente); sullo stesso foglietto, a matita, la mano forse di Luigi Alberico stesso segnala «l'unica foto consegnata al prof. Salmi colle altre degli avori 1 maggio 1926». Motta nei suoi appunti segna diverse occorrenze bibliografiche soprattutto relative a pubblicazioni tedesche, tra cui una riferita a Goldschmidt del maggio-giugno 1911. Gli archivi conservano anche tre pagine di riassunto sui temi relativi al pezzo e già oggetto della ricerca di don Carlo, scritte in tedesco, che si possono forse attribuire a Motta, che ben conosceva questa lingua. Queste pagine fanno anche riferimento alle richieste di riproduzione a partire dall'esposizione del 1874, normalmente gestite proprio da Motta.

La notorietà della tavoletta, già pubblicata da Bode (1887), da Molinier (1896b), da Goldschmidt (1918), convinse la Soprintendenza a notificarlo in data 24 febbraio 1930 a Luigi Alberico; il principe tuttavia respinse la notifica asserendo che il pezzo, definito «coperta di libro», coerentemente con l'ipotesi di don Carlo, non era più in suo possesso; in effetti una nota manoscritta dello stesso Luigi Alberico del 18 febbraio 1935 (FBS, AT, Biblioteca e Museo Trivulzio, 4) registra un pagamento ricevuto da Pietro Accorsi per il pieno saldo di tre avori da lui definiti liberi da ogni vincolo, cioè *l'Annunciazione* carolingia, la valva di libro di *Otto imperator* e le due parti di dittico imperiale con personaggi (opera del V secolo). In un altro dei foglietti scritti da Luigi Alberico per tenere conto degli scambi e delle somme passate tra lui e gli antiquari incaricati della vendita si trova registrato «[...] per avori ottone 40 Ravenna 40»; evidentemente Luigi Alberico stava provando a venderlo con gli altri capolavori della collezione nei mesi sincopati che precedono la vendita al Comune di Milano, ma alla fine tutti e tre i pezzi figurarono nell'elenco degli avori giunti al Castello Sforzesco.

Bibliografia

Gori 1759, III, pp. 15-16; Cantù 1844, II, p. 212; *Esposizione* 1874, p. 173 n. 3; Courajod 1875, p. 377; Westwood 1876, p. 366 n. 8; Bode 1887, pp. 12-13; Molinier 1896b, pp. 143; Goldsch-

midt 1918, pp. 3, 14-15 n. 2 (con bibliografia tedesca e anglosassone precedente); Seregni 1927, p. 187 n. 4, p. 202; Haseloff 1930, p. 66; De Francovich 1942-1944; Peroni 1974, pp. 90-94; Zastrow 1978, p. 23 n. 19 (con bibliografia precedente); Laittle 1986, p. 448; Little 1988, pp. 84-88; *Bernward* 1993, II, pp. 67-69 (scheda di H. FILLITZ); Pastres 2000, p. 240; *Otto* 2001, II, pp. 125-126 (scheda di H. FILLITZ); Tasso 2002, pp. 200, 209-210 n. 18; Visconti 2012, pp. 261-263.

14.

Tavoletta rappresentante la Crocifissione e l'Assunzione della MadonnaTavoletta con *Crocifissione* e *Ascensione di Cristo*

Costantinopoli, X secolo

Avorio intagliato

cm 23,6 × 12,6 × 0,8

Baltimore, The Walters Art Museum, inv. 71.294

[fig. 49]

Questo tipo di tavoletta costituisce la naturale evoluzione dei primi dittici di soggetto cristiano, come le *Marie al Sepolcro* (cfr. scheda n. 6, fig. 41): anch'essa infatti ha proporzioni notevoli, anche se non si avvicina a quelle dei dittici tardo antichi; presenta una combinazione di due scene collegate simbolicamente tra loro e poteva essere abbinata a un'altra valva – si noti infatti che mentre il lato destro è intatto e presenta una incorniciatura regolare, il lato sinistro è reseccato, là dove potevano esserci i punti di aggancio delle cerniere. Questa tipologia di oggetto, tuttavia, poteva trovare un largo impiego, sin dall'origine oppure in seguito al riuso, anche su coperte o rilegature di libri, inserita o meno in una più ampia struttura in metalli preziosi o altri materiali, come dovrebbe essere in questo caso, secondo Graeven (1900). Rispetto ai dittici tardo antichi, tuttavia, quelli medievali non presentano più quella sontuosa incorniciatura floreale o geometrica che nei primi secoli della cristianità risponde anche a un'esigenza di organizzazione dello spazio; sono contraddistinti inoltre da composizioni più regolari, ormai standardizzate, che obbediscono spesso a un principio di simmetria osservato rigorosamente. In questo caso sono accostate le due scene della *Crocifissione* e dell'*Ascensione*. La tavoletta inferiore esibisce la *Crocifissione* con il Cristo *triumphans*; ai lati della testa di Cristo è riportata l'iscrizione «η σταυροσις» (“Crocifissione”) e sopra le lettere greche son rappresentati la luna e il sole; ai margini della tavoletta due angeli attraverso una contenuta e compassata gestualità esprimono la compartecipazione al dolore; di fianco alla croce si dispongono quattro figure: all'esterno Maria, che ha una delle mani velate, e Giovanni con il libro del Vangelo, all'interno due soldati, Stefano e Longino, il primo con il bastone e la spugna intrisa di aceto, l'altro con una spada invece della lancia. Nella parte superiore si colloca l'*Ascensione*: davanti a un paesaggio alberato, gli apostoli – tra cui si distinguono Paolo con il rotolo e Pietro con il libro, affiancano la Vergine, al centro, nella posa dell'orante, e assistono all'ascesa di Cristo benedicente e con il libro aperto al centro di una mandorla, sorretta da due angeli in volo; sotto la mandorla la scritta «η αναληψις» identifica l'iconografia.

La presenza delle iscrizioni in greco, le scelte iconografiche e lo stile delle figure, allungate, sottili, che risentono ancora nei panneggi di un'eco della scultura classica tardoantica, non fanno dubitare dell'ascrizione a ambito bizantino, come già aveva segnalato Graeven, che tuttavia pensava a una datazione al XII secolo, oggi corretta al X (*Early Christian* 1947).

L'appartenenza della tavoletta alla collezione Trivulzio si ricava da un'osservazione di Graeven (1900), che collega questo pezzo alla placchetta con *San Pietro* (cfr. scheda n. 8, fig. 44), affermando che entrambe vengono dalla vendita

della collezione «Bastini». Ritengo che il nome sia una storpiatura per Baslini (1817-1887), il celebre mercante milanese che ebbe un ruolo assai significativo nella dispersione delle collezioni storiche lombarde e in particolare nella vendita della collezione Belgioioso Trotti. Come si è verificato con totale sicurezza, il *San Pietro* apparteneva alla raccolta di don Carlo Trivulzio ed era poi passato al ramo della famiglia Trivulzio Belgioioso dal 1816; il passaggio attraverso la collezione Baslini, purtroppo non documentato dal catalogo di vendita del 1889, lascia supporre che anche il dittico bizantino avesse compiuto lo stesso percorso dalla collezione Trivulzio a quella Stroganoff, come un terzo pezzo, la tavoletta proveniente dalla cattedra di Ravenna (cfr. scheda n. 7, figg. 42-43). In effetti nell'*Inventario di divisione* del 1816, nel Piede A, che passerà a Vittoria Gherardini Trivulzio e da lei alla figlia Cristina Belgioioso, si può individuare una «Tavoletta rappresentante la Crocifissione e l'Assunzione della Madonna» (n. 10) che risponde almeno in parte alla descrizione di questo pezzo. Il riferimento all'Assunzione della Madonna, invece che, correttamente, all'Ascensione, credo possa essere spiegato con il fatto che Maria è rappresentata al centro, sotto la mandorla di Cristo, in un rapporto che a un occhio non proprio ferrato nelle iconografie medievali – e soprattutto che non sapesse leggere l'iscrizione greca – poteva anche sembrare un'Assunzione. È quindi verosimile supporre che i tre pezzi suddetti, il *San Pietro*, la tavoletta di Ravenna e questa valva di dittico bizantino facessero parte della collezione Belgioioso Trotti e che tramite la mediazione di Baslini siano stati venduti entro il 1888, data della sua morte, a Stroganoff. Dalla collezione romana del principe russo il dittico bizantino passò prima nella collezione parigina di Henry Daguerre, poi, nel 1920 arrivò a Baltimora, nella collezione di Henry Walters, da cui passò nel 1931 al museo (informazioni tratte dal sito del Walters Art Museum).

Bibliografia

Graeven 1900, p. 38 n. 70; *Early Christian* 1947, p. 46 n. 139; Moretti 2013, p. 236 nota 49.

15.

Tavoletta rappresentante il Transito di Maria Vergine con titolo grecoTavoletta con *Koimesis* (*Dormitio Virginis*)

Costantinopoli, fine X secolo

Avorio intagliato

cm 18,6 × 14,8 × 1,1

New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.132

[fig. 50]

Tra i numerosi studi condotti da don Carlo, esiste anche un minuto libretto dedicato a una placchetta rappresentante la morte della Vergine, costruito secondo la collaudata tecnica impiegata anche per la tavoletta proveniente dalla cattedra di Ravenna: il libretto è conformato sulle misure del pezzo e all'interno, in bella grafia ordinata, viene riportato il risultato di uno studio specifico (FBS, AT, Biblioteca e Museo Trivulzio, 4, fasc. 12). In questo caso il libretto ammonta soltanto a 6 pagine e sembra essere stato interrotto durante la fase di copiatura. In apertura don Carlo riconduce l'iconografia della tavoletta al testo del Menologio di Basilio, di cui riporta un passo, prima in latino, poi in traduzione italiana da lui stesso effettuata. Successivamente si richiama al terzo volume del Gori (1759, III, p. 305, tav. XLII) per specificare che la sua tavoletta somiglia in maniera molto stretta a una pubblicata dallo studioso fiorentino, all'epoca nel convento camaldolese di San Michele in Isola a Murano, oggi conservata a Ravenna, nel Museo nazionale (inv. 1008; *San Michele* 2012, pp. 173-174, scheda di D. CRISTANTE). Sulla base dell'incisione pubblicata da Gori, quindi, dobbiamo supporre che la formella di don Carlo presentasse al centro, sul letto funebre, Maria addormentata assistita dai dodici Apostoli; al centro, dietro il letto, Cristo che accoglie l'*animula* e la porge verso i due angeli che, librati in volo, in alto, le mani velate, si preparano a elevarla in cielo. Tra Cristo e il gruppo di apostoli a destra, in uno spazio ricavato sul fondo, la scritta «H KOIMHCIC» doveva denotare il soggetto della scena. Il testo di don Carlo si interrompe sulla descrizione dell'uso di stuoie che venivano disposte sul letto sopra il lenzuolo, in particolare in Palestina: evidentemente l'analisi doveva continuare, ma negli archivi non si è trovata altra traccia, neppure della fase di studio e redazione del testo (il testo è riassunto da Seregini 1927).

