Avori Medievali

[cataloghi sistematici]

A cura di
Simonetta Castronovo, Fabrizio Crivello, Michele Tomasi

Collezioni del Museo Civico d'Arte Antica di Torino
Avori medievali

palazzo
madama

REGIONE
PIEMONTE

Pubblicazione co-finanziata
nell'ambito del progetto MEMIP_09,
Bando Scienze Umane
Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica

Direttore
Guido Curto

Coordinamento redazionale
Francesca Demarchi

Campagna fotografica
Studio fotografico Gonella; Paolo Giagheddu; Paolo Robino

Per i suggerimenti, consigli e indicazioni, si ringraziano
Natale Allegra, Giulia Ammannati, Linda Angeli, Élisabeth Antoine-König, Silvia Armando, Martina Bagnoli, Katherine Baker, Nicolas Baptiste, Enrico Edoardo Barbero, Marie-Cécile Bardoz, Peter Barnet, Benoît Berger, Damien Berné, Daniela Biancolini, Roberto Biolzi, Paola Elena Boccalatte, Olivier Bonfait, Roberta Bordon, Stéphane Bousquet, Luca Brusotto, Davide Casazza, Mirella Cassarino, Benedetta Chiesi, Michela Cometti, Giorgia Corso, Glyn Davies, Ivan Foletti, Valentina Frascarolo, Danielle Gaborit-Chopin, Stefano Galloro, Luisa Clotilde Gentile, Paolo Giagheddu, Giovanni Battista Giovanino, Francesco Gonzales, Sarah M. Guérin, Alessandra Guerrini, Claire Huguenin, Theo Jülich, Nelly Kadiebue, Yves Kinossian, Pierre-Yves Le Pogam, Timoty Leonardi, Juliette Levy-Hinstin, Charles T. Little, Saverio Lomartire, Franca Maltempi, Enrico Maltese, Carlotta Margarone, Pierre-Alain Mariaux, Cristina Maritano, Alessia Marzo, Paolo Monticelli, Francesca Morandini, Alessandro Morandotti, Rosita Nenno, Carole Nicolas, Bruno Orlandoni, Riccardo Passoni, Alessandro Pisoni, Philippe Raffaelli, Elena Ragusa, Anna Maria Rosso, Paola Ruffino, Laurence Sadoux-Troncy, Regula Schorta, Joël Serralongue, Federica Siddi, Serena Sogno, Alessandra Squizzato, Franco Stella, Piera Tabaglio, Élisabeth Taburet-Delahaye, Bruno Taricco, Francesca Tasso, Frédéric Tixier, Lorenzo Tomasin, Viviana Maria Vallet, Baudouin Van den Abeele, Sofia Villano, Jean-Pierre Voutaz, Paul Williamson, Catherine Yvard, Federica Zalabra, Andrea Zonato.

Ideazione grafica
studiolivio.it

Realizzazione editoriale e grafica
L'Artistica Savigliano con Gioachino Gili

L'Artistica Editrice
Divisione editoriale de L'Artistica Savigliano S.r.l.
Via Torino 197 – 12038 Savigliano (Cuneo)
Tel. + 39 0172 22361
Fax + 39 0172 21601

editrice@lartisavi.it - www.lartisavi.it

ISBN 978-88-7320-387-2

Sommario

Presentazione

Avori medievali è il quarto volume della collana di cataloghi sistematici di Palazzo Madama, dopo *Cammei* (2009), *Legature* (2011) e *Smalti di Limoges del XIII secolo* (2014). Quattro titoli tutti dedicati alle Arti decorative, in linea con uno degli obiettivi annunciati dieci anni fa alla riapertura del museo: la valorizzazione delle raccolte d'arte applicata di Palazzo Madama – collezioni strategiche del Museo Civico fin dalla fondazione nel 1863 – attraverso ricerche, nuovi allestimenti, mostre e acquisizioni.

Come *Smalti di Limoges,* anche *Avori medievali* rientra in un più ampio progetto denominato MEMIP_09, acronimo di *Medieval Enamels, Metalworks and Ivories in Piedmont: art historical and scientific methods for their evaluation*, iniziativa finanziata dalla Regione Piemonte, con i fondi destinati a progetti di ricerca in materia di scienze umane e sociali, e cofinanziato dalla Fondazione Torino Musei. MEMIP vede coinvolte, oltre a Palazzo Madama, sei unità di ricerca: il Dipartimento di Studi Storici e il Dipartimento di Chimica dell'Università degli Studi di Torino, il Dipartimento di Studi Umanistici e il Dipartimento di Scienze e Innovazione Tecnologica dell'Università del Piemonte Orientale, la Galleria Sabauda e la Fondazione Museo del Tesoro del Duomo e Archivio Capitolare di Vercelli. Esempio eccellente, quindi, di collaborazione tra enti locali e istituzioni scientifiche e insieme occasione di un lavoro interdisciplinare: a questo volume, come nel precedente *Smalti*, hanno, infatti, partecipato storici dell'arte e chimici, in un continuo e proficuo confronto e scambio di dati tra le rispettive indagini.

Per una felice congiuntura il volume esce all'indomani del riallestimento integrale di Sala Vetri e Avori, dove la preziosa raccolta di avori medievali del Museo Civico – con opere dal XII al XV secolo, provenienti da Palazzo Reale e da raccolte d'arte straordinarie come quelle dei principi Trivulzio, di Mariano Fortuny e di Riccardo Gualino – è ora presentata in una vetrina tutta rinnovata e che già fa tesoro, dal punto di vista scientifico, dei risultati di questo volume.

Guido Curto
Direttore Palazzo Madama
Museo Civico d'Arte Antica

Introduzione

Gli avori rappresentano una delle tipologie più importanti tra le opere di arte suntuaria del Medioevo e figurano tra i manufatti medievali di cui si è conservato il maggior numero di esemplari. Dalle placche per decorare le legature dei manoscritti liturgici ai cofanetti profani, dalle grandi croci processionali alle piccole pedine da gioco, si tratta di oggetti con raffigurazioni e iconografie estremamente diversificate che interessano opere appartenenti alla sfera religiosa, ma anche all'ambito profano. Sin dall'alto Medioevo l'avorio è stato usato dai sovrani, dai più alti prelati e dai chierici per realizzare oggetti che dessero lustro al loro potere e dignità ai riti sacri e secolari. Più tardi, prima la nobiltà, poi la borghesia hanno fatto ricorso a questo materiale esotico e prezioso per opere che servissero alla loro devozione o al fasto della loro vita quotidiana. L'avorio di elefante e i suoi diversi succedanei (principalmente avorio di tricheco e osso di grandi mammiferi o anche di balena), che vennero impiegati quando il primo non era disponibile, conobbero una diffusione costante e capillare in tutta Europa, per tutto l'arco del Medioevo e in diversi contesti sociali.

L'importanza degli oggetti in avorio è accresciuta dal fatto che, in alcuni casi, è solo grazie a opere di questo tipo che si possono ricavare informazioni sulla scultura di periodi e centri per i quali la plastica monumentale non è sopravvissuta o lo è in modo così frammentario da non poter documentare uno sviluppo storico-artistico, come accade soprattutto per l'alto Medioevo. In molti casi la cronologia e la localizzazione degli avori riposano su elementi sicuri, come avviene per i dittici consolari della tarda antichità o, per l'età altomedievale, per le placche intagliate appartenute fin dall'origine a legature di manoscritti datati o databili. Se ciò è valido per gli avori carolingi e ottoniani, a partire dall'età romanica e, soprattutto, in età gotica le certezze vengono progressivamente meno, fino a diventare esili ipotesi per molte opere del XIV e XV secolo. Paradossalmente, dinanzi a queste opere più recenti, per le quali si immaginerebbe l'esistenza di informazioni o di documentazione maggiori, ci si trova talvolta in imbarazzo quando si voglia definirne cronologia e localizzazione. Le nuove tipologie di oggetti, anche profani, come cassette o statuette, spesso sfuggono alla possibilità di una localizzazione e datazione sicura, dal momento che non recano iscrizioni o non vi sono elementi che permettano di ricostruirne il contesto di origine.

Quasi tutti i grandi musei di arti applicate includono nelle loro raccolte importanti collezioni di avori, ma, dati il loro significato storico e la loro qualità, questi manufatti sono ben rappresentati anche nelle sale dei grandi musei 'universali', dal Louvre di Parigi al Metropolitan Museum of Art di New York, dall'Hermitage di San Pietroburgo al British Museum di Londra. Nel caso della raccolta del Museo Civico d'Arte Antica di Torino si osserva la singolare circostanza che nessuna delle opere in avorio che custodisce proviene o è originaria dell'Italia (o dell'arco alpino) nord-occidentale. Si tratta infatti di regioni in cui non è documentata una produzione di intagli eburnei, anche se per alcuni degli oggetti citati in antichi inventari, a partire da quello del tesoro di Ivrea risalente al XII

secolo, non si può del tutto escludere la possibilità di prodotti locali. Una attenta ricognizione ha messo invece in luce le numerose opere in avorio che sono arrivate presto in quest'area, opere che in alcuni casi costituiscono testimonianze di rilievo storico-artistico e di elevata qualità, dal Dittico di Probo del Museo del Tesoro della cattedrale di Aosta, ai due imponenti gruppi eburnei del Louvre con l'Incoronazione della Vergine e la Deposizione.

Gli avori della collezione torinese giunsero in museo principalmente attraverso acquisizioni otto e novecentesche. Sono stati i lavori di Luigi Mallé (1920-1979), appassionato studioso dell'arte in Piemonte, ad aprire la strada alle ricerche: egli si dedicò al catalogo degli smalti e degli avori del Museo Civico d'Arte Antica (1969), opera che ancora oggi è l'unico riferimento bibliografico per molti degli avori del museo. Anche se non sono passati molti decenni dalla pubblicazione del volume di Mallé, una nuova impresa di catalogazione è apparsa opportuna: negli ultimi anni gli studi sugli avori, specie quelli bassomedievali, hanno conosciuto un'accelerazione tale che per molti pezzi era ormai necessario rivedere le considerazioni dello studioso. L'eredità del suo repertorio pioneristico è stata qui dunque raccolta e sviluppata da un gruppo di studiosi, giovani o affermati, che hanno lavorato in stretto contatto e in costante sintonia. Rispetto al catalogo del 1969, questo disegna un perimetro diverso, concentrandosi sui soli avori medievali – o che sono stati sinora considerati tali. Il catalogo si chiude infatti con una sezione dedicata alle opere dubbie e alle riproposizioni moderne, che testimoniano il revivalismo medievale, manifestatosi soprattutto nell'Ottocento, e il mercato fiorito intorno ad esso; in questa sezione sono state incluse anche le imitazioni di avori romani – *novaculae* e pettini –, frutto di un analogo interesse collezionistico per gli oggetti in questo materiale.

Le indagini sulle opere di Palazzo Madama i cui risultati sono confluiti in questo catalogo, sono stati preceduti e accompagnati da un clima di crescente interesse per gli avori medievali che ha portato a importanti iniziative di catalogazione. Grandi musei si sono progressivamente dotati di cataloghi speciali, come il Louvre (2003), l'Hessisches Landesmuseum (2007), la Courtauld Gallery (2013) e il Victoria and Albert Museum (2010, 2014). Dal 2008 è stato anche avviato dal Courtauld Institute of Art il progetto *Gothic Ivories* (http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/), una banca dati online di intagli in avorio realizzati in Europa tra il 1200 e il 1530 circa (comprese le realizzazioni neogotiche), che include anche molte delle opere della collezione torinese. In queste occasioni gli studi sono spesso ricorsi alle indagini scientifiche, alle quali ci si è rivolti alla ricerca di elementi utili alla datazione o localizzazione di opere controverse. Anche le collezioni torinesi hanno beneficiato di queste metodiche grazie alle analisi chimiche, condotte nel collaudato quadro del progetto MEMIP e proseguendo così la proficua collaborazione già risultata fruttuosa in occasione della pubblicazione del catalogo degli smalti medievali di Limoges (2014). Il Museo Civico d'Arte Antica si pone anche per questi nuovi orientamenti accanto a quelle istituzioni che hanno voluto valorizzare le raccolte di opere medievali in avorio: ha dedicato un catalogo a una delle collezioni museali torinesi meno note, rimaste finora all'ombra dei più celebri vetri dorati e graffiti o degli stessi smalti limosini, ma non per questo meno importante.

Fabrizio Crivello
Università degli studi di Torino

Gli avori del Museo Civico d'Arte Antica. Storia della collezione

Simonetta Castronovo

Gli ingressi ottocenteschi

La raccolta di avori di Palazzo Madama (275 opere, di cui un centinaio circa di età medievale), si è costituita per massima parte alla fine del XIX secolo. Molti oggetti però hanno storie lontane, che li riconducono alle collezioni sabaude sei e settecentesche: alcuni di essi, cioè, si possono riconoscere negli inventari di primo Ottocento che descrivono le opere del Regio Museo di Antichità fondato da Vittorio Amedeo II nel 1724 e allestito nel Palazzo dell'Università di via Po, le cui collezioni moderne sarebbero poi confluite, nel 1871, nel Museo Civico di Torino[1]. Il Museo dell'Università, di carattere enciclopedico, presentava al nascere quattro sezioni scientifiche – di Fisica, Matematica, Botanica e Anatomia – e una quinta sezione dedicata alle antichità e agli oggetti rari e preziosi. Una "Camera di Curiosità", che comprendeva in primo luogo materiali archeologici (sculture, ceramiche, bronzi, vetri, gioielli, fibule, ornamenti vari e armi di età romana; più alcune antichità egizie); un Medagliere, con monete, medaglie, cammei; e infine un gruppo di pezzi eterogenei dal Medioevo al Seicento: opere in avorio e in osso, oreficerie, microintagli lignei, oggetti etnografici.

Dalla lettura dell'inventario del Regio Museo dell'Università di Torino del 1816, steso dal conservatore Pietro Ignazio Barucchi[2], emerge che queste ultime opere stavano nella "Stanza del Mosaico", sulle scansie indicate come "M", "N", "O" e "P". Tra gli avori, troviamo il pettine con storie di sant'Eustachio (ora al Museo Civico di Torino, cat. 17), "un altro pettine con sirene" (da identificarsi probabilmente con il pettine rinascimentale con ritratto di guerriero e grottesche, anch'esso pervenuto in museo, ora inv. 120/AV)[3], una placchetta con l'Adorazione del vitello d'oro, opera di Baldassarre Ubriachi (cat. 29); "due bacchette d'avorio" (?) e "quattro coltelli con manico d'avorio", verosimilmente i grattacarte di produzione germanica, datati al XVII secolo, anch'essi al Museo Civico, con inventario 121/AV, 155-157/AV[4]. Il "cucchiaio d'avorio rotto: nel mezzo è una tigre in atto di divorare un animale; il manico è formato da un serpente, alla sommità un bue", è senza dubbio il prezioso cucchiaio del Benin ora a Palazzo Madama (fig. 1)[5]; e "il dente d'elefante lavorato con molte figure", potrebbe coincidere con il manico di pugnale di fattura indiana, pervenuto in museo a fine Ottocento (inv. 192/AV)[6].

Altre opere in osso e avorio risultano invece essere nella "Stanza di mezzo" del museo, sulla scansia "L":

1. "Figura barbata, di osso, sino alla metà". Forse si tratta della statuetta di guerriero romano barbuto, XVII secolo, inv. 161/AV[7];
2. "Due teste in basso rilievo, d'osso": da identificarsi con le due lastrine ovali, raffiguranti entrambe un profilo di Minerva a rilievo, XVIII secolo, oggi invv. 177 e 178/AV[8];

[1] Sulla storia del Regio Museo di Antichità: Levi Momigliano 1980, pp. 42-49; Levi Momigliano 2004, pp. 91-110. Una descrizione del museo, visto con gli occhi di un erudito del Settecento, in De Lalande 1769, vol. I, pp. 91-92.

[2] L'inventario è pubblicato in *Documenti* 1878, vol. I, pp. XX-XXIV.

[3] Mallé 1969, pp. 321-322, tav. 174.

[4] Su questi pezzi: Mallé 1969, pp. 331-332. Per quello con figura di Eva (inv. 121/AV): Cat. Torino 1989, p. 169, n. 181 (M. Perosino).

[5] Cat. Torino 2002, pp. 160-161, n. 50 (S. Forni); Cat. Torino 2003, p. 351, n. 2.7 (E. Bassani).

[6] Mallé 1969, p. 353.

[7] Mallé 1969, p. 336, tav. 209.

[8] Mallé 1969, p. 336, tav. 209.

3. "Figura d'avorio colla destra sul petto, colla sinistra tiene la veste", che potrebbe essere la statuetta con Diana ignuda, XVII secolo, inv. 191/AV[9];
4. "Quattro figure con un albero nel mezzo": forse il piccolo gruppo in avorio della Fuga in Egitto, XVII secolo, inv. 101/AV[10];
5. "Otto figure, poste su due piani, in basso rilievo d'avorio": si tratta forse di lastrine di bottega embriachesca (?);
6. "Frammento d'osso con due figure in basso rilievo": sempre lastrine embriachesche?
7. "Frammento d'avorio, lavorato a rabesco": probabilmente la navetta da tessitura attribuita a Dieppe, XVIII secolo, ora inv. 166/AV[11];
8. "Testa di cavallo, in osso";
9. "Otto dadi".

Si tratta quindi di pezzi che Vittorio Amedeo II, all'inizio del Settecento, scelse di depositare nel nuovo museo per ragioni diverse: vuoi perché opere di carattere classicheggiante, per stile o iconografia, e quindi coerenti all'interno di un "Cabinet d'Archéologie" (come il pettine rinascimentale, o le statuette di Diana e di guerriero romano); vuoi perché particolarmente curiose, vere e proprie *mirabilia* ereditate dalla *Wunderkammer* di Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele I[12], e quindi adatte a suscitare meraviglia nei visitatori del nascente museo (come il cucchiaio del Benin, il pugnale indiano, ma anche – passando ad altre tipologie – le scarpe di seta cinesi, le tazze in agata, o "l'abraxas rotondo [gemma con proprietà magiche] con iscrizione"). Mentre all'origine della cessione degli avori medievali e seicenteschi, vi fu forse una certa disaffezione dei sovrani nei confronti di manufatti che non incontravano più, negli anni a cavallo tra Sette e Ottocento, il gusto della corte sabauda.

Rispecchia questo stato di cose anche un secondo inventario del Museo di Antichità, steso da Barucchi (in carica fino al 1835) nel gennaio del 1832, in occasione del trasferimento di una parte delle collezioni del Museo dell'Università nel Palazzo della Regia Accademia delle Scienze[13]. Sotto la voce "Oggetti moderni" infatti, oltre ai pezzi già registrati nel precedente inventario, troviamo tre opere in avorio particolarmente significative – i due monumentali gruppi di Simon Troger, Il Giudizio di Salomone e Il Sacrificio di Isacco (metà XVIII secolo, fig. 2)[14], e il grande Trittico della bottega di Baldassarre Ubriachi (descritto come "quadro d'avorio rappresentante i misteri della Redenzione"). Tre capolavori quindi provenienti dalle collezioni sabaude e ceduti al Museo di Antichità, su iniziativa di Vittorio Emanuele I o di Carlo Felice, perché ormai distanti dagli orientamenti figurativi della corte.

Al 5 luglio 1871 risale il verbale che certifica la permuta di oggetti preziosi tra il Regio Museo di Antichità e il Museo Civico di Torino. Il documento venne stilato in una sala del Palazzo della Regia Accademia delle Scienze, alla presenza di Ariodante Fabretti, direttore del Museo di Antichità e Pio Agodino, delegato alla Direzione del Museo Civico[15]. A monte della permuta vi fu la decisione da parte dei due istituti – previa autorizzazione del Rettore dell'Università di Torino, del Ministro della Pubblica Istruzione, del Consiglio Comunale e del sindaco di Torino –

[9] Mallé 1969, p. 323.

[10] Mallé 1969, pp. 328-329, tav. 184.

[11] Mallé 1969, p. 337.

[12] Sulle arti minori nelle raccolte sabaude tra Cinque e Seicento, con un regesto degli inventari del 1570, 1571, 1574, 1576, 1580, 1585-88, 1598, 1606, 1608, 1609, 1610, 1613, 1618, 1619, 1626 e 1627: Bava 1991-1994, pp. 157-185; Bava 1995. Per il periodo immediatamente successivo, si può fare riferimento all'inventario degli oggetti preziosi di Palazzo Reale steso da Matteo Allemandi su incarico di Vittorio Amedeo II, nel quale sono indicati diversi pezzi in avorio e in osso. Tra questi, "un bicchiere d'avorio con suo Coperchio" (608), "una croce di legno con tutti j misterj della passione intagliati in osso a giorno" (610), "uno Scachiere; d'ebano ed avorio.." (611), "un piccolo crocifisso d'avorio in una scatola rossa" (672), "una Statua di Venere d'avorio" (678), nessuno dei quali riconoscibile tra gli avori attualmente conservati a Palazzo Reale e a Palazzo Madama: *Musei d'Arte a Torino* 1994, pp. 25-27.

[13] Questo secondo inventario è sempre in *Documenti* 1878, p. XXIV.

[14] Per il *Giudizio di Salomone*: Cat. Torino 1996, p. 129, n. 260 (S. Pettenati); sul *Sacrificio di Isacco*: Cat. Firenze 2013, pp. 338-339, n. 134 (E.D. Schmidt); le vicende storiche relative all'aquisizione di questi due gruppi da parte di Carlo Emanuele III di Savoia e ai loro spostamenti all'interno delle residenze sabaude sono state ricostruite da Maritano 2014-2015.

[15] Torino, Archivio dei Musei Civici, CAA 8, 1871-1875.

Fig. 1. Cucchiaio, Nigeria (Regno del Benin), XVI secolo. Torino, Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, inv. top. 423

di razionalizzare le rispettive collezioni. Il Museo Civico, che andava precisando in quegli anni la propria fisionomia di museo d'arte e industria, cedeva così al Museo di Antichità gli oggetti greci e romani di sua proprietà, ricevendone in cambio opere di varia tipologia che spaziavano dal Medioevo al Rinascimento. La permuta venne preceduta da un minuzioso conteggio del valore patrimoniale dei singoli oggetti interessati, i cui elenchi, dalle due parti, vennero redatti con la collaborazione di Bartolomeo Gastaldi, geologo, paleontologo e poi direttore del Museo Civico dal 1875, e Francesco Gamba, pittore di paesaggio della scuola

Fig. 2. Simon Troger, Il sacrificio di Isacco, 1741. Torino, Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, inv. 65/AV

piemontese e già membro del Consiglio Direttivo del Museo Civico dal 1863 al 1867[16]. Il documento certifica che per equilibrare il divario tra il valore economico degli oggetti moderni ed etnografici ceduti dal Museo di Antichità (pari a 12.080 lire), rispetto a quello degli oggetti archeologici dati in cambio dal Museo Civico (di 6.470 lire), il Municipio di Torino si sarebbe impegnato ad acquistare a proprie spese un gruppo di vasi e bronzi etruschi, del valore complessivo di 5.610 lire, da destinare al Museo di Antichità.

Dagli elenchi allegati alla delibera (fig. 3), risulta che giunsero al Museo Civico circa 500 pezzi, un dato che attesta come la collezione di "oggetti moderni" del Regio Museo di Antichità, assommante a sole 50 voci nel 1832, fosse cresciuta sensibilmente nel corso dell'Ottocento. Questo avvenne in parte grazie alla politica di acquisizioni di Francesco Barucchi, direttore del museo dal 1835 al 1869[17], in parte grazie a singole donazioni di collezionisti privati, ma soprattutto a causa di ulteriori depositi in museo da parte dei sovrani, che in questo modo poterono disfarsi di opere ritenute obsolete o a quella data frammentarie. Il lavoro di ricognizione su questi elenchi volto al riconoscimento delle opere citate all'interno delle attuali collezioni di Palazzo Madama è piuttosto difficoltoso, sia perché le descrizioni sono spesso sommarie, sia perché le opere d'arte in elenco non coincidono esattamente con quelle registrate nell'Inventario Generale del Museo Civico, il volume che nel XIX secolo veniva utilizzato per registrare, in ordine cronologico e progressivo, le acquisizioni del museo. In questa sede si cercherà quindi di chiarire soltanto, come primo passo in vista di approfondimenti futuri, la consistenza del nucleo degli avori medievali e moderni pervenuti in museo a seguito della permuta in questione.

Dall'elenco n. 1 risultano – oltre ai pezzi già ricordati negli inventari Barucchi del 1816 e del 1832 – le seguenti opere in avorio e in osso:

- Voce 2: "Un avorio di forma ovale (combattimento di cavalleria)", che forse si può identificare con la placca – già coperchio di un cofanetto – raffigurante una scena di battaglia tra cristiani e pagani e datata alla fine del XVII secolo (ora inv. 123/AV)[18];
- Voce 4: Un terzo pettine intagliato (l'elenco registra "tre pettini in avorio con figure in rilievo": due erano già nel museo settecentesco di via Po, quello con storie di sant'Eustachio inv. 149/AV (cat. 17) e quello cinquecentesco con grottesche inv. 120/AV; il terzo va probabilmente identificato con il pettine tardogotico inv. 150/AV, per il quale si veda cat. 21);
- Voce 6: "Un avorio in forma rettangolare/l'Adorazione del vitello d'oro", che corrisponde alla placca di bottega di Baldassarre Ubriachi, cat. 30;
- Voce 8: "Un gruppo in avorio (il Ratto d'una Sabina)", piccola scultura attribuita al 1650-1660 e ricondotta alla Germania meridionale, oggi inv. 122/AV[19];
- Voce 9: "Cinque statuette in avorio in parte rotte", dovrebbero corrispondere alle opere inv. 161/AV (il guerriero romano, già in inventario del 1816), inv. 187/AV (Ercole ignudo, XVI secolo), inv. 188/AV (Apollo, XVII secolo), inv. 190/AV (Ercole con la pelle del leone Nemeo, XVI secolo), e inv. 191/AV (Diana, già in inventario del 1816)[20];

[16] Su Bartolomeo Gastaldi: Morello 1999; Piatti c.d.s.; per Gamba: Casassa 1998.

[17] Quazza 2004, in particolare p. 173.

[18] Mallé 1969, p. 334, tav. 201; Cat. Torino 1989, p. 170, n. 183 (M. Perosino).

[19] Mallé 1969, p. 326, fig. 182; Cat. Torino 1989, pp. 168-169, n. 180 (M. Perosino).

[20] Per le statuette di Ercole e Apollo: Mallé 1969, p. 325 e 329.

Elenchi degli Oggetti
ceduti in permuta

N.° 1. Dal Museo d'Antichità

1. 1. Piastra bassorilievo in bronzo di forma del sec. XI (tutta di bronzo dorato) 14.0.0
2. Un avorio di forma ovale (frantumato di Cartellina) 3.0.0
3. Un bicchiere in Avorio (la Tic bronzo) 200.0.0
4. Due pettini in avorio tre figure in rilievo 20.0
5. Due Quadretti in Avorio id. 4.0
6. Un Avorio in forma rettangolare (L'Adorazione dei Magi d'un [illegible]) 100.0
7. Vari frammenti d'ornato in Avorio [illegible] lungh. d. 10 140.0
8. Un gruppo in avorio (il ratto d'una Sabina) alt. [illegible] 150.0
9. Cinque Statuette in avorio, in parte rotte 50.0
10. Un tavolino per la Stoffa in Avorio con [illegible] (lungh. 22 cm) 6.0
11. Una tessera in Avorio lavorata a traforo con un putto nudo nel mezzo [illegible] 6.0
12. Due Cavalletti in legno (uno di Armenia), la forma [illegible] 25.0
13. Un pettinale in corno dorato (Tuffa di Cartellina) 10.0
14. Due Dittici sacri quasi all'antica (Il gruppo di Lucca [illegible]) 12.0
15. Un bicchiere in Agata con tutta in Cristallo (alt. 12 cm) 10.0
16. Una coppa di forma ovale con piedistallo tutto in Cristallo (alt. cm 12) 10.0
17. Altra Tazza a forma di [illegible] 10.0
18. Cinque [illegible] 10.0
19. Una [illegible] 4.0
20. Una piastra [illegible] 2.0
21. Un piede di tavolo con la [illegible] 10.0
22. Una Croce in legno [illegible] 10.0
23. Un [illegible] 15.0

a riportare 563.0

– Voce 11: "Una tessera in avorio lavorata a traforo con un putto nudo nel mezzo (rotto in parte)": è la navetta da tessitura con inventario 166/AV[21];
– Voce 31: "Quattro medaglioni in avorio con figure a rilievo": sono i piccoli medaglioni ovali con figure mitologiche invv. 173-176/AV, attribuiti al XVII secolo. In realtà ne pervennero sei, tutti appartenenti alla medesima serie (gli altri due recano l'inventario 177 e 178/AV)[22];

Più incerta l'identificazione dei "Tre quadretti in avorio con figure in rilievo" (voce 5) e dei "Vari frammenti d'ornato d'avorio dell'altezza di cm 10 e per una

Fig. 3. *Elenco degli oggetti ceduti in permuta dal Museo d'Antichità al Museo Civico*, 1871. Torino, Archivio dei Musei Civici

[21] Mallé 1969, p. 337.
[22] Mallé 1969, pp. 326-328, tavv. 193-196.

Fig. 4. Valva di scatola per specchio con Dalila e i Filistei che tagliano i capelli a Sansone, Germania, inizi XVI secolo. Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, inv. 148/AV

lunghezza di 80": l'ipotesi più verosimile è che si tratti, in entrambi i casi, di bacheche o quadretti, aventi le dimensioni di cm 10 x 80, in cui erano montati e presentati insieme in successione, disposti su file orizzontali, i numerosi listelli in osso intagliato con scene cortesi e cavalleresche, provenienti da cofanetti smembrati prodotti da botteghe embriachesche nel primo Quattrocento, oggi in parte esposti a Palazzo Madama (cfr. cat. 31, 32, 34, 35 e 50).

Mancano, nell'elenco allegato alla permuta, le tre valve di custodia per specchio inv. 148/AV (con Dalila e Sansone, XVI secolo, fig. 4), inv. 151/AV (con scene amorose, XIV secolo, cat. 16) e inv. 152/AV (cat. 9), che invece sono ricordate nell'Inventario Generale e tutte e tre ricondotte alla permuta del 1871. Allo stesso modo non si trova in elenco la piccola placchetta in avorio con scena di caccia al cinghiale, oggi inv. 237/AV (fig. 5)[23].

Uno sguardo alle collezioni di Palazzo Reale e dell'Armeria, attesta che numerosi avori di varia epoca vennero invece trattenuti dai Savoia. Per gli oggetti legati al tema delle armi, ciò è facilmente comprensibile: è il caso, ad esempio, della tromba in avorio "con l'arme di Portogallo" ricordata da Lucetta Levi Momigliano, depositata nel Settecento nel Regio Museo dell'Università ma poi ritirata da Carlo Alberto per le raccolte dell'Armeria[24]. Sul fronte delle arti applicate, considerando le opere approdate al Museo Civico, l'impressione è che i sovrani

[23] La placchetta (con dimensioni 1,2 x 6,8 x 3 cm), proveniente da un cofanetto o da uno stipo, è racchiusa in una piccola cornice di resina imitante l'ambra, già presente al momento dell'acquisizione. Interessante il soggetto iconografico: esso infatti sembra riprendere la scena di caccia al cinghiale attaccato da una muta di cani, impiegata come divisa araldica da Paolo II Barbo, papa dal 1464 al 1471 e celebre collezionista di oggetti preziosi (gemme, cammei, bronzi, avori e medaglie: Cannata 2011, pp. 15-18), divisa solitamente accompagnata dal motto "Solum in feras pius bellatur pastor" e riprodotta su diverse medaglie del pontefice.

[24] Levi Momigliano 1980, p. 43.

depositarono al Museo di Antichità i pezzi di minore interesse o in cattivo stato di conservazione, serbando invece per le proprie residenze – o nel caso di Carlo Alberto per il proprio Medagliere, allestito entro il 1840 – le opere di maggiore qualità: come la celebre cassetta ottagonale con Gesù Bambino dormiente, del 1620-1630; o il gruppo di coppe e saliere di produzione germanica, sempre del XVII secolo, con scene mitologiche (tutti pezzi ora a Palazzo Reale, Cassaforte, ma provenienti dal Medagliere Reale)[25]. Più difficile comprendere altre scelte: come mai la cessione al Museo di Antichità (da cui l'approdo al Museo Civico) del cucchiaio del Benin, opera di una bottega della colonia portoghese di Goa e vero capolavoro di virtuosismo tecnico (ma che effettivamente risultava "rotto nel mezzo" nel 1816), mentre altre opere di quella stessa provenienza e cronologia, come la scultura con il Buon Pastore e quella con san Michele Arcangelo, rimasero a Palazzo Reale[26]? Stesso discorso per le opere degli Embriachi: per quale ragione disfarsi del grande Trittico con storie della Passione di Cristo (già prima del 1832), e trattenere invece due cofanetti embriacheschi piuttosto comuni, oggi conservati tra l'Armeria Reale e la cassaforte di Palazzo Reale[27]? Certo è possibile che la discrezionalità a monte di queste inclusioni ed esclusioni si debba, oltre agli elementi indicati, al fatto che le singole scelte furono effettuate di volta in volta da personaggi diversi, con inclinazioni e gusti differenti, nel corso di un arco cronologico assai ampio, dal 1724 al 1871.

Nell'ultimo quarto del XIX secolo fecero il loro ingresso in museo una ventina di avori medievali di varia provenienza: doni o acquisti da privati e antiquari (figg. 6-7). Si comincia in realtà già all'indomani dell'apertura del Museo Civico, nel 1864, con il cofanetto in stile Embriachi inv. 185/AV proveniente dalle raccolte di Giulia Falletti di Barolo (cat. 64), seguito dall'impugnatura di coltello con figura femminile incoronata (cat. 22), dono di Maria Paravia del 1868 (che avrebbe lasciato al museo anche una ricchissima collezione di placchette in bronzo del Rinascimento); entrarono quindi un cofanetto ottagonale di bottega embriachesca (acquisto da don Sacco 1877, cat. 37), la placca con il leone simbolo dell'evangelista Marco (Fanetti, acquisto 1889, ma proveniente dalla collezione

Fig. 5. Placchetta di stipo o di cofanetto, Fiandre (?), XVI secolo. Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, inv. 237/AV

[25] Per le opere citate: Cat. Torino 1989, pp. 164-165, n. 174 (S. Pettenati), e pp. 171-172, nn. 185 e 187 (P. San Martino). Sulla storia del Medagliere di Carlo Alberto: Pettenati 1989, pp. 134-135; Venturoli 2013, pp. 85-90.

[26] Per queste sculture in avorio: Cat. Torino 1989, pp. 167-168, nn. 178 e 179 (M.P. Soffiantino).

[27] Per queste due opere, si rinvia a G. Saroni, *Avori tardoantichi e medievali nei territori dell'antico ducato di Savoia*, in questo volume, pp. 49-50.

Figg. 6-7. *Avori medievali*, tavole tratte da *Museo Civico di Torino. Sezione Arte Antica. Cento tavole riproducenti circa 700 oggetti*. Torino 1905, tavv. 94 e 95

Baslini, cat. 2), un'anta di dittico trecentesca proposta dall'antiquario Giacomo Guglielmi nel 1893 (cat. 8), e ancora, nel 1894, la Madonna col Bambino inv. 98/AV (dalla collezione Galli-Dunn, cat. 24) e il cofanetto arabo-siculo inv. 179/AV (acquisto da Moise Foà, cat. 3). Lo stesso anno l'antiquario milanese Achille Cantoni vendette al museo due opere importanti: il pastorale duecentesco con Agnus Dei, di bottega centro-meridionale (cat. 7) e l'ago discriminatoio con Tristano e Isotta, prodotto parigino di inizio Trecento (cat. 10). Si tratta dello stesso antiquario che nel 1888 aveva acquisito l'importante raccolta di avori del conte Girolamo Possenti di Fabriano, peraltro presentata a Torino in occasione dell'Esposizione Nazionale del 1880[28] (alcuni dei quali poi venduti da Cantoni, tra il 1888 e il 1889, al Castello Sforzesco di Milano)[29]. Per gli anni sul finire del secolo l'Inventario Generale del museo registra l'acquisizione di un'altra decina

[28] Sulla collezione Possenti: *Catalogue d'objets* 1880; Cat. Torino 1880, pp. 55-58 (64 opere). Molto interessante il manufatto descritto alla voce n. 61 (p. 58): "Sella avente appartenuto ai marchesi del Monferrato; vi sono scolpiti fatti allusivi a Giovanni II Paleologo e ad Amedeo VI di Savoia". Potrebbe essere la sella richiamata da Giovanna Saroni a p. 54 di questo catalogo.

[29] Zastrow 1978, pp. 24-29.

Fig. 8. *Sala degli Avori*, tavola tratta da *Museo Civico di Torino. Sezione Arte Antica. Cento tavole riproducenti circa 700 oggetti*. Torino 1905, tav. E.Q.

di oggetti in avorio del XIV e XV secolo, senza però specificare modalità d'ingresso e provenienze[30]. La *Guida* del museo edita nel 1884 indica che a questa data gli avori erano esposti nella sala 15, quella dedicata a "Scolture in legno e avorio" (fig. 8), una galleria che riuniva capolavori di intaglio in tecniche diverse – legno, marmo, avorio e osso – con opere che andavano dal Medioevo all'inizio dell'Ottocento: accanto alle vetrine con i pezzi gotici, i frammenti della tomba di Gaston de Foix opera del Bambaia, i gruppi di Troger, i mobili intarsiati di Piffetti e i microintagli di Bonzanigo e Tanadei. Un ordinamento mantenuto anche nel ventennio successivo, come documenta la *Guida di Torino* di Emilio Borbonese del 1898[31].

1934-1941: gli avori Gualino e Trivulzio

Nel periodo compreso tra il 1934 e il 1941 venne fortemente implementata la raccolta di avori medievali, ormai allestita a Palazzo Madama, nuova sede del Museo Civico, nella sala Vetri e Avori al secondo piano dell'edificio[32]. In prima battuta fece il suo ingresso un piccolo gruppo di opere provenienti dalla collezione

[30] Si tratta dei pezzi con inventario 129, 130, 139, 182, 214, 215/AV (cat. 53, 54, 63, 58, 48, 51).

[31] *Museo Civico* 1884, pp. 23-25; e Borbonese 1898, p. 304.

[32] Dalla Guida del Piemonte edita dal Touring nel 1940, si apprende che gli avori stavano nella vetrina 11, al centro della sala; mentre la vetrina 9, quella semicircolare, lato sud, racchiudeva il Trittico di Baldassarre Ubriachi: Bertarelli 1940, p. 84.

del finanziere biellese Riccardo Gualino: i frammenti di un cofanetto con scene di caccia al leone, variamente attribuito alla Persia, alla Spagna e quindi ad ambito portoghese (inv. 53/AV); e otto avori – cinque pettini e tre *novaculae* – già ritenuti tardoromani e poi riconosciuti come falsi (cat. 60-61)[33].

Nel 1935 l'antiquario Pietro Accorsi vendette al museo il pettine altomedievale con Ercole e il leone Nemeo (cat. 1), un cofanetto eburneo prodotto in Sicilia alla fine del XII secolo (cat. 4) e un dittico trecentesco con scene dell'Infanzia e della Passione di Cristo (cat. 18). Mentre la provenienza originaria delle prime due opere è ancora da ricostruire (sappiamo solo che il cofanetto fino al 1890 era di proprietà della contessa Dönhoff, con residenza a Vevey, sul lago Lemano), Michele Tomasi è riuscito a riconoscere il dittico parigino tra le opere documentate nel 1816 presso Cristina Trivulzio di Belgioioso. Sulle altre acquisizioni da Accorsi, tra il 1940 e il 1941, le fonti sono più esplicite, in particolare il verbale del Comitato Direttivo per l'arte antica del museo riunitosi il 30 ottobre del 1940 (presenti Vittorio Viale, Cesare Bertea, Carlo Aru, Carlo Nigra, Lorenzo Rovere e Monsignor Cravosio). Il Direttore, dopo aver informato i colleghi che "tutto il museo è stato, per esigenze straordinarie, smontato, e i relativi oggetti imballati, rimessi al sicuro in locale sotterraneo, già da tempo predisposto e soprattutto sano e opportunamente rinforzato", dichiara che la disponibilità di bilancio per acquisti di oggetti d'arte antica per l'anno in corso si aggira sulle 300.000 lire e sottopone quindi all'esame del Comitato "un blocco di n. 17 avori già provenienti dalla collezione Trivulzio - Pezzi del XII-XIV e XV secolo di rara fattura, offerti al museo [da Accorsi, già nel dicembre del 1939] per L. 80.000". Il Comitato "esamina i pezzi attentamente trovando tra questi numerosi avori rarissimi ritenuti ormai introvabili sul mercato antiquario e ne approva unanimemente l'acquisto". Aggiungendo ad essi un "Cristo, pure in avorio, del '500 offerto per lire 25.000 e ritenuto un prezzo magnifico e necessario per ben presentare le raccolte del Museo"[34], anch'esso proposto da Accorsi e proveniente dalle raccolte Trivulzio (si tratta probabilmente del "Cristo crocifisso, secolo XVII", così descritto alla voce 106 nel catalogo dell'Esposizione Industriale di Milano del 1874, oggi attribuito alla colonia portoghese di Goa, XVIII secolo, inv. 111/AV)[35]. I diciassette avori Trivulzio corrispondono a opere dal XIV al XV secolo: tavolette per scrivere, piccoli dittici o ante di dittico intagliate con episodi della vita e della Passione di Cristo, una pace con la Crocifissione; e poi manufatti profani: un cofanetto, due pettini, un ago discriminatoio e un sostegno per cappuccio di falco; a cui vanno aggiunti i pezzi rinascimentali: il pettine con scene cavalleresche e mitologiche inv. 119/AV (fig. 9) e le placchette inv. 217/AV e inv. 218/AV[36]. Un terzo quindi della somma a disposizione del Museo Civico per l'anno 1940 venne impiegato per acquisire opere in avorio, in massima parte medievali. È molto probabile, tra l'altro, che anche il riccio di pastorale con Agnus Dei (Sicilia, inizio del XIII secolo, cat. 6), che il museo acquistò da Accorsi pochi mesi più tardi, nel luglio del 1941, per 9.000 lire, provenga dalle raccolte Trivulzio. Com'è noto, il Museo Civico era stato a lungo in trattativa con Luigi Alberico Trivulzio, avvalendosi dell'intermediazione di Accorsi, per l'acquisto dell'intera

[33] Per queste opere: Mallé 1969, pp. 279-282 (pettini e *novaculae*); sul cofanetto: Cat. Torino 1982, p. 89, n. 13 (P. Torre). Altri avori Gualino pervennero alla Galleria Sabauda: Bergamini 1982, in cui vengono discussi anche i pezzi del Museo Civico. Un altro cofanetto già Gualino è ora al Bargello di Firenze: Moretti, Chiesi, Cotichini c.d.s.

[34] Torino, Archivio dei Musei Civici, CAA 320, 1940-C-a. Si tratta degli avori che oggi recano numero d'inventario 106/AV, 118/AV, 119/AV, 131/AV, 133/AV, 137/AV, 141/AV, 142/AV, 143/AV, 144/AV, 145/AV, 146/AV, 147/AV, 154/AV, 181/AV, 217/AV e 218/AV; cat. 26, 55, 25, 11, 12, 62, 19, 20, 15, 14, 13, 23, 57, 59.

[35] Cat. Milano 1874, p. 177; Mallé 1969, pp. 329-330, tavv. 187-188.

[36] Per il pettine inv. 119/AV, francese o fiammingo: Cat. Torino 1996, p. 198, n. 403 (C. Thellung).

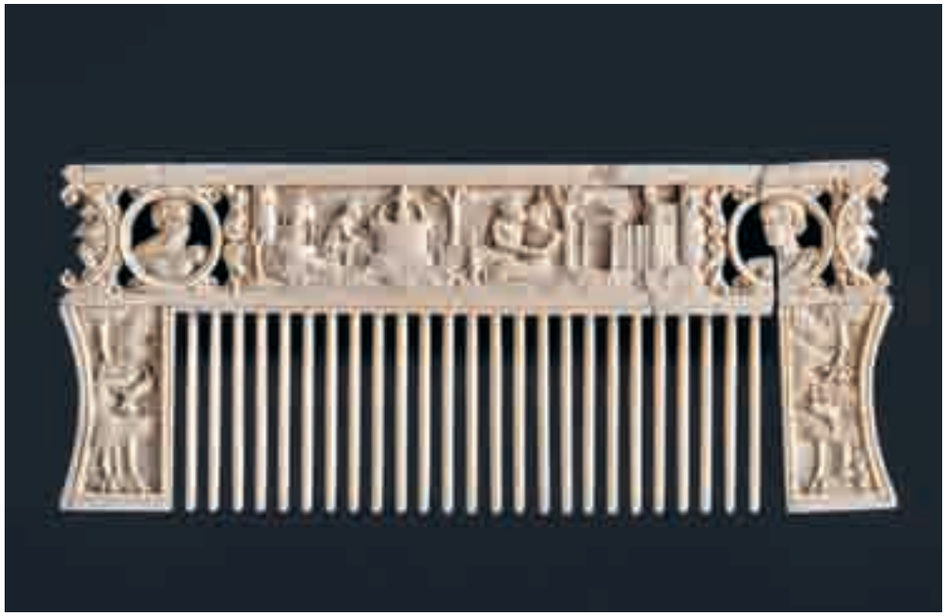


Fig. 9. Pettine con scene mitologiche e cavalleresche, Francia settentrionale, primo quarto XVI secolo. Torino, Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, inv. 119/AV

collezione d'arte dei principi Trivulzio[37]. Una trattativa poi interrotta nella primavera del 1935 per intervento del podestà di Milano, Marcello Visconti di Modrone, e conclusasi con l'acquisto dei tesori Trivulzio da parte del Comune di Milano per le civiche raccolte e la cessione alla città di Torino – in segno di risarcimento per la brusca cancellazione degli accordi – del Ritratto d'uomo di Antonello da Messina e del preziosissimo codice con le Très Belles Heures de Notre Dame de Jean de Berry. In realtà, anche dopo l'accordo, Accorsi riuscì a far pervenire al museo torinese diverse opere della prestigiosa collezione milanese: oltre agli avori, due placchette di Limoges di inizio Duecento, diversi vetri dipinti e dorati e vetri soffiati del XV e XVI secolo[38]. La collezione Trivulzio doveva contare a fine Ottocento almeno sessantacinque avori antichi (presentati all'esposizione storica d'arte industriale del 1874)[39], andati variamente dispersi. Le ricerche sono oggi in corso (partendo dalle opere superstiti note e dagli archivi della famiglia, indagati da Francesca Tasso), ma già sappiamo che oltre al nucleo torinese (18 opere certe) e agli avori paleocristiani entrati al Castello Sforzesco, altri raggiunsero gli Stati Uniti o sono oggi in vari musei e collezioni private in Europa[40].

[37] Su tutta la vicenda: Pettenati 1996a, pp. 417-423 e Pettenati 1996b, pp. 187-190.

[38] Per gli smalti: Castronovo 2014a, pp. 84-87, 92-93. Per i vetri: Cat. Torino 1996, pp. 199-201, nn. 405-408 (S. Pettenati) e nn. 409-412 (M.P. Soffiantino).

[39] Cat. Milano 1874, pp. 173-179.

[40] Per gli avori al Museo delle Arti Decorative del Castello Sforzesco di Milano: Zastrow 1978, pp. 19-23. Al Metropolitan Museum of Art di New York si conserva una sella intagliata e dipinta con scene cortesi (Boemia, 1410-1420), inv. 40.66; al Cleveland Museum of Art, tre placchette con scene cortesi originariamente provenienti da un cofanetto (Lorena, 1330-1350), inv. 1978.39a, b, c. Una piccola anta di dittico con la Vergine gloriosa è al Museo Civico Amedeo Lia di La Spezia (Parigi, primo quarto del XIV secolo), inv. A58: *La Spezia, Museo Civico* 1999, p. 61, n. 2.25 (P. Giusti). Infine, una valva di specchio con coppia che gioca a scacchi, già alla galleria Brimo de Laroussilhe di Parigi nel 2008, è oggi in collezione privata a Londra: Carlier 2008, pp. 80-85. Tutte queste opere, comprese quelle a Palazzo Madama, sono visibili all'interno del sito Gothic Ivories Project del Courtauld Institute of Art di Londra: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/

Avori tardoantichi e medievali nei territori dell'antico ducato di Savoia

Giovanna Saroni

Quello che qui si vuole presentare è una ricognizione sugli avori tardoantichi e medievali conservati in edifici di culto e musei locali di quelli che furono i territori dell'antica contea, poi ducato di Savoia, e delle zone immediatamente limitrofe[1]. Il quadro è lacunoso sia da un punto di vista cronologico che geografico (non sono ad esempio emersi manufatti eburnei né in territorio cuneese, né in quello astigiano), e la ricerca andrebbe integrata con una disamina puntuale delle fonti antiche, da cui spesso affiorano importanti notizie che compensano idealmente la frammentarietà del panorama odierno. Per quanto riguarda gli avori già noti, la situazione si è rivelata disomogenea, poiché ci si è trovati di fronte a opere da tempo oggetto di studio da parte degli storici dell'arte, come il celebre Dittico di Probo del Tesoro della cattedrale di Aosta (fig. 1); e ad altre che, viceversa, erano e in parte restano ancora in attesa di approfondimenti, come gli avori del Museo Leone di Vercelli (figg. 11, 23, 30), sui quali le conoscenze risultavano di fatto ferme alle perspicaci ma poche righe ad essi dedicate da Vittorio Viale nel 1935[2]. È emerso un numero abbastanza cospicuo di manufatti eburnei nei musei e nelle chiese della Savoia e dell'Alta Savoia[3]. Anche in questo caso, alcuni erano già noti, come il tau del Tesoro della cattedrale di Moûtiers-en-Tarentaise, rinvenuto nel 1818 tra le rovine dell'abbazia di Tamié (fig. 10); altri, invece, meriteranno ulteriori indagini, come il riccio di pastorale trecentesco del Musée savoisien di Chambéry (figg. 18 a-b) che era stato segnalato da Raymond Koechlin nel 1924 nel suo corpus sugli avori gotici francesi, ma che non ha suscitato l'attenzione della critica successiva[4].

Da rilevare è la sopravvivenza nell'area geografica qui presa in considerazione di un numero relativamente consistente di dittici eburnei tardoantichi, ossia: il già citato dittico del Tesoro della cattedrale di Aosta (fig. 1)[5]; il cosiddetto Dittico del Patrizio oggi conservato nei Musei della Canonica del duomo di Novara (figg. 2 a-b)[6]; e il dittico ora nella sala capitolare della basilica di San Gaudenzio sempre a Novara (figg. 3 a-b)[7]. Sono manufatti di cronologia e provenienza geografica diverse: il dittico di Aosta, che reca sulle due valve la figura dell'imperatore Onorio con le insegne del potere, fu realizzato a Roma nel 406 d.C. su iniziativa di Anicio Petronio Probo in occasione della sua nomina a console ordinario per l'Occidente. Il dittico del duomo di Novara, le cui valve raffigurano entrambe lo stesso personaggio clamidato in piedi sotto un'edicola circolare, fu invece prodotto intorno al 425 d.C. in Italia settentrionale, forse a Ravenna. In questo caso, non si tratta di un dittico consolare ma di un dittico eseguito per celebrare un'altra importante carica civile, verosimilmente quella del *patriciatus*, che in età tardoantica era seconda per prestigio solo al *consulatus*: lo indicherebbe il *volumen*

[1] Lo strumento di partenza per questa ricerca sono stati, da un lato, le schede OA e della CEI conservate presso la Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte; dall'altro, il database Mobilier-Palissy, in cui è censito il patrimonio mobile vincolato dallo Stato francese (www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/. Mancano strumenti di ricerca analoghi per i territori dell'attuale Svizzera francese che nel Medioevo facevano parte dei domini sabaudi). Poiché in questi repertori è risultato essere schedato (e non sempre) solo il materiale già noto alla critica, si è reso necessario prendere contatto direttamente con le istituzioni, ossia con i parroci e i responsabili delle diocesi, con i direttori e i conservatori dei musei locali, con i funzionari della Soprintendenza piemontese e valdostana, e con quelli della Conservation départementale du patrimoine de la Savoie et de la Haute-Savoie. Sono così emersi manufatti del tutto o pressoché sconosciuti agli studiosi, tra cui un cofanetto embriachesco di qualità, conservato nei depositi di Palazzo Reale a Torino (fig. 24). La visita diretta *in loco* ha permesso invece di riportare alla luce un inedito riccio di pastorale romanico nell'abbazia di Sixt in Alta Savoia (fig. 12), e di analizzare *de visu* opere fino a quel momento citate in maniera fugace e senza immagini di riferimento, come un forzierino quattrocentesco custodito nel deposito del Capitolo della cattedrale di Ivrea (fig. 26). Si è poi tenuto ovviamente conto degli avori che provengono (o parrebbero provenire) dall'area geografica presa in esame, ma che attualmente si trovano fuori dal territorio: è il caso della valva di dittico conosciuto come Dittico dei Lampadii, che si conserva oggi al Museo di Santa Giulia a Brescia (fig. 4); e di quei capolavori assoluti che sono l'Incoronazione della Vergine e la Deposizione dalla croce ora al Louvre (figg. 16-17). Esulano invece da questa rassegna il trittico embriachesco e il cofanetto quattrocentesco proveniente dai Paesi Bassi – già nelle collezioni di Alexandre-Charles Sauvageot, – che il Louvre ha depositato presso il Musée d'Art et d'Histoire di Chambéry il 10 ottobre 1958 (nn. D. 58-3-1 e D. 58-2-1), e la cui storia non si lega all'area geografica qui considerata: Gaborit-Chopin 2003, p. 556, n. 262 e pp. 557-558, n. 263.

[2] Viale 1935, pp. 70-71.

[3] Va rilevata l'assenza di avori a Saint-Jean-de-Maurienne, Hautecombe, Le Bourget-du-Lac, Le Reposoir, Bellevaux, come già indicato a suo tempo da Jean Taralon (Taralon 1966, p. 276). Molte perdite sono da imputare alle incursioni rivoluzionarie, che a Saint-Jean-de-Maurienne e a Hautecombe furono particolarmente devastanti. Agli inizi del XVIII secolo, nel Tesoro della cattedrale di Saint-Jean-de-Maurienne si trovava un pastorale in avorio verosimilmente di epoca medievale: cfr. Bruchet (1908) 1981, p. 265. Per tre cassettine eburnee segnalate, invece, all'inizio del XVII secolo ad Hautecombe, si veda più avanti.

Fig. 1. Dittico (noto come Dittico di Probo), Roma, 406 d.C. Aosta, Museo del Tesoro della cattedrale

arrotolato tenuto nella valva di destra dall'effigiato, la cui identità rimane sconosciuta. Il dittico di San Gaudenzio, infine, è nuovamente un dittico consolare e fu prodotto forse a Costantinopoli nel 520 d.C. circa. Esso si avvicina per tipologia, iconografia e formula compositiva al dittico del console Areobindo del Louvre[8], ma, a differenza di quest'ultimo, il dittico di Novara è anepigrafe e non presenta indizi che rivelino il nome del console raffigurato a mezzobusto nei medaglioni centrali delle valve con la *toga picta*, la *mappa* per dare inizio ai giochi circensi in una mano e lo scettro nell'altra[9].

Per i dittici di Novara è attestata una loro presenza *in loco* fin dal Medioevo: entrambi infatti recano iscritta a inchiostro sulle facce interne delle valve (figg. 2b, 3b) una cronotassi dei vescovi novaresi, i cui caratteri grafici indicano che i due avori furono reimpiegati per uso liturgico a partire almeno dall'XI secolo (dittico di San Gaudenzio), o dai primi anni del XII secolo (dittico del duomo)[10]. La storia del dittico di Aosta resta invece oscura fino al momento del suo ritrovamento nell'antica sacrestia della cattedrale nel 1833, anche se le iscrizioni liturgiche aggiunte all'interno

[4] Koechlin 1924, vol. I, p. 267 e vol. II, p. 269, n. 749. Per l'impatto del repertorio di Koechlin sugli studi successivi: Gaborit-Chopin 2011, pp. 157-160.

[5] Come noto, il Dittico di Probo gode di un'ampia letteratura che lo ha studiato sotto più punti di vista (tipologico, iconografico, stilistico). Si vedano almeno: Delbrück (1929) 2009, pp. 171-174, n. 1; Volbach (1916) 1976, pp. 22-23, n. 1; Cracco Ruggini 2001-2004, pp. 81-104; Cracco Ruggini 2011, pp. 88-91; *Cattedrale di Aosta* 2013, pp. 260-261, n. 60 (F. Crivello).

[6] Delbrück (1929) 2009, p. 248, n. 64; Volbach (1916) 1976, p. 43, n. 64; Stoppa 1978; Cat. Milano 1990, p. 340, n. 5b. 1b (C. Compostella); David 2007, pp. 21, 28; Cat. Vicenza 2007, pp. 216-219, n. 56 (E. Gagetti); Visconti 2012, pp. 241-245, nn. 11a-11e.

[7] Delbrück (1929) 2009, p. 174, n. 42; Volbach (1916) 1976, p. 34, n. 42; Stoppa 1978; Cat. Milano 1990, p. 343, n. 5b. 1g (C. Compostella); David 2007, pp. 14-15; Visconti 2012, p. 245, n. 12.

[8] Cat. Parigi 1992, pp. 52-53, n. 14 (D. Gaborit-Chopin); Gaborit-Chopin 2003, pp. 45-47, n. 7.

[9] Per due copie ottocentesche del dittico di San Gaudenzio, con cui l'avorio novarese è stato a volte confuso: Delbrück (1929) 2009, p. 278; Nikolajević 1991, pp. 38-45; Gibson 1994, p. 111; Williamson 2010, p. 433.

[10] Sui problemi relativi alla data di redazione delle iscrizioni presenti sui due dittici novaresi: Cantino Wataghin 1999, pp. 55-57 (con bibliografia precedente). Entrambi gli avori furono citati per la prima volta nel 1612 dal vescovo Carlo Bascapè, che individuava nelle figure del dittico del duomo, san Gaudenzio e sant'Agabio, primi vescovi della chiesa novarese e patroni della città; in quelle del dittico della basilica gaudenziana, un diacono e un suddiacono: Bascapè (1612) 1993, vol. II, pp. 253-255.

Fig. 2a. Dittico (noto come Dittico del Patrizio), recto, Nord Italia (probabilmente Ravenna), 425 d.C. circa. Novara, Musei della Canonica del duomo

delle valve indicano che l'avorio, come accadde per quelli novaresi, dovette essere utilizzato in ambito ecclesiastico già nel primo Medioevo, forse proprio ad Aosta[11]. Va poi ricordata la valva del Dittico dei Lampadii (fig. 4), che rappresenta su due registri una scena di giochi circensi: in alto, sotto la scritta a lettere capitali [L]AMPADIORVM, campeggia il *tribunal* da cui si affaccia il magistrato che presiede alla gara insieme a due personaggi togati di rango inferiore; in basso, quattro quadrighe corrono attorno alla spina dello stadio. La provenienza dell'oggetto dal territorio piemontese non è sicura, anche se non si è mai messa in discussione l'ipotesi formulata nel 1967 da Chiara Formis[12], la quale, avendo trovato citate nell'inventario del tesoro del duomo di Novara del 1175 delle "tabulae eburneae in quibus est scriptum Lampadiorum Rufiorum", indicò una possibile origine novarese per la valva di Brescia (la valva mancante con il nome dei Rufi sarebbe invece irrimediabilmente perduta)[13]. Quello che è certo è che la placca, come si evince dai fori presenti sull'avorio, ad un certo punto della sua storia – verosimilmente durante il Medioevo – fu utilizzata come parte di una rilegatura di libro. Nel 1750

[11] Cracco Ruggini 2011, pp. 88-91.

[12] Formis 1967, pp. 187-191.

[13] Non è questa la sede per entrare nel merito della funzione (dittico nuziale o dittico consolare) del manufatto, né della sua attribuzione stilistica (confronti sono stati fatti anche con il Dittico di Probo della cattedrale di Aosta), né delle ipotesi circa l'identità del membro dei Lampadii raffigurato sulla valva. Per tutti questi problemi, la bibliografia essenziale di riferimento è: Delbrück (1929) 2009, pp. 341-344, n. 56; Volbach (1916) 1976, p. 39, n. 54; Stoppa 1978; Cat. Milano 1990, pp. 339-340, n. 5b. 1a (C. Stella); Cat. Roma 2000, pp. 445-447, n. 33 (K.S. Painter); Cat. Udine 2008, pp. 170-171, n. IV. 11 (S. Piussi); Cat. Bonn 2010, pp. 203-205, n. 130 (F. Morandini); Visconti 2012, pp. 235-236, nn. 6a-6b. Le "tabulae", forse presenti in duomo ancora nel 1494, erano già scomparse prima del 1593.

Fig. 2b. Dittico (noto come Dittico del Patrizio), verso, Nord Italia (probabilmente Ravenna), 425 d.C. circa. Novara, Musei della Canonica del duomo

divenne proprietà del cardinale Angelo Maria Querini che alla sua morte (1755) la donò alla Biblioteca Queriniana di Brescia da lui stesso fondata, e nel 1882 entrò nelle collezioni del Civico Museo Cristiano[14].

All'arco cronologico compreso tra VII e IX secolo, che corrisponde a un generale impoverimento nella produzione dell'avorio[15], risalgono tre cassettine in osso – conservate rispettivamente, una nella collegiata dei Santi Pietro e Orso di Aosta[16], e due nel Museo Diocesano di Arte Sacra di Susa (fig. 5)[17] – e un probabile rivestimento di coperchio di cofanetto ora al Museo di Antichità di Torino[18]. L'estrema semplicità di questi oggetti, caratterizzati da una ornamentazione aniconica realizzata con motivi a traforo e decori a "occhi di dado" impressi a punzone, e la difficoltà a dare loro una collocazione cronologica e geografica sicure, trattandosi di una tipologia che conobbe grande diffusione in un arco di tempo alquanto esteso, li pone però a margine di questo lavoro[19].

Di datazione incerta è la cassetta reliquiario di san Giovanni Battista e degli Apostoli del Museo del Tesoro del Duomo di Vercelli (fig. 7). È un cofanetto ligneo di forma rettangolare con coperchio a piramide tronca, rivestito da placchette in

[14] Stella 1980.

[15] Tomasi 2003a, p. 457.

[16] Orlandoni 2001, p. 125; Bordon 2011, p. 163. Il cofanetto è forse identificabile con una delle cassette eburnee menzionate nella visita pastorale del 1419: Brunod 1977, p. 200.

[17] Il Museo Diocesano di Arte Sacra di Susa conserva due cofanetti, entrambi datati dalla critica intorno al VII secolo: il primo (fig. 5) è stato ritrovato in occasione dell'apertura della cassa-reliquiario di sant'Eldrado (Novalesa, chiesa parrocchiale di Santo Stefano), nel novembre del 1998; il secondo è attestato nell'abbazia di San Giusto a Susa nel 1880, insieme a un altro reliquiario in osso di dimensioni un poco superiori, oggi perduto (forse si tratta dei due cofanetti eburnei citati il 15 ottobre del 1617, in occasione dell'inaugurazione della nuova cappella delle reliquie in San Giusto): Cat. Susa-Novalesa 2006, pp. 90-91, 92-93, nn. III.6, III.7 (S. Uggé); Cat. Torino-Novalesa 2007, p. 308, n. 6.2 (S. Uggé); Zonato 2009, p. 4.

[18] Torino, Museo di Antichità, inv. n. 52573. Le 41 placchette sono emerse durante una campagna di scavi effettuata nel 1986 nella chiesa di San Gervasio di Centallo (Cuneo) a nord dell'abside, in un'area occupata da sepolture di età longobarda: Cat. Torino-Novalesa 2007, pp. 102-103, n. 1.3.8 (L. Peirani Baricco).

[19] Per motivi analoghi sono stati esclusi da questa rassegna i numerosi pettini in osso con decorazioni geometriche, e più raramente zoomorfe, che sono stati rinvenuti in occasione di antichi e recenti scavi archeologici sul territorio piemontese e svizzero, e che in un alcuni casi possono essere stati prodotti *in loco*. Cfr. ad esempio: Besson 1909, pp. 179-180; Micheletto 2001, p. 80; *Museo Archeologico di Acqui Terme* 2002, p. 74; Cat. Susa-Novalesa 2006, pp. 88-89, n. III.5 (S. Uggé); Giostra 2007, pp. 63-97; *Patrimoines en stock* 2010, p. 127, fig. 157.

Fig. 3a. Dittico, recto, Costantinopoli (?), 520 d.C. circa. Novara, basilica di San Gaudenzio, sala capitolare

osso traforate e incise che raffigurano aquile e altri rapaci, alternati a ricchi viluppi vegetali. L'oggetto, la cui storia antica rimane sconosciuta[20] e per il quale forse è stato utilizzato materiale di reimpiego[21], non è più percepibile nel suo fulgore originario, perché sono andate perdute circa 25 lamelle e quasi tutte le paste vitree, che arricchivano i listelli rettangolari posti a mo' di cornice sui lati e sul coperchio della cassettina. Inizialmente attribuito ad ambito bizantino-ravennate dell'VIII-IX secolo, il cofanetto è stato poi ricondotto all'Italia meridionale e al X-XI secolo, mentre una tesi al momento isolata lo ritiene un prodotto egizio di epoca fatimide[22]. I confronti avanzati per questo raro manufatto non mi sembrano convincenti[23], e non sono da escludere altri ambiti di provenienza rispetto a quelli fino ad ora proposti.

Tra XI e XII secolo si collocano quattro oggetti molto diversi l'uno dall'altro per tipologia, funzione e origine geografica. Il primo è un cofanetto in osso conservato al castello di Chillon nel Vaud (fig. 6), un territorio che alla fine del Medioevo faceva parte dei domini sabaudi. La cassettina ricorda quelle sopracitate di Aosta e Susa, ma è di fattura più pregiata e di datazione meno approssimativa. Si tratta per l'esattezza di una copia di inizio Novecento eseguita a partire dai

[20] Come aveva già osservato Vittorio Viale (1967), l'indicazione "capsa… in qua sunt capsetae septem de ebore" che si trova nel più antico inventario sopravvissuto del tesoro della cattedrale di Vercelli (1426) è troppo generica per essere riferita al nostro cofanetto. Questo non è inoltre citato, a differenza di altri oggetti del tesoro, in un elenco delle reliquie risalente al 1676: Cat. Palermo 2006, vol. I, pp. 460-461, n. VII 3 b (S. Uggè).

[21] Cat. Palermo 2006, vol. I, pp. 460-461, n. VII 3 b (S. Uggè).

[22] Brizio 1935, p. 53; Cat. Torino 1939, p. 247, n. 59; Viale 1967, p. 25, n. 10; Franzoni, Pagella 2002, p. 63; Galán y Galindo 2005, vol. II, pp. 368-369, n. 31062; Cat. Palermo 2006, vol. I, pp. 460-461, n. VII 3 b (S. Uggè); Uggé 2009, p. 37. All'interno della cassettina si conserva un prezioso frammento di tessuto del XIII secolo (manifattura spagnola), già pubblicato da Viale 1967 e poi da Devoti 1974, tav. 8, e su cui di recente si vedano: Cat. Palermo 2006, vol. I, p. 459, n. VII 3 a (G. Lalli); Bovenzi 2007, pp. 59-60.

[23] Viale (1967), seguito di recente da Uggé (Palermo 2006, vol. I, pp. 460-461, n. VII 3 b), aveva avvicinato il cofanetto vercellese alla pisside del califfo di Cordova Al Hakam II (961-976), ora al Victoria and Albert Museum di Londra (Galán y Galindo 2005, vol. II, pp. 20-22, n. 02003). Galán y Galindo propone, invece, un confronto con la cassettina, inv. 6974/60 dello stesso museo (Galán y Galindo 2005, vol. II, pp. 363-364, n. 30004).

Fig. 3b. Dittico, verso, Costantinopoli (?), 520 d.C. circa. Novara, basilica di San Gaudenzio, sala capitolare

frammenti ritrovati nel 1897 nella cripta della cappella primitiva del castello, che serviva anche il borgo di Chillon, e che fu abbandonata nel XIII secolo, quando i conti di Savoia fecero erigere una nuova cappella ancora oggi esistente. La ricostruzione del cofanetto, scoperto tra i resti dell'altare della cripta e usato come reliquiario, fu effettuata su disegni forniti dall'architetto e archeologo vodese Albert Naef, che diresse i restauri del castello a cavallo tra Otto e Novecento, e che era interessato a recuperarne interamente la *facies* medievale, a volte a costo di arbitrari interventi integrativi. Rispetto alla ricomposizione proposta da Naef, gli studi recenti propendono per una forma leggermente diversa dell'antico cofanetto, che rientra in una tipologia propria dell'XI-XII secolo[24].

A una data analoga risale il cofanetto bizantino della sacrestia della cattedrale di Ivrea (fig. 8), noto da tempo, e appartenente alla serie dei cosiddetti "rosette caskets", per la caratteristica decorazione con rosette a otto petali e otto contropetali entro cerchi che corrono lungo i bordi del manufatto e ne incorniciano le

[24] Besson 1909, pp. 33-34 e p. 35, tav. V; Heinz 1982, pp. 70-71; Huguenin 2010.

Fig. 4. Valva di Dittico (noto come Dittico dei Lampadii), Italia settentrionale o Gallia del sud (?), fine IV secolo d.C. (?). Brescia, Santa Giulia. Museo della città, inv. Avori 4

movimentate scene centrali[25]. La cassetta eporediese, che si distingue per la qualità della fattura, rientra in un sottogruppo di questa famiglia, di cui fa parte, tra gli altri, un cofanetto segnalato nella cattedrale di Pisa già alla fine del XIII secolo, e attualmente conservato al Museo dell'Opera della città[26]. In un momento successivo alla sua confezione, il cofanetto della cattedrale di Ivrea è stato guarnito con 23 elementi metallici, in bronzo dorato e ageminato: secondo gli ultimi studi[27], l'aggiunta di questi inserti, che raffigurebbero temi cortesi e astronomici, non sarebbe un aggiornamento di gusto con funzione puramente decorativa, ma un consapevole riadattamento dell'iconografia del cofanetto bizantino in base ai canoni dell'arte profana islamica del XII-XIII secolo. Quanto alla storia della

[25] Cat. Torino 1898, p. 130, n. 190; Venturi 1898, pp. 456-457; Venturi 1902, vol. II, p. 608; Goldschmidt, Weitzmann (1930-1934) 1979, vol. II, p. 47, n. 64 a-d; Cat. Torino 1939, pp. 232-233, n. 8; Arena, Piglione, Romano 1994, p. 151 nota 15; Lomartire 1995; Walker 2008.

[26] Baracchini 1986, p. 115.

[27] Walker 2008.

Fig. 5. Cofanetto, Ambito merovingio o longobardo (?), VII secolo (?). Susa, Museo Diocesano di Arte Sacra, inv. SC.101/DIOC

Fig. 6. Cofanetto, XI-XII secolo (copia eseguita da Frédéric Tauxe nel 1914 a partire da frammenti ritrovati nel 1897). Losanna, Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, inv. PM/4122 (attualmente esposto al castello di Chillon)

cassetta di Ivrea, la tradizione vuole che essa contenesse un tempo le reliquie del vescovo Warmondo, ma non esistono appigli documentari che ci permettano anche solo di ipotizzare un legame tra il prezioso manufatto e uno dei grandi vescovi eporediesi del XII-XIII secolo, e il suo ingresso nella cattedrale di Santa Maria resta oscuro[28].

Si può invece in parte ricostruire la storia del dittico con scene cristologiche e santi del Tesoro della cattedrale di Chambéry (figg. 9 a-b). È assai probabile infatti che esso si trovasse già a partire dal 1496 nella cappella del castello di Les Echelles, a una ventina di chilometri da Chambéry, insieme a numerose altre suppellettili di pregio, tra cui croci, crocifissi, calici, reliquiari ricoperti di pietre preziose, e manoscritti riccamente rilegati[29]. La cappella era stata costruita intorno al 1260 dai Cavalieri dell'Ordine dell'Ospedale di San Giovanni di Gerusalemme, per volere di Beatrice di Savoia, figlia di Tommaso I conte di Savoia, che nel 1266 fu sepolta nel nuovo edificio[30]. Sia la cappella che il castello furono demoliti tra la fine del XVI secolo e l'inizio del successivo, durante le guerre di religione. Proprio per evitare le incursioni delle truppe protestanti, nel 1589 il ricco Tesoro della cappella del castello di Les Echelles, compreso il dittico eburneo, fu trasportato a Chambéry dove fu custodito nel castello dei duchi di Savoia prima, nella Sainte-Chapelle poi e infine nel convento di San Domenico[31]. Nel 1619, il Tesoro tornò a Les Echelles, e poiché la cappella del castello era stata nel frattempo abbattuta, esso fu deposto nella sacrestia della chiesa parrocchiale di Notre-Dame. Qui, il dittico si trovava ancora nel 1793, quando fu visto e descritto dallo scrittore savoiardo Joseph de Maistre, che riportò l'opinione diffusa ai suoi tempi ossia che l'oggetto era stato un dono di Beatrice di Savoia alla chiesa degli Ospedalieri di San Giovanni di Gerusalemme da lei fondata[32]. Durante la Rivoluzione francese il Tesoro della chiesa parrocchiale di Les Echelles andò in parte distrutto, in parte

[28] Saverio Lomartire ha proposto con estrema cautela di identificare il cofanetto con uno dei due "scrinea" citati in un inventario del 1427, relativo alle suppellettili liturgiche e ai codici della cattedrale di Ivrea: uno "scrineum magnum partim ferratum", contenente un cucchiaio liturgico ("chocleare sancti Jacobi apostoli"), il crisma e gli olii santi, o un "aliud magnum scrineum in quo nichil est" (Lomartire 1995, p. 25 e pp. 32-33 nota 5). Che il cofanetto, al momento del suo ingresso in cattedrale, sia stato usato quale contenitore di reliquie, come normalmente avveniva quando queste tipologie di oggetti arrivavano nei tesori delle chiese, è testimoniato dalle foto pubblicate da Augusto Cavallari Murat nel 1976, dove si vedono tracce di sigilli (oggi non più presenti) sul fianco sinistro della cassettina (Cavallari Murat 1976, pp. 62, 64-65).

[29] Perrin 1897; Perret 1967.

[30] Per la descrizione accurata della tomba di Beatrice, accompagnata da una incisione di Jean Jacques Thourneysen: Guichenon 1660, p. 264.

[31] Nell'inventario "des reliquaires des vases et des ornements appartenant a la chapelle du château des Eschelles déposés dans le trésor de la Ste Chapelle de Chambéry ou confiés au sacristain des Échelles", redatto il 20 giugno 1606, oltre al dittico, sono citate: "deux boyttes rondes dyvoire garnies de lotton une boytte dyvoire garnie dargent" (Perrin 1897, p. 105).

[32] "J'ai vu un monument assez curieux - Deux tablettes d'ivoire réunies par deux charnières en forme de Diptyques, représentant en bas reliefs divers évenemens de la vie de J. C.; le tout est chargé d'inscriptions grecques. ce monument déposé dans la

Fig. 7. Cofanetto (Cassetta reliquiario di san Giovanni Battista e dei santi Apostoli), Italia del sud (?), X-XI secolo (?). Vercelli, Museo del Tesoro del Duomo

sacristie de l'église paroissiale des Echelles, vient de la Princesse Béatrix qui, sans doute, le tenait d'une église de Palestine avec qui nous avions de grandes relations dans le 13e siècle" (*Les Carnets du Comte Joseph de Maistre* 1923, pp. 25-26).

[33] Billiet 1846, pp. 577-604. Il dittico compare nel catalogo di una mostra tenutasi a Chambéry nel 1863 in occasione del Congrès scientifique de France: Cat. Chambéry 1866, p. 328, n. 38: "Dyptique figuré du XIIIe siècle, avec caractères grecs ivoire (S.Em.le cardinal-archevêque de Chambéry)".

[34] Sulla scheda ministeriale relativa al dittico risulta che esso fu rubato e ritrovato nel 1970. Si apprende anche che un altro dittico presente in cattedrale "aurait été vendu par les chanoines en 1905".

[35] Goldschmidt, Weitzmann (1930-1934) 1979, vol. II, pp. 78-79, n. 222 a-d; Cat. Parigi 1965, pp.

disperso. Intorno agli anni venti dell'Ottocento, il dittico fu trovato in uno stato di semi abbandono nella sacrestia di una chiesa savoiarda non meglio identificata, ma probabilmente ancora quella di Notre-Dame a Les Echelles, ed entrò poco dopo in possesso del cardinale Alexis Billiet, vescovo di Saint-Jean-de-Maurienne e poi arcivescovo di Chambéry dal 1840 al 1873[33]. Fu Billiet a donare il dittico alla cattedrale di questa seconda città, dove si trova tuttora[34].

Nonostante sia stato pubblicato in più occasioni ed esposto in mostre importanti, il dittico stenta a trovare una sua collocazione geografica e cronologica: Bisanzio o Venezia? Fine XII, inizio XIII?[35] Gli approfondimenti futuri su questo interessante manufatto non potranno prescindere dalle strette affinità che esso presenta nel formato, nelle dimensioni, nel tenore dell'iscrizione e nell'iconografia, con un dittico eburneo conservato al Muzeum Narodowe di Varsavia[36]. Il confronto si può allargare, quanto meno su basi epigrafiche, a un terzo dittico acquistato dal Louvre nel 2013. È stato rilevato che le iscrizioni presenti in tutti e

Fig. 8. Cofanetto, Bisanzio, XI-XII secolo. Ivrea, cattedrale, sacrestia

380-381, n. 699; Beckwith 1966, p. 13; Gaborit-Chopin 1978, p. 126; Cat. Parigi 1992, pp. 266-267, n. 174 (J. Durand); Durand, Bousquet 1995, pp. 47-53. Il dibattito sulla localizzazione del dittico di Chambéry dovrà tenere conto delle recenti osservazioni di Paul Williamson, che ha restituito a Costantinopoli la placca con il Giudizio Universale, inv. A.24-1926, del Victoria and Albert Museum di Londra, in precedenza ritenuta il caposaldo di una presunta produzione veneziana di avori: Williamson 2010, pp. 128-133, n. 30.

[36] Ratkowska 1965.

[37] Kiourtzian 2004, p. 238. Una diversa opinione è espressa in un recente repertorio sugli epigrammi bizantini (Rhoby 2010, pp. 326-328, 329-331, 346-348, nn. E120, E122, E133), dove i tre dittici, in base ai caratteri delle loro iscrizioni, sono attribuiti al X secolo. Tale datazione però difficilmente può essere accettata sotto il profilo storico-artistico.

tre i dittici seguono le regole metriche bizantine, non rivelano errori di ortografia, mostrano, sia nella forma sia nel contenuto, forti analogie, e si datano su base paleografica al XII-XIII secolo[37].

Da tutt'altra area geografica arriva il tau in avorio di tricheco del Tesoro della cattedrale di Saint-Pierre a Moûtiers-en-Tarentaise (fig. 10), rinvenuto nel 1818 tra le rovine dell'abbazia di Notre-Dame di Tamié in Savoia[38], e usato in origine come impugnatura di un bastone pastorale[39]. Secondo la tradizione, trasmessa dai monaci di Tamié prima della Rivoluzione, il tau appartenne a Pierre II, primo abate del monastero cistercense (1132-1140), e arcivescovo di Tarantasia dal 1141 al 1174[40]. Questo riferimento storico non è contraddetto dalla datazione del manufatto che dovrebbe risalire alla metà o seconda metà del XII secolo. Più difficile stabilire il luogo di produzione dell'oggetto: la decorazione con piccoli draghi alati e affrontati che mangiano grappoli d'uva in mezzo a racemi potrebbe essere infatti inglese o scandinava[41].

Fig. 9a. Dittico con scene cristologiche e santi, recto, Bisanzio, XIII secolo. Chambéry, cattedrale, Tesoro

Fig. 9b. Dittico con scene cristologiche e santi, verso, Bisanzio, XIII secolo. Chambéry, cattedrale, Tesoro

[38] "Je fouillai dans les décombres, j'y trouvai encore quelques livres d'église, des fragments d'image, mais l'objet le plus précieux, que j'obtins de mes recherches, fut le bâton pastoral de Saint-Pierre, premier abbé de Tamié, monument vénérable de la simplicité évangélique" (Mouthon 1828, p. 84). Così nel resoconto romanzato del monaco Félix-Emmanuel Mouthon. In realtà, il pastorale, dopo la partenza dei monaci dall'abbazia di Tamié, venne conservato successivamente da alcune famiglie del luogo. Fu una di queste a dare l'oggetto a Mouthon che lo portò con sé all'abbazia di Novalesa. In seguito, i monaci di questa abbazia donarono il pastorale al vescovo di Tarantasia Jean-François-Marcellin Turinaz (1786-1869) che lo depositò nel Tesoro della cattedrale di Moûtiers, dove si trova tuttora (Garin 1927, pp. 30, 58, 137).

[39] Il tau è oggi montato su un piedistallo ligneo ricoperto di velluto rosso, che fa da supporto anche a un nodo ovale, di avorio diverso e più scadente rispetto a quello usato per l'impugnatura. Alla fine dell'Ottocento tau e nodo erano montati su un bastone di legno, oggi perduto e all'epoca conservato in una custodia lignea probabilmente settecentesca: Barbier de Montault 1879, pp. 546-555; Borrel 1884, pp. 253-254; Cat. Parigi 1965, p. 381, n. 701; Beckwith 1966, p. 17; Gaborit-Chopin 1978, p. 114 e pp. 200-201, n. 167; Gaborit-Chopin (1983) 1984, p. 269; Gaborit-Chopin 1992, p. 204; Cat. Saint-Antoine-l'Abbaye 2011, p. 42, scheda n.n. (M. Jullian).

[40] Secondo Barbier de Montault 1879, che però non cita la sua fonte, nel testamento di Pierre II compariva una "croceam […] solum eburneam". Come mi ha fatto gentilmente notare Giampaolo Distefano, forse lo studioso ha confuso l'oggetto con la croce d'avorio che è menzionata in identica maniera nel testamento di Pietro Grossi du Chastelar, arcivescovo di Tarantasia dal 1272 al 1283: Besson 1759, p. 406.

Il cofanetto, inv. 4305, del Museo Leone di Vercelli (figg. 11), appartiene alla produzione di avori convenzionalmente noti come "arabo-siculi", e come tale è stato schedato nei repertori di Perry Blythe Cott e José Ferrandis[42]. Si conservano numerosi esemplari di queste cassettine, verosimilmente confezionate nella Sicilia normanna e entrate presto nei tesori delle chiese, la cui cronologia e la cui classificazione rimangono in molti casi ancora da definire[43]. Rientrano nella stessa grande famiglia, anche se fanno parte di una sottoclasse diversa da quella a cui appartiene la cassettina di Vercelli, i due cofanetti, invv. 179/AV e 183/AV, del Museo Civico d'Arte Antica di Torino (cat. 3-4). Non è da escludere che le cerniere angolari del cofanetto vercellese, sia sulla cassa che sul coperchio, debbano imputarsi a un intervento successivo: sembra avvalorare

Fig. 10. Tau, Inghilterra o Scandinavia, seconda metà o fine XII secolo. Moûtiers-en-Tarentaise, cattedrale, Tesoro

questa ipotesi la presenza, tra gli elementi decorativi, di finti serramenti di rinforzo che servono a nascondere i perni che uniscono tra loro le tavolette eburnee e che si trovano su quei cofanetti arabo-siculi di qualità più dozzinale che imitavano la struttura degli esemplari tecnicamente più elaborati[44]. Per ciò che concerne la decorazione pittorica, il cofanetto vercellese si avvicina sia a quello conservato nella basilica di Sant'Ambrogio a Milano, sia a quello un tempo a Montecassino, sia, soprattutto, a uno dei cofanetti ora nella cattedrale di Sant'Andrea a Veroli[45].

[41] L'avorio di tricheco indica in ogni caso una produzione nordica del manufatto (Roesdahl 1998). La decorazione vegetale spesso presente nei ricci di pastorale a partire almeno dalla prima metà dell'XI secolo allude alla verga fiorita di Aronne, e ad Aronne e alla sua verga parrebbero anche rimandare i serpenti-draghi nascosti nella vegetazione del tau di Moûtiers: Heslop 1994.

[42] Cott 1939, p. 34, n. 27; Ferrandis 1935-1940, vol. II, p. 190, n. 69b. Si vedano, inoltre: Viale 1935, p. 70; *Guida al Museo* 2008, p. 50; Armando 2012, vol. II, VERCELLI 006. È una cassettina, a base rettangolare con coperchio a tronco di piramide, priva di anima lignea. Si compone di 14 sottili lastrine eburnee (9 sul coperchio e 5 sul corpo), tenute insieme da perni in avorio e da 29 serramenti angolari a terminazione lanceolata in bronzo dorato, che hanno funzione sia strutturale che ornamentale: tre di essi, di cui uno costituisce il gancio della piastra di chiusura, fungono da collegamento fra cassa e coperchio, il quale è dotato di una maniglia di forma squadrata. È andata in gran parte perduta la originaria decorazione dipinta del manufatto: restano tracce di disegni profilati in nero che raffigurano motivi geometrici e fitomorfi, palmette, medaglioni polilobati, due volatili su uno dei lati corti, e finti serramenti di rinforzo che servono a nascondere i perni che uniscono tra loro le tavolette di avorio. Il cofanetto, che proviene dall'Ospedale Maggiore di Vercelli, non compare nell'"Elenco degli oggetti di antichità rimessi dall'Amministrazione dell'Ospedale Maggiore di Vercelli al Signor Cavaliere Notaio Camillo Leone" nel 1889, ma negli anni successivi l'Ospedale continuò a vendere al notaio oggetti del suo patrimonio artistico, tra cui, nel 1906, "un cofanetto antico", forse identificabile col nostro: cfr. Perazzo 1990, pp. 125-153, in particolare p. 145.

[43] Per la fortuna critica degli avori arabo-siculi (cofanetti e teche cilindriche, ma anche pettini liturgici e ricci di pastorale) e per la discussione della bibliografia relativa: G. Distefano, *Le* officinae *arabo-sicule*, in questo volume, pp. 69-71. Non sono al momento rintracciabili due cofanetti arabo-siculi segnalati nel 1995 nella basilica di San Dalmazzo a Quargnento, in provincia di Alessandria: Gosio 1995, p. 42 e pp. 45-49.

[44] Pinder-Wilson, Brooke 1973, p. 275; Shalem 2011, pp. 43-44.