La tavoletta si riconosce abbastanza agevolmente nell'inventario del 1816, tra i pezzi rimasti a Gian Giacomo Trivulzio (n. 17: «Altra tavoletta rappresentante il Transito di Maria Vergine con titolo greco») e dovrebbe poi essere tra le opere esposte alla mostra del 1874, dove figurano «Tre tavolette riunite. Rappresentano la Crocifissione; il transito della Vergine; lavori greci del XII secolo, e S. Patric con S. Giorgio; lavoro inglese del secolo XV»; sulla base di questo dettaglio le tre tavolette esposte insieme nel 1874 potrebbero essere le «Tre piccole lastre d'avorio intagliate a figure £ 30» al n. 283 della *Descrizione e stima* del 1856. Queste due descrizioni lasciano il dubbio che nella collezione Trivulzio la *Koimesis* fosse accompagnata dal suo naturale *pendent*, una *Crocifissione*; ma sulla base dei dati oggi esistenti il dubbio è destinato a rimanere tale.

Che cosa accadde dopo il 1874? Nessuna traccia nell'archivio Trivulzio ci aiuta a orientarci. Attenendosi alla descrizione, al confronto con la *Koimesis* di

San Michele in Isola e alle dimensioni che doveva avere la tavoletta, che si ricavano da quelle del libricino (cm 16,4 × 10), due sono i pezzi che si avvicinano a quello illustrato da Gori. Il primo è pubblicato nel *Catalogo della mostra degli avori dell'alto Medioevo* (Baum 1953, p. 139 tav. 46; *Catalogo* 1956, p. 106 n. 106, fig. 163) con l'assegnazione alla collezione Kofler-Truniger di Lucerna, dove è transitata anche la tavoletta con il *Battesimo di Cristo* appartenuto a Gian Giacomo Trivulzio (cfr. scheda n. 9, fig. 5) e un pettine con il *Giudizio di Salomone* che era nella collezione Belgioioso Trotti (si veda nota al n. 101 nell'*Inventario di divisione*, Piede A), oggi al Museum of Fine Arts di Houston (fig. 51). La *Koimesis* Kofler-Truniger proviene dalla collezione di Octave Homberg di Parigi in epoca non precisata (la collezione Homberg risulta dispersa in due occasioni, una prima nel 1908 e una seconda nel 1931). Il sito del Museum of Fine Arts di Houston nella scheda *on line* riporta l'informazione che la placchetta rimase nella collezione Kofler-Truniger a Lucerna dal 1946 al 1971, quando fu acquistata dal museo (27 marzo 1971). La seconda alternativa, più probabile perché più vicina alle dimensioni del libretto, potrebbe essere costituita da una *Koimesis* oggi al Metropolitan Museum di New York (inv. 17.190.132), dono di Pierpont Morgan del 1917, che la acquistò a Parigi nel 1910 dalla collezione di Arnold Seligmann, lo stesso che nel 1934 tenterà di vendere il dittico di Filosseno a Bliss (cfr. scheda n. 4, fig. 38) e venderà la *Deposizione dalla Croce* al Museum of Fine Arts di Boston (cfr. scheda n. 18, fig. 53). Depongono a favore di questa seconda ipotesi il fatto che don Carlo descriva l'*animula* della Vergine, che invece è perduta nella *Koimesis* oggi a Houston, e che l'iscrizione sia tutta su un unico piano e non su due livelli, dettaglio a cui don Carlo non fa cenno. Tuttavia don Carlo non fa neppure riferimento all'ampia inquadratura architettonica della tavoletta oggi a New York, che differisce profondamente da quella un tempo in San Michele in Isola riprodotta da Gori. Qualunque sia l'opzione, ci troviamo comunque di fronte a un caso precoce di dispersione di un pezzo, prima comunque rispetto alla fase di grandi cessioni degli anni Trenta. I due avori sono straordinariamente affini come composizione e come stile, tanto che sono stati attribuiti allo stesso ambito e hanno un'iconografia quasi analoga; in entrambi i casi la capacità compositiva dell'esecutore, che ambienta 17 personaggi in uno spazio ridottissimo, e la qualità dell'intaglio denotano un artista di primissimo piano, che risponde all'indicazione di don Carlo che la sua tavoletta era «scolpita delicatamente». La composizione risulta impiegata su un alto numero di pezzi a noi pervenuti e questo dimostra la grande fortuna che essa incontrò nel mondo bizantino intorno alla fine del X secolo. Queste tavolette dovevano appartenere a insieme che celebravano le principali feste della chiesa ortodossa, montate non tanto come dittici o trittici devozionali, ma piuttosto in strutture più complesse, come paliotti di altare. Spesso dopo il loro arrivo in Occidente queste formelle furono riutilizzate sulle coperte di libri, modifica che si evidenzia nella presenza di fori praticati a posteriori per agganciare il pezzo alla nuova struttura.

Bibliografia

Esposizione 1874, p. 175 n. 51; Seregini 1927, p. 199; Goldschmidt, Weitzmann 1934, p. 82 n. 234, pl. LXXV; *The Glory* 1997, pp. 154-55 n. 101 (scheda di C.T. LITTLE) per la *Koimesis* di New York; p. 150 n. 95 (scheda di A. WEYL CARR) per la *Koimesis* di Houston.

16.

Tavoletta sacra rappresentante il Salvatore, la Vergine e San Giovanni Batista con Iscrizione greca

Tavoletta con *Deesis*

Costantinopoli, X secolo

Avorio intagliato

cm 13,7 × 10,3

Berlin, Staatlichen Museen, Skulpturensammlung und Museum

für Byzantinische Kunst, inv. 576

[fig. 52]

Tavolette di piccolo formato come questa erano assai diffuse in epoca medievale come oggetto di devozione personale, spesso abbinate ad altre per costruire dittici o trittici, oppure per costituire grandi insiemi liturgici come paliotti d'altare. L'impiego su libri come coperta o come rilegatura era un'altra delle opzioni possibili, sia come primo sia come secondo uso, ed è forse il caso di questa placchetta, che conserva ben visibili i fori di ancoraggio a un supporto e ancora molte delle spine utilizzate per il fissaggio *in loco*. La tavoletta mostra un tipo di incorniciatura assai frequente negli avori bizantini della rinascenza macedone: una cornice più esterna che riquadra lo spazio della scena, di circa mezzo centimetro, e all'interno di questo spazio un ulteriore elemento architettonico, costituito da un arco lavorato a traforo sostenuto da due colonne tortili, sormontate da due eleganti e vistosi pennacchi fogliati. Sotto l'arcata trovano posto Cristo, elevato su un suppedaneo, tra la Vergine Maria a destra e Giovanni Battista a sinistra, nella scena definita *Deesis*, che mostra il Cristo Giudice tra i due intercessori. I personaggi sono individuati da iscrizioni e monogrammi scritti in caratteri greci. Le figure allungate, sottili, sviluppate in verticale, mostrano un'eleganza di ascendenza classica, che si evidenzia anche nell'attenzione tributata alla disposizione studiata e accurata delle pieghe intorno al corpo. Di contro non si rileva nessun interesse per i problemi di verosimiglianza spaziale né di attenzione alla disposizione delle figure, che occupano tutte un primo piano su cui si dispongono una accanto all'altra, con Maria e Giovanni che sembrano librarsi senza peso nello spazio. Questo stile è caratteristico della rinascenza macedone, cioè del periodo corrispondente al X secolo e alla prima parte dell'XI a Costantinopoli e nei territori limitrofi.

La tavoletta con *Deesis* appartiene a un gruppo di cinque avori acquistati nel 1887 da Wilhelm von Bode (1845-1929), all'epoca direttore del Dipartimento di scultura dei Musei Reali, dalla vedova dell'antiquario Baslini di Milano (1817-1887), con l'esplicitazione della provenienza dalla collezione Belgioioso Trotti. Nei registri di accesso del museo i pezzi risultano acquistati insieme a una *Crocefissione* di Cristo in madreperla (inv. 1520) per il prezzo di 2424 marchi (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv, Acta vol. 6 1887-1888, n. 2163/87, 4). Gli altri quattro avori sono la *Cattura di Cristo* (cfr. scheda n. 19, fig. 54), un piccolo medaglione con la *Morte della Vergine*, un altro piccolo medaglione con *Adorazione dei Magi* e un piccolo tondo con un personaggio a cavallo di un asino (figg. 69-71), gli ultimi due perduti durante l'ultima guerra mondiale (cfr. *l'Inventario di divisione* del 1816, nn. 13,

14, 38, 58 b. e c. del Piede A, dove questa *Deesis* viene descritta come «Tavoletta sacra rappresentante il Salvatore, la Vergine e S. Giovanni Battista con iscrizione greca»). Purtroppo nulla si conosce prima di questa data e non si può dire se la tavoletta sia stata acquistata dal giovane Gian Giacomo Trivulzio o da sua padre, oppure se possa essere ascritta a uno dei numerosi acquisti di don Carlo. Non risulta esposto alla mostra d'arte industriale del 1874 dal marchese Trotti.

Bibliografia

Goldschmidt, Weitzmann 1934, p. 26 n. 7, tav. II; Effenberger, Severin 1992, pp. 226-227 (con bibliografia precedente); *Meisterwerke* 1999, p. 45 n. 12 (scheda di G. BÜHL) (con bibliografia precedente).

17.