[45] Cott 1939, p. 34, nn. 26, 28; Ferrandis 1935-1940, vol. II, nn. 40, 69a, 69e; Pinder-Wilson, Brooke 1973, pp. 284, 275; Armando 2012, vol. I, pp. 29, 52, 56, 176, 177, 96, 144, 205, 402; vol. II, VEROLI 001; MI SANT'AMBROGIO 001; MONTECASSINO 004. Devo queste ultime indicazioni a una comunicazione privata con la dott.ssa Silvia Armando, che ringrazio molto.

Fig. 11. Cofanetto, fronte, Italia meridionale, XII-XIII secolo. Vercelli, Museo Leone, inv. 4305

Al gruppo arabo-siculo si legano due pastorali conservati nel Tesoro dell'abbazia di Sixt in Alta Savoia, che fu fondata dai canonici dell'ordine di Sant'Agostino nel 1144. Il primo (fig. 12) è privo di nodo e di bastone e viene pubblicato qui per la prima volta. La voluta termina con una testa di serpente rivolta all'esterno e racchiude al suo interno un Agnus Dei, accompagnato da un'asta sormontata da una croce a quattro braccia potenziate, oggi frammentaria[46]. Per iconografia e stile, il manufatto presenta notevoli somiglianze con il riccio di pastorale, inv. 132/AV, del Museo Civico d'Arte antica di Torino (cat. 6), realizzato in Sicilia entro l'ultimo quarto del XII secolo. Secondo Giampaolo Distefano, che ne discute in questo catalogo, il riccio di Sixt si pone sulla scia di quello torinese ma è un prodotto di qualche anno più tardo uscito da una bottega dell'Italia centro-settentrionale.

Nel secondo pastorale dell'abbazia di Sixt (fig. 13), il riccio si innesta su un bastone che è decorato da un nodo liscio, fratturato sul recto, ed è rinforzato alla base e immediatamente sotto la voluta da due fogli di rame[47]. La voluta termina con una testa di serpente-drago, che ha le fauci spalancate percorse da denti affilati, e reca all'interno un ariete, coronato dal nimbo crocifero e un tempo

[46] I particolari dell'agnello (occhi, muso, zampe) sono intagliati e in origine dovevano essere sottolineati da ritocchi di pittura scura, di cui restano alcune tracce.

[47] Jacques 1953, p. 18 (che riconduce il pastorale al beato Ponce de Faucigny, fondatore dell'abbazia di Sixt); Vesco 1964, pp. 158-159; Cat. Parigi 1965, p. 392, n. 727; Gaborit-Chopin 2003, p. 226.

Fig. 12. Riccio di pastorale, Italia centro-settentrionale (?), fine XII secolo. Sixt, abbazia, Tesoro

verosimilmente accompagnato da una croce astile[48]. Il manufatto è stato citato da Danielle Gaborit-Chopin in relazione al riccio di pastorale inv. OA 7267 del Louvre, che la studiosa ha ricondotto a bottega attiva a Venezia o in Italia centrale, verso l'inizio del XIII secolo. I due pastorali sono invero assolutamente sovrapponibili, tanto da fare pensare a una produzione seriale di questi oggetti, e non possono che essere usciti dalla stessa bottega, a prescindere dalla sua collocazione cronologica e geografica[49].

Chiudono il periodo romanico e aprono quello gotico un oggetto in forma di trittico del Musée cantonal d'archéologie et d'histoire di Losanna (figg. 14 a-b)[50],

[48] È andata con ogni probabilità perduta la policromia con cui erano rifiniti i particolari delle figure (ad esempio gli occhi dei due animali).

[49] Ricci di pastorali vicini a quelli di Sixt e del Louvre, sono quello conservato al Musée provincial des Arts anciens du Namurois di Namur, il frammento del Tesoro della cattedrale di Anagni, e soprattutto uno dei tre pastorali del Tesoro della cattedrale di Fermo: Cat. Ancona 1999, pp. 86-88, n. 73 (A. Monelli); Cat. Namur 2003, pp. 278-279, n. TOSND 30; Galán y Galindo 2005, vol. II, pp. 457-458, nn. 43024, 43026.

[50] Per la sua provenienza losannese, va qui almeno menzionato il frammento di dittico riutilizzato come pace che si conserva nel Tesoro della cattedrale di San Nicola a Friburgo in Svizzera. L'oggetto fu donato alla chiesa nel 1608 dal canonico Pierre Perret ed è menzionato in un inventario del 1661 come «pax tecum von Losanen, so h. Perret verrehrt»: Cat. Losanna 1982, p. 92, n. 60 (M. Grandjean); Richter 2003, pp. 517-518, n. 183; *Die Kathedrale* 2007, p. 210. La placca eburnea, raffigurante la Madonna col Bambino tra due angeli ceroferari sotto un arco trilobato, è ancora in attesa di una corretta sistemazione critica (Francia del nord? Prima metà del XIV secolo?), così come la montatura in argento che è sicuramente posteriore (Svizzera? 1450 circa?). Non mi risultano esserci avori medievali provenienti "ab antiquo" dal territorio al Musée d'art et d'histoire di Ginevra, l'altra importante città sul lago Lemano che alla fine del Medioevo fu a tratti un protettorato sabaudo. Manca però un catalogo ragionato del ricco fondo di avori del museo. Oltre alle schede presenti nel database online del Courtauld Institute of Art di Londra (http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/), si veda al momento: Piano 2007.

Fig. 13. Riccio di pastorale, Venezia o Italia centrale, inizi XIII secolo. Sixt, abbazia, Tesoro

e un olifante ora nel Tesoro della chiesa di Saint-Roch a Sallanches in Alta Savoia (figg. 15 a-b). Il primo è stato trovato durante uno scavo nell'antico giardino del castello di Saint-Mairie e proverrebbe dal cimitero del priorato omonimo, che si trovava a sud-est del castello. Non ha quasi bibliografia di riferimento[51] e qui se ne propone un primo, veloce, inquadramento critico. L'oggetto, che è di piccole dimensioni[52], si presenta in forma di trittico a sportelli ed è composto da sette

[51] Grandjean 1965, p. 153; Cat. Losanna 1975, p. 126, n. 89.

[52] 10,6 cm x 6,5 cm (ad ante chiuse); le ante misurano 5,9 x 3,2 cm.

Fig. 14a. Custodia per specchhio, recto chiuso, Grosse Kölner Beinschnitzwerkstatt, 1200 circa. Losanna, Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, inv. 58010

Fig. 14b. Custodia per specchhio, recto aperto, Grosse Kölner Beinschnitzwerkstatt, 1200 circa. Losanna, Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, inv. 58010

placchette in osso tenute insieme da chiodini in argento. Le ante sono fissate con perni: chiuse, mostrano una figura maschile e una femminile, di profilo e affrontate, dietro una balaustra scanalata e merlata. La donna ha le mani velate, mentre l'uomo ha la mano destra levata con l'indice puntato. Il centro del trittico è rivestito da una lamella in argento decorata a racemi che è stata ancorata al supporto con chiodini ribattuti. Sul retro, fortemente abraso e lacunoso, si intravvedono un uomo e una donna, dietro la solita balaustra merlata, separati al centro da un alberello dalle forme stilizzate. Un'architettura turrita chiude in alto le scene. La funzione originaria del manufatto è rivelata dalle ante che, aperte, mostrano nella metà inferiore una parte incavata destinata con ogni probabilità a contenere due specchi ovali, come si evince dal confronto con oggetti analoghi, quale un frammento di custodia di specchio proveniente dall'antico castello di Warberg nell'Elm in Bassa Sassonia[53]. Da un punto di vista stilistico i rilievi di Losanna possono attribuirsi senza esitazione alla bottega già individuata da Adolph Goldschmidt e oggi conosciuta come Grosse Kölner Beinschnitzwerkstatt, che fu attiva a Colonia tra XII e XIII secolo[54]. Il confronto più pertinente per i nostri

[53] Heine 2005; Cat. Norimberga 2010, pp. 180-181, n. 5.12 (B. Friedel).

[54] Cat. Darmstadt-Colonia 1997. Questo repertorio si focalizza sulla produzione di reliquiari, altari portatili e cofanetti, escludendo i manufatti di piccolo formato usciti dalla bottega come specchi, manici di coltello, pezzi per il gioco degli scacchi o simili. Alla Grosse Kölner Beinschnitzwerkstatt è stato accostato anche il frammento di Warberg, che presenta una semplice decorazione architettonica: Heine 2005.

Fig. 15a. Olifante, Francia nord-orientale, primo terzo XIII secolo. Sallanches, chiesa di Saint-Roch, Tesoro

Fig. 15b. Olifante, particolare, Francia nord-orientale, primo terzo XIII secolo. Sallanches, chiesa di Saint-Roch, Tesoro

rilievi è con il cofanetto, inv. 1947, 0706.1 del British Museum di Londra, su cui è raffigurata la storia di Tristano e Isotta[55]. Lo specchio di Losanna costituisce dunque un'aggiunta importante alla produzione profana dell'atelier e la presenza di coppie di innamorati sulle ante del manufatto conferma l'ipotesi che queste custodie di specchi fossero pegni d'amore[56].

L'olifante della chiesa di Saint-Roch a Sallanches è stato datato al XIV secolo (figg. 15 a-b)[57]. La sua storia resta ancora da chiarire. Al momento sappiamo solo che si trovava nel priorato di Chamonix prima del 1520, come recita un'iscrizione, forse del XIX secolo, tracciata a inchiostro sull'avorio, e ormai quasi evanescente: "Cor de chasse des prieurs de Chamonix avant 1520"[58]. L'avorio è privo di decorazioni, per cui per l'attribuzione cronologica e geografica dell'oggetto ci si deve basare sui tre inserti in rame dorato che lo impreziosiscono, circondandolo alle estremità e a tre/quarti. Il motivo a quadrilobi traforati, così come la decorazione a spessi tralci a fogliette che si dipartono dalla lingua e dalla coda di piccoli draghi accucciati, sono incompatibili con una datazione al XIV secolo del manufatto[59]. Siamo verosimilmente nel primo terzo del secolo precedente e l'area geografica di provenienza parrebbe essere quella della Francia nord-orientale[60].

Il periodo gotico è rappresentato da due capisaldi della produzione eburnea medievale: l'Incoronazione della Vergine del Louvre (fig. 16) e la Deposizione dalla croce conservata nello stesso museo (fig. 17). Quello che interessa in questa sede è la storia di questi straordinari avori realizzati a Parigi nella seconda metà del XIII secolo, perché essa si lega strettamente al territorio qui preso in considerazione. Per ciò che concerne l'Incoronazione[61], sappiamo infatti che il gruppo centrale, con le statuette del Cristo e della Vergine seduti su un banco ricoperto da cuscini, fu scoperto a Saint-

[55] Cat. Darmstadt-Colonia 1997, pp. 130-137, n. 16; Cat. Colonia 2011, pp. 261-262, n. 18 (M. Beer).

[56] Heine 2005.

[57] Jacques 1953, p. 22; Cat. Parigi 1965, pp. 390-391, n. 723; Taralon 1966, p. 277.

[58] La data 1520 segna il passaggio del priorato

Fig. 16. Incoronazione della Vergine e due Angeli, Parigi, 1250-1260 circa. Parigi, Musée du Louvre, invv. OA 58, OA 3921, OA 3922

di Chamonix, che fino a quel momento era dipeso dall'abbazia benedettina di San Michele della Chiusa in Piemonte, alle dipendenze della collegiata di Sallanches: Castronovo c.d.s. (anche per ipotesi relative alla committenza dell'olifante e a nuove considerazioni stilistiche). Secondo la tradizione, l'olifante sarebbe stato usato a Chamonix per richiamare i monaci alla messa.

[59] Nel catalogo degli olifanti medievali di Shalem, l'attribuzione al XIV secolo della montatura non è messa in discussione e l'avorio è datato ante questa data: Shalem 2014, vol. I, pp. 400-401, n. F 13.

[60] Benché non rientri in questa ricerca per via del suo materiale, va qui almeno ricordato per le sue affinità tipologiche con i manufatti in avorio, il coltello eucaristico appartenuto al cardinale di Vercelli Guala Bicchieri, e oggi custodito nel Museo delle Arti Decorative di Milano. Il manico del coltello, in legno di bosso intagliato con le figure dei mesi, è un magnifico prodotto di transizione tra il Romanico

Jean-de-Maurienne nel 1850 dall'antiquario Jean-Baptiste Vulliermet[62]. Fu comprato poco dopo dall'antiquario ginevrino Alexandre Kuhn; prima del 1856 ne entrò in possesso il principe Alexis Soltykoff, e nel 1861, il Louvre lo acquistò alla vendita parigina di questa collezione. I due angeli a tutto tondo, che accompagnano il gruppo centrale, prima del 1889 furono donati dalla Société d'histoire naturelle de la Savoie a quello che diventerà poi il Musée des Beaux-Arts di Chambéry, e a quella data si riteneva che essi arrivassero dalla Sainte-Chapelle fatta erigere da Amedeo VIII di Savoia all'inizio del Quattrocento. Un inventario del museo risalente al 1896 li menziona come provenienti invece da Saint-Jean-de-Maurienne, ossia dallo stesso luogo in cui fu trovata l'Incoronazione[63]. Date le evidenti coincidenze stilistiche tra questa e gli angeli, già rilevate nel 1878 da Alfred Darcel, le due statuette entrarono nel 1895 al Louvre per volontà di Émile Molinier. A questo insieme, che in origine doveva essere collocato in una quinta architettonica di legno dorato o di metallo[64], Darcel (1878), seguito da Molinier (1895 e

1896) e poi da Koechlin (1924), propose di accostare il cosiddetto "Profeta Rothschild", ricondotto invece successivamente alla Deposizione dalla Croce oggi al Louvre (fig. 17 part.)[65]. La statuetta è attestata in Savoia agli inizi degli anni sessanta del XIX secolo, quando si trovava nelle collezioni del marchese Pantaléon Costa de Beauregard, leader della destra monarchica e cattolica savoiarda, intimo del re Carlo Alberto, e grande filantropo e collezionista[66]. La statuetta in possesso di Costa de Beauregard va verosimilmente identificata con il "Joseph d'Arimathie, ivoire du XIIIe siècle, peint et doré", esposto nel 1863 a Chambéry a una mostra che vedeva tra i suoi organizzatori proprio il marchese[67]. Dalla breve descrizione in catalogo risulta che l'opera non aveva ancora subito gli interventi che l'avrebbero trasformata di lì a non molto in un profeta. Il figlio di Pantaléon, Charles-Albert, ereditò la collezione paterna e presentò il manufatto all'Esposizione Universale di Parigi del 1867[68]. La statuetta, sempre senza integrazioni, fu esposta poi all'Esposizione Universale del 1878, ma a questo punto risulta proprietà di Gustave de

Fig. 17. Deposizione di Cristo dalla croce, Parigi, 1260-1270 circa. Parigi, Musée du Louvre, invv. OA 12517, OA 3935, OA 9443, OA 12516

e il Gotico. Attribuito inizialmente all'Italia settentrionale, di recente è stata avanzata l'ipotesi di una sua realizzazione nella Francia del nord o in Inghilterra: Castronovo 1992, pp. 221-224; Castronovo 2016, pp. 11-13.

[61] Darcel 1861, pp. 175-176; Darcel 1878, p. 284; Molinier 1895; Molinier 1896b, pp. 109-115, n. 50; Koechlin 1924, vol. I, pp. 57-58; vol. II, pp. 7-8, n. 16; Gaborit-Chopin 1978, p. 137; Gaborit-Chopin 2003, pp. 288-292, n. 99.

[62] «Le Courrier des Alpes», n. 57, lunedì 9-martedì 10 marzo 1885 (il giornale è consultabile online: http://www.memoireetactualite.org/). In futuro sarà bene cercare di approfondire le indagini sulla collezione di Jean-Baptiste Vulliermet, che fu antiquario e editore (Dufour, Rabut 1877, pp. 300-301). Sappiamo ad esempio che «le catalogue seul de cette belle collection demanderait un volume»; e che «ce qui donne à nos yeux savoisiens un mérite de plus à cette collection qui

Fig. 17 (part.). Nicodemo (dal gruppo della Deposizione di Cristo dalla croce), Parigi, 1260-1270 circa. Parigi, Musée du Louvre, inv. OA 9443

Rothschild, il quale aveva fatto parte del *jury* dell'Esposizione del 1867: fu forse in questa occasione che il Nicodemo entrò in suo possesso e fu dunque dopo il 1878 che la statuetta fu restaurata e integrata con nuovi avambracci e un filatterio, come si evince dall'inventario della collezione Rothschild[69]. La statua così modificata fu donata nel 1947 dai figli del barone Robert de Rothschild al Louvre. Qui si trovava già la Deposizione dalla Croce, formata da un gruppo centrale con Giuseppe d'Arimatea, che regge sulle spalle il corpo del Cristo morto; la Vergine e la figura allegorica della Chiesa (fig. 17).

en a de si nombreux, c'est que presque tous les objets entassés dans ce sanctuaire des arts, s'ils n'ont pas été faits en Savoie, y ont été trouvés» (*Congrès des sociétés* 1879, pp. 102-103). La collezione Vulliermet fu messa in vendita all'Hôtel Drouot di Parigi il 28, 29 e 30 novembre del 1904. Nell'elenco degli oggetti andati all'asta, comprendente "Tableaux anciens et modernes, dessins, aquarelles, gravures, enluminures", comparivano, tra le altre cose: un foglio di manoscritto "avec enluminures représentant le Couronnement de la Vierge"; "Sept fragments d'enluminures de manuscrits, dans des cadres italiens en bois sculpté"; un "lot de gravures et enluminures encadrées"; un "devant de coffre gothique, en bois sculpté"; una pietra tombale del XII secolo, rappresentante un Evangelista; una statuetta in marmo della Vergine con il Bambino Gesù della fine del XV secolo; un "meuble crédence" in legno scolpito del XV secolo. Sono grata a Olivier Bonfait per avermi fatto pervenire copia del suddetto catalogo di vendita, il cui originale è conservato presso gli archivi dell'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi.

[63] Ringrazio Nelly Kadiebue per avermi fornito la scansione dell'inventario "Daisay" del 1896, in cui sono censite le opere che costituiranno il nucleo delle collezioni del Musée des Beaux Arts di Chambéry (una parte di queste collezioni, tra cui alcuni oggetti in avorio, nel 1913 finirà nel Musée savoisien della stessa città). Gli elementi araldici presenti sulle vesti del Cristo e della Vergine dell'Incoronazione del Louvre risalgono all'ultimo strato di policromia applicato sulle statuette, che non può essere anteriore alla fine del XVIII secolo. Dal momento che non siamo in grado di capire se questi motivi riprendono decorazioni analoghe sottostanti, essi non possono essere presi in considerazione – come è stato fatto in passato – per la localizzazione e la datazione del gruppo e per ipotesi circa i suoi primi proprietari.

[64] Secondo Danielle Gaborit-Chopin, facevano verosimilmente parte del gruppo originario i due piccoli angeli a mezzo busto fuoriuscenti da nubi – oggi conservati al Museo Mayer van den Bergh di Anversa, nn. 2088-2089 – di cui già Raymond Koechlin aveva sottolineato la stretta parentela con gli angeli del Louvre. Essi dovevano essere fissati alla parte superiore della quinta architettonica che raggruppava l'insieme delle statuette: Gaborit-Chopin 2003, pp. 288-292, n. 99.

[65] Darcel 1878, p. 284; Molinier 1895, p. 399; Molinier 1896a; Molinier 1896b, p. 113; Koechlin 1924, vol. II, p. 8, n. 18; Verlet 1947; Gaborit-Chopin 1988; Gaborit-Chopin 2003, pp. 301-306, n. 103; Antoine-König, Levy-Hinstin 2013; Cat. Lens 2015, pp. 104-105, n. 31 (X. Dectot).

[66] Su Costa de Beauregard (1806-1864), che tra le altre cose ricoprì la carica di presidente dell'Académie Impériale de Savoie e che ebbe un ruolo importante nello sviluppo delle ricerche storiche in Savoia con una propensione particolare per il Medioevo: Guichonnet 1984. Nelle collezioni del marchese Pantaléon transitò la pala frammentaria del mercante ginevrino Pierre Rup ora al Musée des Beaux-Arts di Digione, ma proveniente in origine

Fig. 18a. Riccio di pastorale, recto, Francia, secondo quarto XIV secolo. Chambéry, Musée savoisien, inv. D 8554

Fig. 18b. Riccio di pastorale, verso, Francia, secondo quarto XIV secolo. Chambéry, Musée savoisien, inv. D 8554

Fig. 20. Anta destra di un dittico, Parigi (?), secondo o terzo quarto XIV secolo. Già a Chambéry, Musée savoisien

L'insieme era stato posseduto da Charles Mannheim, importante collezionista parigino nonché amministratore dell'Union centrale des Arts décoratifs, ed era stato acquistato dal Louvre nel 1896. Secondo Molinier, Mannheim si era fatto arrivare le statuette sopracitate dall'Italia in due momenti diversi anche se probabilmente dalla stessa collezione, di cui purtroppo non conosciamo il nome[70]. Vale la pena di ricordare che Mannheim nel 1892 era stato nominato cavaliere dell'Ordine della Corona d'Italia da Umberto I di Savoia, e quindi non è da escludere una possibile provenienza dei tre avori dal nostro territorio.

Fu Pierre Verlet nel 1947 ad attribuire per primo il cosiddetto "profeta Rothschild" allo stesso atelier da cui uscì la Deposizione del Louvre, ma non riconoscendone l'iconografia, lo studioso considerò la statuetta come ciò che rimaneva di un insieme non più rintracciabile. Danielle Gaborit-Chopin nel 1988, grazie anche al supporto di minuziose indagini tecniche eseguite in laboratorio, rivelò l'esatta iconografia della figura e la considerò come parte integrante della Deposizione. A completare il gruppo – che, come l'Incoronazione della Vergine, in origine doveva essere inserito in una cornice architettonica[71] – si aggiunge infine la recente e fortunosa scoperta delle statuette di san Giovanni e della Sinagoga, che mancavano all'appello e che sono entrate al Louvre nel 2013, accompagnate da nuove indagini e nuovi studi ad opera

Fig. 19a. Riccio di pastorale, recto, Parigi, secondo quarto XIV secolo. Oropa (Biella), santuario, sala del Tesoro

Fig. 19b. Riccio di pastorale, verso, Parigi, secondo quarto XIV secolo. Oropa (Biella), santuario, sala del Tesoro

dalla Alta Savoia. Costa de Beauregard verso il 1853 cedette il dipinto all'antiquario Alexandre Kuhn, che, come abbiamo sopra ricordato, negli stessi anni entrò in possesso dell'Incoronazione della Vergine oggi al Louvre (sulla pala di Pierre Rup: Elsig, Schätti 2013, pp. 181-182, con bibliografia precedente di Élisabeth Antoine-König e Juliette Levy-Hinstin. Questi due ultimi avori provengono dalle raccolte di un discendente di Paul Corbin (1862-1948), ingegnere e importante collezionista, la cui figura resta ancora in gran parte da studiare. Originario di Metz, Corbin si trasferì in Savoia, dove si svolse gran parte della sua carriera. Non è noto quando le due statuette oggi al Louvre arrivarono nelle collezioni di Corbin, ma, tenendo conto della sua lunga permanenza in Savoia, non si può scartare l'ipotesi, che fu qui (o in Piemonte) che egli ne entrò in possesso[72].

Fig. 21. Pace con il Santo Volto, Parigi, circa 1400. Saint-Maurice d'Agaune, abbazia, Tesoro

dente). Non è tra l'altro da escludere un contatto tra Costa de Beauregard e l'antiquario Vulliermet, che aveva trovato il gruppo dell'Incoronazione a Saint-Jean-de-Maurienne nel 1850. Lo testimonierebbe la presenza di lettere autografe del marchese nella biblioteca di Vulliermet, messa in vendita a Parigi il 14 ottobre del 1904: Cat. Parigi 1904, p. 5, n. 10.

[67] Cat. Chambéry 1866, p. 328, n. 41. Alla mostra, dove sembra che fossero presenti anche i due angeli dell'Incoronazione della Vergine ora al Louvre ("Anges peints et dorés, XIIIe siècle [Musée de Chambéry]"), il marchese espose anche una "plaque en ivoire" raffigurante verosimilmente un *Noli me tangere* ("la Madeleine aux pieds de Notre-Seigneur"): Cat. Chambéry 1866, pp. 328-329, nn. 40, 61.

[68] Cat. Parigi 1867, p. 109, n. 1745.

[69] Antoine-König, Levy-Hinstin 2013, p. 27 nota 48.

[70] "Avant d'entrer au Louvre, ce groupe a appartenu à M. Charles Mannheim […] Les différentes pièces qui composent le groupe lui avaient été apportées d'Italie en deux fois et se trouvaient placées sur trois socles semblables en bois tourné, dont les profils mêmes ne permettaient point d'en juxtaposer les différents élements et de les reconstituer. La similitude de ces socles, sans intérêt d'ailleurs, indiquait cependant que ces différentes pièces avaient figuré pendant longtemps, une centaine d'années peut-être, dans la même collection": Molinier 1896a, p. 127.

[71] Antoine-König, Levy-Hinstin 2013, fig. 4.

[72] A complicare ulteriormente le cose va rilevato che le statue di Nicodemo, di san Giovanni e della Vergine risultano avere la testa tagliata e reincollata. È verosimile che la decapitazione sia da ricondurre a un atto di vandalismo rivoluzionario. La statuetta della Chiesa ha invece il volto sfigurato e un braccio spezzato e queste mutilazioni potrebbero invece risalire alle guerre di religione: Antoine-König, Levy-Hinstin 2013, pp. 19, 21-22. Il Louvre ha recentemente acquistato un altro avorio proveniente dall'antica collezione di Paul Corbin: si tratta di un pannello di cofanetto realizzato a Parigi nel 1340-1350 e raffigurante un episodio de *Le Roman de Perceval ou le conte du Graal* di Chrétien de Troyes (Antoine-König 2014a). Koechlin ci informa che il pannello si trovava nella collezione dell'editore d'arte Michel Manzi, che fu messa in vendita a Parigi nel 1919: Koechlin 1924, vol. I, p. 492; vol. II, p. 459, n. 1297bis.

[73] Mancano il lato destro e la parte alta della voluta, che è liscia e termina con un motivo fogliaceo. Sono andati perduti la testa e il braccio sinistro del Cristo e probabilmente l'angelo che incoronava la Vergine in alto, di cui rimane una mano sul retro dell'oggetto.

[74] Secondo l'erudito savoiardo François Rabut, il riccio proverrebbe dall'abbazia di Sixt ("bâton pastoral qu'un ancien inventaire attribue à l'abbaye de Sixt en Chablais"), e l'indicazione è ripresa nel catalogo del Museo di Chambéry del 1911, e nella scheda di catalogo della mostra *Art et liturgie au Moyen-Age* del 1977 (Rabut 1881, p. 131; Carotti 1911, p. 98, n. 8556; Cat. Chambéry 1977, pp. nn.). Secondo l'attuale inventario del Musée

Il Trecento si apre con due ricci di pastorale che si collocano nel secondo quarto del secolo. Il primo (figg. 18 a-b) raffigura una frammentaria Incoronazione della Vergine a tutto tondo[73]. Si conserva attualmente al Musée savoisien di Chambéry ma proviene dal territorio: o dall'abbazia di Sixt o da quella di Tamié[74]. Come ricordato sopra, è stato schedato da Raymond Koechlin nel suo repertorio sugli avori gotici francesi con datazione alla metà del XIV secolo e con qualche riserva sulla qualità dell'oggetto, ma, forse perché pubblicato senza tavola di riferimento, non ha destato l'attenzione degli studiosi successivi[75]. Il confronto proposto a suo

Fig. 22. Frammento di cofanetto, Bottega a figure inchiodate, terzo quarto XIV secolo. Cherasco, Museo Civico Giovan Battista Adriani, inv. 001

tempo da Koechlin con un riccio di pastorale del Bayerisches Nationalmuseum di Monaco è condivisibile solo sul piano iconografico e tipologico, ma non su quello stilistico[76]. La datazione del pastorale di Chambéry dovrebbe risalire al secondo quarto del Trecento. Il problema principale è però collocare geograficamente l'atelier da cui uscì il manufatto: verosimilmente siamo in Francia, ma a Parigi non si trova nulla di paragonabile. Bisogna quindi pensare a un altro centro, al momento difficile da individuare.

Il secondo riccio di pastorale, che si innesta su un bastone ligneo di età moderna, fa parte del Tesoro del santuario di Oropa (figg. 19 a-b): è sfuggito a Koechlin ma ha goduto di una maggior fortuna critica, quantomeno a livello nazionale[77]. Il manufatto, realizzato da una bottega parigina intorno al 1330-1350, è di fattura assai più complessa rispetto al riccio di Chambéry: si compone di una voluta – percorsa da foglie di vite[78] e sostenuta da un angelo inginocchiato – che racchiude al suo interno, da un lato, la Madonna col Bambino tra due angeli reggicero e, dall'altro, il Cristo crocifisso tra la Vergine e san Giovanni. Si tratta di uno dei soggetti più diffusi nei ricci di pastorale di questo periodo[79], e i due temi erano spesso associati anche nei dittici e nel pannello centrale dei trittici eburnei[80]. Piuttosto rara invece è, nel pastorale di Oropa, la collocazione sul recto della Vergine col Bambino e della Crocifissione sul verso, normalmente invertita[81]. Quanto alla storia del manufatto, che la tradizione vorrebbe identificare con il baculo di sant'Eusebio, è stata proposta una sua provenienza dalla raccolta di oreficerie del vescovo di Vercelli Lombardo della Torre, che resse la cattedra eusebiana dal 1328 al 1343 e che, per motivi politici, risiedette a Biella dal 1330.

Nel 1992, purtroppo, è stata rubata dal Musée savoisien di Chambéry l'anta destra di un dittico, raffigurante un *Noli me tangere* (fig. 20), che era stata schedata (senza tavola di accompagnamento) da Koechlin, con datazione al secondo terzo del XIV secolo e giudizio negativo sul manufatto ("Travail médiocre. Ivoire tacheté")[82]. Nel 1911, si riteneva che l'anta provenisse dal castello di Chambéry[83]. Ora, negli inventari del castello e della Sainte-Chapelle non sono segnalati oggetti eburnei identificabili con il nostro[84], mentre in una vecchia foto dell'anta conservata al Musée savoisien si legge scritto a matita: "Prov. Tamié". Comunque sia, l'impostazione della scena e alcuni particolari, quali il soggolo della Maddalena, l'alberello stilizzato dal tronco ricurvo, o la torsione del Cristo rivolto all'indietro con il gomito destro piegato a squadra, ritornano con frequenza in diversi avori prodotti a Parigi tra secondo e terzo quarto del XIV secolo[85].

A Parigi fu realizzata, all'inizio del XV secolo, la pace raffigurante il Santo Volto, che si conserva nel Tesoro dell'abbazia di Saint-Maurice d'Agaune, nel Vallese (fig. 21)[86]. L'abbazia, fondata nel 515 in un luogo strategico in prossimità della strada per il Gran San Bernardo, alla fine del Medioevo fu feudo e luogo di culto emblematico dei conti poi duchi di Savoia[87]. Non sono note le vie attraverso cui la pace, che è collocata in una cornice d'argento dorato e

savoisien, che riprende verosimilmente il già citato inventario "Daisay" del 1896 (cfr. sopra alla nota 63), arriverebbe invece dall'abbazia di Tamié.

[75] Koechlin 1924, vol. I, p. 267; vol. II, p. 269, n. 749.

[76] Koechlin 1924, vol. II, p. 275-276, n. 771; vol. III, tav. CXXVIII.

[77] Cat. Torino 1880, p. 44, n. 28; Cat. Torino 1898, p. 137, n. 261; Cat. Torino 1939, p. 247, n. 59; Astrua 1987, pp. 47-48; Cat. Trento 2002, pp. 780-781, n. 151 (S. Castronovo); Cat. Susa-Exilles-Bardonecchia 2008, p. 100, n. V.16 (M. Tomasi); Marino 2010, p. 88.

[78] Cfr. sopra alla nota 41.

[79] Koechlin 1924, vol. I, pp. 266-277; Williamson, Davies 2014, vol. I, p. 413 (testo di P. Williamson).

[80] Gibson 1994, p. 81.

[81] Lo stesso avviene nel riccio di pastorale, inv. n. 298-1867, del Victoria and Albert Museum di Londra: Williamson, Davies 2014, vol. I, pp. 424-425, n. 149 (P. Williamson).

[82] Koechlin 1924, vol. II, pp. 198-199, n. 507. L'anta sembra essere stata esposta alla più volte citata mostra di Chambéry del 1863: Cat. Chambéry 1866, p. 329, n. 53: "Moitié de dyptique, ivoire (Ville de Chambéry)".

[83] Carotti 1991, p. 98, n. 8555. La notizia è ripresa da Koechlin (cfr. sopra nota 82).

[84] Cfr. Jussieu 1869; Fabre (1868) 1875; Vayra 1884. Tra i manufatti eburnei citati negli inventari del 1483 e del 1542, troviamo: "alabaustrum unum de obere, ligatum circulis argenteis deauratis, rotondis, super tribus parvis pedibus, et intra reliquie certe legionis Thebeorum"; "una parva capsa eburea, facta cum certis personagiis, subtus plena multis reliquiis" e "troys payx d'argent: l'une d'yvoire enchassée en argent, avesque le saint Sepulchre…".

[85] Cfr. a titolo di esempio Gibson 1994, pp. 73-74, n. 28; Gaborit-Chopin 2003, pp. 461-463, n.

Fig. 23. Cofanetto con storie di Susanna e di Paride, Bottega degli Embriachi, fine XIV-inizi XV secolo. Vercelli, Museo Leone, inv. 4302

chiusa da un cristallo di rocca, arrivò a Saint-Maurice d'Agaune[88]. Non è però da escludere che il manufatto vi sia giunto "ab antiquo" come segno di pietà e devozione da parte di un membro di casa Savoia, la cui influenza sull'abbazia durante il regno di Amedeo VIII (1391-1451), nipote di Jean de Berry e cliente abituale del mercato artistico parigino, fu molto forte[89].

Alla seconda metà del Trecento risale la placchetta in osso intagliato del Museo Civico Giovan Battista Adriani di Cherasco (fig. 22), che fu trovata nel XIX secolo nei sotterranei del Palazzo Ferrero-Ponziglione della stessa città[90]. Fece parte del rivestimento esterno di un cofanetto prodotto dalla cosiddetta bottega a figure inchiodate, che fu attiva nell'Italia settentrionale o centrale all'incirca nel terzo quarto del XIV secolo, e le cui cassettine, da un punto di

201; Williamson, Davies 2014, vol. I, pp. 289-290, 306-309, nn. 95, 102, 103 (G. Davies).

[86] Gli ultimi interventi su questo manufatto sono in: Cat. Parigi 2014, pp. 124-125, n. 36 (É. Antoine-König); *L'abbaye* 2015b, pp. 172-173, Inv. 127 (C. Hillion).

[87] De Raemy 1990; Antoine-König 2014b. Ripart 2015b, pp. 174-178; Andenmatten 2015, pp. 249-250. Non si sono conservati manufatti eburnei tardoantichi o medievali nel Tesoro dell'ospizio del Gran San Bernardo, eretto nel 962 per volere di Bernardo da Mentone (cfr. Thurre 1994), ma in un inventario del 1446 è menzionato un "reliquiarium de ebore quod est exparritum de argento cum sera argentea, in quo est quedam bursa diversis coloribus, in qua sunt plures reliquie, maxime de petra de qua percussum fuit caput sancti Stephani", che è lo stesso oggetto – molto probabilmente un cofanetto arabo-siculo – citato nel 1623 ("item un autre petit coffre d'Yvoire blanc remply de reliques, orné de barres d'argent autour, ayant sa serrure aussy d'argent luy défaillant la clef, ayant à costé du couvercle sa chaînette d'argent"), poi ancora nel 1658, nel 1666 e nel 1672, e che fu rubato prima del 1750 (Archives du Grand Saint Bernard, n. 1160, 1447, fol. 8; n. 303a, 1623; n. 2612/1, 1658, fol. 4; n. 2612, 1666, fol 3 verso; n. 2636/2, 1672, fol. 2 verso. Ringrazio il canonico Jean-Pierre Voutaz per avermi fornito queste informazioni). Per gli avori del capitolo e della cattedrale di Sion (Vallese), che nel Medioevo fu importante sede vescovile controllata solo saltuariamente dai Savoia, si veda: Thurre 1997.

[88] È stata proposta l'identificazione del manufatto con la "pax argentea deaurata", citata in un inventario cinquecentesco dell'abbazia: Aubert 1872, p. 239, n. 24; Cat. Parigi 2014, pp. 124-125, n. 36 (É. Antoine-König).

[89] Cat. Trento 2002, pp. 784-785, n. 153 (F. Elsig); Cat. Parigi 2014, pp. 124-125, n. 36 (É. Antoine-König). Per i legami di Amedeo VIII di Savoia con Saint-Maurice d'Agaune e le attenzioni da lui rivolte all'abbazia vallesana: Ripart 2015a, pp. 148-150; Girardin 2015, pp. 38-39; Braem 2015, pp. 350-353.

[90] È uno dei pezzi nuovi emersi durante questa ricerca, su cui mi sono già soffermata in altra sede: Saroni 2012-2013, pp. 173-174.

Fig. 24. Cofanetto con storie di Paride e Giasone, Bottega degli Embriachi, fine XIV-inizi XV secolo. Torino, Palazzo Reale, depositi, inv. 8519.

vista strutturale, costituiscono un precedente per la bottega degli Embriachi[91]. Attorno a questa seconda bottega, che dominò il mercato della produzione eburnea in Italia ed Europa a cavallo tra Tre e Quattrocento, si sono raccolti una serie di forzierini che costituiscono un punto importante di questo censimento[92]. Essi rientrano nella tipologia dei cofanetti nuziali e presentano tutti la stessa associazione di intarsi "alla certosina" e lamelle in osso intagliate. Due cofanetti di forma ottagonale e di gran pregio sono da ascrivere alla produzione embriachesca nel suo momento migliore, tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo. Il primo (fig. 23), rivestito da placchette raffiguranti storie di Susanna e di Paride, faceva probabilmente parte della raccolta "di varie cose di storia naturale, antichità, quadri, monete antiche, utensili antichi, bronzi,

[91] Merlini 1988, pp. 277-279; Martini 1993, pp. 23-26; Cat. Brescia 2001; Merlini 2007, pp. 22-25; Tomasi 2010, pp. 83-84; Williamson, Davies 2014, vol. II, pp. 792-793, n. 263 (G. Davies).

[92] Per la bottega degli Embriachi, la sua struttura e i problemi relativi alla cronologia della sua produzione, così come sulle figure dell'imprenditore Baldassarre Ubriachi e dello scultore fiorentino Giovanni di Jacopo, che diresse la bottega fino agli inizi del 1400, si rimanda a M. Tomasi, *La bottega degli Embriachi e gli oggetti in legno e osso in Italia fra Tre e Quattrocento*, in questo volume pp. 151-153, (con bibliografia precedente). Sui cofanetti nuziali, oltre l'imprescindibile saggio di Julius von Schlosser del 1899, si vedano: Merlini 1988; Martini 1993; Tomasi 2003b; Merlini 2007; Davies 2014.

Fig. 25. Cofanetto con figure appaiate, Bottega degli Embriachi (?), primo quarto XV secolo. Torino, Armeria Reale, inv. S.M. 8921

statue e simili" donata nel 1786 all'Ospedale Maggiore di Vercelli da Tomaso Balloco, che era stato speziale dell'Ospedale per circa trent'anni. Acquistato tra il 1889 e il 1898 dal notaio Camillo Leone, si trova attualmente nel Museo che porta il suo nome[93]. Il secondo cofanetto (fig. 24) è di forma, impianto, e dimensioni simili a quelli del forzierino vercellese e si conserva nei depositi di Palazzo Reale a Torino, dove è stato rinvenuto in occasione di questa ricerca[94]. Le notizie più antiche che lo riguardano risalgono alla fine dell'Ottocento quando la cassettina è segnalata nelle collezioni sabaude al primo piano di Palazzo Reale nella Sala del Medagliere[95]. Le placchette, che ne costituiscono il rivestimento esterno e che raffigurano Storie di Paride e Giasone, a una data per ora difficile da precisare hanno subito delle manomissioni, evidenti

[93] Perazzo 1990; Rosso 2007, pp. 72-73; Rosso 2009. Il forzierino, già segnalato come opera della bottega degli Embriachi da Vittorio Viale nel 1935 (Viale 1935, pp. 70-71), non ha goduto di una grande fortuna critica. Si veda ora Saroni 2012-2013, pp. 168-170. Michele Tomasi ne ha messo in luce le strette affinità stilistiche con i tre frammenti di cofanetto con la storia di Susanna del Museo Civico di Torino, invv. 198/AV e 213/AV (cat. 31).

[94] Saroni 2012-2013, pp. 170-172.

[95] Il Medagliere Reale, voluto dal re Carlo Alberto di Savoia tra il 1835 e il 1838, accanto alle collezioni numismatiche conteneva una scelta significativa di oggetti preziosi (reperti archeologici, oreficerie, smalti e avori) provenienti dal patrimonio reale. Nel secondo Ottocento parte di questa raccolta fu destinata a sedi ritenute più opportune (la maggior parte degli avori finirono a Palazzo Madama): Guerrini, Venturoli 1999; *Il Medagliere* 2013 (e qui in particolare gli interventi di Alessandra Guerrini e Paolo Venturoli); e il saggio di S. Castronovo, *Gli avori del Museo Civico d'Arte Antica. Storia della collezione*, in questo volume.

Fig. 26. Cofanetto con figure appaiate, Bottega dell'Italia settentrionale, secondo quarto XV secolo. Ivrea, Capitolo della cattedrale, deposito

in particolare nel coperchio, dove possibili lacune sono state integrate con lamelle non pertinenti[96].

Accanto a questo forzierino, nell'inventario del Reale Medagliere di Sua Maestà era registrata una cassettina di forma rettangolare che è identificabile con quella oggi esposta nel Medagliere dell'Armeria Reale di Torino (fig. 25)[97]. Essa è rivestita da lamelle che rappresentano coppie di figure maschili e femminili apparentemente intente a conversare, mentre su ogni angolo trovano posto giovani armati di clava e scudo. Le placchette, se confrontate con quelle dei due cofanetti appena descritti, presentano caratteri più andanti, rilevabili soprattutto nella semplificazione delle forme e della composizione, nella ripetitività dell'esecuzione, nella mancanza di intenti narrativi, e nella durezza dell'intaglio. Esse vanno quindi ascritte a una fase tarda e/o a un registro più economico e commerciale della produzione della bottega degli Embriachi; oppure a una maestranza operante nei primi decenni del XV secolo nel solco tracciato dalla prima[98].

Nel deposito del Capitolo della cattedrale di Santa Maria ad Ivrea, si conserva un altro cofanetto a figure appaiate di fattura ancora più modesta rispetto a

[96] Per esempi di cassettine embriachesche restaurate verosimilmente nell'Ottocento e integrate con placchette non pertinenti al montaggio originale: Lowden 2013, pp. 96-103, nn. 16-17.

[97] Saroni 2012-2013, pp. 172-173.

[98] Esistono numerosi esempi di cofanetti con figure appaiate, stilisticamente diversi e con piccole variazioni sul tema: Williamson, Davies 2014, vol. II, pp. 836-837, 840-841, 844-849, nn. 274, 276, 278, 279 (G. Davies). Cassettine di questo genere, destinate forse a clienti meno facoltosi, non dovevano mancare anche nelle raccolte principesche, come parrebbe indicare la "parva capsa eburea, facta cum certis personagiis", presente nel 1483 nel Tesoro della Sainte Chapelle di Chambéry (cfr. sopra nota 84). Costituivano il rivestimento di cofanetti analoghi i sei frammenti, inv. 208/AV e 209/AV, del Museo Civico di Torino (cfr. cat. 33, 38), che, come il cofanetto dell'Armeria Reale, potrebbero provenire dalle collezioni sabaude.

Fig. 27. Frammenti di specchio, Bottega dell'Italia settentrionale, secondo terzo XV secolo. Chambéry, Musée savoisien, inv. D 8575

quello dell'Armeria Reale (fig. 26)[99]. Si tratta di una cassettina lignea rettangolare con coperchio troncopiramidale, che ha le quattro pareti del corpo rivestite da lamelle in osso intagliate raffiguranti personaggi ammantati, con grosse mani sproporzionate, in atto di procedere nella stessa direzione oppure di incontrarsi. Le figure sono sormontate da una sorta di fregio a frange con tacche verticali che costituisce una estrema stilizzazione degli alberelli "a fungo" traforati tipici della bottega degli Embriachi, mentre ai lati la sequenza è chiusa da colonnine scanalate di sapore già rinascimentale. Per queste sue caratteristiche, ravvisabili anche nelle placchette invv. 204/AV, 205/AV, 207/AV e 212/AV del Museo Civico di Torino (cat. 44, 39, 38, 45), il cofanetto eporediese va ricondotto a una di quelle botteghe che nel secondo quarto del XV secolo imitarono la produzione degli Embriachi, appiattendone, sviandone e stravolgendone lo stile. Quanto alla storia del manufatto, esso va probabilmente identificato con la "cassettina d'osso intagliato alla tedesca con figure in basso rilievo", contenente capelli di santa Maria Maddalena e santa Colomba, che è menzionata negli atti della Visita pastorale alla cattedrale di Ivrea del 1651[100].

Esulano dalla produzione embriachesca tre placchette erratiche, la cui provenienza originaria rimane sconosciuta. Si tratta di due probabili frammenti di cornice di specchio (fig. 27) oggi conservati al Musée savoisien di Chambéry, dove sono segnalati per la prima volta nel 1881, e di una lamella (fig. 28), forse appartenente a un cofanetto, che è stata comprata dal Museo Civico Gian Giacomo Galletti di Domodossola nel 1883[101]. Le placchette di Chambéry, che raffigurano entrambe un cavaliere e una dama in atto di abbracciarsi o di eseguire un passo di danza, mostrano strette affinità con il listello inv. 215/AV di Palazzo Madama (cat. 51), e come questo vanno riferite presumibilmente a una bottega dell'Italia settentrionale attiva intorno al secondo terzo del XV secolo. Assai problematica è invece la collocazione cronologica e geografica della lamella di Domossola, che rappresenta una figura femminile nuda, dal ventre un poco prominente, tra arbusti a foglie lanceolate. Di fatto, il frammento non trova confronti stilistici e iconografici stringenti né nell'ambito della produzione in osso italiana, né in quella europea. Un isolamento che suscita qualche sospetto sull'autenticità del pezzo.

Di origine fiamminga sono un cofanetto e un coperchio di cofanetto, conservati rispettivamente nella cattedrale di Fossano (fig. 29) e al Museo Leone di Vercelli (fig. 30). Il cofanetto di Fossano, decorato da placchette in osso raffiguranti musicanti, danzatori e scene di caccia su uno sfondo inciso a tratteggio, si ricollega a una folta serie di cassettine analoghe per forma, dimensioni, iconografia e funzione, databili intorno al secondo terzo del XV secolo e ascrivibili geograficamente ai Paesi Bassi del sud[102]. Le evidenti variazioni stilistiche tra i singoli cofanetti componenti l'insieme indicano che furono prodotti da intagliatori diversi, probabilmente in botteghe diverse. Fanno parte

[99] Saroni 2012-2013, p. 173. Per nuovi possibili confronti: Williamson, Davies 2014, vol. II, pp. 841-842, n. 277 (G. Davies).

[100] Venturelli 1998, pp. 779-780: la visita segnalava anche una "raffinata pisside in avorio", oggi non più rintracciabile.

[101] Saroni 2012-2013, pp. 174-176.

[102] Dopo una prima segnalazione da parte di Giovanni Romano (Bava, Dardanello, Romano 1993, p. 56, nota 80), il cofanetto ha ricevuto un più approfondito inquadramento storico artistico ad opera di Michele Tomasi (Cat. Torino 2006, pp. 97-98, n. 53). La serratura e la maniglia ornata da grottesche sul coperchio del manufatto, risalgono al XVI secolo. Non si hanno notizie circa l'arrivo della cassettina nella cattedrale di Fossano, dove fu verosimilmente utilizzata come reliquiario. Il gruppo di cofanetti, di cui quello di Fossano fa parte, hanno avuto a lungo una collocazione geografica incerta (si è pensato anche all'Italia settentrionale, e al Piemonte in particolare, all'Alto Reno, al Tirolo e alla Francia). Per l'attribuzione di questa serie ai Paesi Bassi meridionali, per una loro datazione al 1440-1470, e per il collegamento tra i cofanetti e un gruppo di tabernacoli mariani, eseguiti alla stessa data nella stessa zona: Gaborit-Chopin 1999, pp. 255-257; Gaborit-Chopin 2003, pp. 526-535, nn. 251-254; e, di recente, Williamson, Davies 2014, vol. II, pp. 677-683, nn. 233-234 (G. Davies). Si veda inoltre: M. Tomasi, *La produzione fiamminga*, in questo volume, pp. 209-211. Rientra nella stessa famiglia il cofanetto D. 58-2-1, che il Louvre ha depositato presso il Musée d'Art et d'Histoire di Chambéry il 10 ottobre 1958 (cfr. sopra alla nota 1).

Fig. 28. Placchetta frammentaria, Bottega dell'Italia settentrionale (?), secondo quarto XV secolo (?). Domodossola, Museo Civico Gian Giacomo Galletti, inv. 3873

Fig. 29. Cofanetto, Paesi Bassi del sud, secondo terzo XV secolo. Fossano, cattedrale

della stessa famiglia anche cofanetti a soggetto religioso, come la cassettina con i dodici apostoli e scene cristologiche e mariane di Palazzo Madama, inv. 184/AV (cat 56). Secondo una recente tesi[103], i cofanetti di contenuto profano, che presentano sempre la base decorata a scacchiera, non servivano, come si riteneva, a custodire pezzi da gioco, ma erano doni nuziali offerti dal promesso sposo alla futura sposa. L'iconografia dei coperchi rimanderebbe infatti alla moresca, la danza più popolare in Europa nel XV secolo, e potrebbe alludere al doppio *topos* della follia d'amore e della competizione per ottenere i favori di una dama. Le scene raffigurate sui quattro lati dei cofanetti (come ad esempio, le scene di caccia presenti su quelli del cofanetto di Fossano) farebbero anch'esse riferimento al corteggiamento e alla conquista della preda amorosa, così come la scacchiera sulla base e il gioco degli scacchi a cui essa allude erano temi comunemente associati all'amore cortese.

Il coperchio di cofanetto del Museo Leone di Vercelli (fig. 30), che nel 1935 Viale aveva attribuito ad artigiano francese del principio del 1400, è da

[103] Nuttall 2010.

Fig. 30. Coperchio di cofanetto, Paesi Bassi del sud, secondo terzo XV secolo. Vercelli, Museo Leone, inv. 4337

ricondurre senza esitazioni al medesimo gruppo di cassettine di cui fa parte quella di Fossano[104]. L'iconografia del coperchio vercellese che, salvo alcune inversioni nella disposizione delle figure, è pressoché identica a quella presente sul coperchio fossanese, è un chiaro indice della serialità di questi manufatti. Rientra nello stesso gruppo anche un cofanetto oggi conservato alla Fondazione Abegg di Riggisberg ma proveniente dalla collezione che l'industriale alsaziano Frédéric Engel-Gros (1843-1918) aveva raccolto nel castello di Ripaille, sulle rive francesi del lago Lemano[105].

Il frammento di pettine liturgico del Musée savoisien di Chambéry (figg. 31 a-b) è anch'esso riconducibile ai Paesi Bassi meridionali e a una data intorno al 1440-1470[106]. L'uso dei pettini da parte del celebrante prima della messa o nelle cerimonie per la consacrazione dei vescovi è attestato dal X secolo e gli inventari segnalano la presenza di questi manufatti tra le suppellettili ecclesiastiche. Pochi però sono quelli sopravvissuti fino ai giorni nostri[107]. Il pettine di Chambéry, che presenta un intaglio grossolano, a una data al

[104] Viale 1935, p. 71. Il coperchio del Museo Leone proviene dall'Ospedale Maggiore di Vercelli e fece probabilmente parte, come il cofanetto embriachesco sopra descritto, della raccolta donata a questa istituzione nel 1786 dallo speziale Tomaso Balloco: Perazzo 1990.

[105] Non mi è nota la provenienza originaria del cofanetto ora a Riggisberg che fu acquistato dal collezionista svizzero Werner Abegg a New York nel 1963: Müller 1973. Engel-Gros fu collezionista dai gusti estremamente vari e diversificati, ma con un *penchant* per le arti applicate del Medioevo e del Rinascimento. Espatriato dopo il 1870 a Basilea, iniziò i suoi acquisti in Svizzera e incominciò a radunare la sua raccolta nel castello di Gundeldingen. Nel 1892 comprò il castello-fortezza che il duca Amedeo VIII di Savoia, agli inizi degli anni trenta del XV secolo, si era fatto costruire a Ripaille, per potersi ritirare a vita eremitica insieme ai cavalieri dell'Ordine di San Maurizio da lui fondato. Engel-Gros fece restaurare l'edificio che stava cadendo in rovina, trasformandolo in una lussuosa e confortevole villa di campagna, e vi installò la maggior parte dei suoi tesori, che nel frattempo erano aumentati a dismisura in seguito ad acquisti presso fornitori di tutta Europa. Dopo la morte dell'industriale, i figli donarono parte della collezione paterna a musei e biblioteche svizzere e francesi. Il resto della raccolta fu disperso tra il 1921 e il 1923: Bouyer 1921; Ganz 1925; Vicari 1993; Crettaz-Stürzel 2008. Dalla collezione di Engel-Gros proviene ad esempio la placca funeraria di Guy de Meyos oggi al Louvre, inv. OA 7495: Cat. Parigi-New York 1995, pp. 420-421, n. 153 (E. Taburet-Delahaye).

[106] La bibliografia sul pettine si limita a: Rabut 1881, pp. 130-131; Carotti 1911, pp. 98-99, n. 8562. Nulla sappiamo della storia antica di questo oggetto, se non che si tratta di un lascito della Société d'Histoire naturelle de la Savoie, la stessa che, prima del 1889, aveva donato al Museo di Chambéry i due angeli a tutto tondo facenti parte dell'Incoronazione della Vergine ora al Louvre.

[107] I pettini eburnei risalenti ai secoli XIV-XV giunti fino a noi sono una trentina, di cui i due terzi raffigurano soggetti amorosi: Tomasi 2012-2013, p. 20.

Fig. 31a. Frammento di pettine liturgico, fronte, Paesi Bassi del sud, secondo terzo XV secolo. Chambéry, Musée savoisien, inv. D 8562

Fig. 31b. Frammento di pettine liturgico, retro, Paesi Bassi del sud, secondo terzo XV secolo. Chambéry, Musée savoisien, inv. D 8562

momento non ricostruibile è stato segato alle sue estremità laterali e privato, in alto e in basso, delle file di denti. La costola centrale in origine raffigurava, su uno sfondo fittamente inciso a tratteggio, la Vergine in trono col Bambino circondata dagli apostoli a mezzo busto: di questi ne rimangono solo sei, tre sul lato anteriore, e tre su quello posteriore. La perdita dei montanti, verosimilmente decorati con racemi e fiori, ci priva di indicazioni importanti per la corretta lettura storico-artistica del manufatto, anche se il fondo a tratteggio incrociato, il motivo del cordoncino attorcigliato che incornicia in alto e in basso le scene, il rilievo poco pronunciato e lo stile delle figure sembrano ricollegarlo a un gruppo di pettini, oggi conservati in vari musei, che sono strettamente legati alla serie di cofanetti, a cui appartengono quelli di Fossano, Vercelli e Riggisberg[108]. Rientra nel medesimo ambito la pace, inv. 129/AV, del Museo Civico di Torino (cat. 53).

Chiudono questo repertorio tre cofanetti privi di decorazione figurata che si trovano nelle chiese parrocchiali di Fleuran, Verrayes e Rhêmes-Notre-Dame in Valle d'Aosta (fig. 32)[109]. Sono cassettine a pianta rettangolare con coperchi di

[108] Gaborit-Chopin 2003, pp. 526-527, n. 251; Williamson, Davies 2014, vol. II, pp. 624-625, n. 216 (P. Williamson).

[109] Brunod 1985, p. 486; Brunod 1990, p. 171; Brunod, Garino 1995, p. 310; Orlandoni 2008, p. 215. Il cofanetto di Verrayes è probabilmente da identificare con il cofanetto segnalato nel verbale della visita pastorale del 1528: "Item capsellam unam ligneam ossibus diversorum colorum contectam in qua habent de reliquiis sanctorum Martini et Vincentii et aliorum ...". Nel 1596 è nuovamente citata "unam capsulam osseam quam iussit fulciri ex serico rubeo in qua invenit reliquias infrascriptas videlicet …". Il cofanetto di Rhêmes-Notre-Dame, invece, è forse quella "capsam ornatam ex heborneo in quo sunt certe reliquie primo de Sancto Petro", ricordata nella visita pastorale del 1567. A conclusione della redazione di questo saggio, Simonetta Castronovo mi ha segnalato una sella in osso conservata a Palazzo Borromeo a Isola Bella, che mi era sfuggita e che è ancora in attesa di uno studio specifico (è citata da Genthon 1970, p. 6, n. 14; Boccia 1991b, p. 111; Natale 2000, p. 39; Verő 2006, p. 278, n. 20). Il poco tempo a disposizione non mi ha permesso di ricostruire la storia antica del manufatto, che risulta attestato con certezza nelle collezioni Borromeo solo a partire dal 1874 (ringrazio Serena Sogno e Alessandro Pisoni per le informazioni fornitemi). La sella, che presenta una struttura lignea su cui sono applicate lastre d'osso riccamente intagliate e decorate, si riconnette a una ventina di esemplari analoghi per fattura, funzione e stile oggi sparsi in musei e collezioni private. Si tratta di selle da parata o da pompa prodotte in Europa centrale nel secondo quarto del XV secolo per il *milieu* aristocratico: Verő 2006. Per una sella della stessa serie, di ubicazione ignota, che conterrebbe i ritratti di Giovanni Giacomo Paleologo, marchese di Monferrato, e di sua moglie Giovanna, figlia di Amedeo VII di Savoia: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/5ADC6189_a445331d.html

Fig. 32. Cofanetto, Bottega dell'Italia settentrionale, secondo o terzo quarto XV secolo. Verrayes (frazione di Diemoz), Chiesa parrocchiale dei Santi Martino e Lucia

foggia diversa, ornate con semplici listelli di osso lisci che si alternano a intarsi di osso, corno e legni di vari colori. Le tarsie, pressoché identiche nei tre manufatti, formano un motivo romboidale entro cui è inscritta una stella a otto punte. Questo tipo di decorazione, declinata in maniera più o meno elaborata, si ritrova in un insieme piuttosto corposo di cassettine intarsiate, nate verosimilmente per uso profano – come indicherebbe la base a scacchiera presente nella maggior parte di esse – e oggi sparse in chiese, collezioni private e musei italiani e stranieri[110]. Per l'assenza di decorazioni iconiche, risulta al momento difficile datare (secondo e terzo quarto del XV secolo?) e localizzare (Italia settentrionale?) queste cassettine,

[110] Cfr. ad esempio: Cat. Bergamo-Londra 1984, p. 359, n. 34; *Oggetti in avorio* 1993, pp. 103-104, n. 152; Gaborit-Chopin 2003, p. 553, n. 260; Cat. Brescia 2001, pp. 54-107, nn. 10-37; Galán y Galindo 2005, vol. II, pp. 481-483, nn. 93002-93006; Cat. Castellón de la Plana-Simat de La Valldigna 2007, p. 138. Considerazioni utili su questa tipologia di cofanetti si trovano in Tomasi 2001b, pp. 41-45, nn. 8 e 9.

[111] Per limitarci alla Valle d'Aosta, Roberta Bordon mi informa che le visite pastorali del 1528 e del 1567 segnalano cassettine analoghe a quelle appena descritte nelle parrocchie di Antey, Donnas, Issogne, La Thuile, Saint-Christophe, Montjovet, Sarre, Aymavilles, Jovençan, Gressan, Champorcher, Chambave e San Lorenzo di Aosta: "capsellam nemoream ossibus diversorum colorum contectam in qua reponuntur parve hostie" (Antey, 1528); "reliquiarium nemoreum ossibus contectum" (Donnas, 1528); "capsam unam ligneam ossibus contectam" (Issogne, 1528); "reliquiarium in capsula diversorum colorum" (La Thuille, 1567); "reliquiarium ossibus diversorum colorum confectum" (Jovençan, 1567)" ecc… (Aosta, Archivio Curia vescovile, *Visites pastorales*, 1528, 1567).

[112] Il testo in questione è forse il Sacramentario del vescovo Warmondo, ancora esistente, ma la legatura del manoscritto, così come il pettine liturgico e l'im-

forse prodotte in serie per una clientela dalle possibilità economiche più limitate. Nei Tesori delle chiese dovettero sostituire, con funzione di reliquiari, i precedenti cofanetti arabo-siculi[111].

Un censimento come quello qui presentato non può non essere accompagnato dalla segnalazione di almeno alcuni dei numerosi manufatti eburnei oggi perduti o dispersi, ma citati nelle fonti antiche: dagli inventari dei castelli disseminati in quelli che furono i domini sabaudi alla fine del Medioevo; alle notizie di acquisti tratte dai conti dell'Hôtel e della Tesoreria di casa Savoia; agli inventari delle chiese e alle visite pastorali; ai testamenti dei personaggi ecclesiastici; ai cataloghi delle mostre e delle aste ottocentesche. Alle notizie già riportate in nota, si può aggiungere ad esempio che, verso la metà del XII secolo, nel Tesoro della cattedrale di Ivrea erano presenti: "unus pecten eburneus"; "una ymago eburnea de sancta Maria"; e "unus testus cum una ymagine eburnea et cum lapidibus"[112]; nel 1175, nella Biblioteca capitolare di Novara era segnalato un "collectarium gemmatum cum imagine eburnea"[113]; il canonico della cattedrale di Sant'Eusebio di Vercelli, Simone de Faxana, che più di un legame avevano unito alla Francia, quando morì a Parigi nel 1270 destinò numerosi oggetti preziosi alle chiese della sua città, tra cui una "ymaginem […] parvam eburneam Virginis gloriose" e una pisside d'avorio "pro corpore Domini conservando"[114]; un inventario della cattedrale di Asti del 1390 segnala una pisside, contenente l'anello del beato Landolfo e diverse reliquie, e cinque cassettine, di cui una munita d'argento[115]; nella prima metà del Quattrocento, la cattedrale di Losanna custodiva diversi manufatti in avorio, tra cui "un livre d'Evangiles, d'yvoire, à garnitures d'argent, taxé 500 florins", "un livre des Epîtres, d'yvoire, garni d'argent, estimé 500 florins" e "une image de la Vierge, d'yvoire, assise sur un escabeau d'argent, avec une couronne d'argent", tutti oggetti che probabilmente furono dispersi nel XVI secolo con la conquista del Vaud da parte delle truppe bernesi[116]; nel castello di Torino, gli inventari sabaudi del 1497 segnalano numerose opere in avorio, tra cui alcune pregiatissime, come i "trois couteaulx esmanchés d'yvoire, dont les deux sont garnis d'argent doré", un "tableau d'yvoire et dessus est ung lameac [una lamina?] d'or où est notre seigneur descendant bas de la croix, environné de rubis xviii et de perles xiiii"; e un "tabernacle rond d'yvoire où est sainct Jehan baptiste et saincte catherine et de chacun quartier a cinq perles et au derrier est sainct George de gniacre"[117]; dei manufatti eburnei citati nella seconda metà del XVI secolo nel Tesoro dell'abbazia di Saint-Maurice d'Agaune, alcuni sembrano di origine medievale, come le "duae pixides ossae", e lo "scrinium ex ossibus elephantinis cum multis imaginibus"[118]. A proposito di quest'ultimo oggetto, probabilmente di iconografia profana, va rilevato – come è stato più volte segnalato in precedenza – che molte sono le cassettine eburnee, di foggia, dimensioni e decorazione diverse, nate per destinatari laici e giunte a un dato momento della loro storia nelle chiese e abbazie sparse tra Piemonte, Valle d'Aosta e Savoia, dove vennero utilizzate come contenitori di reliquie: tre (una "cassettina", una "cassetta" e una

magine della Vergine, non sono più rintracciabili: Castronovo, Quazza, Segre Montel 1994, pp. 302 e 392.

[113] Liebaert 1911.

[114] Ferraris 2012, pp. 17-18, 22. Sui lasciti di Simone de Faxana alle chiese vercellesi (ricchi paramenti liturgici, libri, oreficerie sacre e profane, alcuni dei quali provenienti con certezza dalla capitale francese), si veda anche: Castronovo 2014b, pp. 12-15 e Castronovo c.d.s. Nell'inventario dei beni di Sant'Andrea di Vercelli, stilato il 3 aprile 1432, sono menzionate tre cassette "de avorio" e "una maiestas de avorio laborato": Archivio di Stato di Vercelli, Inventario dei beni di Sant'Andrea di Vercelli, 3 aprile 1432. Atti di lite, ff. 39v-40v.

[115] Asti, Archivio capitolare della cattedrale, faldone 255, *Inventari*, 1390, fascicolo 1, c. 1v. Ringrazio Giampaolo Distefano per avermi fornito questa notizia, tanto più preziosa visto che nell'astigiano, come già accennato, non è emerso nessun manufatto in avorio del periodo qui preso in esame.

[116] Blavignac 1853, pp. 166-182, in particolare p. 171, nn. 30-31, p. 173, n. 46. Attestate nei documenti, non sembrano essere sopravvissute legature con avori provenienti dai territori dell'antico ducato di Savoia. Dalla Franche-Comté, al confine con i domini sabaudi, arriva la placca eburnea con l'Incoronazione di Romano ed Eudocia da parte di Cristo, oggi al Département des Monnaies, médailles et antiques della Bibliothèque nationale de France di Parigi (inv. 300), ma che fino all'inizio dell'Ottocento ornò la coperta di un Evangeliario dell'XI secolo conservato nella cattedrale di Saint-Jean a Besançon e ancora oggi esistente (Besançon, Bibliothèque d'étude et de conservation, ms. 90): Cat. Parigi 1992, pp. 232-233, n. 148 (D. Gaborit-Chopin); Flamine 2010.

[117] Vayra 1884, pp. 167, 174, 176, nn. 1178, 1232, 1247. Relativamente agli acquisti di avori su richiesta dei conti e dei duchi di Savoia tra la fine del XIV e la prima metà del XV secolo, notizie utili si ricavano dallo spoglio dei conti dell'Hôtel e della Tesoreria, come hanno dimostrato le ricerche di Simonetta Castronovo per gli anni di Amedeo V (1285-1323), Edoardo (1323-1329) e Aimone (1329-1343): si registrano infatti pagamenti per manufatti eburnei – pettini di varie dimensioni, valve di specchio, cofanetti, coltelli con manici in osso – il più delle volte comprati nelle botteghe parigine, quali quella dell'orafo Reynaud (o Renault le Bourgeois) attivo negli stessi anni per importanti committenti nordici legati alla corte di Filippo il Bello (Castronovo 2002, pp. 18-21). Nell'inventario dei beni del castello di Torino redatto nel 1431 alla morte di Amedeo principe di Piemonte, primogenito del duca Amedeo VIII, sono segnalate due scacchiere in avorio e legno con relativi personaggi in avorio e cinque borse in cuoio contenenti pezzi da gioco per gli scacchi sia in avorio che in legno: Arnaldi di Balme, Castronovo 2006, p. 124. Sono numerosi gli oggetti eburnei che compaiono nell'inventario dei beni di Bianca di Monferrato (1472-1519), vedova di Carlo I di Savoia, tra cui "une salliere d'yvoire guarnye d'argent doure avecques son couvert de mesmes et son pommeau" (Giacosa 1906, p. 244, n. 202). Per un dittico trecentesco con storie di Cristo appartenuto a Margherita d'Austria (1480-1530), vedova di Filiberto II di Savoia, e giunto per vie ereditarie all'Escorial: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/BFA7EB45_c9d4c526.html

"scatola rotonda"), purtroppo di datazione e provenienza impossibili da stabilire, sono quelle segnalate a Hautecombe nei primi anni del XVII secolo da un visitatore probabilmente mandato *in loco* da Carlo Emanuele I per il suo progetto di cappella dedicata alla legione tebea[119]. Infine, per concludere, va ricordato ancora che all'*Exposition d'objets d'art* tenutasi a Chambéry nel 1863 furono esposti, oltre al dittico attualmente conservato nella cattedrale di Chambéry, al Nicodemo della Deposizione dalla croce ora al Louvre, e forse agli angeli dell'Incoronazione della Vergine dello stesso museo, numerosi avori di collezionisti locali, tra cui "deux dyptiques gothiques", "deux paix gothiques", e "deux palettes à manuscrit, ivoires gothiques" che ci piace immaginare provenire dal territorio[120].

[118] Aubert 1872, p. 239, nn. 18 e 27; Antoine-König 2014b, p. 28.

[119] Torino, Archivio di Stato, Corte, *Materie ecclesiastiche per categorie*, categoria 36, *Reliquie*, mazzo 1 [inventariato], fasc. 17, *Nota delle Reliquie esistenti nella Chiesa e Monistero d'Alta Comba*. Su questa relazione: Romano 1996, p. 117 nota 12; Maritano 2007, p. 37 nota 24.

[120] Cat. Chambéry 1866, p. 329, nn. 44-46. Non è chiaro il significato delle due "palettes à manuscrits": Danielle Gaborit-Chopin, che ringrazio, mi informa che con il termine "palette" si indicava la parte della penna (in osso o avorio) che serviva a cancellare le lettere sulla cera delle tavolette usate per scrivere.

Catalogo

Elenco degli autori delle schede:
Fabrizio Crivello (FC)
Giampaolo Distefano (GD)
Marco Aimone (MA)
Michele Tomasi (MT)

L'età romanica

Fabrizio Crivello

Mentre in età carolingia e ottoniana i centri dell'impero erano stati alla guida della lavorazione dell'avorio, il periodo romanico segna il risveglio di questa produzione in differenti ambiti artistici. Inghilterra, Spagna, Italia, financo i Paesi Scandinavi si affiancano, nel corso della seconda metà dell'XI secolo, a quelle regioni continentali dove l'intaglio in avorio poteva vantare una illustre tradizione. Nel corso del XII secolo i luoghi di produzione si moltiplicano: appaiono così opere con stili diversi che possono essere ricondotte isolatamente a centri che sfuggono a una precisa localizzazione. Anche le tipologie di manufatti si arricchiscono: compaiono ora numerosi reliquiari, grandi e piccoli, cassette, croci processionali, pettini liturgici, pastorali; emergono anche i primi oggetti profani, in particolare le pedine da gioco e le figure degli scacchi. Centri di produzione continuano a essere i grandi monasteri, presso i quali possono ora operare anche atelier di artisti laici, dei quali si conservano iscrizioni e, talvolta, raffigurazioni. Prende così forma una vasta produzione, che in alcuni casi presenta caratteri di serialità in relazione ad alcune tipologie di opere destinate al mercato e all'esportazione. Tali cambiamenti determinano un arricchimento dell'iconografia, che si amplia con lo sviluppo di elaborati temi cristologici o con l'introduzione di soggetti profani. Ne sono rispettivamente esempi il complesso ciclo della famosa Croce dei Cloisters (New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, inv. 63.12) e le storie di Tristano e Isotta del cofanetto di Londra (The British Museum, inv. 1947,7-6,1).

Questa produzione diversificata e diffusa è in grado di soddisfare, quindi, la committenza ecclesiastica con impegnative realizzazioni, ma anche nuove richieste legate all'aristocrazia, che inizia a prediligere il materiale eburneo. Dinanzi a questa crescente necessità di avorio, si cercano materiali alternativi, come i denti di tricheco o le ossa di cetacei o di grandi mammiferi. Molti di questi fenomeni si osservano nei centri del medio e basso Reno, in particolare a Colonia, dove dalla metà del XII secolo prende vita una produzione nota come "große Kölner Exportwerkstatt", che conserva tracce della matrice classica dell'arte carolingia e ottoniana sviluppatesi nella Lotaringia, aprendo però agli influssi provenienti da Bisanzio. Stimolata dalla produzione dei grandi reliquiari in oreficeria, essa propone opere prevalentemente in osso che diffonde in molti centri dell'impero. La sua attività, fortemente ancorata al linguaggio romanico, si protrae fino all'inizio del XIII secolo. Alla produzione di quest'area del basso Reno possono essere avvicinati anche i pochi avori di età romanica che il Museo Civico d'Arte Antica possiede.

Ancora oggi imprescindibile punto di partenza per lo studio degli avori romanici è il corpus di Adolph Goldschmidt (1923-26), accanto al quale si pongono i numerosi contributi degli studi e, soprattutto, dei cataloghi di mostre che hanno arricchito e precisato il quadro che il grande maestro di Berlino aveva iniziato a delineare.

Goldschmidt 1923-1926; Cat. Colonia-Bruxelles 1972; Gaborit-Chopin 1978, pp. 81-128; Cat. Londra 1984; Cat. Colonia 1985; Cat. New York 1993; Lasko (1972) 1994, pp. 143-259; Cat. Darmstadt-Colonia 1997; Cat. Parigi 2005.

1

Pettine liturgico

Basso Reno (Colonia?), seconda metà XII secolo

Avorio
H 67 x L 67 x P 3/4 mm
I due lati mostrano segni di consunzione. Mancano cinque denti nella serie superiore (il sesto, il sedicesimo, il diciassettesimo e il diciottesimo); il settimo è incollato, il quinto scheggiato sul lato anteriore. Nella serie inferiore manca un dente (il primo), il sesto ha subito un incollaggio. Montanti chiudono lateralmente le due serie, quello superiore destro è mancante.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 124/AV
Acquisto da Pietro Accorsi, 1935

Acquisizione
Il pettine fu acquistato dall'antiquario Accorsi. La delibera di acquisto podestarile del 14 gennaio 1935 (AMCTo, CAA 153, 1935) lo menziona come «rarissimo oggetto di arte romanica del X secolo».

Il pettine è riconducibile alla tipologia 1b, secondo la classificazione di Peter Lasko: è bifacciale, rettangolare e orizzontale con riquadro al centro per la decorazione (Lasko [1956] 1994, pp. 9-10). I due lati sono simili: il riquadro intagliato è delimitato in alto e in basso da una cornice a racemi; un medaglione centrale figurato è affiancato da riquadri ornati da un ampio girale. Nel medaglione del lato considerato anteriore è rappresentato un uomo che combatte con un leone – Ercole e il leone Nemeo o, più probabilmente, Sansone che smascella la belva –, mentre sul lato posteriore è rappresentato un centauro. Le due raffigurazioni alludono forse a Cristo vincitore sulle forze del male (Sansone che smascella il leone) e uomo e Dio (così come il centauro unisce due nature). Il tema di Sansone è presente su altri pettini, mentre quello del centauro è piuttosto raro su questi manufatti. La figura intenta a puntare l'arco intagliata sul pettine carolingio proveniente dal tesoro della cattedrale di Pavia (Londra, Victoria and Albert Museum, inv. A.544-1910; Williamson 2010, pp. 176-179, n. 42), al quale venne in un primo momento avvicinata la raffigurazione del pettine di Torino (Mallé 1969, p. 282), è invece chiaramente identificabile con la rappresentazione astrologica del sagittario, dal momento che si trova affrontata al capricorno.
Nonostante la consunzione, i due lati si mostrano differenti per qualità esecutiva: quello con la figura del centauro presenta un intaglio più raffinato e girali simmetrici percorsi da sottili solchi incisi, diversamente dal lato con Sansone, dove i girali appaiono semplificati. L'intaglio presenta su entrambi i lati tracce di colore verde che le analisi hanno potuto identificare come resti di doratura realizzata con un surrogato del prezioso metallo, con una lega prossima all'ottone. L'uso dell'oro è un completamento ben attestato nella produzione in avorio medievale, anche tra i pettini liturgici.
L'avorio di Torino rappresenta una tipologia nota in età paleocristiana, ma che viene meno in età carolingia e ottoniana, quando compaiono esemplari di tipo verticale, ovvero con i denti disposti orizzontalmente lungo i lati corti. La tipologia orizzontale ritorna in età romanica e dal XIII secolo diventa quella più diffusa. Pettini romanici orizzontali sono presenti in ambiti diversi, in particolare a Colonia, nel basso Reno e in Lotaringia (Swoboda 1963). Tuttavia il pettine di Torino presenta caratteristiche che non trovano confronti precisi in altre opere: uguale lunghezza, spessore e interstizio dei denti delle due serie (non presente in altre opere medievali); presenza di cornici orizzontali; suddivisione della decorazione in tre spazi quadrangolari. Tali caratteristiche si possono ritrovare isolate, ma non accostate in una sola opera. Senza poter escludere altre possibili localizzazioni, i racemi e i girali permettono di avvicinare il pettine torinese agli avori riconducibili a Colonia e al Basso Reno nella seconda metà del XII secolo. Ne è esempio la placca appartenuta a una cassetta del Victoria and Albert Museum (inv. A.1-1911; Williamson 2010, p. 285, n. 74), che mostra un uso simile dei racemi con elementi animalistici al loro interno.

Bibliografia
Viale 1948, pp. 125, 127; Mallé 1969, pp. 282-283; Boffito 2008-2009

Mostre
Nessuna

FC

Placca di cassetta, probabilmente Basso Reno, 1170-1180 circa. Londra, Victoria and Albert Museum, inv. A.1-1911

2

Frammento (di *Maiestas Domini*?): simbolo dell'evangelista Marco

Inghilterra, basso Reno o regione della Mosa?, fine XII secolo-inizi XIII secolo

Avorio
H 155 x L 105 x P 9/11 mm
L'intaglio è in buono stato di conservazione; sul retro, al centro, si riconoscono le tracce di un sigillo, presumibilmente in ceralacca.
Restauri: Sante Guido, 1996

Inv. 140/AV
Acquisto da Matteo Fanetti, 1889

Acquisizione

L'opera appartenne alla collezione Trivulzio: nel 1816 è riconoscibile nell'inventario di divisione dei beni tra Gian Giacomo Trivulzio e la cognata Vittoria Gherardini, alla quale fu assegnato (n. 70 del piede A: «Leone con cartella in cui leggesi S. Marco»). Passato nella collezione di Cristina di Belgioioso, figlia di Vittoria Gherardini, l'opera entrò poi nella collezione dell'antiquario milanese Giuseppe Baslini (1817-1887). A seguito della vendita della collezione, avvenuta a Milano nel 1888 e in occasione della quale venne compilato il catalogo (*Catalogo* 1888, n. 75, tav. VIII), giunse in possesso del torinese Matteo Fanetti, dal quale l'anno successivo lo acquistò il Museo Civico, che riprodusse l'avorio in una delle prime raccolte di tavole dedicate alle sue collezioni (*Museo Civico* 1905, tav. C. X. N. 94a; S. Castronovo, *Gli avori del Museo Civico d'Arte Antica. Storia della collezione*, in questo volume, fig. 6).

Il simbolo dell'evangelista Marco siede su una piccola base granulata e reca un cartiglio con un'iscrizione in rilievo in lettere capitali: «S(ANCTUS) + MAR(CUS)», dove le lettere S e M sono separate da un elemento a forma di croce. Le lettere A e M spiccano per la forma della scrittura maiuscola insulare: questo caratteristico alfabeto, noto in Irlanda dal VII secolo, sopravvisse in Inghilterra ancora nel basso Medioevo. L'iconografia dell'avorio torinese, che presenta il leone seduto sulle zampe posteriori con il corpo rivolto verso destra mentre il capo è orientato a sinistra, non è frequente, così come non lo è l'iscrizione in rilievo: negli esempi in cui è presente un cartiglio le lettere sono di norma incise.
Sottoposta a pulitura nel 1996, la superficie dell'avorio presenta residui di foglia d'oro e resti dello strato preparatorio per la doratura; sul retro sono state identificate tracce di rame, forse lasciate dall'originario supporto metallico (A. Agostino, M. Aceto, G. Fenoglio, L. Operti, *Analisi*, in questo volume, p. 260).
Luigi Mallé propose di attribuire l'opera all'ambito veneziano con datazione al XIV secolo (Mallé 1969, pp. 186, 187). Lo studioso suggerì anche il confronto con un leone in avorio, conservato al Victoria and Albert Museum (inv. A.3-1927), oggi riconosciuto come opera moderna messicana o ispano-americana (Trusted 2013, p. 362, n. 355).
Nel 1984 comparve presso l'antiquario newyorkese Edward R. Lubin il simbolo dell'evangelista Luca presumibilmente appartenuto allo stesso insieme. L'avorio fu proposto come opera dell'Italia settentrionale, forse veneziana, con una datazione intorno al 1300 (Cat. New York 1984, n. 9). L'intaglio presenta dimensioni e caratteristiche stilistiche analoghe a quelle del leone di Torino: siede su una piccola base granulata e reca un cartiglio con un'iscrizione in rilievo: «S(ANCTUS) + LU(CAS)», con il caratteristico prolungamento del filetto ascendente della lettera L che trattiene da una datazione dell'intaglio anteriore alla fine del XII secolo. Il simbolo dell'evangelista Luca, oggi al Museum of Fine Arts di Boston (inv. 1989.969;

Frammento (di *Maiestas Domini*?): simbolo dell'evangelista Luca, recto e verso, Inghilterra, Basso Reno o regione della Mosa?, fine XII secolo-inizi XIII secolo. Boston, Museum of Fine Arts, inv. 1989.969

Randall 1993, pp. 136-137, n. 208), proviene probabilmente dalla collezione di avori riunita all'inizio dell'Ottocento da Girolamo Possenti a Fabriano, come si ricava dagli elenchi pubblicati da John O. Westwood nel 1876 (Westwood 1876, p. 374 «A rude figure of the ox, winged, partly open cut, with the inscription S + LU[cas]. 12th century»).
Nel 1996 l'avorio torinese fu esposto con una datazione anticipata rispetto alle precedenti proposte, intorno alla metà del XIII secolo, mentre rimase l'attribuzione all'Italia settentrionale. In quell'occasione si ipotizzò anche di riconoscerlo come frammento di una Crocifissione o di una *Maiestas Domini* (Cat. Torino 1996, p. 81, n. 137).
È difficile inserire l'avorio di Torino in un preciso ambito artistico. Alcune generiche affinità sono rilevabili con opere del basso Reno e della Lotaringia. Un esempio è offerto dalla più antica placca con l'evangelista Marco e il suo simbolo del Metropolitan Museum of Art (inv. 17.190.36). Anche se l'intaglio dalle forme compatte presenta alcune affinità con le opere tarde appartenenti alla cosiddetta "große Kölner Exportwerkstatt", a differenza di quella produzione, che è caratterizzata dall'uso di avorio di tricheco, gli intagli di Torino e di Boston sono in avorio di elefante. Più stretta appare la vicinanza con opere inglesi: il confronto è possibile con la famosa Croce dei Cloisters, databile al tardo XII secolo (New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, inv. 63.12). L'opera presenta sul verso, all'estremità del braccio sinistro, il leone dell'evangelista Marco con alcune caratteristiche avvicinabili a quelle dell'avorio di Torino, come il muso, la forma della bocca e il trattamento della criniera (Parker, Little 1994, pp. 103-105).
I confronti possibili – che non lasciano riconoscere affinità con opere realizzate in Italia – e l'osservazione delle caratteristiche paleografiche dei due intagli permettono di datarli tra la fine del XII secolo e i primi anni del secolo successivo. Considerando l'insieme al quale il leone dell'evangelista Marco e il vitello dell'evangelista Luca dovettero appartenere, l'elemento centrale della scena doveva misurare più del doppio dell'altezza dei simboli degli evangelisti, quindi circa 30/40 cm. Con queste dimensioni poteva essere in metallo e inserito in una più ampia struttura anch'essa metallica o lignea, che metteva in relazione i diversi elementi. Sulla base delle dimensioni e dell'iconografia è, quindi, possibile ipotizzare che l'insieme al quale appartennero i due simboli degli evangelisti Marco e Luca costituisse una grande *Maiestas Domini*, forse la parte centrale di un antependio.

Croce dei Cloisters: simbolo dell'evangelista Marco, verso, Inghilterra, seconda metà XII secolo. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, inv. 63.12

Bibliografia
Catalogo 1888, n. 75, tav. VIII; *Museo Civico* 1905, tav. C. X. N. 94a; Mallé 1969, p. 286; Cat. Torino 1996, p. 81, n. 137 (C. Thellung); Mastromonaco 2010-2011; Crivello 2011, pp. 191-192.