Dittico di Gesù Cristo in trono con la cornice con nielliTavoletta con *Cristo in trono*

Costantinopoli, XI secolo

Avorio intagliato

cm 24,8 × 13,2 × 1,7 (la tavoletta eburnea)

placche d'argento niellate

Ø cm 4,4 (il tondo con le insegne Della Rovere), cm 2,7 (gli altri tondi)

Svizzera, collezione privata (la tavoletta d'avorio)

Oberlin (OH), Allen Memorial Art Museum (la cornice niellata)

[fig. 21]

Questa tavola d'avorio è probabilmente l'ultima di grandissima importanza a essere stata acquisita dai Trivulzio. Al centro della composizione si trova Cristo, barbuto, assiso su un trono ligneo intarsiato di gemme preziose, secondo la tradizione bizantina. Lo schienale presenta la caratteristica convessità dei troni sacri; la seduta è completata da un cuscino; i piedi di Cristo poggiano su un suppedaneo lavorato. Cristo è in atto benedicente con la mano destra, secondo la modalità greca, con i soli indice e medio stesi, le altre dita ripiegate nel palmo a toccarsi; con la mano sinistra regge il libro aperto. Ai due lati della testa, aureolata, si dispone il monogramma: «IC XC». All'arrivo nella collezione Trivulzio l'avorio era inserito in una montatura elaborata costituita da una serie di pietre preziose intagliate a *cabochon* in maniera molto regolare, alternate a nove tondi lavorati a niello con i ritratti dei quattro Evangelisti e dei quattro Padri della Chiesa e lo stemma di un cardinale Della Rovere, probabilmente Giuliano prima della sua elezione a Papa, avvenuta nel 1503 (per l'identificazione si veda Keith 1980-1981, pp. 53-54). I vari elementi erano collegati da fili metallici che disegnavano ornamentazioni di tipo floreale. L'incorniciatura è evidentemente posteriore e, a parte i nielli, dovrebbe essere datata non prima del XVIII secolo, anche per ragioni tecniche (si veda Keith 1980-1981, p. 56 note 4, 17), ma certamente prima dell'arrivo nella collezione Trivulzio, dove viene descritta già con questi elementi. Essa riporta l'iscrizione «IRSCRAMD», che è stata sciolta in «Iulianus Ruere Savonensis Cardinalis Reverendissimus Anno MD (1500)», forse non originale (Nagel, Wood 2010 giudicano invece originali la montatura e l'iscrizione e su di esse basano la loro interpretazione del pezzo). Negli anni Settanta del Novecento la tavoletta è stata separata dalla sua cornice, i cui soli nielli sono stati acquistati nel 1979 dall'Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio, presso la Blumka Gallery in New York, che li aveva a sua volta acquisiti nella vendita della collezione von Hirsch presso Sotheby's (22 giugno 1978) (Keith 1980-1981, p. 56 n. 1; ringrazio per le informazioni in ordine alla provenienza dei nielli anche Andaleeb Banta dell'Allen Memorial Art Museum). La separazione dell'avorio dalla cornice niellata dovrebbe quindi essere attribuita alla fase di permanenza nella collezione von Hirsch. La tavoletta in avorio invece appartiene a un gruppo di intagli bizantini di altissima qualità che sono stati attribuiti al cosiddetto *Gruppo Romanos* (per il più recente e completo inquadramento stilistico si veda *The Glory* 1997, pp. 143-144 n. 90, scheda di I. KALAVREZOU; avanza delle perplessità sull'attribuzione al maestro del *Gruppo Romanos* Cutler 1994, p. 207, che però accetta l'attribuzione geo-

grafica e cronologica). Questo gruppo di avori rappresenta il momento più alto della rinascenza macedone – dal nome della dinastia al potere a Costantinopoli – ed è contraddistinto da un recupero assai sofisticato della cultura bizantina delle origini, cioè di quella più legata all'arte romana classica: questo gusto si concretizza in figure di grandi dimensioni, monumentali, con un sistema proporzionale allungato, sottile, e una straordinaria capacità di rendere anche con un rilievo molto basso non solo l'imponenza delle figure, ma anche il disporsi studiato e naturalistico delle pieghe intorno al corpo. Dalla tradizione bizantina locale si trae invece la disposizione delle figure frontali e allineate secondo un linguaggio paratattico: ne deriva uno stile che è nello stesso tempo classico e antinaturalistico, perché modellato non sulla natura ma sui modelli artistici della tradizione. Fin dall'opera di Schlumberger del 1900 il *Cristo in trono* è stato collegato a due tavolette, l'una con i *Santi Pietro e Andrea* conservata a Vienna (Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, inv. 8136), l'altra con i *Santi Paolo e Giovanni* a Venezia (Museo Archeologico, Gemme e avori 19), che condividono con il Cristo in trono le stesse misure, lo stesso stile e alcuni dettagli costruttivi e che insieme componevano una *Deesis* (si veda *The Glory* 1997, pp. 141-143 n. 89, scheda di I. KALAVREZOU). Le iscrizioni che corrono in alto nelle due formelle laterali di Vienna e Venezia presentano formule benaugurali riferite a un imperatore di nome Costantino. Le stesse caratteristiche formali, stilistiche e strutturali si trovano anche su altre tavolette, che portano tutte la dedica a un imperatore Costantino che incontrò alcune difficoltà e disgrazie da cui si salvò grazie all'intercessione dei santi rappresentati. Il profilo sembra attagliarsi a Costantino X, che regnò dal 1059 al 1067 e soffrì di una grave malattia nel 1066: egli dovrebbe aver commissionato probabilmente a una stessa bottega alcune *Deesis* per ringraziare del pericolo scampato. Queste opere, una volta montate, dovevano risultare di grandissimo impatto: si noti l'eccezionale spessore della tavoletta del Cristo, che arriva a 17 millimetri; anche l'analisi materica e stilistica conferma dunque l'altissimo valore di questo pezzo.

Malgrado un'ambigua affermazione di Seregni (1927), che sembra riferire la tavoletta a don Carlo – ma Seregni sta citando la recensione di Courajod della mostra del 1874 –, l'acquisto va attribuito alla volontà di Giorgio Teodoro Trivulzio. Negli archivi risulta infatti un mandato di pagamento datato 30 agosto 1849: «A Giuseppe Villa, orologiaio, £1000 / austriache effettive, per un quadretto antico / di avorio con cornice parimenti d'avorio con / pietre incrostate comperato dal sig. / Marchese». Più sotto è annotato «Comprato per mio conto [del Marchese] dall'orologiaio Villa all'asta del Sig. Cattaneo» (l'appunto, trascritto da Emilio Motta, è in FBS, AT, Biblioteca e Museo Trivulzio, 4, fasc. 12, ma rimanda per il pagamento a AFT, Mandati di cassa, a° 1849 n. 106). La pur sommaria indicazione conferma due dati essenziali: permette l'identificazione del pezzo, grazie alla presenza della cornice, e indica il precedente proprietario in Gaetano Cattaneo (1771-1741), direttore del Gabinetto numismatico di Brera. L'informazione è fondamentale perché è l'unica attestazione di un'attività di Cattaneo come collezionista di intagli d'avorio, anche se studi tuttora in corso sembrano confermare un suo solido inserimento nella comunità di studiosi di questa tipologia (Tasso 2016c). Per quanto attiene la storia precedente, evidentemente la presenza della cornice niellata dovrebbe attestare un passaggio nella collezione del cardinale Della Rovere tra fine Quattrocento e

inizio Cinquecento, pur con qualche cautela, come si spiega più avanti. Leopoldo Cicognara (1831) descrive questo avorio come in possesso del mercante Aloysio Albrizzi di Venezia (l'informazione è riportata anche da Pulszky 1856, che però la attribuisce alla copia in osso nella collezione Fejervary, e da Malcagan 1923, il quale afferma di desumere l'informazione da Pulszky, ma di non averla ritrovata – ma egli cita un'altra opera di Cicognara, il *Dell'origine, composizione e decomposizione dei nielli* del 1827, dove in effetti l'informazione non è presente). Keith (1980-1981) cita in bibliografia, riferito alla serie dei nielli, Passavant (1860), che descrive una rilegatura simile a questa, con un Cristo in avorio circondato da pietre preziose e tondi niellati, nella collezione Albrizzi. Tuttavia la testimonianza è molto tarda, a una data in cui il pezzo era già da quasi vent'anni nella collezione Trivulzio; inoltre nella descrizione di Passavant manca il medaglione niellato con le insegne Della Rovere: non si capisce dunque se Passavant stia descrivendo una copia oppure se citi qualcosa visto in precedenza dimenticando alcuni dettagli. Poco si conosce dell'attività di Albrizzi a Venezia. Bortolotto (1987, pp. 16-17) l'ha individuato al fianco di Antonio Sanquirico, un personaggio assai attivo in ambito antiquariale tra Venezia e Milano tra il 1820 e il 1850 e molto abile nel mescolare pezzi originali, recuperati dalle più insigni famiglie veneziane, a integrazioni in stile; inoltre era il fratello di Pio Sanquirico, il mercante milanese da cui Gian Giacomo Trivulzio nel 1821 acquistò il dittico di Filosseno (cfr. scheda n. 4, fig. 38). Mi pare che getti una luce preoccupante, nel contesto che stiamo analizzando, l'affermazione di Hind (1936, pp. 15-16), che ricorda la responsabilità di Sanquirico e Albrizzi nel far eseguire e poi immettere sul mercato nel 1817-1818 (e poi di nuovo nel 1825-1840 insieme ad Antonio Zen) dei falsi nielli: un'affermazione che imporrebbe forse una verifica sui nielli della cornice del *Cristo della Rovere*, anche se l'analisi puntuale condotta da Keith (1980-1981) in occasione dello smontaggio della cornice e dell'arrivo dei nielli nel museo di Oberlin non sembra aver rilevato nessuna anomalia.

L'avorio Della Rovere deve essere stato considerato da subito come uno dei capolavori della collezione: nella *Descrizione e stima* del 1856 figura come n. 221 («Cristo in cattedra bassorilievo bizantino con cornice d'avorio e piccoli medaglioni niellati») con la strabiliante valutazione di 500 lire, riservata soltanto a un altro pezzo, le due lastre di dittico imperiale (cfr. scheda n. 5, figg. 39-40). Nell'«Esposizione storica d'arte industriale» di Milano del 1874, inoltre, l'avorio occupa uno dei primi posti nella sequenza della sezione ed è corredato di una foto, pur con un'attribuzione all'VIII secolo non condivisibile e subito corretta da Courajod (1875): «Cristo in cattedra. Lavoro bizantino del secolo VIII. È chiuso in una cornice con ornati d'argento rilevati, gemme e nielli. La cornice porta la data del 1500 ed appartenne al cardinale Della Rovere (Papa Giulio II)». Per una conoscenza più a largo raggio, bisogna invece attendere il 1900, quando lo segnalano Graeven e Schlumberger, che fornisce un'informazione erronea riguardo alla collocazione (nel Duomo di Monza), ma per primo affianca la tavoletta a quelle dei *Santi Pietro e Andrea* di Vienna e dei *Santi Paolo e Giovanni* a Venezia. Tra le note di Emilio Motta si trova un appunto che riporta l'informazione che «[...] il dittico di Gesù Cristo in trono con la cornice con nielli [...] appartenuto a Giulio II Della Rovere è il centro di un dittico di cui due sportelli laterali trovansi nel Tesoro di Vienna (Mr Molinier conservateur au Musée du Louvre)» (FBS, AT, Biblioteca e Museo Trivulzio, 4, fasc. 12). Il dato era sta-

to quindi fornito anche da Molinier, sebbene in maniera imprecisa. A parte queste due voci, certamente poco conosciute in ambito italiano, l'avorio non è oggetto di studio nei primi decenni del Novecento e credo che a questo si debba addebitare il fatto che non sia mai stato notificato, sebbene rientri certamente tra i dieci avori più importanti della collezione. Questo ha consentito facilmente a Luigi Alberico di venderlo a Robert von Hirsch, collezionista svizzero, negli anni Trenta: la vendita lascia un'eco in uno scambio epistolare tra Royall Tyler e Robert Wood Bliss del 22 marzo 1935 (DO), in cui i due discutono della possibilità di acquisire avori della collezione Trivulzio, che risultano sul mercato (cfr. scheda n. 11, fig. 46): «However, Trivulzio is a very uncertain factor. One can never tell what he is going to do. There is still a market for such things: I have just learned that Robert von Hirsch of Basel has just bought Trivulzio's great Christ in Majesty ivory». Nella collezione Hirsch di Basilea il pezzo rimase fino al 1978; oggi risulta in una collezione privata svizzera (Cutler 1994, p. 45; Nagel, Wood 2010).

Il *Cristo Della Rovere* ha generato almeno quattro copie in osso e insieme al dittico di Areobindo detiene il record di imitazioni. Una si trova oggi a Bologna, nel Museo Civico Archeologico, proveniente dalla collezione del pittore Pelagio Palagi: è molto probabile che la copia di Bologna sia stata realizzata in occasione del lungo soggiorno dell'artista a Milano (1815-1832), durante il quale la consuetudine con l'ambiente dell'Accademia di Brera, di Guseppe Bossi prima e di Gaetano Cattaneo poi, dovette mettere in condizione il pittore di entrare in contatto con questo pezzo, presumibilmente prima del passaggio in collezione trivulzio. La seconda copia, in osso di balena, si trova a Liverpool, nei National Museums and Galleries on Merseyside, e proviene dalla collezione magiara Fejérváry (Graeven 1900, p. 9 n. 10, afferma che ne esistessero due a Liverpool, ma non sono riuscite a ritrovare la seconda). Una terza, non citata da Maclagan, che pure ha censito scrupolosamente tutti i falsi Trivulzio, è menzionata da Graeven (1900, p. 9 n. 10) nella collezione di Lord Crawford a Roma, di cui purtroppo poco si conosce, ma che possedeva un'altra copia di un avorio Trivulzio, il dittico di Areobindo, oggi a Manchester (cfr. scheda n. 2, fig. 36). Infine un quarto, di dimensioni ridotte, è stato segnalato recentemente da Benedetta Chiesi nella collezione Cini di Venezia – per il quale non esistono elementi per capire se si tratti di quello della collezione Crawford (*La Galleria* 2016, pp. 280-282 n. 72, scheda di B. CHIESI).

Bibliografia

Cicognara 1831, p. 105; Pulszky, 1856, p. 47; Passavant 1860, I, pp. 348-349 n. 798; *Esposizione* 1874, p. 173 n. 4; Courajod 1875, p. 377; Westwood 1876, p. 80; Schlumberger 1900, p. 284; Maclagan 1923, pp. 42-43, nota II; Seregni 1927, p. 202-203; Hind 1936, pp. 15-16; Goldschmidt, Weitzmann 1934, p. 41 n. 54, tav. XXII; Kurz 1961, pp. 204-205; *Robert von Hirsch Collection* 1978, p. 100 n. 27; Keith 1980-1981; Nikolajevič 1991, pp. 36, 43-44; Cutler 1994, pp. 45-48, 65, 99, 207; *The Glory* 1997, p. 143 (scheda di I. KALAVREZOU); *Restituzioni* 2000, pp. 104-109 n. 13 (scheda di G. TIGLER); Nagel, Wood 2010, pp. 98-101; Williamson 2010, p. 433; Squizzato 2011, pp. 42-50, in part. p. 46; Tasso 2016c, p. 164, fig. 1.

18.

Tavoletta rappresentante la Deposizione dalla CroceTavoletta con la *Deposizione dalla croce*

Italia settentrionale, fine XII secolo

Avorio intagliato

cm 15,9 × 11,4

Boston, Museum of Fine Arts, inv. 34.1462

[fig. 53]

Al centro della tavoletta si trova la croce, che occupa quasi tutto lo spazio a disposizione; Giuseppe di Arimatea, in bilico con un piede sulla scala e l'altro sul suppedaneo della croce, regge Cristo per il bacino, mentre Nicodemo è impegnato a staccare i chiodi dei piedi con una pinza. La parte superiore del corpo di Cristo, appena sganciata, pende verso destra, dove si trova Maria che, in piedi su uno sgabello decorato, pietosamente, con le mani velate, si sporge verso di lui. A sinistra Giovanni, su un rialzo del terreno, si stringe le mani sul volto. In alto due angeli dalle lunghe ali, anch'essi con le mani velate, piangono, orientati verso l'esterno. La scena è incorniciata da un bordo piuttosto spesso dove, in alto e in basso, si trovano sei buchi che servivano per l'aggancio a un sostegno, dall'aspetto piuttosto moderno. Le ali dell'angelo di sinistra sembrano rifatte. Opera sfuggente e complessa, essa costituisce una copia molto fedele di una tavoletta analoga assegnata all'Italia settentrionale, che si trova a Hildesheim, nel Tesoro della chiesa: il rapporto, già evidenziato da Goldschmidt, Weitzmann (1979), potrebbe dare adito a qualche dubbio sulla sua originalità, anche perché le attestazioni bibliografiche sono piuttosto tarde. In ogni caso i caratteri di genuino realismo, una certa semplicità nelle forme, un sistema proporzionale delle figure compatto sono tutte caratteristiche che non si sposano con la cultura originale bizantina e fanno supporre che ci si trovi di fronte a una tavoletta realizzata in Occidente, probabilmente in Italia settentrionale, sulla base di un modello bizantino.

Negli inventari trivulziani ottocenteschi risultano due Deposizioni, prive di elementi specifici di riconoscimento: nell'*Inventario di divisione* del 1816 sono entrambe nella parte di collezione assegnata a Gian Giacomo Trivulzio: «18. Altra [tavoletta] rappresentante la deposizione dalla Croce; [...] 22. Altra [tavoletta] rappresentante la deposizione dalla Croce». Nell'inventario del 1856 sono ancora presenti: «186. Ancona di ebano con lastra di avorio lavorato rappresentante la Deposizione dalla croce £ 40; [...] 235. La Deposizione dalla croce bassorilievo d'avorio £ 60». All'"Esposizione storica d'arte industriale" del 1874 ne venne esposta solo una con un'attribuzione un po' spiazzante: «7. Deposizione di croce. Bassorilievo di scuola tedesca - secolo XIV (?); tuttavia è certo che si tratti di questa oggi a Boston, perché è riprodotta nell'albo di fotografie, insieme all'*Annunciazione* greca; un appunto manoscritto che si trova negli archivi della famiglia, con l'elenco delle opere che furono riprodotte in occasione dell'esposizione del 1874, cita anche un «Bassorilievo di scuola tedesca, secolo XIV», che, ripetendo la descrizione del catalogo, non può lasciare dubbi in merito al fatto che la tavoletta sia stata esposta con questa attribuzione (cfr. anche Courajod 1875, p. 377). Come succede anche in altri casi, l'esposi-

zione diede visibilità al pezzo, che nei decenni successivi conobbe una certa notorietà: venne citata ad esempio da Schlumberger (1896), anche se come «[...] ancienne Collection Sptizter» – ma Schlumberger, che non è nuovo a errori sulle informazioni relative alla collocazione, inverte i dati di due *Deposizioni*, questa e quella a p. 201, oggi a Dumbarton Oaks; da Hermanin (1898, p. 8), come appartenente al Museo d'arte industriale di Milano, a confronto con una analoga tavoletta con *Deposizione* della collezione Stroganoff; da Venturi (1901, p. 525), che la definì frammento di trittico del secolo XI. Gli studi successivi quindi corressero l'erronea attribuzione della mostra del 1874.

Malgrado la relativa notorietà, la tavoletta non fu mai sottoposta a provvedimento di notifica di interesse nazionale; fu venduta tra il 1933 e il 1934: Goldschmidt e Weitzmann, nel 1934, affermano che era stata nella collezione del principe Trivulzio fino al 1933 e che al momento della loro pubblicazione era sul mercato. In effetti il sito del Museum of Fine Arts di Boston riporta che nel 1934 si trovava già a New York, presso la galleria di Arnold Seligmann, Rey and Co; entro la fine dell'anno fu venduta da Seligmann al museo per 6000 dollari (data di accesso: 6 dicembre 1934). La scheda sul sito del museo segnala anche che sul retro la tavoletta presenta un timbro della dogana francese, apposto, probabilmente, nel passaggio dall'Europa agli Stati Uniti, avvenuto tramite la sede parigina della galleria Seligmann.

Bibliografia

Esposizione 1874, p. 173 n. 7; *Fotografie* 1874; Courajod 1875, p. 377; Schlumberger 1896, I, p. 93, con attribuzione alla collezione Spitzer; Hermanin 1898, p. 8; Venturi 1902, pp. 614 fig. 492, 619; Seregni 1927, p. 198 nota 3; *Early Christian* 1947, p. 46 n. 138; Goldschmidt, Weitzmann 1979, p. 78 n. 220, tav. LXX.

19.

Tavoletta con la Cattura del Salvatore

Tavoletta con la *Cattura di Cristo nell'orto degli ulivi*
 Italia meridionale (Salerno?), fine XI - inizi XII secolo
 Avorio intagliato
 cm 8 × 11,7
 Berlin, Staatlichen Museen, Skulpturensammlung
 und Museum für Byzantinische Kunst inv. 587
 [fig. 54]

La tavoletta con la *Cattura di Cristo* si presenta oggi decurtata nel margine inferiore. Al centro della scena Cristo, con il nimbo crucifero, è trascinato e spinto dagli sgherri, mentre in basso a sinistra si vede un frammento della scena del taglio dell'orecchio del servo di Caifa, verso cui Gesù si gira. La lavorazione in bassissimo rilievo, per piani ampi, la tipica realizzazione dei visi, l'espressività caricata dei personaggi hanno permesso di assegnare senza dubbi questa tavoletta alla stessa bottega da cui proviene il cosiddetto *gruppo degli avori di Salerno*: si tratta di un alto numero di lastre di vario formato, con episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento, che ornavano probabilmente il paliotto di altare della cattedrale di Salerno o qualche altro importante struttura liturgica delle chiese di Salerno o di Amalfi. Questo gruppo di avori, mirabile per la quantità dei pezzi, la complessità tecnica e la densità epistemologica del complesso, è stato oggetto negli ultimi anni di ricerche e approfondimenti, che vanno dagli studi condotti per la mostra "L'enigma degli avori di Salerno", del 2008 (*L'enigma* 2008), a una serie di seminari e convegni che hanno portato alla pubblicazione del volume *The Salerno Ivories* (2016). È indubbio che questa complessa opera fu realizzata all'interno di un'unica bottega che va collocata tra Salerno e Amalfi, in cui dovevano essere attivi diversi artisti. La tavoletta Trivulzio Belgioioso mostra gli stessi caratteri stilistici, ma a differenza degli avori assegnati al Paliotto è impostata per ospitare un'unica scena e non due abbinata: insieme ad altre tavolette divise tra i musei di Berlino, Bologna, Parigi e Londra essa appartiene certamente a un ciclo più ampio collocato su una cattedra o su un *antependium* (Meisterwerke 1999).