Mostre
Torino 1996

FC

Le *officinae* arabo-sicule

Giampaolo Distefano

L'interesse per gli avori identificati come arabo-siculi si sviluppò sin dalla fine dell'Ottocento e quasi da subito si rivolse principalmente alla loro decorazione pittorica, ponendosi come un corollario agli studi sulla produzione figurativa di ambito islamico che proprio a Palermo nel soffitto ligneo a *muqarnas* della cappella del palazzo di Ruggero II (1095-1154) trova la sua manifestazione più eclatante (*La Cappella Palatina* 2010). In un certo senso il presunto rapporto con il grande cantiere decorativo della Palatina finì per diventare il discrimine volto ad attestarne, o alternativamente a negarne, una produzione siciliana. Se all'inizio gli studiosi collocarono queste opere in ambito persiano (Lauer 1906), l'idea di un loro rapporto con la Sicilia normanna si fece strada progressivamente; in un primo tempo limitatamente al ruolo dell'isola come centro di esportazione dei manufatti finiti (Diez 1910-1911), successivamente come fulcro della loro produzione da parte di maestranze stabilmente impiantate nella capitale (Kühnel 1914). A un primo insieme, costituito solamente da cofanetti realizzati tramite l'assemblaggio di tavolette in avorio, vennero associati alcuni ricci di pastorale (Cott 1930; Falke 1935), ai quali fece seguito la necessaria definizione di un vero e proprio corpus di circa centocinquanta esemplari, suddiviso in tre grandi classi, delle quali la prima con opere di sicura origine siciliana, la seconda comprendente quelle 'ispano-moresche' e la terza con manufatti ispirati agli esemplari del primo gruppo ma ascrivibili a botteghe dell'Italia settentrionale (Cott 1939). Nello stesso giro di anni, la pubblicazione di un nuovo repertorio, questa volta centrato sui presupposti islamici e che metteva in dialogo gli avori di produzione omayyade con i cofanetti di ancora discusso ambito siciliano, contribuì ad allargare il dibattito sulla lavorazione dell'avorio nel Mediterraneo medievale (Ferrandis 1935-1940). I due cataloghi, al di là delle loro differenti strutture interne, costituirono un significativo momento di messa a punto tipologica dei manufatti, la cui collocazione siciliana, e i diretti fenomeni di continuità con la Spagna e l'Italia Settentrionale, rappresentarono il tentativo storiografico di costruire una progressione stilistica all'interno di un corpus di non sempre facile lettura. All'ipotesi della produzione siciliana si oppose Ugo Monneret de Villard (1950): attento sin dagli anni Trenta a questi materiali (Armando 2014), lo studioso, nella monografia dedicata proprio alle pitture del soffitto ligneo della Palatina di Palermo, escluse ogni tipo di legame tra queste e quelle dei cofani eburnei, per i quali suggerì piuttosto comuni radici figurative con la produzione di ceramiche *mı̄nā'ī*, intravedendone rapporti con la Persia e l'area iranica. La questione venne nuovamente riconsiderata da Ralph Pinder-Wilson e Colin Brooke (1973) che, prendendo in considerazione un corpus accresciuto rispetto a quello del 1939, proposero una classificazione in sette gruppi, formulata in base alla comunanza di caratteri formali, tecnici, epigrafici e stilistici. Il centro egemone in questa vicenda rimaneva la Sicilia, sebbene in un secondo momento a questa venisse associata l'ipotesi dell'esistenza di alcuni atelier partecipi della stessa cultura ma attivi ad Amalfi (Pinder-Wilson 1991). In un recente corpus la

produzione dei manufatti in avorio arabo-siculi è stata nuovamente collegata ai centri islamici di ambito mediterraneo: le botteghe della penisola iberica tra XII e XIII secolo sembra possano avere avuto un ruolo non secondario anche nella produzione di cofanetti in avorio (Galán y Galindo 2005). Un cofanetto di questo stesso museo, per esempio, tradizionalmente riferito alla Spagna del XIII secolo, illustra la portata degli scambi e la rete di connessioni esistenti tra i paesi dell'area mediterranea (cat. 5). Insieme alla pubblicazione di opere inedite e a una migliore conoscenza dei nuclei più importanti (Cat. Palermo 1995; Armando 2010; Cat. Trento 2012), un convegno tenutosi a Berlino nel 2007 ha inaugurato un nuovo approccio alla materia, per cui aspetti finora trascurati sono stati presi in considerazione per la prima volta (*Siculo-Arabic Ivories* 2011). Problematiche riguardanti le tecniche costruttive, i procedimenti connessi all'esecuzione materiale dei cofanetti, l'individuazione di precise strategie nell'ornamentazione, stanno aprendo nuovi interrogativi in attesa di una necessaria revisione delle classi e dei parametri di classificazione (Armando 2012; Armando c.d.s.), aspetto di cui si è tenuto conto per un'altra tipologia di opere eburnee legate all'Italia meridionale, ovvero gli olifanti, dei quali numerosi sono stati attribuiti proprio alla Sicilia (Shalem 2014).

Oggi il corpus degli avori arabo-siculi comprende circa trecento esemplari (Armando c.d.s.), ed è composto soprattutto da cofanetti a sezione rettangolare con coperchio tronco-piramidale o piano, ma anche da teche cilindriche, un discreto numero di pastorali e alcuni pettini liturgici. Sebbene manchino attestazioni sicure sul coinvolgimento dei laboratori regi palermitani nella lavorazione dell'avorio (Cutler 2011, pp. 34-35), cosa del resto certa per la produzione tessile, orafa e probabilmente anche per l'intaglio dei cristalli di rocca (Cat. Palermo 2006), l'ipotesi della Palermo normanna come contesto culturale in cui collocare atelier specializzati nella lavorazione dell'avorio – alcuni dei quali probabilmente in rapporto con la corte – appare verosimile. I forti legami commerciali che sin dall'età araba legarono la Sicilia non solo al Mezzogiorno d'Italia ma anche ai più grandi porti del mondo musulmano da dove arrivavano merci dall'Africa nera (Gaborit-Chopin 2008; Guérin 2013; Tramontana 2014, pp. 220-221), certamente la favorirono nel reperimento della materia prima. In una prima fase produttiva l'avorio venne programmaticamente esibito nella sua purezza e solo occasionalmente interessato da una minuta ornamentazione a cerchietti incisi dai contorni riempiti da mastici, così come si può osservare in un cofanetto delle raccolte torinesi (cat. 3). In una seconda fase, in seguito a una standardizzazione della produzione, l'avorio divenne il supporto di un fitto apparato pittorico, in cui le più spinte soluzioni ornamentali di matrice islamica si trovarono a convivere con la necessità occasionale di connotare in senso cristiano alcuni personaggi dipinti. Furono certamente legate a queste botteghe quelle dei fonditori, capaci di creare serramenti in bronzo a terminazione lanceolata dalle preziose dorature a mercurio (Armando 2012, vol. I, pp. 117-118). Anche i ricci dei pastorali, per via del sincretismo tipico dell'arte sviluppata in Sicilia in età normanna, mantennero, sebbene nel loro status di insegna rappresentativa del potere vescovile, alcuni caratteri tipici del *milieu* islamico, come gazzelle atterrate da rapaci o pavoni dai colli intrecciati (Gaborit-Chopin 2003, pp. 224-225, n. 69), mentre successivamente si preferì un repertorio iconografico

occidentale e quindi la figura dell'Agnus Dei (Bárány-Oberschall 1953, p. 28). Con scarti cronologici ancora da precisare, questo cambiamento coincise con una dislocazione delle botteghe anche in altre parti del *regnum*, soprattutto alla fine dell'età sveva. Fu in questo momento che i più antichi modelli siciliani vennero arricchiti attraverso un apparato ornamentale a incisione e a pittura e con un fastigio a palmette applicato sul lato esterno della voluta (Tomasi 1999a). Pochi dei ricci più antichi sono databili con certezza: l'esemplare della Cappella Palatina è ricordato in un documento dell'ultimo quarto del XII secolo (Cat. Palermo 1995, pp. 174-177, n. 37 [C. Guastella]); il riccio di Torcello venne invece realizzato prima del 1215, anno della morte del vescovo Balbi del cui corredo di sepoltura faceva parte (Museo Provinciale; Cott 1939, n. 149). Più rari i pettini liturgici, di cui due esemplari, oggi all'Abbazia di Vallombrosa, sembrerebbero connessi alla data del 1133 (Tesoro dell'abbazia; Armando 2014), mentre si ha notizia di un pettine eburneo donato alla cattedrale di Cefalù prima del 1149, forse dallo stesso Ruggero II (Valenziano 1978, p. 117). Le botteghe siciliane, dove convergevano le competenze di intagliatori, pittori e fonditori, seppero quindi pensare degli oggetti di recente definiti *low-cost*, con motivi facilmente riproducibili e realizzati in serie (Shalem 2007), garantendone allo stesso tempo un indiscutibile carattere suntuario (Shalem 2011). I cofanetti eburnei, insieme a una destinazione profana, probabilmente da subito entrarono a far parte dei tesori delle rifondate cattedrali siciliane, dove furono usati anche come reliquiari, così come farebbero intendere alcuni documenti. In questo modo, in linea con la tendenza di integrazione di oggetti islamici nei tesori delle chiese (Shalem 1998), venne assicurata una loro capillare circolazione anche in aree lontane dai centri di produzione, così come nel caso della cassetta di St. Petroc a Bodmin in Cornovaglia (Pinder-Wilson, Brooke 1973), o come documenta il *milieu* basiliano del Sud Italia (Mercati 1939), da dove tra l'altro giungono proprio alcuni cofanetti (Guastella 2005).

Le vicende di soppressione degli ordini monastici, insieme al crescente interesse collezionistico che questi oggetti rivestirono già nel secolo XIX, causarono la dispersione di molti manufatti proprio da contesti meridionali, così come attestano alcuni esemplari provenienti da Palermo, da Agrigento, da Bari e oggi conservati in importanti musei europei (Cott 1939, pag. 36, n. 37; pag. 47, n. 108; pag. 37, n. 39), o quelli acquistati da collezionisti, sia stranieri – Mariano Fortuny, Louis Carrand, Alexander Basilewsky, John Pierpont Morgan –, sia italiani, proprio come Achille Cantoni, Riccardo Gualino e Pietro Accorsi, dalle cui collezioni giungono gli esemplari di Palazzo Madama.

Bibliografia

Lauer 1906; Diez 1910-1911; Kühnel 1914; Cott 1930; Cott 1939; Ferrandis 1935-1940; Monneret de Villard 1950; Pinder-Wilson, Brooke 1973; Scerrato 1979; Pinder-Wilson 1991; Cat. Palermo 1995; Shalem 1998; Galán y Galindo 2005; Armando 2010; Cutler 2011; Shalem 2011; *Siculo-Arabic Ivories* 2011; Armando 2012; Cat. Trento 2012; Shalem 2014; Armando c.d.s.

3

Cofanetto

Sicilia (Palermo ?), metà XII secolo

Avorio, bronzo, legno
H 100,3 x L 190,5 x P 120,5 mm
Restauri: Sante Guido, 1997

Inv. 179/AV
La foto pubblicata nel repertorio di Perry Blythe Cott rivela la presenza sulla faccia anteriore del cofanetto, alla sinistra della serratura, della numerazione 3373, oggi non più leggibile.
Acquisto da Moise Foà, settembre 1894

Acquisizione
Il 22 settembre 1894 il direttore del Museo Civico sollecita alcuni pagamenti destinati a Moise Foà, tra i quali uno di 150 lire per "un cofanetto in avorio e rame del sec. XV" (AMCTo, CAA 22, 1894, pratica n. 3).

Il cofanetto, a sezione rettangolare con coperchio di tipo tronco-piramidale, è realizzato con spesse tavolette di avorio assemblate tramite piccoli tasselli dello stesso materiale. Su ogni lato sono presenti dei rinforzi angolari in bronzo a terminazione lanceolata, sia sulla cassa che sul coperchio; quest'ultimo è assicurato al corpo della scatola tramite due staffe. Risulta invece perduto il terzo serramento funzionale alla chiusura, certamente previsto sul recto del cofanetto, come evidenziano le tracce della sua presenza ancora leggibili sull'avorio; forse in occasione della sua perdita o rottura, la serratura originale venne sostituita con una piastra di reimpiego più tarda. Sul coperchio, invece, risulta pertinente la maniglia a balaustro riscontrabile anche in altri esemplari affini. L'opera non presenta nessun tipo di decorazione pittorica, mentre gli snodi e gli angoli sono interessati dalla presenza di un motivo a cerchietto con punto al centro, inciso sull'avorio e in origine riempito da mastici colorati, disposto a gruppi di quattro o cinque a formare elementi cruciformi.
Pubblicato nel catalogo del museo del 1905 con un'attribuzione al XIV secolo, il cofanetto deve il suo inserimento all'interno del gruppo degli avori arabo-siculi agli studi di Cott (1939, p. 41, n. 68), e nel medesimo ambito venne collocato da José Ferrandis (1935-1940, vol. II, p. 241) e da Luigi Mallé, che propose una datazione a cavallo tra il XII e il XIII secolo (Mallé 1969, p. 283).
Secondo i criteri di classificazione degli avori arabo-siculi proposti da Ralph Pinder-Wilson e Colin Brooke, questo cofanetto rientra a pieno titolo nel cosiddetto gruppo VII, al cui interno si trovano esemplari caratterizzati da coperchio tronco-piramidale, lastrine di avorio di considerevole spessore, serramenti bronzei con lancette terminali bombate e aggettanti, e da ornamentazione incisa; ne fanno parte sia alcuni cofanetti, come per esempio i tre esemplari del Tesoro della Cappella Palatina di Palermo (Cott 1939, p. 40, nn. 60, 61, 64) o quello di più contenute dimensioni di Monaco di Baviera (Bayerisches Nationalmuseum; Cott 1939, p. 40, n. 59), ma anche ricci di pastorale, come quello frammentario dei Musei Vaticani (Cott 1939, p. 54, n. 152), e alcuni scacchi (Armando 2012, vol. I, pp. 130-131).
Proprio con i tre cofanetti della Cappella Palatina, individuati come una terna unitaria della stessa bottega (Cat. Palermo 2006, vol. I, pp. 244-245, n. III.37 [C. Guastella]), l'opera torinese condivide significative specificità tecniche e stilistiche (Armando c.d.s.). Analogie ancora più stringenti, così come del resto aveva già proposto Mallé, possono stabilirsi con il cofanetto proveniente dal tesoro di una chiesa del Vallese, passato dalla collezione Rutschi di Zurigo a quella Kofler di Lucerna (Schnitzler, Volbach, Bloch 1964, p. 16, n. S25) e da poco ricomparso sul mercato antiquario londinese (Cat. Sotheby's 2005, n. 71), che rispetto a quello di Torino presenta la sola variante delle maniglie laterali.
La cronologia del gruppo VII degli avori arabo-siculi può essere fissata con una certa attendibilità grazie ad alcune notizie documentarie che sono state collegate a due esemplari. La decorazione incisa, come abbiamo visto caratterizzante i manufatti di questo insieme, sebbene con alcune differenziazioni interne (Armando 2012, vol. I, p. 174), si ritrova sul bauletto della cattedrale di York che, secondo l'assai verosimile ricostruzione storica proposta, giunse in Inghilterra in seguito alla trasferta siciliana del vescovo William Fitz Herbert, cugino di Ruggero II, documentato in Sicilia tra il 1147 e il 1148 (Pinder-Wilson, Brooke 1973, p. 299). L'ipotesi di collocare questa prima produzione di manufatti eburnei a decorazione incisa in piena età ruggeriana è avvalorata anche dalla cronologia proposta per il pastorale detto di san Cataldo, conservato nel Tesoro della Cappella Palatina. Il baculo, originariamente interessato dalla medesima ornamentazione a cerchietti incisi, subì un drastico intervento di rilavorazione attraverso l'inserimento di paste vitree che ne alterò l'aspetto originario. L'opera è stata collegata al riccio descritto come "vitreis lapidibus plenum" in un documento conservato nel *tabularium* della Cappella Palatina di Palermo (Cat. Palermo 1995, pp. 174-177, n. 37 [C. Guastella]), la cui datazione oscilla tra il settimo e l'ottavo decennio del XII secolo (Bresc 2000, pp. 272-273). Se l'aggiunta della

serrata decorazione a paste vitree può collocarsi a ridosso della stesura del documento, l'intaglio dell'avorio può invece porsi intorno alla metà dello stesso secolo, coerentemente quindi con la datazione proposta per gli altri esemplari simili e con la presunta data di acquisizione del cofanetto oggi a York.
L'attività di questa bottega specializzata nella lavorazione dell'avorio e nella sua decorazione a incisione, se da un lato recuperava l'antico motivo ornamentale del *Kreispunkt*, dall'altro lato, escludendo ogni tipo di intervento da parte di pittori-decoratori, affidava il carattere suntuario dei suoi prodotti interamente alla materia prima, scelta nelle sue porzioni migliori ed esibita senza preoccupazioni in termine di risparmio. Così accadeva nei cofanetti, realizzati con tavolette eburnee molto spesse e impreziositi da vistosi serramenti bronzei per i quali sembra da escludere l'ipotesi dell'importazione (Galán y Galindo 2005, vol. II, p. 278), ma anche nei ricci di pastorale, ottenuti da consistenti sezioni longitudinali di avorio, il cui intaglio presupponeva una quantità importante di materiale di scarto (Armando 2012, vol. I, p. 127).
All'interno di questo gruppo di opere rientra anche il bauletto conservato a Trento nel Museo Diocesano Tridentino in cui ai motivi a cerchietti incisi è associata una ornamentazione dipinta; sebbene l'opera, per via della compresenza dei due sistemi decorativi sia stata interpretata come un prodotto della transizione tra le due consuetudini decorative praticate negli atelier siciliani (Pinder-Wilson, Brooke 1973, pp. 285-286), recentemente l'antichità della sua decorazione pittorica è stata messa in discussione (Cat. Trento 2012, pp. 192-195, n. 22 [S. Armando]). Il confronto stringente tra il bauletto di Trento e quello di York evidenzia la familiarità delle botteghe isolane attive a metà del XII secolo anche con la realizzazione di teche cilindriche e, quindi, con la lavorazione al tornio dell'avorio (Cat. Palermo 2006, vol. I, p. 245, n. III.37 [C. Guastella]): dato questo che conferma il carattere sperimentale dei laboratori specializzati nella lavorazione dell'avorio operosi in Sicilia in epoca normanna.

Bibliografia

Museo Civico 1905, p. 15, tav. 95; Cott 1939, p. 41, n. 68, tav. 30; Ferrandis 1935-1940, vol. II, p. 241, n. 127bis; Mallé 1969, p. 283, tavv. 114-115; Galán y Galindo 2005, vol. II, p. 279, n. 12036; Armando 2012, vol. II, n. PAL MAD 179 AV

Mostre

Nessuna

GD

4

Cofanetto

Sicilia (Palermo ?), terzo quarto XII secolo

Avorio, bronzo
H 90 x L 120 x P 70 mm
Iscrizione: عز يدوم ʼIzz yadūm
Targhetta incollata al di sotto della cassettina: "Dono della/Contessa Dönhoff/Vevey Agosto 1890"; una piccola etichetta ovale ricorda l'antico numero di inventario 59.B.
Restauri: Sante Guido, 1997

Inv. 183/AV
Acquisto da Pietro Accorsi, 1935

Acquisizione
In data 21 ottobre 1935 il vice podestà di Torino delibera l'acquisto di alcuni oggetti di proprietà di Pietro Accorsi, tra cui "un cofanetto in avorio d'arte arabo-sicula del secolo XIII o XIV, con raffigurazioni dipinte e ad oro, di intrecci, ornati vari ed animali L. 4.000" (AMCTo, CAA 153, Podestà. Deliberazioni).

Il cofanetto, di forma rettangolare e dotato di un coperchio di tipo tronco-piramidale, è formato da sottili lastrine di avorio montate tramite perni dello stesso materiale. Due snelli serramenti di bronzo a terminazione lanceolata assicurano il coperchio alla scatola, mentre un terzo elemento dello stesso materiale è fissato sul lato anteriore ed è funzionale alla serratura. Il cofanetto presenta una decorazione pittorica ben leggibile: sulla faccia anteriore, dove compaiono quattro medaglioni tracciati a compasso all'interno dei quali si trovano degli arabeschi, sui due lati brevi dove si trovano due pavoni di profilo, e sul lato posteriore dove compaiono rispettivamente un pavone sul coperchio e una gazzella all'interno di un medaglione affiancata da due volatili. Gli angoli del cofanetto presentano una decorazione dipinta a finti rinforzi bronzei, mentre sullo spessore del coperchio compare la scritta in caratteri *naskhī* "Che gloria perduri". Il fondo del cofanetto, sebbene in parte occultato da un'etichetta ottocentesca, presenta una doppia linea dipinta con due tratti diagonali per ogni angolo a simulare una cornice, secondo una consuetudine attestata in numerosi cofanetti di questa tipologia e recentemente suddivisa in tre categorie (Shalem 2011). L'interno è invece rivestito da un vellutino blu probabilmente ottocentesco.
Sebbene Perry Blythe Cott nel suo repertorio del 1939 ricordi un cofanetto allora conservato nella collezione Pietro Accorsi e la cui collocazione attuale non è nota (Cott 1939, p. 32, n. 14), questo esemplare non figura né nel suo repertorio, né in quello di José Ferrandis. La cronologia dell'opera è stata quindi fissata al XIII secolo da Vittorio Viale che lo pubblicò nel 1948 (Viale 1948, p. 127-128, fig. 20) e successivamente retrodatata tra la fine del XII secolo e gli inizi del successivo (Mallé 1969, p. 283, tavv. 116-117). Secondo la proposta di classificazione avanzata da Ralph Pinder-Wilson e Colin Brooke l'opera rientra nel cosiddetto 'I gruppo' degli avori arabo-siculi che comprende cofanetti a sezione rettangolare, con coperchio tronco-piramidale o piano, quasi esclusivamente di piccole dimensioni e accomunati dalla presenza di una medesima iscrizione dedicatoria in caratteri *naskhī* che nei vari esemplari presenta minime varianti. Anche l'apparato ornamentale dipinto sui cofanetti di questo gruppo appare omogeneo: cerchi tracciati al compasso con all'interno arabeschi, pavoni, gazzelle, ghepardi, lepri, mentre sul fondo delle tavolette in avorio si collocano uccelli di profilo, rosette e motivi vegetali. Sono stati inseriti in questo gruppo anche alcuni pettini liturgici e dei cofanetti decorati con la variante degli uccelli affrontati sempre all'interno di un cerchio (Pinder-Wilson, Brooke 1973, p. 275). Il cofanetto torinese, insieme ad altri esemplari del gruppo, presenta un particolare ornato che imita i serramenti metallici di rinforzo presenti nelle cassette di più grandi dimensioni. L'impiego di questo tipo di decorazione, se da una parte emula la struttura degli esemplari di maggior impegno tecnico (Pinder-Wilson, Brooke 1973, p. 275), dall'altra, come è stato recentemente proposto, è funzionale a nascondere la presenza dei piccoli perni in avorio che assicurano tra di loro le tavolette eburnee (Shalem 2011, pp. 43-44). Del resto il carattere *low-cost* di questi oggetti (Shalem 2011, p. 44) e la loro dipendenza da modelli aulici, è stata ravvisata anche per gli arabeschi dentro medaglioni che, per la loro caratteristica presenza di fondi punteggiati a oro, sono stati messi in rapporto sia con alcune miniature di ambito siriaco sia con la coeva produzione metallurgica di ambito islamico (Knipp 2011b, pp. 207-209). Tra i cofanetti del primo gruppo, di cui un esempio con coperchio piano proveniente dalla collezione Gualino è oggi conservato presso la Galleria Sabauda di Torino (Cott 1939, p. 33, n. 19), numerosi sono quelli confrontabili con la cassettina di Palazzo Madama. Per la presenza sul lato anteriore di

arabeschi dentro medaglioni dal fondo puntinato si possono ricordare i cofanetti di Berlino (Museum für Islamische Kunst; Knipp 2011a, pp. 310-311, n. 1) e di Atene (Benaki Museum; Cott 1939, p. 31, n. 5); per il motivo degli arabeschi vegetali liberi sui lati corti del coperchio, il cofanetto già in collezione Cantoni e oggi presso il Museo delle Arti Decorative di Milano (Zastrow 1978, p. 29, n. 33); mentre per una precisa corrispondenza ornamentale e iconografica, si vedano gli esemplari pressoché identici di Parigi (Musée des Arts Décoratifs; Cott 1939, p. 32, n. 10) e di Madrid (Instituto Valencia de Don Juan; Galán y Galindo, 2005, vol. II, p. 238, n. 12003), entrambi datati alla seconda metà del XII secolo.

Bibliografia

Viale 1948, pp. 127-128, fig. 20; Mallé 1969, p. 283, tavv. 116-117; Mallé 1970, vol. II, p. 209; Galán y Galindo 2005, vol. II, pp. 239-240, n. 12035; Armando 2012, vol. II, n. PAL MAD 183 AV

Mostre

Nessuna

GD

5
Cofanetto

Spagna (?), prima metà XIII secolo

Avorio, legno, bronzo
H 157 x L 295 x P 197 mm
Restauri: Domenico Collura, 1984

Inv. 180/AV
Acquisto da Pietro Accorsi, 1954

Acquisizione
La giunta municipale di Torino delibera (17 novembre 1953) e autorizza (18 febbraio 1954) l'acquisto per L. 400.000 di un "cofanetto in avorio, arte arabo-spagnola del sec. XIII" presso l'antiquario Pietro Accorsi (AMCTo, CAA 786, Deliberazioni 1953).

Fu l'artista catalano Mariano Fortuny ad acquistare questo cofano a Granada nel 1872. Solo qualche anno più tardi, insieme ad altri pezzi della sua collezione e ad un cospicuo numero di prove grafiche dell'artista, l'opera venne messa all'asta a Parigi presso l'Hôtel Drouot nell'aprile del 1875. In quell'occasione Jean Charles Davillier, chiamato a schedare alcuni pezzi per il catalogo della vendita, descrisse il cofanetto come probabile opera realizzata a Bagdad, mettendolo in relazione con la nota cassetta del Tesoro della cattedrale di Bayeux (De Beaumont, Davillier, Dupont-Auberville 1875, pp. 108-109, n. 71). Successivamente esposto al Trocadéro di Parigi, nel lungo reportage dell'evento fu ritenuto realizzato prima del XIII secolo (Lavoix 1878, p. 787), per poi essere citato nel 1927 nel contesto della produzione di avori intagliati di Cuenca e come ancora in possesso della Signora Fortuny a Venezia (Migeon 1907, p. 136). Un più approfondito inquadramento critico si deve a José Ferrandis che in due occasioni ritenne il cofanetto opera spagnola realizzata agli inizi del XIII secolo (Ferrandis 1928, p. 103; Ferrandis 1935-1940, vol. II, p. 121, n. 2, tav. II). In questo momento la sua collocazione non viene più specificata, quindi un suo passaggio dalla raccolta Fortuny a quella del suo allievo, anch'egli pittore e antiquario-collezionista, Attilio Simonetti, così come ipotizzato da Silvana Pettenati, appare da verificare (Pettenati, Boschini, Rapetti 1983, p. 61).
Luigi Mallé, riscontrando giustamente i caratteri di una *koiné* islamico-mediterranea, propose una datazione compresa tra il XII e il XIII

Cofanetto, Spagna ?, prima metà XIII secolo. Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, inv. 180/AV (da J. Ferrandis, *Marfiles árabes de Occidente*, 2 voll., Madrid 1935-1940, vol. I, tav. II)

secolo, avanzando alternativamente l'ipotesi di una sua esecuzione nella Spagna araba o nell'Egitto, in contesti in cui la lavorazione dell'avorio era ormai largamente praticata da secoli (Mallé 1969, pp. 284-285). Forse proprio a causa di questo suo carattere fortemente contaminato e difficilmente circoscrivibile l'opera non venne inserita nel repertorio degli avori islamici di Ernst Kühnel del 1971. La cassetta fu esposta a Bari nella mostra dedicata a Federico II, e in quell'occasione venne riconfermata una datazione all'interno del Duecento e la sua appartenenza a un non meglio specificato ambito spagnolo, compatibilmente quindi con la proposta di collocarla a Cordova (Montoya Tejada 1979, n. 54), mentre più di recente è stata suggerita Granada (Galán y Galindo 2005, vol. II, p. 93).

Il cofanetto, a sezione rettangolare e con coperchio tronco-piramidale, è realizzato tramite l'assemblaggio di tavolette di avorio, i cui bordi sono incorniciati da un motivo a treccia; sullo spessore su cui si innesta il coperchio corre l'iscrizione in caratteri cufici "Benedizione perfetta, prosperità", ripetuta più volte, sebbene una lacuna, integrata da un listello ligneo, ne interrompa la continuità. Solo nel coperchio compaiono dei medaglioni figurati, lavorati a intaglio e rappresentanti animali affrontati, rispettivamente pavoni e uccelli sul lato anteriore, un leone e due gazzelle sui lati corti, e ancora due pavoni inseriti in un unico medaglione sul lato posteriore, accanto al quale corrono i due serramenti bronzei che assicurano il coperchio al corpo della scatola. L'ornamentazione di quest'ultima lastrina di avorio, soprattutto nelle parti angolari, non sembra del tutto portata a termine. Il motivo a treccia che incornicia ogni singola specchiatura del cofanetto, solo minimamente variato, è invece sostituito sui lati corti del coperchio da una fascia a girali. Sembrerebbero originali le tracce di policromia riscontrabili su alcuni brani della cornice ornamentale, sulla fascia con l'iscrizione e anche sui medaglioni con animali, di cui quello con i due pavoni pertinente alla faccia anteriore del coperchio presenta anche evidenti tracce di doratura. Non pochi problemi pongono invece i serramenti bronzei applicati alla cassetta. Quelli angolari, con funzione strutturale di sostegno, lisci e a terminazione lanceolata, sembrerebbero di restauro. I tre grandi serramenti bronzei che fissano il coperchio alla scatola, percorsi da una decorazione a palmette, occultano in più parti l'ornamentazione incisa sulle lastrine di avorio e appaiono eccessivamente grandi qualora si confronti il cofanetto con quello proveniente dalla cattedrale di Zamora e oggi al Museo Arqueológico Nacional di Madrid (Ferrandis 1935-1940, vol. II, pp. 119-120, n. 1), dove le terminazioni dei serramenti sono più integrate nell'ornato. Ad ogni modo la foto pubblicata da Ferrandis nel 1940 dimostra che almeno l'attuale terminazione del serramento del lato anteriore e la stessa serratura sono frutto di restauro. Il cofanetto dovette comunque subire numerose manomissioni così come attesta la sostituzione del fondo.

L'apparato ornamentale di questa cassetta, per via della scelta di rappresentare animali singoli o affrontati all'interno di tondi, che risulta una soluzione poco frequente in questa classe di manufatti, è stato messo in rapporto con la decorazione dipinta su molti dei cofanetti del gruppo arabo-siculo dove effettivamente compaiono animali dipinti all'interno di medaglioni con le medesime soluzioni formali (Shalem 2007, pp. 240-241). Per questa ragione, il *sense of luxury* emulato negli avori di ambito arabo-siculo, potrebbe trovare un parallelo anche nel cofanetto torinese, dove la scelta di isolare su un fondo colorato alcune parti dell'apparato ornamentale tramite una doratura – per esempio i due pavoni della faccia anteriore – sembra connessa ai procedimenti legati alla produzione orafa e allo smalto. Stilisticamente, gli animali rappresentati all'interno dei medaglioni presuppongono la conoscenza di alcuni modelli precisi, attestati negli avori realizzati a Cordova intorno all'anno Mille. Il motivo delle gazzelle con i colli intrecciati, che nel cofanetto torinese ricorre su uno dei lati del coperchio, si ritrova pressoché identico nel cofanetto cilindrico della al-Sabah Collection di Kuwait City, opera degli inizi del secolo XI (Ferrandis 1935-1940, vol. I, pp. 75-76, n. 16), così come quello dei pavoni che, nella medesima posizione, sono intagliati anche sul cofanetto del Victoria and Albert Museum di Londra (Ferrandis 1935-1940, vol. I, pp. 84-85, n. 22). La soluzione adottata nel cofanetto torinese per descrivere i pavoni e il loro piumaggio attraverso una sottile banda perlinata che ne delimita le ali, si ritrova ancora una volta nel contesto cordovese dell'XI secolo, ed è riconoscibile, per esempio, nella pisside cilindrica della cattedrale di Braga, in Portogallo, realizzata intorno all'anno 1004, dove compaiono nel registro più alto dei pavoni molto simili a quelli del cofanetto di Torino (Ferrandis 1935-1940, vol. I, pp. 81-82, n. 20). Il gusto per gli animali affrontati dai lunghi colli intrecciati si ritrova anche in contesti italo-meridionali, soprattutto nell'ambito della produzione di avori arabo-siculi, dove la

Incisione di Charles Kreutzberger del tessuto del cofanetto (da É. De Beaumont, C. Davillier, A. Dupont-Auberville, *Atelier de Fortuny*, Paris 1875, p. 119)

ricezione di questo repertorio è attestata sia in pittura, per esempio su uno dei cofanetti del Tesoro della cattedrale di Veroli (Cott 1939, p. 32, n. 11), sia nell'intaglio, per cui si veda il pastorale del Tesoro dell'Abbazia di Göttweig in Austria (Cott 1939, p. 55, n. 159). Questi modelli probabilmente ebbero particolare diffusione in Spagna e in Italia meridionale grazie alla circolazione delle sete persiane (Scerrato 1979, p. 463). L'orizzonte figurativo e stilistico del cofanetto torinese quindi, in attesa di ulteriori approfondimenti, può essere collocato verosimilmente nella Spagna araba del XIII secolo, dove circolavano i modelli iconografici e stilistici della produzione eburnea cordovese. Lo studio degli ancora poco chiari rapporti tra gli avori arabo-siculi e un gruppo di cofanetti dati alla Spagna del XIII secolo, potrà offrire nuovi spunti anche per il cofanetto Fortuny. In questo senso il confronto proposto recentemente tra l'opera torinese e il reliquiario eburneo di Bagnoregio (Shalem 2014, vol. I, p. 62 nota 84; per l'opera si veda Scerrato 1979, p. 470, fig. 516) conferma l'ipotesi di una rete di connessioni tra la produzione eburnea italo-meridionale e quella iberica, visto che l'opera del piccolo centro del viterbese sembra vicina a un gruppo di scatole ritenute di produzione spagnola (Makariou 2005); mentre il motivo a treccia impiegato nel cofanetto torinese, proprio per via di questi contatti mediterranei, si ritrova nella cassetta detta di re Martino della Real Academia de la Historia di Madrid, di forma arabo-sicula, ma di probabile fattura spagnola (Silva Santa-Cruz 2010).

Bibliografia

De Beaumont, Davillier, Dupont-Auberville 1875, p. 107; Lavoix 1878, p. 787; Davillier 1879, p. 66-67; Cat. Londra 1881, p. 76, n. 333; Migeon 1907, p. 358; Ferrandis 1928, p. 103; Ferrandis 1935-1940, vol. II, p. 121, n. 2, tav. II; Mallé 1969, p. 283, tavv. 118-120 e tav. B; Mallé 1970, vol. II, p. 209-210; Montoya Tejada 1979, n. 54; Cat. Bari 1995, p. 486, n. 8.7 (S. Carucci); Cat. Torino 1996, p. 190, n. 387 A, tav. XXXIX (C. Thellung); Galán y Galindo 2005, vol. II, n. 03012

Mostre

Londra 1881; Bari 1995; Torino 1996

GD

Tessuto

Spagna o Mesopotamia, XII secolo

Inv. 2096/T

Almeno dalla seconda metà del XIX secolo la cassetta si presentava al suo interno completamente foderata con un tessuto incollato all'avorio. Ad eccezione di due piccoli frammenti pertinenti a un tessuto diverso (inv. 2097/T, oggi conservati all'interno del cofanetto), il rivestimento proveniva da un'unica striscia serica di circa 116 cm di lunghezza e 23,5 cm di larghezza. Nel 1985, con un delicato intervento di restauro, si decise di asportare il tessuto e di conservarlo separatamente. La stoffa che rivestiva il cofanetto è un taffetà operato a doppia faccia, creato con un ordito di fondo di seta bianca e trame di seta rossa e bianca (*Tessuti, ricami, merletti* 2008, pp. 21-22, n. 2 [G. Bovenzi]). Presenta un motivo a orbicoli dotati di una cornice di ispirazione vegetale, sul cui bordo esterno gira una scritta in caratteri *naskhī*. Le *rotae*, separate negli interspazi da una stella con terminazione a semipalmette, sono abitate da due aquile che atterrano due gazzelle. Sin dalla vendita del 1875 il rivestimento del cofanetto fu tenuto in grande considerazione, non ultimo per quella particolare attenzione di Fortuny verso i tessili e i loro repertori ornamentali. Infatti nel catalogo parigino del 1875 la stoffa, descritta accuratamente da Auguste Dupont-Auberville, venne accompagnata da una incisione di Charles Kreutzberger che la riproduceva (De Beaumont, Davillier, Dupont-Auberville 1875, pp. 117-120 [A. Dupont-Auberville]). La presenza del tessuto all'interno del cofano ebbe un ruolo importante anche nelle fasi connesse alla sua acquisizione per il Museo Civico di Torino, e lo stesso Vittorio Viale si preoccupò di interpellare espressamente alcuni esperti in materia (AMCTo, CAA 777, 1953). Già in occasione della vendita Fortuny il taffetà venne ritenuto di produzione ispano-moresca del XII secolo: opinione questa mantenuta dalla critica, sebbene non sia mancata anche una ipotesi persiana (Mallé 1969, p. 284). Donata Devoti (Cat. Lucca 1989, p. 32, n. 1 [D. Devoti]), avanzò un confronto con un tessuto della cattedrale di Salamanca, vicino a quello torinese soprattutto per gli ornati disposti tra le *rotae* (Schmidt 1958, p. 179, fig. 151). Alla luce dell'attribuzione alla Mesopotamia del XII secolo di alcuni frammenti di tessuto molto simili all'esemplare proveniente dal cofanetto (Otavsky, Salīm 1995, pp. 143-153, nn. 84-85 [K. Otavsky]), andrebbe considerata l'ipotesi di una sua pertinenza geografica diversa, non ultimo per l'analogia con alcune scritte dedicatorie riscontrate da un recente studio su altri esempi di ambito mesopotamico (Blair 1997).

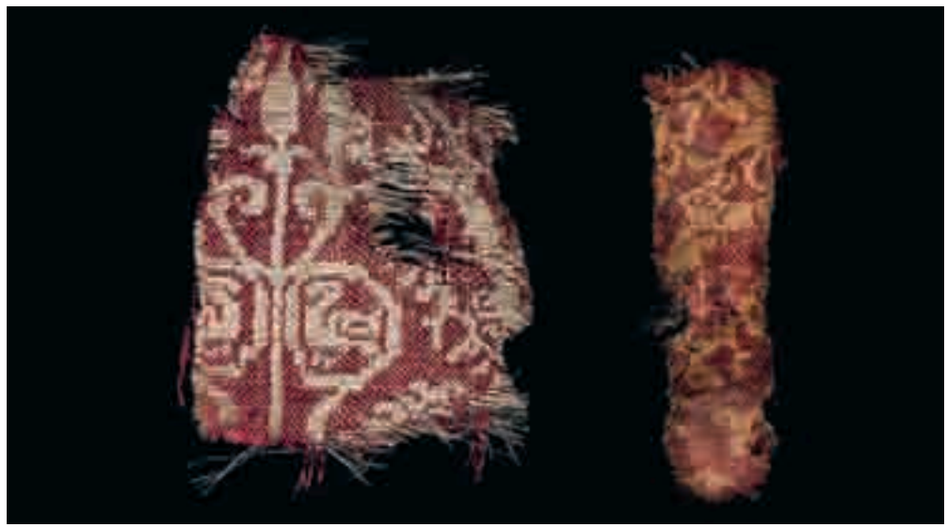
Bibliografia

De Beaumont, Davillier, Dupont-Auberville 1875, pp. 117-120; Davillier 1879, p. 74; Pettenati, Boschini, Rapetti 1983; Cat. Lucca 1989, p. 32, n. 1 (D. Devoti); Cat. Ferrara 1991, pp. 86-89, n. II (G. Boschini, D. Devoti, F. Pertegato); Cat. Bari 1995, pp. 495-496, n. II.3 (P.P.); Cat. Torino 1996, p. 191, n. 387 B, tav. XL (G. Boschini); *Tessuti, ricami, merletti* 2008, pp. 21-22, n. 2 (G. Bovenzi)

Mostre

Lucca 1989; Ferrara 1991; Bari 1995; Torino 1996

GD



6

Riccio di pastorale

Sicilia, ultimo quarto XII secolo

Avorio
H 130 x 100,5 mm
Al di sotto del pastorale, a penna, il numero di inventario 132 AV.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 132/AV
Acquisto da Pietro Accorsi, luglio 1941

Acquisizione
In data 11 luglio 1941 venne deliberato l'acquisto di alcune opere d'arte di proprietà di Pietro Accorsi tra le quali, al numero 14 dell'elenco manoscritto, un "riccio di pastorale in avorio (alt. 12) con la figurazione dell'Agnello Divino recante la croce. Raro esemplare di lavoro in avorio (un tempo anche dipinto) di arte italiana (?) del XIV secolo offerto a L. 9.000" (AMCTo, CAA 370, Deliberazioni 1941).

Il riccio di pastorale, privo di nodo e di bastone, ottenuto dall'intaglio di una porzione longitudinale di avorio di considerevole spessore, si presenta a sezione ottagonale e liscia, dall'andamento ovale, chiusa dopo un solo giro con una testa di serpente rivolta verso l'esterno. All'interno della vera e propria voluta si colloca un Agnus Dei: l'animale sorregge una croce a terminazioni ancorate tramite lo zoccolo di una zampa. Il riccio non presenta nessun tipo di decorazione, né incisa, né dipinta.
Fu per primo Vittorio Viale a darne notizia, datandolo al XIV secolo e collocandolo in area italiana. In linea con l'altro pastorale già allora in Museo (cat. 7) lo studioso presupponeva una originaria decorazione dipinta anche per questo esemplare (Viale 1948, pp. 132-133). Luigi Mallé inserì il riccio nel corpus degli avori arabo-siculi e ne propose una datazione all'interno del XIII secolo, riconoscendo rispetto a esemplari simili una qualità inferiore nella resa formale (Mallé 1969, p. 285). L'opera è stata recentemente riconsiderata nel gruppo degli avori arabo-siculi da Silvia Armando (2012, vol. II, PAL MAD 132 AV).
L'assenza di ogni tipo di decorazione, letta come il risultato di condizioni conservative non ottimali, potrebbe al contrario essere una caratteristica del riccio voluta sin dalla sua esecuzione, in cui la resa formale venne affidata al solo lavoro di intaglio, come del resto è riscontrabile anche in altri esemplari che, a partire da due fondamentali articoli di Perry Blythe Cott e di Otto von Falke, vengono considerati come opere realizzate in Sicilia tra il XII e il XIII secolo (Cott 1930; Falke 1935).
In questo senso uno dei due ricci di pastorale di ambito arabo-siculo conservati nei Musei Vaticani (Cott 1939, p. 54, n. 156) offre interessanti confronti. Sebbene l'esemplare di Roma a differenza di quello torinese con l'Agnus Dei presenti nella terminazione della voluta una testa di gazzella da cui si diparte un elemento vegetale, i due ricci sembrano accomunati dalla stessa concezione formale. L'accento posto sull'asse ottagonale da cui prende avvio il riccio, elegantemente rastremato nella sua progressione verso l'interno, l'assenza di ogni tipo di decorazione, a costo di sacrificare anche i dettagli caratterizzanti degli animali come gli occhi, nonché un forte significato plastico dell'intaglio, accomunano le due opere tanto che se ne può ipotizzare la realizzazione nel contesto di un atelier attivo nei medesimi anni. Del resto, a proposito del riccio romano, gli studi hanno spesso supposto una data più alta rispetto agli altri esemplari che sono stati aggiunti al gruppo dei pastorali in avorio e osso di probabile fattura siciliana (Cott 1930, p. 145) per via dei legami con l'orizzonte figurativo di matrice islamica (Bárány-Oberschall 1953, p. 28; Gaborit-Chopin 2003, pp. 224-225, n. 69). In un momento successivo i più antichi modelli siciliani vennero arricchiti con un fastigio a palmette applicato sul lato esterno della voluta; il confronto tra il pastorale torinese e un esemplare più tardo del Museo Nazionale di Ravenna permette di valutare la distanza tra le due tipologie (*Avori bizantini* 1990, pp. 83-85, n. 14 [L. Martini]). L'Agnus Dei all'interno della voluta, insieme alla rara soluzione del riccio chiuso con una testa di serpente volta verso l'esterno, si ritrovano anche in un pastorale proveniente dal Tesoro dell'abbazia di Sixt, ritrovato in occasione delle ricerche preparatorie per questo catalogo e qui reso noto per la prima volta (G. Saroni, *Avori tardoantichi e medievali nei territori dell'antico ducato di Savoia*, in questo volume, p. 36, fig. 12). L'opera, alla limpida stereometria del riccio torinese in cui l'Agnus Dei viene evocato senza nessuna preoccupazione anatomica, aggiunge un significato plastico più moderno, rivedendo la muscolatura dell'animale, considerandone una grossa coda, marcando gli occhi e arricchendone le terminazioni della croce. In questo senso il confronto tra il riccio torinese, opera siciliana databile entro l'ultimo quarto del XII secolo, e l'esemplare inedito di Sixt, di pochi decenni più tardo e realizzato nell'ambito di una bottega attiva in Italia centro-settentrionale, evidenzia i caratteri di continuità – ma anche di aggiornamento – tra le due tradizioni in un periodo compreso tra il XII e il XIV secolo.

Bibliografia
Viale 1948, pp. 132-133, fig. 30; Mallé 1969, p. 285, tav. 121; Armando 2012, vol. II, n. PAL MAD 132 AV

Mostre
Nessuna

GD

Riccio di pastorale, Sicilia, seconda metà XII secolo. Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 64630

7
Pastorale

Italia centro-meridionale, seconda metà XIII secolo

Avorio, osso
H 155 cm
Restauri: Sante Guido, 1996

Inv. 197/AV
Acquisto da Achille Cantoni, 1894

Acquisizione
Nel 1894, tra gli oggetti proposti al Museo Civico dall'antiquario Achille Cantoni, venne scelto un pastorale d'avorio contrassegnato dal numero 31 nell'elenco manoscritto delle opere; una ricevuta autografa di Cantoni ne conferma l'acquisto da parte del Museo Civico per 450 lire (AMCTo, CAA 22, 1894, pratica n. 3). È probabile che quest'opera giungesse nella raccolta Cantoni dalla collezione Possenti da Fabriano; la "crosse formée par une volute terminée en tête de dragon, au centre l'agneau pascal, la volute enrichie de fleurons; le bâton ainsi que la crosse décorés d'arabesques en noir et doré" descritta nel catalogo della vendita Possenti del 1880 può infatti essere identificata con questo pastorale (*Catalogue d'objets* 1880, n. 26, p. 5; comunicazione Michele Tomasi).

L'opera è un raro esempio di pastorale eburneo completo di nodo e di bastone. Il riccio, ottenuto dalla lavorazione di una sezione longitudinale di avorio, presenta all'interno di una voluta a un solo giro terminante con una testa di serpente rivolta verso l'esterno, la figura dell'Agnus Dei dotato di croce, in una impaginazione che ricorda molto da vicino un riccio di questo stesso museo (cat. 6). Sul dorso esterno della voluta sono applicati degli elementi fogliacei dello stesso materiale, più numerosi in origine e dei quali oggi ne sopravvivono solamente cinque, di cui quello applicato nella parte apicale è di forma variata rispetto agli altri che seguono l'andamento curvilineo della voluta. Il riccio è fissato al bastone tramite un collarino che assume le sembianze di una testa di serpente a fauci spalancate, mentre il vero e proprio nodo, di tipo globulare, è interessato dalla presenza di una doppia modanatura incisa. Il bastone, realizzato in osso, secondo una consuetudine che soprattutto nel corso del Trecento diventerà tipica per molti pastorali realizzati in Italia Settentrionale (Gaborit-Chopin 1978, p. 162), è formato da diciassette cilindretti cavi, alcuni dei quali modanati, assemblati tramite avvitamento, mentre l'ultimo segmento è costituito da un perno ligneo che funge da appoggio. Il pastorale è percorso da una serrata ornamentazione pittorica: nel riccio, dove descrive i particolari dell'Agnus Dei e commenta la voluta con dei carnosi girali, ma anche nel nodo e nel bastone, dove compare una frammentaria figura di vescovo. Numerose cadute della pellicola pittorica rendono difficile l'individuazione dei motivi.
Il pastorale venne pubblicato nel catalogo del Museo Civico nel 1905 con un riferimento a "arte sicula del XIV secolo" (*Museo Civico* 1905, p. 15, tav. 94) e successivamente venne inserito da Perry Blythe Cott all'interno di un gruppo di opere ispirate agli avori arabo-siculi ma prodotte da botteghe dell'Italia settentrionale (Cott 1939, p. 56, n. 172). Luigi Mallé, riconsiderandone l'appartenenza all'ambito arabo-siculo, ne spostò la cronologia al XIII-XIV secolo (Mallé 1969, pp. 285-286).
Quest'opera si colloca all'interno di un gruppo di pastorali in avorio accomunati da precise caratteristiche tecniche e stilistiche, ma che nelle singole realizzazioni in realtà rivelano ambiti diversi, sia per scarti cronologici, che vanno dalla metà del XIII secolo al pieno XIV, sia per botteghe, la cui localizzazione, con proposte che vanno dall'Italia centro-meridionale all'Italia settentrionale, ancora oggi rimane da individuare. Da un punto di vista formale le opere, che si rifanno ai più antichi esemplari di ambito arabo-siculo, condividono una fitta ornamentazione pittorica, la presenza dell'Agnus Dei e una decorazione di ispirazione vegetale realizzata attraverso il fissaggio sul lato esterno del riccio di elementi fogliacei intagliati in avorio o in osso. Questa tipologia, che appare standardizzata per il XIII secolo, progressivamente tende a caricare di maggiore significato plastico gli snodi, per cui il nodo assume una forma architettonica, l'Agnus Dei viene sostituito da veri e propri gruppi scultorei di piccole dimensioni, mentre l'apparato di elementi fogliacei applicati sul dorso esterno della voluta acquista maggior rilievo (Tomasi 1999a, pp. 231-237). Se da un lato quindi nel XIV secolo la dipendenza tipologica dai più antichi pastorali di produzione meridionale scemò in nome di una maggiore complessità strutturale, il repertorio pittorico invece, talora persino attraverso delle riprese testuali, continuò a ispirarsi alle decorazioni dipinte su alcuni dei cofanetti del gruppo arabo-siculo. Così nell'esemplare torinese, il pittore-decoratore, attraverso l'uso

di una ristretta gamma cromatica limitata al bruno, al rosso, al nero, spesso associati all'oro, descrive losanghe, quadrifogli, rosette, palmette, mutuate dai cofanetti di ambito arabo-siculo, sebbene con una maggiore libertà disegnativa rispetto ai modelli più antichi. Il confronto con l'ornamentazione dipinta della pisside del Tesoro della cattedrale di Palermo, ritenuta di produzione settentrionale (Cott 1939, pp. 47-48, n. 109) e giunta nel tesoro palermitano solamente nel terzo quarto dell'Ottocento (Cat. Bonn 2008, pp. 314-315, n. 178 [G. Travagliato]), rivela una sorprendente analogia di tratto ma allo stesso tempo evidenzia nell'esemplare torinese una certa occidentalizzazione del repertorio (Cott 1939, p. 31, n. 1) e quindi la comparsa di figurine dal tipico carattere di *drôlerie* insieme ad animali. Il confronto con il pastorale del Museo Nazionale di Ravenna, anch'esso completo di bastone e la cui contemporaneità rispetto al riccio, già messa in discussione (*Avori bizantini* 1990, pp. 83-85, n. 14 [L. Martini]) è stata recentemente ribadita (Cat. Palermo 1995, pp. 218-219, n. 52 [S. Rizzo]), per l'assenza della decorazione a incisione, per una differente resa plastica dell'Agnus Dei e per il particolare delle fauci spalancate del serpente pone l'esemplare torinese in un momento successivo, collocabile nella seconda metà del XIII secolo, probabilmente nel contesto di una bottega attiva nell'Italia centro-meridionale.

Bibliografia

Museo Civico 1905, p. 15, tav. 94; Cott 1939, p. 56, n. 172, tav. 64; Mallé 1969, pp. 285-286, tav. 122; Cat. Torino 1996, p. 81, n. 138 (C. Thellung); Armando 2012, vol. II, n. PAL MAD 197 AV

Mostre

Torino 1996

GD

L'età gotica

Michele Tomasi

Il XIII secolo segna un mutamento epocale nella storia della lavorazione dell'avorio durante il medioevo. Il periodo immediatamente precedente si era caratterizzato per il suo policentrismo e per il costante ricorso a una molteplicità di materiali eburnei (osso di balena, avorio di tricheco, osso di mammifero); nell'età gotica, il paesaggio è invece dominato da un unico centro principale, Parigi, e da una materia prima, l'avorio di elefante. Come hanno chiarito studi recenti sulle vie d'approvvigionamento, tali mutamenti sono in parte legati alla nuova disponibilità di zanne d'elefante a partire dalla metà del Duecento (Gaborit-Chopin 2008; Guérin 2010). La progressiva e tendenziale concentrazione della produzione nella capitale del regno di Francia è legata al rafforzamento politico della monarchia francese e alla sua centralizzazione, all'insediamento a Parigi della corte regale e dell'amministrazione del regno, al prestigio culturale dell'università parigina e al dinamismo economico della regione (Branner 1965; Sauerländer 1987). Il *Livre des métiers*, la raccolta delle norme delle corporazioni parigine compilata sotto l'egida di Étienne Boileau, prevosto di Parigi, nel corso degli anni Sessanta del Duecento, attesta che varie categorie di artigiani (*couteliers*, *paternostries*, *ymagiers*, *paintres et taillieres ymagiers*, *pigniers et lanterniers*, *tabletiers*) erano autorizzati a intagliare l'avorio, l'osso, il corno e altre materie affini, oltre eventualmente ad altri materiali ancora (*Les métiers* 1879; Sears 1997; Gaborit-Chopin 2013-2014).

Come indicano i nomi dei mestieri implicati nella lavorazione dei materiali eburnei, un altro fenomeno caratteristico di questa fase storica è il graduale aumento della varietà di prodotti fabbricati, che è correlata con una diversificazione dei committenti e degli acquirenti e con una crescita esponenziale della massa di oggetti prodotti. Il Courtauld Institute of Art ha lanciato nel 2008 la creazione di una banca dati per censire tutti gli avori gotici esistenti che sono stati scolpiti in Europa tra il 1200 e il 1530 circa, ad esclusione dei pezzi fabbricati dagli Embriachi e di quelli ad essi affini (www.gothicivories.courtauld.ac.uk, cui si rinvia per l'insieme delle opere gotiche citate nelle pagine che seguono; cfr. Yvard 2014). Contando anche le opere false, dubbie o problematiche, che sono intenzionalmente incluse nella banca dati, questa contiene ormai oltre 5000 pezzi. A ragione dunque il gotico è stato definito l'età d'oro della scultura eburnea (Randall 1993).

Ma non di sola crescita quantitativa si tratta. Come si accennava, anche i tipi di oggetti proposti all'acquisto diventano più vari. In una prima fase, rispondendo alle attese di una clientela di rango elevato, gli intagliatori duecenteschi produssero soprattutto opere eccezionali, statuette o piccoli gruppi di grandi dimensioni, presentati entro edicole architettoniche o su basi in legno dipinto o in metallo prezioso,

come la superba Madonna col Bambino proveniente dalla Sainte-Chapelle (Gaborit-Chopin 2003, pp. 293-297, n. 100) o il magnifico gruppo della Deposizione dalla croce, recentemente ricomposto (Antoine-König, Levy-Hinstin 2013), entrambi conservati al Musée du Louvre. In una prima fase queste statuette, che testimoniano, nella maggior parte dei casi, dell'intensità del culto mariano negli ultimi secoli del medioevo, erano destinate generalmente a un uso liturgico e venivano esposte su un altare in occasione delle grandi feste della Vergine. Nel Trecento, piccole sculture, usualmente protette da tabernacoli, saranno introdotte anche nelle cappelle private o nelle stanze di acquirenti facoltosi.

Già nella seconda metà del XIII secolo, tuttavia, nel nord della Francia e a Parigi, vennero prodotti dei dittici o trittici per la devozione privata. Soprattutto i dittici diventano tra i manufatti più comuni nel corso del secolo seguente; il fatto che accanto a pezzi dall'iconografia complessa e dalla lavorazione accurata appaiano frequentemente anche piccoli esemplari con temi standardizzati (tipicamente, la Madonna col Bambino e la Crocifissione), intagliati su placchette sottili in modo più corsivo, indica che la clientela diventa più ampia e meno selezionata. Le collezioni torinesi presentano buoni esempi della gamma di dittici di devozione che si potevano trovare in età gotica.

A partire dagli albori del XIV secolo le botteghe parigine offrono anche manufatti profani, segnatamente oggetti da toeletta, spesso donati, verosimilmente, in un contesto amoroso (Gaborit-Chopin 1994-1995; Tomasi 1999b; Gaborit-Chopin 2000). Anche iconograficamente questi oggetti sono assai innovativi, dato che danno spazio a temi tratti ora dalla letteratura cavalleresca, ora dal mondo degli svaghi e delle attività cortesi, sovente trasfigurati in forme idealizzate. I cofanetti sono forse i tipi di prodotti più complessi e attraenti in quest'ambito profano (Carns 2005); il museo presenta vari esempi degli altri generi di oggetti ormai disponibili: custodie di scatole per specchi, pettini, aghi discriminatoi, tavolette per scrivere. Sovente questi oggetti erano in origine impreziositi da montature in argento, talora ornate di smalti, e restavano dunque, malgrado l'ampliamento della clientela, dei beni di lusso; i libri di conti e gli inventari principeschi del Trecento confermano del resto che i loro acquirenti erano membri delle élite aristocratiche.

Parigi non fu il solo centro di produzione degli avori gotici, ma le tracce documentarie di un'attività d'intaglio di materiali eburnei in altri contesti sono rare e saltuarie. La ricerca recente si è molto impegnata per definire, per lo più su basi stilistiche, una più articolata geografia della scultura eburnea tra il XIII e il XIV secolo, identificando nuclei di oggetti da assegnare ad altre regioni francesi (Gaborit-Chopin 1998), ma anche ad altre aree d'Europa: l'Italia (Williamson 1994), l'Inghilterra (Stratford 1987), l'ambito renano (Little 1997; Little 2011). Benché un ampio consenso sia stato raggiunto su molti aspetti, non tutti i problemi di localizzazione sono stati risolti. Anche il tema della datazione rimane difficile, sia perché pochissimi avori gotici sono databili con sicurezza su base documentaria, sia perché non è più possibile ricostruire con certezza, per la gran

parte dei pezzi pervenutici, il contesto di fabbricazione, di committenza, di fruizione. Aperta resta inoltre la spinosa questione delle falsificazioni; se le indagini scientifiche hanno offerto in anni recenti nuove preziose indicazioni, solo una valutazione globale permette di portare un giudizio, spesso provvisorio del resto, sulle opere dubbie (Leeuwenberg 1969; Gaborit-Chopin 1970; Little 2014).

Il punto di partenza per ogni indagine sugli avori gotici rimane ancora oggi il monumentale studio di Raymond Koechlin, *Les ivories gothiques français*, pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1924, e costituito da un volume d'introduzione, un volume di repertorio (comprendente oltre 1300 schede) e un volume di tavole (cfr. Tomasi 2006; Tomasi 2008). Benché il suo metodo di classificare i pezzi sulla base di criteri esteriori e facilmente imitabili (tipologia, iconografia, motivi decorativi) sia discutibile e discusso, benché taluni suoi pregiudizi siano certamente errati (come quello secondo cui gli intagliatori d'avorio sarebbero stati sostanzialmente degli imitatori che avrebbero copiato, spesso con ritardo, le invenzioni degli scultori e dei miniatori), benché la cronologia di molte opere cruciali sia stata radicalmente rivista, e benché l'approccio dello studioso sia ormai considerato troppo francocentrico, il lavoro di Koechlin resta imprescindibile. La sua ampiezza, la sua scrupolosità, la sua ricchezza documentaria, la finezza delle sue osservazioni ne fanno uno strumento primario. A lungo il rinvio a questa pietra miliare è parso bastare, e per decenni la ricerca ha stagnato. Un rinnovamento si è tuttavia prodotto alla fine degli anni Settanta del Novecento, grazie ai frequenti incontri di studio di un gruppo di conservatori di museo europei e statunitensi. Questa fase di ripresa è culminata nella suntuosa mostra dedicata agli avori gotici che si tenne nel 1997 a Baltimora e Detroit, intitolata *Images in Ivory*. Dopo di allora, e oggi in gran parte grazie allo stimolo e alle nuove possibilità offerte dal Gothic Ivories Project del Courtauld Institute of Art, lo studio degli avori gotici ha conosciuto, negli ultimi anni, un fermento straordinario, alimentato dalla scoperta o dal ritrovamento di importanti oggetti prima sconosciuti o di ubicazione ignota, dalla pubblicazione di nuovi, fondamentali cataloghi d'importanti collezioni (Gaborit-Chopin 2003; Lowden, Cherry 2008; Lowden 2013; Williamson, Davies 2014; Guérin 2015; e, prima del 1997, si ricordino Randall 1985; Randall 1993), dalla disponibilità di nuovi dati forniti da analisi tecniche e scientifiche, e soprattutto dal rinnovamento metodologico che ha indotto a osservare gli avori armati delle stesse domande e degli stessi strumenti con cui si affrontano oggi le altre classi di materiali artistici medievali (cfr. Tomasi 1997; Gaborit-Chopin 2011; Davies, Guérin 2014).

Koechlin 1924; Gaborit-Chopin 1978, pp. 131-176; Little 1979; Cat. Parigi 1981, pp. 167-203; Randall 1993; Gaborit-Chopin 1996; Cat. Detroit-Baltimora 1997; Cat. Parigi 1998, pp. 138-178; Gaborit-Chopin 2003, pp. 266-521; *New Work* 2014; Williamson, Davies 2014; "*La chambre*" c.d.s.

8

Anta di dittico: Adorazione dei Magi

Parigi, inizi XIV secolo

Avorio, tracce di policromia
H 138 x L 75 x P 10 mm
Sul retro, in basso al centro, in inchiostro rosso: 3230; subito al di sotto, in carattere minore, in inchiostro bianco: 138/AV; in alto a destra, a matita: 103
La placca presenta due grossi fori al centro, accanto alla testa del secondo re; la foratura ha causato la formazione di una profonda lesione che va fino al bordo sinistro. Due fori di diametro minore presso il medaglione nel pennacchio in alto a sinistra e presso il piede del re più giovane. Sul retro, in alto a destra, una scheggiatura. La cornice è danneggiata in corrispondenza del cardine inferiore. Tutti i volti sono fortemente consunti; le mani del re centrale e dell'angelo in alto al centro sono spezzate; scheggiatura alla base dell'arco, a sinistra.
La consunzione della superficie potrebbe essere dovuta a una pulitura troppo aggressiva. Il colore aranciato deriva probabilmente dall'applicazione, avvenuta in passato, di protettivi che sono penetrati nell'avorio; tracce di pigmenti rosso-bruni sui profili esterni e nei due medaglioni. L'esame alla lampada di Wood rivela che sul fondo, sotto la cuspide, la stella era stata realizzata a risparmio su fondo dorato (relazione di restauro, S. Guido, Torino, Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico).
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 138/AV
Acquisto, dicembre 1893

Dittico con l'Adorazione dei Magi e la Crocifissione, Parigi, 1300-1320. Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 64654

Acquisizione
Il rilievo («un avorio del sec. XIV») fu acquistato presso l'antiquario torinese Giacomo Guglielmi, insieme a un frontale di cassone del XV secolo, per 350 lire. La richiesta di deliberare il pagamento fu inviata al sindaco il 9 dicembre 1893 (minuta in AMCTo, CAA 22.4). Guglielmi possedeva un negozio di antichità sito in via Lagrange 22 a Torino, e vendette vari altri manufatti al museo – per esempio, nello stesso 1893, tre intagli lignei (AMCTo, CAA 22.4).

La tavoletta era l'anta sinistra di un dittico; i cardini sono perduti. Entro una cornice, digradante in alto, la scena è albergata sotto un arco acuto trilobato che poggia su mensole ed è sormontato da una cuspide gattonata e coronata da un fiorone. Nei pennacchi sono inseriti due medaglioni circolari quadrilobati entro cui compaiono a sinistra un volto maschile, a destra uno femminile. Sotto l'arco si svolge la scena dell'Adorazione dei Magi. Maria, seduta sulla destra, tiene con la sinistra un uccello, e con la destra il Bambino che, in piedi sulle sue ginocchia, si volge a benedire il re più anziano. Un angelo che emerge dall'arco incorona Maria. I Magi si dispongono a sinistra: il più anziano, inginocchiato davanti a Gesù, gli porge un oggetto mutilo con la destra e tiene con la sinistra la corona posata sul ginocchio. Dietro di lui il secondo re, barbato, alza la sinistra a indicare la stella, un tempo dipinta sul fondo, e si volge verso il suo compagno più giovane; con la destra, ora mancante, teneva il suo dono. Il terzo mago, imberbe, tiene una coppa con la sinistra e poggia la destra sul manto che indossa sopra un'ampia veste abbottonata in alto. Dall'arco, in alto a sinistra, sorge da nubi stilizzate un secondo angelo le cui mani sono spezzate; egli teneva probabilmente un turibolo o un cartiglio, secondo un'iconografia rara che si trova ad esempio sul dittico eponimo del gruppo di Kremsmünster (Koechlin 1924, vol. II, pp. 304-305, n. 824, vol. III, tav. CXLVII).
L'anta destra doveva raffigurare la Crocifissione, dato che, come mostra una ricerca nella banca dati del Gothic Ivories Project, nei dittici a un registro in cui l'Adorazione dei Magi compare sulla sinistra, sulla destra si trova sempre la Crocifissione. Manifestazione della gloria del Signore e sacrificio redentore venivano così proposti alla meditazione (cfr. Guérin 2015, pp. 58-59). Questo accoppiamento si trova su un dittico dei Musei Vaticani che è anche stilisticamente molto vicino al nostro (inv. 64654; Morey 1936, p. 83, n. A99, tav. XXVI), come ha ben visto Paola Giusti. La Passione è peraltro già annunciata dall'uccello che Maria porge al Figlio, un dettaglio iconografico frequente nelle statuette della Madonna col Bambino; il cardellino era infatti associato alla corona di spine, per la sua predilezione per il cardo (Cat. Detroit-Baltimora 1997, pp. 148-149, n. 18 [P. Williamson]). I volti in-

seriti nei medaglioni quadrilobati rappresentano, forse, il sole e la luna, come è stato suggerito per un altro avorio dove compare questa rarissima soluzione e nei cui pennacchi sono presenti dei busti senza cornici (Parigi, Musée du Louvre, inv. 11817; Gaborit-Chopin 2003, pp. 399-400, n. 160). Medaglioni identici si trovano su un'anta di dittico con la Crocifissione al Musée de Cluny di Parigi (inv. OA 51; Gaborit-Chopin 2003, p. 561, n. 266) e su un'anta di dittico con l'Adorazione dei Magi, estremamente simile alla nostra, battuta all'asta da Sotheby's a Parigi nel 2000.
Il tipo di cornice architettonica, la composizione e lo stile permettono di accostare il nostro rilievo a quello che Danielle Gaborit-Chopin ha definito e battezzato come il gruppo del Cristo giudice, da un notevole dittico del Louvre che presenta sull'anta destra un Giudizio finale (inv. OA 2755; Gaborit-Chopin 2003, pp. 347-348, n. 125 e, più in generale sul gruppo, pp. 347-350; al riguardo anche Cat. Parigi 1998, pp. 153-157, n. 90-93 [D. Gaborit-Chopin]). Per un lungo periodo vari manufatti stilisticamente legati al dittico del Louvre sono stati considerati delle falsificazioni ottocentesche (Koechlin 1924, vol. I, p. 283 nota 2; Gaborit-Chopin 2003, p. 347 nota 3). Negli ultimi anni, sulla base della datazione al radiocarbonio dell'avorio in cui sono stati intagliati, vari pezzi considerati dubbi sono stati riabilitati (Lowden, Cherry 2008, pp. 86-89, n. 28 [J. Lowden]; per un riesame complessivo, anche Williamson, Davies 2014, vol. I, pp. 232-243, n. 73-76 [G. Davies]). Non ci sono ragioni stringenti per diffidare dell'avorio torinese, che presenta tutti i tratti tipici di questo gruppo: panneggi fluidi, modellato pieno e morbido, forme espanse, volti rotondi. Come sulla nostra anta, anche su altri numeri del corpus un soggetto tradizionale è rappresentato in maniera innovativa – è il caso della Natività sul dittico eponimo. A quest'insieme, che può essere localizzato a Parigi e datato nei primi decenni del Trecento, appartengono sia il dittico vaticano, sia l'anta in deposito al Musée de Cluny, già citati. Molto vicino, anche per iconografia e impaginazione, è poi un dittico a due registri del Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 6824-1858; Williamson, Davies 2014, vol. I, pp. 238-239, n. 75 [G. Davies]).

Bibliografia

Koechlin 1924, vol. I, pp. 201, 212, vol. II, p. 187, n. 469; Mallé 1969, pp. 289-290, tav. 132; Cat. Napoli 1981, pp. 94-95 (P. Giusti)

Mostre

Nessuna

MT

9

Valva di custodia per specchio: quattro scene galanti

Parigi, primo terzo XIV secolo

Avorio, legno
D 118 mm (con la cornice lignea); D 107 mm (senza cornice); P 12 mm
La placca eburnea è inserita in una montatura lignea; sul retro di quest'ultima, in inchiostro bianco, la scritta 152/AV; subito sotto, in caratteri più grandi, in rosso: 876. Sulla faccia anteriore, in basso al centro, pallida traccia di un'iscrizione in inchiostro rosso cancellata: 876. La superficie dell'avorio è percorsa da numerose fenditure che potrebbero essere state prodotte dalla teca lignea che contiene la valva, imbarcata; il processo pare tuttavia sostanzialmente stabilizzato (relazione di restauro, S. Guido, Torino, Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico). Nessuna traccia di colore.
Restauri: Sante Guido, 1996

Inv. 152/AV
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
La valva è entrata al Museo Civico d'Arte Antica per cambio col Museo Egizio. La più antica menzione dell'opera, identificata da Carlenrica Spantigati, si trova nell'inventario del Museo di Antichità compilato tra il 1816 e il 1832 dal direttore Pietro Ignazio Barucchi: «otto figure, poste su due piani, in basso rilievo d'avorio» (*Documenti* 1878, p. 455). Le collezioni di questo museo furono poi provvisoriamente unite con quelle del Museo Egizio. Come la maggior parte dei pezzi del Museo di Antichità, istituito da Vittorio Amedeo II nel 1724, anche la valva in questione potrebbe provenire dalle collezioni sabaude. L'oggetto non è tuttavia riconoscibile negli antichi inventari dei Savoia editi da Pietro Vayra nel 1884.

Il disco eburneo è una valva di custodia per specchio. Questo tipo di manufatti era usualmente composto da due rilievi quadrati, entro cui era inscritto un cerchio e i cui angoli erano occupati da mostri o, più raramente, foglie. Le due placche in avorio erano unite con una chiusura a baionetta; in una cavità circolare predisposta sul retro era inserita la lastra, per lo più di metallo polito, che serviva da specchio vero e proprio. Una catenella d'argento o un laccio di seta permettevano di solito di sospendere la custodia alla cintura (Koechlin 1924, vol. I, pp. 367-373; Gaborit-Chopin 2000; Lam 2011; Williamson, Davies 2014, vol. II, pp. 562-563 [P. Williamson]). La nostra valva è incollata entro una cornice lignea che ne occulta il retro e lo spessore. Essa doveva tuttavia essere discoidale sin dall'origine, come due valve strettamente imparentate del Musée du Louvre (inv. MRR 197; Gaborit-Chopin 2003, pp. 354-356, n. 129).
Entro una cornice modanata, tre alberi dividono la superficie in quattro quadranti: uno attraversa con il suo tronco sinuoso il centro della placca, mentre altri due, scolpiti nei margini laterali, protendono ciascuno un lungo ramo fronzuto verso il centro. In ogni quadrante appare una coppia composta ogni volta da un giovane e da una fanciulla. In alto a sinistra la donna incorona l'uomo che si china verso di lei con le mani giunte; in alto a destra l'uomo, che tiene un falco sul pugno sinistro, carezza il mento della dama, che gli tocca il gomito; in basso a sinistra il giovane inginocchiato cinge la vita dell'amata; in basso a destra l'amante e la damigella tengono una ghirlanda. Raymond Koechlin e Lamberto Vitali interpretano le quattro scene come episodi successivi di un'unica sequenza narrativa, ma è più probabile che si tratti invece di diversi momenti topici che evocano l'amore cortese, anche perché i due personaggi non sono sempre abbigliati nello stesso modo.
Questo tipo di composizione, con quattro coppie impegnate in attività amorose separate da alberi, ricorre su numerose valve di custodie per specchio: Koechlin ne catalogava dieci, (Koechlin 1924, vol. II, pp. 371-374, n. 1007-1015), e altre sono state segnalate da allora (Gaborit-Chopin 2003, p. 356; Cat. New York 1999, p. 137, n. 161 [C.T. Little]); nessuna di esse sembra poter essere identificata con quella che faceva coppia con la nostra.

Valve di scatola per specchio con scene cortesi, Parigi, primo terzo XIV secolo. Parigi, Musée du Louvre, inv. MRR 197

Il rilievo è assai marcato, con un'abile disposizione su piani digradanti; le figure sono flessuose e aggraziate, le *silhouette* slanciate, la distribuzione delle figure entro la cornice fluida ed equilibrata. I tipi fisici, la moda e il modo di rappresentare gli alberi sono caratteristici degli avori parigini del primo Trecento. Solo Luigi Mallé ha ipotizzato per il pezzo un'origine in Italia settentrionale. Tutti gli altri studiosi hanno seguito in modo unanime Koechlin, che localizzava la valva a Parigi e la datava alla prima metà del XIV secolo. I confronti più pertinenti furono anch'essi suggeriti dallo studioso francese e sono stati poi sempre giustamente ripresi. Per impaginazione e iconografia la nostra valva è prossima soprattutto ad una, assai rovinata, del Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 1400-1888; Williamson, Davies 2014, vol. II, pp. 582-583, n. 200) e alla succitata coppia di valve del Louvre (Inv. MRR 197; Gaborit-Chopin 2003, pp. 354-356, n. 129). Spantigati ha opportunamente richiamato anche un pettine del Victoria and Albert Museum con coppie di amanti colti in atteggiamenti galanti (inv. A.560-1910; Williamson, Davies 2014, vol. II, pp. 610-611, n. 209 [P. Williamson]). È con la valva di Parigi che si osservano le somiglianze più strette, a tal punto che Koechlin ha proposto per primo che le tre siano uscite da una stessa bottega. Tali accostamenti implicano l'attribuzione a un intagliatore parigino attivo nel primo terzo del XIV secolo.

Bibliografia

Museo Civico 1905, tav. C. X.; Koechlin 1924, vol. I, p. 381, vol. II, pp. 371-372, n. 1009; Mallé 1969, pp. 297-298, tav. 136; Cat. Milano 1976, p. 20, n. 5 (L. Vitali); Cat. Torino 1979, pp. 286-287, n. 55 (C. Spantigati); Cat. Napoli 1981, pp. 100-101 (P. Giusti); Marciano 1989-1990, pp. 385-386; Cat. Alessandria 1999, p. 187, n. 28 (M. Tomasi); Gaborit-Chopin 2003, p. 356; *Palazzo Madama* 2011, pp. 157-158, n. 145

Mostre

Milano 1976; Torino 1979; Alessandria 1999

MT

10

Impugnatura di ago discriminatoio: Tristano e Isotta alla fontana

Parigi, primo terzo XIV secolo

Avorio, bronzo
H 70 x L 25 x P 13 mm (senza la base); base H 13 x L 55 x P 55 mm
Sotto la base in bronzo, etichetta circolare, con iscrizione in pennarello blu: 23. Una seconda etichetta circolare, più grande, porta l'iscrizione, in inchiostro blu: 158/AV. In bianco, in un angolo: 158 AV. In bianco, nell'angolo opposto: 4202. Sotto una riga bianca, sempre in bianco: 88. Nello spessore del basamento, sul retro, in bianco: 158 AV.
Resti di doratura sulla corona di Isotta e di preparazione nei capelli.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 158/AV
Acquisto da Achille Cantoni, 1894

Acquisizione
Il pezzo fa parte di un lotto di 42 oggetti scelti da Vittorio Avondo, per il Museo Civico, presso l'antiquario milanese Achille Cantoni; nell'elenco esso figura come «N. 34. Manico d'avorio» ed è valutato 50 lire. La corrispondenza relativa alla vendita corre dal 3 al 13 maggio 1894, la spedizione a Torino fu effettuata il 7 maggio, la richiesta di deliberare il pagamento fu inviata al sindaco il 9 maggio (AMCTo, CAA 22.5, 1894, pratica 3).
Achille Cantoni è una figura rilevante dell'antiquariato e del collezionismo milanese del secondo Ottocento. Amatore d'arte islamica e dell'Asia orientale, è citato nelle guide Savallo di Milano dal 1881 al 1908. La parte meglio nota della sua collezione, grazie al catalogo di vendita, è la collezione numismatica, che egli mise all'asta nel 1887 (*Catalogo* 1887); nel 1905 Cantoni cedette inoltre una raccolta di dipinti europei dal XIV al XVIII secolo e di oggetti d'arte di varia natura – in specie maioliche e argenterie (*Catalogo* 1905). Una documentazione sparsa e frammentaria permette di ricostruire i suoi rapporti con vari collezionisti e curatori di musei, cui vendette dipinti e oggetti archeologici o d'arte decorativa; tra i suoi clienti sono attestati Wilhelm von Bode, la National Gallery di Londra, i coniugi Édouard André et Nélie Jacquemart, Giuseppe Bertini, primo direttore del Museo Poldi Pezzoli. Sue donazioni sono documentate alla Pinacoteca di Brera e al Museo Patrio di Archeologia della capitale lombarda (Di Lorenzo 2002, pp. 38-39; Cresseri 2004; Cecutti 2012-2013, pp. 170-172); il Museo d'Arti Applicate di Milano acquistò presso di lui avori e oreficerie (Tasso 2007-2008, pp. 165-166). Nel suo appartamento in via Ugo Foscolo si potevano ammirare anche, secondo un testimone oculare, «stoffe turchesche e persiane su cui gli avorii patinati dal tempo e dalle fiammelle votive splendevano come fiori di magnolia» (Calzini 1946, p. 112). Sempre nel 1894 egli cedeva altri tre avori al museo (per uno dei quali cfr. qui cat. 7).

Il pezzo è verosimilmente l'impugnatura di un ago discriminatoio, un utensile usato sia dalle donne, sia dagli uomini, per tracciare la scriminatura dei capelli. Il manico raffigurava soggetti profani o, più di rado, sacri (Koechlin 1924, vol. I, pp. 417-423; Williamson, Davies 2014, vol. II, p. 635 [P. Williamson]).
L'esemplare torinese, fissato su un supporto moderno in metallo presenta, su una base modanata, uno degli episodi più celebri della vicenda di Tristano e Isotta, quello dell'incontro sotto il pino. I due amanti si sono dati appuntamento sotto un albero, presso una fonte; sospettando il loro tradimento, re Marco, marito d'Isotta, si nasconde tra i rami dell'albero per coglierli in flagrante. Giungendo sul luogo dell'incontro, Isotta vede però il volto del marito riflesso nella fonte e riesce a farlo notare a Tristano; i due intrecciano allora un dialogo dissimulatore, lamentando le calunnie di cui dichiarano di essere vittime, e rassicurando il sovrano. L'episodio riuniva in un'immagine emblematica i protagonisti della vicenda tristaniana e i suoi elementi distintivi: la segretezza, l'astuzia di cui fanno prova gli amanti minacciati da un ambiente ostile, il trionfo dell'amore che beffa il sovrano tradito. La scena figura dunque quasi sempre nei cicli dedicati ai due amanti, ed è quella che più spesso è stata rappresentata isolatamente, indipendentemente da qualsiasi contesto narrativo (Loomis, Loomis 1938, pp. 65-69; Carns 2005, pp. 73-75, 86 nota 51; Cat. Los Angeles 2010, pp. 291-292, n. 59 [É. Antoine]). Proprio sugli avori l'incontro compare per la prima volta al di fuori di un ciclo più esteso, sia sui cofanetti detti compositi, sia sulle valve di custodie per specchio. Curiosamente, malgrado la sua celebrità, la scena non è stata riconosciuta da Michael Camille, che vi vede una coppia che si separa, «una coppia divisa per dividere le ciocche di capelli» (Camille 1998, p. 57).
Sull'impugnatura i due giovani stanno in piedi dietro la fonte, rappresentata come una sorta di vasca da cui l'acqua defluisce sui lati attraverso due mascheroni. Sulla sinistra, Isotta, incoronata,

con i capelli raccolti in trecce avvolte sul capo, tiene un cagnolino sul braccio destro e indica con la sinistra il volto di Marco, scolpito tra le onde della fonte. Accanto a lei Tristano tiene un falco con la sinistra e solleva la destra per esprimere la sorpresa di scoprire il sovrano. Sul retro un tronco d'albero, allusivo al nascondiglio del re, separa i due amanti. Benché giudicato mediocre da Raymond Koechlin, il pezzo risulta assai curato: l'intagliatore ha reso con finezza l'acconciatura d'Isotta, il cappuccio di Tristano, il guanto che egli indossa per portare il falco, e persino i geti, i laccetti di cuoio usati per trattenere l'uccello sul pugno (Van den Abeele 1994, pp. 106-108). Il cagnolino e il falco non sono menzionati nei testi letterari e servono qui da attributi che rinviano alla nobiltà dei personaggi e all'universo amoroso.
Luigi Mallé ha ipotizzato un'origine in Italia settentrionale, ma il pezzo pare perfettamente coerente con gli avori parigini del primo Trecento. Gli abiti ampi e fluidi sono quelli tipici del periodo anteriore al 1340 circa (Carns 2009). Il panneggio dell'abito d'Isotta, con le ampie pieghe arcuate che percorrono, come onde che si allargano, la parte inferiore del corpo, ricorda quello di alcune statuette della Madonna col Bambino scolpite a Parigi verso il 1320-1340 (Cat. Parigi 1981, pp. 176-177, nn. 131-132 [D. Gaborit-Chopin]). Il taglio dell'abito di Tristano e le sue sobrie pieghe tubolari si ritrovano ad esempio su sculture parigine degli inizi del XIV secolo, come il Pierre d'Alençon del Musée de Cluny (inv. Cl. 23408; Cat. Parigi 1998, p. 89, n. 41 [B. de Chancel-Bardelot, J.-R. Gaborit]) o il Jean de Bourgogne del Musée des Beaux-Arts di Besançon (inv. B. 994.8.1; Cat. Parigi 1998, pp. 97-98, n. 47 [F. Baron]). L'impugnatura di Torino va dunque attribuita a Parigi e datata verso il 1320-1330, un po' prima di quanto chi scrive aveva proposto in altra sede.

Bibliografia

Koechlin 1924, vol. I, p. 418, vol. II, p. 408, n. 1137, vol. III, tav. CXC; Loomis, Loomis 1938, p. 67, fig. 125; Mallé 1969, pp. 298-299; Cat. Milano 1976, p. 37, n. 23 (L. Vitali); Marciano 1989-1990, p. 392; *Avori bizantini* 1990, pp. 106, 122, fig. 52; Camille 1998, p. 57, fig. 45; Cat. Alessandria 1999, p. 186, n. 27 (M. Tomasi)

Mostre

Milano 1976; Alessandria 1999

MT

Madonna col Bambino, Mosa, 1320-1340. Berlino, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. 2301

11

Anta di dittico: Annunciazione

Mosa (?), secondo quarto XIV secolo

Avorio
H 44 x L 33 x P 5 mm
Nello spessore, sul margine destro, sopra le tracce di cardini, iscrizione in inchiostro nero: 137[AV]
L'anta conserva sul lato destro le tracce dei cardini perduti. Nello spessore superiore sono stati praticati due forellini, forse per sospendere la placca per mezzo di un filo.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 137/AV
Acquisto da Pietro Accorsi, 1940

Acquisizione
L'anta proviene dalla collezione Trivulzio e fu acquistata presso l'antiquario Pietro Accorsi con delibera del 20 novembre 1940. Nel documento essa è descritta come una «valva di dittico (0,034 x 0,046) finissimamente scolpita con l'Annunciazione. Lavoro francese della prima metà del XIV secolo – offerta a L. 2.500» (AMCTo, CAA 346, 1940 P-a).

La tavoletta era l'anta sinistra di un dittico; i cardini sono perduti. Entro una cornice modanata, la scena si svolge sotto tre archi inflessi, gattonati, coronati da un fiorone, che poggiano su mensole e hanno un profilo interno a trilobo lanceolato. Nei pennacchi tra gli archi sono incisi dei trifogli stilizzati. Sotto gli archi, da sinistra l'angelo avanza verso Maria, impugnando con la sinistra un cartiglio che si svolge verso l'alto e sollevando la destra in un gesto di benedizione. Il messaggero celeste ha il volto paffuto e sorridente incorniciato da riccioli e porta un manto che, girando attorno al corpo, crea una successione di pieghe circolari, a becco e tubolari. L'ala destra punta verso il basso, la sinistra s'inscrive nell'arco. Di fronte a lui, incorniciata da un arco, Maria è avvolta in un ampio mantello che le copre il capo, ornato da un nimbo scolpito sul fondo. La Vergine tiene un libro chiuso con la sinistra e solleva la destra per esprimere il suo turbamento all'annuncio di Gabriele. Mentre il manto forma un ventaglio di pieghe che s'irradia dal fianco destro, la tunica che la Madonna indossa sotto di esso è animata da profonde pieghe tubolari. Un vaso da cui spunta un giglio dal lungo stelo separa i due personaggi. Da sotto l'arco centrale, la colomba dello Spirito Santo emerge, proiettandosi verso Maria.
Come permette di constatare una ricerca nella banca dati sugli avori gotici del Courtauld Institute of Art, nei pochi casi noti di dittici nei quali l'anta sinistra è occupata dall'Annunciazione, la valva sinistra presenta la Crocifissione. Così doveva dunque essere anche per la nostra placca. Da un punto di vista stilistico, più che ad altri pezzi eburnei, il rilievo sembra avvicinarsi ad opere della scultura monumentale. Il confronto tra un manufatto minuto come il nostro e delle figure di maggiori dimensioni richiede ovviamente cautela. Mi pare tuttavia possibile accostare l'anta a una serie di opere marmoree scolpite da uno o, verosimilmente, più artisti mosani e riunite sotto il nome di comodo di Maestro delle Madonne mosane (Forsyth 1968; Cat. Colonia-Bruxelles 1972, pp. 378-385, nn. O 7-O 15 [R. Didier]; Didier 1993, pp. 52-54; Kunz 2014b). Il volto giovanile dell'angelo, con uno sbuffo di riccioli all'altezza della guancia, può ricordare quello dell'angelo del gruppo dell'Annunciazione del duomo di Carrara (Kunz 2014b). Il panneggio delle due figure presenta del resto somiglianze significative, e lo stesso vale per quello di Maria: sulla nostra anta il sistema delle pieghe è come una variazione, speculare, di quello dell'Annunciata carrarese. Più ancora, però, la posa danzante di Maria, il cui corpo forma una 'S' molto accentuata, il ventaglio di pieghe che si aprono dal centro del fianco destro verso il fianco sinistro, le mani dalle dita lunghe, dal profilo quasi rettangolare, possono essere confrontate con analoghi dettagli nella Madonna col Bambino della cattedrale di Anversa o in quella del Bode-Museum a Berlino, proveniente da Pisa (inv. 2301; Kunz 2014a, pp. 280-287, n. 73). Il volto di Maria, con le guance ampie e il mento appuntito, è assai vicino a quello della *Virgo lactans* del Palais des Beaux-Arts di Lilla. Se si ammettono queste somiglianze, un particolare altrimenti trascurabile diventa interessante: l'angelo sul nostro avorio tiene il cartiglio con una mano le cui dita sono ripiegate, tranne una (l'indice), che oggi è guasta, ma che in origine era protesa sul cartiglio stesso; una formula analoga si trova sull'angelo annunciante di Carrara. I confronti sembrano dunque particolarmente stretti con le opere più antiche di questo gruppo, situabili nella prima metà degli anni Trenta del Trecento. Gli archi inflessi dell'incorniciatura architettonica sono relativamente rari nella scultura eburnea, ma si diffondono, a partire dall'oreficeria e dalla miniatura, nel nord Europa e nel nord-est della Francia, sin dagli ultimi decenni del Duecento (Crossley 2006). Anche questa singolarità potrebbe dunque spiegarsi con una fabbricazione in area mosana.