La tavoletta appartiene al gruppetto di cinque avori provenienti dalla collezione Belgioioso Trotti acquistati nel 1887 da Wilhelm von Bode tramite la mediazione della vedova dell'antiquario milanese Baslini (cfr. scheda n. 16, fig. 52). È facilmente identificabile nell'inventario del 1816 al n. 14 del Piede A, cioè dei pezzi passati a Vittoria Gherardini: «Tavoletta sacra rappresentante la cattura del Salvatore». Purtroppo nulla si conosce prima di questa data e non si può dire se sia stata acquistata dal giovane Gian Giacomo Trivulzio o da sua padre, oppure se possa essere ascritta a uno dei numerosi acquisti di don Carlo. Non risulta esposta all'"Esposizione storica d'arte industriale" del 1874 dal marchese Trotti.

Bibliografia

Goldschmidt 1926, p. 41 n. 136; Bergman 1980, p. 141 n. B16; *Meisterwerke* 1999, pp. 84-85 n. 30 (scheda di S. KÖNIG-LEIN) (con bibliografia precedente); *L'enigma* 2008, II, p. 434 n. 71 (scheda di F. BOLOGNA, M. CALI).

20.

Cassetta oblunga con varie figure di santi di mezzo rilievo

Cofanetto

Colonia, seconda metà XII secolo

Avorio intagliato

cm 9 × 9 × 40

Milano, Museo Bagatti Valsecchi, inv. 705

[figg. 55-57]

La cassetta si discosta profondamente dalle più diffuse tipologie collezionate dai Trivulzio e ne costituisce quasi un *unicum*: si tratta di un cofanetto lungo sul cui coperchio sono intagliate quattro coppie di personaggi a mezzo busto che dovrebbero rappresentare le varie tipologie di dignità ecclesiastica, da chi partecipa alla celebrazione ecclesiastica suonando o cantando (nel livello più basso) ai laici, diaconi e suddiaconi, fino al vescovo al livello più alto. I profili del coperchio sono decorati con elementi ornamentali geometrici, mentre in alto e in basso figurano due personaggi a mezzo busto, un guerriero e una damigella. Difficile capire esattamente la funzione di oggetti come questi: forse reliquiari (Goldschmidt 1918) o forse più esattamente contenitori di uso profano (Miller 1997). La recente disamina condotta da Miller (1997) ha comunque consentito di localizzare la bottega tedesca autrice di questo come di altri simili oggetti, d'ambito coloniense. Il cofanetto è stato recentemente ben studiato da Michele Tomasi, che nel catalogo del museo ha pubblicato una scheda esaustiva e completa (Bagatti Valsecchi 2003).

La cassetta rientra tra le opere appartenute a Carlo Trivulzio e da lui studiate. Era nella collezione già almeno nel 1757, quando Allegranza la ricorda tra le opere in possesso di don Carlo e la utilizza come confronto nell'ambito di una sua argomentazione riguardo a un capitello della basilica di Sant'Ambrogio: «Del resto vorrei piuttosto che Daniele, immaginarmi in ogni caso uno di que' suonatori di cetra, che accompagnavano la funzione delle Sacre Oblazioni all'Altare, il che meglio che altrove vedesi esposto in otto figure di avorio, le quali con altre due figure ed animali simbolici formano il superiore ornamento di una oblunga cassetta antica, che possiede fra le altre sue rarità l'eruditissimo Signor Abate D. Carlo Trivulzio» (il testo è riportato anche da Seregini 1927). Don Carlo la ricorda tra i pezzi più rari e preziosi della sua collezione all'inizio del manoscritto dedicato alla cattedra di Ravenna: «Di scelta erudizione sacra è una cassetta oblunga di cipresso ornata tutta di avorio, nel cui coperto in quattro divisioni si esprimono i riti più vetusti del santo sacrificio della messa; e questa sacra custodia può godere sei secoli d'antichità» (ASC-BT, NA C 88, p. 1). Ma l'interesse per il pezzo si è tradotto anche in una dotta spiegazione che l'abate ha riportato su una tavoletta inserita dentro il cofanetto (figg. 56-57), secondo un sistema che utilizza spesso in particolare con gli oggetti in metallo. La spiegazione si concentra sull'analisi dei quattro livelli con i personaggi, che rappresentano diversi modi di partecipare alla messa: è evidente che quello che aveva attirato l'attenzione di don Carlo era, come in altri casi, la particolarità iconografica in relazione alla liturgia. Ma l'aspetto decisamente più interessante è l'aspetto fisico della spiegazione, che assume la stessa conformazione

dell'oggetto: è cioè lunga e stretta e scritta su entrambi i lati, in modo da potersi inserire perfettamente all'interno dell'oggetto. La parte finale, che comincia con la frase «A che uso fosse questa cassetta», è stata lasciata incompleta: al suo posto una mano più tarda, a matita, ha annotato «Scrittura di mano dell'Abate Trivulzio. La provenienza della cassetta da casa Trotti è giustificata perché la Trotti era figlia di Cristina Trivulzio Principessa Belgioioso».

La cassetta fu vista da Lanzi nella collezione Trivulzio, che egli visitò dopo la morte di don Carlo, nel 1793 (Pastres 2000). Nel 1816, al momento di dividere il patrimonio, la «Cassetta oblunga con varie figure di santi di mezzo rilievo» (n. 73) fu assegnata a Vittoria Gherardini e da lei passò a Cristina Trivulzio Belgioioso e poi alla figlia di lei, Maria, moglie del marchese Trotti, come conferma l'iscrizione a matita sulla spiegazione all'interno del cofanetto; con questa indicazione di appartenenza fu esposta all'«Esposizione storica d'arte industriale» del 1874 («58. Cassetta di cipresso rivestita di lamine d'avorio. Il santo sacrificio; lavoro italiano del secolo XII»). Il cofanetto fu poi pubblicato da Goldschmidt nel 1918 con l'indicazione che si trovava nel 1886 presso l'antiquario Baslini, che, come si è visto, ebbe un ruolo molto importante nella vendita dei pezzi della collezione Belgioioso Trotti; non sempre però i pezzi figurano nel catalogo di vendita del 1889: spesso devono essere stati venduti con trattativa privata direttamente agli acquirenti, e questo deve essere uno di quei casi. Tuttavia il Museo Bagatti Valsecchi non conserva dati relativi all'accesso dell'opera, che però, evidentemente, deve essere arrivata entro il 1918, data del primo catalogo steso da Pietro Toesca, in cui la cassetta già è compresa (*Casa Bagatti Valsecchi* 1918).

Bibliografia

Allegranza 1757, p. 148; *Esposizione* 1874, p. 176 n. 58; Courajod 1875, p. 377; Goldschmidt 1918 p. 26 n. 73, tav. XXV; *Casa Bagatti Valsecchi* 1918, tav. XCI; Seregni 1927, pp. 16, 239; Miller 1997, pp. 147-148 n. 20 fig. 98; Pastres 2000, p. 239; *Bagatti Valsecchi* 2003, p. 345 n. 433 (scheda di M. TOMASI) (con bibliografia precedente).

21.

Tre tavolette che rappresentano qualche storia romanzescaPlacche di un cofanetto gotico con l'*Assedio al castello di Amore*

Francia (Lorena?), XIV secolo

Avorio intagliato

cm 13 × 26 × 1; 9 × 26 × 1; 9 × 26 × 0,8

Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv. 1978.39a-c

[figg. 60-61]

Tra i pezzi gotici della collezione queste tre placche vanno annoverate certamente tra i più famosi e anche tra i più pregiati. Sono pervenute nella raccolta Trivulzio già smontate e prive degli altri elementi con cui costituivano un cofanetto della tipologia molto comune e diffusa in epoca tardomedievale, probabilmente piccoli contenitori destinati a una fruizione privata, come portagioie oppure doni nuziali. La decorazione, coerentemente con l'uso, attingeva a motivi profani e in particolare ai popolarissimi romanzi cortesi, con una predilezione per gli episodi amorosi. La prima delle tre tavolette doveva costituire, almeno secondo Koechlin (1924), il coperchio del cofanetto e rappresenta una variante dell'*Assalto al castello di Amore*: al centro è raffigurata una scena di torneo, con i cavalieri che combattono a cavallo tra suonatori di trombe, mentre dall'alto degli spalti appositamente attrezzati dame e giovani assistono al combattimento; ai lati sono rappresentati vari episodi amorosi, come due giovani a cavallo e altri giovani in barca sulla destra, mentre sulla sinistra alcuni cavalieri scalano i muri del castello di Amore, mentre le catapulte lanciano fiori. La seconda tavoletta mostra una sequenza di tipici episodi cortesi: la fontana di Amore, nella quale si raggiunge la perenne giovinezza; la cattura dell'unicorno, domato da una giovane che lo incorona di fiori; un elefante che trasporta una torre su cui si trovano una giovane con l'amante che tiene in mano un fiore (o un uccello?) che forse offre al dio di Amore, rappresentato di fianco mentre scocca una freccia. Infine la terza riproduce una serie di episodi con un cavaliere che entra nel castello (forse Galahad?), un altro che combatte contro un leone (Gauvain?), un cavaliere che attraversa il cosiddetto ponte di spade (Lancillotto?) mentre varie persone lo osservano dalla cima del castello. Le pose dei vari personaggi sono conformate alla mimica codificata del linguaggio amoroso (ad esempio il giovane che tiene la giovane per il mento, la giovane che incorona l'unicorno). Sul retro di due delle tre tavolette sono incise alcune lettere difficili da decodificare, che forse indicano un nome, Veydt o Veyt, segnalate anche nell'inventario trivulziano del 1816. I soggetti delle tavolette, pur ripetendo alcune iconografie molto diffuse, mostrano anche alcuni elementi originali o piuttosto rari: risulta quindi difficile capire se vadano tutte attribuite a un unico romanzo o siano tratte da una sorta di miscellanea. La qualità dell'intaglio è alta, le figure eleganti, le scene, in particolare quella del torneo sul coperchio, mostrano una notevole dinamicità. Pur essendo lacunoso, si tratta di uno dei cofanetti trecenteschi di maggiore qualità che si conoscano.

Non si sa nulla delle circostanze che portarono all'accessione nella collezione Trivulzio, ma certamente le tre tavolette erano già presenti nel 1816, quando venne steso l'*Inventario di divisione*, in cui furono assegnate a Gian

Giacomo Trivulzio: «28. Tre tavolette che hanno servito d'ornato ad una Scatola due delle quali hanno inciso di dietro in nome di Ve(yt) e che rappresentano qualche Storia romanzesca». Anche grazie al particolare del nome iscritto all'interno l'identificazione con quelle oggi a Cleveland è inoppugnabile. Nel 1856 esse figuravano ancora nella collezione, con un altissimo valore economico: «278. Frammento di una cassetta in avorio con figure intagliate £ 150; 279. Altro simile £ 100; 280. Altro simile £ 100»: solo il *Cristo in trono Della Rovere* e le due tavolette orizzontali da un dittico delle cinque parti ottennero valutazioni più alte. Il riconoscimento della qualità delle tavolette venne confermato dalla selezione per l'«Esposizione storica d'arte industriale» del 1874: «48 al 50. Tre tavolette quadrilunghe, frammenti di donatario. Avventure di un cavaliere della Tavola Rotonda di Re Arturo; lavoro francese del principio del secolo XV».

Negli archivi Trivulzio non risultano materiali specifici relativi allo studio di queste lastre. Nell'archivio della Fondazione Brivio Sforza (FSB, AT, Biblioteca e Museo Trivulzio, 4, fasc. 12) si conservano alcuni appunti di mano di Pietro Mazzucchelli che riguardano tornei ed episodi della vita di Francia, che si possono ipoteticamente riferire a un tentativo di interpretazione: è però difficile capire se si tratti di uno scritto originale di Mazzucchelli oppure se, come nel caso dell'*Annunciazione* greca, egli trascriva appunti stesi da don Carlo. Nei faldoni è conservato anche un articolo di Dalton (1904) che tratta di due cofanetti medievali decorati con episodi tratti dai romanzi cortesi, su cui la mano di Emilio Motta ha annotato: «per me due cofani non si direbbe essere precisamente quello trivulziano: tale com'è, ma ad oggi modo si tratta poco meno che di un gemello». Tutte queste attestazioni sono espressione di tentativi di studio e approfondimento.

Le tavolette rimasero certamente ancora per molto tempo nella collezione del principe Trivulzio, dove le collocava ancora Koechlin nel 1924; non sottoposte a provvedimenti di notifica, furono vendute tra il 1924 e il 1933 a Robert von Hirsch (Francoforte, Basilea) – lo stesso che acquistò il *Cristo della Rovere*. Furono vendute all'asta da Sotheby's nel 1978, insieme ai soli nielli della cornice del *Cristo della Rovere*, dove furono acquisite dal Cleveland Museum of Art grazie al John L. Severance Fund.

Bibliografia

Esposizione 1874, p. 175 nn. 48-50; Courajod 875, pp. 378-379; Westwood 1876, p. 366 n. 9; Koechlin 1924, II, p. 455 n. 1288; *Robert von Hirsch Collection* 1978, lotto 290; Wixom 1979, pp. 110-126; per una completa bibliografia, cfr. il sito del Gothic Project del Courtauld Institute (http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/86584D04_9d4b75d9.html).

22.

Bassorilievo in avorio rappresentante due re che giocano ai dadi

Valva di specchio con quattro figure che giocano a dama

Francia, XIV secolo

Avorio intagliato

cm 12,6 Ø × 1,4

London, collezione privata

La tavoletta, di formato rotondo, è una valva di un contenitore per specchio, oggetto molto diffuso in epoca gotica con funzione profana e utilitaristica: nell'iconografia del tempo talvolta si vedono queste tavolette agganciate all'abito femminile, alla cintura. L'esterno veniva decorato con uno dei numerosi temi profani caratteristici di questa epoca, spesso scene d'amore, schermaglie amorose, oppure giochi come la dama o gli scacchi o ancora tornei e assalti al castello d'Amore. In questo caso vediamo due personaggi incoronati, un re e una regina, impegnati in una partita a dama assistiti da due figure, una donna che tiene un falcone e lo nutre mentre lei si sporge per guardare lo sviluppo del gioco; dall'altro capo della scena un uomo con una corona suggerisce alla donna quali mosse fare. La scena si svolge sotto un padiglione, con le cortine tirate per far vedere che cosa stia succedendo all'interno. Questi oggetti sono molto numerosi e spesso anche corsivi nella realizzazione, ma questo in particolare mostra un'attenzione alla disposizione delle figure nello spazio e un rilievo raffinato, elegante e ad ampie campiture, che denota un artista di qualità. Non a caso Courajod (1875) lo definì «un excellent travail français de la fin du XIV^e siècle».

Non ci sono tracce della valva di specchio prima del 1856, dato che indica un acquisto tardivo, nel pieno Ottocento: «247. Bassorilievo in avorio rappresentante due re che giocano ai dadi con altre figure £ 60». Fu poi esposto alla mostra del 1874 («Coperto di specchio. Bassorilievo di quattro figure, giuoco di dama; lavoro italiano del secolo XV»), dove fu recensito da Courajod, che oltre ad apprezzarlo come un notevole capolavoro lo confrontò con un'opera consimile del Louvre, più piccola, correggendo l'attribuzione del catalogo da scuola italiana a scuola francese del XIV secolo. Fu poi pubblicata nel 1924 da Koechlin come di proprietà del principe Trivulzio. Un lungo gap segna la storia di questo avorio tra il 1924 e la sua ricomparsa sul mercato antiquariale di Londra, nel 2008, dove la comprò l'attuale proprietario. In mezzo possiamo solo segnalare, attraverso alcuni appunti tracciati da Luigi Alberico, i tentativi reiterati del principe Trivulzio per vendere il pezzo (AFBS, AT, Miscellanea). Su un foglietto si trova scritto: «17 maggio dato a Galli specchietto avorio francese [con una bozza di disegno con due figure] 20000 e tre avori 5000». Non ci sono troppi dubbi sull'identificazione di questo pezzo, mentre gli altri tre avori non sono identificabili. Su un altro foglietto con la data 7 giugno, probabilmente dello stesso anno, si trova scritto: «restituito specchio avorio». Infine nel 1933 risulta «Consegnato a Galli 28 giugno avorio specchio 15000 avorio francese 5000 avorio battesimo S. Giovanni bronzo maniglie 10000». Probabilmente questa volta la vendita andò in porto, come quella del *Battesimo* (cfr. scheda n. 9, fig. 5). Secondo il sito del progetto sugli avori gotici del Courtauld Institute nel 2008 si trovava nella collezione Brimo de Laroussilhe, da cui fu venduta a

una collezione privata londinese nel febbraio del 1010 (http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/637BE498_b7e7e42b.html).

Bibliografia

Esposizione 1874, p. 175 n. 56; Courajod 1875, p. 379; Koechlin 1924, I, p. 388, II, n. 1054; Carlier 2008, n. 17.

23.

Sella da parata con figure a basso rilievo

Sella da parata

Boemia (?), 1400-1430

Osso intagliato e dipinto, scorza d'albero, legno

cm 33,8 × 52,1 × 34,6

New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 40.66

[figg. 22, 67-68]

La sella è uno degli avori più famosi della collezione Trivulzio, sia per la sua rarità e originalità, sia per la notevole visibilità offerta dall'esposizione nelle sale del Metropolitan Museum di New York fin dal 1940. Si tratta ovviamente di un oggetto di grande *appeal* e fascinazione, anche per le imponenti dimensioni: è un sella da parata realizzata con lastre d'osso montate su una struttura in legno e intagliate in un sottilissimo bassorilievo, con rappresentazioni desunte dal repertorio tipico dell'epoca cortese: scene d'amore, di tornei, di battaglie, mostri e animali fantastici, con un effetto di totale saturazione e di *horror vacui*. Le selle di questa tipologia sono piuttosto rare: Schlosser (1894), autore del primo studio sistematico su questa tipologia, ne identificò ventuno; la sella Trivulzio mostra i rapporti più stretti, anche nella conformazione strutturale, con quelle conservate a Braunschweig, a Bologna, al Bargello di Firenze e nella collezione Belgioioso all'Isola Bella; se forse ai nostri occhi moderni prevale l'impressione di una decorazione non troppo virtuosistica, anche per l'accostamento di figure in scala molto diversa, si può immaginare che nell'Ottocento esse rispondessero perfettamente all'immagine di Medioevo dominante: evocavano sia nella forma dell'oggetto sia nelle scene rappresentate il mondo ideale di amori e tornei che veniva continuamente richiamato anche dalla letteratura storica. Nella sella Trivulzio si trovano rappresentati, uno accanto all'altro, scene di san Giorgio in lotta con il drago, coppie che amoreggiano o combattono, musicisti, e tra una scena e l'altra fiori, alberi e animali fantastici, talvolta con significato araldico. Particolarmente importanti sono le rappresentazioni sulle larghe placche della seduta, dove sul lato superiore due figure femminili esibiscono le lettere B ed E; sulla parte inferiore campeggia un'aquila a una sola testa. Queste iniziali sono state riferite da Schlosser (1894) a Venceslao IV (1361-1419), re di Boemia dal 1363 alla morte e re dei Romani dal 1376 al 1400, – a cui si attaglia bene anche il simbolo dell'aquila a una sola testa – e alla moglie Eufemia Sofia (1376-1425). L'ipotesi che la sella sia un oggetto appartenuto al re Venceslao è stata confermata anche nell'ambito della più recente esposizione "Prague. The Crown of Bohemia" del 2005-2006 (New York - Praga), mentre nell'ambito della mostra "Sigismundus" del 2006 è stata contestata a favore di un'attribuzione più avanzata, ai tempi di Sigismondo di Lussemburgo (1368-1437), re d'Ungheria, di Croazia e di Boemia e imperatore dal 1433 al 1437. La committenza di Venceslao IV, oltre a offrire uno scenario preciso per l'esecuzione, quindi un orizzonte cronologico e geografico, confermerebbe che ci si trova di fronte a un oggetto assai raro e prezioso, da riferire a una committenza di altissimo rango: ma quasi tutte le selle presentano elementi araldici che permettono di ricondurle a una committenza legata all'ambito della corte boema.