Bibliografia
Viale 1948, p. 128, fig. 132; Mallé 1969, p. 290, tav. 123

Mostre
Nessuna

MT

12

Dittico: Natività e Crocifissione

Mosa o Renania, secondo quarto XIV secolo

Avorio
Anta sinistra: H 160 x L 99 x P 11 mm; anta destra: H 160 x L 99 x P 13 mm
Il numero d'inventario, 141 AV A e 141 AV B, è scritto in inchiostro nero sullo spessore interno delle ante, sopra i cardini. Sul retro, in basso, è incollata su ciascuna anta l'etichetta circolare di Pietro Accorsi: sull'anta destra, a sinistra, sono scritti in inchiostro i numeri '5023' e '179'; sull'anta sinistra, a destra, l'etichetta ha il centro strappato. Sull'anta sinistra, nella tacca che albergava il cardine superiore, appaiono tre incisioni; sulla destra, nella tacca del cardine inferiore, quattro incisioni. Nessuna traccia di colore.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 141/AV
Acquisto da Pietro Accorsi, 1940

Acquisizione
Acquistato presso l'antiquario Pietro Accorsi, il dittico proviene dalla collezione Trivulzio. La delibera del 20 novembre 1940 lo descrive al n. 2 come: «dittico (0,20 x 0,16) con la raffigurazione, sulla valva sinistra, del Presepio e dell'Annunzio ai Pastori; e in quella destra della Crocifissione. Vigoroso lavoro d'arte francese della metà circa del XIV secolo. Offerto a L. 14.000» (AMCTo, CAA 346, 1940 P-a).

Il dittico raffigura a sinistra la Natività e l'Annuncio ai pastori, a destra la Crocifissione, entro una cornice semplice, perlinata lungo il margine superiore. Nella Natività, Maria, stesa su un giaciglio che occupa tutta la larghezza dell'anta, porge il seno destro al Bambino, secondo un'iconografia che si trova anche su un altro dittico del museo (cat. 18) nonché su alcuni altri avori, come ad esempio un dittico al Nationalmuseet di Copenhagen (inv. D670; Liebgott 1985, pp. 61-62, fig. 56) o uno al Musée des Beaux-Arts di Lione (inv. L 424; Koechlin 1924, vol. II, p. 154, n. 361, vol. III, tav. LXXXII). Ai piedi del letto su cui riposano madre e figlio, coperto da un drappo, si trovano il bue e l'asino: il primo è steso sulla destra, con il muso rivolto verso l'alto, del secondo solo la testa e il collo emergono, a mo' di protome, dall'angolo inferiore sinistro. Questa curiosa semplificazione si trova ad esempio anche su un'anta di dittico d'ubicazione oggi ignota (Koechlin 1924, vol. II, p. 151, n. 354, vol. III, tav. LXXXI) e su una del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga (inv. Pl.O.389; Koechlin 1924, vol. II, p. 186, n. 465, vol. III, tav. LXXXVIII), oltre che sul succitato dittico di questo museo. Dietro il giaciglio Giuseppe, col capo coperto da un manto,

Dittico con Natività e Crocifissione, Francia o area renana (?), metà XIV secolo. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 11.203


179

impugna un bastone con la sinistra e alza la destra in segno di sorpresa. Accanto a lui due pastori, di cui uno impugna un corno, accompagnati da tre pecore, ricevono la buona novella da un angelo che tiene un cartiglio verso cui punta l'indice destro. Nella Crocifissione il Cristo pende composto e nobile dalla croce, al di sopra della quale fa capolino un angelo che tiene nelle mani il sole e la luna. Alla destra del Redentore Maria sviene, abbandonando le braccia allargate mentre una delle due pie donne che l'accompagnano la sostiene da dietro. A sinistra del Salvatore Giovanni tiene il Vangelo con la sinistra e porta al volto con la destra un lembo del mantello. Dietro di lui due ebrei discutono, puntando ciascuno una mano verso il Crocifisso. Uno di loro impugna un cartiglio.

Ogni scena è sormontata da un arco acuto dal profilo interno trilobato, sormontato da una cuspide gattonata e coronata da un fiorone. In ogni cuspide è inserita una foglia, curiosamente mutila alle estremità inferiori. Nei pennacchi sopra le cuspidi sono scolpiti due medaglioni circolari dal profilo interno quadrilobato ornati al centro da una rosetta stilizzata.

Sul retro di ciascuna anta sono scolpite, in alto e in basso, ma non allineate da un'anta all'altra, due fasce decorative riempite da racemi di rosette stilizzate e mezze palmette. Il motivo ricorda quello che compare su certi avori fiamminghi quattrocenteschi, come quello che riempie i montanti di un pettine con Annunciazione e Adorazione dei Magi del Musée du Louvre (inv. OA 146; Gaborit-Chopin 2003, pp. 526-527, n. 251) o uno con scene di caccia e di danza moresca al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 230-1867; Williamson, Davies 2014, vol. II, pp. 624-625, n. 216 [P. Williamson]).

La composizione delle scene è corrente a Parigi nella prima metà del Trecento: una Natività dall'articolazione prossima si trova già sul dittico detto del Cristo Giudice (Parigi, Musée du Louvre, inv. OA 2755; Gaborit-Chopin 2003, pp. 347-348, n. 126), e i due gruppi di tre personaggi che inquadrano la Crocifissione si incontrano in dittici parigini del secondo quarto del XIV secolo, come mostra un esempio del Victoria and Albert Museum (inv. 235-1867; Williamson, Davies 2014, vol. I, pp. 262-263, n. 84 [G. Davies]). Pare tuttavia che tali impaginazioni siano state presto riprese anche in area mosana o renana (Randall 1993, pp. 98-99, nn. 126-129). Si possono richiamare, a conferma, un dittico con l'Adorazione dei Magi e la Crocifissione del Musée du Louvre (inv. MRR 424; Gaborit-Chopin 2003, pp. 435-436, n. 188) o uno con la Natività e la Crocifissione del Metropolitan Museum of Art di New York che gli è stato giustamente accostato (inv. 11.203; Cat. Yokohama 1989, n. 16 [C. T. Little]). Il dittico torinese non raggiunge la finezza di queste due opere, né ne condivide il panneggio animato, quasi turbinoso. Tuttavia le forme piene dei personaggi, dal volto largo, dal collo robusto, dalla corporatura tarchiata, si allontanano dallo stile parigino. Già Luigi Mallé suggeriva un'origine germanica, e gli accostamenti qui proposti rinviano all'area mosana o renana. Se, come parrebbe, il dittico è stato rilavorato nel secondo terzo del Quattrocento, in area fiamminga, potremmo avere un indizio supplementare per una localizzazione nella regione tra Mosa e Reno.

Bibliografia

Viale 1948, p. 129, fig. 22; Mallé 1969, p. 294, tav. 128

Mostre

Nessuna

MT

13

Dittico: Vergine gloriosa e Crocifissione

Parigi (Maestro Mège), secondo quarto XIV secolo

Avorio, argento
H 132 x L 104 x P 10 mm
Sul retro dell'anta sinistra, in alto, al centro, etichetta rotonda dell'antiquario Accorsi con il numero 5019 scritto a penna. Due fori attraversano l'intero spessore delle ante nei pennacchi interni. Una tacca profonda sull'anta destra, sul margine inferiore, sotto la croce; lunghe fessure attraversano le tavolette, specie la sinistra, lungo il corpo dell'angelo a sinistra e l'ala di quello a destra. Tracce di doratura nel tondo nel pennacchio in alto a destra e di policromia sul legno della croce. Un esame con lampada di Wood ha rivelato numerose tracce di policromia e di preparazione per doratura – sulla croce, nei pennacchi, nei risvolti degli abiti, su capigliature e ali, su taluni dettagli come calzari e secchiello (S. Guido, relazione di restauro, Torino, Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico).
Restauri: Sante Guido, 1996

Inv. 147/AV
Acquisto da Pietro Accorsi, 1940

Acquisizione
Il dittico proviene dalla collezione Trivulzio e fu acquistato presso l'antiquario Accorsi. La delibera di acquisito podestarile, del 20 novembre 1940 (AMCTo, CAA 346, 1940) lo menziona come «dittico (0,212 x 0,135) recante le raffigurazioni, a sinistra, della Vergine incoronata; a destra, di Gesù crocifisso. Lavoro francese del XIV secolo offerto a L. 10.000».

Il dittico raffigura a sinistra la Vergine gloriosa e a destra la Crocifissione, con un abbinamento molto frequente su questo tipo di oggetti eburnei. Ciascuna scena è albergata da un arco acuto trilobato e gattonato che poggia su due esili colonnine. Nei pennacchi tracce di motivi ornamentali circolari. A sinistra la Madonna, stante, al centro, avvolta in un ampio mantello e velata, regge il Bambino che si protende verso di lei. Un angelo emerge dall'arco e tiene con due mani la corona che le ha già posato sul capo; altri due angeli reggicandelabro (le candele mancano) la affiancano. Sull'anta destra Cristo è attorniato da quattro personaggi: alle estremità, in secondo piano, compaiono Maria e Giovanni, che mostrano il loro dolore l'una torcendosi le mani, l'altro portando la sinistra alla guancia. Più vicino al Cristo si trovano a destra Stephaton, col secchiello nella sinistra e il bastone con la spugna nella destra, e a sinistra Longino. Questi trafigge il costato del crocifisso e si copre gli occhi con la sinistra; il gesto rinvia alla leggenda, attestata anche dalla *Legenda aurea*, secondo la quale, cieco per la malattia o per la vecchiaia, Longino avrebbe ricuperato la vista toccandosi gli occhi con il sangue del Salvatore colato lungo la lancia (Iacopo da Varazze ed. 1995, p. 253). Sopra i bracci della croce due angeli emergono dall'arco tenendo il sole e la luna.
Il dittico è stato giustamente attribuito da Luciana Martini al cosiddetto Maestro Mège, un intagliatore parigino attivo nel secondo quarto del XIV secolo identificato e battezzato così da Richard Randall (Randall 1980). L'attribuzione, accolta da Caterina Thellung, era in realtà già *in nuce* nei confronti proposti da Luigi Mallé, che accostava il nostro pezzo, tra l'altro, all'anta di dittico del Walters Art Museum di Baltimora (inv. 71.248; Randall 1985, pp. 210-211, n. 291) – che servì a Randall da punto di partenza alla sua ricostruzione –, a un'anta di dittico oggi nel Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City (inv. 51-9), anch'essa avvicinata poi al Maestro Mège (Randall 1993, p. 69, n. 60), a un dittico del Louvre (OA 2601; Gaborit-Chopin 2003, pp. 408-409, n. 166) – iconograficamente molto vicino all'opera eponima del Maestro –, e a un altro dittico appartenente al museo parigino e proveniente appunto dalla collezione di Charles Mège (OA 9960; Gaborit-Chopin 2003, pp. 403-404, n. 162).
Tutto converge nel confermare quest'attribuzione. Malgrado il riuso di idee simili e la chiara aria di famiglia che unisce le sue creazioni, il Maestro non

Dittico con la Vergine gloriosa e la Crocifissione ("dittico Mège"), Parigi, 1340-1350 circa. Parigi, Musée du Louvre, inv. OA 9960

ha mai scolpito due pezzi identici e tra le opere che gli possono essere attribuite ci sono sempre sottili variazioni. I confronti non sono però meno convincenti. Il Cristo crocifisso e gli angeli che reggono gli astri sono i gemelli di quelli che compaiono sull'anta destra del dittico Mège e di quelli che figurano sull'anta di un altro dittico, oggi alla Wallace Collection di Londra (inv. S249; Randall 1980, fig. 2). Su quest'ultima, che formava un dittico con l'anta di Baltimora, Giovanni fa lo stesso gesto, ma invertito specularmente, che sulla nostra anta destra; l'arco che inquadra le scene è identico sul dittico torinese e su quello diviso tra Baltimora e Londra. L'angelo che tiene la corona posata sul capo della Vergine si ritrova anch'esso sull'avorio del Walters Art Museum. Tipiche del Maestro Mège sono le fisionomie, con il naso dritto e le mandibole forti, le aureole tracciate attorno al capo dei dolenti, la posizione del Bambino che, protendendosi verso Maria, mostra la pianta del piede destro, il gesto dell'angelo ceroforo di destra, la maniera con cui le ali degli angeli s'inscrivono nello spazio libero accanto alla Madonna. Le ali degli angeli reggicandelabro debordano sopra le colonnette come, sull'anta di Baltimora, santa Caterina sembra appoggiarsi alla cornice, rivelando una stessa volontà di distribuire in profondità i volumi. L'intagliatore commette anche qui un errore che gli è proprio: nell'ansia di sfruttare al massimo lo spessore della placca per modellare plasticamente le figure, egli finisce per assottigliare troppo il fondo che, fragile, tende a rompersi o, come sull'anta sinistra del nostro pezzo, a fessurarsi. La sua maestria si rivela nella fluidità dei panneggi, nella grazia dei corpi, nell'espressività dei volti, nella cura con sui rende dettagli come il secchiello o i calzari di Stephaton, nella sicurezza con cui stacca dal fondo i candelabri, gli astri, la lancia o la canna con la spugna.

Bibliografia

Viale 1948, p. 128, fig. 24; Mallé 1969, pp. 288-289, tav. 127; Cat. Milano 1976, p. 34, n. 20 (L. Vitali); *Avori bizantini* 1990, p. 121, fig. 45; Cat. Torino 1996, p. 196, n. 396 (C. Thellung)

Mostre

Milano 1976; Torino 1996

MT

14

Dittico: Annunciazione e Crocifissione

Parigi (?), secondo terzo XIV secolo

Avorio, argento
H 65 x L 47 (ciascuna anta) x P 5 mm (anta sinistra) o P 7 mm (anta destra)
Sul retro, in alto a destra, etichetta circolare dell'antiquario Accorsi, con l'iscrizione a penna '5020'. Il dittico conserva le cerniere d'origine, ma quella inferiore manca del cardine e il suo perno di destra è stato sostituito con un chiodino in ferro che ha prodotto la colorazione rosso-bruna sul manto della Vergine (S. Guido, relazione di restauro, Torino, Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico). Nessuna traccia di colore, a causa di una pulitura troppo aggressiva.
Restauri: Sante Guido, 1996

Inv. 146/AV
Acquisto da Pietro Accorsi, 1940

Acquisizione
Acquistato presso l'antiquario Pietro Accorsi, proviene dalla collezione Trivulzio. La delibera podestarile di acquisto, del 20 novembre 1940 (AMCTo, CAA 346, 1940), lo descrive al numero 4 dell'elenco come un «piccolo dittico (0,098 x 0,066) finemente scolpito con le scene, a sinistra, della Vergine Annunziata, e a destra, di Gesù Crocifisso. Lavoro francese della seconda metà del XIV secolo – offerto a L. 4000».

Anta di dittico con scene dell'Infanzia e della Passione di Cristo, Parigi, 1340-1350 circa. Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 665-1853

Il dittico raffigura a sinistra l'Annunciazione, a destra la Crocifissione, con un abbinamento molto meno frequente, nel periodo gotico, di quello che vede appaiate, nello stesso ordine, la Natività e la Crocifissione. Ciascuna scena è albergata sotto un arco a sesto acuto dal profilo interno trilobato, munito di gattoni rampanti e coronato da un fiorone. Sui lati e in alto ogni anta presenta un cavetto ornato a intervalli regolari da borchie. Nell'Annunciazione, Gabriele, stante, avanza verso Maria, impugnando un cartiglio con la sinistra e levando l'indice destro in un gesto d'allocuzione; la sua ala destra è in posizione di riposo, la sinistra protesa sotto l'arco che incornicia la scena. Maria, anch'essa in piedi, il capo velato, il corpo atteggiato in una curva sinuosa, esprime la sua sorpresa con la mano destra levata. I due sono separati da un vaso di gigli stilizzati; la colomba discende dal centro dell'arco. Nella Crocifissione, Cristo è sospeso a una croce nodosa, allusiva all'Albero di Vita, ornata all'incrocio dei bracci da un disco entro cui è inscritta una croce; al di sopra della traversa il sole e la luna emergono dall'arco. Ai lati, Maria, velata, a sinistra, si torce le mani, mentre Giovanni, a destra, tiene il Vangelo con la sinistra e porta al volto la destra, coperta dal mantello, rivelando così il suo dolore. Come ben vide Luigi Mallé, il dittico appartiene a un insieme costituito essenzialmente da dittici a due registri del tipo chiamato "a colonnette" da Raymond Koechlin. Tale sottogruppo si caratterizza per l'inserimento, su tre lati del cavetto perimetrale, di piccole borchie poste a intervalli regolari, a imitazione di un tipo d'ornato ricorrente nell'oreficeria (Koechlin 1924, vol. I, pp. 191-192). I pezzi più caratteristici e insieme più simili al nostro sono dei dittici e delle ante di dittico a due registri: tre ante sono conservate rispettivamente al Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo (inv. 15045; *Museo Nazionale* 2012, p. 44, n. 24), allo Smith College Museum of Art di Northampton, Massachusetts (inv. 1961:62; Randall 1993, p. 92, n. 110), al Musée de Cluny di Parigi (inv. Cl. 15321; Koechlin 1924, vol. II, p. 162, n. 384, tav. LXXXIV), mentre una era in collezione Martin le Roy (Koechlin 1924, vol. II, p. 162, n. 385); un dittico è diviso tra lo stesso museo parigino (inv. Cl. 447) e il Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 665-1853; Williamson, Davies 2014, vol. I, pp. 288-291, n. 95 [G. Davies]), mentre un dittico integro è custodito al Museum of Fine Arts di Saint Petersburg, Florida (inv. 68.30; Randall 1993, p. 92, n. 111) e uno al Musée des Beaux-Arts di Lione (inv. L. 425; Koechlin 1924, vol. II, pp. 161-162, n. 382). Al di là del bordo gemmato, molto simili sono anche gli archi d'incorniciatura e la composizione delle scene, specialmente dell'Annunciazione e della Visitazione. Il dittico torinese è il solo del gruppo a un unico registro. Richard Randall aveva proposto di attribuire alle Fiandre i due esemplari sul suolo americano, ma senza fornire argomenti. Non vi sono ragioni stringenti per pensare, come fece Mallé, a una derivazione tedesca o italiana da un prototipo francese. Gli altri manufatti sono correntemente assegnati alla Francia, con datazioni oscillanti tra la fine del secondo quarto, la seconda metà e la fine del XIV secolo. I pezzi del gruppo provengono probabilmente da uno stesso centro (verosimilmente Parigi), ma non sono certamente opera di una stessa mano e forse nemmeno di un'unica bottega; è probabile che le composizioni siano state utilizzate su un certo arco di tempo, tra la fine del secondo quarto e il terzo quarto del XIV secolo; il nostro dittico dovrebbe occupare una posizione abbastanza precoce in questa serie.

Bibliografia
Viale 1948, p. 128, fig. 23; Mallé 1969, pp. 295-296, tav. 130; Cat. Torino 1996, p. 196, n. 397 (C. Thellung)

Mostre
Torino 1996

MT

15

Anta destra di dittico: Natività e Trionfo della Vergine

Parigi, secondo quarto XIV secolo

Avorio
H 120 x L 72 x P 8 mm
Sul retro, in alto al centro, etichetta circolare dell'antiquario Accorsi, con l'iscrizione in inchiostro rosso, a penna '5016'. Sopra l'etichetta è stato praticato un foro che sbuca nello spessore superiore dell'anta. A sinistra sono presenti gli incavi per le cerniere. Nessuna traccia di colore
Restauri: Sante Guido, 1996

Inv. 145/AV
Acquisto da Pietro Accorsi, 1940

Acquisizione
Acquistata presso l'antiquario Pietro Accorsi, proviene dalla collezione Trivulzio. La delibera podestarile di acquisto, del 20 novembre 1940 (AMCTo, CAA 346, 1940), la descrive al numero 5 dell'elenco come una «valva di dittico (0,074 x 0,12) a due scene sovrapposte chiuse da cornici quadrilobate con le raffigurazioni, in basso, del Presepio; in alto, dell'Incoronazione della Vergine. Lavoro francese del primo terzo del XIV secolo – offerta a L. 5000».

Come indica la presenza sul lato sinistro degli intagli per l'inserzione delle cerniere, il rilievo costituiva l'anta destra di un dittico. Entro una cornice modanata sono inscritti due compassi quadrilobi mistilinei. In quello inferiore è raffigurata la Natività: Maria, allungata sul letto, con il volto poggiato sul braccio destro, si protende a toccare il Bambino, fasciato e deposto in una culla ai suoi piedi. Le teste dell'asino e del bue vegliano sul neonato, mentre, ai piedi di Maria, Giuseppe alza la mano destra in segno di ammirazione. Sullo sfondo un pastore accompagnato da due capri riceve l'annuncio della nascita del Redentore da un angelo. Nel compasso superiore Maria, incoronata, è seduta in trono, a mani giunte, alla destra del Cristo, che con la sinistra tiene un libro poggiato sul ginocchio e con la destra la benedice. Il trono è ornato da escrescenze vegetali. Negli spazi di risulta tra i compassi e la cornice sono incisi dei quadrifogli stilizzati.
L'anta sinistra che completava il dittico non è nota. Forse conteneva l'Annunciazione e la Dormizione della Vergine (come su un dittico dell'abbazia di Klosterneuburg, inv. KG 154; *Die Schatzkammer* 2011, pp. 58-59, n. 11 [F.

Cofanetto con la storia della castellana di Vergi, coperchio, Parigi, secondo quarto XIV secolo. Milano, Museo delle Arti Decorative del Castello Sforzesco, inv. Avori 34

Kirchweger]). Su un dittico del Victoria and Albert Museum (inv. 6283-1858; Williamson, Davies 2014, vol. I, pp. 238-239, n. 75 [G. Davies]) si vedono l'Annunciazione e la Visitazione in alto, l'Adorazione dei Magi in basso – ma nel quadrilobo ci sarebbe forse stato posto per la sola Annunciazione. Infine, un dittico del Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 17.190.167; Koechlin 1924, vol. II, p. 139, n. 324) e uno al Suermondt-Ludwig-Museum di Aquisgrana (inv. KK 995; Grimme 1982, pp. 39-40, n. 42) dispiegano in basso ancora l'Annunciazione e la Visitazione, in alto la Crocifissione.

L'abbondanza di quadrifogli incisi negli spazi di risulta è relativamente rara nei dittici a quadrilobi mistilinei; motivi affini si trovano su un'anta di dittico del National Museum of Ireland di Dublino (inv. 1888:105), e soprattutto su un dittico del Musée du Louvre (inv. OA 7273; Gaborit-Chopin 2003, p. 484, n. 219) e su uno del Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 17.190.292).

Stilisticamente i pezzi chiamati a confronto sono ben diversi. Qualche similarità si può trovare piuttosto con certi manufatti profani; le capigliature semplificate, gli occhi globulosi, le mani sproporzionate col polso che si piega innaturalmente, ritornano su certi cofanetti con la storia della castellana di Vergi, come quello del Museo delle Arti Decorative di Milano (Zastrow 1978, pp. 32-33, n. 41, tavv. 76-90) o quello del Musée du Louvre a Parigi (MRR 77; Gaborit-Chopin 2003, pp. 419-421, n. 175). Per quest'ultimo è stata proposta una data alla fine della prima metà del Trecento. Troni con protuberanze fogliate si trovano nella miniatura parigina del secondo quarto del secolo, come nel frontespizio della Bibbia istoriale di Ginevra (Bibliothèque de Genève, ms. fr. 2, f. 1; Avril 1978, pp. 66-67). Su questa pagina si trovano anche soluzioni di panneggio simili a quelle del nostro avorio, in specie per le profonde pieghe a 'V' tra le gambe di Cristo e di Maria nella scena superiore.

Pare dunque ragionevole l'attribuzione a un intagliatore parigino attivo verso il 1340-1350.

Bibliografia

Viale 1948, p. 129, fig. 25; Mallé 1969, pp. 287-288, tav. 131; Cat. Milano 1976, p. 21, n. 6; Marciano 1989-1990, p. 389; Cat. Torino 1996, p. 196, n. 395 (C. Thellung); Williamson, Davies 2014, vol. I, p. 349 (G. Davies)

Mostre

Milano 1976; Torino 1996

MT

16

Valva di custodia per specchio: due coppie di innamorati

Parigi, circa 1340-1350

Avorio
H 90 x L 86 x P 7 mm
Sul retro, in inchiostro bruno molto sbiadito: 808. Sul recto, alla base dell'albero, in inchiostro bruno molto sbiadito: 808.
Il materiale è ingiallito, il rilievo è consunto. La foglia nell'angolo inferiore destro manca, quelle in alto e in basso a sinistra sono parzialmente spezzate; dei forellini compaiono nelle foglie in alto a destra e a sinistra, ed è possibile che fori di questo genere abbiano favorito la rottura delle foglie.
Restauri: Sante Guido, 1996

Inv. 151/AV
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
La valva è entrata al Museo Civico d'Arte Antica per cambio col Museo Egizio, nelle cui raccolte erano confluite provvisoriamente quelle del Museo di Antichità, istituito nel 1724 da Vittorio Amedeo II. La più antica menzione dell'opera, identificata da Carlenrica Spantigati, si trova appunto nell'inventario del Museo di Antichità compilato tra il 1816 e il 1832 dal direttore Pietro Ignazio Barucchi: «quattro figure con un albero nel mezzo» (*Documenti* 1878, p. 455, in una lista di pezzi in osso o avorio). Come la maggior parte dei pezzi del Museo di Antichità, anche la valva in questione potrebbe provenire dalle collezioni sabaude. L'oggetto non è tuttavia riconoscibile negli antichi inventari dei Savoia editi da Pietro Vayra nel 1884.

Il rilievo eburneo è una valva di una custodia per specchio (cfr. cat. 9). Con una soluzione frequente a partire dal pieno Trecento, la forma circolare è ricondotta al quadrato da quattro foglie carnose sugli angoli, mal conservate. Entro una modanatura circolare lo spazio della figurazione è definito da un ottalobo i cui spazi di risulta sono occupati da mascheroni grotteschi. La composizione è divisa in due da un albero, fiancheggiato da due coppie. A sinistra, un giovane porge, con le mani giunte, il cuore all'amata, mentre a destra un altro giovane abbraccia una fanciulla attorno alle spalle e l'attira a sé per il mento con la mano destra. Si tratta di scene galanti appartenenti a un repertorio vario ma limitato che ricorre con frequenza sui manufatti eburnei profani, specialmente sugli astucci per specchio, ma anche sulle tavolette per scrivere, sui cofanetti e su un pettine (Koechlin 1924, vol. I, pp. 373-383).
Da Raymond Koechlin in poi, l'oggetto è sempre stato attribuito a un intagliatore parigino, e non vi sono ragioni di mettere in discussione quest'attribuzione. Per la datazione, i dati forniti dalla moda sono decisivi (Carns 2009). Si notino i manicottoli che pendono dalle maniche dei personaggi sulla sinistra e della donna sulla destra, il largo scollo della damigella a sinistra, o, sulla destra, la veste relativamente corta dell'uomo, che porta una cintura cui è appesa la borsa. Questi dettagli si diffondono a partire dal 1340 circa, e convivono qui con forme più arcaiche, come la lunga tunica del giovane a sinistra, che scende fino alle caviglie (ma che, modernamente, ha la manica ornata di bottoni). Personaggi abbigliati in modo simile si trovano nel Salterio di Bona di Lussemburgo, databile alla seconda metà degli anni Quaranta del XIV secolo (New York, The Metropolitan Museum of Art, The

Cloisters Collection, inv. 69.88), mentre nella Bibbia moralizzata di Giovanni il Buono (Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 167), del 1349-1352, gli abiti sembrano già un po' più evoluti, con manicottoli più lunghi e scolli più audaci (cfr. Avril 1978, tavv. 18-20). Pare dunque probabile che la placca vada datata attorno al 1340. Personaggi affini per abbigliamento, gestualità, proporzioni si ritrovano sulle tavolette per scrivere con rappresentazioni di giochi del Louvre, attribuite a Parigi verso il 1340-1350 (inv. OA 2762; Gaborit-Chopin 2003, pp. 422-424, n. 177). La consunzione della superficie attutisce la percezione dell'alta qualità dell'avorio torinese, sensibile tuttavia nelle figure flessuose e animate e in dettagli come la manica ornata di bottoni o i rami fogliati che ornano il bordo esterno sinistro sul retro.
Da un punto di vista tipologico e compositivo, esistono numerose valve simili, con due coppie colte in atteggiamenti galanti ai lati di un albero – per esempio una, di fattura più dura e maldestra della nostra, nel Walters Art Museum (inv. 71.207; Randall 1985, pp. 226-227, n. 334). Numerose sono anche le valve con cornice a otto lobi (il sito del Gothic Ivories Project ne elenca sedici) e quelle che hanno quattro escrescenze a forma di foglie nervate (quarantuno nel repertorio informatico appena citato). Nessuna di queste può essere identificata con certezza con quella che faceva il paio con il pezzo torinese, ma una valva del Metropolitan Museum of Art (inv. 17.190.248), peraltro stilisticamente molto diversa, ha delle foglie pressoché identiche alla nostra, con un forellino al centro che le ha infragilite.

Bibliografia

Museo Civico 1905, tav. C. X.; Koechlin 1924, vol. I, p. 379, vol. II, p. 370, n. 1005, vol. III, tav. CLXXVII; Mallé 1969, pp. 296-297, tav. 135; Cat. Torino 1979, pp. 287-288, n. 56 (C. Spantigati); Marciano 1989-1990, pp. 126, 385-386; Cat. Torino 1992, pp. 136-317; Cat. Torino 1996, p. 83, n. 144 (C. Thellung); Cat. Alessandria 1999, p. 188, n. 29 (M. Tomasi); Baiocco, Castronovo, Pagella 2003, pp. 80-81, fig. 116; Pagella 2008, p. 76, n. 31, tav. 31; *Palazzo Madama* 2010, p. 73, n. 31

Mostre

Torino 1992; Torino 1996; Alessandria 1999

MT

17

Pettine: leggenda di sant'Eustachio

Parigi, metà XIV secolo

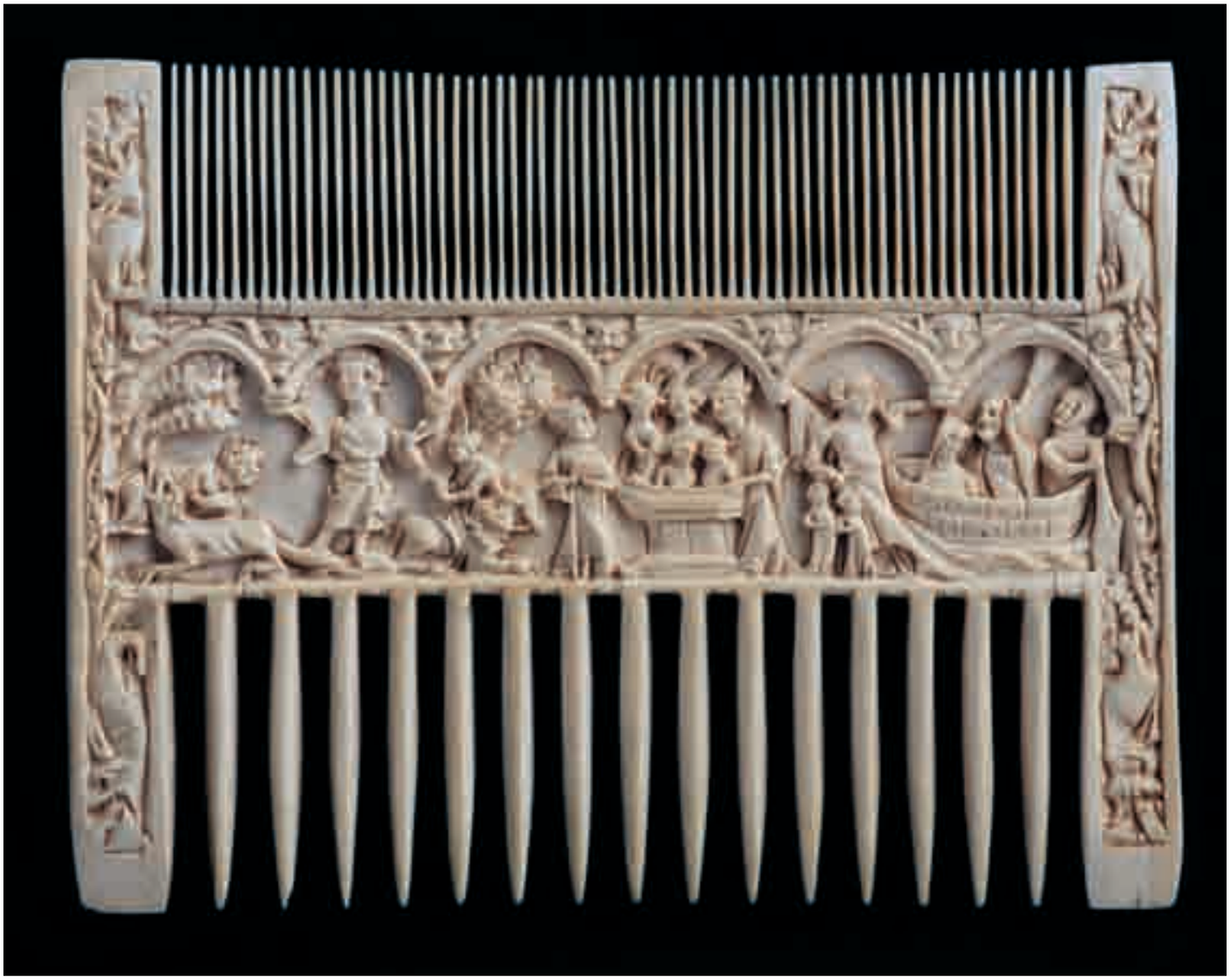
Avorio
H 112 x L 145 x P 10 mm
Il pettine è ben conservato, solo il montante sinistro presenta in alto, sulla faccia anteriore, tracce di consunzione. Nessun resto di policromia.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 149/AV
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
Il pettine è pervenuto al Museo Civico d'Arte Antica per cambio con il Museo Egizio. In quest'ultimo erano confluite le collezioni del Museo di Antichità fondato nel 1724 da Vittorio Amedeo II. Come ha segnalato Carlenrica Spantigati, l'oggetto è documentato per la prima volta nell'inventario del Museo di Antichità compilato dall'allora direttore Pietro Ignazio Barucchi tra il 1816 e il 1832; esso è infatti riconoscibile nel «pettine con varie figure rappresentanti un battesimo» che si trovava nella scansia M della stanza detta del mosaico (*Documenti* 1878, p. 463). Come molti pezzi del Museo di Antichità, il pettine proviene verosimilmente dalle collezioni sabaude, benché non figuri negli inventari quattrocenteschi dei beni della famiglia editi da Pietro Vayra nel 1884.

Come la maggioranza dei pettini dell'epoca, anche questo è biconvesso e presenta una forma allungata con due file di denti separate da una costola centrale e serrate da montanti. La fila superiore, più fitta, con i suoi sessantaquattro denti, serviva per lisciare i capelli o spidocchiarsi, quella inferiore, con quindici grossi denti a larghi intervalli, era usata per sciogliere i nodi (Mille 2008). La maggior parte dei pettini medievali conservati è in legno di bosso, un'essenza dura che assicurava la resistenza e la finezza di grana necessarie; il sito del Gothic Ivories Project censisce ottantacinque esemplari eburnei (cfr. Koechlin 1924, vol. I, pp. 423-431; Williamson, Davies 2014, vol. II, p. 609 [P. Williamson]). I pettini erano venduti soprattutto da artigiani specializzati, i *pingniers*, e facevano spesso parte, con gli aghi discriminatoi (cat. 10) e con le custodie di specchio (cat. 9, 16), di set da toeletta forniti con una custodia in cuoio.
I montanti del pettine sono ornati su ogni faccia da una coppia di dragoni protesi verso le estremità. La costola presenta un ornato di archi acuti ribassati sorretti da mensole, nei pennacchi dei quali sono alloggiati mascheroni grotteschi simili a quelli di una valva di custodia per specchio di questo museo (cat. 16). Sotto questa cornice architettonica sono raffigurati cinque episodi della leggenda di sant'Eustachio, che si decifrano agevolmente ricorrendo alla *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine (cfr. Iacopo da Varazze ed. 1995, pp. 876-882). Sulla faccia anteriore Eustachio, comandante di cavalleria ai tempi dell'imperatore Traiano, suona il corno mentre dà la caccia a un cervo, inseguito dal suo cane, nella foresta; sulla destra, Eustachio inginocchiato ha la visione del volto di Cristo tra le corna della preda e si converte al cristianesimo. Sul retro, tre episodi sono raggruppati senza seguire l'ordine cronologico: al centro Eustachio e i suoi famigliari sono battezzati da un vescovo; a destra Eustachio, sbarcato sulle rive d'Egitto, vede allontanarsi la nave su cui ha viaggiato, con la moglie rapita dai marinai; a sinistra Eustachio osserva impotente come un lupo e un leone rapiscono i suoi figli che si trovano sulle due rive opposte del Nilo, mentre il padre attraversa la corrente (per la corretta lettura delle scene, Chiesi 2011, p. 212 e Tomasi 2012-2013). Non è stata raffigurata la fine della vicenda, quando Eustachio e i suoi, riuniti, affrontano assieme il martirio entro un bue di bronzo infuocato.
I pettini eburnei francesi del XIV secolo sono pochissimi: quattro integri e uno frammentario (Cat. Detroit-Baltimora 1997, pp. 222-223, n. 53 [P. Williamson]). Il nostro manufatto è dunque di per sé un oggetto poco comune. Un'impaginazione affine, con archi

Cofanetto con scene cristologiche, Parigi, metà XIV secolo. Tolosa, Musée Paul-Dupuy, inv. 18037



tra i quali sono inseriti mascheroni mostruosi, si trova su un pettine con scene galanti del Museo Nazionale del Bargello a Firenze (inv. 139C; Chiesi 2011, pp. 259-271, n. 15); ma lo stile è del tutto diverso. Rari sono anche gli oggetti eburnei che illustrano la leggenda di sant'Eustachio (cfr. Chiesi 2011, pp. 205-219, n. 10; Tomasi 2012-2013, p. 20 e, per una discussione più ampia, Williamson, Davies 2014, vol. I, pp. 484-489, n. 168 [G. Davies]). Come documentano questi oggetti, Eustachio poteva servire bene da figura tutelare in ambito profano, in quanto modello del perfetto cavaliere cristiano. Non si può tuttavia escludere un uso liturgico del pettine, tanto più che, secondo i liturgisti, il sacerdote che si prepara a celebrare la messa, tra l'altro pettinandosi, è come un combattente che si appresta alla battaglia della virtù contro i vizi. La scelta di perturbare l'ordine cronologico sul retro del pettine, collocando al centro la scena del battesimo, potrebbe rinviare a un'utilizzazione del manufatto durante la liturgia (Tomasi 2012-2013, pp. 20-21).

La composizione delle scene sul nostro pettine è molto simile a quella che si trova nelle illustrazioni miniate della leggenda di Eustachio nei manoscritti parigini della prima metà del XIV secolo. Anche certe stilizzazioni sono tipiche di quest'ambito: i punti sui fianchi della barca, che indicano l'assemblaggio, si trovano in vari codici trecenteschi (Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 185, c. 120; Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5080, c. 125, entrambi miniati a Parigi nel secondo quarto del secolo). Queste affinità confortano l'attribuzione a un intagliatore parigino, ammessa da tutta la critica ad eccezione di Luigi Mallé che, seguito da Isabelle Bardiès-Fronty, ha suggerito un'origine nell'Italia settentrionale. L'asprezza di certi passaggi, la sproporzione delle figure, caratterizzate da grandi teste posate su corpi gracili, possono richiamare, come ha visto Adolfo Marciano, un cofanetto eburneo con scene mariane e cristologiche del Musée Paul-Dupuy di Tolosa (inv. 18037; Koechlin 1924, vol. II, pp. 300-301, n. 821, vol. III, tavv. CXLIII-CXLIV).

Bibliografia

Koechlin 1924, vol. I, pp. 426-427, vol. II, p. 412, n. 1149, vol. III, tav. CXCII; Mallé 1969, p. 299, tavv. 133-134; Cat. Milano 1976, pp. 46-47, n. 32 (L. Vitali); Cat. Torino 1979, pp. 288-289, n. 57 (C. Spantigati); Marciano 1989-1990, pp. 386-387; Cat. Parigi-Écouen 2009, p. 205, n. Cl. 154 (I. Bardiès-Fronty); Chiesi 2011, p. 212; Cat. Roma 2009, pp. 116-117, n. 50 (L. Della Volpe); Tomasi 2012-2013, pp. 16-21

Mostre

Milano 1976; Torino 1979; Parigi-Écouen 2009; Roma 2009

MT

18

Dittico: scene dell'Infanzia e della Passione di Cristo

Francia (Parigi?), circa 1360-1380

Avorio di mammut, argento
Anta sinistra: H 193 x L 101 x P 12 mm; anta destra: H 194 x L 101 x P 10 mm.
Il retro è piatto e liscio. Sul retro dell'anta destra, in alto a sinistra, a matita: 174. Nello spessore inferiore dell'anta destra, nell'angolo destro, in inchiostro bianco: 67/AV.
Quattro forellini sono stati praticati nello spessore, due per anta, in alto e in basso, a circa 1 cm dalle estremità. L'anta destra è intaccata nella cornice, nel margine inferiore, sotto il re inginocchiato. Una scheggiatura anche nell'angolo inferiore destro della stessa anta. Tutta la porzione destra della scena della Deposizione dalla croce è fortemente abrasa: volto, mano destra e braccio sinistro di Giovanni evangelista, volto e busto di Nicodemo, colonnetta che separa la scena dalla Deposizione nel sepolcro.
Si vedono tracce di colore blu (lapislazzuli e azzurrite: cfr. A. Agostino, M. Aceto, G. Fenoglio, L. Operti, *Analisi*, in questo volume), nelle zone lavorate a sottosquadro, rosso, in tre punti dell'ornato architettonico, e di doratura. Quest'ultima è molto abbondante nelle architetture, nelle pieghe e nei risvolti dei panneggi, sulle capigliature, sui dettagli (per esempio le ali o la curiosa tunica a pallini dell'angelo annunciante) ed è di due tipi, con preparazione rossa su cui è sovrapposta una lamina metallica o con preparazione in stucchetto, del tipo a conchiglia. Il secondo tipo sormonta in più punti il primo ed è certamente di restauro, come anche il colore blu (relazione di restauro, S. Guido, Torino, Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico).
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 67/AV
Acquisto da Pietro Accorsi, 1935

Acquisizione
Con delibera del 14 gennaio 1935, il podestà Thaon di Revel decide l'acquisto, presso Pietro Accorsi, di numerosi vetri dorati e graffiti «provenienti da una grande raccolta» (con ogni probabilità quella della famiglia Trivulzio) e, al numero 9, «Un dittico in avorio, che porta in otto scomparti raffigurazioni della vita della vergine e di Gesù, finissima opera di artista francese della metà circa del secolo XIV, L. 19.000» (AMCTo, CAA 153, 1935 – P a).
Come ha riconosciuto Catherine Yvard (che qui ringrazio), Raymond Koechlin identifica il dittico con uno esposto nel 1906 alla mostra dell'artigianato antico di Dresda, descritto come un «Diptychon mit Szenen aus der Kindheit und der Passion Christi. Französisch. 1. Hälfte 14. Jahrh. Slg. Campe, Berlin» (Cat. Dresda 1906, p. 176, n. 1427). La collezione di Julius Heinrich Campe (1846-1909), direttore della grande casa editrice amburghese Hoffmann und Campe dal 1866, è assai mal nota (Ueding 2009, pp. 165-166), ed è dunque arduo stabilire come e quando il dittico fu acquisito dal collezionista di Amburgo. Campe espose numerosi avori, ferri, smalti limosini e cuoi all'esposizione retrospettiva dell'arte francese tenutasi a Parigi nel 1900 – tra di essi due dittici eburnei del XIV secolo, nessuno dei quali, in mancanza di descrizioni, può essere però

Dittico con Annunciazione, Natività, Flagellazione, Crocifissione, Parigi, ultimo terzo XIV secolo. Parigi, Musée du Louvre, inv. OA 104

identificato sicuramente col nostro (Cat. Parigi 1900, p. 265, nn. 124-125). Koechlin indica tuttavia una precedente provenienza dalla collezione Belgioioso. Grazie al generoso aiuto di Francesca Tasso, è stato possibile rintracciare il dittico nell'inventario della divisione dei beni fra Gian Giacomo Trivulzio e sua cognata Vittoria Gherardini, madre di Cristina di Belgioioso, stilato nel 1816. Qui il pezzo è descritto come «altro [*scil.* dittico] sopradorato rappresentante l'Annunciazione fino alla deposizione del Salvatore» (Milano, Archivio Fondazione Trivulzio, Araldica, Uffici, 3.75, Divisione 1816 Piede A Sig.ra Contessa Vittoria Gherardini Vedova Trivulzio, Avori n. 5). Cristina di Belgioioso cedette i suoi tesori alla figlia Maria, andata in sposa al marchese Trotti Bentivoglio. Come numerosi altri avori della collezione Belgioioso, anche questo fu acquisito da Giuseppe Baslini; nel catalogo di vendita della sua collezione troviamo infatti, al n. 77, un «Dittico a scomparti, rappresentanti l'Annunciazione, la Nascita, l'Adorazione dei Magi, la Presentazione al tempio, la Flagellazione, la Crocifissione, la Deposizione e la Sepoltura. Lavoro gotico-italiano del secolo XIV, con larghe tracce di doratura. Alt. 0.20, largh. 0.20» (*Catalogo* 1888, p. 14; su Baslini, cfr. Zanni 2000). Quando la collezione Belgioioso Trotti Bentivoglio fu dispersa negli anni Ottanta dell'Ottocento, numerosi pezzi finirono in Germania, ed è questa la sorte che dovette toccare al nostro dittico. Non è stato per ora possibile appurare come esso sia poi giunto nelle mani di Pietro Accorsi.

Il dittico raffigura su due registri otto scene dell'Infanzia e della Passione di Cristo, che si leggono in modo continuo da sinistra a destra, dal basso verso l'alto. Si susseguono così Annunciazione, Natività, Adorazione dei Magi, Presentazione al tempio, Flagellazione, Crocifissione, Deposizione dalla croce, Deposizione nel sepolcro. Tutte le scene sono separate da esili colonnine e coronate da un motivo architettonico continuo composto da tre archi a sesto acuto dal profilo trilobato, coronati da cuspidi inusualmente slanciate, gattonate e coronate da fioroni; nelle cuspidi e negli spazi di risulta sono incisi dei trifogli dai petali allungati.

Il dittico è stato inserito da Raymond Koechlin nel suo gruppo "a colonnette", da lui riunito sulla base dell'articolazione architettonica interna, scandita appunto da esili colonne (Koechlin 1924, vol. I, pp. 183-187). Il nostro pezzo apparteneva a suo avviso a un insieme di manufatti caratterizzati da un gusto della variazione, sensibile qui nell'allungamento delle cuspidi (Koechlin 1924, p. 191). Il dittico torinese mostra tuttavia anche dei rapporti, benché meno stretti, con i cosiddetti grandi dittici della Passione, un'ampia serie di oggetti devozionali intagliati a Parigi nell'arco di alcuni decenni a partire dalla metà del Trecento (Cat. Detroit-Baltimora 1997, pp. 174-179, nn. 31-33 [R.H. Randall]). In particolare, esistono alcune affinità, per le incorniciature e per alcune composizioni, con un dittico a colonnette che già Koechlin collocava tra i pezzi che tradivano l'influenza dei dittici della Passione, conservato al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 290-1867; Williamson, Davies 2014, vol. I, pp. 306-307, n. 102 [G. Davies]). Più forte è però il nesso con un dittico a colonnette raffigurante otto scene dell'Infanzia e della Passione di Cristo del Philadelphia Museum of Art (inv. 21-20-1; Randall 1993, p. 100, n. 132) e soprattutto con un dittico a un solo registro con scene dell'Infanzia e della Passione del Musée

du Louvre, che è già stato associato al precedente (inv. OA 104; Gaborit-Chopin 2003, pp. 465-466, n. 203). Su quest'ultimo la sovrabbondanza ornamentale dell'archeggiatura è comparabile a quella del nostro oggetto; su tutti e tre i pezzi l'impaginazione dell'Annunciazione è molto vicina – si noti la caratteristica sproporzione della colomba dello Spirito Santo, ben osservata da Danielle Gaborit-Chopin. L'allungamento delle figure che si osserva sul pezzo torinese è ancora accentuato su quello parigino. Un confronto pertinente è infine offerto da un dittico a colonnette del Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 17.190.273; Koechlin 1924, vol. II, p. 158, n. 372, vol. III, tav. LXXXIII). Il nostro intagliatore dà una versione più secca e semplificata dello stile del dittico newyorkese, non lontana dalla maniera del dittico londinese. Come tutti i pezzi richiamati a confronto, anche il nostro potrà dunque essere attribuito a Parigi e collocato nel settimo o ottavo decennio del Trecento.

La scelta degli episodi illustrati, corrente per le scene dell'Infanzia, è più singolare per le storie della Passione. È in effetti più frequente che il ciclo si chiuda o sulla Crocifissione, o su una scena gloriosa – spesso la Resurrezione. Qui invece l'ultima scena è quella della Deposizione nel sepolcro, come su un dittico a colonnette del Museo Nazionale del Bargello (inv. 14A; Chiesi 2011, pp. 377-383, n. 26), un dittico della Wallace Collection di Londra (inv. 250) e un dittico del Catharijneconvent di Utrecht prossimo al gruppo di Kremsmünster (inv. BMH 1871; Koekkoek 1987, pp. 70-75, n. 12). La successione, nel registro superiore, della Flagellazione, della Crocifissione, della Deposizione dalla croce e della Deposizione nel sepolcro sembra voler attirare l'attenzione del fedele sul corpo prima martoriato, poi venerato (nel gesto dell'unzione) del Salvatore.

La lettura delle linee di Schreger (Espinoza, Mann 1993) sembra indicare che il dittico è stato intagliato nell'avorio di mammut (cfr. A. Agostino, M. Aceto, G. Fenoglio, L. Operti, *Analisi*, in questo volume). La letteratura recente invita alla diffidenza nei confronti degli oggetti intagliati nell'avorio di mammut, dato che la diffusione di questo materiale non precederebbe l'avvio di traffici intensi con la Siberia nel XIX secolo (Craddock 2009, pp. 422-423). La lavorazione del nostro dittico non suscita però particolari sospetti, e la sua presenza almeno da qualche tempo nella collezione Trivulzio prima del 1816 non incita a riconoscervi un falso. Non sono però noti casi di avori gotici intagliati in avorio di mammut. La circolazione di tale materiale in età premoderna richiederebbe un'indagine che non è possibile condurre in questo contesto. Sporadici ritrovamenti di resti di mammut sono attestati a più riprese, specie in Europa centrale, fra XV e XVII secolo; i reperti vengono allora prontamente identificati come ossa di giganti e custoditi come *curiosa* (Cordez 2015, pp. 156-169). L'esportazione di avorio di tricheco e di mammut dalla regione del Volga sarebbe tuttavia documentata nel basso medioevo (Göckenjan 1998). Per ora ci si deve limitare a constatare che il ricorso all'avorio di mammut, del tutto singolare, specie per Parigi, non è tuttavia impossibile.

Bibliografia

Cat. Dresda 1906, p. 176, n. 1427; Koechlin 1924, vol. I, p. 191, vol. II, p. 161, n. 381; Viale 1948, p. 128, fig. 21; Mallé 1969, pp. 291-293, tav. 126; Chiesi 2011, pp. 380, 383

Mostre

Dresda 1906

MT

19

Tavoletta per scrivere: Morte della Vergine

Parigi (?) o Renania (?), terzo quarto XIV secolo

Avorio
H 105 x L 61 x P 3 mm
Sul retro, in alto a destra, etichetta circolare dell'antiquario Accorsi con una scritta in inchiostro: 5029 iaaa. Resti di un'altra etichetta incollata a sinistra della prima. Iscrizione sbiadita in corsivo, in alto a sinistra, quasi illeggibile, che si può forse parzialmente decifrare come: «(?)dieo Gi». Una seconda iscrizione, parrebbe della stessa mano, ancora più pallida, compare al centro: se ne legge solo l'iniziale 'B'. L'iscrizione più in alto risale al più presto alla fine del '500 o all'inizio del '600, come denotano la lettera 'g' con ampio occhiello inferiore, la 'd', e il *ductus* arrotondato, già cancelleresco (come mi indica Luisa Gentile, che ringrazio vivamente). Varie incisioni indecifrabili sulla superficie posteriore. Nessuna traccia di colore.
Restauri: Sante Guido, 1996

Inv. 143/AV
Acquisto da Pietro Accorsi, 1940

Acquisizione
Il rilievo, proveniente dalla collezione Trivulzio, fu acquistato presso l'antiquario Pietro Accorsi. La delibera d'acquisto del 20 novembre 1940 lo descrive come una «lastra di polittico (0,106 x 0,062) recante a finissimo lavoro la scena della morte di Maria Vergine fra Gesù e gli Apostoli. Lavoro francese della metà del XIV – offerto a L. 4.500» (AMCTo, CAA 346, 1940 P-a).

La placchetta raffigura la Morte della Vergine entro una modanatura semplice, profilata in alto da una perlinatura. Il terzo superiore è occupato da tre svelte cuspidi gattonate e sormontate da un fiorone, che sovrastano tre archi acuti trilobati. Entro ciascuna cuspide s'inscrive un trifoglio, e due trifogli identici occupano gli spazi di risulta tra le cuspidi. In primo piano figura il letto su cui è stesa la Vergine, avvolta in un ampio mantello e velata, il capo posato su un cuscino ornato da un'incisione a rete, le braccia incrociate sul ventre. Dietro il letto, al centro, compare il Cristo, che benedice con la destra e tiene con la sinistra l'anima della Madre. Attorno a lui si dispongono i dodici apostoli, due di essi con il capo velato dal mantello; alla destra del Cristo si riconosce Giovanni, giovane e imberbe, che si torce le mani in segno di dolore.
Il rilievo non è una valva di dittico, come pensava Luigi Mallé, ma una tavoletta per scrivere. Tali tavolette venivano usualmente assemblate in forma di dittico o di libretto; le facce esterne potevano essere ornate da rilievi a soggetto sacro o profano, mentre quelle interne presentavano delle cavità nelle quali veniva steso un composto di cera e pece, sovente colorato, sul quale si poteva scrivere e eventualmente, dopo aver cancellato, riscrivere con uno stilo (Koechlin 1924, vol. I, pp. 176-178; Lalou 1989; Gaborit-Chopin 1994-1995; Williamson, Davies 2014, vol. I, pp. 346-347 [G. Davies]). Nel nostro caso, tuttavia, il retro pare essere stato levigato, e non presenta dunque più la cornice che avrebbe accolto la cera. Quest'intervento, che spiega lo spessore eccezionalmente ridotto della nostra tavoletta, è anteriore all'apposizione delle iscrizioni che si vedono sul retro, databili al principio del Seicento.
Mallé accostò giustamente il rilievo a un dittico che presenta la Morte della Vergine e la sua Incoronazione, conservato al Museum Carolino-Augusteum di Salisburgo (inv. 20-32; cfr. *Meisterwerke* 1984; Ranz 2010), che presenta strettissime affinità sia nell'incorniciatura architettonica, sia nella composizione. Il riferimento è stato accolto da Caterina Thellung che ha proposto un'attribuzione alla regione mosano-renana per confronto con un dittico del Musée du Louvre (inv. MRR 424; cfr. Gaborit-Chopin 2003, pp. 435-436, n. 188). Più di recente, Glyn Davies ha giustamente evocato la tavoletta a proposito di un manufatto analogo del Victoria and Albert Museum di Londra (inv. Circ.493-1923; Williamson, Davies 2014, vol. I, pp. 370-371, n. 129 [G. Davies]), richiamando l'attenzione sul fatto che esiste un gruppetto di una decina di tavolette di questo tipo, tutte assai prossime per dimensioni, iconografia e cronologia, benché di mani diverse (cfr. Koechlin 1924, vol. II, pp. 201-203, nn. 513-523). Come ha osservato Davies, nella maggior parte dei casi in cui figura su dittici o tavole per scrivere, la Dormizione della Vergine è appaiata con la Crocifissione, come sulla coppia di tavolette dell'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt (Jülich 2007, pp. 210-211, n. 50); è dunque verosimile che anche la tavoletta che faceva il paio con questa mostrasse la morte del Cristo – benché l'esempio del dittico conservato a Salisburgo provi che esistevano altre possibilità.
Il nostro rilievo mostra però corrispondenze ancora più forti con una tavoletta per scrivere custodita al British Museum (inv. 1894,0309.24; Koechlin 1924, vol. II, p. 203, n. 520), di dimensioni analoghe (111 x 67 x 6 mm). Le variazioni sono minime: sulla placca

Tavoletta per scrivere con la Dormizione della Vergine, Francia, metà XIV secolo. Londra, The British Museum, inv. 1894,0309.24


ACCORSI PIETRO - PELLICCIAI
TORINO
VIA PO, 55
5029

londinese il Cristo ha un panneggio diverso, Giovanni è girato verso sinistra e non verso destra, gli apostoli sono (curiosamente) tredici, le pieghe del drappo che copre il letto e quelle del manto di Cristo sono leggermente differenti. Si noti anche che i trifogli inseriti nei pennacchi tra le cuspidi sono omessi negli angoli estremi delle due placchette di Londra e Torino, a differenza di quanto accade sugli altri rilievi del gruppo. Il trattamento delle figure è peraltro più morbido e sfumato sul pezzo torinese che sugli altri analoghi.

L'inquadramento architettonico e lo stile dei pezzi chiamati a confronto hanno suggerito per essi, nella maggior parte dei casi, un'attribuzione all'area mosana e renana. A mia conoscenza non sono tuttavia stati presentati accostamenti stringenti con pezzi in altri media, atti a confortare questo riferimento convenzionale. Il fatto che tre rilievi siano conservati almeno dall'Ottocento in area germanica (Colonia, Darmstadt, Salisburgo) non è risolutivo. Dal punto di vista stilistico, le fisionomie degli apostoli possono essere efficacemente confrontate con quelle dei dodici, quali essi appaiono su un gruppo di rilievi riunito da Danielle Gaborit-Chopin attorno a un dittico del Musée du Louvre, raffigurante l'Ascensione e la Pentecoste, che potrebbe provenire dal tesoro di Carlo V di Francia (1364-1380; cfr. Gaborit-Chopin 2003, pp. 460-461, n. 200). Sulla base del probabile legame con il sovrano, Gaborit-Chopin ha suggerito di localizzare questo gruppo a Parigi negli anni 1365-1380. È innegabile che in quegli anni, nella capitale francese, si diffonde nelle committenze del massimo livello un linguaggio indebitato a modelli latamente germanici, come attestano, sempre al Louvre, lo scettro dello stesso Carlo V o le valve di specchio appartenute a suo fratello Luigi d'Angiò (Cat. Parigi 2004, n. 6, pp. 38-41, n. 20, pp. 59-60 [É. Taburet-Delahaye]). Se l'attribuzione a un intagliatore germanico sarebbe coerente con le tendenze dominanti della critica, un riferimento a Parigi non è dunque da escludere, ferma restando una datazione nel terzo quarto del XIV secolo.

Bibliografia

Viale 1948, p. 129, fig. 27; Mallé 1969, pp. 293-294, tav. 125; *Avori bizantini* 1990, p. 49, fig. 23; Cat. Torino 1996, p. 197, n. 398 (C. Thellung); Gaborit-Chopin 2003, p. 487; Williamson, Davies 2014, vol. I, pp. 370-371 (G. Davies)

Mostre

Torino 1996

MT

20

Tavoletta per scrivere: Crocifissione

Colonia (?), ultimo quarto XIV secolo

Avorio
H 80 x L 39 x P 7 mm
Sul retro, nella cavità circolare al centro, etichetta rotonda dell'antiquario Accorsi con il numero 5017 scritto in inchiostro rosso. In alto a destra, sempre sul retro, residui di un'etichetta strappata. Il bordo sul lato destro, dietro, è stato intagliato, forse per adattare due cerniere. Due forellini nello spessore del lato superiore, al centro. Nessuna traccia di colore.
Restauri: Sante Guido, 1996

Inv. 144/AV
Acquisto da Pietro Accorsi, 1940

Acquisizione
La tavoletta, proveniente dalla collezione Trivulzio, fu acquistata presso l'antiquario Accorsi con delibera podestarile del 20 novembre 1940 (AMCTo, CAA 346, 1940). In questa il pezzo è descritto come una «valva di dittico (0,04 x 0,08) con la raffigurazione di Gesù Crocefisso fra Maria Vergine e San Giovanni. Fine lavoro francese della metà del XIV secolo – offerta a L. 2500».

La tavoletta raffigura la Crocifissione. La figurazione è albergata sotto due archi cuspidati dal profilo interno trilobato, sormontati da altrettante cuspidi gattonate coronate ciascuna da un fiorone. Le cuspidi si alternano con pinnacoletti e si stagliano contro un fondo a mattoni o a tegole. All'interno di entrambe le cuspidi sono inscritti dei trilobi lanceolati. Dietro gli archi, il sole e la luna spuntano da nubi nastriformi. Cristo è affisso a una croce nodosa che si presenta dunque come *arbor vitae*. Alla sua destra Maria, completamente avvolta in un mantello che le copre anche il capo, giunge le mani e alza il volto verso di lui, mentre alla sua sinistra Giovanni tiene il Vangelo con la sinistra e porta la destra alla guancia, in segno d'afflizione.
Considerato a lungo come l'anta di un dittico, il pezzo è stato giustamente riconosciuto da Caterina Thellung come una tavoletta per scrivere. Il trattamento del retro, con una cavità centrale circolare da cui si dipartono due setti verticali che creano ai loro lati, in tutto, quattro altre depressioni, è caratteristico di questo tipo di manufatti. Lo si ritrova ad esempio sul retro di una tavoletta che ha le stesse dimensioni della nostra e che raffigura anch'essa la Crocifissione, conservata ai Musées Royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles (inv. 2536).
Inizialmente attribuita alla Francia, la tavoletta è stata più di recente messa in relazione, sempre da Thellung, con il gruppo detto di Kremsmünster, un importante insieme di statuette e rilievi identificato per la prima volta da Raymond Koechlin e così denominato da un dittico conservato nel Tesoro dell'abbazia di Kremsmünster, in Austria, che ha il pregio di essere documentato dal 1740 (Koechlin 1924, vol. II, pp. 304-405, n. 824, vol. III, tav. CXLVII; cfr. Koechlin 1910; Koechlin 1924, vol. I, pp. 299-311). La datazione e la localizzazione di questo gruppo restano assai discusse, tra partigiani di un'origine renana (Magonza?) agli inizi del XV secolo e difensori di un'attribuzione alla Francia nell'ultimo quarto del secolo precedente (per le due posizioni, si vedano rispettivamente, da ultimo, Gaborit-Chopin 2004a e Krohm 2001). Chi scrive, per ragioni che non è possibile sintetizzare in questa sede, crede che i pezzi del gruppo siano stati scolpiti probabilmente a Colonia nell'ultima parte del XIV secolo (Tomasi c.d.s.).
È soprattutto la capigliatura ricciuta di Giovanni a ricordare i pezzi del gruppo di Kremsmünster; nell'insieme, il discepolo appare come una versione leggermente semplificata di quello che figura ai piedi della croce su un'anta di dittico custodita al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 32.100.203), pressoché identico per la posa e il panneggio. Il Cristo crocifisso somiglia fortemente a quello che compare su un'altra anta di dittico che appartiene al Musée de Cluny a Parigi (inv. Cl. 441; Koechlin 1924, vol. II, p. 307, n. 830). Malgrado la cura esecutiva, la tavoletta torinese non presenta l'estrema maestria nella lavorazione che caratterizza i pezzi più tipici del gruppo, maestria che mette spesso a frutto l'uso di placche eburnee piuttosto spesse, mentre qui la lastra è abbastanza sottile. Non è peraltro ancora chiarito se l'insieme, che comprende una quarantina di opere, sia stato prodotto da un solo intagliatore, da un'unica bottega, o da un piccolo numero di entità distinte attive nello stesso centro e nello stesso momento storico. Pare dunque opportuno non associare la nostra tavoletta troppo strettamente al nome di Kremsmünster, pur situandola in area medio-renana nell'ultimo quarto del XIV secolo.

Bibliografia
Viale 1948, p. 128, fig. 26; Mallé 1969, pp. 290-291, tav. 124; Cat. Milano 1976, p. 42, n. 28 (L. Vitali); Cat. Torino 1996, p. 197, n. 399 (C. Thellung)

Mostre
Milano 1976; Torino 1996

MT


MCORSI PIETRO
5012
VIA RO. 34

21

Pettine: scene galanti

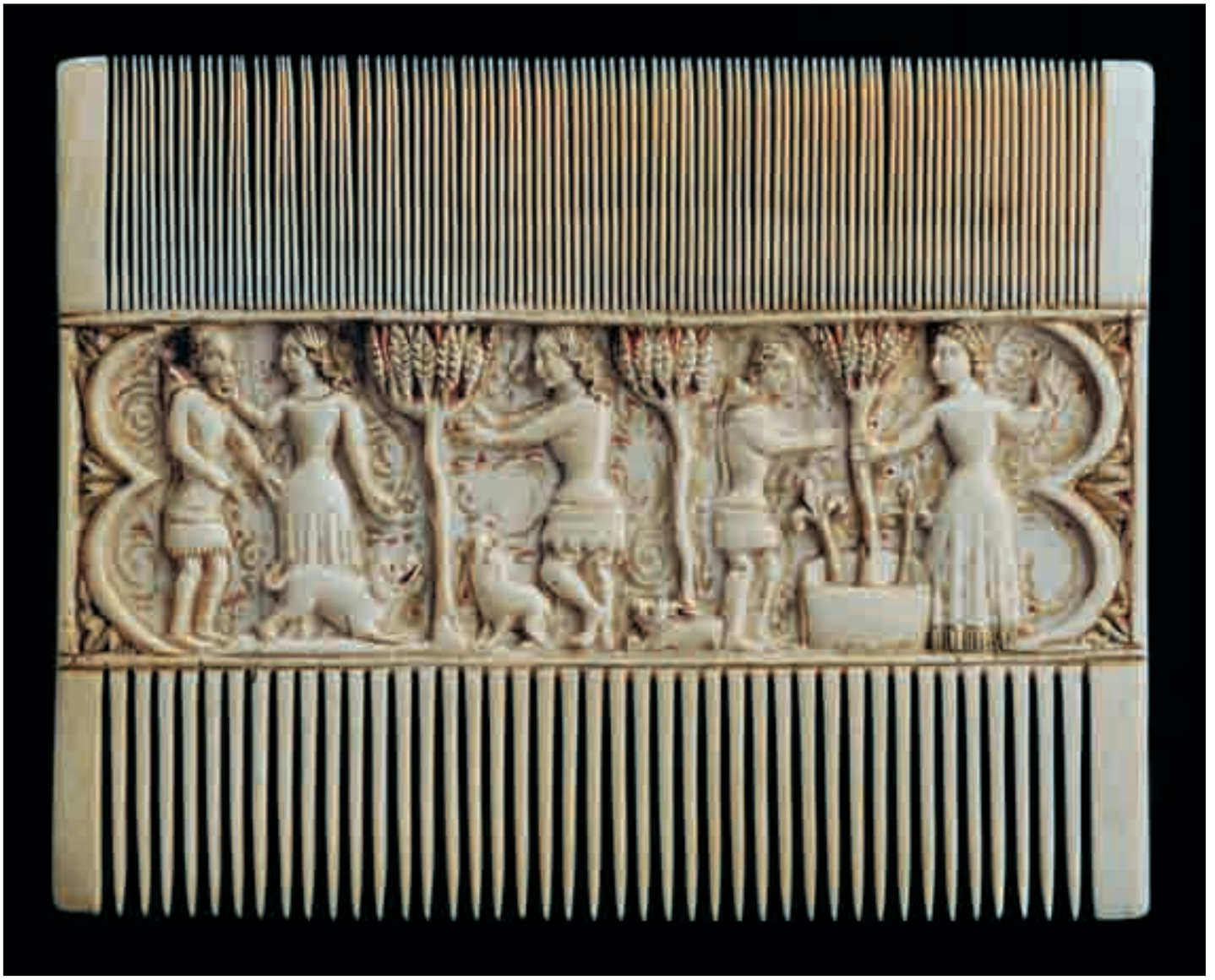
Italia settentrionale (Milano o Venezia?), circa 1360-1380

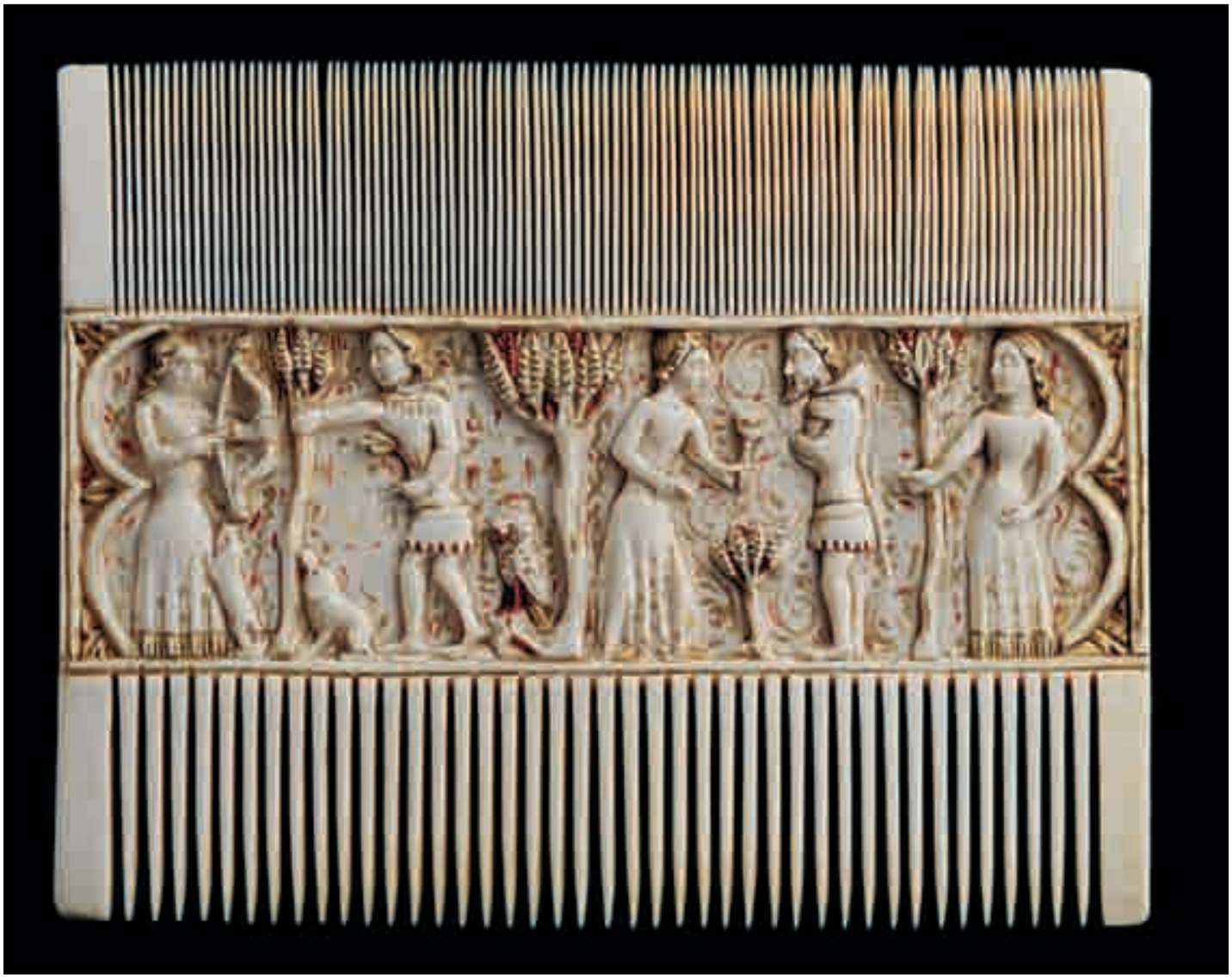
Avorio
H 121 x L 150 x P 8 mm
Il pettine si presenta in discreto stato di conservazione. Un antico incollaggio verticale a circa un quinto dal bordo laterale è stato mantenuto in occasione dell'ultimo restauro, durante il quale si è proceduto anche a una pulitura del pezzo (relazione di restauro, S. Guido, Torino, Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico). Ampi resti di colore rosso (cinabro) e di doratura applicata a foglia (cfr. A. Agostino, M. Aceto, G. Fenoglio, L. Operti, *Analisi*, in questo volume).
Restauri: Sante Guido, 1996

Inv. 150/AV
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
Il pettine è entrato al Museo Civico d'Arte Antica per cambio col Museo Egizio. Esso va infatti identificato con uno dei «tre pettini in avorio con figure in rilievo» menzionati nel verbale della permuta (AMCTo, CAA 8, 1871). Nelle collezioni del Museo Egizio erano provvisoriamente confluite le raccolte del Museo di Antichità, istituito da Vittorio Amedeo II nel 1724. Come molti oggetti di queste raccolte, anche il pettine potrebbe provenire dalle collezioni sabaude.
Come l'altro pettine intagliato del museo, più antico (cat. 17), anche questo è biconvesso e presenta una forma allungata. La costola centrale separa due file di denti, più fitti in alto (104) e più grossi in basso (41), intatti e affiancati da montanti verticali lisci. La fascia mediana è chiusa alle estremità da due lobi nei cui pennacchi sono inserite palmette stilizzate. Sulle due facce sono intagliate figure maschili e femminili entro un paesaggio stilizzato rappresentato da alberi dal lungo tronco spoglio coronato da un ventaglio di foglie lancelolate.
Su un lato si vede a sinistra un uomo barbato che tende le braccia verso una donna volta verso di lui, che con la destra gli carezza il mento. Un cane davanti alla donna corre verso destra. Al di là di un albero un giovane imberbe, volto verso la coppia, tende le braccia verso di essa; un secondo cane è accucciato ai piedi dell'albero, un terzo segue il giovane. A destra, separata da un altro albero, una seconda coppia è composta da un giovane imberbe e da una donna che gesticola, separati da un albero cinto da una barriera circolare da cui spuntano due fiori stilizzati. Sull'altra faccia si vede a sinistra una donna che tiene un arco con cui ha scoccato la freccia che ha colpito al petto il giovane che si trova di fronte a lei e che con la destra impugna il tronco dell'albero che li separa. Un cagnolino si arrampica sulle gambe della donna, un altro è accucciato ai piedi dell'albero; dietro il giovane un falco è posato su una roccia. Un albero separa la prima coppia dalla seconda, composta da una donna che tende un fiore a un uomo barbato, che tiene le braccia conserte. Alle sue spalle un'altra fanciulla, separata da un albero, tende verso di lui la destra. Le superfici sono abbondantemente dorate e rilevate da tocchi di cinabro: alberi, capigliature, bordi e dettagli degli abiti, bocche sono così messi in rilievo. Gli sfondi sono animati da racemi in oro e cinabro.
Non è chiaro se le scene scolpite abbiano un contenuto narrativo. Si è suggerito che possa trattarsi della vicenda della castellana di Vergi (sulla quale cfr. Schmolke-Hasselmann 1976); tuttavia, in quest'ultima un solo cagnolino è essenziale nella vicenda, mentre qui ce ne sono molti; inoltre, il testo della castellana non spiega la presenza dell'arciera. È più probabile che siano dunque rappresentate delle scene amorose generiche e non correlate tra loro – e il ferimento con la freccia andrebbe allora inteso in senso metaforico.
L'appiglio più sicuro per la datazione viene dall'abbigliamento dei personaggi, specie quello maschile: gli uomini indossano una cotta corta

Pettine col Giudizio di Salomone, Italia settentrionale, ultimo terzo XIV secolo. Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA1947.191.224





e attillata e una cintura portata bassa sui fianchi; quattro di loro portano anche un cappuccio dal lungo becchetto che scende fino in fondo alla schiena. Le donne vestono abiti semplici, lunghi fino ai piedi, dal largo scollo rotondo, attillati sul busto e sulle braccia. La moda per questo genere di abbigliamento comincia a diffondersi in Europa attorno al 1340 ed è largamente abbandonata verso il 1390 (Bellosi 1974, pp. 51-65; Scott 2009, pp. 97-121). Anche un certo tipo di acconciatura femminile, con la treccia che gira attorno alla testa, è caratteristico di quest'epoca. Pare dunque ragionevole situare il nostro pezzo nel periodo in cui questo tipo di abbigliamento trionfò, nei decenni centrali della seconda metà del Trecento.

Più difficile la questione della localizzazione. Il pettine appartiene a un gruppo di manufatti che è stato individuato da Julius von Schlosser (Schlosser 1899, pp. 251-252), che dubitava però della loro autenticità. Sull'insieme è poi ritornato Donald Drew Egbert (Egbert 1929, pp. 178-183), che lo ha riferito all'Italia settentrionale. I pezzi così riuniti, cui la ricerca successiva ne ha aggiunti altri, dovrebbero essere ristudiati in modo da proporre distinzioni più sottili; essi sono infatti abbastanza disomogenei da indurre non solo ad attribuirli a mani diverse, ma anche ad assegnarli a cronologie differenti – alcuni sono senz'altro già quattrocenteschi.

Il nostro pettine può essere strettamente associato ad alcuni altri, integri o frammentari: un pettine al Museo Nazionale del Bargello a Firenze (inv. 140C; Tomasi 2001b, pp. 18-19, n. 1), un frammento al British Museum di Londra (inv. 1894,0518.29/30; Dalton 1909, p. 142, nn. 413-414), un pettine al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 151-1879; Williamson, Davies 2014, vol. II, pp. 618-619, n. 213 [P. Williamson]), un frammento ai National Museums di Liverpool (inv. M 8051; Gibson 1994, pp. 100-102, n. 43), un frammento al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 17.190.244), un pettine nell'Ashmolean Museum di Oxford (inv. WA1947.191.224; Warren 2014, pp. 526-528, n. 152), un frammento inserito nella legatura di un manoscritto della Bibliothèque nationale de France a Parigi (ms. NAF 10039; Cat. Parigi 2009a, p. 168, n. 67 [M.-P. Laffitte]). A questi si aggiungono un pettine già in collezione Kofler-Truniger (Schnitzler, Volbach, Bloch 1964, pp. 34-35, n. S127) e uno in collezione privata, passato in vendita nel 2001 (Cat. New York-Londra 2001, n. 2). Il frammento di Liverpool, ritrovato nel 1791 nel monastero benedettino di St Mary Magdalene a Ickleton, permette di fugare i dubbi nutriti da Schlosser sull'autenticità di altri pezzi del gruppo.

Le provenienze note dei pettini succitati non aiutano nella localizzazione. La policromia del nostro, che torna molto simile su quello di collezione privata, presenta delle affinità con quella che si trova sulle opere degli Embriachi (Williamson, Davies 2014, vol II, p. 613 [P. Williamson]). Le somiglianze con le opere embriachesche sono tuttavia generiche e non bastano a supportare un'attribuzione a Venezia. È vero che una corporazione dei fabbricanti di pettini è solidamente impiantata a Venezia dal Duecento – il capitolare ne fu approvato nel 1297 (*I capitolari* 1914, pp. 157-185); tuttavia, tale capitolare menziona esplicitamente la fabbricazione di pettini in bosso o in corno, ma nulla dice dell'avorio. Alcuni tratti delle figure, con la testa grande rispetto al corpo, la fronte alta, le proporzioni leggermente tarchiate, l'ondulazione dei capelli che suggerisce la presenza dell'orecchio, possono anche ricordare certe miniature lombarde, tra Giovanni di Benedetto da Como e l'anonimo maestro del libro d'ore lat. 757 della Bibliothèque nationale de France (per una prima informazione e alcune immagini: Castelfranchi Vegas 1993), nelle quali si ritrovano anche alberelli semplificati simili a quelli del pettine. Se dunque la pista veneziana non è da scartare, anche quella lombarda merita di essere presa in considerazione.

Un riesame dei rapporti tra questi pettini e gli altri correntemente attribuiti all'Italia attorno al 1400, e tra i pettini, un gruppo di aghi discriminatoi (come quelli inv. 704 e 774 del Museo Civico Medievale di Bologna, o quelli inv. 135C-138C del Museo Nazionale del Bargello a Firenze, per i quali cfr. rispettivamente Cat. Bologna 1959, p. 46, nn. 100-101 [R. Pincelli] e Chiesi 2001, pp. 523-529, nn. 44-47), e una serie di custodie per specchio e rilievi (come una placca un tempo in collezione Kofler-Truniger accostata al pettine già da Luigi Mallé: cfr. Schnitzler, Volbach, Bloch 1964, p. 36, n. S134), andrà rinviato ad altra occasione.

Bibliografia

Museo Civico 1905, tav. C. X. 94; Mallé 1969, pp. 300-301, tavv. 139-140; *Avori bizantini* 1990, p. 122, fig. 51 (L. Martini); Cat. Torino 1996, p. 83, n. 142 (C. Thellung); Tomasi 1999a, p. 243; Baiocco, Castronovo, Pagella 2003, p. 80, fig. 115; Cat. Parigi-Écouen 2009, pp. 187-188, n. Cl. 128 (I. Bardiès-Fronty); *Palazzo Madama* 2011, pp. 158-159, n. 146; Williamson, Davies 2014, vol. II, p. 675 (G. Davies)

Mostre

Torino 1996; Parigi-Écouen 2009

MT

Impugnatura con donna incoronata, Italia settentrionale (?), terzo quarto XIV secolo. Colonia, Museum für Angewandte Kunst, inv. B 270

22

Manico di coltello o di ago discriminatoio: donna incoronata

Italia settentrionale (?), seconda metà XIV secolo

Osso
H 73 x L 13 x P 8 mm
Sul retro, in basso, in inchiostro nero: 210 AV.
Alla base, un foro di qualche millimetro di profondità.
Tracce di preparazione per una doratura nella capigliatura.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 220/AV
Dono di Maria Paravia, 1868

Acquisizione
Luigi Mallé indica che il pezzo fu donato al museo «dalla sorella del prof. Vigliardi Paravia nel 1870». Pier Alessandro Paravia (Zara 1797-Torino 1856), cittadino veneziano, era stato professore presso l'Università di Torino, di eloquenza italiana dal 1832, di storia patria dal 1845, e fu figura di un certo rilievo nella vita culturale italiana della prima metà dell'Ottocento (Brancaleoni 2014). L'8 aprile 1868, la sorella Maria offrì di donare al neonato «patrio Museo» «una raccolta di medaglie, di monete, di bronzi, e d'altri oggetti dal mio compianto fratello gelosamente custoditi e studiosamente ricercati» (ASCTo, Affari Istruzione e Beneficenze, cartella 46, fascicolo 8, pratica 23, 1868). Il 7 luglio dello stesso anno il sindaco indirizzò una lettera di accettazione e ringraziamento alla signora Paravia (ASCTo, Affari Istruzione e Beneficenze, cartella 46, fascicolo 8, pratica 26, 1868); la Giunta municipale informò del dono il Consiglio comunale con lettera del 18 luglio (ASCTo, Affari Istruzione e Beneficenze, cartella 46, fascicolo 8, pratica 22bis, 1868) e il museo si fece carico delle spese relative al trasferimento degli oltre trecento manufatti della collezione (AMCTo, CAA 1, Carte amministrative anteriori all'anno 1879, protocollo 1863-68). Il Museo Civico conserva tuttora nelle sue raccolte, tra le opere donate da Maria Paravia, una quarantina di placchette bronzee, oltre duecento acqueforti e xilografie e una cinquantina di disegni (Crivello 2008-2009).

Il rilievo raffigura una figura femminile intagliata a tutto tondo, anche se sul retro la lavorazione è molto sommaria. La donna ha il braccio destro incrociato sul petto, forse per trattenere un lembo del mantello in cui è avvolta; la mano sinistra solleva un atro lembo dello stesso manto. La manica destra, sola visibile, è ornata da una fitta serie di bottoni, come anche la parte anteriore dell'abito, sul petto; semplici pieghe scanalate cadono verticalmente dalla vita. Sul capo la donna porta un'alta corona.
Mallé ipotizzava che la figurina potesse provenire da una cassettina. Tuttavia, la lavorazione a tutto tondo sembra escludere tale eventualità. È più probabile che si tratti, dati il soggetto e le dimensioni, di un'impugnatura di coltello o di ago discriminatoio (Koechlin 1924, vol. I, pp. 417-423; Williamson, Davies 2014, vol. II, p. 635 [P. Williamson]).
L'abbondanza di bottoni sull'abito femminile suggerisce una datazione nella seconda metà del Trecento. Quanto alla localizzazione, un indizio è forse fornito da un oggetto quasi gemello, un manico del Museum für Angewandte Kunst di Colonia (inv. B 270), donato dal pittore e collezionista Wilhelm Clemens (Neurath 1847-Monaco 1934). La figurina colonese, identica nella posa ma non nel viso, poggia su un capitello a foglie assai semplificate; tali foglie sono molto simili a quelle che compaiono su certe impugnature di discriminatoi o manici di coltello considerati come italiani e datati alla fine del XIV secolo: penso a due esemplari con leoni accovacciati al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 7500/7501-1861; Williamson, Davies 2014, vol. II, pp. 640-641, nn. 222-223 [P. Williamson]), o a uno con una coppia al Museo Nazionale del Bargello a Firenze (inv. 138C; Chiesi 2011, pp. 528-529, n. 47). L'ornamento della corona della nostra figurina è del resto inciso in modo analogo alle foglie sui manici appena richiamati. Anche i lineamenti della donna coronata, con il naso largo e gli occhi animati da un forellino praticato col trapano, possono essere confrontati con quelli del citato manico del Bargello, di un altro analogo nello stesso museo (inv. 137C; Chiesi 2011, pp. 526-527, n. 46), o di uno del Museo delle Arti Decorative di Milano (inv. 169; Zastrow 1978, p. 33, n. 43, tavv. 95-96). Pare dunque possibile proporre un'attribuzione a un intagliatore italiano e una datazione nella seconda metà del Trecento.
Un manico di coltello raffigurante un falconiere, conservato al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga (inv. Pl 381), presenta forti somiglianze nella lavorazione degli occhi, con un forellino che suggerisce la pupilla, e nei lineamenti del volto, con il naso leggermente schiacciato (Cat. Castel Tirolo-Stams 1995, pp. 205-206, n. 6.41 [C. Gasser], con un'attribuzione alla Germania e una data al secondo quarto del Trecento). Il manico norimberghese è però intagliato nel corno di cervo, indizio del fatto che le maestranze potevano ricorrere a vari materiali.

Bibliografia
Mallé 1969, p. 298

Mostre
Nessuna

MT


220
AV

23

Ago discriminatoio: due soldati e torre

Italia, XIX secolo e Italia settentrionale (?), XIV secolo (?)

Avorio e metallo
H 320 x L 21 x P 21 mm
Il pezzo è in mediocri condizioni: l'impugnatura è stata incollata al capitello, l'ago mostra due spaccature ricomposte; il capitello presenta una scheggiatura; sull'ago e sul capitello si osservano alcune vecchie stuccature. Un anello metallico stringe l'ago verso la punta. L'avorio è ingiallito e la superficie dell'impugnatura è assai consunta.
Restauri: nessuno documentato

Inv. 154/AV
Acquisto da Pietro Accorsi, 1940

Acquisizione
Acquistato presso l'antiquario Pietro Accorsi, l'ago discriminatoio proviene dalla collezione Trivulzio. La delibera del 20 novembre 1940 indica che fu valutato lire 1500 e lo descrive così: «discriminatoio per chiome (lungo 0,317), singolare pezzo del corredo antico di toeletta, molto raro in così completa conservazione. Lavoro italiano (?) del principio del XV secolo» (AMCTo, CAA 346, 1940 P-a).

Il pezzo ha la forma di un ago discriminatoio, un utensile usato per tracciare la scriminatura dei capelli. Il manico raffigurava soggetti profani o, più di rado, sacri (Koechlin 1924, vol. I, pp. 417-423; Williamson, Davies 2014, vol. II, p. 635 [P. Williamson]).
L'ago è ricurvo, a sezione quadrata, con le facce profilate da una modanatura in lieve aggetto. L'impugnatura è composta da un capitello ornato da tre giri di foglie sovrapposti e da una torre quadrata con merlatura su beccatelli davanti alla quale si trovano due uomini armati che si affrontano. Essi impugnano scudi a goccia dal bordo decorato a nastro ripiegato e uno dei due punta una spada contro l'altro (il braccio destro del secondo guerriero non è visibile). Indossano un usbergo e una calza di maglia, le cui maglie sono suggerite da una fitta bulinatura delle superfici, in parte consunta. I volti sono protetti da elmi, uno dei quali a visiera mobile. La *silhouette* dei due uomini, con le gambe fasciate da un rivestimento attillato, un corto gonnellino, la vita stretta, il busto bombato, è tipica della seconda metà del Trecento. Anche la merlatura della torre, benché sommaria, ricorda modelli trecenteschi.
La forma dell'ago, marcatamente ricurvo e a sezione quadrata nella parte sommitale, e le dimensioni imponenti del pezzo, sono caratteristiche di un gruppo di discriminatoi che viene oggi usualmente attribuito all'Italia settentrionale e alla fine del XIV secolo. Si vedano ad esempio due esemplari conservati al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 287-1867 e 7500-1861; Williamson, Davies 2014, vol. II, pp. 638-640, nn. 221-222 [P. Williamson]).
Tuttavia, come già avvertiva Luigi Mallé, il nostro pezzo presenta vari caratteri singolari che suscitano seri dubbi sulla sua autenticità. L'iconografia pare assai curiosa: gli aghi presentano usualmente, in conformità con il loro impiego nella cura del corpo, raffigurazioni cortesi, come si vede su un altro esemplare del nostro museo (cat. 10). Benché siano attestati anche soggetti sacri e figure animali, nell'insieme la scena di battaglia qui rappresentata risulta anomala e incongrua (cfr. Koechlin 1924, vol. II, pp. 405-411, nn. 1119-1146). Anche le armature lasciano perplessi. In effetti, la grande innovazione dell'armatura trecentesca è l'introduzione, sempre più sistematica, di lamiere modellate che, articolate tra loro, sposano l'anatomia del combattente (Blair 1958, pp. 53-76; Boccia 1991a, pp. 467-470). I due soldati portano qui tuttavia una protezione in maglia, senza corazza, né armieri, né gambali, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe. La calza di maglia cade largamente in disuso a partire dalla metà del XIV secolo (Blair 1958, p. 74). Gli elmi non corrispondono agli usi del pieno Trecento (Blair 1958, pp. 67-70, 195), e uno di essi è anzi munito di una visiera bombata, tipica del primo Cinquecento (sono grato a Nicolas Baptiste per quest'ultima osservazione). Anche la sagoma degli scudi, a mandorla, non collima con gli usi tardo-trecenteschi (Blair 1958, p. 181). Se si percorre per esempio l'iconografia dell'armamento difensivo lombardo della seconda metà del XIV secolo (Boccia 1989), i nostri due guerrieri paiono assai dissonanti. Queste incongruenze inducono a confermare i dubbi di Mallé e a riferire l'opera a un intagliatore presumibilmente ottocentesco, verosimilmente, dati lo stile e la provenienza, italiano, che produce un oggetto che corrisponde a un'immagine guerriera e cavalleresca del Medioevo.
È probabile però che questa conclusione valga solo per l'impugnatura. Questa infatti è lavorata a parte rispetto al resto dell'ago, e la sua superficie sembra essere stata patinata per simulare l'invecchiamento dell'avorio. L'ago è invece

analogo ad esemplari trecenteschi, benché la profilatura a rilievo degli spigoli sia inusuale e paia poco pratica. Inoltre, le foglie del capitello sono del tutto simili a quelle di pezzi autentici, come quelli del Victoria and Albert Museum citati qui sopra. È dunque verosimile che l'intagliatore ottocentesco abbia scolpito una nuova impugnatura "in stile" per un ago antico.

Bibliografia
Viale 1948, p. 134, fig. 33; Mallé 1969, p. 304, tav. 163

Mostre
Nessuna

MT

24

Statuetta: Madonna col Bambino

Inghilterra (Londra o Westminster?) o Francia (Normandia?), inizi XV secolo

Avorio, tracce di doratura e di policromia
H 245 x L 128 x P 81 mm
La base è fittamente graffiata per facilitare l'adesione su un supporto e presenta un foro in cui doveva essere inserito un perno.

Madonna col Bambino, Francia (Parigi) o Inghilterra (Westminster?), 1360-1380 circa. Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 202-1867

La Madonna ha subito vari danni ed è stata restaurata: il braccio sinistro di Gesù è stato rifatto a partire dalla spalla e malamente incollato, la punta del piede destro di Maria manca (forse sfaldatasi a causa del contatto con una fiamma), le dita della mano destra della Vergine sono in parte spezzate e il fiore che ella tiene è stato riscolpito a seguito di un danno. Uno sbuffo di stoffa sotto il pugno destro del Bambino è spezzato. Il volto della Madonna è stato ampiamente rilavorato: il velo è stato ripreso su tutto il lato destro e sulla sinistra all'altezza del volto dopo essersi in parte spezzato, e tracce di rilavorazione e levigatura sono chiaramente osservabili sulla corona, i cui fioroni sono perduti, sulle ciocche in centro alla fronte, sulla parte alta del viso, e all'altezza dello scollo. Tutto il volto di Maria è leggermente più bianco del resto dell'avorio, probabilmente a causa della rilavorazione. Parte della capigliatura di Gesù è stata levigata, la punta del suo naso è scheggiata. Danni minori si rilevano sulle dita del piede destro di Gesù e sulla grossa piega tra le gambe della Madonna.
Restano tracce di colore e di doratura: il risvolto del velo sul retro presenta resti di rosso (cinabro), il mantello e l'abito di Maria mostrano residui di rosso (cinabro) e di blu (cobalto); tracce di doratura a conchiglia sono presenti nelle capigliature. Si noti che il risvolto rosso per il velo, blu per il mantello sono caratteristici della policromia degli avori gotici (Cascio, Levy 1998, pp. 14, 16). Il blu, che è certamente moderno (cfr. A. Agostino, M. Aceto, G. Fenoglio, L. Operti, *Analisi*, in questo volume) potrebbe dunque riprendere l'andamento della policromia antica. All'interno del polso destro di Maria, la manica della tunica è ornata da un motivo a X, chiuso tra due linee parallele, nei cui triangoli sono inseriti quattro punti – un elemento decorativo che è prossimo a ornati certamente medievali (Cascio, Levy 1998, pp. 18-19; Gaborit-Chopin 2003, pp. 592-593 [A. Cascio, J. Levy]). Benché in parte certamente rifatta, come prova del resto la presenza di blu cobalto, la policromia riflette dunque in buona parte quella originale, nella distribuzione e nei motivi.
Restauri: nessuno documentato

Inv. 98/AV
Acquisto da Marcello Galli-Dunn, 1894

Acquisizione

La Madonna fu acquistata nel luglio 1894 presso il cavaliere Marcello Galli-Dunn, come attestano tre documenti nell'Archivio dei Musei Civici di Torino (CAA 22.5, 1894, pratica 3). Il primo è una minuta di lettera non firmata, datata 10 luglio, con cui il conservatore Borbonese informa Galli-Dunn che il comitato del Museo è favorevole all'acquisto della «Madonna in avorio» da lui offerta, ma che non può corrispondere la cifra richiesta e può proporre al massimo mille lire. La controfferta fu prontamente accettata, perché il secondo documento è una minuta di lettera del 16 luglio con la quale si richiede al sindaco di procedere al pagamento di alcuni oggetti recentemente acquisiti; tra i beneficiari figura «Cav.

Galli Dunn Marcello Poggibonsi (Siena) per una Madonna in avorio del sec. XV L. 1000». La ricevuta del vaglia di pagamento spedito il 17 luglio è il terzo documento.
Marcello Galli-Dunn è figura che meriterebbe un approfondimento specifico. Nato a Carrù nel 1842, seguì degli studi classici. «Dotato di una genialità di vero artista, si volle dedicare con tutta l'anima, con tutte le sue migliori energie, alla ricerca appassionata e sapiente delle opere d'arte. Ricco di nascita, seppe aumentare il patrimonio avito esercitando in Francia il commercio dell'arte antica, di cui fu espertissimo, ritraendone lucro cospicuo» (Maccanti 1912). Trasferitosi in Toscana, vi proseguì i suoi affari, stabilendosi nel castello di Badia presso Poggibonsi, che sottopose a un restauro assai celebrato dai contemporanei, arredandolo con oggetti e mobili antichi (Neri 1901). Considerato un patriota e un filantropo, egli «conobbe gli uomini più eminenti del nostro Paese. Fuori d'Italia a Parigi ebbe l'amicizia di Gambetta e di Rochefort» (Maccanti 1912). Morì a Firenze nel 1912.
L'antiquario vendette una decina di oggetti medievali o rinascimentali al Museo Civico, nonché parecchie ceramiche al tempo della direzione di Emanuele Taparelli d'Azeglio. Egli aveva del resto depositato nel 1874, allorché era domiciliato a Torino, un brevetto per un tornio per la ceramica (Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, 43, 1875, 22 febbraio, p. 691). Una raccolta di armi, ceramiche, bronzi, dipinti, mobili, disegni e incisioni e altri oggetti d'arte da lui riunita fu battuta all'asta presso Drouot a Parigi il 5-6 novembre 1894 (*Collection* 1894). Una seconda asta dei suoi beni si tenne dopo la sua morte, a Poggibonsi, nel 1914 (*Vendita* 1914). Tra le opere di un certo pregio vendute da Galli-Dunn allorché era in vita si segnalano un polittico di Taddeo Gaddi oggi al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 10.97) e un pastorale limosino (inv. 44.25) e tre pannelli dipinti da Antonio Negroponte (inv. 37.1177/79) al Walters Art Museum di Baltimora.

La Madonna è seduta su un trono dalla base e dalla cornice superiore modanate. Sui lati del seggio sono presenti due nicchie cuspidate, sul retro un incavo rettangolare. Maria indossa una tunica stretta in vita da una cintura che simboleggia la sua castità ed è avvolta in un ampio mantello che ricade in abbondanti pieghe sulle gambe, lasciando scoperto il busto. Il velo che porta sul capo, trattenuto da una corona, lascia apparire le ciocche ondulate di capelli che si dipartono dalla fronte. La Vergine tiene graziosamente con la destra un fiore, mentre con la sinistra sostiene il Bambino. Questi poggia il piede sinistro sul ginocchio sinistro della Madre, e il destro sul trono, e si sostiene aggrappandosi a un'estremità del mantello materno. In piedi, Egli si volge verso l'osservatore. La sua nudità erculea, allusiva al mistero dell'Incarnazione, è protetta solo da un lembo del manto mariano. Il braccio sinistro di Gesù è rifatto, ma è possibile che fin dall'inizio Egli stringesse un cardellino, evocazione della Passione. La statuetta è stata lavorata per essere visibile da tutti i punti di vista; essa doveva essere fissata su una base, probabilmente di legno, forse dipinta o rivestita di lamine metalliche.
La statuetta torinese ha suscitato la perplessità della critica. Luigi Mallé per primo sospettò che si trattasse di un falso ottocentesco, a causa dell'esecuzione del trono, a suo avviso freddamente accademica, e dell'incongrua posizione del braccio destro di Maria, sospeso nel vuoto. Per Tardy, «la lavorazione della testa della Vergine *sembra* intenzionalmente grossolana», il panneggio sarebbe stato «complicato e illogico», il piede destro di Gesù «troppo ben finito». Mallé non escludeva tuttavia la possibilità di trovarsi di fronte a un originale, forse germanico, e anche Tardy pensava all'imitazione di un modello tedesco.
Come ha riconosciuto per prima Danielle Gaborit-Chopin (in una nota manoscritta sulla scheda di documentazione del museo), la nostra Madonna col Bambino va invece messa in rapporto con un gruppo di statuette eburnee analoghe riunito da Neil Stratford (Stratford 1983). Tale gruppo comprende cinque Madonne col Bambino in trono conservate a Londra (Victoria and Albert Museum, inv. 201-1867; Williamson, Davies 2014, vol. I, pp. 56-59, n. 13 [P. Williamson]), New Haven (Yale University Art Gallery, inv. 1956.17.5; Randall 1993, pp. 37-38, n. 9), New York (The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, inv. 1979.402; Wixom 1987), Parigi (Musée du Louvre, inv. OA 10004; Gaborit-Chopin 2003, pp. 439-440, n. 190) e San Pietroburgo (The State Hermitage Museum, inv. F 35) e una stante custodita a Baltimora (The Walters Art Museum, inv. 71.237; Randall 1985, pp. 206-207, n. 180). Il tratto più caratteristico che accomuna queste statuette tra loro e alla nostra è la disposizione del panneggio nella parte inferiore del corpo: mentre delle pieghe tubolari incorniciano le gambe, una profonda piega a 'V' si disegna tra le ginocchia; un lembo del

mantello è ripiegato orizzontalmente sopra le gambe, e ricade su un solo ginocchio. Stratford fondava su questo drappeggio caratteristico la sua attribuzione del gruppo all'Inghilterra, appoggiandosi sul confronto con due frammenti di statue dell'Abbey Museum di Glastonbury. L'origine inglese è stata successivamente accolta in tutti gli studi sulle Madonne del gruppo, fino al recentissimo catalogo degli avori gotici del Victoria and Albert Museum, che propone invece per l'esemplare del museo e per le opere apparentate un'origine in Normandia.

La statuetta torinese condivide con quella del Victoria and Albert Museum anche l'aspetto muscoloso del Bambino. In questo essa si avvicina anche a una seconda Madonna eburnea in trono del museo londinese (inv. 202-1867; Williamson, Davies 2014, vol. I, pp. 62-65, n. 15 [P. Williamson]), cui la nostra è prossima anche per una certa compiaciuta abbondanza dei ricaschi nel panneggio che suggerisce una datazione più tarda rispetto a quella proposta per gli altri avori di questo gruppo, ormai attorno al 1400.

La Madonna di Torino è inoltre strettissimamente imparentata con una statua marmorea della Vergine col Bambino in trono del Walters Art Museum (inv. 27.14; Cat. Baltimora 1962, p. 89, n. 89, tav. LXXI [Ph. Verdier]) di cui essa pare una versione in scala ridotta. La differenza più significativa sta nel fatto che sul pezzo statunitense Maria poggia curiosamente il gomito destro su una sorta di muretto lavorato a giorno sul retro del trono. Il marmo di Baltimora è apparso per la prima volta sul mercato parigino nel 1902 ed è oggi considerato un'opera francese della seconda metà del XIV secolo, sulla base del confronto con una Madonna marmorea del Szépm-vészeti Múzeum di Budapest (inv. 1382; Balogh 1964; Balogh 1975, pp. 94-95, n. 269, figg. 320-321), a sua volta accostata alla Vergine in trono proveniente da Nevers del Musée du Louvre (inv. R.F. 956; Baron 1996). Questa rete di rapporti meriterebbe uno specifico approfondimento.

Allo stato attuale delle conoscenze, e per le ragioni esposte altrove, i dubbi sull'autenticità della nostra statuetta possono essere accantonati. È vero che il volto di Maria è assai singolare, ma proprio questa parte dell'avorio è stata fortemente rilavorata. Benché vari indizi puntino verso un'origine francese (tra cui le attività antiquariali di Galli-Dunn), le somiglianze con la statuetta inv. 202-1867 del Victoria and Albert Museum spingono a non escludere una produzione inglese.

Bibliografia

Mallé 1969, p. 316; Tardy 1972, p. 211; Castronovo 2011, fig. 2; Tomasi 2012-2013, pp. 21-25

Mostre

Nessuna

MT

25

Sostegno per cappuccio di falco: testa di astore

Italia settentrionale (?), prima metà XV secolo (?)

Avorio
H 100 x D 60 mm
Alla base, sopra le modanature, compare l'iscrizione: ·A·STORE·DA·MAN e·
Nella cavità scavata all'interno dell'oggetto è applicata l'etichetta circolare dell'antiquario Accorsi, su cui sono scritti in inchiostro nero, su due righe, i numeri 5025 e 178.
Il pezzo è in buono stato di conservazione, malgrado le lacune nella cornice inferiore. Un'incrinatura alla sommità.
Restauri: Sante Guido, 1996

Inv. 133/AV
Acquisto da Pietro Accorsi, 1940

Acquisizione
Il pezzo proviene dalla collezione Trivulzio ed è stato acquistato nel 1940 presso l'antiquario Accorsi. La delibera podestarile del 20 novembre (AMCTo, CAA 346, 1940 P-a), lo descrive come una «testa di astore (alt. 0,097) costituente il manico del cappuccio imposto al falcone da caccia: pezzo di notevole rarità, XIV secolo (?) – offerto a L. 1500».

Il manufatto, a tutto tondo, ha la forma di una testa di rapace stilizzata, con il becco proteso verso l'alto e due rotondità sporgenti in corrispondenza degli occhi. Pochi tratti incisi animano i volumi, la cui semplicità è determinata dal fatto che l'oggetto serviva da supporto per un cappuccio da uccello rapace. La base presenta una tripla modanatura ottagonale, ed è spezzata. La sommità doveva innestarsi, a giudicare dagli altri rari pezzi simili noti, su una base forse cubica o parallelepipeda. L'iscrizione incisa si trova al di sopra delle modanature.
In falconeria, il cappuccio serve a tenere tranquillo il rapace durante l'addestramento o prima della caccia. L'uso di questo accessorio si diffonde in Europa nel corso del XIII secolo. Mentre i più antichi cappucci sono in cuoio morbido e di forma triangolare, dagli ultimi decenni del Trecento è documentato l'impiego di cappucci in cuoio rigido e di forma bombata. Oltre ai cappucci utilitari ne esistevano altri da parata, muniti di piume e ornati talora dello stemma del proprietario. Se ne conservano begli esempi, della fine del Quattrocento, al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. D 24, D 39, D 44, D 47, D 48), al Musée de Cluny a Parigi, al Victoria and Albert Museum a Londra. Il cappuccio era utilizzato piuttosto per i falchi che per gli astori (Van den Abeele 1993). I supporti eburnei (Koechlin 1924, vol. I, pp. 460-461) dovevano essere piuttosto oggetti di lusso usati per i cappucci da parata. Lo suggeriscono sia la preziosità della materia prima, sia il fatto che sulla base di tre degli altri esemplari noti compaiono o delle arme intagliate nell'avorio (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 194C, con lo stemma dei Medici-Toledo; Scalini 1999, pp. 147-148; già collezione Figdor a Vienna, con un'arme non identificata; Koechlin 1924, vol. II, p. 437, n. 1251, vol. III, tav. CCV), o un alloggiamento predisposto per accogliere, verosimilmente, uno scudo in metallo con uno stemma smaltato (Detroit, Detroit Institute of Arts, inv. 66.128; Randall 1993, p. 131, n. 200). Oltre a questi pezzi, si conoscono ancora un secondo supporto al Museo Nazionale del Bargello (inv. 193C; Cat. Firenze 1960, pp. 76-77, n. V8), uno al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, che è probabilmente lo stesso noto a Raymond Koechlin come appartenente alla collezione Castellani (*Guida al Museo Nazionale* 2009, p. 105, n. 121 [G. Pittiglio]; il pezzo proviene dalla collezione di Ladislao Odescalchi; dimensioni e iscrizione sono le stesse del pezzo Castellani), e uno già in collezione Ressmann (Koechlin 1924, vol. I, p. 461).
Altri esemplari recavano iscrizioni allusive alla funzione, come il nostro: sul supporto a Palazzo Venezia si legge: «Da Zirifalcho Minori», mentre su quello in collezione Ressmann, secondo Koechlin, figurava la scritta: «Tertiolus Asturis» – il girifalco è un uccello della famiglia dei falconidi, "terziolo" un antico nome per il falco maschio. La forma di Detroit è stata giustamente attribuita, per ragioni stilistiche, alle Fiandre, e datata alla metà del XV secolo; quella con l'arme Medici-Toledo è stata logicamente riferita alla Firenze di metà Cinquecento. Le attribuzioni degli altri esemplari non sono sufficientemente solide per fornire un punto di riferimento. La datazione e la localizzazione del nostro pezzo sono complicate dalla perdita della base, che potrebbe aver contenuto utili indizi. La sommaria lavorazione della testa non fornisce appigli utili. Luigi Mallé, seguito da Caterina Thellung, suggeriva un'attribuzione all'Italia settentrionale e una datazione nella prima metà del Quattrocento. Tale cronologia non è incompatibile con i caratteri dell'iscrizione (come mi indica cortesemente Giulia Ammannati). Si mantiene dunque l'attribuzione corrente in via del tutto ipotetica.

Bibliografia
Viale 1948, pp. 134, 136, fig. 34; Mallé 1969, p. 311, tav. 165; Cat. Torino 1996, p. 197, n. 400 (C. Thellung)

Mostre
Torino 1996

MT


·A·STOR

26

Pettine: profili femminile e maschile

Italia settentrionale (?), secondo o terzo quarto XV secolo (?)

Avorio
H 111 x L 147 x P 7 mm
Sulla faccia con il volto maschile, nell'angolo in alto a sinistra, etichettina con l'iscrizione in inchiostro nero: 4061.
Un foro attraversa la costola all'altezza della lunatura centrale. La decorazione policroma del pettine comprende ampie dorature a conchiglia e elementi dipinti in nero, rosso (cinabro) e verde (verdigris) (cfr. A. Agostino, M. Aceto, G. Fenoglio, L. Operti, *Analisi*, in questo volume).
Restauri: Sante Guido, 1996

Inv. 118/AV
Acquisto da Pietro Accorsi, 1940

Acquisizione

Il pettine, proveniente dalla collezione Trivulzio, fu acquistato presso l'antiquario Pietro Accorsi. La delibera d'acquisto del 20 novembre 1940 lo descrive come un «pettine (0,15 x 0,112) a due file di denti, decorato con intaglio e con figurazioni ed iscrizioni dipinte e dorate. Lavoro italiano del XV secolo – offerto a L. 1.200» (AMCTo, CAA 346, 1940 P-a).

Il pettine è biconvesso e presenta una forma allungata. La costola centrale separa due file di denti, più fitti in alto (98) e più grossi in basso (46), intatti e affiancati da montanti verticali ornati sul margine esterno, ai due lati della lunatura centrale, da un festone di dentature trifogliate. La decorazione del pettine è affidata interamente alla pittura. Su ciascuna faccia, essa è incentrata su una figura di profilo, volta verso sinistra, tagliata all'attaccatura delle spalle, che si staglia contro un cartiglio dalle estremità arrotolate. Figura e cartiglio sono tracciati in nero e in oro. Su un lato si vede una donna, con i capelli avvolti in un'alta acconciatura trattenuta da nastri. Il cartiglio reca l'iscrizione: « · p(er) amor · ·(et) lialta · ». Sull'altra faccia al posto della donna si trova un uomo che porta un'armatura dorata, il cui grande elmo ne scopre il profilo. L'iscrizione sul cartiglio recita: « · p(er) amor (et) carita · ». Su ambedue le facce gli spazi di risulta sopra e sotto i cartigli sono occupati da tralci dorati e da foglie seghettate verdi con un punto dorato al centro (sul lato con la donna, tre punti non hanno più la doratura). Delle filettature in oro e in rosso delimitano la costola e profilano i montanti; la seghettatura esterna è orlata da semplici motivi decorativi in nero, oro e rosso.
Moda e armatura forniscono alcune indicazioni per la datazione del pezzo. La donna porta i capelli raccolti in un vertiginoso balzo, che mette in valore la fronte alta e rasata. Questo genere di acconciatura è diffuso nel quarto e quinto decennio del Quattrocento in Italia (Herald 1981, pp. 50, 105; Scholz 1988, p. 68), come documentano sia opere di Pisanello (Syson, Gordon 2001, figg. 1.28, 1.30-31, 2.32), sia gli affreschi della stanza dei Giochi di Palazzo Borromeo a Milano (Buganza 2008, pp. 141-176, tavv. I-XII), quelli del castello di Masnago (Ricardi 1993, pp. 65-68), o quelli degli Zavattari nel duomo di Monza (*Monza: la cappella* 1991). Sull'altra faccia l'uomo sembra indossare una celata a coda con nasale amovibile, di un tipo che inizia a diffondersi negli anni Trenta e Quaranta del Quattrocento, in particolare a nord delle Alpi. Taluni dettagli sono tuttavia più difficili da ricondurre agli usi quattrocenteschi: la protezione della parte inferiore del viso non corrisponde alle forme note, mentre l'ornato a chiocciola, orientaleggiante, compare in talune armature dipinte da Jan van Eyck e Rogier van der Weyden (cfr. Blair 1958, pp. 200-205; Boccia 1980, pp. 76-89; Pyhrr 2000; sono grato a Nicolas Baptiste per i suoi

preziosi e prudenti consigli al riguardo). Se la figura dell'armato non è stata ripresa, si deve dunque concludere che l'armatura non intende riprodurre fedelmente delle tipologie in uso a metà Quattrocento.
Gli avori dipinti piuttosto che intagliati sono relativamente rari nel periodo gotico, e meno studiati e pubblicati che i loro corrispondenti scolpiti. Non è dunque agevole trovare termini di confronto pertinenti da un punto di vista stilistico, anche se da un punto di vista meramente tipologico si può rinviare a un pettine dipinto del Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 17.190.245), riferito all'Italia o alla Francia e datato al XV o al XVI secolo (Cat. New York-Fort Worth 2008, pp. 106-107, n. 37 [D.L. Krohn]). È stato osservato che la tecnica deve essere stata ispirata da quella degli avori siculo-arabi (Gaborit-Chopin 2003, p. 551), è dunque possibile che questo adattamento sia avvenuto in Italia. I pezzi meglio studiati sinora sono databili nella seconda metà o alla fine del XIV secolo e sono stati attribuiti all'Italia (Randall 1993, p. 139, n. 214; Gaborit-Chopin 2003, p. 551, n. 259).
Data questa cornice, e visti gli elementi forniti dalla moda e dalle armature, non ci sono ragioni per discostarsi dall'attribuzione alla Lombardia quattrocentesca avanzata da Luigi Mallé e prudentemente accolta da Caterina Thellung.

Bibliografia

Viale 1948, p. 136, fig. 35; Mallé 1969, p. 316, tavv. 161-162; Cat. Torino 1992, pp. 136-137; Cat. Torino 1996, p. 197, n. 401 (C. Thellung)

Mostre

Torino 1992; Torino 1996

MT

27

Statuetta: Madonna col Bambino

Sicilia (?), XVII secolo

Avorio, tracce di doratura
H 178 x L 55 x P 35 mm
Sul retro, all'altezza del basamento, etichetta tonda di carta con iscrizione a penna: 105/AV. Sul retro, a mezza altezza, iscrizione sbiadita in inchiostro blu: 3/25. Sullo zoccolo, a sinistra, nella modanatura centrale, a matita: 177.
La base presenta tre scheggiature in basso e in alto a destra, in basso a sinistra. La Madonna e il Bambino portavano ciascuno una corona, oggi perduta. Restano tracce di doratura sulle capigliature, lungo lo scollo della veste del Bambino, sulla tunica di Maria (specie sul suo lato sinistro). Sul retro, una traccia scura sulla quasi totalità dell'altezza è l'ombra lasciata dalla camera pulpare. Varie fessure percorrono il tergo. La base reca al di sotto un foro che permetteva di fissare la scultura a un supporto, con un perno e con della colla – come indica la fitta graffiatura della superficie, che doveva facilitare l'adesione.
Restauri: nessuno documentato

Inv. 105/AV
Dono di Virginia Diverio Forzani, 1937

Acquisizione
La Madonna fu offerta al Museo, insieme a un pregevole lotto di mobili, oggetti antichi e dipinti, da Virginia Diverio, vedova Forzani, in memoria della sorella, la contessa Ercolina Diverio Roveda di Sant'Ilario, che li aveva collezionati. Il lascito fu celebrato nella *Gazzetta del Popolo*, anno XVI, 4-5 gennaio 1938, in un articolo intitolato: *Il ricco mobilio della contessa Diverio al Civico Museo d'Arte Antica*. La donazione fu accettata con una delibera podestarile del 30 dicembre 1937, nella quale l'opera figura come «65 - Statuina di Madonna con Bambino, in avorio (sec. XV), lire 2000» (AMCTo, CAA 214 - 1937 P a). La donatrice autorizzò il ritiro della donazione con lettera del 24 maggio 1937 (AMCTo, SMO 130.21, 1937). Vittorio Viale inviò una lettera di ringraziamento il 12 ottobre 1937 (AMCTo, CAA 198).
Delibera 30 dicembre 1937, p. 137.

La statuetta rappresenta la Madonna col Bambino e poggia su una base profilata da cornici modanate sporgenti. Colta in un leggero *hanchement*, Maria è avvolta in un ampio mantello raccolto sopra l'anca sinistra e ha il capo coperto da un velo. Sotto il manto, che forma profonde pieghe a becco sul lato destro e fluidi ricaschi sul sinistro, la tunica cade in pieghe tubolari che si spezzano a contatto con la base. La Vergine porta con la sinistra il Figlio, vestito di una leggera tunica da cui spuntano i piedi. Il Bambino si volge verso la Madre, che ricambia il suo sguardo, e le posa la destra sul petto; con la sinistra Gesù tiene l'indice della destra materna.

La statuetta è una delle innumerevoli copie che furono prodotte, sin a partire dal Quattrocento, di un'immagine di culto molto venerata, la Madonna di Trapani. Databile alla metà del Trecento e attribuibile alla bottega di Nino Pisano (Kreytenberg 1984, pp. 112-115; Moskowitz 1986, p. 156), la celeberrima scultura è conservata nel santuario della Santissima Annunziata presso la città siciliana. Secondo la leggenda essa sarebbe stata imbarcata da dei pisani su una nave veneziana in provenienza da Cipro. Una tempesta avrebbe obbligato i pisani a gettarla in mare; essa sarebbe stata raccolta allora da dei pescatori siciliani. Contesa tra pisani e trapanesi, la statua sarebbe rimasta a Trapani perché i buoi che tiravano il carro su cui era stata caricata avrebbero puntato liberamente verso l'entroterra (Kruft 1970, p. 302).
L'intensa venerazione del prototipo stimolò la produzione di numerosissime copie, sia monumentali, sia di piccolo formato (Kruft 1970; Franco Mata 1992). Le prime sono talora opera di artisti di fama e sovente relativamente libere; le seconde, destinate alla devozione privata, sono usualmente molto fedeli come la nostra, che replica accuratamente, dell'originale, la struttura, il sistema del panneggio, il gioco di sguardi e il tenero intreccio di mani tra madre e figlio.
La fedeltà al prototipo ha tratto in inganno, come spesso altri in casi analoghi, anche Luigi Mallé, che, con qualche esitazione, attribuiva la statuetta a uno scultore italiano della fine del XIV o degli inizi del XV secolo. Tale fedeltà rende comunque difficile la datazione e la localizzazione della scultura. Data la produzione massiccia di copie a Trapani nel corso del XVII secolo (Lugaro 1984), è verosimile che anche questo esemplare sia stato intagliato in Sicilia in età barocca, né lo stile contraddice una simile ipotesi. Le riproduzioni eburnee della Madonna di Trapani non sono mai state censite; oltre alla decina di esemplari cui ho rinviato altrove, a proposito di una figura del Museo Bagatti Valsecchi di Milano (*Museo Bagatti Valsecchi* 2003, vol. I, pp. 346-347, n. 434 [M. Tomasi]), ne ricordo qui una al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 30.95.17a, b) e tre al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 208-1867 e A.550-1910; Williamson, Davies 2014, vol. I, pp. 70-73, nn. 18-19 [P. Williamson]; inv. 984-1907; Trusted 2013, pp. 301-302, n. 295). Nessuna di queste figure, peraltro di varia datazione, è della stessa mano di quella torinese.

Bibliografia
Mallé 1969, pp. 299-300

Mostre
Nessuna

MT

La bottega degli Embriachi e gli oggetti in legno e osso in Italia fra Tre e Quattrocento

Michele Tomasi

Dalla fine del Trecento l'industria dell'avorio, sino ad allora così fiorente, entra gradualmente in crisi. Ancora attorno all'anno 1400, si assiste a Parigi ad un'ultima fioritura dell'intaglio eburneo, in forme di grande raffinatezza, ma che implicitamente attestano di una progressiva riduzione della disponibilità di materia prima (Gaborit-Chopin 2004b; Cat. Parigi 2012, pp. 394-403, nn. 9-13 [É. Antoine]). In effetti, nella capitale francese si producono, a quest'altezza cronologica, soprattutto placchette intagliate di piccole dimensioni, talora lavorate a giorno – e dunque destinate ad essere applicate contro uno sfondo presumibilmente in metallo – e piccoli medaglioni di soggetto sacro, ornati da una policromia coprente (Williamson, Davies 2014, vol. I, pp. 456-463, n. 157-159 [P. Williamson]). Tali manufatti si apparentano, nello spirito, ai contemporanei smalti su *ronde-bosse* d'oro, nella misura in cui un materiale in sé prezioso (l'oro o l'avorio) è celato sotto un manto colorato, ad un tempo con intenti naturalistici e con sfoggio di snobistica *nonchalance* nello sfarzo. La rarefazione del materiale è connessa alla situazione politica del Mediterraneo, che ha un impatto negativo sulle vie del commercio. In tutta Europa, le numerose epidemie, carestie, crisi economiche e sociali si ripercuotono su questa produzione di lusso. In Francia, le convulsioni legate alla fase finale della guerra dei cent'anni contro l'Inghilterra e alla correlata guerra civile implicano pesanti ricadute sull'artigianato parigino.

Prima ancora che l'avorio cominciasse a scarseggiare, tuttavia, in Italia centrale e settentrionale alcune botteghe avevano cominciato a sostituirlo con l'osso di mammiferi locali – bovini, equini o anche suini. Dato che tali animali non permettono di ottenere grandi placche o sezioni atte ad intagliarvi delle statuette, tali botteghe ricorsero all'espediente di giustapporre più lastrine di piccole dimensioni assemblandole su un supporto ligneo, in parte celato sotto bande ornamentali di tarsia. Questo sistema pare essere stato utilizzato sin dal terzo quarto del Trecento da una bottega che è stata identificata sulla base di criteri tecnici e stilistici e che è stata chiamata "delle figure inchiodate" perché le placchette ossee sono fissate all'anima lignea appunto con chiodini apparenti. La bottega produsse cofanetti di soggetto profano (Merlini 1988; Martini 2001; Merlini 2007).

Forse anche a seguito di un passaggio diretto di maestranze, come ha di recente suggerito con buoni argomenti Glyn Davies, il procedimento fu ripreso e utilizzato su scala ben più ambiziosa e con risultati di qualità ben superiore dalla bottega fondata da un mercante fiorentino, Baldassarre Ubriachi. Una delle varianti del cognome di questo imprenditore è usata sin dalla fine dell'Ottocento per designare il suo atelier, noto dunque come bottega degli Embriachi. La bottega

fu probabilmente stabilita a Firenze al più tardi all'inizio del nono decennio del Trecento e fu trasferita a Venezia presumibilmente sin dal 1392; essa era diretta da un intagliatore fiorentino, Giovanni di Jacopo di Manetto, documentato come «maestro dei lavori dell'osso» di Baldassarre Ubriachi nel testamento redatto da quest'ultimo nel 1395. Menzionato per la prima volta nel 1394, Giovanni di Jacopo fece testamento a Venezia nel 1404 (Clarke 2002). La bottega sopravvisse verosimilmente sia al suo proprietario, sia al suo capobottega, ed è probabile che non sia stata liquidata definitivamente che nel 1433.

Le sole opere certamente riferibili agli Embriachi in base ai documenti e sicuramente databili sono il trittico monumentale e due poderosi cassoni commissionati da Gian Galeazzo Visconti per la Certosa di Pavia, compiuti nel 1400. Il trittico (Dell'Acqua 1982; Merlini 1985-1986) conserva la collocazione originaria, mentre i cofani sono stati smontati e rimontati anticamente su un grande pannello, oggi conservato al Metropolitan Museum of Art di New York (Wyman 1936). Su base stilistica è tuttavia possibile assegnare all'atelier una cospicua produzione, assai variegata tipologicamente e iconograficamente. Accanto a cofanetti nuziali di forme e dimensioni diverse, ornati da rilievi narrativi che illustrano vicende di eroi antichi, mediate da romanzi e cantari medievali, o di eroi cavallereschi, o da semplici coppie di figure, gli Embriachi produssero anche trittici, soprattutto per la devozione privata, anche questi in diversi formati e con soggetti variegati, ora narrativi, ora iconici. La bottega fabbricò inoltre, benché più di rado, anche delle cornici di specchio da parete e delle paci, un tipo di strumento liturgico. Abili strategie operative furono messe in atto per ridurre i tempi di produzione, standardizzando misure, tipologie, iconografie. Questi pezzi erano destinati anzitutto a una clientela borghese; fabbricati in buona parte per il mercato e non su commissione, a partire da materie prime di costo contenuto (legno di pioppo, osso), ma muniti di un'apparenza lussuosa grazie alla tarsia e alla policromia e doratura selettive, tali oggetti erano accessibili a un pubblico più ampio rispetto ai più pregiati avori parigini. Tuttavia, anche i maggiori committenti del tempo furono sedotti da questi oggetti accattivanti e curati. Gli zii del re di Francia Carlo VI, i duchi di Berry e di Borgogna, commissionarono a loro volta monumentali trittici come quello di Pavia, e nelle collezioni principesche dell'epoca non mancavano neanche i forzierini. Grande mercante e agente diplomatico, viaggiatore irrequieto che conosceva personalmente i potenti d'Europa, dal re d'Aragona Martino I a quello d'Inghilterra Riccardo II, passando per l'imperatore Carlo IV e il duca Jean de Berry, Baldassarre Ubriachi fu senz'altro il primo promotore del successo dei prodotti della sua bottega a livello europeo (Tomasi 2001a). Il Museo Civico possiede uno dei più bei trittici della bottega, e frammenti di vari cofanetti e di una cornice di specchio.

La fortuna degli Embriachi suscitò probabilmente l'attività di imitatori, che tuttavia, in assenza di tracce documentarie, possono essere identificati solo ricorrendo all'analisi stilistica. Per taluni pezzi più semplici, come i cofanetti con

coppie di figure, è spesso difficile decidere se ci si trovi di fronte a un prodotto base dell'atelier più celebre o alla creazione di un epigono. Sono per lo più considerati come manufatti usciti da altre botteghe, attive già nel secondo quarto del XV secolo, alcuni gruppi di cofanetti caratterizzati da un rilievo più accusato, una semplificazione netta delle ambientazioni, un ornato già rinascimentale che comprende per esempio dei pilastri scanalati e tarsie dai motivi decorativi meno complessi e minuti. A causa dei temi iconografici ricorrenti e/o di caratteristiche formali e stilistiche, queste cassettine più tarde sono state riunite sotto le etichette di "primo e secondo gruppo delle storie di Susanna" e "gruppo a tratteggi" (Merlini 1988; Martini 1993; Martini 2001; Merlini 2007). Si noti che la mano di epigoni pare chiaramente riconoscibile in certi cofanetti e cornici di specchio, ma non in manufatti sacri.
I manufatti embriacheschi costituiscono un documento interessante dei gusti e delle pratiche delle classi dirigenti italiane e dell'aristocrazia europea al tempo del cosiddetto gotico internazionale. Essi permettono di affrontare in modo esemplare le questioni relative all'organizzazione della produzione e ai modi di commercializzazione dei prodotti artistici alla fine del medioevo. Lo studio di questi materiali è stato inaugurato in maniera magistrale da uno dei padri della storia dell'arte, il viennese Julius von Schlosser. La pubblicazione di un'abbondante documentazione relativa al fondatore, Baldassarre Ubriachi, da parte dello storico Richard Trexler ha rilanciato l'interesse per questo genere di oggetti. Dopo alcuni contributi innovativi e fecondi di Elena Merlini, negli ultimi due decenni le ricerche si sono moltiplicate, segnalandosi per una più forte attenzione per la funzione e l'iconografia dei manufatti, per i rapporti degli intagli con la pittura e la scultura, e per i metodi di fabbricazione.

Schlosser 1899; Trexler (1978) 1987; Merlini 1985-1986; Merlini 1988; Merlini 1991; Martini 1993; Martini 2001; Tomasi 2001a; Tomasi 2001b; Tomasi 2003b; Merlini 2007; Tomasi 2010; Williamson, Davies 2014, vol. II, pp. 749-861 (G. Davies).

28

Trittico: scene della vita e della Passione di Cristo

Bottega di Baldassarre Ubriachi, 1390-1410 circa

Legno, osso, in parte tinto in verde e in arancio, corno, ottone
H 1080 x L 540 x P 135 mm; sportello sinistro: H 750 x L 200 x P 35 mm; sportello destro H 750 x L 185 x P 38 mm; corpo centrale H 900 x L 378 x P 70 mm
Sull'esterno degli sportelli, nelle cuspidi, e sul retro, a destra, a media altezza, sono incollate due etichette, con bordino blu, su cui compaiono, a penna, le scritte: P. C. Orcurti (a sinistra) e B. Gastaldi (a destra). Esse fanno riferimento rispettivamente a Pier Camillo Orcurti, egittologo torinese autore del catalogo del Museo Egizio nel 1855, e a Bartolomeo Gastaldi, direttore del Museo Civico dal 1875 (Morello 1999).
La cassa presenta sul retro, a un terzo da sinistra, una profonda spaccatura. Un restauro anteriore al 1969 ha sostituito la cuspide lignea, la placchetta in osso con un angelo alla base della stessa cuspide a destra, la porzione inferiore del basamento in legno. Alla base della cuspide e sullo zoccolo, nello spessore del manufatto, delle lastrine in osso intagliate sono state sostituite con dei listelli lignei bombati (quello della base a destra nel 1996). I cardini in ottone attuali sono moderni, ma alla loro altezza, all'esterno degli sportelli e sul retro del corpo centrale si vedono ancora le estremità ribattute dei cardini a cappio d'origine (per questo tipo di cerniere, cfr. Burek 1989, pp. 39-41). Varie lacune nelle tarsie e nelle cornici in osso sono state colmate in tempi diversi, in legno o, in occasione dell'ultimo restauro, con cere pigmentate.
Una pulitura antica aggressiva ha sbiancato i rilievi. Il fondo delle scene, dietro gli alberelli lavorati a giorno, presenta tracce di colore indaco. L'esterno delle ali è stato coperto da una ridipintura marrone pesante e uniforme; il retro della cassa è stato dipinto con uno strato di indaco steso senza preparazione. Questa stesura è d'origine e si ritrova su altri manufatti della bottega (Burek 1989, p. 64-65), quali un trittico al Musée de Cluny a Parigi (Cl. 1841) e uno al Bode-Museum di Berlino (inv. 685).
Restauri: Sante Guido, 1996

Inv. 223/AV
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
Il trittico è pervenuto al museo per cambio con il Museo Egizio, cui nel 1832 erano state accorpate le raccolte del Museo d'Antichità, fondato da Vittorio Amedeo II nel 1724. È dunque verosimile, come per la maggior parte dei pezzi del Museo d'Antichità, che anche quest'avorio provenisse dalle collezioni sabaude. Come ha segnalato Adolfo Marciano, il trittico può forse essere identificato con un «quadro d'avorio rappresentante i misteri della redenzione» (*Documenti* 1878, p. XXIV) citato nell'inventario sommario compilato nel 1832, in previsione dell'accorpamento.

Il trittico poggia su un alto basamento svasato. Sopra una parte moderna ed una ornata da una cornice a meandro è inserita una fascia di rilievi in osso su cui sono scolpiti dei putti, nudi e alati, su un fondo di foglie di rosa; quelli al centro, genuflessi, sono affrontati e sorreggono due scudi. I fori di due chiodini in alto e in basso di ogni scudo e tracce di contatto con un metallo sugli scudi stessi indicano che delle placchette metalliche, recanti delle arme, verosimilmente smaltate, erano state applicate in questa sede. Al di sopra s'innalza una porzione svasata ornata da tarsie con stelle a sei punte inserite in esagoni intrecciati.
Nel corpo centrale e nelle ali sono inserite undici scene cristologiche composte da placchette in osso scolpito, distribuite su tre registri. Le parti non occupate dai rilievi sono decorate da bande di tarsia in legno, osso, in parte tinto in verde e in arancio, e corno, e da filettature in osso. Tutte le scene sono albergate sotto archetti ribassati polilobati sostenuti da esili colonnine tortili. I pennacchi degli archi sono traforati da quadrilobi entro medaglioni cui sono accostati dei trilobi. La cuspide è profilata da una fascia di rilievi in osso con angeli abbigliati con ampie tuniche e raffigurati in volo su uno sfondo di foglie di rosa. Lungo il bordo esterno, la profilatura lignea moderna ha sostituito la decorazione primitiva che molto probabilmente era in osso e aveva la forma di gattoni rampanti.
I rilievi raffigurano: sull'anta sinistra, dall'alto in basso, l'Annunciazione, l'Adorazione dei pastori e l'Adorazione dei Magi; nella cassa, dal basso in alto e da sinistra a destra: il Battesimo di Cristo, la Flagellazione, l'Andata al Calvario, Cristo davanti a Erode (o Pilato), la Crocifissione; sull'anta destra, dal basso verso l'alto: l'Orazione nell'orto, l'Arresto di Cristo, la Resurrezione. Come si vede, la disposizione non segue l'ordine cronologico degli eventi; la scena cruciale del sacrificio sulla croce occupa il posto d'onore, in alto al centro, come sempre sui pezzi della bottega.
Il ciclo comprende delle scene fondamentali della vita e Passione di Cristo; ciononostante, non mancano alcuni tratti singolari. Nell'Annunciazione, Gabriele è accompagnato da altri due angeli, e un'ancella che fila si trova nella stanza accanto a quella in cui siede Maria. Il coro angelico si trova anche nella scena corrispondente del trittico di Pavia, compare in alcuni dipinti trecenteschi, ed è stato spiegato con un passo di Alberto Magno (Merlini 1985, p.

372). Il nascituro figura come *homunculus* in una mandorla in alto a sinistra, secondo un'iconografia che sant'Antonino da Firenze condannerà, perché sospetta di docetismo (Guldan 1968). Lo schema dell'Annunciazione sembra derivare da quella, considerata miracolosa, affrescata attorno al 1360 sulla controfacciata della chiesa della Santissima Annunziata a Firenze, ed è utilizzato, con leggere variazioni, su alcune altre opere della bottega (cfr. Tomasi 2010, p. 202). Tutti gli elementi qui riuniti si trovano anche nell'Annunciazione scolpita sul cofanetto con scene cristologiche del Los Angeles County Museum of Art (inv. 47.8.25; Cat. Detroit-Baltimora 1997, pp. 256-258, n. 68 [P. Barnet]). Altre particolarità, almeno entro la produzione embriachesca, sono la presenza, nella Crocifissione, della Maddalena che, inginocchiata, abbraccia la base della croce (soluzione che si trova anche nel trittico del Bode-Museum, inv. 683; Merlini 1988, fig. 17 e in uno della Brummer Collection; Bruzelius, Meredith 1991, pp. 214-216, n. 27) e quella, più singolare, di un diacono alle spalle di Maria nell'Adorazione dei Magi. La rappresentazione della Flagellazione è rara sulle opere degli Embriachi e si trova solo su uno dei pannelli del Musée de Cluny (inv. Cl. 17051; Cat. Parigi 2009b, pp. 186-187, n. 50 [M. Tomasi]) e su un rilievo in collezione privata (Tomasi 2010, fig. 50). Come spesso sui pezzi della bottega, la croce della Crocifissione è qualificata come albero di vita dal cespo fogliato che sboccia alla sua sommità. Alcune peculiarità sono prettamente compositive: il secondo mago che si fa solecchio nella scena dell'Adorazione ritorna su un trittico del Musée de Cluny (inv. Cl. 1841; Merlini 1988, fig. 7) e sul dossale del Metropolitan Museum of Art (inv. 17.198.489), mentre la fuga degli apostoli al momento dell'arresto è rappresentata anche sul trittico del Musée du Louvre (inv. MR 379; Tomasi 2010, fig. 73). Questi confronti suggeriscono che dei disegni, spesso ispirati a opere monumentali, fossero disponibili nella bottega e fossero utilizzati da intagliatori diversi, che non li ripetevano meccanicamente, ma li adattavano liberamente (Tomasi 2010, pp. 208-212).

Strutturalmente il nostro trittico ha pochi confronti entro la produzione della bottega degli Embriachi: solo altri tre trittici a tre registri sono noti, uno, mutilo, in collezione privata (Cat. Londra 1981, pp. 200-201, n. 101), uno, lacunoso, nel Tesoro del duomo di Hildesheim (Burek 1989) e uno oggi disperso, già in collezione Debruge-Duménil (Labarte 1847, p. 454, n. 148). Quello torinese è dunque l'unico ad essere ben conservato. Un eccezionale trittico a quattro registri è apparso recentemente sul mercato londinese (Sotheby's, 9 luglio 2015). A parte le pale d'altare monumentali, sono questi i soli trittici embriacheschi che misurano oltre un metro d'altezza, mentre i più grandi degli altri sono a due registri e si assestano attorno ai 50-60 centimetri (cfr. Tomasi 2010, pp. 90-96).

Data la loro imponenza, non erano destinati ad essere trasportati ma dovevano essere collocati stabilmente su un altare. Le dimensioni, l'iconografia variata, l'accuratezza nella lavorazione inducono a considerare questi pezzi delle opere prodotte su commissione. Si noti tuttavia che piccoli aggiustamenti figurano anche su un'opera tanto ambiziosa: nell'Andata al Calvario, due 'zeppe' sono state inserite ai lati perché le lastrine in osso non erano abbastanza larghe per riempire il riquadro.

I motivi della tarsia sono pressoché identici sul manufatto torinese e su quello di Hildesheim (Burek 1989, p. 88). Queste bande di tarsia erano prodotte in strisce prefabbricate, tagliate e adattate al bisogno, come si vede bene sullo zoccolo dove, sugli spigoli e sulla destra della fronte, il motivo ornamentale si spezza e le forme non combaciano. Molto simili sono anche le incorniciature architettoniche.

Stilisticamente, tuttavia, i rilievi di Hildesheim non paiono della stessa mano. Merlini ha avvicinato il trittico torinese al grande dossale del Louvre. In effetti su entrambe le opere le figure sono snelle e slanciate, ma mentre sul dossale parigino sono più morbide e flessuose, sul nostro oggetto esse sono leggermente più angolose e appuntite. Per questo mi sembrano avvicinarsi ancora di più a quelle dei trittici a due registri del Bode-Museum (inv. 685; Cat. Braunschweig 1999, pp. 128-129, n. 51 [S. König-Lein]) e del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. KK 8024; Cat. Firenze 2014, pp. 336-338, n. 54 [M. Tomasi]). Una fattura assai prossima si ritrova anche su parte dei rilievi neotestamentari di collezione privata (Tomasi 2010, fig. 72).

Bibliografia

Museo Civico 1905, tav. C. V.; Gengaro 1960, pp. 226-228; Mallé 1969, pp. 301-303, tavv. 141-145; Burek 1989, pp. 65, 88; Marciano 1989-1990, p. 386 nota 1; Merlini 1991, pp. 56-57; Cat. Torino 1996, p. 82, n. 140 (C. Thellung); Guido 2001, pp. 37-38; Papa 2006, p. 67; Pagella 2008, p. 74, n. 8, tav. 8; *Palazzo Madama* 2010, p. 47, n. 8; Tomasi 2010, p. 95, 171 nota 73, 202

Mostre

Torino 1996

MT

29

Placca: Adorazione del vitello d'oro

Bottega di Baldassarre Ubriachi, ultimi decenni XIV secolo

Avorio
H 89 x L 151 x P 8 mm
Sul retro, in inchiostro rosso, in alto a destra: 829; sul margine inferiore, in basso a destra, in inchiostro bianco: 136/AV.
La placca si è spezzata in alto secondo una linea regolare; in basso a sinistra una frattura che ha causato la perdita della gamba destra del personaggio in primo piano è stata regolarizzata; la placca è stata forse ridotta sulla sinistra; sulla destra il taglio netto della placca sembra originale. La superficie è percorsa da fenditure sulla parte inferiore; il retro è stato fittamente graffiato per favorire l'adesione su un'altra superficie.
Tracce di rosso (labbra della donna genuflessa a sinistra e dell'uomo inginocchiato a destra) e di blu (risvolto del manto dell'uomo barbuto che indica verso la sua destra).
Molte parti, un tempo coperte da un collante organico, forse usato come protettivo, di colorazione rosso-aranciata, sono irrimediabilmente tinte essendo il prodotto penetrato nella materia (S. Guido, relazione di restauro, Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico).
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 136/AV
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
La placca è pervenuta al museo per cambio con il Museo Egizio, cui nel 1832 erano state accorpate le raccolte del Museo d'Antichità, fondato da Vittorio Amedeo II nel 1724. È dunque verosimile, come per la maggior parte dei pezzi del Museo d'Antichità, che anche quest'avorio provenisse dalle collezioni sabaude. Come ha rilevato Adolfo Marciano, la prima menzione certa si trova nell'inventario del detto museo compilato da Pietro Ignazio Barucchi tra il 1816 e il 1832, dove esso è descritto così: «n. 8, lamina d'avorio, rappresentante l'adorazione d'un animale posto su un altare, con molte figure» (*Documenti* 1878, p. 463). Negli elenchi degli oggetti ceduti in permuta dal Museo d'Antichità è descritto come «un avorio in forma rettangolare/ l'Adorazione del Vitello d'oro 15 base 8 alt. 100 [lire]» (AMCTo, CAA 8).

La placca raffigura al centro, sotto una roccia sommariamente indicata, due donne e un uomo inginocchiati in adorazione, rispettivamente a sinistra e a destra di un altare su cui sta il vitello d'oro biblico (Esodo 32,1-35; e non la «storia di Osiri», come suggeriva Adolfo Venturi). Sulla sinistra si trovano tre giovani in abito corto, di cui due soffiano in lunghe trombe. All'estrema sinistra una forma indistinta indica forse che la placca è stata tagliata, ma è impossibile dire di quanto. Sulla destra un folto gruppo di uomini assiste all'adorazione. Un giovane sulla sinistra del gruppo punta l'indice destro verso l'alto, mentre alla sua destra un uomo barbato si volge a discutere con un terzo uomo, anch'esso barbato; ambedue gestiscono verso un punto situato al di sopra della placca, in corrispondenza del centro. Pare dunque assai probabile che il rilievo fosse in origine molto più alto, e che nella parte superiore si trovasse una raffigurazione legata alla prima: con ogni verosimiglianza, si trattava di Mosè in atto di ricevere le tavole della legge o di infrangerle alla vista dell'idolatria del popolo d'Israele. Ricostruire esattamente la composizione è tuttavia impossibile, dato che mancano confronti stringenti non solo nella produzione degli Embriachi, ma più in generale nell'arte del Trecento italiano. In un ambito geograficamente e cronologicamente più lontano, un'impaginazione di questo genere si trova ad esempio nella *Somme le Roi* miniata da Maestro Honoré a Parigi attorno al 1295 (Londra, The British Library, ms. Add. 54180, f. 5v; Cat. Parigi 1998, pp. 276-277, n. 183 [F. Avril]).
La graffiatura sul retro indica che la placca era destinata ad essere incollata su un supporto, probabilmente ligneo. È molto difficile tuttavia restituire il contesto da cui il rilievo proviene. Esso risulta isolato nella produzione della bottega degli Embriachi, da un punto di vista tanto materiale quanto iconografico. Gli Embriachi scolpirono in effetti quasi sempre placchette in osso; l'avorio vero e proprio è eccezionalmente utilizzato per tredici scene, iconograficamente importanti, del trittico della Certosa di Pavia (Tomasi 2010, pp. 233-239). Altrettanto rari nel repertorio della bottega sono i temi veterotestamentari. Quattro placchette con la rappresentazione di altrettante piaghe d'Egitto sono custodite al Victoria and Albert Museum di Londra (A.77/80-1919; Williamson, Davies 2014, vol. II, pp. 760-761, n. 254 [G. Davies]). Un cofanetto già appartenuto al Museo Artistico Industriale, oggi esposto alla Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini (Serra 1934, p. 7, figg. 26-27; *Arti decorative* 2011, p. 193), rappresenta varie scene bibliche tuttora d'incerta identificazione, tra le quali una potrebbe rappresentare l'adorazione del vitello d'oro. Il pezzo è stato tuttavia rimaneggiato e non è sicuro che tutti i listelli siano conservati. Un amplissimo

Frammenti: Gli emissari presentano a Mosè i frutti della terra di Canaan, Bottega di Baldassarre Ubriachi, Venezia, fine XIV-inizi XV secolo. Parigi, Musée des Arts décoratifs

ciclo di scene dell'Antico Testamento è conservato al Musée des Arts Décoratifs a Parigi (inv. PE692A-B). Malgrado la sua estensione, il ciclo è incompleto, né è noto in che modo gli oltre duecento listelli che lo compongono fossero assemblati in origine (Tomasi 2010, pp. 168-171, 266-279). L'insieme parigino comprende anche numerosi episodi della vicenda mosaica (Tomasi 2010, pp. 273-274); è curioso che, benché una decina di scene siano ricostruibili con le placchette di Parigi, dalla narrazione della storia di Mosè manchino sia le piaghe d'Egitto, sia la consegna delle tavole e l'adorazione del vitello d'oro. Benché la complementarità iconografica militi per un accostamento della placca torinese ai frammenti parigini e londinesi, bisogna sottolineare che le dimensioni non coincidono, e che niente nella storia collezionistica dei pezzi delle tre città conforta il loro accostamento.
Stilisticamente, la placca torinese è di alta qualità, come mostra l'abile trapasso di piani e la finezza di dettagli – si veda l'acconciatura della donna genuflessa in primo piano. I personaggi leggermente tarchiati, le loro forme sode e tondeggianti, la grazia con cui si muovono, la cura esecutiva ricordano uno degli intagliatori dei frammenti parigini, quello che scolpisce per esempio il Sacrificio di Caino e Abele, Giuseppe che interpreta i sogni dei servi del Faraone, La pazienza di Giobbe (Tomasi 2010, figg. 51, 54, 56) e alcune scene della vita di Mosè, come Mosè davanti al roveto ardente o Il ritorno degli emissari con i frutti di Canaan, ma non altre, chiaramente di mano diversa, come Mosè e le figlie di Jethro (Tomasi 2010, fig. 55).
Il tipo di acconciatura della donna genuflessa in primo piano, con la treccia avvolta attorno alla testa, e il suo abito scollato sulle spalle si trovano spesso nella miniatura lombarda tra l'inizio degli anni Ottanta del Trecento e il primo decennio del Quattrocento, ad esempio nel celebre Messale-Libro d'ore della Bibliothèque nationale de France appartenuto a Bertrando de' Rossi (ms. lat. 757, in particolare c. 380r; Toesca [1912] 1987, fig. 234; nelle tavole di questo volume molti altri esempi).

Bibliografia

Venturi 1906, p. 893 nota 1, fig. 744; Mallé 1969, p. 301, tav. 138; Marciano 1989-1990, p. 386; Tomasi 2010, p. 171

Mostre

Nessuna

MT

30

Sedici frammenti di cofanetto: leggenda di Helyas

Bottega di Baldassarre Ubriachi, inizi XV secolo

Osso
H da 100 a 103 x L 22 a 40 x P 7 mm
Sul retro, le placchette sono contrassegnate con il numero d'inventario attuale, scritto in inchiostro nero sul margine destro o sinistro, in alto o in basso: 199 AV A a H; 200 AV A a G; 219 AV.
Sul retro delle placchette inventariate 200/AV (quelle che riguardano le scene ambientate in un paesaggio boscoso) era incollato un foglio di carta color beige. Dato che attacchi biologici alla cellulosa avrebbero potuto compromettere i listelli, esso è stato rimosso (S. Guido, relazione di restauro, Torino, Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico).
Nessuna traccia di policromia.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 200/AV; inv. 219/AV; inv. 199/AV
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
I frammenti sono entrati in museo per cambio con il Museo Egizio, cui nel 1832 erano state accorpate le raccolte del Museo d'Antichità, fondato da Vittorio Amedeo II nel 1724. È dunque verosimile, come per la maggior parte dei pezzi del Museo d'Antichità, che anche questi pezzi provenissero dalle collezioni sabaude.

I sedici frammenti ornavano un cofanetto che illustrava la leggenda di Helyas o storia di Mattabruna e della regina Stella, come già riconosciuto da Julius von Schlosser. Esistono molte varianti della storia, che per semplicità possiamo riassumere come segue: la perfida regina madre Mattabruna, per mettere in cattiva luce sua nuora, Stella, che ha partorito sette figli, li sostituisce con altrettanti cagnolini. Il re, inorridito, imprigiona allora la moglie. Abbandonati nella foresta, i neonati sono trovati da un pio eremita, che li fa allattare da una cerva e poi li cresce e li educa. Mattabruna invia un complice ad assicurarsi che i figli di Stella siano morti, o, altrimenti, ad ucciderli; questi si limita però a rubare le collane d'oro che i bambini hanno ricevuto alla nascita: essi si trasformano allora in cigni, tranne Helyas, che riesce a conservare la sua collana. Allorché Mattabruna trama contro il re, l'eremita porta Helyas a corte; questi si fa il campione della madre, sconfigge i nemici, rivela la verità al padre, e, ricuperate le collane, restituisce forma umana ai fratelli. I cospiratori sono puniti e Stella e i suoi figli ritrovano il loro posto a corte (Schlosser 1899, pp. 265-267; Wyman 1936; Martini 1990).
Sui cofanetti degli Embriachi, la vicenda è stata rappresentata più di rado che quelle di Giasone o Paride. Essa figurava sui cofani commissionati da Gian Galeazzo Visconti per la Certosa di Pavia i cui numerosi frammenti, smontati e rimontati su un grande pannello, si trovano oggi al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 17.190.490a,b; Wyman 1936). Un bel cofanetto ottagonale con scene della medesima leggenda è conservato al Museo Nazionale di Ravenna (inv. 1013; *Oggetti in avorio* 1993, pp. 63-65, n. 12, tavv. 1-9), uno rettangolare si trova nel Museo della Collegiata di Maiori (Cat. Napoli 1981, pp. 136-137, n. II, 23 [P. Giusti], e Parlato 2008), un altro rettangolare è al Musée de Cluny di Parigi (inv. Cl. 375; Merlini 1988, fig. 7), mentre un terzo è stato in deposito presso la Narodna galerija di Ljubljana dal 1986 al 1999 (Zeri, Rozman 2000, pp. 229-231, n. 155, tavv. LXXXI-LXXXIV). Un cofanetto rimaneggiato, a pianta ottagonale, è alla Martin d'Arcy, S.J. Collection del Loyola University Museum of Art, a Chicago (inv. 6-80; Randall 1993, pp. 148-149, n. 237). Infine, delle placchette sciolte, come le nostre, si trovano al Museo Civico Medievale di Bologna (Cat. Bologna 1959, p. 54, n. 127) e al British Museum di Londra (Dalton 1909, pp. 140-141, n. 405).
Il confronto con questi altri cicli permette di ricostruire in parte quello torinese. L'operazione è inoltre facilitata dalla presenza di marche d'assemblaggio sul retro delle placchette: tutti i listelli che appartengono a una stessa scena sono stati contraddistinti da uno stesso numero di tacche, che va da uno a cinque; queste sono state incise nello spessore del margine inferiore sul retro delle placchette. Un ultimo gruppo di lastrine presenta una sorta di segno 'Z' al centro della cavità polpare. Un metodo affine è stato impiegato per contrassegnare le scene del cofanetto del Musée de Cluny (inv. Cl. 375; A. Cascio, relazione di restauro, Musée de Cluny, centre de documentation, dossier d'œuvre inv. Cl. 375; per l'uso di marche d'assemblaggio nella bottega, cfr. Tomasi 2010, pp. 222-226). È dunque probabile che anche i frammenti torinesi si disponessero entro sei riquadri sui fianchi di un forzierino a pianta rettangolare, come nel caso dei manufatti di Cluny e di Maiori. Come su questi due, anche nel nostro caso le scene dovevano essere composte ciascuna di quattro listelli, come conferma il fatto che le placchette contrassegnate da due tacche sono

appunto quattro, e nessun sottogruppo è oggi composto da più di quattro placchette. Dovrebbero dunque mancare otto listelli per completare la serie.
La prima scena, formata da due placchette contrassegnate da una sola tacca, raffigurava probabilmente la consegna dei neonati all'emissario che doveva sbarazzarsene: le due donne sulla sinistra, di cui una leva un dito, compaiono molto simili, all'estrema sinistra, sul primo lato del cofanetto ravennate. La seconda scena, la sola completa, è composta da quattro listelli marcati da due tacche, e raffigura la presentazione dei cuccioli al re stupefatto. Tre lamelle recano tre tacche, e illustrano il ritrovamento dei bambini abbandonati; curiosamente, l'eremita è accompagnato da varie altre figure. Della quarta scena resta una sola placchetta con quattro tacche: vi figura l'eremita che tiene tra le braccia un infante; è verosimile che gli altri listelli mostrassero l'episodio della cerva. Nel quinto riquadro si vede l'educazione dei fanciulli: due placchette sono contrassegnate da cinque tacche, e mostrano due dei bambini e l'eremita che insegna a leggere a un terzo. Nella sesta e ultima scena i giovani sono presentati al sovrano dall'eremita (tre lastrine senza tacche). Una delle lamelle, che rappresenta il monaco tonsurato che appare sulla destra della terza scena, non ha tacche, e non è dunque certo dove vada inserita, benché essa dovesse trovar posto in uno dei riquadri che mostrano gli accadimenti che si svolgono nella foresta.
Tra i cofanetti con le vicende di Helyas, i due più vicini alle opere uscite dalla bottega ai tempi di Giovanni di Jacopo sono quello già a Ljubljana e quello di Ravenna. In quello di Maiori i paesaggi urbani, composti dai piani superiori di edifici merlati, che figurano sui pezzi migliori della bottega, sono stati sostituiti da un registro di finestre sormontate da merlature. Questo stesso tipo di decorazione è intagliato, in forme ancora più sommarie, sui nostri frammenti. Nelle scene ambientate all'aperto, gli alberelli non sono lavorati a giorno. Il trattamento semplificato della parte superiore delle placchette sembra rinviare a una fase avanzata della bottega, già entro il XV secolo. Lo stile è vicino soprattutto a quello del forzierino di Cluny, dove troviamo figurette svelte e angolose prossime a quelle torinesi, mentre i personaggi di Maiori sono più tarchiati e quelli di Ravenna resi con maniera più morbida e fluida.

Bibliografia

Schlosser 1899, p. 231, n. 111 e p. 265; Mallé 1969, pp. 304-305, tavv. 146, 148, 149; Cat. Toronto-Montréal 1984, p. 109; *Oggetti in avorio* 1993, p. 65.

Mostre

Toronto-Montréal 1984 (solo i frammenti 200/AV).

MT

31

Tre frammenti di cofanetto con la storia di Susanna: i vecchioni condotti al supplizio, una fontana

Bottega di Baldassarre Ubriachi, fine XIV secolo-inizi XV secolo

Osso
198/AV. Listello sinistro: H 108 x L 30 x P 10 mm; listello destro: H 114 x L 44 x P 10 mm
213/AV. H 109 x L 52 x P 9 mm
198/AV. Sul retro, in inchiostro nero, sul margine destro della placchetta destra e sul sinistro della sinistra, in basso: 198 AV. Al centro di ciascuna placchetta, sul retro, due graffi diagonali paralleli. Il listello di destra è spezzato in basso a destra. Una fenditura e una lacuna si trovano sopra la testa dei vecchioni, una fenditura verticale corre tra di loro. Il listello di destra, un tempo spezzato in due lungo tale fenditura, è stato rincollato nell'ultimo restauro. La lancia del soldato sulla placchetta di sinistra è spezzata dal ginocchio al suolo. Nessuna traccia di policromia. Macchia rossastra sulla punta del cappello del soldato a destra dei vecchioni.
213/AV. Sul retro, in inchiostro nero, sul margine sinistro, in alto: 213 AV. Sul retro, al centro, nella cavità della parte spugnosa, in basso, cinque graffi diagonali paralleli. La parte superiore è spezzata e doveva mostrare in origine le chiome degli alberelli lavorati a giorno. Nessuna traccia di colore
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 198/AV; inv. 213/AV

198/AV: cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871; 213/AV: acquisizione in epoca imprecisata, nella seconda metà dell'Ottocento

Cofanetto con storie di Susanna e di Paride: Susanna fugge i vecchioni, Bottega degli Embriachi, fine XIV-inizi XV secolo. Vercelli, Museo Leone, inv. 4302

Acquisizione

Le placchette 198/AV sono pervenute al museo per cambio con il Museo Egizio, cui nel 1832 erano state accorpate le raccolte del Museo d'Antichità, fondato da Vittorio Amedeo II nel 1724. È dunque possibile, come per la maggior parte dei pezzi del Museo d'Antichità, che anche queste provenissero dalle collezioni sabaude. La placchetta 213/AV non è identificabile né nella documentazione conservata relativa alle acquisizioni della fine dell'Ottocento, né negli inventari anteriori al 1950; un ingresso in museo alla fine del XIX secolo è suggerito nell'inventario particolare del 1950. I più antichi inventari descrivono però i listelli provenienti per cambio col Museo Egizio, come quelli con i due vecchioni, semplicemente come «piccoli bassorilievi in osso», e ne conteggiano in tutto 79; è dunque possibile che anche la placchetta 213/AV avesse la stessa provenienza, di cui si sarebbe poi persa la memoria.

Su due listelli figurano a destra due personaggi incappucciati, in vesti lunghe, con le mani legate dietro la schiena, attorniati da uomini armati, e a sinistra altri due soldati, entro un paesaggio alberato. Il terzo frammento raffigura una fontana a pianta esagonale, munita di una base e di un bordo modanati, le cui facce sono ornate a incisione da rettangoli in cui sono inseriti rombi. L'acqua fluisce nella vasca da un mascherone munito di corna ramificate. La forma e l'ornato della vasca rammentano quelli delle fontane scolpite su cofanetti della bottega degli Embriachi che illustrano la vicenda di Piramo e Tisbe, come quello del Museo Civico Medievale di Bologna (inv. 721; Cat. Milano 2015, pp. 127, 159, n. II.10 [M. Tomasi]) o quello della Pinacoteca Ambrosiana di Milano (inv. 291; *Pinacoteca Ambrosiana* 2009, pp. 165-167, n. 1664 [M. Rossi]). Sopra le corna, dei fusti spezzati indicano che all'origine anche questa placchetta era coronata da un motivo di alberelli lavorati a giorno.
Il profilo superiore centinato dei listelli indica che essi provengono da un cofanetto sul quale le scene erano incorniciate da archetti ribassati polilobati poggianti su colonnine tortili, con una soluzione ricorrente nei migliori prodotti della bottega degli Embriachi. Questo tipo di articolazione pare essere stato impiegato soprattutto per i forzierini a pianta ottagonale. Tra i tanti esempi, si possono citare il cofanetto del Museo della cattedrale di Pistoia (Cat. Firenze 2008, pp. 162-163, n. 33 [M. Tomasi]), quello con la storia di Helyas nel Museo Nazionale di Ravenna (inv. 1013; *Oggetti in avorio* 1993, pp. 63-65, n. 12, tavv. 1-9), o ancora uno al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. A.19-1952; Williamson, Davies 2014, vol. II, pp. 814-817, n. 267 [G. Davies]).
Questo ornato si ritrova anche su un cofanetto del Museo Leone di Vercelli (inv. 4302), recentemente pubblicato e studiato da Giovanna Saroni (Saroni 2012-2013, pp. 168-171 e qui pp. 50-51). Il confronto con questo pezzo conferma definitivamente che i frammenti provengono da un cofanetto di questo tipo, illustrante la biblica storia di Susanna, come

Cofanetto con storie di Susanna e di Paride: l'arresto dei vecchioni, Bottega degli Embriachi, fine XIV-inizi XV secolo. Vercelli, Museo Camillo Leone, inv. 4302

suggerito altrove dallo scrivente. In due listelli si riconoscono i due vecchioni che, dopo che Daniele li ha smascherati, vengono condotti al supplizio. La scena doveva essere completata da un terzo listello sulla destra ed era la penultima del ciclo, prima di quella che avrebbe mostrato la lapidazione dei due vegliardi. Il cofanetto vercellese è inoltre il solo altro a me noto sul quale compare una fontana sormontata da un mascherone con le corna. La lastrina doveva comparire al centro di una delle prime due scene della storia, Susanna al bagno o Susanna che fugge dai vecchioni. Il tema era certamente appropriato per un forzierino che sarebbe stato offerto come dono nuziale: la sposa avrebbe visto nella casta eroina biblica un modello di virtù muliebre (Syson, Thornton 2001, pp. 59-61). Completando idealmente gli alberelli spezzati, la lastrina con la fontana potrebbe raggiungere l'altezza della placchetta con i due vegliardi. Il basamento delle lastrine è lo stesso per i tre frammenti torinesi.

Alla complementarità iconografica, alla compatibilità delle misure e alla similarità stilistica, si aggiunge la presenza, sul retro delle lastrine, di uno stesso sistema di marche di assemblaggio, sotto forma di incisioni parallele; un sistema identico è usato sul retro delle placchette di un cofanetto del Musée de Cluny a Parigi ed è stato identificato da Agnès Cascio (A. Cascio, relazione di restauro, Musée de Cluny, centre de documentation, dossier d'œuvre inv. Cl. 375). Dato che le placchette con l'arresto presentano due incisioni e quella con la fontana cinque, i frammenti dovevano occupare verosimilmente il secondo e il quinto lato del forzierino, a contare da quello con la serratura, e procedendo in senso antiorario. Se quest'interpretazione è esatta, a differenza

del cofanetto di Vercelli il lato con la serratura non accoglieva la prima scena della storia, quella del bagno di Susanna.
Malgrado una minima incertezza legata alla provenienza, pare dunque lecito affermare che i tre frammenti provengono da uno stesso cofanetto, verosimilmente poligonale, con la vicenda di Susanna.
La rappresentazione di questa storia è rara nella produzione della bottega di Baldassarre Ubriachi (Tomasi 2010, p. 88 nota 127). Essa figura su alcuni cofanetti più tardi dei nostri frammenti, in particolate quello della cattedrale di Orense (Cat. Castellón de la Plana-Simat de La Valldigna 2007, pp. 112-115 [M. Rodríguez Cano]), quello del British Museum di Londra (inv. 1878,1101.20; Dalton 1909, p. 139, n. 404, tavv. XCIX-C), o quello del Museo Civico "Castello Ursino" di Catania (inv. 6384). Ho suggerito altrove che alcuni di questi cofanetti possano rappresentare l'ultima fase di attività della bottega fondata da Baldassarre Ubriachi (Tomasi 2001b, pp. 13-14; ipotesi accolta con favore da Martini in Cat. Brescia 2001, p. 44 e da Merlini 2007, pp. 32-33). Due placchette di questo stesso soggetto sono conservate al Castello del Buonconsiglio di Trento (Dal Prà 1995, figg. 5, 16, identificate come appartenenti a un ciclo di Giasone, di cui il museo possiede numerose lastrine). Queste ultime sono anche stilisticamente vicine a quelle torinesi, in particolare per le forme angolose, snelle e dinoccolate dei personaggi. Mi sembra che questa maniera caratteristica si ritrovi su alcuni altri manufatti profani e sacri, in particolare sul trittico a due registri del Museo Civico Medievale di Bologna (inv. 720; Cat. Milano 2015, pp. 126, 159, n. II.9 [M. Tomasi]), che ne dà una versione caricata (per una lista dei pezzi che possono essere così raggruppati, cfr. Tomasi 2001b, pp. 7-8). Il cofanetto del Museo Leone rientra anch'esso agevolmente in questo sottogruppo ed è ad esso che i nostri frammenti si avvicinano di più anche da un punto di vista stilistico.

Bibliografia
Mallé 1969, p. 304, tav. 147 e p. 308, tav. 151; Tomasi 2001b, p. 8 nota 9; Tomasi 2010, p. 88 nota 127; Saroni 2012-2013, p. 170, fig. 6

Mostre
Nessuna

MT

Frammento di cornice di specchio con putti alati, Bottega di Baldassarre Ubriachi, Venezia, fine XIV-inizi XV secolo. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. 869/356

32

Quattro frammenti di cornice di specchio: putti, scudi, allegoria d'amore

Bottega di Baldassarre Ubriachi, fine XIV secolo-inizi XV secolo

Osso
H 33 x L max 95 (L min 70) x P 10 mm (196/AV); H 34 x L max 95 (L min 66) x P 10 mm (201i/AV); H max 98 (H min 68) x L 33 x P 10 mm (202/AV); H 115 x L 40 x P 3 mm (216/AV)
196/AV: sul retro, in alto a sinistra, in inchiostro nero, 196 AV, in basso al centro, tre forellini; 201/AV: sul retro, in alto a destra, in inchiostro nero, 201 AV i, sul margine superiore tre forellini; 202/AV: sul retro in alto a sinistra, in inchiostro nero, 202 AV; 216/AV: sul retro, sul margine sinistro in alto, 216 AV in inchiostro nero, sulla destra, più in alto, etichettina col bordo blu, a penna 839, al centro della cavità midollare, in basso, tre forellini.
I frammenti sono in buone condizioni. 196/AV: un foro, appena visibile dal davanti, è stato praticato tra i due scudi, la superficie è scheggiata all'estremità destra, in centro; 201/AV: il cartiglio retto dagli angeli presenta due piccole tacche; 216/AV: la placchetta è spezzata in alto e a destra, dimodoché la figura ha perso l'ala sinistra. Nessuno dei frammenti presenta tracce di colore.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 196/AV; inv. 201i/AV; inv. 202/AV; inv. 216/AV

196/AV e 201/AV: cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871; 201i/AV e 216/AV: acquisizione imprecisata alla fine dell'Ottocento

Acquisizione
Due frammenti sarebbero entrati al Museo Civico d'Arte Antica per cambio col Museo Egizio. Come la maggior parte dei pezzi del Museo di Antichità, istituito da Vittorio Amedeo II nel 1724, anche i due frammenti in questione potrebbero dunque provenire dalle collezioni sabaude. Gli altri due frammenti sarebbero stati acquisiti in epoca imprecisata, entro la fine dell'Ottocento. Si rammenti che la descrizione dei frammenti arrivati per cambio col Museo Egizio è estremamente sommaria, e che dunque non è assolutamente certo che i quattro frammenti abbiano provenienze differenti (cfr. cat. 31).

Un listello raffigura due scudi poggiati sopra delle foglie di rosa dietro le quali il fondo è ornato da striature; i bordi sono decorati da una sorta di cordone. Un secondo listello mostra due putti ignudi alati, volti a sinistra, che reggono un cartiglio teso davanti a loro, su un fondo fittamente striato; le estremità della placchetta, lavorata in parte a giorno, presentano il decoro cordonato. Un terzo listello presenta due putti ignudi stanti, uno dei quali, come sul secondo listello, tiene il compagno per il braccio; ambedue si coprono il sesso con la mano destra. Sullo sfondo, in parte lavorato a giorno, foglie di rosa e striature; estremità ornate da cordonatura. Sul quarto listello, in parte lavorato a giorno, compare una donna avvolta in una tunica che le scopre il seno sinistro. Ella poggia i piedi su una mezza sfera ornata da striature, da cui si dipartono raggi incisi sul fondo; con la destra impugna una spada puntata verso l'alto, con la sinistra la testa di un uomo barbuto; è incoronata e alata.
La lavorazione a giorno, le striature del fondo, i bordi cordonati, lo stile delle figure perfettamente omogeneo, la presenza dei tre forellini sul retro di tre dei frammenti, indicano che le quattro lamelle appartenevano a uno stesso insieme. Forma e iconografia suggeriscono che esse provengano da una cornice di specchio. Come di consueto nella produzione più o meno strettamente embriachesca, la cornice doveva essere formata da una struttura lignea ottagonale sormontata da un coronamento cuspidato, sulla quale erano applicati dei listelli in osso scolpito e delle cornici intarsiate. Lo specchio vero e proprio doveva essere un disco inserito al centro dell'ottagono. Questo tipo di specchi da parete si diffonde a partire dai primi decenni del XV secolo. Manufatti di questo genere sono conservati tra l'altro al Walters Art Museum di Baltimora (Randall 1985, pp. 236-237, n. 354), al Kunstgewerbemuseum di Berlino (Schlosser 1899, p. 223, n. 7), al Museo Civico Medievale di Bologna (due esemplari, inv. 718 e 719; Cat. Bologna 1959, pp. 53-54, n. 125, tav. 26 [R. Pincelli]), al Museo Nazionale del Bargello (Tomasi 2001b , pp. 28-31, n. 5) e al Museo Horne di Firenze (inv. 607; Rossi 1966, p. 158, tav. 135), al Bayerisches Nationalmuseum di Monaco (Berliner 1926, p. 24, n. 73, tav. 33), e già presso la galleria Blumka a New York (Cat. Allentown 1980, pp. 72-74, n. 70 [E. Callmann]). Frammenti di cornici sono sparsi in vari musei del mondo, non sempre identificati come tali. I due scudi, usualmente vuoti, che compaiono sui pezzi fanno pensare che essi fossero acquistati in occasione delle nozze – gli scudi avrebbero potuto allora accogliere le arme dei coniugi, dipinte.
Per confronto con i manufatti succitati, si può concludere che il listello con gli scudi doveva occupare il lato sommitale della cornice, quello con i putti reggicartiglio il lato alla base, quello coi due putti affiancati il lato destro. Altri putti dovevano

figurare sugli altri cinque lati. Il frammento spezzato, in origine a terminazione cuspidata, doveva occupare il centro del coronamento ed essere affiancato da altre due lastrine più basse.
Un altro frammento quasi certamente proveniente dalla stessa cornice è conservato alla Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia (inv. 869/356; Santi 1969, pp. 160-161, n. 135, tav. 137b): esso raffigura due geni alati nudi, affiancati, uno dei quali tiene un falco sul pugno. Le dimensioni sono compatibili, dato che la placchetta misura H max 95 (H min 73) x L 33 x P 8-10 mm (come cortesemente indicatomi da Federica Zalabra). Anche forme e tecnica concordano: il modellato dei nudi è sodo e arrotondato, le ali sono adombrate da una fitta picchiettatura, i fondi presentano la rara compresenza di foglie di rosa e striature, le estremità della lamella sono cordonate, il fondo è in parte lavorato a giorno. Il listello perugino costituiva il lato sinistro dell'ottagono.
Sulle cornici note, al centro della cuspide si trova di solito il dio d'amore, stante o in trono, alato, usualmente accompagnato da fedeli d'amore, spesso genuflessi, o presentati con le mani giunte in preghiera. Gli attributi più frequenti del dio d'amore sono uno scettro e/o un globo; nell'altro frammento di cuspide di questo museo egli tiene una freccia (cat. 52). L'iconografia del listello qui in esame è invece unica, e sembra contaminare i tratti caratteristici del dio d'amore (la corona, le ali) con quelli di Giuditta che trionfa su Oloferne (la spada, la testa mozza). Non conosco equivalenti per quest'immagine, ma è possibile che la raffigurazione alluda alla virtù femminile che trionfa delle brame maschili o al potere della moglie di addomesticare le passioni maschili – temi appropriati per un manufatto potenzialmente legato al contesto nuziale. Anche il fatto che uno dei putti, sul listello perugino, tenga un falco (che allude alla caccia amorosa) non si ritrova sulle altre cornici note.
La maggior parte delle cornici pubblicate sembra opera d'imitatori, ma i frammenti torinesi e perugino sono di qualità particolarmente alta e possono essere ricondotti in modo più diretto alla bottega appartenuta a Baldassarre Ubriachi, come un frammento di un'altra cornice di specchio del Museo di Santa Giulia a Brescia (inv. 11). Stilisticamente, i nostri frammenti sono vicinissimi alla fascia con putti ignudi alati su un fondo di foglie di rosa, ornato da striature e parzialmente lavorato a giorno, che compare sulla faccia superiore di una curiosa scacchiera dell'Ashmolean Museum di Oxford (inv. WA1947.191.229; Warren 2014, pp. 538-542, n. 154).