La sella è certamente attestata nella collezione Trivulzio almeno dal 1816, essendo presente nell'*Inventario di divisione* con assegnazione a Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831): «73. sella istoriata con una Pistola». Non ci sono elementi per attribuirne l'acquisizione a Carlo Trivulzio o a suo nipote Gian Giacomo: Seregni (1927) ritiene che possa trattarsi di un acquisto di don Carlo («fra le antichità presumibilmente raccolte da don Carlo»), ma non sono state trovate evidenze a questa supposizione, né negli scritti dello stesso, né in attestazioni coeve di altri studiosi. Il carattere così evocativo del mondo *troubadour* ne fa un oggetto che doveva essere più vicino alle predilezioni di Gian Giacomo; la presenza nell'inventario del 1816 la collocherebbe tra le sue prime acquisizioni. La sella si ritrova poi nella *Descrizione e stima* del 1856 («269. Una sella d'avorio con figure a basso rilievo £ 400»), con una valutazione economica tra le più alte; fu quindi esibita all'"Esposizione storica d'arte industriale" del 1874, dove fu anche fotografata da entrambi i lati (fig. 22), per illustrarne le storie rappresentate («Sella da parata, figure rappresentanti soggetti tolti dal romanzo della Dama di Vergy (?) e da altri romanzi cavallereschi; lavoro italiano del secolo XIV»). Come nel caso di altri avori, la mostra del 1874, tra l'altro recensita sulla «Gazette des Beaux-Arts» da Courajod, consacrò la fama del pezzo, che fu poi pubblicato da Molinier (1883) e soprattutto da Schlosser (1894, 1899), che utilizzò gli scatti fotografici che erano stati realizzati da Rossi di Genova in occasione della mostra del 1874. Al di là della complessa conformazione del pezzo e del suo carattere estremamente vistoso, fu certamente il problema dell'identificazione dell'iconografia ad attirare l'attenzione dei primi studiosi. In occasione della mostra del 1874 la didascalia adombrava la possibilità che gli episodi fossero tratti dalla storia della castellana di Vergy, un romanzo assai noto e popolare, che raccontava della storia di amore controversa tra la castellana di Vergy e il suo amante, svelata al marito della castellana il quale vi pone fine brutalmente; ma in realtà gli episodi che si snodano sui due lati della sella non sembrano riferirsi a questa storia, le cui modalità di rappresentazione sono ben attestate da una serie di cofanetti in avorio del XIV secolo, ma riuniscono una miscellanea di episodi, oppure fanno riferimento a un'altra storia, che Porro (1884) identificò nella *Leggenda del cuore mangiato* – non una novella particolare ma un soggetto molto spesso riprodotto o narrato nel XIV secolo. Anche Seregni (1927, p. 203) ricorda che in «un'ammirevole sella eburnea istoriata di soggetti tolti ai romanzi di cavalleria vi appare tra l'altro una donna a cui il marito fa presentare in una coppa il cuore dell'amante ucciso».

La sella rimase nella collezione Trivulzio fino al 1928: secondo le indicazioni fornite dal sito del Metropolitan Museum, dove si trova oggi, in quell'anno essa figura a Monaco di Baviera, presso la collezione di Julius Böhler; subito dopo fu venduta al celebre mediatore Duveen che la rivendette a Clarence H. Mackay, New York, dove rimase fino al 1940; in quell'anno fu acquisita dal Metropolitan Museum grazie all'Harris Brisbane Dick Fund, attraverso l'intermediazione di Jacques Seligmann. Un'eco della cessione della sella da parte del principe Trivulzio si trova in uno scambio di cablogrammi tra Parigi e la sede newyorkese della Duveen Brothers, che ha al centro dell'attenzione la possibilità di una vendita totale della collezione Trivulzio e la vendita della sella, menzionata l'8 gennaio 1934, viene portata come dimostrazione della fondatezza delle notizie, spesso contraddittorie, che si aggiravano per l'Europa (Washington, Casva, Folder 8, Trivulzio Collection 1930-1939).

Una copia ottocentesca della sella del Metropolitan, realizzata in corno nelle stesse dimensioni, è conservata nella Abegg-Stiftung di Riggisberg (inv. 5.56.76), con una datazione al 1850: sembra quindi costituire un'ulteriore testimonianza della realizzazione di copie di opere della collezione milanese.

Bibliografia

Du Sommerard 1846, pp. 225, 427; *Catalogo* 1872, p. 34 n. 241; *Esposizione* 1874, p. 174 n. 36; *Fotografie* 1874; Courajod 1875, pp. 377-378; Molinier 1883, pp. 29, 31; Porro 1884, pp. VII-VIII; Crescini 1887, pp. 58-59 nota 5; Schlosser 1894, p. 272, fig. 9; Schlosser 1899, pp. 256, 259; Se-regni, 1927, p. 203; Grancsay 1937, p. 94; Grancsay 1941, pp. 73-76; *Prague* 2005, pp. 236-237 (scheda di E. RAMÍREZ-WEAVER); *Sigismundus* 2006, pp. 357-358 (scheda di M.VERÒ); per la bibliografia completa cfr. la scheda on line del Metropolitan Museum (<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/467691>).



34. Roma, Dittico consolare di Rufo Gennadio Probo Oreste, 530, London, Victoria and Albert Museum, inv. 139-1866 (© Victoria and Albert Museum, London) [scheda n. 1]



35. Roma, Dittico consolare di Rufo Gennadio Probo Oreste, 530, retro,
London, Victoria and Albert Museum, inv. 139-1866
(© Victoria and Albert Museum, London) [scheda n. 1]



36. Costantinopoli, Dittico consolare di Flavio Areobindo Dagalaifo Areobindo, 506, Paris, Musée du Louvre, inv. OA 9525 (© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal, Paris) [scheda n. 2]



37. Costantinopoli, Dittico consolare di Flavio Pietro Sabbazio Giustiniano, 521, Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'arte applicata, inv. Avori 13, 13bis (foto Saporetti Immagini d'arte Milano) [scheda n. 3]



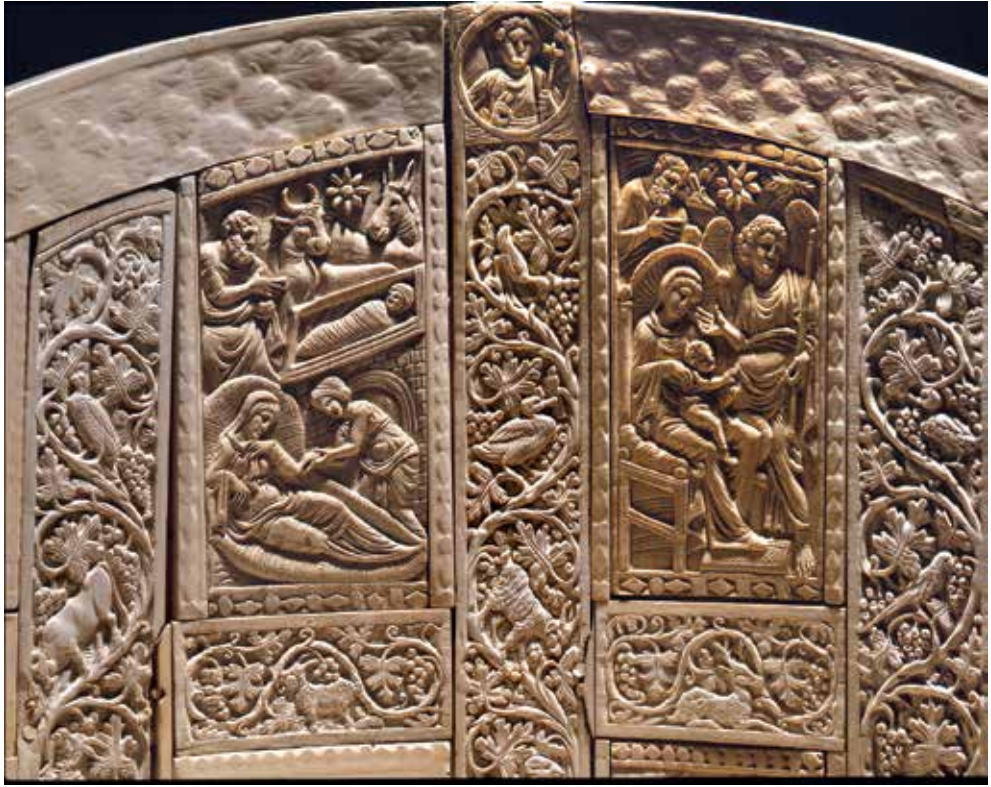
38. Costantinopoli, Dittico consolare di Flavio Teodoro Filosseno, 525, Washington, Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, inv. BZ 1935.4 [scheda n. 4]



39-40. Costantinopoli, Due lastre di un dittico imperiale, inizi VI secolo, Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'arte applicata, inv. Avori 11, 12 (foto Saporetti Immagini d'arte Milano) [scheda n. 5]



41. Roma (?), Valva di dittico rappresentante le *Marie al Sepolcro*, 400 ca., Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'arte applicata, inv. Avori 9 (foto Saporetti Immagini d'arte Milano) [scheda n. 6]



42-43. Costantinopoli (?), Tavoletta con *Natività* e *Ingresso di Cristo a Gerusalemme* dalla cattedra di Massimiano, 546 ca, Ravenna, Museo Arcivescovile (su concessione dell'Archidiocesi di Ravenna-Cervia, Ravenna) [scheda n. 7]



44. Ravenna (?), Tavoleta con *San Pietro*, 500 ca,
Bryn Athyn (PA), Glencairn Museum, inv. o4CR36 [scheda n. 8]



45. Alessandria d'Egitto (?), *Madonna col Bambino tra angeli e figure adoranti*, VII-VIII secolo (?), Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'arte applicata, inv. Avori 16 (foto Saporetti Immagini d'arte Milano) [scheda n. 10]



46. Alessandria d'Egitto (?), Tavoleta con *Annunciazione*, VII secolo, Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'arte applicata, inv. Avori 14 (foto Saporetti Immagini d'arte Milano) [scheda n. 11]



47. Francia orientale o Renania, Tavoletta con *Annunciazione*, X secolo,
Paris, Musée du Louvre, inv. OA 12232

(© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle, Paris) [scheda n. 12]



48. Milano, Tavoletta con *L'imperatore Ottone inginocchiato di fronte a Cristo*, 983 ca., Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'arte applicata, inv. Avori 15 (foto Saporetti Immagini d'arte Milano) [scheda n. 13]



49. Costantinopoli, Tavoletta con *Crocifissione e Ascensione di Cristo*, X secolo, Baltimore, The Walters Art Museum, inv. 71.294 [scheda n. 14]



50. Costantinopoli, Tavoleta con *Koimesis* (*Dormitio Virginis*), fine X secolo, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.132, Gift of J. Pierpont Morgan, 1917 [scheda n. 15]



51. Costantinopoli, Tavoleta con *Koimesis* (*Dormitio Virginis*), fine X secolo, Houston, The Museum of Fine Arts, Museum purchase funded by the Laurence H. Favrot Bequest, 71.6 [scheda n. 15]