Restituzione grafica della disposizione originaria delle placchette

Bibliografia
Mallé 1969, pp. 305-306, 308, 309, fig. 153

Mostre
Nessuna

MT

33

Cinque frammenti di cofanetti: coppie di figure

Bottega degli Embriachi (?), inizi XV secolo

Osso
A: H 64 x L 35 x P 8 mm; B: H 64 x L 40 x P 5 mm; C: H 60 x L 33 x P 11 mm; D: H 57 x L 37 x P 5 mm; E: H 67 x L 33 x P 7 mm
Sul retro, in basso, nel margine superiore sinistro (per A, C, D) o destro (per B e E), in inchiostro nero: 208 AV A-E. La placchetta B è attraversata, dall'alto e fino a metà, da un'incrinatura centrale. C presenta in alto al centro una sagomatura che corrispondeva alla serratura. Nessuna traccia di colore.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 208/AV
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
I frammenti sono entrati al Museo Civico d'Arte Antica per cambio col Museo Egizio. Come la maggior parte dei pezzi del Museo di Antichità, istituito da Vittorio Amedeo II nel 1724, anch'essi potrebbero dunque provenire dalle collezioni sabaude.

I cinque frammenti (esposti in museo e riprodotti in fotografia secondo la sequenza ADCBE) provengono probabilmente dai lati di più cofanetti, ma sono qui discussi assieme in ragione delle loro forti affinità, oltre che per via del comune numero d'inventario. Viste le loro misure, A e B appartengono certamente a una stessa serie; D, stilisticamente identico, è più basso, ma la placchetta è stata tagliata alla base, probabilmente perché lo zoccolo era guasto. Anche la lastrina C è stata accorciata; la differenza stilistica rispetto alle altre tre lamelle è forse troppo ridotta per attribuirla certamente a una mano diversa. E, più grande delle altre, viene da un contesto diverso, malgrado la similarità formale.
Tutte le placchette erano comunque destinate ai lati di forzierini profani. A differenza di molti dei cofanetti più semplici prodotti in Italia tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo, qui le figure non sono rappresentate di profilo, ma piuttosto frontalmente o di tre quarti, con una soluzione che ricorre su numerose cassettine ben conservate, che forniscono una buona idea dell'effetto d'insieme. Si vedano in particolare un esemplare del Bode-Museum di Berlino (inv. 690; Cat. Braunschweig 1999, p. 150, n. 53 [S. König-Lein]), uno del Museo Diocesano di Bressanone, uno del British Museum di Londra (inv. 1878,1101.21; Dalton 1909, p. 138, n. 402, tav. XCVI), uno della Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia (inv. 869/358; Santi 1969, p. 159, n. 133, tav. 133), uno del Museo Nazionale di Ravenna (inv. 1050; *Oggetti in avorio* 1993, pp. 77-78, n. 48), e uno dell'Armeria Reale di Torino (inv. S.M. 8921; Saroni 2012-2013, pp. 172-173, fig. 7). Questi pezzi sono vicini ai nostri frammenti anche per il trattamento delle forme: la resa degli alberelli è molto semplificata, e tronchi e rami non sono più scolpiti, ma soltanto suggeriti con delle incisioni; anziché essere parallele, come su molti altri oggetti simili per impaginazione, qui le incisioni si aprono a ventaglio verso il basso. Le figure, non prive di volume, conservano una certa flessuosità e si muovono in modo abbastanza variato e aggraziato. Questi dati sembrano indicare che questi cofanetti, e le nostre lastrine, uscirono dalla bottega degli Embriachi propriamente detta, come prodotti verosimilmente prefabbricati e destinati al mercato, per clienti meno esigenti. Gli abiti femminili, stretti sotto il seno e con le ampie maniche scampanate, taluni caratterizzati dall'alto collo da oppelanda, e quelli maschili, corti e muniti di maniche non meno svasate, orientano verso una datazione nei lustri attorno al 1400.

Bibliografia
Mallé 1969, p. 307

Mostre
Nessuna

MT

34

Tre frammenti di cofanetti: putti alati

Bottega degli Embriachi, fine XIV-inizi XV secolo

Osso
B: H 33 x L 113 x P 2 mm; C: H 35 x L 124 x P 5 mm; H: H 34 x L 110 x P 7 mm
B: sul retro, sul margine inferiore, a destra, in inchiostro nero: 201 AV B. Bordo scheggiato in alto e in basso vicino al centro; una fenditura diagonale che attraversa la placchetta da scheggiatura a scheggiatura è stata consolidata a colla in occasione dell'ultimo restauro. Nessuna traccia di colore.
C: sul retro, in alto a destra, in inchiostro nero, 201 AV C; in basso a destra, quattro incisioni parallele. Nessuna traccia di colore.
H: sul retro, in alto a destra, in inchiostro nero: 201 AV H. Una fenditura che passa a sinistra dello scudo su tutta l'altezza della placchetta è stata consolidata a colla durante l'ultimo restauro. Sullo scudo, un foro non traversante. Nessuna traccia di colore.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 201/AV b, c, h
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
I frammenti sono entrati al museo per cambio con il Museo Egizio, cui nel 1832 erano state accorpate le raccolte del Museo d'Antichità, fondato da Vittorio Amedeo II nel 1724. È dunque possibile, come per la maggior parte dei pezzi del Museo d'Antichità, che anche queste placchette provenissero dalle collezioni sabaude.

I tre frammenti raffigurano dei putti nudi, alati, in volo contro un fondo di foglie di rosa. Su B i due putti si fronteggiano: quello di destra ha le braccia conserte, quello di sinistra solleva verso l'altro la destra con l'indice puntato e ripiega il braccio sinistro sul petto. Su C il putto di destra ha il braccio destro ripiegato sul petto e tende il sinistro verso l'altro che, di fronte a lui, alza le braccia come in un gesto di sorpresa. Su H i due putti, genuflessi, sostengono uno scudo.
Putti di questo genere compaiono frequentemente sul coperchio dei cofanetti embriacheschi, come si può vedere anche su un esempio del nostro museo (cfr. cat. 37). In alternativa, i coperchi, sui soli cofanetti a pianta ottagonale, possono presentare delle figure di virtù o, in alcuni rari casi, un ciclo narrativo. I forzierini a pianta esagonale o rettangolare mostrano sempre i putti. Eccezionalmente, amorini analoghi figurano sulla base del trittico di Palazzo Madama (cfr. cat. 28), ma il loro uso è prevalentemente riservato a manufatti profani, comprese le cornici di specchio (cfr. cat. 32).
Le placchette di questo tipo erano accostate per formare una fascia continua che cingeva tutto il coperchio. Nella maggior parte dei casi, due scudi erano inseriti nella teoria dei putti, predisposti per ricevere le arme dei coniugi - i cofanetti erano pensati come regali di fidanzamento dello sposo alla sposa (cfr. Tomasi 2003b). Gli stemmi dovevano essere dipinti o, più di rado, smaltati su sottili lamine metalliche fissate poi sul supporto in osso per mezzo di chiodini. Pochissimi cofanetti presentano tuttora degli stemmi (cfr. Tomasi 2010, p. 85). La placchetta H doveva dunque fare il paio con una ad essa simmetrica e su cui figurava il secondo scudo.
Stilisticamente B e H sono tanto prossimi da far sospettare l'intervento di una stessa mano, ma per le ragioni iconografiche appena evocate pare improbabile che essi provengano da un'unica cassettina. C è a prima vista assai simile agli altri due, ma il trattamento delle foglie di rosa, modellate da un'ondulazione che ne suggerisce le nervature secondarie, lo situa a parte. Cionondimeno, i tre frammenti sono qui riuniti per la loro prossimità alle opere migliori della bottega di Baldassarre Ubriachi, cui essi possono dunque essere riferiti.

Bibliografia
Mallé 1969, pp. 305-306

Mostre
Nessuna

MT

35

Quattro frammenti di cofanetto: scudi su un fondo di foglie di rosa, putti alati

Bottega degli Embriachi, fine XIV-inizi XV secolo

Osso
196B: H 34 x L 92 x P 10 mm; 196C: H 35 x L 94 x P 4 mm; 201L: H 34 x L 190 x P 9 mm; 201M: H 34 x L 188 x P 7 mm
Entrambe le placchette 196 presentano sul retro, in alto a sinistra, in inchiostro nero, la scritta: 196 AV. C è spezzata in alto e in basso a sinistra e presenta tracce di preparazione per la doratura lungo le nervature e i profili frastagliati delle foglie. 201L: sul retro, sul margine superiore, a destra, in inchiostro nero: 201 AV L. Nessuna traccia di colore. 201M: sul retro, in alto a sinistra, in inchiostro nero, capovolto: 201 AV M; nei forellini sulle ali e lungo le nervature delle foglie, tracce di preparazione rossastra per la doratura.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 196/AV b, c; inv. 201/AV l, m
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
I frammenti sono entrati al museo per cambio con il Museo Egizio, cui nel 1832 erano state accorpate le raccolte del Museo d'Antichità, fondato da Vittorio Amedeo II nel 1724. È dunque possibile, come per la maggior parte dei pezzi del Museo d'Antichità, che anche queste placchette provenissero dalle collezioni sabaude.

I quattro frammenti provengono dalla fascia scolpita in osso che ornava il coperchio di un cofanetto (cfr. cat. 34). Due (196B,C) raffigurano ciascuno uno scudo poggiato contro un fondo di foglie di rosa, dal profilo seghettato e percorse da una nervatura centrale; altre due (201L,M) raffigurano due putti ignudi affrontati, alati, in volo su un fondo di foglie di rosa dello stesso tipo. Su L quello di sinistra protende le braccia verso il compagno, che con la destra gli sfiora il braccio destro, mentre ripiega la sinistra sul petto. Su M i due putti tengono una stessa foglia con le braccia protese in avanti.
Le dimensioni e le affinità stilistiche inducono a supporre, senza poterlo provare definitivamente, che i quattro frammenti provenissero dal coperchio di uno stesso cofanetto a pianta rettangolare: mentre i listelli con gli scudi dovevano occupare i lati brevi, quelli con i putti si trovavano sui lati lunghi, analogamente a quanto si osserva, ad esempio, su un esemplare del Museo delle Arti Decorative di Milano (inv. 51; Zastrow 1978, p. 41, n. 75, tavv. 190-193) o su uno del Museo Nazionale di Ravenna (inv. 1049; *Oggetti in avorio* 1993, pp. 79-80, n. 50). Stilisticamente, i rilievi sono ancora prossimi alle migliori opere della bottega di Baldassarre Ubriachi, ma non ne hanno la sodezza e la morbidezza, qui sostituite da un fare angoloso e appuntito che le avvicina ad esempio al cofanetto con storie di Susanna del Museo Leone di Vercelli (inv. 4302; Saroni 2012-2013, pp. 168-171, e qui pp. 48-49) o ai frammenti di un forzierino simile a Palazzo Madama (cfr. cat. 31). Varie placchette assai vicine nello stile, anch'esse provenienti dal coperchio di un cofanetto, si trovano nel Museo Nazionale di Ravenna (inv. 1019-1021, 1024, 1028, 1047; *Oggetti in avorio* 1993, pp. 84-86, n. 88-94). Sarebbe interessante censire tutti i pezzi riconducibili a questa maniera aguzza, che forse rappresenta una mano in seno alla (oppure una fase della) bottega diretta da Giovanni di Jacopo.

Bibliografia
Mallé 1969, pp. 305-306

Mostre
Nessuna

MT

36

Due frammenti di cofanetti: geni alati

Bottega degli Embriachi (?), secondo quarto XV secolo

Osso
D: H 32 x L 110 x P 4 mm; E: H 32 x L 107 x P 7 mm
D: sul retro, in alto a destra, in inchiostro nero: 201 AV d; in alto al centro, a matita: 51d; in alto e in basso al centro, tre incisioni diagonali parallele (più nitide in alto). Una spaccatura che correva lungo tutta l'altezza, a sinistra dello scudo, è stata riparata a colla. Nessuna traccia di colore.
E: sul retro, in alto a destra, in inchiostro nero: 201 AV E; in alto a sinistra, un'incisione diagonale. Un'incrinatura orizzontale attraversa la faccia su tutta la larghezza. Nessuna traccia di colore.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 201/AV d, e
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
I frammenti sono entrati al museo per cambio con il Museo Egizio, cui nel 1832 erano state accorpate le raccolte del Museo d'Antichità, fondato da Vittorio Amedeo II nel 1724. È dunque possibile, come per la maggior parte dei pezzi del Museo d'Antichità, che anche queste placchette provenissero dalle collezioni sabaude.

I due frammenti provengono dalle fasce scolpite in osso che ornavano i coperchi di due cofanetti (cfr. cat. 34). D raffigura due putti alati, affrontati, avvolti in ampie tuniche rimborsate in vita, che emergono da un fondo di foglie di rosa e sorreggono uno scudo. Su E due putti analoghi sorreggono due scudi. Gli scudi erano predisposti per ricevere gli stemmi dipinti dei coniugi che avrebbero acquistato i cofanetti.
Malgrado le forti affinità, difficilmente i due frammenti possono venire da una stessa cassettina, dato che sarebbe anomalo che il coperchio di un forzierino fosse munito di tre scudi anziché due soli.
I più antichi cofanetti embriacheschi presentano dei putti alati nudi. Dei geni alati che indossano una tunica compaiono sui coperchi delle cassettine a partire dal 1415-1430 circa; essi figurano sul forzierino della cattedrale di Orense (Cat. Castellón de la Plana-Simat de La Valldigna 2007, pp. 112-115 [M. Rodríguez Cano]) che potrebbe rappresentare, con altre opere analoghe, l'estrema fase di attività della bottega fondata da Baldassarre Ubriachi (Tomasi 2001b, pp. 13-14; Martini 2001, p. 17). Figure di questo genere, da interpretare però senz'altro come angeli, compaiono già su alcuni grandi manufatti religiosi della bottega; esse vi sono allora raffigurate stanti, contro un fondo di foglie di rosa, come sul grande dossale del Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 17.198.489; Tomasi 2010, pp. 245-249), o contro dei girali d'edera, come sul pannello del Musée de Cluny di Parigi (inv. Cl. 17051; Tomasi 2010, pp. 250-256; i racemi d'edera, assai rari, avvicinano questo pezzo al pannello profano del Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.490). Geni abbigliati in volo si trovano solo eccezionalmente sui pezzi sacri, in particolare sulla cuspide del grande trittico di Palazzo Madama (cfr. cat. 28).
Vari cofanetti databili nel secondo quarto del XV secolo presentano questo genere di geni rivestiti di una tunica; si vedano, a titolo di esempio, uno del Museo Nazionale del Bargello a Firenze (inv. 19A; Tomasi 2001b, pp. 36-40, n. 7), uno del Museo delle Arti Decorative di Milano (inv. 47; Zastrow 1978, p. 41, n. 74, tavv. 185-189), uno del Museo Nazionale di Ravenna (inv. 1064; *Oggetti in avorio* 1993, pp. 89-90, n. 112). Anche i frammenti erratici, come i nostri, sono numerosi – due che si confrontano bene con quelli torinesi sono ancora una volta a Milano (inv. 97-98; Zastrow 1978, p. 39, n. 66-67, tavv. 172-173). L'ampio ricorso all'incisione per definire i dettagli del panneggio conferma una data avanzata, già nel secondo quarto del XV secolo. È possibile che i due rilievi siano stati intagliati entro la bottega che era stata diretta da Giovanni di Jacopo, nel terzo decennio del Quattrocento.

Bibliografia
Mallé 1969, pp. 305-306

Mostre
Nessuna

MT

37

Cofanetto: coppie di figure

Bottega degli Embriachi (?), secondo quarto XV secolo

Legno, osso, corno, legno tinto di verde e d'arancio, tessuto, gesso, bronzo
H 145 x D 195 mm
Il cofanetto ha subito vari rimaneggiamenti, perdendo probabilmente il pomello che doveva coronare il coperchio; le placchette dei lati due e tre del coperchio, contando i lati in senso antiorario a partire da quello che corrisponde alla serratura, sono state rifatte anticamente in gesso. La base e la sommità della cassa sono ornate da listelli in corno. Le cerniere, a cappio, sono quelle primitive. Il fondo della cassa, all'esterno, presenta uno strato di pittura rossa molto consunto. L'interno è rivestito di un damasco di seta broccato color rosso mattone, a ricami d'argento, del primo quarto del XVIII secolo (ringrazio Paola Ruffino per questa indicazione). Si osservano resti di doratura sui capelli, sugli alberi, sulle vesti, sugli scudi, sui ciuffi d'erba dello sfondo; resti di rosso sulle labbra, sui ciuffi d'erba degli sfondi e nello spessore inferiore delle placchette. Si tratta in massima parte di pesanti riprese delle labili tracce antiche; integralmente rifatti i tocchi di azzurro (relazione di restauro, S. Guido, Torino, Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico). Prima dell'ultimo restauro, tarsie e applicazioni in corno erano fortemente deteriorate.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 68/AV
Acquisto da don Sacco, 1877

Acquisizione
Luigi Mallé indica che il cofanetto sarebbe stato acquistato presso tale don Sacco nel 1877; dell'acquisizione non resta però traccia nelle carte superstiti relative agli anni 1875-1878 (AMCTo, CAA 2-5).

Il cofanetto è a pianta esagonale ed è coronato da un coperchio a piramide tronca, che in origine disponeva probabilmente di un elemento sommitale slanciato coronato da un pomello, come su altri pezzi analoghi. Il coperchio è decorato da bande intarsiate con motivi a nastro ripiegato o a meandro, in legno e osso parzialmente tinto di verde e di arancio. Le tarsie sono profilate da listelli in legno e in osso. Una fascia di listelli in osso cinge il coperchio; vi sono raffigurati putti nudi alati contro un fondo di foglie di rosa. Su due lati le placchette originali, perdute, sono state sostituite da rilievi in gesso. La placchetta sul sesto lato (contando in senso antiorario da quello con la serratura) è stilisticamente diversa dalle altre tre antiche.
La cassa è racchiusa tra due cornici sporgenti ornate da listelli in corno. I lati sono interamente rivestiti da listelli in osso: uno a ogni spigolo, due, uno stretto con una figura e uno largo con due, su ciascun lato. Agli angoli compaiono figure che impugnano con la sinistra uno scudo, con la destra ora una spada, ora una clava, ora un'asta con uno stendardo, e che servono forse da guardiani della sorta di corte d'amore che è intagliata sulle altre placchette. Queste mostrano figure stanti, isolate o a coppie, affrontate o appaiate, per lo più abbigliate in abiti ampi che celano le forme del corpo: alcuni personaggi portano ampie mantelle che nascondono braccia e mani, altri oppelande, altri ancora vesti strette sotto il seno le cui maniche amplissime e sfrangiate toccano terra. Solo sul quarto lato si vede una figura genuflessa davanti ad un'altra seduta che pare sollevare la mano destra in un gesto di benedizione. Le diciotto placchette sono tutte orlate in alto da un motivo che suggerisce degli alberelli.
I rilievi sembrano attribuibili a tre mani differenti; sul coperchio ne compaiono due, una caratterizzata da forme morbide e sode, l'altra responsabile del listello del sesto lato, che si segnala per una fattura più nervosa e angolosa. Entrambi gli intagliatori sono vicini a opere certe della bottega di Baldassarre Ubriachi. Le figure dei lati sono invece rese maldestramente, avvolte entro abiti che celano l'anatomia o sproporzionate e impacciate. È interessante notare che la stessa associazione di listelli intagliati da una mano più abile sul coperchio e da una assai meno fine sulla cassa si trova su un cofanetto del Museo Bagatti Valsecchi di Milano (inv. 757; *Museo Bagatti Valsecchi* 2003, vol. I, pp. 351-353, n. 439 [M. Tomasi]); i personaggi sui lati di quest'ultimo sembrano dovuti allo stesso intagliatore dei listelli della cassa torinese. La discrepanza stilistica si spiega forse nei due casi con l'intervento di un artigiano attivo entro la bottega degli Embriachi, a una data già avanzata, che ha potuto impiegare però sui coperchi placchette già disponibili o eseguite da un altro collaboratore, magari più maturo e dunque ancora fedele ai modi di Giovanni di Jacopo.
Comunque sia, i dettagli del costume, che ricordano, benché in versione semplificata, gli abiti che indossano i personaggi dei cosiddetti *Giochi Borromeo* (Milano, Palazzo Borromeo) o dei tarocchi Visconti (Yale University Library, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, inv. ITA 109), suggeriscono una datazione nel secondo quarto del XV secolo.

Bibliografia
Schlosser 1899, p. 231, n. 109; Mallé 1969, p. 312, tav. 155

Mostre
Nessuna

MT

38

Frammento di cofanetto: tre figure

Bottega degli Embriachi (?), inizi XV secolo

Osso
H 58 x L 31 x P 5 mm
Sul retro, sul margine superiore sinistro, in inchiostro nero: 209/AV. Tracce di doratura e di colore rosso.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 209/AV
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
Il frammento è giunto al museo per cambio con il Museo Egizio, cui nel 1832 erano state accorpate le raccolte del Museo d'Antichità, fondato da Vittorio Amedeo II nel 1724. È dunque possibile, come per la maggior parte dei pezzi del Museo d'Antichità, che anche questo intaglio provenisse dalle collezioni sabaude.

Il frammento raffigura tre personaggi, avvolti in lunghe oppelande dalle ampie maniche scampanate; in alto, una seghettatura suggerisce le chiome degli alberi. La placchetta proviene dai lati di un cofanetto modesto. Stilisticamente il rilievo è prossimo ai frammenti inv. 208 di questo museo, come vide già Luigi Mallé. Per una discussione, si veda quindi qui la scheda cat. 33.

Bibliografia
Mallé 1969, p. 306

Mostre
Nessuna

MT

39

Frammento di cofanetto: coppia di figure

Italia settentrionale (Venezia?), primo terzo XV secolo

Osso
H 70 x L 31 x P 5 mm
Sul retro, sul margine superiore sinistro, in inchiostro nero: 205/AV. Un forellino in alto al centro. Nessuna traccia di colore
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 205/AV
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
Il frammento è giunto al museo per cambio con il Museo Egizio, cui nel 1832 erano state accorpate le raccolte del Museo d'Antichità, fondato da Vittorio Amedeo II nel 1724. È dunque possibile, come per la maggior parte dei pezzi del Museo d'Antichità, che anche questo intaglio provenisse dalle collezioni sabaude.

Il frammento presenta una coppia di figure, abbigliate con lunghe oppelande dalle ampie maniche scampanate, viste di profilo e affrontate; in alto, una seghettatura suggerisce le chiome degli alberi, mentre semplici incisioni evocano i rami. La placchetta proviene dai lati di un cofanetto modesto. Per una discussione, si vedano qui le schede cat. 40 e 41.

Bibliografia
Mallé 1969, p. 306

Mostre
Nessuna

MT

40

Otto frammenti di cofanetto: coppie di figure

Italia settentrionale (Venezia?), primo quarto XV secolo

Osso
A: H 86 x L 19 x P 4 mm; B: H 86 x L 39 x P 9 mm; C: H 86 x L 34 x P 9 mm; D: H 86 x L 32 x P 9 mm; E: H 87 x L 40 x P 9 mm; F: H 87 x L 37 x P 8 mm; G: H 86 x L 4 x P 9 mm; H: H 84 x L 33 x P 9 mm
Sul retro, in alto, nel margine superiore sinistro (o destro per A e C), in inchiostro nero: 203 A-H AV. C presenta un foro sotto la manica sinistra della figura a sinistra ed è scheggiato in alto a destra; F presenta un foro a sinistra della figura di destra, all'altezza delle ginocchia; su G le chiome degli alberi sono scheggiate in alto al centro; in H ci sono due minuscoli forellini in alto, sotto le chiome degli alberi. Nessuna traccia di colore.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 203/AV
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
I frammenti sono entrati al Museo Civico d'Arte Antica per cambio col Museo Egizio. Come la maggior parte dei pezzi del Museo di Antichità, istituito da Vittorio Amedeo II nel 1724, anch'essi potrebbero dunque provenire dalle collezioni sabaude.

Gli otto frammenti provengono dai lati di un cofanetto. In museo e sulla foto qui pubblicata, essi figurano nell'ordine CHGDEFAB. Essi sono ornati in alto da alberelli a fungo, lavorati a giorno solo su alcune delle placchette. Malgrado questa discrepanza tecnica, l'omogeneità delle dimensioni e dello stile conferma che tutti i listelli provengono da un unico insieme. Le placchette raffigurano coppie di figure dalle acconciature corte, in abiti lunghi, così poco caratterizzate che è difficile dire se si tratti di uomini o donne – anche se per analogia con altri manufatti del genere e data la funzione del cofanetto da cui esse provengono parrebbe logico che si trattasse di coppie di amanti. Solo A mostra una figura isolata. Gli atteggiamenti sono ripetitivi: E ed F sono praticamente identiche, su C i gesti sono invertiti tra i due personaggi.
I frammenti sono particolarmente vicini ai rilievi che ornano un piccolo gruppo di cofanetti conservati al Museo Civico Medievale di Bologna (inv. 728; Cat. Bologna 1959, p. 52, n. 119 [R. Pincelli]), al Museo Nazionale del Bargello a Firenze (inv. 18A; Tomasi 2001b, pp. 32-35, n. 6), al Kestner Museum di Hannover (inv. 1891,33; Stuttmann 1966, pp. 131-132, n. 135, fig. 135), allo Stiftsmuseum di Klosterneuburg (inv. KG 159; Theuerkauff 1962, p. 37, n. 6, fig. 7), nel Museo Comunale di Lucignano (Pegazzano 1997, p. 24), nella collezione Reiner Winkler di Monaco di Baviera (Theuerkauff 1984, pp. 45-47, n. 17) e al Museum of Art della Rhode Island School of Art di Providence (Randall 1993, pp. 147-148, n. 235). Un forzierino su cui dei listelli molto simili ne affiancano altri che paiono di mano diversa è stato venduto da Sotheby's a Parigi il 20 aprile 2012 (lotto 33).
L'intaglio duro, la riduzione dei volumi, la larga parte presa dall'incisione nella resa delle forme, l'appiattimento generale della composizione, la semplificazione iconografica fanno sospettare che ci si trovi qui di fronte non a un prodotto minore della bottega degli Embriachi, ma all'opera di un imitatore. La rappresentazione assai generica del costume non facilita la datazione, ma pare comunque verosimile che ci si trovi ancora entro il primo quarto del XV secolo.

Bibliografia
Mallé 1969, p. 306

Mostre
Nessuna

MT

41

Quattordici frammenti di cofanetto: coppie di figure

Italia settentrionale (Venezia?), primo quarto XV secolo

Osso
A: H 64 x L 35 x P 3 mm; B: H 65 x L 34 x P 5 mm; C: H 65 x L 40 x P 3 mm; D: H 65 x L 40 x P 5 mm; E: H 64 x L 43 x P 3 mm; F: H 65 x L 27 x P 5 mm; G: H 65 x L 38 x P 4 mm; H: H 64 x L 32 x P 3 mm; I: H 65 x L 45 x P 4 mm; L: H 65 x L 32 x P 4 mm; M: H 64 x L 36 x P 3 mm; N: H 64 x L 34 x P 5 mm; O: H 65 x L 43 x P 4 mm; P: H 65 x L 44 x P 3 mm.
Sul retro di ciascuna placchetta, in alto a sinistra (a destra per A e N), in inchiostro nero, rispettivamente: 206 AV A-P. Sul retro di I, al centro, a matita, 63g; P è scheggiata a destra al centro; H presenta il foro sagomato per la serratura. Sulle chiome degli alberi e sui capelli delle figure restano tracce della preparazione bruno-rossastra per la doratura.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 206/AV
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
I frammenti sono pervenuti al museo per cambio con il Museo Egizio, cui nel 1832 erano state accorpate le raccolte del Museo d'Antichità, fondato da Vittorio Amedeo II nel 1724. È dunque possibile, come per la maggior parte dei pezzi del Museo d'Antichità, che anche questi intagli provenissero dalle collezioni sabaude.

Le placchette provengono dai lati di un cofanetto a coppie di figure; sono esposte in museo, e qui riprodotte, nell'ordine CBAGFDHEPIMNLO. Questo genere di manufatti, di cui Palazzo Madama conserva un esempio (cfr. cat. 37), costituivano il modello base, per così dire, della produzione della bottega degli Embriachi, ma furono anche quelli più facilmente imitabili da parte di altri intagliatori. Le nostre lastrine mostrano due personaggi di profilo, affrontati, salvo F, che presenta una figura isolata; su G e P le due figure sono separate da un albero. I personaggi portano lunghe oppelande, dalle ampie maniche svasate, o lunghe vesti con corte mantelle che nascondono completamente il busto e le braccia. Le donne hanno il vestito stretto sotto il seno. Il paesaggio è suggerito, su tutte le placchette, da una seghettatura della sommità, che suggerisce le chiome di alberi, i cui rami sono evocati da semplici incisioni sul fondo. Le posizioni delle figure sono ripetitive e rigide, il rilievo minimo, l'incisione svolge un ruolo importante nella definizione dei panneggi. La lavorazione corriva si accompagna all'utilizzo di materiale di bassa qualità: le lamine ossee sono estremamente sottili, cosicché l'intaglio fa trasparire sulla faccia anteriore l'apparenza spugnosa del canale che albergava, all'interno dell'osso, il midollo (in particolare sui listelli A, I, N, O).
A confronto delle nostre placchette si possono richiamare ad esempio due cofanetti, uno esposto a Brescia nel 2001 (Cat. Brescia 2001, pp. 38-39, n. 4) e uno custodito nella Galleria di Palazzo Cini a Venezia (inv. 40030; *La Galleria di Palazzo Cini* c.d.s., pp. 383-384, n. 70 [M. Tomasi]). Molto simili anche alcuni frammenti erratici del Museo Nazionale di Ravenna (inv. 5712-5716, 1054-1057, 1031a; *Oggetti in avorio* 1993, p. 80, nn. 51-60).
Come nel caso delle opere citate a confronto, i nostri rilievi sembrano piuttosto il prodotto di un imitatore, anche se non si può escludere totalmente che essi siano un frutto dell'attività tarda della bottega degli Embriachi, destinata a un acquirente poco esigente.
La prossimità stilistica, la coerenza iconografica, la compatibilità delle dimensioni, le tracce di policromia del tutto simili permettono di ipotizzare che le placchette provengano dallo stesso cofanetto cui appartenevano le lastrine angolari inv. 211 di questo museo (cfr. cat. 42).

Bibliografia
Mallé 1969, pp. 306-307

Mostre
Nessuna

MT

42

Quattro frammenti di cofanetto: figure armate di clava e scudo

Italia settentrionale (Venezia?), primo quarto XV secolo

Osso
A: H 64 x L 19 x P 11 mm; B: H 64 x L 20 x P 15 mm; C: H 64 x L 25 x P 16 mm; D: H 64 x L 22 x P 12 mm
Sul retro di ciascuna placchetta, nel margine superiore a sinistra, in inchiostro nero, rispettivamente: 211 AV a-d. La placchetta B presenta un'incrinatura diagonale in alto a destra, accanto alla testa della figura e attraverso lo scudo. Tracce di doratura e di bolo rosso-arancio sui capelli e sugli alberi.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 211/AV
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
Le placchette sono pervenute al museo per cambio con il Museo Egizio, cui nel 1832 erano state accorpate le raccolte del Museo d'Antichità, fondato da Vittorio Amedeo II nel 1724. È dunque possibile, come per la maggior parte dei pezzi del Museo d'Antichità, che anche questi frammenti provenissero dalle collezioni sabaude.

Le quattro placchette, dalla convessità accentuata, raffigurano ciascuna una figura femminile abbigliata in un'ampia veste, che impugna con la destra una clava con l'estremità posata a terra e con la sinistra uno scudo triangolare. Il bordo superiore righettato suggerisce le chiome di alberi, i cui rami, invece di essere lavorati a giorno come sui pezzi migliori della bottega degli Embriachi, sono suggeriti da semplici incisioni. Le figure svolgono presumibilmente la funzione simbolica di guardiane.
I listelli ornavano in origine gli angoli di un cofanetto munito di rilievi con una teoria di figure, come si desume dal confronto con esemplari ben conservati, specie dei forzierini a pianta rettangolare, tra cui due nella Galleria di Palazzo Cini (inv. 40030-40031; *La Galleria di Palazzo Cini* c.d.s., pp. 383-385, nn. 70-71 [M. Tomasi]) e uno del Detroit Institute of Arts (inv. 41.86; Randall 1993, p. 146, n. 232). Placchette molto simili divenute erratiche si trovano in molti musei: cito qui solo vari rilievi del Museo Nazionale di Ravenna (inv. 5719-5720; *Oggetti in avorio* 1993, p. 77, nn. 46-47; inv. 5717; *Oggetti in avorio* 1993, pp. 80-81, n. 61; inv. 5773-5775; *Oggetti in avorio* 1993, p. 84, nn. 85-87) o quattro lastrine del Museo delle Arti Decorative di Milano (inv. 110; Zastrow 1978, p. 39, n. 68, tav. 177). In alternativa, su molti cofanetti compaiono uomini armati, abbigliati con un abito dal gonnellino corto, muniti per lo più di uno scudo ovale, oltre che di una clava o di una lancia (cfr. Merlini 1988, figg. 10-11).
Date anche le dimensioni, le placchette qui discusse dovevano decorare un cofanetto modesto, del genere di quello del Museo Nazionale di Ravenna (inv. 1049; *Oggetti in avorio* 1993, pp. 79-80, n. 50), non molto dissimile anche dal punto di vista stilistico. Questo genere di manufatti è di difficile attribuzione; qui siamo probabilmente di fronte all'opera di un imitatore, piuttosto che a una sorta di prodotto di base della bottega degli Embriachi vera e propria.
La prossimità stilistica, la coerenza iconografica, la compatibilità delle dimensioni, le tracce di policromia del tutto simili permettono di ipotizzare che le lastrine provengano dallo stesso cofanetto cui appartenevano i frammenti inv. 206 di questo museo (cfr. cat. 41).

Bibliografia
Mallé 1969, p. 308

Mostre
Nessuna

MT

43

Cinque frammenti di cofanetto: geni alati

Bottega degli Embriachi (?) o Italia settentrionale (Venezia?), secondo quarto XV secolo

Osso
F: H 33 x L 98 x P 8 mm; G: H 32 x L 115 x P 6 mm; N: H 30 x L 166 x P 8 mm; O: H 37 x L 99 x P 8 mm; P: H 37 x L 99 x P 7 mm
F: sul retro, in alto a destra, in inchiostro nero: 201 AV F; sul margine inferiore, a destra, cinque graffi paralleli diagonali. Nessuna traccia di colore.
G: sul retro, in alto a destra, in inchiostro nero: 201 AV G. Nessuna traccia di colore.
N: sul retro, in alto a destra, in inchiostro nero: 201 AV N; sul margine inferiore destro, due graffi diagonali e paralleli. Nessuna traccia di colore
O e P: sul retro, in alto a destra, in inchiostro nero, rispettivamente: 201 AV O e 201 AV P. Al centro, nella cavità lasciata dal midollo, figura un'incisione con un triangolo tagliato a metà da una linea che si prolunga oltre la base formando una freccia, diretta verso destra su O, volta verso sinistra su P. Abbondanti tracce di colore rosso e verde e di doratura, in massima parte di restauro.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 201/AV f, g, n, o, p
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
I frammenti sono entrati al museo per cambio con il Museo Egizio, cui nel 1832 erano state accorpate le raccolte del Museo d'Antichità, fondato da Vittorio Amedeo II nel 1724. È dunque possibile, come per la maggior parte dei pezzi del Museo d'Antichità, che anche queste placchette provenissero dalle collezioni sabaude.

I cinque frammenti provengono dalle fasce scolpite in osso che ornavano il coperchio di tre cofanetti (cfr. cat. 34). F raffigura due geni alati, appaiati, avvolti in ampie tuniche rimborsate in vita, rivolti verso sinistra, che emergono da un fondo di foglie di rosa; il primo tiene una sfera o un frutto. G rappresenta due geni simili con le braccia protese, volti verso destra. Su N i due putti sono affrontati e sostengono una sfera o un frutto. P costituiva probabilmente l'elemento centrale di un fregio composto da due teorie di geni alati convergenti: i due putti in capo ad ogni fila si fronteggiano qui con le braccia protese che si toccano. Su O due geni appaiati si dirigono verso sinistra.
Rispetto ai frammenti molto simili conservati in questo stesso museo (cfr. cat. 36), questi si caratterizzano per una particolarità che permette di accomunarli: il fondo su cui si stagliano i geni non è interamente ricoperto da foglie di rosa; queste sono più rade e lasciano trasparire a tratti un fondo ornato di striature regolari. Questo tipo di decorazione compare di rado sui manufatti embriacheschi, ma si trova ad esempio sui frammenti di cornice di specchio di Palazzo Madama (cfr. cat. 32).
I cinque frammenti non sono tutti di una stessa mano. I geni di G non hanno la curvatura innaturale del corpo che è tipica di queste figure, e la loro lavorazione è particolarmente rigida e schematica. N e F sono abbastanza simili per proporre l'attribuzione a uno stesso intagliatore. Un terzo artigiano, che ha preferito schivare la difficoltà di rappresentare i piedi allungando le tuniche e facendole aprire a ventaglio all'estremità, è responsabile dei frammenti O e P. Tutte le placchette sono verosimilmente databili nel secondo quarto del XV secolo. Mentre il rilievo G è assai lontano dalle opere certe della bottega di Baldassarre Ubriachi, per gli altri quattro non si può escludere una fabbricazione entro l'atelier a lungo diretto da Giovanni di Jacopo.

Bibliografia
Mallé 1969, pp. 305-306

Mostre
Nessuna

MT

44

Otto frammenti di cofanetto: coppie di figure

Italia settentrionale (Venezia?), secondo quarto XV secolo

Osso
A: H 64 x L 34 x P 6 mm; B: H 65 x L 40 x P 6 mm; C: H 65 x L 36 x P 6 mm; D: H 65 x L 36 x P 6 mm; E: H 65 x L 35 x P 5 mm; F: H 64 x L 42 x P 4 mm; G: H 64 x L 39 x P 6 mm; H: H 64 x L 38 x P 4 mm
Sul retro di ciascuna placchetta, in alto a sinistra, in inchiostro nero, rispettivamente: 204 AV a-h. La placchetta E ha una lacuna in alto al centro, dovuta al fatto che le due tacche che indicavano la separazione delle chiome avevano reso questa porzione più fragile. B ed E erano poste in origine una accanto all'altra, ai due lati della serratura, come indica la sagomatura dei loro profili. Nessuna traccia di colore.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 204/AV
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
I frammenti sono pervenuti al museo per cambio con il Museo Egizio, cui nel 1832 erano state accorpate le raccolte del Museo d'Antichità, fondato da Vittorio Amedeo II nel 1724. È dunque possibile, come per la maggior parte dei pezzi del Museo d'Antichità, che anche questi intagli provenissero dalle collezioni sabaude.

Le otto placchette (esposte in museo e qui riprodotte secondo la sequenza GFEBHCAD) raffigurano coppie di figure appaiate, volte ora verso destra, ora verso sinistra, oppure affrontate (su B); le donne portano abiti lunghi, una mantella che nasconde completamente la loro anatomia e un velo; gli uomini indossano oppelande dalle ampie maniche scampanate. Il paesaggio è ridotto ai minimi termini, evocato da sommarie tacche verticali che accennano le chiome degli alberi e da incisioni che ne suggeriscono i rami. I frammenti ornavano in origine i lati di un cofanetto che doveva essere simile a uno conservato al Museo Nazionale del Bargello a Firenze (inv. 19A; Tomasi 2001b, pp. 36-40, n. 7), a uno, rimaneggiato, del Museo delle Arti Decorative di Milano (inv. 47; Zastrow 1978, p. 41, n. 74, tavv. 185-189), e a uno che si trova al Museo Nazionale di Ravenna (inv. 1064; *Oggetti in avorio* 1993, pp. 89-90, n. 112). Questi forzierini sono comparabili anche stilisticamente al nostro insieme, benché a Firenze e Ravenna le forme siano meno semplificate, le figure meno appiattite, i movimenti più naturali, l'anatomia resa in modo coerente. Più accurata è anche la lavorazione di una serie di placchette erratiche dello stesso museo ravennate, anch'esse prossime alle nostre (inv. 5740-5746, 1052; *Oggetti in avorio* 1993, pp. 90-91, nn. 113-120). Comparabile è anche un cofanetto nel deposito del Capitolo della cattedrale di Santa Maria a Ivrea (Saroni 2012-2013, pp. 172-173, fig. 9), di manifattura però ancora più corriva dei nostri frammenti.
La lavorazione sommaria, in larga misura affidata all'incisione per quanto riguarda la resa dei panneggi, si accompagna significativamente, sulle nostre lastrine, a uno scadimento qualitativo della materia prima: le placchette in osso sono particolarmente sottili, a tal punto che su due di esse (A e C), in basso a sinistra, la consistenza spugnosa del canale osseo affiora sulla faccia anteriore.
I dati della moda e le cassettine richiamate a confronto suggeriscono per i nostri frammenti una datazione nel secondo quarto del XV secolo e un'attribuzione a un imitatore degli Embriachi. Su tali cassette gli angoli sono ornati da colonnine scanalate. Si può allora suggerire, considerando la conformità delle dimensioni e la coerenza stilistica, che questi frammenti appartenessero allo stesso cofanetto su cui erano applicate le placchette inv. 212 (cfr. cat. 45).

Bibliografia
Mallé 1969, p. 307; Saroni 2012-2013, p. 173, fig. 11

Mostre
Nessuna

MT

45

Tre frammenti di cofanetto: Colonnine scanalate

Italia settentrionale (Venezia?), secondo quarto XV secolo

Osso
A: H 64 x L 17 x P 11 mm; B: H 65 x L 16 x P 11 mm; C: H 64 x L 17 x P 11 mm
Sul retro di ciascuna placchetta, in alto a sinistra, in inchiostro nero, rispettivamente: 212 AV a, b, c. Nessuna traccia di colore.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 212/AV
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
I frammenti sono pervenuti al museo per cambio con il Museo Egizio, cui nel 1832 erano state accorpate le raccolte del Museo d'Antichità, fondato da Vittorio Amedeo II nel 1724. È dunque possibile, come per la maggior parte dei pezzi del Museo d'Antichità, che anche questi intagli provenissero dalle collezioni sabaude.

Le tre placchette, dalla convessità accentuata, raffigurano delle colonnine scanalate coronate da una doppia modanatura e da una merlatura sommariamente suggerita. Esse ornavano in origine gli angoli di un cofanetto munito di rilievi con una teoria di figure, come si ricava dal confronto con esemplari conservati, ad esempio uno al Museo Nazionale di Ravenna (inv. 1064; *Oggetti in avorio* 1993, pp. 89-90, n. 112) o uno al Museo Nazionale del Bargello a Firenze (inv. 19A; Tomasi 2001b, pp. 36-40, n. 7). Il caso di colonnine divenute erratiche non è raro, come attesta un esempio sempre del Museo Nazionale ravennate (inv. 5783, 5784; *Oggetti in avorio* 1993, p. 91, nn. 121-122).
Sui manufatti degli Embriachi, gli angoli dei cofanetti sono piuttosto occupati da figure armate, che paiono essere a guardia del giardino d'amore (cfr. cat. 37, 42). Tra i pezzi usciti dalla bottega fondata da Baldassarre Ubriachi, colonne scanalate compaiono solo su alcuni forzierini appartenenti a un gruppetto che è attualmente considerato come il prodotto dell'ultima fase della bottega e situato negli anni 1415-1430 circa (Tomasi 2001b, pp. 13-14; Martini 2001, p. 17). Colonnine scanalate, più fini e complesse però, si trovano in particolare su tre cassettine conservate al Museo Civico "Castello Ursino" di Catania (inv. 6384; Martini 1993, p. 29, fig. 7), al British Museum di Londra (inv. 1878,1101.20; Dalton 1909, p. 139, n. 404, tavv. XCIX-C) e già in collezione Jeanne d'Osmond (Cat. Brescia 2001, pp. 44-47, n. 7). Le colonne scanalate si generalizzano nella produzione del secondo quarto del Quattrocento. È dunque in questo periodo che si possono collocare anche gli intagli in esame.
Date anche le dimensioni, le placchette qui discusse dovevano decorare un cofanetto modesto, del genere di quello, rimaneggiato, del Museo delle Arti Decorative di Milano (inv. 47; Zastrow 1978, p. 41, n. 74, tavv. 185-189), o di quello nel deposito del Capitolo della cattedrale di Santa Maria a Ivrea (Saroni 2012-2013, pp. 172-173, fig. 9), dove agli angoli compaiono delle lastrine particolarmente simili alle nostre.
È plausibile, data la conformità delle dimensioni e la coerenza stilistica, che questi elementi appartenessero allo stesso cofanetto su cui erano applicate le placchette inv. 204 (cfr. cat. 44).

Bibliografia
Mallé 1969, p. 308

Mostre
Nessuna

MT

46

Due frammenti di cofanetto: coppie di figure

Italia settentrionale (Venezia?), primo terzo XV secolo

Osso
A: H 59 x L 36 x P 5 mm; B: H 58 x L 36 x P 4 mm
Sul retro di ciascuna placchetta, in alto a sinistra, in inchiostro nero, rispettivamente: 207 AV A o B. Entrambe le lastrine presentano una scheggiatura in alto al centro e hanno la base tagliata. Nessuna traccia di colore.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 207/AV
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
I frammenti sono pervenuti al museo per cambio con il Museo Egizio, cui nel 1832 erano state accorpate le raccolte del Museo d'Antichità, fondato da Vittorio Amedeo II nel 1724. È dunque verosimile, come per la maggior parte dei pezzi del Museo d'Antichità, che anche questi intagli provenissero dalle collezioni sabaude.

Le due placchette provengono da un cofanetto e raffigurano coppie di figure avvolte in oppelande dalle ampie maniche scampanate, affrontate, viste di profilo. L'ambiente esterno in cui sono inserite è suggerito dagli alberi resi in modo assai semplificato alla sommità delle lastrine. I due pezzi forniscono una versione semplificata e irrigidita dello stile di altre due serie di frammenti del museo torinese (inv. 204, 221). Più ancora che su quelli, su questi l'incisione gioca un ruolo determinante nella resa delle forme. Per la datazione e localizzazione, gli altri listelli di Palazzo Madama forniscono un buon punto di riferimento (cfr. cat. 44, 45, 49).

Bibliografia
Mallé 1969, p. 307

Mostre
Nessuna

MT

47

Tre frammenti di cofanetto: personaggio maschile e alberi

Italia settentrionale (Venezia?), primo quarto XV secolo

Osso
A: H 65 x L 17 x P 6 mm; B: H 66 x L 15 x P 4 mm; C: H 66 x L 16 x P 4 mm
Sul retro, nell'angolo in alto a sinistra di ciascuna placchetta, in inchiostro nero: 210 AV a, b, c. Nessuna traccia di colore.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 210/AV
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
I frammenti sono entrati al museo per cambio con il Museo Egizio, cui nel 1832 erano state accorpate le raccolte del Museo d'Antichità, fondato da Vittorio Amedeo II nel 1724. È dunque possibile, come per la maggior parte dei pezzi del Museo d'Antichità, che anche queste placchette provenissero dalle collezioni sabaude.

I tre frammenti raffigurano un uomo con una corta barba appuntita, avvolto in un ampio manto che gli copre il capo e scende fino ai piedi, nascondendo l'anatomia, e due alberi a ombrello conici. Il bordo inferiore presenta un piccolo zoccolo liscio con modanatura, mentre su quello superiore una fitta dentellatura suggerisce delle chiome d'alberi.
Si tratta di frammenti di un cofanetto. La stilizzazione delle chiome arboree nella parte superiore indica una certa lontananza dai prototipi della bottega di Baldassarre Ubriachi, ma il tipo di alberello a ombrello conico si trova su un oggetto ancora relativamente vicino all'atelier come il cofanetto inv. 49 del Museo delle Arti Decorative di Milano (Zastrow 1978, p. 42, n. 76, tavv. 194-195). Pare dunque verosimile un'attribuzione a un intagliatore dell'Italia settentrionale attivo nel primo quarto del XV secolo.

Bibliografia
Mallé 1969, p. 307

Mostre
Nessuna

MT

48

Frammento di cofanetto: fontana

Italia settentrionale (Venezia?), secondo quarto XV secolo

Osso
H 75 x L 35 x P 10 mm
Sul retro, in inchiostro nero, in alto a sinistra: 214 AV.
La placchetta è stata probabilmente tagliata in alto e ha forse perso un coronamento. Nessuna traccia di colore.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 214/AV
Acquisizione in epoca imprecisata, forse alla fine dell'Ottocento

Acquisizione
La placchetta non è identificabile né nella documentazione conservata relativa alle acquisizioni della fine dell'Ottocento, né negli inventari anteriori al 1950; un ingresso in museo alla fine del XIX secolo è suggerito nell'inventario particolare del 1950.

La placchetta è un frammento di un cofanetto e raffigura una fontana ornata sulla faccia anteriore della vasca cilindrica con un fiore stilizzato a quattro petali dal cui centro defluisce il getto d'acqua. Una colonnetta dalla sommità ornata sorge dal centro della vasca. La fontana è inquadrata da due alberi slanciati dalle foglie lanceolate protese verso l'alto.
Questo tipo di albero differisce completamente da quelli intagliati dalla bottega degli Embriachi, che hanno la forma di un ombrello o di un fungo. Essi sono invece tipici del gruppo di manufatti che Elena Merlini ha riunito sotto il nome di "primo gruppo della storia di Susanna" (Merlini 1988, p. 276; cfr. Martini 1993, pp. 28-31; Tomasi 2001b, pp. 9-12; Martini 2001, p. 19; Merlini 2007, p. 33; Williamson, Davies 2014, vol. II, pp. 850-853, n. 280 [G. Davies]). Composizioni identiche o quasi si trovano su vari cofanetti di questo gruppo, come quello del Museo delle Arti Decorative di Milano (inv. 151; Zastrow 1978, p. 42, n. 77, tavv. 198-201), quello della Galleria Estense di Modena (inv. 2426; Merlini 1988, fig. 12), quello del Museo Nazionale di Ravenna (inv. 1031; *Oggetti in avorio* 1993, pp. 95-98, n. 136), quello esposto a Brescia nel 2001 (Cat. Brescia 2001, pp. 48-51, n. 8), o ancora quello del Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 4718-1859; Williamson, Davies 2014, vol. II, pp. 850-853, n. 280 [G. Davies]), che per lo stile sembra un oggetto di transizione verso quello che Merlini ha chiamato il "secondo gruppo della storia di Susanna".
Su quattro dei cinque cofanetti succitati le lastrine, comprese quelle con le fontane, sono sormontate da un coronamento merlato; dato il profilo della nostra placchetta, è probabile che essa sia stata regolarizzata in alto dopo che un coronamento dello stesso tipo era stato danneggiato.
Dal momento che questo gruppo presuppone quelli che sembrano gli ultimi sviluppi della bottega degli Embriachi negli anni Venti del Quattrocento, pare ragionevole situarlo in Italia settentrionale nel secondo quarto del XV secolo.

Bibliografia
Mallé 1969, p. 310

Mostre
Nessuna

MT

49

Dodici frammenti di cofanetto: personaggi maschili e femminili

Italia settentrionale (Venezia?), 1420-1440 circa

Osso
A: H 90 x L 39 x P 7 mm; B: H 90 x L 39 x P 4 mm; C: H 90 x L 38 x P 7 mm; D: H 88 x L 35 x P 6 mm; E: H 90 x L 39 x P 6 mm; F: H 89 x L 38 x P 7 mm; G: H 90 x L 38 x P 8 mm; H: H 90 x L 34 x P 9 mm; I: H 90 x L 38 x P 6 mm; L: H 89 x L 38 x P 8 mm; M: H 90 x L 40 x P 6 mm; 222: H 89 x L 23 x P 7 mm
Sul retro, nell'angolo in alto a sinistra di ciascuna placchetta, in inchiostro nero: 221 AV A a M o 222 AV. Nessuna traccia di colore. F: due forellini accanto al busto della donna, a sinistra; G: minima scheggiatura sullo zoccolo, in basso a destra; H: scheggiature sulla fronte in alto a sinistra; I: scheggiatura sulla destra, fenditura sottile a sinistra del capo e dal volto al polso della donna. 222: scheggiatura in alto a sinistra; la lavorazione ha fatto apparire sulla superficie anteriore le caratteristiche tracce di spugnosità dell'osso.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 221/AV; inv. 222/AV
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
I frammenti sono entrati al museo per cambio con il Museo Egizio, cui nel 1832 erano state accorpate le raccolte del Museo d'Antichità, fondato da Vittorio Amedeo II nel 1724. È dunque possibile, come per la maggior parte dei pezzi del Museo d'Antichità, che anche queste placchette provenissero dalle collezioni sabaude.

I dodici frammenti (esposti in museo e qui riprodotti secondo la sequenza ELACDBIHMFG) rappresentano: 221 A: una donna velata e una a capo scoperto, questa ha le mani tese verso destra; B: una donna a capo scoperto e una velata, volte a destra; C: due donne velate, volte verso destra, quella sinistra col braccio destro teso in avanti; D: due donne velate volte a destra, braccia nascoste dalle mantelline; E: dio d'amore; F: una donna nuda seduta in posa malinconica fra tre palme; G: un uomo tonsurato e un uomo dalla lunga barba volti a sinistra; H: due figure abbracciate; I: una donna presso un albero dietro il quale si vede un coniglio; L: una donna velata e un uomo con barba lunghissima e bastone, volti a destra; M: una donna volta a sinistra presso un albero. 222: una donna a mani giunte tra due palme. Tutte le placchette hanno un basso zoccolo e sono coronate da un motivo semplificato che suggerisce una parete ritmata da finestre e coronata da merli.
I frammenti provengono verosimilmente da un cofanetto; Antonia Boström ha suggerito (schede dattiloscritte presso il museo, 1984) che essi potessero essere inseriti in un altarolo, ma l'iconografia non si presta a una simile ipotesi, e tutti i trittici noti in legno, osso e tarsia sono più strettamente imparentati con le opere certe di Giovanni di Jacopo.
I listelli fanno parte di un piccolo gruppo di manufatti individuato da Luciana Martini, che vi ha inserito un cofanetto e otto lastrine del Museo Nazionale di Ravenna (inv. 1064, 5740-46, 1052; *Oggetti in avorio* 1993, pp. 89-91, nn. 112, 113-120). A questi Laura Dal Prà (Dal Prà 1995, pp. 323-325) ha aggiunto un cofanetto rimaneggiato e meno fine del Museo delle Arti Decorative di Milano (inv. 47; Zastrow 1978, p. 41, n. 74, tavv. 185-189), uno, restaurato, del Museo Correr di Venezia (inv. Cl. XVIII, 2; Cat. Firenze 2014, pp. 362-363, n. 62), e dei frammenti del Castello del Buonconsiglio a Trento (Dal Prà 1995, figg. 18-29). Chi scrive ha inoltre accostato un forzierino del Museo Nazionale del Bargello a Firenze (inv. 19A; Tomasi 2001b, pp. 36-40, n. 7).
Per taluni aspetti questi oggetti sono ancora vicini alle opere dalla bottega di Baldassarre Ubriachi. Specie nella serie torinese, certe figure hanno ancora la complessità e la naturalezza di quei modelli, come il dio d'amore o la donna nuda. La tarsia del cofanetto di Firenze presenta però le semplificazioni correnti nei manufatti degli imitatori quattrocenteschi, con le fasce a grandi dentelli bicromi, e gli angoli di questo oggetto e delle cassettine milanese e ravennate sono occupati da colonne scanalate di ispirazione antica; sui coperchi, i putti ignudi sono sostituiti da geni avvolti in ampie tuniche. I personaggi portano spesso ampie oppelande, secondo la moda del primo Quattrocento, o larghe mantelle che nascondono l'anatomia. Le figure sono tarchiate e tendenzialmente statiche. Alcuni personaggi femminili hanno caratteristiche acconciature, con lunghi capelli ondulati. Le palme che compaiono su due delle placchette torinesi sono frequenti sui manufatti riuniti da Merlini sotto l'etichetta di primo gruppo della storia di Susanna (Merlini 1988, p. 276). Nell'insieme, si osserva una forte semplificazione: sfondi neutri, predominanza di figure semplicemente appaiate o affrontate,

assenza di svolgimento narrativo. Tuttavia, sui nostri frammenti, su quelli ravennati e su quelli trentini compaiono anche personaggi fortemente caratterizzati (il dio d'amore, la sorta di eremita barbuto) e numerose figure di animali, che si ritrovano anche sul cofanetto Correr; resta però impossibile identificare una narrazione precisa, tanto più che sul retro dei nostri listelli non si trovano marche di assemblaggio.
I dati della moda, le colonnette scanalate, il tipo della tarsia, le palme, suggeriscono per i pezzi di questo gruppo una datazione tra la fine del primo e il secondo quarto del XV secolo.

Bibliografia
Mallé 1969, p. 309, tav. 150; *Oggetti in avorio* 1993, p. 90; Martini 1993, pp. 27-28, fig. 6; Dal Prà 1995, pp. 323, 325; Tomasi 2001b, pp. 36-37

Mostre
Nessuna

MT

50

Due frammenti di cofanetto: putti alati

Italia settentrionale (Venezia?), secondo quarto XV secolo

Osso
A: H 33 x L 103 x P 10 mm; Q: H 32 x L 101 x P 10 mm
Le due placchette presentano, in alto a sinistra, in inchiostro nero, rispettivamente l'iscrizione: 201 AV A o Q. Dietro a Q, in alto al centro, sono incisi cinque graffi diagonali paralleli. Nessuna traccia di colore.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 201/AV a, q
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
I frammenti sono entrati al museo per cambio con il Museo Egizio, cui nel 1832 erano state accorpate le raccolte del Museo d'Antichità, fondato da Vittorio Amedeo II nel 1724. È dunque possibile, come per la maggior parte dei pezzi del Museo d'Antichità, che anche queste placchette provenissero dalle collezioni sabaude.

I due frammenti provengono dalla fascia scolpita in osso che ornava il coperchio di un cofanetto (cfr. cat. 34). Essi compongono il motivo di due putti ignudi, alati, in volo contro un fondo di foglie di rosa, che sorreggono uno scudo centrale. Benché la giunzione tra le due metà della composizione non sia perfetta, visti lo stile e le misure resta certo che fin dall'origine le due placchette formavano un insieme. Date le loro dimensioni, esse occupavano probabilmente il lato lungo di un cofanetto rettangolare.
Benché ancora chiaramente ispirati dal modello della bottega degli Embriachi, i putti sono resi qui con una secchezza che induce a riferirli piuttosto a un imitatore.

Bibliografia
Mallé 1969, pp. 305-306

Mostre
Nessuna

MT

51

Frammento di cornice di specchio: coppia di figure

Italia settentrionale (Venezia?), secondo terzo XV secolo

Osso
H 78 x L 35 x P 12 mm
Sul retro, in inchiostro nero, in alto a sinistra: 215 AV; sul lato sinistro, incisione: S4. Un forellino al centro in alto, accanto alla spalla della donna. Tracce di doratura e di colore rosso.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 215/AV
Acquisizione in epoca imprecisata, forse alla fine dell'Ottocento

Acquisizione
La placchetta non è identificabile né nella documentazione conservata relativa alle acquisizioni della fine dell'Ottocento, né negli inventari anteriori al 1950; un ingresso in museo alla fine del XIX secolo è suggerito nell'inventario particolare del 1950.

La placchetta raffigura una coppia contro un fondo di foglie di rosa. La dama indossa un ampio abito con una cintura stretta in alto e le maniche sbuffanti; la sua acconciatura complessa, qui resa in modo molto semplificato, è attestata verso la metà del Quattrocento (Herald 1981, pp. 50, 105; Scholz 1988, p. 68). L'uomo porta un abito corto, stretto in vita, anch'esso con ampie maniche, e un mazzocchio. I dati della moda suggeriscono una data nel secondo terzo del XV secolo (cfr. Scott 2009, pp. 137-152). Il frammento è stato tagliato in basso e in alto. In origine esso presentava con ogni probabilità un profilo trapezoidale e costituiva dunque l'elemento laterale destro di una cornice di specchio ottagonale, analoga a quelle prodotte dalla bottega degli Embriachi (cfr. cat. 32). Tre frammenti vicinissimi per funzione e stile sono stati giustamente accostati al nostro listello da Giovanna Saroni: uno si trova al Museo Nazionale di Ravenna (inv. 5703; *Oggetti in avorio* 1993, pp. 104-105, n. 153), due nei depositi del Musée savoisien di Chambéry (inv. D 8575; Saroni 2012-2013, pp. 174-175 e qui p. 51). Data anche la provenienza del frammento ravennate dalle collezioni classensi, pare plausibile una produzione dei numeri di questo scarno gruppo in Italia settentrionale.

Bibliografia
Mallé 1969, p. 308; Saroni 2012-2013, p. 175, fig. 16

Mostre
Nessuna

MT

52

Frammento di coronamento di cornice per specchio: il dio d'amore

Italia settentrionale (Venezia?), secondo o terzo quarto XV secolo

Osso
H 145 x L 40 x P 15 mm
Sul retro, in inchiostro nero, sul lato sinistro, in alto: 135 AV. Scheggiatura sulla modanatura inferiore a destra, larga fenditura leggermente aperta da sopra la freccia a sinistra fino in basso a sinistra del piede della figura. Scheggiatura sul lato destro. Nessuna traccia di colore.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 135/AV
Cambio col Museo Egizio di Torino, 5 luglio 1871

Acquisizione
La placca è pervenuta al museo per cambio con il Museo Egizio, cui nel 1832 erano state accorpate le raccolte del Museo d'Antichità, fondato da Vittorio Amedeo II nel 1724. È dunque possibile, come per la maggior parte dei pezzi del Museo d'Antichità, che anche quest'avorio provenisse dalle collezioni sabaude.

Il frammento raffigura un ignudo alato che, su una base emisferica, incede verso sinistra, tenendo una freccia puntata in basso con la destra; le ali sono congiunte sopra la sua testa e dietro le gambe appaiono fogliami allungati e come piumosi. La base della placchetta è modanata.
Come ha riconosciuto Oleg Zastrow, si tratta del frammento centrale di un coronamento di cornice di specchio; nella produzione degli Embriachi e dei loro imitatori, tali coronamenti hanno sempre la forma di rettangoli sormontati da alte cuspidi, e le ali richiuse del personaggio s'inserivano appunto nella cuspide (cfr. cat. 32). Una cornice del Bayerisches Nationalmuseum di Monaco mostra nella cuspide una figura alata e vestita con una lunga tunica le cui ali sono disposte in modo simile (inv. MA 320; Berliner 1926, p. 24, n. 73, tav. 33). Il personaggio alato della nostra lastrina è dunque molto probabilmente il dio d'amore, che usualmente occupa il centro della cuspide su questo genere di cornici di specchio.
La nostra figura è stata giustamente accostata a un ignudo armato di freccia stante su una base emisferica, contro uno sfondo fogliato, inserita nel centro di un coronamento di cornice di specchio del Museo delle Arti Decorative di Milano (inv. 86; Zastrow 1978, p. 36, n. 50, tav. 152).
Stilisticamente entrambe le placchette appartengono al gruppo che è stato definito "secondo gruppo della storia di Susanna" da Elena Merlini (Merlini 1988, pp. 276-277); questo insieme è poi stato studiato da Laura Martini (Martini 1993, pp. 31-33; Martini 2001, pp. 19-20). Le corporature massicce, con mani e piedi sovradimensionati, le mascelle squadrate, l'intaglio angoloso sono caratteristici dei pezzi riuniti sotto questa etichetta, che forse, dato il loro numero ridotto e la loro forte omogeneità, possono essere riferiti a un solo intagliatore. Uno dei pezzi più caratteristici è il cofanetto con storie di Susanna del Museo Nazionale di Ravenna (inv. 1005; *Oggetti in avorio* 1993, pp. 98-100, n. 140, tavv. 16-19; qui anche una lista di attribuzioni, cui Martini 2001, p. 20, ha giustamente aggiunto una pace nel Castello del Buonconsiglio di Trento, e cui si deve invece sottrarre il forziere inv. 4718-1859 del Victoria and Albert Museum, che appartiene piuttosto al gruppo detto "primo gruppo della storia di Susanna").
Sulla base delle considerazioni di Merlini e Martini, si può ammettere che questo intagliatore sia stato attivo in Italia settentrionale attorno o poco oltre la metà del XV secolo.

Bibliografia
Mallé 1969, p. 309, tav. 152; Zastrow 1978, p. 36; Cat. Napoli 1981, p. 138 (P. Giusti)

Mostre
Nessuna

MT

La produzione fiamminga

Michele Tomasi

Nella vulgata storico-artistica, il XV secolo è dominato, al suo aprirsi, dalla doppia rivoluzione formale che si opera, in forme diverse e in tempi prossimi, nelle Fiandre, con la pittura del Maestro di Flémalle e dei fratelli van Eyck, e in Toscana, con l'attività di Brunelleschi, Donatello, Masaccio. Anche nel campo degli avori, per certi versi, il Quattrocento è dominato da una netta bipolarità: in Italia centro-settentrionale troviamo la bottega degli Embriachi e i suoi imitatori, mentre nelle Fiandre una consistente e originale produzione di manufatti eburnei si dispiega a partire dal secondo quarto del XV secolo. Questo stato di fatto non stupisce, se si pensa che i centri urbani della pianura padana e toscani da una parte, dei Paesi Bassi meridionali dall'altra costituiscono le due aree economicamente più sviluppate d'Europa, caratterizzate da un intenso dinamismo artigianale, commerciale, sociale e culturale.

Il riconoscimento del contributo fiammingo all'arte quattrocentesca dell'avorio è un'acquisizione relativamente recente, benché i pezzi riconducibili a quest'area abbiano suscitato l'interesse già di Émile Molinier (Molinier 1896b, pp. 263-273, nn. 130-135) e Julius von Schlosser (Schlosser 1899, pp. 252-254). Attribuiti a lungo, e talora anche in tempi recenti, all'Italia settentrionale – ora al Piemonte, ora al Tirolo, ora all'Emilia o al Veneto –, per lo più sulla base di presunte affinità con le opere degli Embriachi che chi scrive non riesce a vedere, o in ragione di caratteri sentiti come ibridi tra la Francia e un'altra cultura, riferiti alla Francia stessa da Raymond Koechlin, questi manufatti hanno cominciato a essere spostati verso l'Europa del Nord alla metà del Novecento. In un articolo pionieristico, Robert Koch proponeva di riferire all'Olanda parte di questo gruppo di avori, sulla base di confronti in verità assai laschi con sculture lignee intagliate a Utrecht nella prima metà del Cinquecento. L'ipotesi di un'origine olandese è stata quindi difesa con convinzione da Richard Randall. In tempi più recenti, un consenso si è progressivamente definito per riferire invece l'insieme di queste creazioni all'area fiamminga. Oltre alla conservazione *ab antiquo* in questa zona di alcune opere cruciali e precoci come il tabernacolo del Sint-Janshospitaal di Bruges (Cat. Rotterdam 2012, pp. 224-225, n. 52 [F. Scholten]), decisivo per la localizzazione è stato un intervento di Danielle Gaborit-Chopin (Gaborit Chopin 1999), che ha ben mostrato le affinità stilistiche che legano alcune opere eburnee alla maniera di taluni miniatori della regione, come il Maestro di Wavrin (Cat. Bruxelles-Parigi 2011, pp. 358-366) o il Maestro dello Champion des dames (Cat. Bruxelles-Parigi 2011, pp. 367-371), entrambi attivi a Lilla nella seconda metà del XV secolo. Gli studi condotti negli ultimi anni sembrano inoltre indicare che gli intagliatori fiamminghi presero a modello, nelle fasi iniziali della

loro produzione, talune creazioni parigine degli inizi del XV secolo (Cat. Parigi 2004, pp. 209-215, nn. 120-128 [D. Gaborit-Chopin, C.T. Little]; Cat. Parigi 2012, pp. 394-401, nn. 9-12 [É. Antoine]). Si riconosce ormai, in effetti, che l'*ivoirerie* conobbe una fase di notevole dinamismo nella capitale francese sotto il regno di Carlo VI di Valois, in parallelo con la straordinaria fioritura delle altre arti alla stessa epoca (Di Fabio 1996; Gaborit-Chopin 2004b; Williamson, Davies 2014, vol. I, pp. 456-463, nn. 157-159 [P. Williamson]; per il quadro generale, si veda Cat. Parigi 2004). La ricerca non ha chiarito invece in quale centro o quali centri delle Fiandre erano installate le botteghe da cui uscirono questi manufatti, né sono stati prodotti, per ora, riferimenti documentari atti a confortare le conclusioni fondate sull'analisi stilistica. Indagini recentissime di Catherine Yvard e Katherine Baker hanno invece rivelato gli stretti rapporti esistenti tra alcuni di questi manufatti e delle incisioni parigine (cfr. cat. 54-55). Baker ha inoltre messo in luce, sulla base di un ampio scavo archivistico, l'importanza della lavorazione e del commercio dell'avorio a Parigi tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo. È dunque possibile che i lavori in corso conducano a restituire a Parigi talune opere attualmente considerate come fiamminghe. Cionondimeno, pare verosimile che il quadro generale non verrà rimesso in questione, e si può ammettere dunque che le Fiandre furono un centro di produzione cruciale per gli avori dalla metà del XV agli inizi del XVI secolo.

Questa produzione fiamminga è assai variegata e comprende manufatti di vario genere. I più ambiziosi sono una mezza dozzina di tabernacoli a forma di torre che albergano, racchiusa da ante con rilievi in osso raffiguranti scene della sua vita e angeli musicanti o gli apostoli, una Madonna col Bambino eburnea (Keller 2013). Il meno noto di questi tabernacoli è quello del Museo Civico "Ala Ponzone" di Cremona (inv. H 20). Oltre agli esemplari conservati integri, altri dovettero esistere, come testimoniano i rilievi provenienti da ante conservati in diversi musei (ad esempio Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 64645; Morey 1936, p. 87, n. A112, tav. XXX). Le scene intagliate qui sulle ante tornano su alcuni cofanetti in legno rivestiti di rilievi in avorio o in osso (ad esempio Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 176-1866; Williamson, Davies 2014, vol. I, pp. 508-513, n. 175 [G. Davies]); accanto a quelli di tema mariano, esistono poi cofanetti con scene cristologiche (ad esempio Parigi, Musée de Cluny, inv. Cl. 436; Koechlin 1924, vol. II, pp. 349-350, n. 953, vol. III, tav. CLXVI) e altri con le figure degli apostoli (cfr. cat. 56). Una nutrita serie di cassettine, la cui iconografia e funzione sono state esemplarmente studiate da Paula Nuttall, presenta invece sul coperchio, piatto, giovani uomini e donne che si abbandonano alla danza moresca, sui lati scene di caccia (Nuttall 2010). Certe cassette raffigurano unicamente scene di caccia o animali (cfr. cat. 58). Il corpus comprende infine sia dei pettini (ad esempio Berlino, Bode-Museum, inv. 669; Cat. Braunschweig 1999, p. 132, n. 55 [H.-U. Kessler], con attribuzione all'Italia settentrionale), per lo più ornati da scene religiose, sia delle paci (cfr. cat. 53-55).

Da un punto di vista formale, tutti questi avori sono contraddistinti dal fitto tratteggio incrociato degli sfondi, che permette di rendere più leggibili le scene o le figure trattate a rilievo assai basso. Le composizioni sono spesso semplificate e ripetitive, e il canone di bellezza femminile è chiaramente riconoscibile – volto ovale, fronte alta, mento appuntito, vita stretta. I motivi ornamentali ricorrenti – le scacchiere che compaiono sul fondo dei cofanetti, i tralci vegetali che circondano paci e rilievi sulle cassettine e riempiono i montanti dei pettini, gli archi ribassati e ornati da fioroni che inquadrano le scene o i personaggi – sono chiare spie della relativa unitarietà di questo gruppo. Un'analisi serrata che permetta di classificare questi pezzi, scolpiti certamente da intagliatori diversi (e verosimilmente in botteghe differenti) sull'arco di vari decenni, resta da fare.
Per taluni aspetti, questa produzione è affine a quella degli Embriachi, dato che anche nelle Fiandre si fece spesso ricorso all'osso oltre che all'avorio, e che anche lì si osserva una tendenziale standardizzazione delle tipologie, delle dimensioni, delle iconografie – chiaro segno di una produzione che non è più interamente dipendente dalla committenza, ma che si rivolge a un più ampio mercato. Anche se un'indagine accurata su questo tema manca tuttora, pare probabile che sin dall'origine tale produzione sia stata in parte destinata all'esportazione, e che la dispersione dei manufatti non sia frutto delle sole vicende collezionistiche moderne. Per i temi sacri e profani prescelti, per la vasta circolazione, per i modi di fabbricazione, per l'origine, gli avori fiamminghi sono dunque oggetti straordinariamente rivelatori delle tendenze artistiche, delle trasformazioni culturali e spirituali, dell'organizzazione produttiva, dei rapporti commerciali nell'Europa del XV secolo.

Koechlin 1924, vol. I, pp. 328-346, vol. II, pp. 329-358, nn. 877-973; vol. III, tavv. CLIX-CLXIX; Egbert 1929, pp. 191-198; Koch 1958; Randall 1981; Randall 1994; Cat. Detroit-Baltimora 1997, pp. 265-272, nn. 72-75 (P. Barnet); Gaborit-Chopin 1999; *Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten* 1999, pp. 81-93, n. 11 (D. Eberle); Gaborit-Chopin 2003, pp. 522-535, nn. 246-254; Gaborit-Chopin 2004b; Scholten 2004; Cat. Bruges 2010; Nuttall 2010; Scholten 2010; Cat. Rotterdam 2012, pp. 216-225, nn. 47-52 (F. Scholten); Scholten 2012, pp. 71-74; Williamson, Davies 2014, vol. I, pp. 504-513, nn. 173-175, vol. II, pp. 677-691, nn. 233-238 (G. Davies); Baker c.d.s.; Yvard c.d.s.

53

Pace: Madonna col Bambino in trono

Fiandre (?), fine XV secolo

Avorio
H 132 x L 92 x P 50 mm
Sul lato sinistro dell'impugnatura, in inchiostro rosso: 2574; sotto l'impugnatura, sempre in inchiostro rosso: 129 AV.
L'oggetto è ben conservato. Nessuna traccia di policromia.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 129/AV
Acquisto, dicembre 1884

Acquisizione
In una minuta di lettera del direttore del museo al sindaco di Torino, datata 15 dicembre 1884, si richiede di deliberare, tra l'altro, l'acquisto di «un bassorilievo d'avorio (pace) del sec. XV, L. 350» (AMCTo, CAA 12.5, 1884, pratica 3).

La pace è uno strumento liturgico utilizzato dalla metà del XIII secolo, dapprima in Inghilterra, per sostituire l'abbraccio o il bacio di pace scambiato durante la celebrazione della messa, prima della comunione. I comunicanti, raccolti attorno all'altare, baciano a turno l'oggetto. L'uso si diffonde inizialmente in seno all'ordine certosino e in ambito di corte, per imporsi poi più largamente dagli inizi del XV secolo anche in cerchie borghesi (Richter 2003, pp. 23-49). Come la maggioranza delle paci eburnee dalla metà del XV secolo, anche questa presenta la forma di una tavoletta convessa e centinata. Un'impugnatura dal profilo modanato, fissata nella parte posteriore, permette di prenderla o di posarla su un piano.
Il campo figurativo è incorniciato da un bordo a rametto ondulato estremamente semplificato, racchiuso tra due cornici lisce. Sotto un arco trilobo ribassato, ornato da fioroni all'incontro dei lobi e sorretto da colonnette, è rappresentata, contro uno sfondo a tratteggio fittamente incrociato, la Madonna col Bambino. La Vergine è seduta su un trono fortemente scorciato, dal cui alto schienale sporge un baldacchino che la sovrasta. Aureolata e incoronata, ha i capelli sciolti sulle spalle; sopra l'abito attillato porta un ampio mantello che disegna ampi ricaschi sulle ginocchia prima di frangersi al suolo. La Madre tiene con la destra Gesù, nudo, che porta anch'egli un nimbo e che tiene con la destra un globo: Egli è dunque il Signore dell'Universo incarnato, mentre Maria appare assieme come Regina del Cielo e *Sedes Sapientiae*. Nessuna traccia di colore appare sulla pace.
La rappresentazione di Maria col Figlio, in trono o a mezzo busto, è la più comune sulle paci, dopo quella di temi legati alla Passione di Cristo (Richter 2003, pp. 131-135). Le paci eburnee non fanno eccezione: il sito del Gothic Ivories Project recensisce una quarantina di pezzi con quest'iconografia.
Considerata un pezzo dell'Italia settentrionale da Donald Drew Egbert e Luigi Mallé, la pace fa invece parte di un gruppo di manufatti che comprende dei tabernacoli che racchiudono immagini mariane e numerosi cofanetti che la critica tende ormai ad attribuire alle Fiandre e a datare nella seconda metà del XV secolo. La Vergine della nostra pace presenta una fisionomia simile a quella delle Madonne che occupano il centro dei tabernacoli: fronte alta, bocca piccola, palpebre marcate. La si confronti ad esempio con le figure dei due tabernacoli del Museo delle Arti Decorative di Milano (Zastrow 1978, pp. 33-34, nn. 44-45, tavv. 98-99, 110-111). Sui pezzi di questo ampio gruppo si ritrovano anche, con grande frequenza, il fondo campito a fitti tratteggi o gli archi ribassati e trilobati. Il tralcio che racchiude la figurazione è una versione semplificata di quello che, sulla maggior parte dei cofanetti, recinge le placchette intagliate (cfr. cat. 56-57); lo si ritrova molto simile sul coperchio di un cofanetto del Museo Nazionale del Bargello a Firenze (inv. 122 C).
Entro questo ambito, la nostra pace è strettamente imparentata con altre tre che mostrano un'iconografia e una composizione assai prossime: una al Detroit Institute of Arts, sulla quale Maria allatta il Bambino (inv. 43.454; Randall 1993, p. 116, n. 172), una al Musée d'art sacré du Gard a Pont-Saint-Esprit (inv. CD 012. 16. 1), anch'essa con una *Maria lactans*, con un racemo ondulato nel bordo, una al Museo di Valladolid (*Museo de Valladolid* 1997, p. 200), dove ritroviamo un tralcio analogo. Un quarto manufatto, un tempo nella collezione Kofler-Truniger di Lucerna (Schnitzler, Volbach, Bloch 1964, p. 34, n. S131), sulla quale due angeli aprono le tende di un baldacchino conico sotto cui è seduta la Madonna, presenta anch'esso delle forti similarità, pur in un'impaginazione più articolata.
Katherine Baker ha recentemente segnalato le affinità compositive che legano la pace torinese ad incisioni parigine degli anni attorno al 1500 (Baker c.d.s.).

Pace con la Madonna col Bambino, Fiandre o Francia settentrionale, ultimo quarto XV secolo. Pont-saint-Esprit, Musée d'art sacré du Gard, inv. CD 012.16.1.

Come i quattro oggetti chiamati a confronto, anche la nostra pace può essere datata nella seconda metà del XV secolo. La poderosa struttura del trono è forse un indizio per una datazione relativamente tarda all'interno del gruppo fiammingo, nell'ultimo quarto del XV secolo.
Il museo conserva anche la custodia in cui la pace può essere riposta (inv. 102/CU). In legno rivestito di cuoio, essa è in cattive condizioni, e intaccata da varie tarlature e lacerazioni, presenti specialmente sulla faccia posteriore, anche a causa di una lavorazione corsiva. È ornata da motivi decorativi incisi a fogliami e fasce verticali a concorrente; solo sul retro si osservano alcune punzonature. La lavorazione bidimensionale è tipica dell'Italia quattrocentesca, ma si trova anche, nella seconda metà del secolo, in Francia, nelle Fiandre e in Olanda. Il motivo ad archetti dei lati della custodia e quello a concorrente della fronte e del retro si ritrovano ad esempio su un cofanetto nuziale del tardo XV secolo, olandese, del Deutsches Ledermuseum di Offenbach (inv. 11460). La custodia è dunque con ogni probabilità quella d'origine, verosimilmente prodotta contestualmente alla pace.

Bibliografia

Museo Civico 1905, tav. C. V.; Koechlin 1924, vol. I, p. 334, vol. II, p. 340, n. 921; Egbert 1929, p. 197, fig. 53; Grodecki 1947, tav. XLIII; Mallé 1969, pp. 317-318, tav. 167; Cat. Torino 2006, p. 98, n. 54 (M. Tomasi); Baker c.d.s.

Mostre

Torino 2006

MT

54

Pace: Natività

Fiandre (?), inizi XVI secolo

Avorio, ampie tracce di doratura
H 140 x L 100 x P 15 mm
Sul retro, in alto al centro, in inchiostro fortemente sbiadito, si legge: 312; al di sotto, in inchiostro rosso: 860. Il bordo superiore è scheggiato; manca l'impugnatura. Le diffuse dorature, in massima parte moderne, ricoprono meno estese dorature antiche applicate su una missione di colore rosso.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 130/AV
Probabilmente acquisito alla fine del XIX secolo

Acquisizione
L'inventario generale, Raymond Koechlin e Luigi Mallé indicano una provenienza dalla Valle d'Aosta. In museo dal 1860-1880 circa.

Come quella di cui alla scheda precedente, la pace ha la forma di una tavoletta convessa e centinata. La convessità indica, anche in questo caso, che la placca è stata tagliata nello spessore della base della zanna. Bordata da un nastro ritorto, la pace mostra, sotto un arco trilobato decorato da fioroni all'incontro dei lobi e sorretto da colonnine tortili, Maria e Giuseppe inginocchiati in adorazione del Bambino, sdraiato al suolo su un lembo del manto materno. Giuseppe ha posato il suo copricapo accanto a Gesù e protegge con la sinistra la fiamma della candela che impugna nella destra – un dettaglio che in origine rinvia a una visione di santa Brigida di Svezia, nella quale la luce celeste emanata da Gesù soverchia quella terrestre della candela (Schiller 1966, pp. 86-95). Dietro Maria compaiono il bue e l'asino, inginocchiato anch'esso a riconoscere la divinità del neonato. In secondo piano si trovano la capanna e una staccionata dalla quale si affacciano tre pastori, uno dei quali indica agli altri il Bambino. Sullo sfondo sono rappresentati una schematica veduta di una città e un cane accucciato in un prato, il cielo è riempito da un fitto tratteggio. L'iconografia centrata sulla manifestazione del Salvatore celato sotto le vesti di un bimbo è in perfetta sintonia con il nesso forte che esisteva tra bacio della pace (e uso dunque della tavoletta) e celebrazione eucaristica.
Come ha riconosciuto Catherine Yvard, in un saggio di prossima pubblicazione, la scena è fedelmente copiata da un'incisione. L'invenzione si deve al cosiddetto Maestro delle Très Petites Heures d'Anna di Bretagna, un artista parigino che fu alla testa di una bottega prolifica e multiforme e che è oggi tendenzialmente identificato con Jean d'Ypres (m. 1508; cfr. Cat. Parigi 1993, pp. 265-270; Lorentz 2004, pp. 102-107). Il maestro elaborò un ciclo di 14 immagini per l'edizione di un libro d'ore pubblicata a Parigi il 22 agosto 1496 dallo stampatore Philippe Pigouchet per l'editore Simon Vostre (Tenschert, Nettekoven 2003, vol. I, pp. 122-128 e Nettekoven 2004, pp. 89-90, 120, figg. 158-176). La serie fu poi ripresa per altre due edizioni di libri d'ore edite da Vostre, più riccamente illustrate, uscite nell'agosto e nel settembre 1498. Queste due edizioni ebbero un'alta tiratura, come prova il fatto che si conservano una quarantina di copie della prima e una trentina della seconda (Tenschert, Nettekoven 2003, vol. I, cat. 12-17, pp. 129-168). Le composizioni inventate dal Maestro d'Anna di Bretagna furono ancora riusate in edizioni successive fino agli inizi del Cinquecento, poi riprese e adattate per dei libri d'ore pubblicati da due altri editori parigini, Anthoine Vérard e Thielman Kerver (Nettekoven 2004, pp. 90-94). La Natività ebbe un'ampia circolazione anche sotto forma di fogli separati o nell'oreficeria, come testimonia un dittico devozionale in argento niellato acquistato dai Cloisters di New York nel 2000 (inv. 2000.152; Husband 2000). La magistrale scena del Maestro delle Très Petites Heures d'Anna di Bretagna, che in ultima analisi rielabora la fortunata invenzione del Maestro di Flémalle nella sua Natività al Musée des Beaux-Arts di Digione (Comblen-Sonkes 1986, vol. I, pp. 159-201; vol. II, tavv. CXXIXA-CLXXVI), è stata fortemente semplificata dal debole intagliatore dell'avorio torinese, che la riprende forse da una versione intermedia già ridotta e la traduce in uno stile secco e maldestro, ma rimane chiaramente riconoscibile sia nell'impaginazione generale, sia nei dettagli.
La pace è dunque posteriore al 1496. Data la diffusione del modello inciso, la sua ripresa non implica necessariamente una provenienza parigina, anche se un'origine nella capitale francese non deve essere esclusa per ora. Le ricerche in corso di Katherine Baker hanno rivelato l'abbondanza di tracce documentarie relative alla lavorazione dell'avorio a Parigi nel XVI secolo. Alle fonti non corrisponde però, per ora, un corpus di opere chiaramente identificabile. È possibile che le indagini permettano in futuro di riconsiderare taluni pezzi,


860

come il nostro, che presentano un legame con la città sulla Senna.
Allo stato attuale delle conoscenze, tuttavia, dal punto di vista stilistico, i personaggi ricordano piuttosto quelli che sono figurati sugli sportelli di un gruppo di tabernacoli che presentano al centro la Madonna col Bambino in avorio e sulle ante episodi della sua vita intagliati a basso rilievo nell'osso. Sono molto simili ad esempio la fisionomia di Giuseppe e il modo di rendere la staccionata; analoghi sono anche l'uso del tratteggio incrociato per definire il fondo e far meglio staccare le figurazioni o il modo di suggerire un paramento murario (negli edifici sulle ante dei tabernacoli, nei pennacchi dell'arco trilobato sulla pace). La critica ha a lungo oscillato sulla datazione e sulla provenienza del gruppo di tabernacoli mariani in questione, che è stato raggruppato attorno ad un esemplare del Sint-Janshospitaal di Bruges (Cat. Rotterdam 2012, pp. 224-225, n. 52 [F. Scholten]). Le ricerche più recenti spingono tuttavia a considerare i pezzi in questione e i numerosi altri che possono essere loro collegati (come i cofanetti cat. 56-57) come dei prodotti usciti da botteghe installate nelle Fiandre e attive nella seconda parte del XV secolo. L'intagliatore della nostra pace si situa in questa tradizione, che rinnova facendo ricorso a una stampa di successo.

Horae ad usum Romanum/Heures à l'usaige de Romme, Parigi, Philippe Pigouchet per Simon Vostre, 1498. Parigi, Bibliothèque Sainte-Geneviève, OEXV 281 RES, c. c.[5.]v: Adorazione del Bambino.

Bibliografia

Museo Civico 1905, tav. C. V.; Koechlin 1924, vol. I, p. 334, vol. II, p. 338, n. 912, vol. III, tav. CLXII; Mallé 1969, pp. 318-319, tav. 168; Cat. Torino 1979, pp. 290-291, n. 58 (C. Spantigati); Cat. Torino 2006, pp. 98-99, n. 55 (M. Tomasi); Yvard c.d.s.

Mostre

Torino 1979; Torino 2006

MT

55

Pace: Crocifissione

Fiandre o Parigi (?), inizi XVI secolo

Avorio, ampie tracce di doratura e di policromia
H 171 x L 108 x P 74 mm
Sul retro, in alto a sinistra, etichetta circolare di Pietro Accorsi, con due iscrizioni: a penna il numero 5027, a matita il numero 187. Alla maniglia è appesa con un filo di cotone un'etichetta che reca il numero 131/AV.
L'oggetto è ben conservato. Mentre sul recto non si osserva nessuna traccia di colore, sul retro si conservano ampi resti di doratura e di policromia nei toni del verde, del blu e del rosso.
Restauri: Sante Guido, 1997

Inv. 131/AV
Acquisto da Pietro Accorsi, 1940

Acquisizione
La pace proviene dalla collezione di Gian Giacomo Trivulzio, che la presentò all'esposizione storica d'arte industriale di Milano del 1874, il cui catalogo la descrive così: «40. Pace. La crocifissione, con gigli reali di Francia; lavoro fiammingo del secolo XV» (Cat. Milano 1874, p. 175). Essa fu successivamente acquisita dal museo tramite l'antiquario Pietro Accorsi per lire 14.000. La delibera d'acquisto del 20 novembre 1940 la descrive al n. 9 come una «Pace (0,17 x 0,11) recante scolpito, sulla fronte, il Calvario; sul rovescio, un motivo ornamentale a racemi; pezzo di alto pregio artistico e di notevole rarità in così stupenda conservazione. Lavoro francese (?) della prima metà del XV secolo» (AMCTo, CAA 346, 1940 P-a).

Anche questa pace presenta la forma di una tavoletta ricurva centinata. Una maniglia fissata nella parte posteriore permette d'impugnarla o di posarla su un piano. Lo spessore è decorato da un tralcio ondulato; un tralcio analogo ma più fittamente punteggiato da fiori stilizzati, dipinto e profilato da un cordone dorato, orna il bordo sulla faccia posteriore. La superficie delimitata dal cordone è dipinta ad ariosi girali, in parte conservati solo sotto forma di ombra lasciata dalla policromia ormai perduta.
La fronte è incorniciata da un arco trilobo ribassato ornato da fioroni, sostenuto da due colonne a nodo mediano ornate da una rete di rombi entro cui sono inscritti gigli araldici. Sotto l'arco è scolpita un'affollata Crocifissione. Il nesso liturgico con l'Eucarestia spiega il fatto che le immagini che rinviano all'Incarnazione e/o alla Passione predominino sugli strumenti di pace; il soggetto in assoluto più diffuso è appunto la Crocifissione (Richter 2003, pp. 91-100), anche sugli esemplari eburnei (il tema compare su oltre 100 delle circa 250 paci censite dal Gothic Ivories Project). Attorno all'immagine centrale del Cristo in croce, ai piedi della quale si trova il teschio di Adamo, si accalcano gli astanti, che attorniano anche le croci cui sono legati, in posizioni contorte, i due ladroni. Nella folla si riconoscono la Maddalena che abbraccia, inginocchiata, il legno del Salvatore, la Vergine svenuta sorretta dalle pie donne e da Giovanni rivolto verso il crocifisso, e il centurione che dialoga con un soldato e riconosce la divinità di Cristo. Molti altri personaggi, di cui due a cavallo e vari agghindati in costumi esotici, completano il quadro; un'alabarda, delle lance, di cui due munite di pennoncelli, si stagliano contro il cielo.
Il rilievo è sapientemente modulato e insolitamente pronunciato per questo genere di manufatti: il teschio di Adamo o la testa della Maddalena sono quasi a tutto tondo, le ciocche di Cristo, le gambe dei ladroni, il bastone del centurione sono staccati dal fondo, mentre sullo sfondo le figure più distanti sono rese a bassissimo rilievo.
La pace ha suscitato l'imbarazzo della critica: Luigi Mallé esitava tra un'origine tedesca e una veneta, ipotizzando la provenienza da una bottega forse veronese suggestionata da «spunti austriaci e svevi». Thomas Richter, più verosimilmente, suggeriva un'origine nella Francia settentrionale e una datazione verso il 1480-1490, ma sentiva il bisogno di cautelarsi evocando, benché per scartarla poi immediatamente, la possibilità di una falsificazione. La soluzione è stata fornita di recente da Catherine Yvard che, in un saggio di prossima pubblicazione, ha mostrato che anche questa scena, come quella della pace con la Natività (cat. 54), è copiata fin nei minimi dettagli e con poche varianti da un'incisione del Maestro delle Très Petites Heures d'Anna di Bretagna che appartiene al ciclo di 14 immagini inventato per il libro d'ore pubblicato a Parigi il 22 agosto 1496 dallo stampatore Philippe Pigouchet per l'editore Simon Vostre (Nettekoven 2004, pp. 89-90, 120, figg. 158-176). Il ciclo è stato ripreso in altre due edizioni di libri d'ore edite da Vostre, più riccamente illustrate, uscite nell'agosto e nel settembre 1498. Anche quest'invenzione ebbe un'ampia circolazione, non solo in numerosi libri d'ore editi fino al primo Cinquecento (Nettekoven 2004, pp. 90-94).
L'intagliatore della pace torinese si è direttamente ispirato alla Crocifissione del maestro parigino, di cui riprende l'impaginazione, le pose dei personaggi, ma anche il dettaglio delle gambe spezzate dei ladroni. Le modifiche sono minime: la soppressione del paesaggio con Gerusalemme sullo sfondo, certamente per ragioni di semplicità e di leggibilità, o l'aggiunta di un secondo

Pace con la Crocifissione, Fiandre o Francia settentrionale, inizi XVI secolo. Langres, cattedrale Saint-Mammès, Tesoro

cavaliere e del cranio di Adamo. Anche l'ornato delle colonne viene da un modello inciso: lo si trova per esempio sulle colonne dell'incorniciatura della Crocifissione in un libro d'ore stampato da Pigouchet per Vostre nel 1491-1492, le cui illustrazioni sono state attribuite al Maestro delle Grandes Heures Royales (Tenschert, Nettekoven 2003, vol. I, pp. 18-21).
L'identificazione del modello stampato fornisce un *terminus post quem* per la pace e dà un'indicazione approssimativa sulla sua provenienza – Yvard ha opportunamente notato che il ciclo del 1498 compare in un libro d'ore stampato a Parigi da Narcissus Brun in portoghese (Washington, The Library of Congress, Rosenwald 451), chiaro indizio dell'ampia circolazione di questi modelli. Anche in questo caso si pone la questione di una possibile origine parigina, che non potrà essere risolta che sulla base di un ampio riesame della documentazione scritta e figurativa, attualmente in corso ad opera di Katherine Baker. Il tralcio scolpito nello spessore della pace ricorda quello che si trova, benché in forme nettamente semplificate, nelle cornici di numerosi oggetti eburnei generalmente considerati come fiamminghi (cfr. cat. 56-57). Anche se un'attribuzione non può riposare su un dettaglio così facilmente imitabile, si tratta forse di un indizio utile. Storicamente, le Fiandre furono comunque dalla seconda metà del XV secolo uno dei centri più attivi nella produzione di manufatti in osso e avorio.
La stessa composizione è stata utilizzata per altre due paci eburnee, l'una conservata nel Tesoro della cattedrale Saint-Mammès di Langres, proveniente dalla vicina parrocchiale di Marac, che presenta attorno alla scena un tralcio fogliato ancora più simile a quello dei cofanetti fiamminghi, e l'altra custodita alla Walker Art Gallery di Liverpool, proveniente dalla collezione di Gabor Fejérváry e la cui autenticità è stata messa in dubbio.

Horae ad usum Romanum/Heures à l'usaige de Romme, Parigi, Philippe Pigouchet per Simon Vostre, 1498. Parigi, Bibliothèque Sainte-Geneviève, OEXV 281 RES, c. c.3.v: Crocifissione

Bibliografia

Viale 1948, pp. 129, 132, fig. 29; Mallé 1969, p. 319, tav. 169; Richter 2003, p. 92, fig. 27; Yvard c.d.s.

Mostre

Nessuna

MT

56

Cofanetto: gli apostoli, Annunciazione, Adorazione dei Magi, *Noli me tangere*, Incoronazione della Vergine

Fiandre, terzo quarto XV secolo

Legno, osso, parzialmente tinto in verde e arancio, corno, ferro
H 79 x L 131 x P 165 mm
Il cofanetto possiede tuttora la sua serratura in ferro cesellata a fondo tratteggiato, su cui è incisa la lettera 'M' e su cui si osservano resti di doratura. Sul coperchio restano due fori dove era inchiodato il boncinello, perduto (ringrazio Paola Boccalatte per le informazioni fornite sui ferramenti). La serratura è bloccata e il cofanetto non si può più aprire. Sul retro al centro è fissato un anello, sul lato sinistro ne restano due, mancano quelli sul lato destro. Un nastro poteva essere infilato negli anelli per portare la cassetta. Cerniere originali. Il listello sul lato frontale del coperchio e due frammenti alle estremità del lato posteriore del coperchio, già mancanti, sono stati reintegrati nell'ultimo restauro; nella stessa occasione le lacune nei riquadri in corno della base sono state colmate con cera pigmentata con terre naturali (S. Guido, relazione di restauro, Torino, Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico). Abbondanti resti di doratura a conchiglia e di policromia: rosso (cinabro) sulle labbra, rosso (cinabro) e blu (azzurrite) nei risvolti delle vesti, verde (verdigris) nei fregi e sulle piante; le tracce sono più rade sul coperchio (cfr. A. Agostino, M. Aceto, G. Fenoglio, L. Operti, *Analisi*, in questo catalogo).
Restauri: Sante Guido, 1996

Inv. 184/AV
Acquisto dal cavalier Lodovico Fea, 16 marzo 1909

Acquisizione
Con lettera del 23 marzo 1909, il direttore del museo chiese al sindaco di pagare 250 lire al cavaliere Lodovico Fea per una «cassetta da giuoco – osso intagl. Sec XV» (AMCTo, CAA 44.1).

Il cofanetto è composto di placchette in osso applicate su un'anima lignea a base rettangolare. Sul coperchio figurano, in dodici placchette delimitate da cornici modanate, i busti degli apostoli, su fondi incisi a tratteggio incrociato. Gli attributi permettono d'identificare, procedendo dall'alto in basso e da sinistra a destra: Pietro, Giovanni evangelista, Paolo, Andrea, Giacomo maggiore, Bartolomeo, Matteo (?), Filippo, Mattia (?), Simone, Giacomo minore, Tommaso. Tutti sono aureolati e reggono anche un libro. Le figure sono incorniciate da un bordo che contiene un racemo sinuoso ornato da mezze palmette, che si ripete identico nello spessore del coperchio. Su ciascuno dei lati compare, entro una cornice modanata, una scena sacra: sulla fronte, ai due lati della serratura, l'Incoronazione della Vergine; sul lato destro l'Annunciazione; sul retro il *Noli me tangere*; sul lato sinistro l'Adorazione dei Magi. Anche queste scene si staccano contro un fondo animato da un fitto tratteggio incrociato. La base è decorata a scacchiera, con otto riquadri su ogni lato, alternativamente in osso e in corno, e con due fasce arricchite da triangoli intarsiati in legno e osso tinto di verde e di arancio.
Il cofanetto fa parte di un ampio gruppo di cassettine ristudiate di recente da Paula Nuttall (Nuttall 2010). Come quelle, il pezzo torinese ha forma di parallelepipedo, base a scacchiera, rivestimento in osso con figurette svelte e animate che si stagliato contro un fondo tratteggiato. Nuttall ha corretto l'idea, a lungo diffusa, che tali cassette fossero scatole da gioco, osservando che i riquadri della scacchiera sono troppo piccoli, che non esistono pedine associabili ai pur numerosi cofanetti superstiti, e che non avrebbe avuto senso dover capovolgere tali manufatti per giocare. Si noti tuttavia che 36 riquadri sono quelli necessari e sufficienti per una tavola da gioco. Nuttall suggerisce che la maggior parte di queste cassettine fossero doni nuziali; esse sono infatti ornate per lo più da temi profani: usualmente, sul coperchio una danza moresca, sui lati scene di caccia o immagini allusive all'amore e alla fertilità. L'iconografia esclude invece per il nostro pezzo un uso profano. Ciononostante, l'appartenenza al gruppo è certa, non solo per le affinità di montaggio e di struttura già evocate, ma anche per la corrispondenza dei motivi ornamentali (il tralcio a palmette) e per le affinità formali: si confronti l'animata *silhouette* del Mago più giovane con quella dei danzatori sui coperchi o i lati delle altre cassettine, ad esempio quella di Princeton (Princeton University Art Museum, inv. 59-11; Randall 1993, pp. 128-128, n. 195 e tav. 17) o quella del Louvre (inv. MRR 80; Cat. Bilbao 2011, pp. 254-257, n. 11 [É. Antoine]).
Gli studiosi hanno avanzato proposte contrastanti quanto alla localizzazione di questi oggetti, pensando volta a volta all'Alsazia, all'Alto Reno, alla Francia del nord-est, al Tirolo, all'Italia settentrionale. Danielle Gaborit-Chopin ha proposto confronti persuasivi con alcuni manoscritti dei Paesi Bassi meridionali – in particolare con le opere del Maestro di Wavrin e del Maestro dello Champion des dames, attivi

a Lilla nel terzo quarto del XV secolo (Gaborit-Chopin 1999, pp. 255-257; Gaborit-Chopin 2003, pp. 528-535, nn. 252-254). La stessa studiosa ha opportunamente insistito sui rapporti stilistici che esistono tra i cofanetti e un gruppo di tabernacoli mariani riuniti attorno a un esemplare del Sint-Janshospitaal di Bruges (Cat. Rotterdam 2012, pp. 224-225, n. 52 [F. Scholten]), che vanno attribuiti con ogni probabilità alle Fiandre.
Da queste botteghe fiamminghe sono usciti anche delle paci e dei pettini. La nostra cassettina presenta forti somiglianze appunto con due pettini che raffigurano su un lato l'Annunciazione, sull'altro l'Adorazione dei Magi, con impaginazioni pressoché identiche alle nostre: uno è nella Skulpturensammlung del Bode-Museum di Berlino (inv. 669; Cat. Braunschweig 1999, p. 132, n. 55 [H.-U. Kessler], dove sono però proposte un'attribuzione all'Italia settentrionale e una datazione verso il 1400 che non mi paiono accettabili), l'altro al Musée de Cluny a Parigi (inv. Cl. 400). Gaborit-Chopin ha proposto di attribuire il nostro cofanetto alla stessa bottega responsabile del cofanetto con santi, angeli e scene religiose del Musée du Louvre (inv. MRR 82; Gaborit-Chopin 2003, pp. 531-534, n. 253).
Gli abiti indossati dai Magi, in particolare il più giovane, sono tipici della moda dell'Europa settentrionale a partire dai tardi anni Quaranta e fino ai primi anni Settanta del XV secolo (Scott 1980, pp. 167-178). Correggendo quanto avevo indicato in altra sede, propongo quindi di datare il cofanetto nel terzo quarto del XV secolo, mantenendo una localizzazione nelle Fiandre.

Bibliografia

Koechlin 1924, vol. I, p. 342, vol. II, p. 355, n. 963; Viale 1948, p. 136; Mallé 1969, pp. 313-314, tavv. 159-160; Cat. Torino 1996, p. 81, n. 139 (C. Thellung); Gaborit-Chopin 2003, pp. 534, 558; Cat. Torino 2006, p. 97, n. 52 (M. Tomasi)

Mostre

Torino 1996; Torino 2006

MT

57

Cofanetto: apostoli e scena di caccia

Fiandre, terzo quarto XV secolo

Legno, osso, corno, ferro
H 125 x L 190 x P 110 mm
I ferramenti (piastra della serratura, cardini, maniglia) sono originali. Sul coperchio restano due fori dove era fissato il boncinello, perduto. La serratura presenta resti di doratura (ringrazio Paola Boccalatte per le indicazioni fornite sui ferramenti). L'interno è rivestito di un damasco di seta rosso della metà del XVIII o del XIX secolo (sono grato a Paola Ruffino per queste precisazioni), strappato in corrispondenza dei cardini. I rilievi sono ricoperti da abbondanti dorature a conchiglia, moderne, e presentano tracce di policromia: giallo (ocra gialla), rosso (cinabro) sulle labbra, rosso (cinabro) o blu (azzurrite) nei risvolti delle vesti, verde (pigmento a base di rame) nei racemi stilizzati (cfr. A. Agostino, M. Aceto, G. Fenoglio, L. Operti, *Analisi*, in questo catalogo). All'interno sono conservate tre etichette, due rettangolari con, rispettivamente, in inchiostro nero, i numeri 181/AV e 5028; una tonda con, in inchiostro rosso, il numero 181/AV.
In occasione dell'ultimo restauro talune parti sono state smontate e rincollate per rimediare a vecchie incollature debordanti (S. Guido, relazione di restauro, Torino, Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico).
Restauri: Sante Guido, 1996.

Inv. 181/AV
Acquisto da Pietro Accorsi, 1940

Acquisizione
Acquistato presso l'antiquario Pietro Accorsi, il cofanetto proviene dalla collezione Trivulzio. La delibera del 20 novembre 1940 indica che fu pagato lire 2000 e lo descrive in questi termini: «cofanetto di legno rivestito d'avorio (0,185 x 0,105 x 0,13) scolpito a figure sacre e a scene di caccia con traccie di doratura. Italia settentrionale, seconda metà del XV secolo» (AMCTo, CAA 346, 1940 P-a).

Il cofanetto, a base rettangolare, è concluso da un coperchio a forma di mezzo prisma a base esagonale. Su un'anima lignea sono incollate delle placchette in osso, dal bordo modanato, racchiuse entro cornici modanate o separate da listelli su cui sono incisi e dipinti racemi ondulati estremamente semplificati. Sui lati compaiono le figure a tre quarti dei dodici apostoli; cominciando sul lato anteriore a sinistra, e proseguendo in senso orario, si riconoscono, grazie ai loro attributi: Giovanni evangelista, Pietro, Paolo, Giacomo maggiore (?), Andrea, Filippo, Bartolomeo, Tommaso, Giacomo minore (?), Simone, Matteo e Giuda Taddeo. Sui lati del coperchio, negli spazi trapezoidali, sono rappresentati due cani; sul coperchio sei placchette sono distribuite sui tre lati del mezzo prisma; davanti un cacciatore con picca corre incontro a un cinghiale; in alto due cani corrono verso sinistra; dietro un cacciatore con picca corre verso sinistra, seguito da un cane. I fondi sono ornati da fitti tratteggi incrociati. Le scene di caccia sono inserite entro paesaggi stilizzati, dove figurano alberi e il sole. La base è ornata da una scacchiera a riquadri in osso e corno, con 4 x 7 riquadri, e non poteva dunque servire da tavola da gioco.
Le scene di caccia sono molto simili a quelle del cofanetto di cui alla scheda 58. La loro associazione con gli apostoli pare incongrua; su un cofanetto d'impianto simile conservato al Louvre (inv. OA 124; Gaborit-Chopin 2003, pp. 534-535, n. 254), sui cui lati appaiono sante e santi, il coperchio mostra tre scene mariane.
Il cofanetto appartiene all'ampio gruppo di oggetti fiamminghi di cui si è detto qui alle schede precedenti, ma la sua lavorazione è particolarmente sommaria. Il pezzo pare vicino, anche per questa fattura rozza, al cofanetto succitato del Louvre. Tralci altrettanto approssimativi si trovano anche su un cofanetto del Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 6747-1860; Williamson, Davies 2014, vol. II, pp. 680-681, n. 234 [G. Davies]) e su uno a Darmstadt (Hessisches Landesmuseum, inv. Pl 23:8; Jülich 2007, pp. 218-223, n. 54). La struttura del coperchio e gli zoccoli dentati si ritrovano, oltre che nel citato pezzo parigino, in una cassetta di Chicago (Martin d'Arcy, S.J. Collection, Loyola University Museum of Art, inv. 3-84; Randall 1993, pp. 112-113, n. 163).
Il confronto col cofanetto inv. 182/AV (cat. 58) mostra bene come, benché standardizzata quanto ai soggetti e alle forme, questa produzione non fosse meccanicamente ripetitiva.
Malgrado l'esecuzione corsiva, anche per questo manufatto valgono, per la datazione e la localizzazione, le considerazioni svolte alla scheda precedente.

Bibliografia
Mallé 1969, p. 314, tav. 15; Cat. Torino 1996, p. 198, n. 402 (C. Thellung)

Mostre
Torino 1996

MT

58

Cofanetto: animali e scena di caccia

Fiandre, terzo quarto XV secolo

Legno, osso, corno, ferro, argento
H 72 x L 140 x P 100 mm
Sulla base, su un'etichetta ottagonale con bordo azzurro, in inchiostro nero: 856.
Dopo l'ultimo restauro, che ha rimediato all'ossidazione della maniglia d'argento fusa a cera persa e provveduto a consolidare i distacchi e a rimuovere le colle debordanti, il cofanetto è in buone condizioni, benché restino alcune fenditure nelle placchette in osso (sul retro, sullo zoccolo a destra e in corrispondenza del cardine sinistro). Nessuna traccia di colore sulle parti intagliate; labili resti di doratura sulla serratura. I ferramenti non sono originali. L'interno è rivestito di un taffetà di seta rosso del XIX secolo (come cortesemente mi indica Paola Ruffino, che ringrazio); contiene la chiave.
Restauri: Sante Guido, 1997

Inv. 182/AV
Acquisizione imprecisata, in museo dalla fine dell'Ottocento

Acquisizione
La prima menzione dell'oggetto figura nell'Inventario Generale della Collezione Storia del Lavoro, che elenca le acquisizioni effettuate tra il 1861 e il 1893. Al n. 856 figura un: «Cofanetto in osso intagliato (scene di caccia) e fermagli in argento», il cui valore è stimato a 400 lire.

Su un'anima lignea sono applicate placchette in osso dai bordi modanati, scolpite con figure su un fondo lavorato a fitti tratteggi incrociati. I bordi sono rivestiti da cornici modanate. Sul coperchio compaiono quattro placchette che raffigurano, dall'alto in basso, da sinistra a destra, una lepre in corsa verso sinistra, un cane che la insegue, un cane volto all'indietro verso destra, una lepre che sbuca da una tana. Ogni placchetta presenta anche un albero e il sole stilizzati; il suolo erboso è sommariamente suggerito da gruppi di tre linee incise. Sui lati troviamo: fronte, un cane e un cacciatore armato di picca in corsa verso sinistra; lato destro, un cinghiale in corsa verso il cacciatore; retro, due cani che inseguono il cinghiale; lato sinistro, un cane in corsa verso il cinghiale. Anche sui lati sono rappresentati il suolo e gli alberi semplificati. La base è ornata da un motivo a scacchiera bianco e nero, in osso e corno, con 5 x 7 riquadri ed è dunque inadatta a servire da tavola da gioco. Il pezzo è stato attribuito all'Italia settentrionale da Donald Drew Egbert, sulla base di confronti con i tabernacoli mariani ormai piuttosto assegnati alle Fiandre, e da Luigi Mallé, per presunte affinità con le opere degli Embriachi. Esso appartiene invece allo stesso gruppo di cui alle schede 56-57. La maggior parte di queste cassettine presenta sul coperchio personaggi impegnati in una danza moresca, ma sui lati di molte si vedono delle scene di caccia simili a quelle torinesi; è il caso di un cofanetto a San Francisco (The Fine Arts Museum, inv. 1979.50.5a-b; Randall 1993, p. 129, n. 196) e di uno in collezione privata a Milwaukee (Randall 1993, pp. 129-130, n. 197). Scene di caccia compaiono anche su un pettine del Victoria and Albert Museum (inv. 230-1867; Williamson, Davies 2014, vol. II, pp. 624-625, n. 216 [P. Williamson]) e su una scacchiera del Detroit Institute of Arts (inv. 41.2; Randall 1993, p. 130, n. 198). Paula Nuttall ha interpretato tali raffigurazioni come evocazioni della caccia amorosa (Nuttall 2010, p. 135). Tale lettura non conviene alla caccia al cinghiale, ma è pertinente per la caccia alla lepre scolpita sul coperchio (Seidel [1994] 2003, pp. 430-437). Il cofanetto presenta solo scene di caccia, come alcuni altri, già riuniti da Raymond Koechlin; si vedano due cassettine al Musée de Cluny (inv. Cl. 15348) e al Museo Arqueológico Nacional di Madrid (inv. 52202), e soprattutto una al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 2553-1856; Williamson, Davies 2014, vol. II, pp. 686-687, n. 235 [G. Davies]).
Si noti che i piedi sagomati si trovano identici su numerosi cofanetti fiamminghi, (cfr. cat. 57), tra cui, per dare solo qualche esempio, uno del Louvre (inv. OA 124; Gaborit-Chopin 2003, pp. 534-535, n. 254) e uno a Chicago (Martin d'Arcy, S.J. Collection, Loyola University Museum of Art, inv. 3-84; Randall 1993, pp. 112-113, n. 163).
Per la datazione e la localizzazione, si veda alle schede 56-57.

Bibliografia
Koechlin 1924, vol. I, pp. 526-527, vol. II, pp. 469-470, n. 1323; Egbert 1929, p. 196, fig. 49; Mallé 1969, p. 315, tav. 157; Williamson, Davies 2014, vol. II, p. 686 (G. Davies)

Mostre
Nessuna

MT

Cofanetto con figure di animali, Fiandre, 1440-1470 circa. Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 2553-1856

Dubbi, imitazioni e falsi

Fabrizio Crivello

In nessun ambito di studi come in quello degli avori è così spiccata la sensibilità degli studiosi per il dubbio, per le opere controverse, di incerta attribuzione e per le vere e proprie riproposizioni moderne, fraudolente o meno. Questo atteggiamento, che caratterizza largamente – ma non in modo esclusivo – la produzione del periodo gotico, è motivato dall'assenza pressoché totale di iscrizioni che permettano di datare o localizzare le opere, o dalla possibilità che queste siano incontestabilmente associate a un documento. Ancora più raramente è possibile ricondurre le numerose opere pervenute ad artisti la cui attività sia nota. La maggior parte degli intagli eburnei ha perso, infatti, ogni legame con il contesto di origine, sia dal punto di vista storico, sia per quanto riguarda la sua funzione. A queste circostanze si aggiunge il successo collezionistico degli intagli in avorio che, in particolare tra Otto e Novecento, hanno stimolato una considerevole produzione di oggetti in stile, favorita anche dalla fioritura stessa degli studi e, dunque, dalla progressiva pubblicazione di opere antiche e medievali, alle quali ci si è spesso ispirati. Dalla metà dell'Ottocento, la produzione di calchi a fini di ricerca o per fornire modelli alla creazione artistica ha costituito, inoltre, un'altra fonte per copie e falsificazioni.

Fin dalle prime grandi indagini, alcuni studiosi raccolsero documentazione su oggetti dubbi, moderni o contraffatti. È celebre l'aneddoto su Adolph Goldschmidt riferito da Erwin Panofsky: il grande studioso, tra i primi professori tedeschi a insegnare ad Harvard (nel 1927 e nel 1930), fu invitato da una mecenate di New York a tenere una conferenza in casa sua. La comunicazione avrebbe avuto come oggetto i falsi in avorio, tema sul quale il professore aveva raccolto una notevole quantità di materiale durante gli anni passati a redigere il suo imponente corpus delle *Elfenbeinskulpturen* (Goldschmidt 1914-1926). Alla richiesta da parte della mecenate di non giudicare con troppa severità i materiali del Metropolitan Museum, dato che avrebbero assistito anche alcuni dei conservatori del museo, Goldschmidt – che non mancava certo di senso dell'umorismo – chiosò proponendo di intitolare la conferenza «Falsi in avorio, a eccezione di quelli del Metropolitan Museum» (Panofsky 1963, p. 31).

Le incertezze che da subito riguardarono le opere in avorio toccano aspetti molto diversi tra loro: avori incontestabilmente medievali, che imitano quasi alla perfezione intagli tardoantichi, come il celebre Dittico Andrews (Londra, Victoria and Albert Museum, inv. A.47&A-1926); opere che si collocano in ambiti stilistici dei quali è difficile riconoscere i confini cronologici, oppure avori prodotti in serie, ma con livelli qualitativi differenti, o ancora opere moderne che intendono dissimulare l'età della loro realizzazione. Anche il materiale, qualora si tratti di materia eburnea, può sottrarsi ai risultati di analisi scientifiche che vogliano verificarne l'antichità: l'avorio può essere antico, ma l'intaglio moderno, così come l'intaglio medievale può aver utilizzato o

riutilizzato un materiale precedente. Nonostante ciò si è talvolta ricorso alla datazione con il carbonio-14 per cercare di dirimere dibattiti particolarmente controversi (Lowden 2013, pp. 18-19), come è avvenuto ad esempio per alcuni degli avori appartenenti al gruppo della cosiddetta "cattedra di Grado" (Williamson 2003). In casi estremi, le incertezze cronologiche hanno fatto variamente attribuire la medesima opera a periodi che oscillano dalla tarda antichità all'età moderna.

Piccoli oggetti di cui si è perduto il contesto di appartenenza possono presentare caratteristiche superficiali che a prima vista si ritrovano in epoche diverse, ma all'osservatore attento si rivelano come appartenenti ad ambiti artistici poco noti o frequentati. È il caso di opere che si collocano in ambito mediterraneo orientale tra la tarda antichità e il primo Medioevo, per le quali si discute non solo della cronologia, ma anche dei centri di produzione, proponendo ora l'Asia Minore, ora la Palestina o l'Egitto (cat. 59).

Più noti sono i casi di opere realizzate con intento fraudolento tra Otto e Novecento per soddisfare il crescente collezionismo di opere in avorio (Gaborit-Chopin 1973). Non solo le opere medievali, ma anche oggetti antichi vennero contraffatti: gioielli classici ed etruschi, argenti e bronzetti romani fino a includere intere raccolte di oggetti paleocristiani in oro e argento, come il Sacro Tesoro di Giancarlo Rossi, acquistato a Roma tra il 1882 e il 1884 dal collezionista che gli diede il nome (Gasbarri 2014). Non a caso tra queste realizzazioni moderne di oggetti antichi si segnalano tipologie di intagli in avorio scarsamente attestati da ritrovamenti archeologici o da antiche collezioni museali, come ad esempio i rasoi, le cosiddette *novaculae* (cat. 60). Frequente è anche la contraffazione di intagli tardoantichi, bizantini e di età romanica, che hanno talvolta permesso di riconoscere falsari che hanno attinto a opere di collezioni particolari, come nel caso del cosiddetto "falsario Trivulzio", attivo presumibilmente a Milano tra la fine del Settecento e il primo quarto del secolo successivo (Maclagan 1923). In alcuni casi i falsari non si sono limitati a riprendere antiche opere in avorio, ma si sono chiaramente ispirati anche a opere in altre tecniche e in particolare in oreficeria (cat. 62).

Il maggior numero di avori moderni, tuttavia, intende riprodurre opere gotiche dal XIII al XV secolo. Il favore incontrato dallo stile gotico nel XIX secolo fu tra i presupposti di questa produzione, che poteva così proporre ai collezionisti anche opere con soggetti profani, come scene cortesi, di caccia, di tornei con raffigurazioni di castelli e cavalieri. Il più celebre falsario di avori gotici è stato quello identificato da Jaap Leeuwenberg come "Master of the Agrafe Forgeries". Lo studioso olandese attribuì oltre un centinaio di pezzi a un falsario attivo tra la fine del Settecento e gli inizi del secolo seguente. Se il suo intervento ebbe il merito di attirare l'attenzione su un problema cruciale, le sue attribuzioni poco argomentate e fondate su uno studio talora superficiale sono state rapidamente rimesse in discussione (Gaborit-Chopin 1970). Indagini recenti, più articolate e approfondite, hanno permesso di rivalutare molti oggetti condannati da Leeuwenberg (Little 2014; Williamson, Davies 2014, vol. I, pp. 126-129, n. 39 [P. Williamson]). Questo celebre esempio invita, quindi, alla massima prudenza nel ritenere falso un avorio.

La diffusione capillare e l'interesse che si collegano a questo genere di opere fa sì che quasi tutti i grandi musei potrebbero esporre tra le loro collezioni una sezione dedicata alle contraffazioni moderne in avorio. Anche se non si tratta di pezzi genuinamente antichi o medievali, riproposizioni moderne e falsi restano delle creazioni di grande interesse, nei quali è possibile riconoscere l'immagine che in determinati momenti storici si ebbe del passato (*Falsi* [1990] 1993; Tomasi 2004).

Morey 1919; Goldschmidt 1943; Kurz (1948) 1996; Leeuwenberg 1969; Gaborit-Chopin 1970; Gaborit-Chopin 1973; Bergamini 1982; *Falsi* (1990) 1993; Cat. Detroit-Baltimora 1997, pp. 279-307; Tomasi 2004; Guérin 2011; Gasbarri 2014; Kahsnitz 2015; Kahsnitz 2016.

59

Frammento di cofanetto: putto

Egitto (?), VI secolo (?)

Osso
H 85 x L 47 x P 13 mm
Sul retro, in alto a destra, in inchiostro nero: 217 AV. Sempre sul retro, ma più a sinistra e al centro, è incollata l'etichetta circolare dell'antiquario Accorsi, con il numero 5018 2 scritto a penna nel centro. La parte sommitale della placchetta è spezzata; ci sono scheggiature in basso a destra e a sinistra; la lastrina è scalfita sul piede destro della figura. Un foro è stato praticato all'altezza del ginocchio sinistro. Nessuna traccia di colore.

Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 217/AV

Acquisto da Pietro Accorsi, 1940

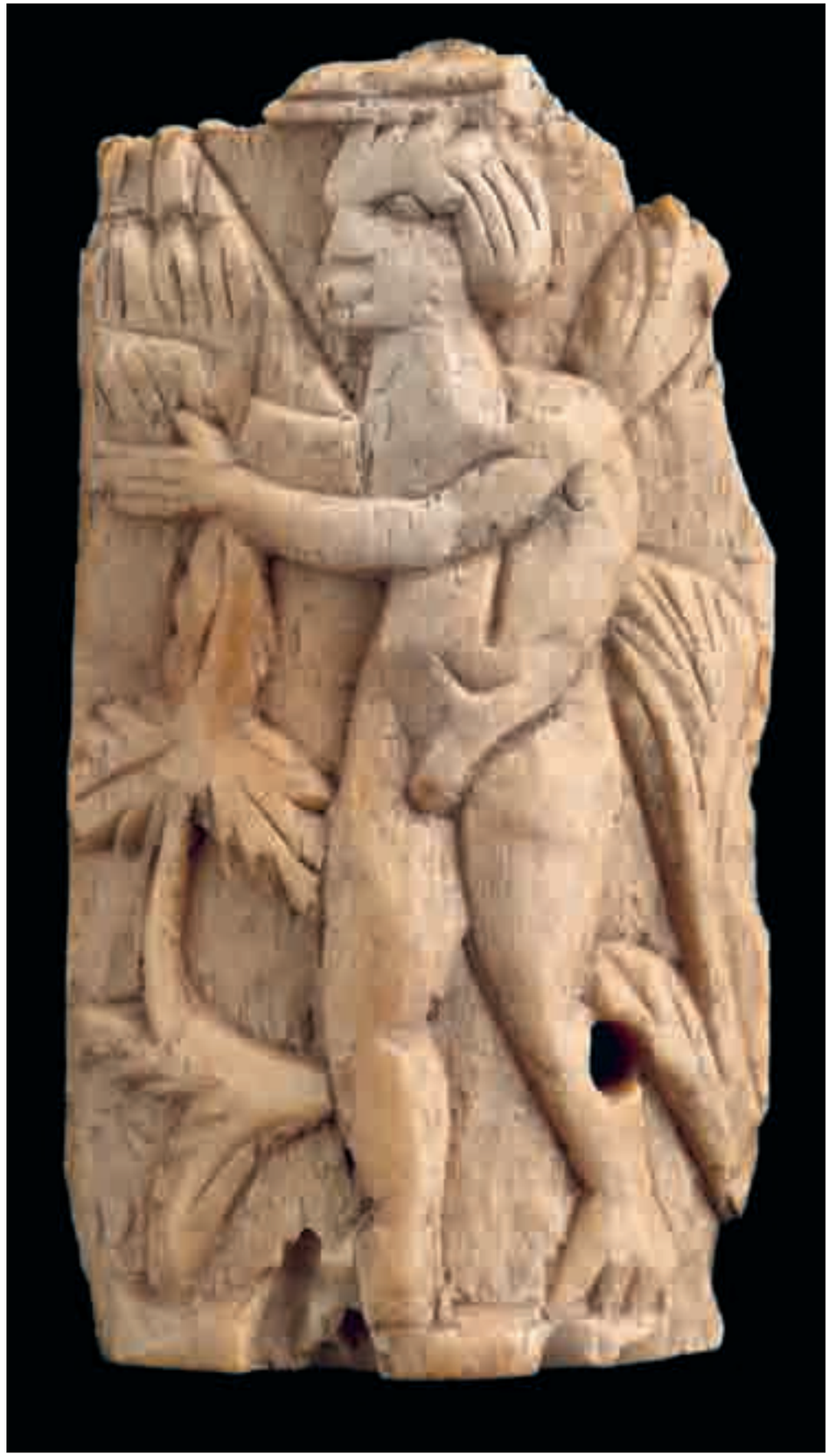
Acquisizione
Il frammento proviene dalla collezione Trivulzio e fu acquistato presso l'antiquario Accorsi. La delibera di acquisito podestarile, del 20 novembre 1940 (AMCTo, CAA 346, 1940) lo menziona come «frammento di rivestimento di cofanetto (alt. 0,085) recante a rilievo figura di Genio alato. XV secolo».

Il frammento è lavorato in modo grossolano, a tal punto che esso risulta di non facile decifrazione. Raffigura un putto nudo e forse alato incedente verso sinistra in un paesaggio sommariamente suggerito da piante stilizzate. Luigi Mallé pensava che si trattasse di una placchetta proveniente da un cofanetto, opera di un intagliatore dell'Italia settentrionale attivo nel XV secolo. Il materiale utilizzato – l'osso – e il formato sono in effetti caratteristici dei manufatti della bottega degli Embriachi e di quelli più o meno affini fabbricati in Italia nel corso del Quattrocento. Tuttavia, è arduo, nel pur vasto corpus di oggetti di questo genere, trovare dei confronti stringenti per il nostro pezzo. In un settore dove la standardizzazione dei formati e delle iconografie fu molto elevata, è inoltre molto insolito il soggetto: sugli oggetti anche latamente embriacheschi putti ignudi compaiono per lo più su listelli orizzontali provenienti da coperchi, occasionalmente su listelli sagomati appartenenti a cornici di specchio, ma molto più raramente sui lati delle cassettine (cfr. cat. 29-52).
Anche da un punto di vista stilistico alcuni indizi sembrano puntare in un'altra direzione. La rudezza della lavorazione, l'estrema semplificazione nella rappresentazione del piede, ricordano analoghi caratteri presenti su certi avori paleocristiani – si vedano in particolare alcune pissidi o frammenti di pissidi che Wolfgang Fritz Volbach data al VI-VII secolo (Volbach [1916] 1976, pp. 118-119, nn. 194-196, tav. 96). Uno di questi frammenti, conservato a Ann Arbor (University of Michigan, Kelsey Museum of Archaeology) è riferito dallo studioso all'Egitto (Volbach [1916] 1976, p. 118, n. 194a, tav. 96). Proprio in Egitto sono state ritrovate numerose placchette in osso destinate in origine a ornare, con ogni verosimiglianza, dei cofanetti (Volbach [1916] 1976, pp. 63-64; Marangou 1976; Rodziewicz 2007). Molti frammenti di questo genere presentano dei fori praticati per fissare la lastrina al supporto, sovente vistosi e, ai nostri occhi, poco estetici, come nel caso del frammento torinese (cfr. Marangou 1976, tavv. 2a, 6a-b; sono grato a Paul Williamson che ha richiamato la mia attenzione su questo dettaglio). La radicale stilizzazione del nostro pezzo ha una qualche affinità con un frammento riprodotto da Lila Marangou (Atene, Benaki Museum, inv. 12750; Marangou 1976, tav. 15b), ma confronti più convincenti sono possibili soprattutto con alcuni frammenti in osso da cofanetti, raffiguranti putti incedenti, studiati all'inizio del XX secolo da Józef Stryzgowski (Stryzgowski 1904, p. 185, nn. 7093-7095, figg. 241-243). Tali accostamenti richiedono molta prudenza, data la scarsa leggibilità delle illustrazioni pubblicate dallo studioso viennese. Tuttavia, le similarità nel materiale, nel formato, nel soggetto, nel trattamento anatomico sono tali da indurre a proporre, per la placchetta torinese, un'attribuzione all'Egitto del VI secolo.

Bibliografia
Mallé 1969, p. 310

Mostre
Nessuna

MT



60

Tre astucci di rasoio (cosiddette *novaculae*)

Roma, ultimi decenni XIX secolo

Materiale osseo (avorio?) estremamente degradato, ricoperto da una patina ottenuta con un impasto di gesso e resina.
H 125 x L 40 mm; H 90 x L 37 mm; H 90 x L 40 mm
Caduta in più punti della patina superficiale, con effetto simile alla calcinatura; minute ma numerose scheggiature delle superfici; frattura della mascella inferiore nella protome zoomorfa dell'esemplare 128/AV.
Restauri: nessuno

Inv. 216/AV; inv. 127/AV; inv. 128/AV
Acquisto dalla Banca d'Italia, 1934

Acquisizione
Acquistati dalla Banca d'Italia il 27 gennaio 1934 (AMCTo, CAA 135, 1934 P), provengono dalla collezione Gualino come i pettini di fattura e materiale simili 97/AV e 112/AV-116/AV (Viale 1948, p. 125). La collezione Gualino comprendeva altre dodici *novaculae*, di cui undici confluite contemporaneamente nelle raccolte della Galleria Sabauda e una dispersa (Venturi 1926, tavv. 58-61; Bergamini 1982, p. 244).

Simili per struttura, dimensioni e distribuzione degli apparati decorativi, i tre astucci dovevano contenere una lama quadrangolare (non conservata), incernierata su di un perno passante a una delle estremità ed estraibile con movimento rotatorio; dotati di un profondo incavo praticato con una sega, essi sarebbero serviti allo stesso tempo come manico con cui impugnare il rasoio al momento dell'impiego. L'esemplare 126/AV reca all'estremità libera una protome leonina caratterizzata da un intaglio piuttosto schematico, mentre le superfici laterali, chiuse entro cornici a listelli, recano due pantere dal corpo sinuoso. Su un lato dell'esemplare 127/AV è raffigurata una lupa di gusto naturalistico, sull'altro compare un erote a cavallo di una leonessa, in un campo bordato all'estremità da una fascia con motivi geometrici. L'esemplare 128/AV, infine, termina all'estremità libera con una testa di capro, cui si affiancano, negli spazi delle due facce, la protome di un cinghiale e la figura intera di un lupo nell'atto di azzannare una capra. Le possibili datazioni e i luoghi d'origine sono apparsi da subito incerti: Viale aveva proposto il Medio Oriente e il II-I secolo a.C.; Venturi l'Italia romana e il II-III secolo d.C.; Mallé l'Egitto, o la Siria, e il III-IV secolo d.C.

Intagliati ciascuno in un unico blocco di materiale osseo, i tre astucci sono stati ricoperti da una patina destinata a conferire un aspetto lucido e leggermente brunito, imitante quello di supposti oggetti di scavo. La loro falsità, così come dei pezzi simili attualmente nella Galleria Sabauda, è stata dimostrata dall'archeologo Giovanni Bergamini in occasione della mostra *Dagli ori antichi agli anni Venti*, dedicata alla collezione Gualino (Bergamini 1982; ulteriori elementi a supporto in Guarducci 1984, pp. 132-137). Da un punto di vista funzionale, lo studioso ha evidenziato l'impossibilità di adoperare questi rasoi, essendo i manici troppo fragili e corti per essere impugnati e mossi efficacemente: esemplari realmente antichi, scoperti a Pompei nel primo decennio del Novecento (e descritti da Della Corte 1919), anch'essi composti di un astuccio e di una lama montata su perno, sono dotati di una struttura più solida ed effettivamente utilizzabile. Da un punto di vista iconografico, inoltre, Bergamini ha messo in luce la stridente eterogeneità dei motivi decorativi, in contrasto con la stretta somiglianza dei supporti, e che rimanda a un repertorio che spazia dall'arte greca orientalizzante (sul pezzo 126/AV) a quella tardo-romana (nel pezzo 127/AV); a ciò si devono le disparate cronologie proposte quando gli oggetti erano ancora considerati manufatti antichi.
Bergamini, seguito dall'epigrafista Margherita Guarducci, ha ricollegato l'origine dei quindici rasoi della collezione Gualino a un gruppo di antiquari, artigiani-restauratori e archeologi che, nella Roma di fine Ottocento, faceva capo al Cavalier Francesco Martinetti (1833-1895), personaggio dalla fama tutt'altro che immacolata (Guarducci 1980, pp. 471-529; Bergamini 1982, pp. 246-251; Guarducci 1984, pp. 132-161; Perrone Mercanti 1990; Cerbella 2008, pp. 64-71). A dispetto di una profonda cultura, di incarichi ufficiali e di riconoscimenti nel mondo accademico, il nome di Martinetti è rimasto legato a un lucroso commercio di manufatti archeologici, fra i quali si annoverano falsi conclamati, come il cosiddetto Trono di Boston, oppure oggetti lungamente dibattuti, come la Fibula Prenestina: collaborando strettamente con l'archeologo tedesco Wolfgang Helbig (1839-1915) e avendo alle proprie dipendenze artigiani specializzati nella scultura del marmo, nell'incisione delle gemme e nelle arti orafe, questo singolare personaggio avrebbe sovrainteso per molti decenni alla creazione di una serie di falsi tanto numerosa quanto eterogenea, destinati a collezioni private o a musei diretti da persone fiduciose nelle perizie

compiacenti di Helbig. Proprio fra gli interessi di quest'ultimo è documentato quello per i rasoi di epoca romana (in latino *novaculae*), tipologia di manufatti ancora ignota nella seconda metà del XIX secolo, fino a quando lo stesso Helbig, nel 1878, non asserì di possederne uno (fornitogli, sembra, proprio da Martinetti; Bergamini 1982, pp. 246-249); si trattava dell'esemplare della collezione Gualino poi perduto (Venturi 1926, tav. 61; cfr. Bergamini 1982, p. 246), ma affine per forma e stile agli esemplari oggi divisi fra il Museo Civico e la Galleria Sabauda. La comune provenienza dalla raccolta del pittore romano Attilio Simonetti (1843-1925), amico di Helbig nonché abituale cliente di Martinetti, offre ulteriori appigli per identificare in quest'ultimo l'ideatore di tali falsi.

Come già cautamente suggerito (Bergamini 1982, p. 251 nota 14), è possibile riconoscere in queste e nelle *novaculae* della Galleria Sabauda due mani diverse, caratterizzate rispettivamente da un linearismo grafico nella resa degli animali (esemplare 126/AV, simile ai pezzi della Galleria Sabauda nn. 134, 137, 142 e 143), e da un naturalismo non privo di un certo gusto espressionista (esemplari 127 e 128/AV, accostabili ai pezzi in Galleria Sabauda nn. 136, 138, 139, 140, 141, 144, 145). E precisamente due sono stati i candidati quali artefici materiali degli oggetti: Martinetti stesso, orafo e incisore di talento (Cerbella 2008, p. 70); e lo scultore romano Pio Riccardi, forse autore del Trono di Boston, residente – semplice casualità? – a poca distanza dalla casa di Simonetti (Guarducci 1984, pp. 135-136).

Bibliografia

Venturi 1926, tavv. 58-61; Viale 1948, p. 125; Mallé 1969, pp. 279-280; Bergamini 1982; Guarducci 1984, pp. 132-137; Cerbella 2008, pp. 70 e 73

Mostre

Torino 1982

MA

61

Sei pettini

Roma, ultimi decenni XIX secolo

Materiale osseo (avorio?) estremamente degradato, ricoperto di una patina ottenuta con un impasto di gesso e resina.
H 138 x L 40 mm (il pettine) e H 147 x L 36 mm (la custodia); H 130 x L 50 mm; H 170 x L 50 mm; H 137 x L 50 mm; H 136 x L 50 mm; H 131 x L 52 mm.
Distacco e perdita parziale dei denti in tutti gli esemplari (alcuni frammenti del 113/AV sono conservati a parte); distacco in molti punti della patina superficiale, con effetto simile alla calcinatura; numerose minute scheggiature delle superfici; rottura in più parti della custodia dell'esemplare 97/AV.
Restauri: nessuno

Inv. 97/AV; inv. 112/AV; inv. 113/AV; inv. 114/AV; inv. 115/AV; inv. 116/AV
Acquisto dalla Banca d'Italia, 1934

Acquisizione
Acquistati dalla Banca d'Italia il 27 gennaio 1934 (AMCTo, CAA 135, 1934 P), provengono dalla collezione Gualino, come gli astucci di rasoio (cosiddette *novaculae*), in materiale simile, inv. 126/AV-128/AV.

I sei pettini mostrano una struttura simile, caratterizzata da un'unica fila di denti, da un profilo superiore curvo con spalle rialzate (in modo da agevolare la presa) e da spesse alette alle estremità inferiori. I motivi decorativi sono geometrici e zoomorfi: i primi comprendono file di circoletti concentrici (del tipo "a occhio di dado") di dimensioni variabili, campi quadrangolari campiti da linee intrecciate, segmenti lineari "a greca"; i secondi comprendono teste di ariete (115 e 116/AV) e protomi d'aquila molto stilizzate (113/AV). L'esemplare 97/AV è fornito di un astuccio, oggi frantumato anche se completo, composto di due placchette in origine unite mediante perni cilindrici. Datazioni e luogo d'origine avevano creato non poco imbarazzo agli studiosi: Viale aveva proposto il Medio Oriente e il II-I secolo a.C., Mallé invece l'Egitto, o la Siria, e il III-IV secolo d.C.
La falsità di tutti questi oggetti è stata dimostrata dall'archeologo Giovanni Bergamini contestualmente a quella dei quattordici astucci di rasoio giunti al Museo Civico e alla Galleria Sabauda dalla collezione Gualino, a loro volta provenienti prima del 1926 dalla raccolta del pittore Attilio Simonetti (1843-1925), tramite la casa d'aste romana Sangiorgi (Bergamini 1982). Lo stile fortemente eclettico e la provenienza da Roma hanno permesso a Bergamini di identificare i falsari in quel gruppo di artigiani e restauratori che, nella seconda metà dell'Ottocento, faceva capo a Francesco Martinetti (1833-1895), antiquario spregiudicato e dalla fama molto dubbia (Guarducci 1980, pp. 471-529; Bergamini 1982, pp. 246-251; Perrone Mercanti 1990; Cerbella 2008, pp. 64-71). In collaborazione con l'illustre archeologo tedesco Wolfgang Helbig (1839-1915), Martinetti aveva avviato una lucrosa produzione di falsi manufatti archeologici, fra cui si possono annoverare il Trono di Boston e, forse, la Fibula Prenestina, la cui effettiva autenticità resta dibattuta. Il carattere eterogeneo dei motivi decorativi, desunti da un repertorio che spazia dall'arte greca arcaica a quella altomedievale, ha indotto l'epigrafista Margherita Guarducci a definire questi pettini "umoristici" per la grossolanità della contraffazione (Guarducci 1984, p. 134); inoltre, le teste di ariete degli esemplari 115 e 116/AV sono estremamente simili alle protomi zoomorfe delle *novaculae* nn. 142, 143 della Galleria Sabauda, e 126/AV del Museo Civico: è verosimile che l'artefice sia stato il medesimo.
L'analisi chimica recentemente condotta sugli esemplari 113 e 116/AV ha confermato la contraffazione, resa manifesta dalla stesura di una patina destinata ad antichizzare i pezzi (in aggiunta a incrostazioni terrose difficili da rimuovere, fissate probabilmente con colla) e a celare la pessima qualità della materia ossea; del resto, le "patine" erano un espediente cui Martinetti ed Helbig ricorrevano abitualmente per migliorare l'aspetto dei loro falsi, come nei casi ben documentati di un'ermetta moderna in marmo rosso venduta al collezionista danese Carl Jacobsen (cfr. Guarducci 1987), o della stessa Fibula Prenestina (autentica o meno che sia; Formigli 1992, p. 343). Si deve infine rilevare l'incongruenza strutturale di questi pettini, particolarmente evidente nel 113/AV che, più degli altri, imita esemplari longobardi della fine del VI-prima metà del VII secolo, come i quattro scoperti nel 1897 nelle tombe 49, 79, 86 e 140 della necropoli di Nocera Umbra (e ottimamente illustrati da Paribeni 1918, coll. 249, 272, 284, 324, figg. 99, 122, 150, 173): mentre i pettini autentici sono composti di più elementi uniti per mezzo di perni, quello falso è stato scolpito in un unico pezzo, riproducendo il modello anche nei dettagli superflui.

Bibliografia
Viale 1948, p. 125; Mallé 1969, pp. 280-282; Bergamini 1982, p. 251 nota 14; Guarducci 1984, p. 134

Mostre
Nessuna

MA

62

Placca: Cristo in maestà e scene cristologiche

Italia settentrionale (Milano?), XIX (o inizi XX?) secolo

Avorio
H 87 x L 116 x P 5 mm
La placca è in buone condizioni, anche se presenta numerose incrinature verticali. Ai quattro angoli è presente un foro (due in basso a destra). In base alla scheda del museo, sul retro sarebbe stato leggibile il numero 191 scritto a matita, ora svanito. Sull'etichetta circolare dell'antiquario Accorsi è riportato a penna il numero «5030–pr–». Al centro del margine inferiore del lato posteriore si riconosce una integrazione di forma triangolare.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 142/AV
Acquisto da Pietro Accorsi, 1940

Placca con scene cristologiche, Italia settentrionale (Milano?), XIX (o inizi XX?) secolo. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Galleria di Palazzo Cini (deposito eredi Cini), inv. VC 3000

Acquisizione
L'opera fu acquistata dall'antiquario Accorsi, che ne dichiarò la provenienza dalla collezione Trivulzio (non confermata da altre informazioni, né dai riscontri inventariali); la delibera di acquisito podestarile del 20 novembre 1940 (AMCTo, CAA 346, 1940) la menziona come «copertina di evangeliario».

La superficie della placca, lavorata a bassissimo rilievo, è suddivisa in quattro riquadri da una larga croce; al centro Cristo siede benedicente in mandorla all'incrocio dei bracci, all'interno dei quali sono inseriti i simboli degli evangelisti: quelli di Giovanni e di Matteo rispettivamente in alto e in basso, quelli di Luca e di Marco a sinistra e a destra. Nei riquadri risultanti tra i bracci della croce sono raffigurati la Natività (con l'Annuncio ai Pastori), l'Adorazione dei Magi, il Tradimento di Giuda e la Crocifissione.
Nel 1969 Luigi Mallé si mostrava imbarazzato dinanzi all'opera, dove «accenti orientali si alleano a particolari iconografici e stilistici di marca occidentale, anche nordica»; vi riconosceva «un sapore tardoromanico, nell'impianto generale», all'interno del quale emergono però elementi iconografici più recenti, appartenenti a epoche successive, «come la resa graffita dell'aquila e delle ali di S. Matteo», «l'atteggiamento dei dolenti nella Crocifissione, l'aureola e il suppedaneo del Cristo benedicente», che gli lasciavano supporre una datazione al tardo XIV secolo, «ove sia da escludere un dubbio sull'autenticità» (Mallé 1969, p. 287).
Caratteristiche formali e iconografiche dell'avorio rivelano, infatti, l'origine moderna dell'intaglio. La suddivisione della placca con una grande croce, il Cristo in maestà al centro e, soprattutto, l'inserimento dei simboli degli evangelisti all'interno dei bracci discendono dal caratteristico comparto centrale con la grande croce gemmata che decora il fronte del celebre altare d'oro di Sant'Ambrogio, dove nei quattro riquadri sono raffigurati gli apostoli a gruppi di tre (Elbern 1952, pp. 24-27). Una coppa cilindrica in avorio conservata a Madrid (Museo Lázaro Galdiano, inv. 3064), anch'essa una realizzazione moderna, ripete su uno degli emicilindri il comparto centrale del fronte dell'altare d'oro di Sant'Ambrogio, mentre sull'altro riunisce sei scene cristologiche (Cat. Lisbona 1945, p. 20, n. 67; Cat. Saragozza-Tarragona-Siviglia 2006, p. 95).
Come è stato brillantemente riconosciuto (*La Galleria di Palazzo Cini* c.d.s., pp. 275-276, n. 73 [B. Chiesi]), anche le scene cristologiche

della placca torinese sono riconducibili a precisi modelli in oreficeria. La Natività, il Tradimento di Giuda e l'Adorazione dei Magi riprendono le corrispondenti scene presenti sull'antependio in argento della cattedrale di Città di Castello (Museo del Duomo), realizzato in Umbria, forse a Spoleto, verso la metà del XII secolo (Santanicchia 2013). Per i simboli degli evangelisti Matteo e Giovanni si è attinto invece a quelli sul verso della croce astile di Assisi (Museo del Tesoro di San Francesco), anch'essa di origine, forse, spoletina e riferita all'ultimo quarto del XII secolo (Cat. Foligno 2012, pp. 119-129, n. 1 [M. Santanicchia]).
Non sussistono, quindi, dubbi sul fatto che l'opera sia una realizzazione moderna, che unisce con disinvoltura modelli medievali di epoca diversa. Senza poter escludere altre possibilità, la ripresa dello schema compositivo del fronte dell'altare d'oro di Sant'Ambrogio induce a credere che la placca sia stata prodotta in Italia settentrionale, forse a Milano, dove l'intaglio di avori moderni e di contraffazioni è nota agli studi (Maclagan 1923; Kurz [1948] 1996, pp. 204-205) e dove non mancano esempi di legature moderne in cui si uniscono con gusto eclettico modelli differenti, tardoantichi e medievali (Schnitzler 1965, pp. 225-228). La conoscenza delle opere di oreficeria umbra del XII secolo potrebbe essere stata mediata da riproduzioni: l'antependio di Città di Castello venne reso noto da Seroux d'Agincourt ne la *Storia dell'Arte dimostrata coi monumenti*, edita tra il 1826 e il 1829, senza dimenticare che la Mostra di Antica Arte Umbra del 1907 ha contribuito a diffondere la conoscenza delle due opere in oreficeria citate (Gnoli 1907).
Dal punto di vista stilistico la placca torinese si lega strettamente al rilievo con Adorazione dei Magi, Fuga in Egitto, Battesimo di Cristo e Crocifissione di Venezia (Fondazione Giorgio Cini, Galleria di Palazzo Cini, inv. VC 3000; *La Galleria di Palazzo Cini* c.d.s., pp. 275-276, n. 73 [B. Chiesi]), anch'esso una realizzazione moderna. I due avori sono probabilmente opera dello stesso intagliatore ed entrambi entrarono nelle attuali collezioni tra quarto e quinto decennio del Novecento: quella torinese fu acquistata nel 1940 dall'antiquario Accorsi, quella veneziana giunse nella raccolta Cini dalla collezione Roseo nel 1941.

Antependio con Cristo in maestà e scene cristologiche: Natività, Umbria (Spoleto?), verso metà XII secolo. Città di Castello, Museo del Duomo

Croce astile, verso, Umbria (Spoleto?), ultimo quarto XII secolo. Assisi, Museo del Tesoro di San Francesco

Bibliografia
Viale 1948, p. 127; Mallé 1969, p. 287; Crivello 2009; *La Galleria di Palazzo Cini* c.d.s., pp. 275-276, n. 73 (B. Chiesi)

Mostre
Nessuna

FC

63

Anta destra di dittico: Andata al Calvario e Crocifissione

Francia (?), XIX secolo (?)

Avorio
H 92 x L 51 x P 6 mm
Sul retro, in alto, sotto il foro, in rosso: 830; nell'angolo in basso a sinistra, in inchiostro nero: 139 AV.
Tracce dei due cardini sul margine sinistro. Largo foro in alto al centro. Superfici consunte, nessuna traccia di colore.
Restauri: Sante Guido, 1998

Inv. 139/AV
In Museo dal 1870-1880 circa

Acquisizione
Acquisito con modalità non precisata, in museo dalla fine dell'Ottocento.

La placchetta è l'anta destra di un dittico. Su due registri sovrapposti, le scene sono albergate sotto tre archi acuti trilobati che poggiano su mensole. In alto è rappresentata l'Andata al Calvario: Cristo, al centro, porta la croce sulla spalla destra e si volge verso la Madre, che lo segue accompagnata da un'altra donna; Egli è preceduto da due sgherri, uno che lo trascina impugnando con ambe le mani il suo braccio sinistro, l'altro che porta il martello. In basso si vede la Crocifissione: Maria e Giovanni affiancano la croce; accanto a Giovanni si trova l'aguzzino col martello, mentre vicino a Maria stanno due pie donne, una delle quali porta un soggolo e tiene con la destra un recipiente con coperchio che ricorda i vasi d'unguenti portati dalle Marie quando si recano al sepolcro.
La fattura è estremamente sommaria, le proporzioni dei corpi e quelle tra le figure sono sorprendentemente disarmoniche. La composizione dell'Andata al Calvario è simile a quella che si trova su vari avori della seconda metà del Trecento, come un dittico dell'Iparmuvészeti Múzeum di Budapest (inv. 18846) o uno del Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 290-1867; Williamson, Davies 2014, vol. I, pp. 306-307, n. 102 [G. Davies]). In questi casi però un aguzzino porta il martello, l'altro i chiodi.
Iconograficamente, l'anta presenta varie stranezze. Ci si potrebbe anzitutto attendere che la scena più nobile, la Crocifissione, si trovasse sul registro superiore, come ad esempio su una tavoletta dell'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt (inv. Pl 36:100; Jülich 2007, pp. 212-213, n. 51). È vero che il senso di lettura delle scene narrative sui dittici eburnei gotici presenta una grande varietà di soluzioni (Stahl 1997), ma qui a questa prima singolarità se ne aggiungono altre. È curioso in effetti che, in una Crocifissione a più personaggi, il braccio orizzontale della croce attraversi tutta la larghezza dell'anta. La presenza di uno sgherro col martello in questa stessa scena è un caso più unico che raro, così come è anomalo che una delle donne porti un vaso per unguenti. Particolarmente improbabile pare l'abbigliamento dell'uomo che afferra il braccio di Cristo nell'Andata al Calvario: un abito della seconda metà del Trecento abbottonato sul davanti terminerebbe con un corto gonnellino attillato, e non sarebbe stato portato al di sopra di un altro capo (qui una corta tunica). Ad ogni modo, nella seconda metà del Trecento, i bottoni sono accessori di lusso, che non convengono dunque a un carnefice che s'immagina di posizione sociale inferiore. Tutti questi elementi sembrano rivelare non solo una conoscenza imperfetta delle convenzioni iconografiche, cosa che sarebbe forse ammissibile anche per un intagliatore trecentesco, ma anche un'incomprensione della logica materiale e sociale della moda. Pare dunque probabile che ci si trovi davanti all'opera di un intagliatore che vuole imitare una creazione trecentesca, benché la consunzione e gli alloggiamenti per le cerniere siano compatibili con una fabbricazione antica. Il sospetto è rafforzato dal fatto che il pezzo ha qualche somiglianza con un dittico del Musée du Vieux-Château di Laval (inv. 4144) che Raymond Koechlin considerava falso (Koechlin 1924, vol. II, p. 143, in relazione al n. 338). Anche su quest'ultimo uno sgherro, nella scena della Flagellazione, porta un abito di foggia sconosciuta al Trecento e incongruamente ornato di bottoni; nella scena della Crocifissione, il Cristo è prossimo a quello della scena corrispondente sull'anta torinese, e una pia donna porta il soggolo, come a Torino. Il panneggio di Maria nella Crocifissione di Laval ricorda quello della Vergine nella nostra Andata al Calvario. Gli scarti nelle proporzioni sono affini nelle due opere.

Bibliografia
Mallé 1969, p. 296, tav. 129

Mostre
Nessuna

MT

Anta destra di dittico con scene dell'Infanzia e della Passione di Cristo, Francia (?), XIX secolo (?). Laval, Musée du Vieux-Château, inv. 4144

64

Cofanetto: creature fantastiche

Italia settentrionale (?), prima metà XIX secolo (?)

Legno, osso, corno, osso tinto di verde e d'arancio, tessuto, metallo
H 195 x L 305 x P 220 mm
Il fondo è formato da tre elementi lignei, dipinti di rosso, mentre la cornice del fondo presenta solo tracce di pittura rossa. Al centro è incollata una piccola etichetta bianca, ottagonale, col bordo blu, con al centro la lettera 'B' maiuscola scritta in corsivo, in inchiostro nero. A sinistra dell'etichetta è applicato un sigillo in ceralacca rossa, poco leggibile. Vi figura un'aquila bicipite coronata, tenente tra le zampe scettro, spada e globo, sormontata dalla corona imperiale d'Austria, nel cui petto è inserito uno scudo indecifrabile, ma sormontato dalla corona ferrea: si tratta dunque dello stemma del regno lombardo-veneto. Lo scudo doveva quindi essere inquartato, al primo e al quarto di Milano (la vipera viscontea), al secondo e al terzo di Venezia (il leone di san Marco), caricato sul tutto di uno scudetto alle armi degli Asburgo-Lorena (interzato in palo d'Asburgo, Austria e Lorena). All'intorno si intravede il collare del Toson d'Oro, ma la cattiva qualità dell'impressione impedisce di capire se c'erano anche altre insegne di ordini asburgici (ringrazio Luisa Gentile per l'aiuto prestatomi nella lettura del sigillo). L'iscrizione che corre attorno allo stemma, anch'essa assai consunta, recita: IMP. REG. ACC(adem)IA DI BELL(e arti) VENEZIA.
L'interno del cofanetto è rivestito in velluto blu tagliato misto di lana, della metà dell'Ottocento (debbo questa indicazione a Paola Ruffino, cui va la mia gratitudine). Il cofanetto contiene alcune vecchie etichette di manufatti eburnei del museo. Le cerniere, moderne, sono in rame; i chiodi che le fissavano al supporto sono stati sostituiti da viti in acciaio inossidabile nell'ultimo restauro, che ha anche provveduto a consolidare le tarsie, a rincollare i rilievi in osso e a reintegrare le lacune dell'intarsio con cere pigmentate con terre naturali (S. Guido, relazione di restauro, Torino, Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico).
Restauri: Sante Guido, 1996

Inv. 185/AV
Acquistato nel 1864 dalla successione di Giulia Falletti di Barolo

Acquisizione
Il cofanetto fu acquisito dal Comune dalla successione della marchesa Giulia Falletti di Barolo ed è identificabile (come ha notato Maria Paola Soffiantino in una nota manoscritta nel dossier del pezzo in museo) nell'elenco degli oggetti ritirati dalla detta successione per conto del municipio, stilato il 2 settembre 1864 da Federico Pezzi su incarico d Pio Agodino: «n. 2 Una cassetta con bassorilievi in avorio [valore d'estimo L.] 100» (Torino, Archivio amministrativo dell'Opera Pia Barolo, amministrazione centrale, VIII-17). La maggior parte degli altri pezzi acquistati ha un valore molto più basso, spesso di poche lire; il n. 1 riguarda però «cinque aquerelle del Bagetti [valore d'estimo] L. 250» (Torino, Archivio amministrativo dell'Opera Pia Barolo, amministrazione centrale, VIII-17). Il guardiano del museo fu incaricato di ritirare «i vari oggetti quadri ed altri che sono stati messi a parte per acquisto del Municipio» il 24 luglio 1864 (Torino, Archivio amministrativo dell'Opera Pia Barolo, amministrazione centrale, VIII-17). Il nostro pezzo figura anche nell'inventario della marchesa, dove è descritta al n. 811 una «cassetta antica d'avorio scolpito [del valore di] lire cinquanta» (Torino, Archivio patrimoniale dell'Opera Pia Barolo, I.5.1-1, *Inventario della successione della Signora Marchesa Giulietta Falletti di Barolo nata Colbert di Maulevrier*, 4 febbraio – 14 aprile 1864, f. 125v; ringrazio Giovanna Saroni per quest'indicazione).
Giulia e Tancredi Falletti di Barolo sono personaggi di primo piano della vita politica, sociale e culturale della Torino ottocentesca, noti anzitutto per le loro attività filantropiche (Ratti 1982; Valentini 1964). L'aspetto meglio indagato della loro attività collezionistica è quello relativo alla quadreria (Corrado 1995), ma le ricerche recenti hanno anche messo in luce il loro gusto per opere neogotiche e la loro passione per il medioevo (Corrado 1995, pp. 168-169; Ghisotti 1999, p. 51). È probabilmente in questo quadro che si spiega l'acquisizione, da parte loro, del cofanetto in questione.
Il sigillo apposto sulla base parrebbe attestare una provenienza dall'Imperial Regia Accademia di Belle Arti di Venezia; l'istituzione portò questo nome solo tra il 1832 e il 1842 (http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodente&Chiave=54588; consultato nel marzo 2015), il che indicherebbe che la marchesa lo acquisì dopo il 1832.

Il cofanetto, a pianta rettangolare, è chiuso da un coperchio a pagoda dalla sommità piatta. Le partizioni orizzontali del manufatto sono ornate da una successione di fasce decorative. La base e la cornice superiore della cassa sono fortemente aggettanti. La base presenta una cornice in osso modanata e un intarsio con stelle a sei punte inscritte entro esagoni concatenati racchiusi tra due filettature. La cornice è decorata da un motivo a grandi dentelli alternati, in osso e in corno. Sui lati del corpo sono disposte ventisei placchette in osso, quattro delle quali, sugli angoli, prendono la forma di pilastrini scanalati. Le altre, tutte col fondo inciso da un fitto tratteggio incrociato, rappresentano: fronte: un albero con foglie lanceolate, un centauro con bastone, un grosso uccello, un centauro con bastone in atto di caricare, un quadrupede davanti

a un albero, un ignudo barbato che impugna una bandiera con la destra, un ignudo imberbe che porta una sorta di dragone; lato destro: un albero a foglie lanceolate, un ignudo con randello e tromba, un cinghiale, un ignudo con picca; retro: un albero a foglie lanceolate, un ignudo imberbe con clava, un drago, un centauro saettante, un unicorno, una donna che esce da una porta turrita, un cavallo alato; lato sinistro: un albero a foglie lanceolate, un ignudo imberbe con clava, un drago che si gratta il collo con una zampa, un ignudo imberbe con picca e clava.

Il coperchio è munito alla base di una cornice modanata in osso e presenta una piattaforma decorata con esagoni a tarsia, una fascia di listelli ossei disposti orizzontalmente, una cornice in osso e una sommità piatta intarsiata con una cornice perimetrale a seghetta e un quadro centrale con stelle a sei punte entro esagoni intrecciati. La fascia ossea presenta, su un fondo di foglie di rosa: fronte: due ignudi affrontati che reggono ciascuno uno scudo ovale bianco; lato destro: due ignudi appaiati a testa capovolta; retro: due ignudi affrontati che reggono una rosa stilizzata; lato sinistro: due ignudi affrontati che reggono una rosa stilizzata.

La sesta placchetta del retro, con la donna che esce da una porta, non è pertinente e proviene da un cofanetto con storie di Susanna, come ha riconosciuto già Antonia Boström (scheda dattiloscritta conservata al museo, 1984). Figure simili si trovano sul cofanetto del Museo Nazionale di Ravenna (inv. 1031; *Oggetti in avorio* 1993, pp. 95-98, n. 136) o su quello del Museo delle Arti Decorative di Milano (inv. 151; Zastrow 1978, p. 42, n. 77, tavv. 198-201).

L'impianto generale del cofanetto è tipico di opere del secondo quarto del XV secolo, in particolare per la presenza di pilastrini scanalati, di cornici in osso modanate, e del motivo a dentelli alternati chiari e scuri. Si spiega dunque che sia Luigi Mallé, sia Elena Merlini abbiano pensato all'opera di un imitatore quattrocentesco degli Embriachi. Come ha però osservato Luciana Martini, il pezzo pare «assai sospetto di falsificazione». Mentre la produzione di ambito anche latamente embriachesco è usualmente assai standardizzata, non esistono confronti entro tale corpus per le singolari raffigurazioni di questa cassetta. Alcuni dettagli appaiono incongrui per un pezzo quattrocentesco, come il fatto che vari ignudi portino attorno alla vita una sorta di cordicella da cui pende una foglia di fico, con una forma di senso del pudore che pare piuttosto ottocentesca. Il loro aspetto rinvia del resto più all'iconografia dei popoli primitivi che a quella del mondo medievale degli uomini selvaggi. Anche il serraglio di animali mostruosi e esotici che popola i rilievi pare improbabile – si veda in particolare il drago che si gratta il collo. Nell'insieme, le raffigurazioni non rientrano né nella tradizione iconografica degli uomini selvaggi (Cat. New York 1980), né in quella delle razze mostruose (Wittkower 1942), né in quella degli eroi vincitori di creature mostruose, né in quella della caccia. L'intaglio piatto, duro e tagliente alimenta ulteriormente i dubbi. Data la presenza di un frammento di un cofanetto con la storia di Susanna, e la coerenza dei motivi intarsiati con gli usi del secondo quarto del XV secolo (ad esclusione degli esagoni della piattaforma del coperchio, che non hanno confronti, a mia conoscenza), propongo di attribuire il pezzo a un intagliatore ottocentesco, che ricostruisce un Medioevo fantastico popolato di creature curiose e uomini primitivi, usando però forse una struttura almeno in parte antica.

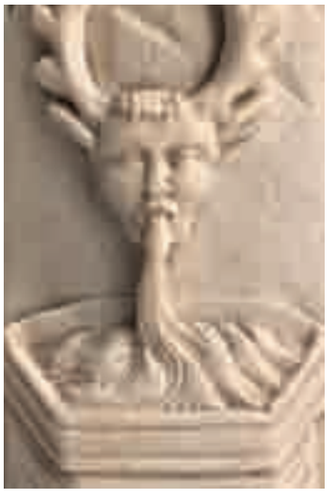
Bibliografia

Schlosser 1899, p. 231, n. 110; *Museo Civico* 1905, tav. E. P.; Mallé 1969, p. 311, tav. 154, 156; Merlini 1988, pp. 279, 282 nota 59, fig. 25; *Oggetti in avorio* 1993, pp. 92-93; Cat. Torino 1996, p. 82, n. 141 (C. Thellung)

Mostre

Torino 1996

MT



A p p a r a t i

Analisi non invasive della collezione di avori

Angelo Agostino, Maurizio Aceto, Gaia Fenoglio, Lorenza Operti

La collezione di avori è stata sottoposta a una campagna diagnostica avente un duplice scopo: da un lato, caratterizzare la policromia (o i resti di policromia) per coadiuvare la collocazione storica degli oggetti; dall'altro, verificare la possibilità di avere informazioni sull'autenticità degli oggetti stessi in base alle risposte spettrali provenienti dall'avorio. Tutte le analisi sono state effettuate *in situ* in modalità non invasiva, mediante strumentazioni portatili[1].

Mentre la caratterizzazione delle policromie è un problema analitico semplice da affrontare in maniera non invasiva, l'autenticazione dell'avorio, come sarà meglio dettagliato più oltre, è invece un problema estremamente complesso se affrontato con modalità esclusivamente non invasive.

Caratterizzazione delle policromie

Nell'analisi delle policromie sono state applicate due tecniche analitiche: la *spettrofotometria UV-visibile in riflettanza diffusa con fibre ottiche* (FORS) per l'identificazione di pigmenti e coloranti, e la *spettrometria a fluorescenza di raggi X* (XRF) a supporto della prima e per la caratterizzazione dei pigmenti a base di oro. Le due tecniche sono complementari tra di loro, essendo la prima una tecnica di analisi molecolare e la seconda di analisi elementare. È stata inoltre impiegata anche la microscopia ottica, molto utile per verificare i risultati delle analisi strumentali nei casi dubbi.

Spettrofotometria UV-visibile in riflettanza diffusa con fibre ottiche (FORS)

La tecnica FORS[2] con luce UV-visibile è solitamente impiegata nell'analisi di pigmenti e coloranti, data la sua semplicità e rapidità di esecuzione. Essa permette di identificare materiali colorati in base al meccanismo di assorbimento della luce, che può variare da una sostanza all'altra anche in materiali macroscopicamente simili dal punto di vista cromatico. Confrontando le risposte spettrali dagli oggetti analizzati con le banche dati disponibili, si ottiene l'identificazione del pigmento/colorante contenuto nello strato pittorico in esame. La risposta strumentale si ottiene sotto forma di *spettro di riflettanza*, che può essere trasformato in *assorbanza apparente* mediante la trasformata $\text{Assorbanza}_{app} = \text{Log}\ (1/\text{Riflettanza})$, per meglio apprezzare le caratteristiche dell'assorbimento di luce.

Spettrometria a fluorescenza di raggi X (XRF)

Il principio dell'analisi XRF[3] consiste nell'eccitazione degli elementi presenti in un materiale per mezzo di raggi X a bassa potenza. A loro volta gli elementi presenti nel materiale generano l'emissione di raggi X caratteristici che li identificano in maniera univoca. L'analisi, come detto, fornisce dati di carattere

[1] Si ringrazia la ditta Nordtest (Serravalle Scrivia - AL) nelle persone del Dott. Maurizio Bruni e del Dott. Alessandro Crivelli, per la disponibilità dello spettrometro Raman portatile Xanthus. Si ringrazia inoltre Bettina Schindler per aver fornito gli standard di avorio, utili per la definizione dei parametri strumentali fondamentali per le analisi sugli oggetti musealizzati.

[2] L'analisi FORS è stata effettuata con uno spettrofotometro Avantes (Apeldoorn, Olanda) modello AvaSpec-ULS2048XL-USB2 e una sorgente tungsteno-alogena AvaLight-HAL-S-IND, entrambi collegati ad una sonda mediante una fibra ottica ramificata FCR-7UV200-2-1,5x100. La sonda, con geometria 45°/45° per escludere la componente speculare, consente di illuminare l'area di analisi con un angolo di 45° e raccogliere la radiazione retrodiffusa sullo stesso asse. L'intervallo di sensibilità dello spettrofotometro è compreso tra 200 e 1160 nm; in base alle caratteristiche del monocromatore (fenditura da 50 µm, reticolo con 300 linee/mm) e del rivelatore (2048 pixels) si ha una risoluzione di 2,4 nm FWHM. Gli spettri di riflettanza sono misurati rispetto ad uno standard WS-2 (Avantes), garantito come perfetto diffusore al 98% per tutto l'intervallo di misura considerato. L'area investigata sul campione ha un diametro di 1 mm. In tutte le misure la distanza tra sonda e campione è mantenuta costante a 0 mm. Per visualizzare l'area investigata sul campione, la sonda contiene un endoscopio collegato al PC via USB. Le condizioni strumentali sono le seguenti: 10 ms di integrazione, 100 acquisizioni per un totale di 1 s per ogni spettro. Il sistema è gestito tramite il software dedicato AvaSoft v. 8 in ambiente Windows 7.

[3] L'analisi è stata effettuata con un spettrometro EDXRF *Thermo NITON* (USA) modello XL3T-900- GOLDD, dotato di un target di argento e di un *Large area silicon drift detector* (SDD) con una risoluzione energetica di 136 eV calcolata a 5.9 keV. La geometria usata è 30°/30°, con una distanza di lavoro di 2 mm sulla normale al piano detector/sorgente e uno spot, sul campione, di 1, 3 o 8 mm di diametro. Il punto di analisi, e la dimensione dell'area irraggiata, è visualizzato mediante una videocamera CCD. Il tempo totale di analisi è stato fissato a 240 secondi suddiviso in 4 frazioni di 60 secondi ciascuna, in cui le condizioni operative sono modificate per ottimizzare la risposta strumentale ai diversi intervalli energetici (high: 50keV, 50µA, filtro Mo; main: 40keV, 50µA, filtro Fe/Al; low: 20keV, 95µA, filtro Cu; light: 6keV, 95µA, senza filtro). Gli spettri ottenuti sono stati processati con il software commerciale *WinAxil*, derivato

elementare che si esplicitano in grafici in cui le intensità degli elementi chimici, presenti nel materiale, si distribuiscono lungo una scala di energie, definendone esplicitamente la presenza e implicitamente la quantità.

Microscopia ottica

L'analisi microscopica degli oggetti ha permesso di verificare i dati provenienti dalle analisi FORS e XRF; inoltre è stata utile per identificare i resti di policromia non visibili a occhio nudo. Per l'osservazione sono stati usati sia microscopi portatili[4] che stereomicroscopi[5], in grado di evidenziare particolari fino a 300x.

Risultati

– inv. 67/AV: l'oggetto presenta una difficoltà per l'analisi, in quanto i resti di policromia sono sullo sfondo, in un piano più interno rispetto alle figure intagliate; ciò ha reso impossibile l'applicazione della tecnica XRF. L'analisi FORS ha permesso di identificare la presenza di due pigmenti blu differenti, il lapislazzuli e l'azzurrite. Non è possibile stabilire se i due pigmenti siano stati usati per scopi diversi, ma è probabile che la loro presenza sia il frutto di successivi interventi in quanto non sono presenti in miscela ma separatamente. C'è una differenza rilevante dal punto di vista economico, in quanto il lapislazzuli è considerato tra i pigmenti più preziosi, mentre l'azzurrite è più convenzionale. Entrambi sono in uso in campo artistico dall'epoca egizia e quindi la loro presenza non fornisce indizi utili per valutare l'autenticità dell'opera in avorio. Oltre ai blu, è presente anche oro steso a conchiglia.
– inv. 98/AV: la Madonna con bambino presenta alcuni aspetti interessanti per quanto riguarda la policromia. In primo luogo, sono presenti due pigmenti rossi, il prezioso cinabro e l'ocra rossa, rispettivamente nella decorazione della veste e nel supporto. In secondo luogo, nelle pieghe della veste è presente il blu cobalto, pigmento sintetico prodotto a partire da inizio '800 e quindi sicuramente dovuto a un intervento moderno; tale pigmento non è presente, invece, sulla veste stessa. Infine, nei capelli sia della Madonna, sia del Bambino, è presente oro a conchiglia; in questo caso l'analisi è stata eseguita non a contatto a causa dell'irregolarità della superficie e quindi è difficile stabilire la purezza dell'oro.
– inv. 118/AV: il pettine mostra una policromia ben conservata su entrambi i lati; sono presenti cinabro per i contorni rossi e verdigris o un pigmento a base di rame per le foglie verdi. Entrambi i pigmenti sono addizionati di biacca e sono comunque di antica tradizione. Le scritte sono state eseguite con inchiostro a base di carbone, ma l'analisi XRF evidenzia un contenuto significativo (e anomalo) di rame la cui presenza è di difficile giustificazione. Le decorazioni dorate sono in oro a conchiglia, probabilmente addizionato di biacca.
– inv. 124/AV: il piccolo pettine intagliato mostra remote tracce di policromia difficilmente percepibili ad occhio nudo, ma soltanto mediante visualizzazione al microscopio. In questo caso, perciò, si è scelto di svolgere l'analisi

dal software accademico IAEA. Lo strumento è mantenuto in posizione con uno *stage* che consente movimenti micrometrici in modo da raggiungere la distanza ottimale tra sonda e campione.

[4] È stato utilizzato un microscopio portatile *Dinolite* Mod. AM4113TFVW, equipaggiato con illuminatore a LED in luce visibile e UV (400 nm).

[5] Stereomicroscopio *Leica* MZ16 con illuminazione coassiale e luce radente.

portando l'oggetto in laboratorio e utilizzando strumenti dotati di microscopio[6]. L'analisi µXRF (fig. 1) effettuata nelle cavità del pezzo nelle quali sono presenti residui policromi, mostra chiaramente la presenza di rame e zinco in proporzioni circa 4:1, elementi totalmente assenti nell'avorio; peraltro, la presenza del rame è confermata dalle evidenti note verdi, dovute probabilmente a prodotti di alterazione. La composizione Cu:Zn 80:20 fa pensare all'applicazione di ottone in polvere, steso quindi a pennello, forse in sostituzione dell'oro. L'uso dell'ottone, per quanto raramente riscontrato negli avori policromi, è stato notato spesso nella decorazione di codici altomedievali con analogo scopo, ovvero al posto dell'oro[7]. L'analisi µXRF evidenzia anche la presenza di ferro, forse dovuta a materiale ocraceo, peraltro confermato dall'analisi Raman.

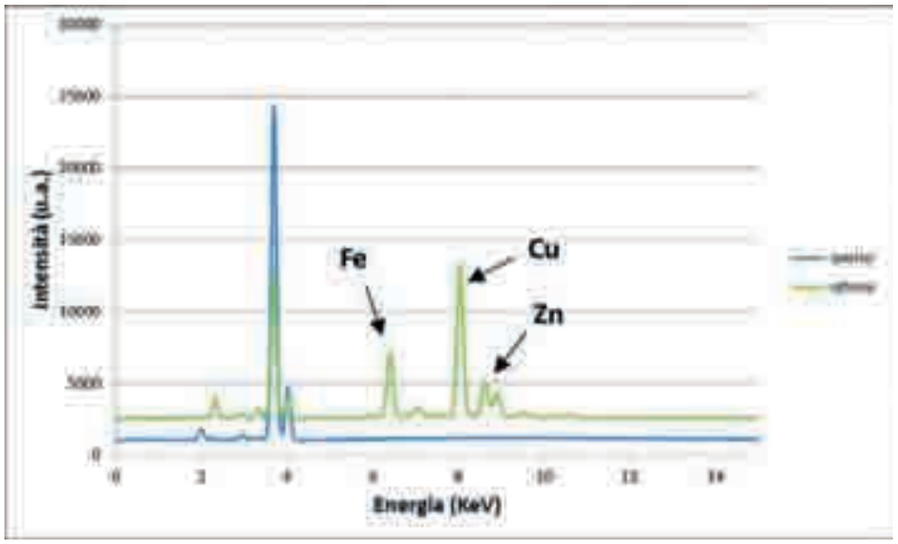


Fig. 1. Spettro micro-XRF da avorio del pezzo inv. 124/AV (blu) e da tracce di ottone dello stesso pezzo (verde)

– inv. 131/AV: la curvatura dell'oggetto ha reso difficoltoso il raggiungimento di alcune cromie con la strumentazione e inoltre le policromie si presentano in stato di conservazione non buono, con molte cadute di colore; nondimeno è stato possibile ipotizzare la presenza di azzurrite nei residui di colore blu e di un pigmento a base di rame, probabilmente verdigris, nelle cromie verdi. La doratura sul bordo posteriore è in oro puro con una piccola percentuale di rame ed è stata stesa a foglia su bolo armeno, anziché a pennello, in base al risultato dell'analisi XRF che evidenzia un contenuto significativo di ferro e silicio.
– inv. 136/AV: la placca 136 presenta tracce di policromia piuttosto piccole ma comunque analizzabili. Le tracce rosse, presenti sui volti di alcuni personaggi, sono dovute a residui di coloranti da coccidi (kermes, cocciniglia o lacca indiana), ma non è possibile approfondire questa identificazione in maniera non invasiva; si tratta comunque di coloranti in uso dall'antichità. Al contrario, le tracce blu sono costituite da blu di

[6] Il pezzo inv. 124/AV è stato analizzato presso il Centro Interdipartimentale "G. Scansetti" dell'Università degli Studi di Torino, utilizzando uno spettrometro µ-XRF EDAX (Mahwah, USA) modello Eagle III-XPL e uno spettrometro Raman dispersivo Horiba Jobin Yvon (Villeneuve d'Ascq, Francia) modello LabRam. Si ringrazia il Dott. Roberto Cossio (Dipartimento di Scienze della Terra) per la collaborazione.