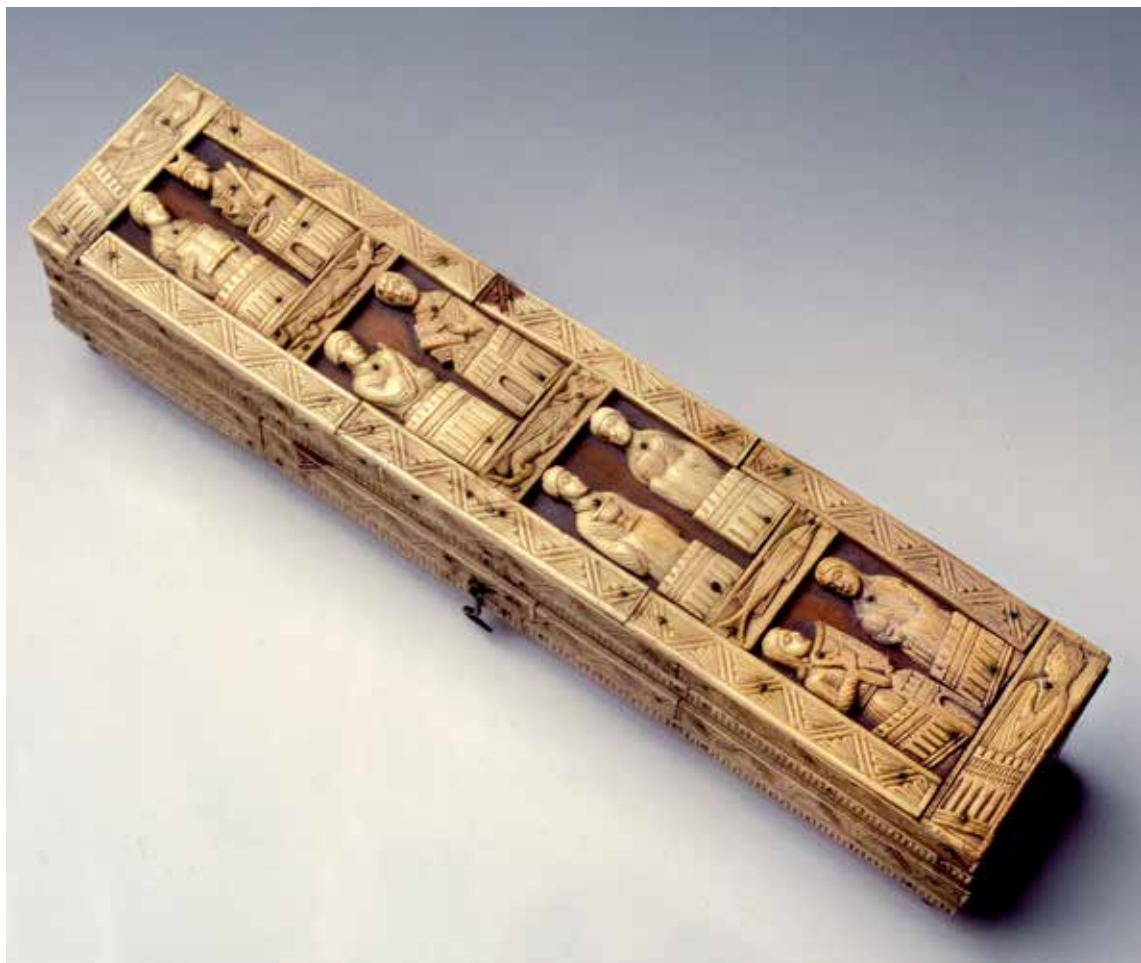
52. Costantinopoli, Tavoletta con *Deesis*, X secolo,
Berlin, Staatlichen Museen, Skulpturensammlung und Museum
für Byzantinische Kunst, inv. 576 [scheda n. 16]



53. Italia settentrionale, Tavoleta con *Deposizione dalla croce*, fine XII secolo,
Boston, Museum of Fine Arts, inv. 34.1462 (© [2017] Museum of Fine Arts, Boston)
[scheda n. 18]



54. Salerno (?), Tavoleta con *Cattura di Cristo*, fine XI - inizi XII secolo,
Berlin, Staatlichen Museen, Skulpturensammlung und Museum
für Byzantinische Kunst, inv. 587 [scheda n. 19]



55. Colonia, Cofanetto, seconda metà XII secolo,
Milano, Museo Bagatti Valsecchi, inv. 705 [scheda n. 20]

56-57. Carlo Trivulzio, Cartiglio esplicativo della *Cassetta oblunga con varie figure di santi di mezzo rilievo*, 1757-1789 ca, Milano, Museo Bagatti Valsecchi, inv. 705

† Questa Cassettina al di de
 entro è di Cipressi coll'indicazi
 one che uiderano era stramazzo.
 È al di fuori intornicata di uer
 tri pezzi d'auorio al cuio di que
 ali pajano d'ogge et al di sotto
 è coperta d'una lamina d'otto
 ne, su la quale a grassio sono
 tirate uarie linee a quadrati
 in mezzo de quali u' sta una
 Croce con pallone ne' angoli.
 Queste simili cose si uedono
 curiate nelle monete di Carlo
 magno Lodouico il Pio et altri
 Auguati e Principi del secolo IX
 e X. E questa cassetina è segnata
 da quattro gambi, tre di rame
 et uno di ferro posuati posterior
 mente. Il coperto è posuato da
 due garguoli. Corri formati che
 si uedono nel mezzo della parte
 d'auanti, dan tutta la ragione
 di dire che u' fosse la fermatura.
 Il coperto è diuiso in quattro campi
 che rappresentano la principali
 azioni del S. sacrificio della Me
 ssa, le quali in sequa così spiega.

Primo campo. Operasi che tutte
 le figure sono dentro una specie di
 Terzi merlato; se non che il Ver
 corno il Diacono e quello che suona
 l'arpa, alla ser corre sianno
 anza la Terra, per indicare che
 significa la Chiesa.

Nel primo campo si uede l'Ar
 cangelo col Pallio. Il Mito
 e barba. Colla destra benedice il
 Diacono che si sta d'auanti quale
 ha il andare a leggere il Vangelo
 e colla sinistra tiene il Vangelo pos
 to sopra senza ritorno alla cima.
 Il Diacono tiene auanti il petto il Va
 ngelo aperto quando si comincia nel
 portore dal Voturo e dall'Altare
 lo porta fuori auanti il petto, ma
 chiuso. Operasi l'auuolgimento
 della sarta del Diacono che è par
 ticulare come anche la Mitra del
 Arcivescovo sopra bacia, che così
 uisaua nel secolo X. XI. e XII.

Secondo Campo. Secondo la
 rubrica antica romana, passo che
 u' il Diacono il Vangelo sul l'om
 berne, e tenuto aperto dal sacer
 dote, come praticasi anche oggi
 il Diacono lo incensava ore uide.
 Ma in queste due figure mi rambr
 da uidermi il suo uolere della Chie
 sa. Il Vangelo il quale uisaua anche
 in Mont Cassino. E su è che il Dia
 cono incensa il Diacono e
 non già il Vangelo. Vedi le Bron
 zine I. pag. 102. Ed. di Verona.

Terzo Campo. Oh qui si de
 ue un bell'occhio. Ve rambr
 dico, questo due figure mi pare
 che sicuramente hanno gli bar
 di che portati dal sacerdote
 all'Altare l'Eucarestia rimasta
 dal sacrificio nel di precedente.

Operasi la ben giugn' risurrezione, che
 uide il diacono si portano l'incenso
 una, quando egli copre le mani da
 un tempo uano. Per concludere
 questo terzo campo uedi il Bronz
 con Tomasi nel VI. come nell'op
 Codex Sacramentorum non greg
 atony scriptores di MS. Cod. Recen
 tuit noni. uedi A. Vezosi pag. 101
 o 102. come pure il Le G. non
 nella. Letteraria della casa, imp
 rita nel 2. tomo delle sue opere.
 Letteraria di Verona. pag. 102.

Quarto Campo. In questo cam
 po mi rambr da uidermi chiaro
 mente un personaggio che rappre
 senta il Figlio. Elio ha lunga
 Capigliatura che forse indichere
 per una donna, ha nelle mani
 una Torceca, o sia l'icida. Chi
 uide l'Allegazione, che parliar
 mente alle Domeniche portaua
 all'Altare nel Figlio, nel qual uis
 non era diuota la donna. Ne
 può questa figura significare uer
 meno il sacro che portò il Diacon
 o, imperche la lunga Capigli
 ura, e la torceca, uisua nella
 mani uadi a delimitare quel nome
 questo significano. La persona poi,
 che si sta in centro, siama l'arpa
 e uisua la formata, colla quale
 portaua all'Altare l'Allegazione,
 che facciua con pompa, come
 si uisua nel le Bronzine. E
 i nomi dei due figure uisua me
 figure. Una donna, un uano uisua
 meglio alla parte d'auanti il coperto
 e sopra di esse uisua una benedice
 omnia: essa ha un gonnacolo. Il
 altro è una femina che ha il capo
 chiuso in corna, o sia, o ha il
 mani coperte in un tempo uano.
 Secondo me sono due Principi nec
 erio e meglio in uno in profetia
 all'Altare; cioè uide probabile
 nell'operare che la donna ha
 coperto le mani. La qual uisua
 e uisua quanto la persona gli
 approssimano a lungo sacro, il
 qual uisua uedi il Bronzino, sopra i
 Venti uisua uisua il Diacono nella
 Alleanza sul la Piazza e uisua
 corno nel Confronto I. pag. 100.

I Campi sono uisua da me an
 mali che uisua uisua uisua
 un sacro significano due po
 alari, e l'altro un pesce, che pro
 uisua secondo sacro uisua. Cris
 signor signor uedi Bronzini nel
 opera, come uisua uisua. Ma
 chi, Alleanza, et altri uisua
 termini e le uisua uisua
 uisua uisua.

A che uisua uisua uisua
 uisua di uisua
 dell'abate Duvaldo
 di paruen uisua della
 Cellato De Cap. Troiti
 e giusto ficata uisua
 di uisua era uisua
 di Capisua uisua
 Paracrispi
 Calgrosio



58. Sicilia (?), Ricciolo di pastorale con *Un serpente e un falcone che attaccano una gazzella*, metà o seconda metà del XII secolo, Paris, Musée du Louvre, inv. OA 11776
(© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal, Paris)



59. Inghilterra, Renania o regione della Mosa, Figura di *Leone* con cartiglio e iscrizione «S. MAR», fine XII - inizio XIII secolo, Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, inv. 140/AV (su concessione della Fondazione Torino Musei, foto Studio Gonella 2010)



60-61. Francia (Lorena ?), Placche di un cofanetto gotico con l'*Assedio al castello di Amore*, XIV secolo, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1978.39a-c, fronte e retro [scheda n. 21]





62. Maestro Mège (Parigi), Dittico con la *Vergine in gloria tra due angeli che incorona un angioletto* e la *Crocifissione*, secondo quarto XIV secolo, Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, inv. 0147/AV (su concessione della Fondazione Torino Musei, foto Studio Gonella 2010)



63. Parigi o Renania (?), Tavoletta con la *Dormitio Virginis*, terzo quarto XIV secolo, Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, inv. 0143/AV (su concessione della Fondazione Torino Musei, foto Studio Gonella 2010)



64. Parigi o Francia settentrionale, Tavoletta con *La Madonna col Bambino tra due angeli reggicero*, terzo quarto XIV secolo, La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia, inv. A58



65-66. Italia settentrionale (Veneto?), Dittico con *Crocifissione* e *Matrimonio di santa Caterina*, inizio XV secolo, La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia, invv. A115, A118



67-68. Boemia (?), Sella da parata, 1400-1430, osso intagliato e dipinto, scorza d'albero e legno, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 40.66, Harris Brisbane Dick Fund, 1940 [scheda n. 23]