[7] Aceto, Agostino, Boccaleri, Crivello, Cerutti Garlanda 2010.

ftalocianina, un pigmento sintetico brevettato dal 1935 e quindi legato a un intervento molto recente.

– inv. 140/AV: il leone rappresentante l'evangelista Marco mostra alcune tracce dell'originale doratura, in particolare nella criniera. La doratura appare stesa a foglia, probabilmente su una preparazione contenente biacca e bolo armeno come si evince dall'analisi XRF che evidenzia la presenza di piombo e ferro, oltre all'oro. Il retro dell'oggetto, di colore rosso-bruno con alcune sfumature verde chiaro, mostra tracce di rame e ciò fa pensare che esso fosse applicato su una struttura metallica. Altre tracce di cromia si hanno negli occhi, il cui colore è stato impartito con cinabro e ocra rossa.
– inv. 149/AV: su questo pettine intagliato si segnala soltanto la presenza di un trattino rosso sul lato, dovuto al pigmento sintetico Alizarin Crimson (PR83), un materiale introdotto nella seconda metà del XIX secolo.
– inv. 150/AV: il pettine intagliato presenta residui di policromia rossa, dovuti al prezioso pigmento cinabro, e di doratura; quest'ultima appare stesa a foglia anziché a conchiglia (fig. 2) ed è composta da oro in lega con il rame, probabilmente su un fondo di biacca.

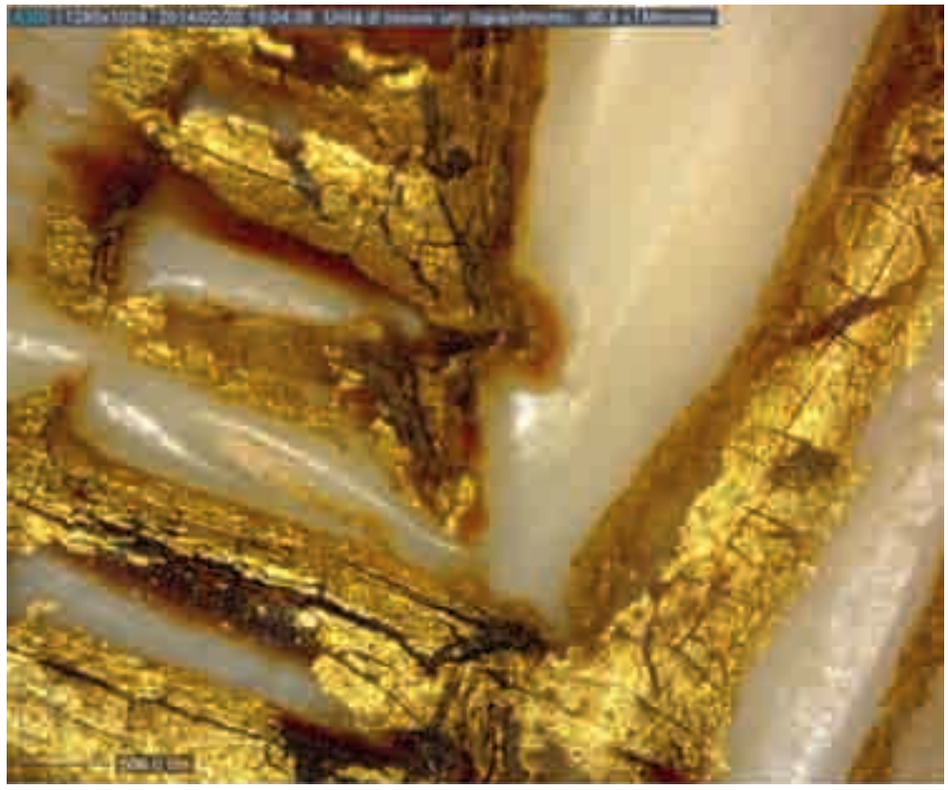


Fig. 2. Doratura a foglia su avorio inv. 150/AV

– inv. 158/AV: la statuetta presenta tracce di policromia rossa e oro, ma troppo piccole per essere caratterizzate.
– inv. 180/AV: il grande cofanetto presenta una policromia molto pregiata. La cornice intagliata che borda tutte le facce è dipinta con il prezioso lapislazzuli;

questo pigmento si trova anche sullo sfondo dei due tondi del coperchio. Le cerniere che adornano il cofanetto sono in rame dorato e la presenza del mercurio indica chiaramente che la doratura è stata effettuata ad amalgama, metodo in uso nel Medioevo, mentre il tondo dorato sul coperchio è in oro puro steso a conchiglia.

– inv. 181/AV: il cofanetto presenta una policromia varia. La serratura centrale è in lega Cu/Zn/Pb, mentre le dorature presenti su tutte le facce del cofanetto sono in oro a conchiglia. Dettagli blu, gialli, rossi e verdi (tralci) sono rispettivamente in azzurrite, cinabro, ocra gialla e un pigmento a base di rame, tutti pigmenti di origine antica. L'interno del cofanetto è tinto in viola con un colorante da coccidi (kermes, cocciniglia o lacca indiana), anch'esso di antica tradizione.
– inv. 183/AV: il cofanetto presenta una policromia varia. La serratura centrale è costituita da una placchetta in lega Cu/Zn con inclusioni di Pb e doratura superficiale in oro ottenuta ad amalgama, e dalla fibbia avente composizione analoga. I contorni neri dei tondi, presenti su ogni faccia, e i disegni al loro interno, sono tracciati con inchiostro ferrogallico, un tipo di inchiostro introdotto dal IV secolo d.C. e usato sia per la scrittura, sia, più raramente, in pittura. Le dorature all'interno dei tondi e sulle facce sono in oro puro a conchiglia. Le decorazioni in rosso sono in colorante da coccidi (kermes, cocciniglia o lacca indiana).
– inv. 184/AV: il cofanetto in questione è probabilmente l'oggetto più complesso dal punto di vista delle policromie. La placca contenente la serratura è in lega Cu/Zn con presenza di inclusioni di Pb senza doratura. Le decorazioni dorate sono in oro a conchiglia, in miscela con zinco, piombo, rame e ferro. Il verde è ottenuto con verdigris, un pigmento sintetico di antica tradizione; il pigmento contiene impurezze di stagno che potrebbero indicare la provenienza della materia prima. Le tracce di policromia rosse sono da attribuire a cinabro, quelle blu ad azzurrite.
– inv. 201/AV: la placca in osso, rappresentativa di una collezione più ampia, mostra residui di policromia rossa, verde e oro. Il rosso è costituito da minio parzialmente alterato (si mostra di colore scuro anziché il solito rosso-arancione); il verde scuro è costituito da un pigmento a base di rame (probabilmente verdigris), mentre la doratura a pennello è in oro/rame.

Approccio non invasivo all'autenticazione dell'avorio

L'autenticazione dell'avorio è un problema diagnostico molto difficile da risolvere, tanto più in modalità non invasiva. Esso è di grande importanza per gli storici dell'arte e per i conservatori museali, in quanto l'avorio è stato oggetto di frode sin da tempi antichi. Le frodi si possono configurare come segue:

1) oggetti ricavati da materiali somiglianti all'avorio ma chimicamente differenti, ad esempio avorio vegetale (composto da polisaccaridi anziché collagene), avorio sintetico (composto da polimeri sintetici), caseina, ecc.;

2) oggetti ricavati da materiali chimicamente somiglianti all'avorio ma con differenze morfologiche, come osso e corno da Cervidi;
3) oggetti ricavati da avorio proveniente da animali diversi da quello dichiarato, ad esempio avorio di mammut venduto come avorio di elefante, in base al fatto che il valore dell'avorio cambia in relazione alla specie animale da cui proviene;
4) oggetti creati in epoca moderna con avorio moderno, spacciati per produzioni antiche;
5) oggetti creati in epoca moderna con avorio antico (ad esempio rilavorando pezzi antichi), in modo da simulare produzioni antiche.

Le situazioni citate sono elencate in ordine di difficoltà crescente per quanto riguarda la possibilità di rivelare la frode. Mentre è relativamente agevole individuare una frode del primo tipo, per le altre situazioni non esistono metodi semplici da applicare in modalità *non invasiva*, ovvero senza campionamento, o quantomeno senza richiedere il trasferimento dell'oggetto in laboratorio per eseguire analisi con tecniche più potenti di quelle applicabili *in situ*, ovvero senza muovere l'oggetto al di fuori della sua collocazione naturale.

I principali metodi di autenticazione si basano sulla variazione di composizione cui è soggetto l'avorio nel tempo. Com'è noto, l'avorio è composto da una parte inorganica a base di idrossiapatite, un minerale duro e molto resistente avente formula $3Ca_3(PO_4)_2 \cdot Ca(OH)_2$, e da una parte organica formata dalla proteina collagene. Nel tempo, la parte organica viene persa e quindi in percentuale la parte inorganica aumenta. Un avorio moderno avrà un contenuto di carbonio e azoto molto più elevato rispetto a un avorio antico, e un contenuto di ceneri (sali inorganici) inversamente proporzionale. Queste informazioni, tuttavia, non si possono ottenere in maniera non invasiva e richiedono pertanto un prelievo di campione sul quale effettuare analisi non solo invasive ma anche *distruttive*, ovvero con consumo del campione stesso. Discorso analogo vale per la possibilità di datare un oggetto in avorio: qualunque tecnica di datazione applicabile all'avorio è intrinsecamente invasiva e distruttiva.

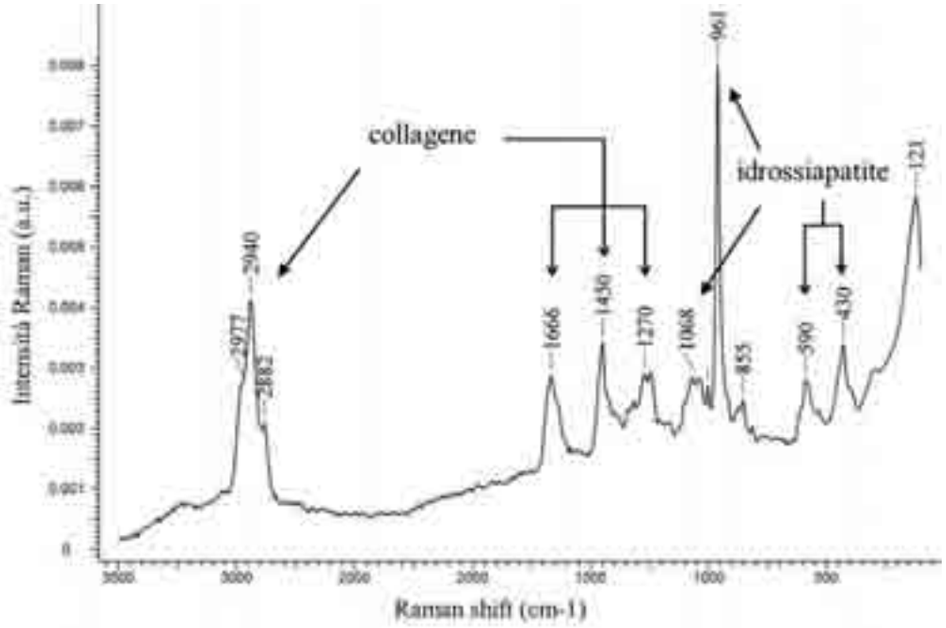
Nel caso presente si è cercato di valutare le potenzialità di due tecniche completamente non invasive – la spettroscopia Raman e la spettrometria XRF – nel determinare l'autenticità dell'oggetto secondo gli schemi succitati, impiegando strumenti che consentissero l'analisi *in situ*, senza necessità di movimentare gli oggetti sotto studio.

Spettroscopia Raman

La tecnica Raman permette di avere una risposta dal campione analizzato che costituisce un'impronta digitale della molecola o del materiale presente nell'area investigata. Nel caso dell'avorio, gli strumenti Raman convenzionali, equipaggiati con laser nel campo del visibile, hanno però scarsa utilità in quanto la risposta da materiali di questo tipo è dominata da una emissione di fluorescenza aspecifica che impedisce di individuare segnali utili a livello diagnostico. Per questo motivo, l'analisi dell'avorio risulta ottimale impiegando strumenti equipaggiati con laser a 1064 nm, il quale garantisce una bassa emissione di fluorescenza[8]. In questo modo è possibile ottenere spettri Raman in cui le caratteristiche spettrali dell'avorio sono bene in evidenza (fig. 3).

[8] Edwards, Farwell 1995; Edwards, Farwell, Holder, Lawson 1997a; Edwards, Farwell, Holder, Lawson 1997b.

Fig. 3. Spettro Raman dell'avorio con laser 1064 nm



In particolare i picchi a 430, 590, 961 e 1068 cm^{-1} sono assegnabili all'idrossiapatite, mentre tutti i picchi oltre 1200 cm^{-1} sono assegnabili al collagene.

Nel presente studio si è cercato di valutare fino a che punto è applicabile a scopo di autenticazione l'analisi Raman effettuata *in situ*. Naturalmente, dal punto di vista museale è questa la modalità più attrattiva perché non comporta alcuno stress per le opere, né dal punto di vista del campionamento né dal punto di vista della movimentazione; d'altro canto va considerato che le prestazioni degli strumenti che lavorano *in situ* non possono mai essere confrontabili con quelle degli strumenti da laboratorio. Il presente studio è pertanto da considerarsi uno studio-pilota. Lo strumento impiegato è un sistema portatile Rigaku modello Xantus™ - 1064, equipaggiato con un laser a 1064 nm con potenza massima 500 mW e rivelatore raffreddato Peltier. La risoluzione spettrale è pari a 10 cm^{-1}, mentre il range di lavoro è 200-2200 cm^{-1}. Il sistema è alimentato con una batteria al litio ricaricabile e pesa in tutto 2.3 kg. Tale strumento è quindi particolarmente idoneo per le misure *in situ*; ha però il grosso limite che non può rilevare i segnali Raman nella regione 2800-3000 cm^{-1} che è molto utile ai fini dell'autenticazione in quanto contiene i segnali dei gruppi funzionali $–CH_2/CH_3$, quelli che permettono di definire una molecola come *organica*. Tale limitazione non è presente negli strumenti da laboratorio. Si è cercato perciò di valutare l'applicabilità dello strumento alla problematica in questione.

Come si nota dalla fig. 4, l'analisi Raman degli avori è stata effettuata in maniera semplice ponendo gli oggetti in posizione verticale di fronte alla sonda dello strumento; gli oggetti stessi non hanno subìto quindi alcun danno. Per ogni oggetto sono stati analizzati più punti per verificare l'omogeneità superficiale.

Fig. 4. Analisi Raman su un oggetto in avorio

Spettroscopia XRF

A differenza dell'analisi Raman, quella in fluorescenza di raggi X permette di individuare gli elementi chimici componenti i diversi materiali (pigmenti, avorio, metalli). Questa tecnica, seppure molto versatile, ha alcune limitazioni determinate dall'impossibilità di vedere elementi a basso peso atomico (< Mg) rendendo di fatto impossibile la determinazione degli elementi costituenti le molecole organiche. Pertanto, questo genere di analisi ha permesso di evidenziare la composizione dei pigmenti e delle parti metalliche, ma ha fornito solo indicazioni parziali sugli avori.

In particolare, è stato possibile determinare solo la parte inorganica degli avori, quella relativa all'idrossiapatite e ai suoi sostituenti chimici. Lo studio si è concentrato nella correlazione degli elementi che costituiscono la fase inorganica dell'avorio, come il calcio, il fosforo e i loro eventuali sostituenti o edulcoranti quali il potassio, il cloro e lo zolfo.

Risultati e discussione

Verificheremo ora la possibilità di autenticazione degli avori secondo le 5 tipologie di frode elencate all'inizio del contributo, utilizzando i risultati delle analisi non invasive effettuate su un ampio gruppo di oggetti in avorio. Oltre alla collezione di avori del Museo Civico d'Arte Antica, sono stati inclusi in questo studio numerosi pezzi provenienti da altre istituzioni museali o da privati, allo scopo di aumentare la significatività statistica dei dati. Il gruppo comprende i seguenti campioni:

- la collezione di avori del Museo Civico d'Arte Antica, costituita dagli oggetti invv. 67/AV, 98/AV, 118/AV, 124/AV, 131/AV, 136/AV, 140/AV, 142/AV, 149/AV, 150/AV, 158/AV, 180/AV, 181/AV, 183/AV, 184/AV e 201/AV;

- 4 oggetti conservati presso il Museo Civico d'Arte Antica ma considerati moderni, ovvero invv. 113/AV, 116/AV, 126/AV e 185/AV;
- 6 oggetti conservati presso il Museo del Tesoro della cattedrale di Aosta: il Dittico consolare di Anicio Petronio Probo, 3 reliquiari processionali, un contenitore per polvere da sparo in corno di cervo, una tabacchiera;
- 4 oggetti conservati presso il Tesoro della Chiesa Collegiata dei Santi Pietro e Orso di Aosta: 3 reliquiari processionali e un cofanetto in osso attribuito all'VIII secolo;
- il reliquiario a teca di San Giovanni Battista conservato presso il Museo del Tesoro del Duomo di Vercelli, attribuito all'VIII-IX secolo;
- 10 campioni di avorio di provenienza animale nota, forniti dalla restauratrice Bettina Schindler: si tratta di avorio da capodoglio, elefante africano, elefante indiano, ippopotamo, mammut, narvalo, orca, tricheco e inoltre un campione di osso bovino e uno etichettato come "imitazione fine '800".

Caso 1: oggetti ricavati da materiali somiglianti all'avorio ma chimicamente differenti.

Per valutare le potenzialità del metodo proposto nell'autenticazione dell'avorio, si è partiti dalla situazione più semplice, descritta dalla tipologia di frode (1) della lista iniziale. Un materiale che sia chimicamente differente dall'avorio sarà facilmente individuabile in quanto il suo spettro Raman potrebbe essere sufficientemente diverso: è questo il caso della caseina, dell'avorio vegetale, e dell'avorio sintetico. Nella fig. 5 sono riportati gli spettri Raman di un avorio autentico, di un oggetto in caseina (una proteina ricavata dal latte), di un oggetto in avorio vegetale e di un oggetto in avorio sintetico.

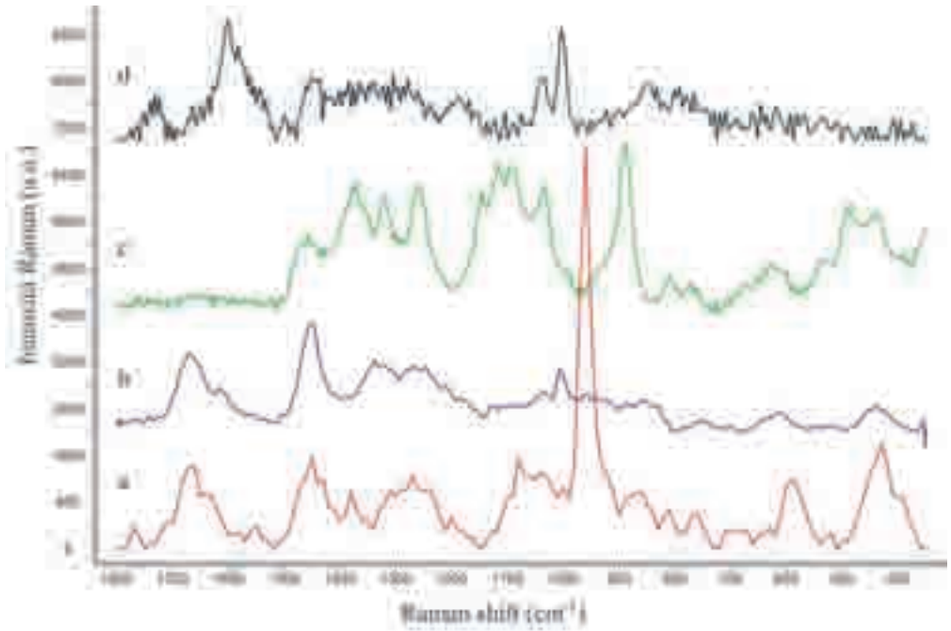


Fig. 5. Analisi Raman su oggetti in (a) avorio; (b) caseina; (c) avorio vegetale; (d) avorio sintetico

Le differenze che si notano negli spettri Raman discendono ovviamente dalla composizione chimica dei materiali in questione. Lo spettro della caseina, pur essendo tipico di una proteina e avendo quindi segnali simili all'avorio nella regione spettrale sopra 1200 cm^{-1}, risulta completamente differente nella regione a bassi valori per la mancanza della componente inorganica[9]. L'avorio vegetale è a base di cellulosa, un polisaccaride, e presenta uno spettro complesso ma completamente diverso da quello dell'avorio. I materiali impiegati per produrre l'avorio sintetico, infine, sono vari (ad esempio Celluloide, Galalith, Bakelite, Ivorite, ecc.) ma si tratta sempre di polimeri aventi composizione chimica diversa dal collagene e quindi caratteristiche spettrali differenti. Un altro tipo di materiale sintetico è costituito da polvere di avorio ottenuta per macinazione, addizionata di resine sintetiche e sagomata in forme opportune; in questo caso lo spettro Raman dovrebbe presentare bande dovute alla componente resinosa, anomale nello spettro di un avorio autentico.

Caso 2: oggetti ricavati da materiali chimicamente somiglianti all'avorio ma con differenze morfologiche, come osso e corna di Cervidi.

Il caso (2) mostra un salto di qualità nella difficoltà dal punto di vista diagnostico: infatti, materiali come l'osso e le corna dei Cervidi[10] (*antler* in inglese) hanno una composizione chimica molto simile all'avorio, con leggere differenze nel rapporto collagene/idrossiapatite a vantaggio della parte inorganica e differenze maggiori dal punto di vista morfologico[11]. Gli spettri Raman di avorio e osso sono inevitabilmente molto simili; lo spettro dell'avorio mostra una leggera spalla a 410 cm^{-1}, assente nell'osso, in accordo con quanto riportato dalla letteratura scientifica[12].

La distinzione tra avorio e osso si può fare spesso mediante osservazione con lente d'ingrandimento 10x. L'osso presenta i caratteristici *canali di Havers*, che circondano vasi sanguigni e cellule nervose; queste caratteristiche sono solitamente evidenziabili come linee o punti neri, come si nota nella fig. 6 tratta dal cofanetto inv. 184/AV.

Fig. 6. Canali di Havers su un oggetto in osso

[9] Un discorso analogo va fatto per il corno (spettro non riportato), un materiale spesso utilizzato in gemmologia, la cui composizione è a base della proteina cheratina: anche in questo caso la porzione dello spettro sopra i 1200 cm^{-1} sarà analoga a quella dell'avorio, ma mancheranno totalmente (o saranno differenti) i segnali della parte inorganica.

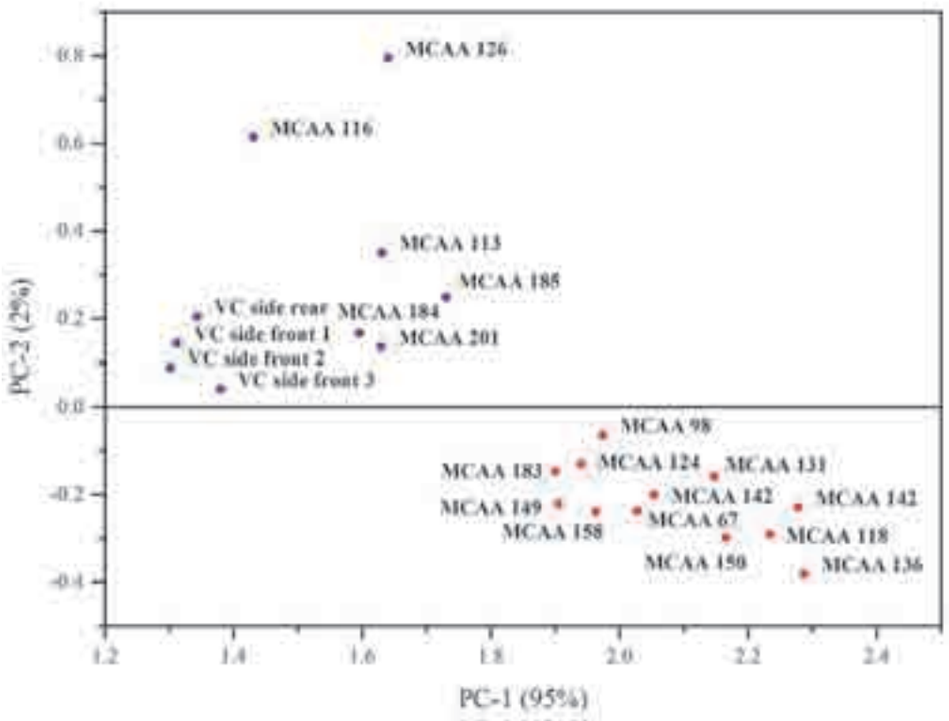
[10] Le corna dei Cervidi (cervo, alce, renna, ecc.), a differenza delle corna di altre specie, sono a base di collagene e idrossiapatite e hanno quindi composizione analoga a quelle di avorio e osso.

[11] Godfrey, Ghisalberti, Beng, Byrne, Richardson 2002.

[12] Edwards, Farwell, Holder, Lawson 1997b.

Nella collezione di avori del Museo Civico d'Arte Antica, risultano in osso gli oggetti invv. 181/AV, 184/AV e 201/AV; inoltre sono in osso gli oggetti moderni invv. 113/AV, 116/AV, 126/AV e 185/AV. L'analisi in fluorescenza di raggi X è in grado di confermare la distinzione tra i reperti in osso e quelli in avorio in virtù delle differenze composizionali, soprattutto nella concentrazione di elementi accessori quali il potassio (vedi oltre nella fig. 9). La distinzione tra oggetti in avorio e in osso è evidenziata anche dai relativi spettri Raman, come mostrato nella fig. 7 in cui i dati spettrali sono stati trattati matematicamente mediante l'analisi delle componenti principali[13].

Fig. 7. Analisi PCA sugli spettri Raman di oggetti in avorio e osso



Caso 3: oggetti ricavati da avorio proveniente da animali diversi da quello dichiarato.

La discriminazione tra avori di diversa specie animale ha una rilevante importanza merceologica, com'è noto, essendo l'avorio da elefante (africano e asiatico) considerato il più pregiato, mentre mammut (il cosiddetto *avorio fossile*), ippopotamo, tricheco (anche fossile), varie specie di suini selvatici e cetacei quali capodoglio, orca e narvalo, sono specie da cui si ricava avorio di minor pregio. Inoltre, dal 1989 il commercio di avorio da elefante è vietato in base al bando imposto dal CITES (*Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora*), mentre l'avorio da altre specie può essere commercializzato. Attraverso l'analisi su sezioni trasversali è possibile evidenziare differenze morfologiche che permettono di risalire alla specie animale di partenza. In particolare, l'avorio da proboscidati (elefante e mammut) è caratterizzato dalle cosiddette *linee di Schreger*, microcanali che si irradiano nella dentina; queste linee formano

[13] L'analisi delle componenti principali (PCA) è un metodo di visualizzazione dei dati in un formato semplice da apprezzare. L'elaborazione con la tecnica PCA permette di vedere come si raggruppano gli spettri Raman dei campioni analizzati, di individuare i campioni simili tra di loro ed eventualmente di classificare i campioni considerati incerti, ovvero di attribuirli a gruppi noti. Per l'analisi dei dati si è usato il software Unscrambler X ver. 10.1 prodotto dalla CAMO Software Inc. (Oslo, Norvegia)

Fig. 8. Linee di Schreger in avorio da elefante (alto), da mammut (centro) e nell'oggetto inv. 67/AV (basso)

angoli caratteristici, che sono ottusi nell'avorio da elefante e acuti nell'avorio da mammut (fig. 8) e nella parte più interna dell'avorio da elefante.

Nella collezione di avori del Museo Civico d'Arte Antica risultano chiaramente in avorio da elefante gli oggetti invv. 118/AV, 131/AV, 136/AV, 140/AV, 149/AV, 150/AV e 158/AV. Potrebbe essere in avorio da mammut l'oggetto inv.

67/AV (fig. 8), a meno che non sia stato ottenuto con la parte interna di una zanna di elefante. La statua inv. 98/AV rappresenta un caso controverso: mostra le linee di Schreger ad angolo ottuso ma anche fluorescenza purpurea in luce UV tipica della presenza di vivianite, un minerale i cui residui sono associati all'avorio da mammut[14]; inoltre l'analisi XRF mostra (fig. 9) similitudine composizionale all'oggetto inv. 67/AV. L'assenza di linee di Schreger e la presenza, invece, di anelli concentrici, fa pensare che gli oggetti invv. 180/AV e 183/AV siano assegnabili ad avorio da cetacei[15]. Non è possibile fare alcuna ipotesi, infine, per gli oggetti invv. 124/AV e 142/AV che non mostrano alcun segno caratteristico.

Mentre le linee di Schreger sono spesso evidenziabili in maniera semplice, le caratteristiche delle altre specie si mostrano quasi esclusivamente su sezione trasversale, cosa che richiede procedure invasive, a meno che un oggetto non presenti una faccia lavorata in profondità da cui si evidenzi la parte interna. Escludendo perciò qualunque test che richieda procedure invasive, è possibile, attraverso un'opportuna calibrazione su materiali certificati e una complessa elaborazione matematica, risalire alla specie animale da cui è stato ricavato l'avorio[16], ma è necessario disporre di uno strumento Raman ad elevata risoluzione spettrale, con il quale ottenere spettri sufficientemente informativi; tali caratteristiche sono confacenti esclusivamente a strumentazioni da laboratorio e non sono presenti in uno strumento portatile quale quello impiegato nel presente studio.

Caso 4: oggetti creati in epoca moderna con avorio moderno, spacciati per produzioni antiche.

Il caso (4) rappresenta probabilmente la domanda più importante per gli storici dell'arte: è possibile distinguere un avorio antico da uno moderno? Si può rispondere facilmente alla domanda laddove sia possibile effettuare una datazione: ad esempio, attraverso il metodo al radiocarbonio si ottiene la data di morte dell'animale da cui è stato ricavato l'avorio. Tuttavia, qualunque metodo di datazione è invasivo e distruttivo (per il radiocarbonio sono richiesti non meno di 20 mg di campione).

Limitatamente a un approccio esclusivamente non invasivo, la questione è assai più complessa. Una possibilità di autenticazione, dimostrata in alcuni lavori[17], è basata sul fatto che, nel tempo, i segnali relativi al collagene si abbassano di intensità in rapporto a quelli relativi all'idrossiapatite, in virtù del fenomeno di impoverimento della parte organica citato precedentemente. All'aumentare dell'età dell'avorio l'intensità dei segnali sopra 1200 cm^{-1} deve diminuire in rapporto ai segnali sotto 1200 cm^{-1}. Tuttavia, l'affidabilità del metodo è stata recentemente messa in dubbio in quanto è stato verificato che fenomeni di diagenesi possono alterare la superficie e, soprattutto, che le condizioni ambientali possono influenzare pesantemente l'alterazione del collagene; tutto ciò può portare a risultati non attendibili[18].

Una possibile risposta alla questione relativa al caso (4) può essere trovata nell'elaborazione quantitativa dei dati ottenuti mediante fluorescenza di raggi X. Prendendo in considerazione solo gli elementi che caratterizzano le fasi inorganiche

[14] Espinoza, Mann 1992.
[15] Espinoza, Mann 1992.
[16] Brody, Edwards, Pollard 2001; Shimoyama, Ninomiya, Ozaki 2003.
[17] Long, Edwards, Farwell 2008.
[18] O'Connor, Edwards, Ali 2011; Edwards, O'Connor 2012.

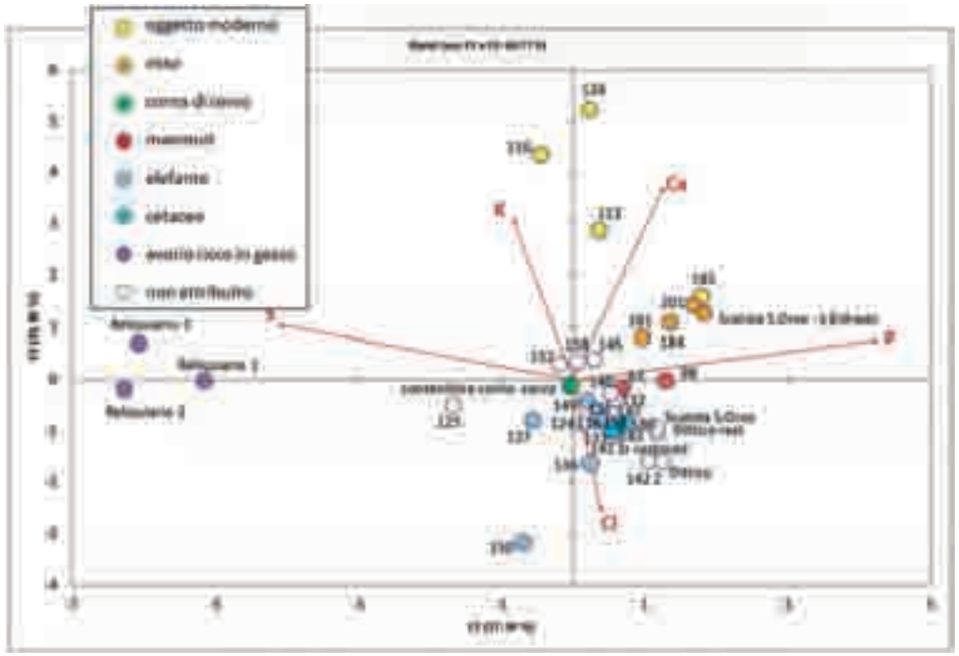


Fig. 9. Analisi PCA sui dati ottenuti mediante analisi XRF

(idrossiapatite) presenti nell'avorio è possibile osservare alcune variazioni di concentrazione. Se, a tal proposito, si sfruttano le osservazioni fatte recentemente da alcuni studiosi sui possibili fenomeni di degrado a cui va incontro la parte superficiale degli oggetti in avorio[19], si può immaginare la possibilità di discriminare oggetti lavorati o rilavorati in tempi recenti da quelli lavorati in antichità. È dunque possibile fornire una scala temporale direttamente legata al grado di invecchiamento superficiale subito dall'avorio, in funzione della variazione degli elementi chimici rispetto alla composizione iniziale dello smalto. Purtroppo la limitata quantità di dati raccolti nel corso di questi anni, unita alla non sempre chiara definizione del periodo storico degli avori, non ha permesso di avere una base statistica sufficiente per elaborare una vera e propria curva di datazione. I dati ottenuti sono comunque incoraggianti, come si può vedere dal grafico (fig. 9), ove la distinzione tra avori recenti e antichi risulta evidente.

Caso 5: oggetti creati in epoca moderna con avorio antico, in modo da simulare produzioni antiche.

Il caso (5), infine, richiede un approccio multidisciplinare in quanto tutte le tecniche diagnostiche di analisi chimica e di datazione, applicate singolarmente, fornirebbero risultati inconcludenti. Perfino la datazione al radiocarbonio sarebbe inaffidabile, in quanto, come detto in precedenza, la data risultante sarebbe quella di morte dell'animale, non quella del momento della lavorazione.

Una possibilità consiste nell'identificare indizi di una lavorazione moderna, laddove visibili. In alcune situazioni questo è possibile anche in modalità non invasiva, ove siano presenti sostanze chiaramente non riconducibili all'avorio naturale. Un primo caso è quello della polvere d'avorio, ricavata macinando

[19] Edwards, O'Connor 2012.

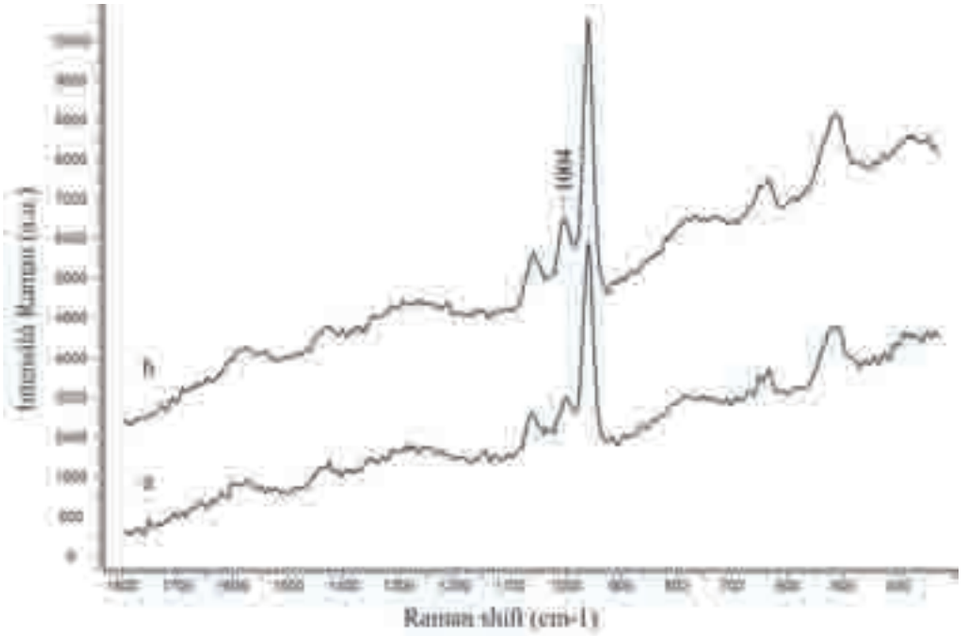


Fig. 10. Spettri Raman (a) del pettine inv. 116/AV e (b) della *novacula* inv. 126/AV

residui di pezzi (antichi o moderni che siano) e riutilizzata per assemblare nuovi oggetti. Ciò richiede l'aggiunta di un adesivo per dare la giusta compattezza al manufatto, ma così facendo si introduce una sostanza non naturale che può essere facilmente identificata all'interno dello spettro dell'avorio (vedi caso 1).

Un altro caso favorevole si ha quando la superficie di un oggetto in avorio viene pulita per impartirle un aspetto più lucido o *glossy*. Allo scopo si utilizzavano in passato numerosi materiali, variabili da epoca a epoca, ma non è facile avere riferimenti precisi perché gli studi diagnostici su questo argomento sono rarissimi. Elena Cristoferi e Cesare Fiori identificarono tracce di sostanze usate per i trattamenti di pulitura in oggetti in avorio appartenenti alle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna[20]. In base alle loro analisi, i materiali più comunemente impiegati sembrano essere gesso e marmo, più raramente litopone, bianco piombo, quarzo e corindone. Sono tutte fasi minerali facilmente riconoscibili *in situ* mediante l'analisi Raman. All'interno della collezione di avori del Museo Civico d'Arte Antica, sono di interesse su questo punto le *novaculae* invv. 126/AV, 127/AV e 128/AV e i pettini invv. 97/AV, 112/AV, 113/AV, 114/AV, 115/AV e 116/AV. Come descritto da Marco Aimone altrove in questo catalogo, queste opere sarebbero dei falsi risalenti al XIX secolo, da attribuirsi al noto falsario Francesco Martinetti in collaborazione con l'archeologo tedesco Wolfgang Helbig. L'analisi Raman degli oggetti (fig. 10) ha evidenziato la presenza di gesso insieme all'avorio, in virtù del segnale a 1008 cm^{-1}. Probabilmente i falsari hanno pensato di trattare superficialmente con gesso alcuni pezzi in osso di bassa qualità, in modo da rendere l'aspetto più interessante per eventuali acquirenti. Anche per quanto riguarda questo caso (5) l'analisi XRF suffraga i risultati, infatti l'elevata presenza congiunta di calcio e zolfo, è senz'altro ascrivibile al gesso ($CaSO_4 \cdot 2H_2O$).

[20] Cristoferi, Fiori 1992.

Conclusioni

Lo studio proposto in queste pagine, seppure non conclusivo e con le dovute limitazioni legate essenzialmente all'uso di metodologie non invasive, offre alcuni interessanti spunti di riflessione. Primo fra tutti quello legato allo studio del corpus del materiale avorio. Si è visto infatti che suddividendo le questioni ad esso relative e soffermandosi nella definizione selettiva delle stesse è stato possibile ottenere interessanti risultati, che vanno dal riconoscimento delle specie in osso o sintetiche alla definizione della specie animale, fino all'individuazione di casi di rilavorazione. Dunque, sebbene sia prematuro definire come conclusivi questi risultati, si può certamente presentare questa metodologia di approccio, multi analitica e non invasiva, come una valida opportunità per lo studio di opere museali altrimenti non giudicabili dal punto di vista dei materiali.

Tavola di concordanze dei numeri di inventario

Sono riportate di seguito le concordanze, da sinistra verso destra, dell'attuale numero di inventario (frutto del lavoro di ricatalogazione avviato da Silvana Pettenati e al quale si fa oggi riferimento), col numero di inventario generale (parziale e in uso a fine Ottocento) e col numero di inventario particolare (anch'esso parziale e introdotto negli anni Sessanta del secolo scorso). La colonna conclusiva di destra riporta in evidenza il corrispondente numero di scheda delle opere considerate in questo volume.

Inventario attuale	Inventario generale	Inventario particolare	**Scheda**
67/AV	/	174	**18**
68/AV	811	42	**37**
97/AV	/	/	**61**
98/AV	3567	107	**24**
105/AV	/	177	**27**
112/AV	/	166	**61**
113/AV	/	164	**61**
114/AV	/	167	**61**
115/AV	/	168	**61**
116/AV	/	165	**61**
118/AV	/	183	**26**
124/AV	/	173	**1**
126/AV	/	169	**60**
127/AV	/	170	**60**
128/AV	/	171	**60**
129/AV	2574	98	**53**
130/AV	860	75	**54**
131/AV	/	187	**55**
132/AV	/	196	**6**
133/AV	/	178	**25**
135/AV	870	83	**52**
136/AV	829	57	**29**
137/AV	/	182	**11**
138/AV	3230	103	**8**

Inventario attuale	Inventario generale	Inventario particolare	**Scheda**
139/AV	830	58	**63**
140/AV	2661	100	**2**
141/AV	/	179	**12**
142/AV	/	191	**62**
143/AV	/	188	**19**
144/AV	/	189	**20**
145/AV	/	181	**15**
146/AV	/	190	**14**
147/AV	/	192	**13**
149/AV	879	91	**17**
150/AV	878	90	**21**
151/AV	808	34	**16**
152/AV	876	88	**9**
154/AV	/	180	**23**
158/AV	3312	105	**10**
179/AV	3373	106	**3**
180/AV	/	197	**5**
181/AV	/	185	**57**
182/AV	856	73	**58**
183/AV	/	175	**4**
184/AV	4012	131	**56**
185/AV	933	94	**64**
196/AV	/	/	**32**
196b/AV	/	/	**35**
196c/AV	/	/	**35**
197/AV	3279	104	**7**
198/AV	846/F	68	**31**
199/AV	826/A	52	**30**
200/AV	826/B	53	**30**
201a/AV	825	51	**50**
201b/AV	825	51	**34**
201c/AV	825	51	**34**
201d/AV	825	51	**36**
201e/AV	825	51	**36**
201f/AV	825	51	**43**
201g/AV	825	51	**43**

Inventario attuale	Inventario generale	Inventario particolare	**Scheda**
201h/AV	825	51	**34**
201i/AV	825	51	**32**
201l/AV	825	51	**35**
201m/AV	825	51	**35**
201n/AV	825	51	**43**
201o/AV	825	51	**43**
201p/AV	825	51	**43**
201q/AV	825	51	**50**
202/AV	/	139	**32**
203/AV	826/C	54	**40**
204/AV	846/B	64	**44**
205/AV	846/B	64	**39**
206/AV	846/A	63	**41**
207/AV	846/C	65	**46**
208/AV	846/A	65	**33**
209/AV	846/D	66	**38**
210/AV	846/E	67	**47**
211/AV	872/B	86	**42**
212/AV	872/B	86	**45**
213/AV	/	138	**31**
214/AV	/	142	**48**
215/AV	/	141	**51**
216/AV	/	140	**32**
217/AV	/	193	**59**
219/AV	826/A	52	**30**
220/AV	834	59	**22**
221/AV	872/A	85	**49**
222/AV	872/A	85	**49**
223/AV	859	74	**28**

Bibliografia

L'abbaye 2015a
L'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, 515-2015, vol. I, *Histoire et archéologie*, a cura di B. Andenmatten, L. Ripart, con la collaborazione di T. Brero, Gollion 2015.

L'abbaye 2015b
L'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, 515-2015, vol. II, *Le Trésor*, a cura di P.-A. Mariaux, con la collaborazione di T. Brero, Gollion 2015.

Aceto, Agostino, Boccaleri, Crivello, Cerutti Garlanda 2010
M. Aceto, A. Agostino, E. Boccaleri, F. Crivello, A. Cerutti Garlanda, *Identification of Copper Carboxylates as Degradation Residues on an Ancient Italian Manuscript*, in «Journal of Raman Spectroscopy», 41 (2010), pp. 1144-1150.

Andenmatten 2015
B. Andenmatten, *Une abbaye dans le siècle: encadrement pastoral, pouvoir seigneurial et réseau international*, in *L'abbaye* 2015a, pp. 233-253.

Antoine-König 2014a
É. Antoine-König, scheda 9, in «La revue des musées de France», 2 (2014), p. 58.

Antoine-König 2014b
É. Antoine-König, *Le trésor à l'époque gothique: de l'abbé Nanteleme (1224-1259) à l'antipape Félix V (1439-1449)*, in Cat. Parigi 2014, pp. 25-29.

Antoine-König, Levy-Hinstin 2013
É. Antoine-König, J. Levy-Hinstin, *La Descente de Croix*, Paris 2013.

Arena, Piglione, Romano 1994
R. Arena, C. Piglione, G. Romano, *I cantieri della scultura*, in *Piemonte romanico* 1994, pp. 143-224.

Armando 2010
S. Armando, *Avori "arabo-siculi" nel Tesoro della Cappella Palatina di Palermo. La tecnica, la classificazione, le botteghe*, in *Medioevo: le officine*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 169-178.

Armando 2012
S. Armando, *Avori 'arabo-siculi' nel Mediterraneo medievale*, tesi di dottorato, relatrice M. Andaloro, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, 2 voll., 2012.

Armando 2014
S. Armando, *Cassette, pissidi, olifanti*. *Un taccuino inedito di Ugo Monneret de Villard*, in *L'officina dello sguardo*. *Scritti in onore di Maria Andaloro*, vol. II, *Immagine, memoria, materia*, a cura di G. Bordi, I. Carlettini, M.L. Fobelli, M.R. Menna, P. Pogliani, Roma 2014, pp. 265-270.

Armando c.d.s.
S. Armando, *Painted, Incised, Incrusted Ivories in the Cappella Palatina Treasury and the Puzzling Question of the 'Siculo-Arabic' Ivories in the Mediaeval Mediterranean*, in *The Legacy of Islamic Sicily*, a cura di K. Jayyusi, A. Petruccioli, in corso di stampa.

Arnaldi di Balme, Castronovo 2006
C. Arnaldi di Balme, S. Castronovo, *Organizzazione degli spazi e arredi del castello di Porta Fibellona, dal XIV al XVIII secolo*, in *Palazzo Madama a Torino. Da castello medioevale a museo della città*, a cura di G. Romano, Torino 2006, pp. 109-146.

Arti decorative 2011
Arti decorative. Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini, a cura di M. Zaccagnini, Roma 2011.

Astrua 1987
P. Astrua, *La rettoria di Santa Maria Assunta di Netro. Vicende storiche, committenze e documenti figurativi*, in *La chiesa di Santa Maria di Netro: storia e restauro*, a cura di P. Astrua, D. Biancolini, Torino 1987, pp. 35-70.

Aubert 1872
É. Aubert, *Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, Paris 1872.

Avori bizantini 1990
Avori bizantini e medievali nel Museo Nazionale di Ravenna, a cura di L. Martini, C. Rizzardi, Ravenna 1990.

Avril 1978
F. Avril, *Manuscript Painting at the Court of France. The Fourteenth Century*, New York 1978.

Baiocco, Castronovo, Pagella 2003
S. Baiocco, S. Castronovo, E. Pagella, *Arte in Piemonte*, vol. II, *Il gotico*, Ivrea 2003.

Baker c.d.s.
K. Baker, *"La chambre aux dentz d'ivoire": Late Flamboyant Ivory Carving in Paris and the Inventory of Chicart Bailly*, in *"La chambre"* c.d.s., in corso di stampa.

Balogh 1964
J. Balogh, *Vierges gothiques françaises*, in «Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts», 25 (1964), pp. 29-49.

Balogh 1975
J. Balogh, *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest: IV-XVIII. Jahrhundert*, Budapest 1975.

Baracchini 1986
C. Baracchini, *Il tesoro e le argenterie*, in *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, a cura di G. De Angelis d'Ossat, Cinisello Balsamo (MI) 1986, pp. 115-125.

Bárány-Oberschall 1953
M. Bárány-Oberschall, *Contributi alla tipologia dei pastorali in osso dei secoli XIII-XIV*, in «Corvina», 26 (1953), pp. 23-36.

Barbier de Montault 1879
X. Barbier de Montault, *Le trésor de la cathédrale de Moutiers (Savoie)*, in «Bulletin monumental», 45 (1879), pp. 545-560 e 653-675.

Baron 1996
F. Baron, *Scultpures nivernaises du Moyen Âge et de la Renaissance au musée du Louvre*, in «Bulletin de la Société nivernaise des lettres, sciences et arts», 45 (1996), pp. 171-184.

Bascapè (1612) 1993
C. Bascapè, *Novaria, seu de Ecclesia Novariensi libri duo* (1612), 2 voll., Novara 1993.

Bava 1991-1994
A. Bava, *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia (1580-1630),* tesi di dottorato, relatori G. Romano, A. Ballarin, Università degli Studi di Torino, a.a. 1991-1994.

Bava 1995
A.M. Bava, *La collezione di oggetti preziosi*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di G. Romano, Torino 1995, pp. 265-332.

Bava, Dardanello, Romano 1993
A. Bava, G. Dardanello, G. Romano, *Fossano sul finire del Cinquecento*, in *La cattedrale di Fossano*, a cura di G. Romano, Fossano 1993, pp. 31-58.

Beckwith 1966
J. Beckwith, *Problèmes posés par certaines sculptures sur ivoire du haut Moyen Age*, in «Les Monuments historiques de la France», 12 (1966), pp. 13-17.

Bellosi 1974
L. Bellosi, *Buffalmacco e il trionfo della morte*, Torino 1974.

Bergamini 1982
G. Bergamini, *Le "novaculae", falsi dell'Ottocento*, in Cat. Torino 1982, pp. 244-251.

Berliner 1926
R. Berliner, *Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, IV. Abteilung. Die Bildwerke in Elfenbein, Knochen, Hirsch- und Steinbockhorn*, Augsburg 1926.

Bertarelli 1940
L.V. Bertarelli, *Guida d'Italia della Consociazione Turistica Italiana. Piemonte*, Milano 1940.

Besson 1759
J.A. Besson, *Mémoires pour l'Histoire Ecclésiastique des diocèses de Genève, Tarantaise, Aoste et Maurienne et du décanat de Savoie*, Nancy 1759.

Besson 1909
M. Besson, *L'Art Barbare dans l'ancien diocèse de Lausanne*, Lausanne 1909.

Billiet 1846
A. Billiet, *Dissertation sur les diptyques, suivie de la description d'un diptyque grec trouvé en Savoie*, in «Mémoires de la Société royale académique de Savoie», 12 (1846), pp. 559-604.

Blair 1958
C. Blair, *European Armour* circa *1066 to* circa *1700*, London 1958.

Blair 1997
S.S. Blair, *A Note on the Prayers Inscribed on Several Medieval Silk Textiles in the Abegg Foundation*, in *Islamische Textilkunst des Mittelalters: aktuelle Probleme*, a cura di M.A.M. Salim, Riggisberg 1997, pp. 129-138.

Blavignac 1853
J.-D. Blavignac, *Histoire de l'architecture sacrée du quatrième au dixième siècle dans les anciens évèchés de Genève, Lausanne et Sion*, Paris-London-Leipzig 1853.

Boccia 1980
L.G. Boccia, *L'armatura lombarda tra il XIV e il XVII secolo*, in L.G. Boccia, F. Rossi, M. Morin, *Armi e Armature Lombarde*, Milano 1980, pp. 13-177.

Boccia 1989
L.G. Boccia, *L'iconografia delle armi in area milanese dall'XI al XIV secolo*, in *Il millennio ambrosiano*, vol. III, *La nuova città dal Comune alla Signoria*, a cura di C. Bertelli, Milano 1989, pp. 188-207.

Boccia 1991a
L.G. Boccia, ad vocem *Armamento difensivo*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. II, *Animali-Bacini*, Roma 1991, pp. 460-471.

Boccia 1991b
L.G. Boccia, *L'armeria del Museo Civico Medievale di Bologna*, Busto Arsizio 1991.

Boffito 2008-2009
F. Boffito, *Il pettine con centauro e combattimento con leone del Museo Civico d'Arte Antica di Torino*, tesi di I° livello, relatore F. Crivello, Università degli Studi di Torino, a.a. 2008-2009.

Borbonese 1898
E. Borbonese, *Guida di Torino: storia, descrizione della città, edifici del culto, edifizi civili*, Torino 1898.

Bordon 2011
R. Bordon, *Reliquie, arredi e vasi sacri all'epoca di Giorgio di Challant*, in *Georges de Challant priore illuminato*. Atti delle giornate di celebrazione del V centenario della morte 1509-2009, a cura di R. Bordon, O. Borettaz, M.-R. Colliard, V.M. Vallet, Aosta 2011, pp. 151-169.

Borrel 1884
E.-L. Borrel, *Les monuments anciens de la Tarentaise (Savoie)*, Paris 1884.

Bouyer 1921
R. Bouyer, *Une grande vente. Les collections de M. Engel-Gros au château de Ripaille*, in «La Chronique des arts et de la curiosité», 9 (1921), pp. 1-4.

Bovenzi 2007
G.L. Bovenzi, *Testimonianze tessili del XII e XIII secolo a Vercelli*, in *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Duecento e il Trecento*, a cura di V. Natale, A. Quazza, Biella 2007, pp. 59-60.

Braem 2015
A. Braem, *Les déplacements et réaménagements de la salle du trésor et de la sacristie depuis le bas Moyen Age*, in *L'abbaye* 2015b, pp. 349-361.

Brancaleoni 2014
F. Brancaleoni, ad vocem *Paravia, Pier Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXI, *Pansini-Pazienza*, Roma 2014, pp. 303-306.

Branner 1965
Branner R., *Saint Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, London 1965.

Bresc 2000
H. Bresc, *Le royaume normand d'Afrique et l'archevêché de Mahdiyya*, in *Les relations des pays d'Islam avec le monde latin du milieu du Xème siècle au milieu du XIIIème siècle*, a cura di F. Micheau, Paris 2000, pp. 264-283.

Brizio 1935
A.M. Brizio, *Il tesoro della cattedrale di Vercelli*, in «L'Arte», n.s., 6 (1935), pp. 48-65.

Brody, Edwards, Pollard 2001
R.H. Brody, H.G.M. Edwards, A.M. Pollard, *Chemometric Methods Applied to the Differentiation of Fourier-Transform Raman Spectra of Ivories*, in «Analytica Chimica Acta», 427 (2001), pp. 223-232.

Bruchet (1908) 1981
M. Bruchet, *La Savoie d'après les Anciens Voyageurs* (1908), Marseille 1981.

Brunod 1977
E. Brunod, *La collegiata di S. Orso*, Aosta 1977.

Brunod 1985
E. Brunod, *Bassa valle e valli laterali I,* Aosta 1985.

Brunod 1990
E. Brunod, *Bassa valle e valli laterali III*, Aosta 1990.

Brunod, Garino 1995
E. Brunod, L. Garino, *Alta valle e valli laterali I*, Aosta 1995.

Bruzelius, Meredith 1991
C. Bruzelius, J. Meredith, *The Brummer Collection of Medieval Art. Duke University Museum of Art*, Durham (North Carolina)-London 1991.

Buganza 2008
S. Buganza, *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del gotico*, Milano 2008.

Burek 1989
M. Burek, *Der Fiesole-Altar im Domschatz zu Hildesheim. Untersuchungen zur Technologie von Intarsien und Malerei des Quattrocento*, Stuttgart 1989.

Calzini 1946
R. Calzini, *Milano "fin de siècle". 1890-1900*, Milano 1946.

Camille 1998
M. Camille, *The Medieval Art of Love: Objects and Subjects of Desire*, London 1998.

Cannata 2011
P. Cannata, *Sculture in bronzo. Museo Nazionale del Palazzo di Venezia,* Roma 2011.

Cantino Wataghin 1999
G. Cantino Wataghin, *Gli apporti archeologici per la conoscenza delle origini cristiane di Novara*, in *Il Cristianesimo a Novara e sul territorio: le origini*. Atti del convegno (Novara, 10 ottobre 1998), Novara 1999, pp. 55-70.

I capitolari 1914
I capitolari delle arti veneziane, a cura di G. Monticolo, E. Besta, vol. III, Roma 1914.

La Cappella Palatina 2010
La Cappella Palatina di Palermo, a cura di B. Brenk, 4 voll., Modena 2010.

Carlier 2008
M.-A. Carlier, *Art Médiéval. Exposition à l'occasion du centenaire de Brimo de Laroussilhe*, catalogo della mostra (Parigi, 14 novembre 2008-16 gennaio 2009), Paris 2008.

Les Carnets du Comte Joseph de Maistre 1923
Les Carnets du Comte Joseph de Maistre, publiés par le Comte Xavier de Maistre. Livre journal 1790-1817, Lyon-Paris 1923.

Carns 2005
P.M. Carns, Compilatio *in Ivory. The Composite Casket in the Metropolitan Museum*, in «Gesta», 44 (2005), pp. 69-88.

Carns 2009
P.M. Carns, *Cutting a Fine Figure: Costume on French Gothic Ivories*, in «Medieval clothing and textiles», 5 (2009), pp. 55-91.

Carotti 1911
J. Carotti, *Musée de Chambéry. Catalogue raisonné*, Chambéry 1911.

Casassa 1998
A. Casassa, ad vocem *Gamba, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LI, *Gabbiani-Gamba*, Roma 1998, pp. 802-804.

Cascio, Levy 1998
A. Cascio, J. Levy, *La polychromie des statuettes d'ivoire*, in «CoRé», 5 (1998), pp. 6-20.

Castelfranchi Vegas 1993
L. Castelfranchi Vegas, *Il percorso della miniatura lombarda nell'ultimo quarto del Trecento*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, pp. 297-321.

Castronovo 1992
S. Castronovo, *Il tesoro di Guala Bicchieri cardinale di Vercelli*, in *Gotico in Piemonte*, a cura di G. Romano,Torino 1992, pp. 166-239.

Castronovo 2002
S. Castronovo, *La biblioteca dei conti di Savoia e la pittura in area savoiarda (1285-1343)*, Torino 2002.

Castronovo 2011
S. Castronovo, *Gothic Ivories Project*, in «Palazzo Madama. Studi e notizie», 2 (2011), n. 1, pp. 198-201.

Castronovo 2014a
S. Castronovo, *Collezioni del Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Smalti di Limoges del XIII secolo*, Savigliano (CN) 2014.

Castronovo 2014b
S. Castronovo, *La diffusione de l'*Œuvre de Limoges *in Piemonte, Valle d'Aosta e Savoia nel XIII secolo*, in Castronovo 2014a, pp. 11-51.

Castronovo 2016
S. Castronovo, *Le cardinal Guala Bicchieri, homme politique, voyageur et colletionneur, in Les émaux de Limoges à décor profane. Autour des collections du cardinal Guala Bicchieri*, catalogo della mostra (Parigi, 13 aprile-29 agosto 2016), a cura di S. Castronovo, C. Descatoire, Paris 2016, pp. 4-13.

Castronovo c.d.s.
S. Castronovo, *Orfèvreries mosanes et septentrionales en Piémont, Vallée d'Aoste et Savoie*, in *L'Œuvre de la Meuse*. Atti della giornata di studi (Liegi, 14 novembre 2014), a cura di P. George, in corso di stampa.

Castronovo, Quazza, Segre Montel 1994
S. Castronovo, A. Quazza, C. Segre Montel, *La miniatura*, in *Piemonte romanico* 1994, pp. 285-392.

Cat. Alessandria 1999
Le stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo, catalogo della mostra (Alessandria, 16 ottobre 1999-9 gennaio 2000), a cura di E. Castelnuovo, Milano 1999.

Cat. Allentown 1980
Beyond Nobility: Art for the Private Citizen in the Early Renaissance, catalogo della mostra (Allentown, 28 settembre 1980-4 gennaio 1981), a cura di E. Callmann, Allentown (Pa.) 1980.

Cat. Ancona 1999
Libri di Pietra. Mille anni della Cattedrale di Ancona tra Oriente e Occidente, catalogo della mostra (Ancona, 1 maggio-30 settembre 1999), a cura di G. Morello, Milano 1999.

Cat. Baltimora 1962
The International Style. The Arts in Europe around 1400, catalogo della mostra (Baltimora, 23 ottobre-2 dicembre 1962), a cura di P. Verdier, Baltimore 1962.

Cat. Bari 1995
Federico II: immagine e potere, catalogo della mostra (Bari, febbraio-aprile 1995), a cura di M.S. Calò Mariani, R. Cassano, Venezia 1995.

Cat. Bergamo-Londra 1984
TRA/E. Teche, pissidi, cofani e forzieri dall'Alto Medioevo al Barocco, catalogo della mostra (Bergamo, ottobre-dicembre 1984; Londra, marzo-aprile 1985), a cura di P. Lorenzelli, A.Veca, Bergamo 1984.

Cat. Bilbao 2011
Hay más en ti: imágenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV), catalogo della mostra (Bilbao, 7 febbraio-15 maggio 2011), a cura di C. Charles, Bilbao 2011.

Cat. Bologna 1959
Lavori in osso e avorio dalla preistoria al rococò, catalogo della mostra (Bologna, 20 settembre-11 ottobre 1959), a cura di R. Pincelli, Bologna 1959.

Cat. Bonn 2008
Sicilia. Arte e archeologia dalla preistoria all'unità d'Italia, catalogo della mostra (Bonn, 25 gennaio-8 maggio 2008), a cura di G. Macchi, W.D. Heilmeyer, Cinisello Balsamo (MI) 2008.

Cat. Bonn 2010
Byzanz. Pracht und Alltag, catalogo della mostra (Bonn, 26 febbraio-13 giugno 2010), München 2010.

Cat. Braunschweig 1999
Glanz der Ewigkeit. Meisterwerke aus Elfenbein der Staatlichen Museen zu Berlin, catalogo della mostra (Braunschweig, 26 agosto-7 novembre 1999), a cura di R. Marth, Berlin-Braunschweig 1999.

Cat. Brescia 1980
Iconografia ed immagini queriniane, catalogo della mostra (Brescia, dicembre 1980-settembre 1981), Brescia 1980.

Cat. Brescia 2001
"*Bottega degli Embriachi". Cofanetti e cassettine tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra antiquaria (Brescia, 17-25 novembre 2001), a cura di L. Martini, con la collaborazione di L. Foi, Bagnolo Mella (BS) 2001.

Cat. Bruges 2010
Ivoor in Brugge: schatten uit musea, kerken en kloosters, catalogo della mostra (Bruges, 21 ottobre 2009-11 aprile 2010) a cura di S. Vandenberghe, Bruges 2010 = «Museum Bulletin», 2 (2010).

Cat. Bruxelles-Parigi 2011
Miniatures flamandes, 1404-1482, catalogo della mostra (Bruxelles, 30 settembre-31 dicembre 2011; Parigi, 6 marzo-10 giugno 2012), a cura di B. Bousmanne, T. Delcourt, Paris 2011.

Cat. Castel Tirolo-Stams 1995
Il sogno di un principe. Mainardo II e la nascita del Tirolo, catalogo della mostra (Castel Tirolo e Abbazia di Stams, 13 maggio-31 ottobre 1995), a cura di J. Riedmann, Milano 1995.

Cat. Castellón de la Plana-Simat de La Valldigna 2007
Cofres de Amor, catalogo della mostra (Castellón de la Plana, 19 aprile-15 luglio 2007; Simat de la Valldigna [Valencia], 20 luglio-30 agosto 2007), a cura di L. de Sanjosé Llongueras, Alagón 2007

Cat. Chambéry 1866
Catalogue de l'exposition d'objets d'art ouverte à Chambéry le 10 aout 1863 à l'occasion de la réunion du congrès scientifique de France, in «Mémoires de l'Académie Impériale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Savoie», 8 (1866), pp. 311-355.

Cat. Chambéry 1977
Art et liturgie au Moyen-Âge. Supplemento al catalogo della mostra itinerante (Chambéry, 16 marzo-25 aprile 1977), Chambéry 1977.

Cat. Colonia 1985
Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, catalogo della mostra (Colonia, 6 marzo-9 giugno 1985), a cura di A. Legner, 3 voll., Köln 1985.

Cat. Colonia 2011
Glanz und Größe des Mittelalters. Kölner Meisterwerke aus den großen Sammlungen der Welt, catalogo della mostra (Colonia, 4 novembre 2011-26 febbraio 2012), a cura di D. Täube, M.V. Fleck, in collaborazione con S. Werth, I. Metje, T. Hensolt, München 2011.

Cat. Colonia-Bruxelles 1972
Rhin-Meuse. Art et civilisation, 800-1400, catalogo della mostra (Colonia, 14 maggio-23 luglio 1972; Bruxelles, 19 settembre-31 ottobre 1972), a cura di J. Stiennon, R. Lejeune, Köln-Bruxelles 1972.

Cat. Darmstadt-Colonia 1997
Kölner Schatzbaukasten. Die Große Kölner Beinschnitzwerkstatt des 12. Jahrhunderts, catalogo della mostra (Darmstadt, 30 ottobre 1997-18 gennaio 1998; Colonia 30 gennaio-19 aprile 1998) a cura di M. Miller, Mainz 1997.

Cat. Detroit-Baltimora 1997
Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age, catalogo della mostra (Detroit, 9 marzo-11

maggio 1997; Baltimora, 22 giugno-31 agosto 1997), a cura di P. Barnet, Princeton 1997.

Cat. Dresda 1906
3. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906. Das alte Kunsthandwerk (Abteilung: Techniken). Verzeichnis von den ausgestellten Gegenständen, Dresden 1906.

Cat. Ferrara 1991
Capolavori restaurati dell'arte tessile, catalogo della mostra (Ferrara, 26 settembre-15 novembre 1991), a cura di M. Cuoghi Costantini, J. Silvestri, Bologna 1991.

Cat. Firenze 1960
La caccia e le arti, catalogo della mostra (Firenze, 1960), a cura di F. Rossi, L.G. Boccia, Firenze 1960.

Cat. Firenze 2008
L'eredità di Giotto. Arte a Firenze 1340-1375, catalogo della mostra (Firenze, 10 giugno-2 novembre 2008), a cura di A. Tartuferi, Firenze 2008.

Cat. Firenze 2013
Diafane passioni. Avori barocchi dalle corti europee, catalogo della mostra (Firenze, 16 luglio-3 novembre 2013), a cura di E.D. Schmidt, M. Sframeli, Città di Castello 2013.

Cat. Firenze 2014
La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento, catalogo della mostra (Firenze, 24 giugno-9 dicembre 2014), a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze 2014.

Cat. Foligno 2012
Dal visibile all'indicibile. Crocifissi ed esperienza mistica in Angela da Foligno, catalogo della mostra (Foligno, ottobre 2012-gennaio 2013), a cura di M. Bassetti, B. Toscano, Spoleto 2012.

Cat. Lens 2015
D'or et d'ivoire: Paris, Pise, Florence, Sienne, 1250-1320, catalogo della mostra (Lens, 27 maggio-28 settembre 2015), a cura di M.-L. Marguerite, X. Dectot, Lens-Gand 2015.

Cat. Lisbona 1945
Colecçào Lázaro de Nova Iorque, catalogo della mostra (Lisbona, giugno 1945), Lisboa 1945.

Cat. Londra 1881
Catalogue of the Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art, catalogo della mostra (Londra 1881), a cura di J.C. Robinson, London 1881.

Cat. Londra 1981
Objects for a «Wunderkammer», catalogo della mostra (Londra, 10 giugno-31 luglio 1981), a cura di A. González-Palacios, London 1981.

Cat. Londra 1984
English Romanesque Art, 1066–1200, catalogo della mostra (Londra, 5 aprile-22 luglio 1984), a cura di G. Zarnecki, J. Holt, T. Holland, London 1984.

Cat. Los Angeles 2010
Imagining the Past in France: History in Manuscript Painting, 1250-1500, catalogo della mostra (Los Angeles, 16 novembre 2010-6 febbraio 2011), a cura di E. Morrison, A.D. Hedeman, Los Angeles 2010.

Cat. Losanna 1975
Cathédrale de Lausanne. 700e anniversaire de la consécration solennelle, catalogo della mostra (Losanna, 1 luglio-31 dicembre 1975), Lausanne 1975.

Cat. Losanna 1982
Trésors d'art religieux en Pays de Vaud, catalogo della mostra (Losanna, 15 ottobre-12 dicembre 1982), a cura di M.-C. Jequier, Denges-près-Lausanne 1982.

Cat. Lucca 1989
La seta. Tesori di un'antica arte lucchese. Produzione tessile a Lucca dal XIII al XVII secolo, catalogo della mostra (Lucca, 16 giugno-30 settembre 1989), a cura di D. Devoti, Lucca 1989.

Cat. Milano 1874
Esposizione storica d'arte industriale in Milano, 1874. Catalogo generale pubblicato dal Comitato esecutivo, Milano 1874.

Cat. Milano 1976
Avori gotici francesi, catalogo della mostra (Milano, aprile-giugno 1976), a cura di L. Vitali, Milano 1976.

Cat. Milano 1990
Milano capitale dell'Impero romano 286-402 d.c., catalogo della mostra (Milano, 24 gennaio-22 aprile 1990), a cura di G. Sena Chiesa, E.A. Arslan, Milano 1990.

Cat. Milano 2015
Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa, catalogo della mostra (Milano, 12 marzo-28 giugno 2015), a cura di M. Natale, S. Romano, Milano 2015.

Cat. Namur 2003
Autour de Hugo d'Oignies, catalogo della mostra (Namur, 29 maggio-30 novembre 2003), a cura di R. Didier, J. Toussaint, Namur 2003.

Cat. Napoli 1981
Medioevo e produzione artistica di serie. Smalti di Limoges e avori gotici in Campania, catalogo della mostra (Napoli, ottobre 1981-aprile 1982), a cura di P. Giusti, P. Leone de Castris, Firenze 1981.

Cat. New York 1980
The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism, catalogo della mostra (New York, 9 ottobre 1980-11 gennaio 1981), a cura di T. Husband, New York 1980.

Cat. New York 1984
E. R. Lubin. European Works of Art. A Selection from the Gallery, New York 1984.

Cat. New York 1993
The Art of Medieval Spain. A.D. 500-1200, catalogo della mostra (New York, 18 novembre 1993-13 marzo 1994), a cura di J.P. O'Neill, New York 1993.

Cat. New York 1999
Mirror of the Medieval World, catalogo della mostra (New York, 9 marzo-18 luglio 1999), a cura di W.D. Wixom, New York 1999.

Cat. New York-Fort Worth 2008
Art and Love in Renaissance Italy, catalogo della mostra (New York, 11 novembre 2008-16 febbraio 2009; Fort Worth, 15 marzo-14 giugno 2009), a cura di A. Bayer, New Haven 2008.

Cat. New York-Londra 2001
European Sculpture: Daniel Katz, catalogo della mostra (New York, 7-18 maggio 2001; Londra 11 giugno-20 luglio 2001), a cura di J. Auersperg, S. Lochhead, K. Zock, London 2001.

Cat. Norimberga 2010
Mythos Burg, catalogo della mostra (Norimberga, 8 luglio-7 novembre 2010), a cura di G. Urlich Grossmann, Dresden 2010.

Cat. Palermo 1995
Federico e la Sicilia, dalla terra alla corona, vol.

II, *Arti figurative e suntuarie*, catalogo della mostra (Palermo, 16 dicembre 1994-18 aprile 1995), a cura di M. Andaloro, Palermo 1995.

Cat. Palermo 2006
Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo, catalogo della mostra (Palermo, 17 novembre 2003-10 marzo 2004; Vienna, 30 marzo 2003-13 giugno 2004), a cura di M. Andaloro, 2 voll., Catania 2006.

Cat. Parigi 1867
Exposition universelle. Catalogue de l'Histoire du travail et Monuments historiques, catalogo della mostra, Paris 1867.

Cat. Parigi 1900
Exposition universelle de 1900. Catalogue illustré officiel de l'exposition rétrospective de l'art français des origines à 1800, Paris 1900.

Cat. Parigi 1904
Notice de quelques livres anciens: incunables, livres à figures sur bois, ouvrages sur les beaux-arts, manuscrits et documents originaux sur la Savoie faisant partie de la bibliothèque de M. Vulliermet. Catalogo della vendita (Parigi, 14 ottobre 1904), Paris 1904.

Cat. Parigi 1965
Les Trésors des églises de France, catalogo della mostra (Parigi, 6 febbraio-26 aprile), a cura di J. Dupont, II ed., Paris 1965.

Cat. Parigi 1981
Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V, catalogo della mostra (Parigi, 9 ottobre 1981-1 febbraio 1982), a cura di F. Baron, Paris 1981.

Cat. Parigi 1992
Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises, catalogo della mostra (Parigi, 3 novembre 1992-1 febbraio 1993), Paris 1992.

Cat. Parigi 1993
Les manuscrits à peintures en France 1440-1520, catalogo della mostra (Parigi, 16 ottobre 1993-16 gennaio 1994), a cura di F. Avril, N. Reynaud, Paris 1993.

Cat. Parigi 1998
L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328, catalogo della mostra (Parigi, 17 marzo-29 giugno 1998), a cura di D. Gaborit-Chopin, Paris 1998.

Cat. Parigi 2004
Paris 1400. Les arts sous Charles VI, catalogo della mostra (Parigi, 22 marzo-11 luglio 2004), a cura di É. Taburet-Delahaye, Paris 2004.

Cat. Parigi 2005
La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152), catalogo della mostra (Parigi, 10 marzo-6 giugno 2005), a cura di D. Gaborit-Chopin, Paris 2005.

Cat. Parigi 2009a
La légende du roi Arthur, catalogo della mostra (Parigi, 20 ottobre 2009-24 gennaio 2010), a cura di T. Delcourt, Paris 2009.

Cat. Parigi 2009b
Les premiers retables (XIIe – début XVe siècle). Une mise en scène du sacré, catalogo della mostra (Parigi, 10 aprile-6 giugno 2009), a cura di P.-Y. Le Pogam, Paris 2009.

Cat. Parigi 2012
Les Belles Heures du duc de Berry, catalogo della mostra (Parigi, 5 aprile-25 giugno 2012), a cura di H. Grollemund, P. Torres, Paris 2012.

Cat. Parigi 2014
Le Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, catalogo della mostra (Parigi, 14 marzo-16 giugno 2014), a cura di É. Antoine-König, con la collaborazione di P.-A. Mariaux, assistiti da M.-C. Bardoz, Paris 2014.

Cat. Parigi-Écouen 2009
Le bain et le miroir. Soins du corps et cosmétiques de l'Antiquité à la Renaisssance, catalogo della mostra (Parigi e Écouen, 20 maggio-21 settembre 2009), a cura di I. Bardiès-Fronty, M. Bimbenet-Privat, P. Walter, Paris 2009.

Cat. Parigi-New York 1995
L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge, catalogo della mostra, (Parigi, 23 ottobre 1995-22 gennaio 1996; New York, 4 marzo-16 giugno 1996), a cura di É. Taburet-Delahaye, B. Drake Boehm, Paris 1995.

Cat. Roma 2000
Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana, catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 2000-20 aprile 2001), a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, Roma 2000.

Cat. Roma 2009
L'arma per l'arte. Antologia di meraviglie, catalogo della mostra (Roma, 23 settembre 2009-30 gennaio 2010), a cura di L. Della Volpe, Livorno 2009.

Cat. Rotterdam 2012
The Road to van Eyck, catalogo della mostra (Rotterdam, 13 ottobre 2012-10 febbraio 2013), a cura di S. Kemperdick, F. Lammertse, Rotterdam 2012.

Cat. Saint-Antoine-l'Abbaye 2011
D'ombre et de lumière. Trésors sacrés, Trésors profanes, catalogo della mostra (Saint-Antoine-l'Abbaye, 10 luglio-9 ottobre 2011), Bresson 2011.

Cat. Saragozza-Tarragona-Siviglia 2006
Marco Polo y el Libro de las maravillas, catalogo della mostra (Saragozza, 1 aprile-31 maggio 2006; Tarragona, 1 giugno-30 novembre 2006; Siviglia, 1 novembre 2006-31 gennaio 2007), Barcelona 2006.

Cat. Sotheby's 2005
Arts of Islamic world, catalogo di vendita Sotheby's (Londra, 27 aprile 2005), London 2005.

Cat. Susa-Exilles-Bardonecchia 2008
Alpi da scoprire. Arte, paesaggio, architettura per progettare il futuro, catalogo della mostra (Susa, Exilles, Bardonecchia, 7 luglio-26 ottobre 2008), a cura di A. De Rossi, G. Sergi, A. Zonato, Borgone Susa (TO) 2008.

Cat. Susa-Novalesa 2006
Carlo Magno e le Alpi. Viaggio al centro del Medioevo, catalogo della mostra (Susa e Novalesa, 25 febbraio-28 maggio 2006), a cura di F. Crivello, C. Segre Montel, Milano 2006.

Cat. Torino 1880
IV Esposizione Nazionale di Belle Arti. Catalogo degli oggetti componenti la mostra di Arte Antica, catalogo della mostra, Torino 1880.

Cat. Torino 1898
Esposizione italiana 1898. Catalogo di Arte Sacra Antica Moderna Applicata, catalogo della mostra, Torino 1898.

Cat. Torino 1939
Gotico e Rinascimento in Piemonte, catalogo della mostra (Torino, 1939), a cura di V. Viale, Torino 1939.

Cat. Torino 1979
Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale, catalogo della mostra (Torino, aprile-giugno 1979), a cura di E. Castelnuovo, G. Romano, Torino 1979.

Cat. Torino 1982
Dagli ori antichi agli anni Venti. Le collezioni di Riccardo Gualino, catalogo della mostra (Torino, 1 dicembre 1982-31 marzo 1983), a cura di G. Castagnoli, Milano 1982.

Cat. Torino 1989
Diana Trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento, catalogo della mostra (Torino, 27 maggio-24 settembre 1989), a cura di M. Di Macco, G. Romano, Torino 1989.

Cat. Torino 1992
L'amore: dall'Olimpo all'alcova, catalogo della mostra (Torino, 29 maggio-4 ottobre 1992), a cura di G. Macchi, Milano 1992.

Cat. Torino 1996
Il tesoro della città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama, catalogo della mostra (Torino, 31 marzo-8 settembre 1996), a cura di S. Pettenati, G. Romano, Torino 1996.

Cat. Torino 2002
Terre lontane: arti extraeuropee dal Museo Civico d'Arte Antica, catalogo della mostra (Torino, 14 dicembre 2002-2 marzo 2003), a cura di E. Pagella, Torino 2002.

Cat. Torino 2003
Africa. Capolavori da un continente, catalogo della mostra (Torino, 2 ottobre 2003-15 febbraio 2004), a cura di E. Bassani, Firenze 2003.

Cat. Torino 2006
Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali, catalogo della mostra (Torino, 7 febbraio-14 maggio 2006), a cura di E. Pagella, E. Rossetti Brezzi, E. Castelnuovo, Milano 2006.

Cat. Torino-Novalesa 2007
I Longobardi. Dalla caduta dell'Impero all'alba dell'Italia, catalogo della mostra (Torino, 28 settembre 2007-6 gennaio 2008; Novalesa, 30 settembre-9 dicembre 2007), a cura di G.P. Brogiolo, A. Chavarría Arnau, Cinisello Balsamo (MI) 2007.

Cat. Toronto-Montréal 1984
Italy. A Country Shaped by Man/L'Italie. Un pays modelé par l'homme, catalogo della mostra (Toronto-Montréal 1984-1985), Torino 1984.

Cat. Trento 2002
Il Gotico nelle Alpi 1350-1450, catalogo della mostra (Trento, 20 luglio-20 ottobre 2002), a cura di E. Castelnuovo, F. de Gramatica, Trento 2002.

Cat. Trento 2012
Un vescovo, la sua cattedrale, il suo tesoro. La committenza artistica di Federico Vanga (1207-1218), catalogo della mostra (Trento, 15 dicembre 2012-7 aprile 2013), a cura di M. Collareta, D. Primerano, Trento 2012.

Cat. Udine 2008
Cromazio di Aquileia 388-408: al crocevia di genti e religioni, catalogo della mostra (Udine, 6 novembre 2008-8 marzo 2009), a cura di S. Piussi, Cinisello Balsamo (MI) 2008.

Cat. Vicenza 2007
La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio, catalogo della mostra (Vicenza, 8 settembre-18 novembre 2007), a cura di F. Bisconti, G. Gentili, Cinisello Balsamo (MI) 2007.

Cat. Yokohama 1989
Treasuries from the Metropolitan Museum of Art: French Art from the Middle Ages to the Twentieth Century, catalogo della mostra (Yokohama, 25 marzo-4 giugno 1989), a cura di D. Sutton, Yokohama 1989.

Catalogo 1887
Catalogo delle monete italiane medioevali e moderne monete estere monete romane consolari ed imperiali monete greche, medaglie componenti la collezione del signor Achille Cantoni […], Milano 1887.

Catalogo 1888
Catalogo della collezione Baslini di Milano da vendersi per conto degli eredi … La vendita al pubblico incanto avrà luogo in Milano nelle Sale dell'Impresa… Lunedì 26 novembre 1888, Milano 1888.

Catalogo 1905
Catalogo di quadri antichi di celebri autori italiani, francesi, tedeschi, fiamminghi, olandesi dal Secolo XIV al Secolo XVIII. Argenteria, Maioliche, Oggetti diversi da vetrina, catalogo della vendita (Milano, 6-8 febbraio 1905), Milano 1905.

Catalogue d'objets 1880
Catalogue d'objets…de Monsieur le Comte Girolamo Possenti, Paris 1880.

Cattedrale di Aosta 2013
Cattedrale di Aosta. Museo del Tesoro. Catalogo, a cura di E. Castelnuovo, F. Crivello, V.M. Vallet, Aosta 2013.

Cavallari Murat 1976
A. Cavallari Murat, *Tra Serra d'Ivrea, Orco e Po*, Torino 1976.

Cecutti 2012-2013
D. Cecutti, *Collezionismo e commercio di arte islamica tra Otto e Novecento. L'Italia e il contesto internazionale*, tesi di dottorato, relatore G. Curatola, Università degli Studi di Udine, a.a. 2012-2013.

Cerbella 2008
M. Cerbella, *I falsi. Come riconoscerli nell'arte e nell'antiquariato*, Stia 2008.

"*La chambre*" c.d.s.
"*La chambre aux dentz d'ivoire": Recent Research on Gothic Ivory Sculpture*, a cura di C. Yvard, London, Courtauld Books Online, in corso di stampa.

Chiesi 2011
B. Chiesi, *Catalogo degli avori gotici del Museo Nazionale del Bargello*, tesi di dottorato, relatore G. Tigler, Università degli Studi di Firenze, 2011.

Clarke 2002
P. Clarke, *The Identity of the Expatriate. Florentines in Venice in the Late Fourteenth and Early Fifteenth Centuries*, in *Society and Individual in Renaissance Florence*, a cura di W.J. Connell, Berkeley-Los Angeles-London 2002, pp. 384-408.

Collection 1894
Collection G… D…. Tableaux anciens et modernes, objets de curiosité, meubles des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle, 5-6 novembre 1894, Drouot, Paris 1894.

Comblen-Sonkes 1986
M. Comblen-Sonkes, con la collaborazione di N. Veronee-Verhaegen, *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon*, Bruxelles 1986.

Congrès des sociétés 1879
Congrès des sociétés savantes de la Savoie. Première session tenue à St. Jean-de-Maurienne le 12 et le 13 Août 1878 par l'Abbé Truchet, Saint Jean de Maurienne 1879.

Cordez 2015
P. Cordez, *Schatz, Gedächtnis, Wunder: die Objekte der Kirchen im Mittelalter*, Regensburg 2015.

Corrado 1995
F. Corrado, *La quadreria Tancredi Falletti di Barolo*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n. s., 47 (1995 [1996]), pp. 151-175.

Cott 1930
P.B. Cott, *Siculo-Arabic Ivories in the Museo Cristiano*, in «The Art Bulletin», 12 (1930), pp. 131-146.

Cott 1939
P.B. Cott, *Siculo-Arabic Ivories*, Princeton 1939.

Cracco Ruggini 2001-2004
L. Cracco Ruggini, *Tra fine IV e inizi V secolo in due dittici: qualche problema*. Atti del Seminario internazionale *Il secolo dei dittici. Temi di ricerca e spunti di riflessione sul V secolo d.C.* (Bologna-Ravenna, 15-16 maggio 2009) = «Felix Ravenna», s. IV, 157-160, 2001-2004 [2010], pp. 75-120.

Cracco Ruggini 2011
L. Cracco Ruggini, *I dittici tardoantichi nel Medioevo*, in *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità*. Atti del IV incontro internazionale (Trieste, 29-30 aprile 2010), a cura di L. Cristante, S. Ravalico, Trieste 2011, pp. 77-99.

Craddock 2009
P. Craddock, *Scientific Investigation of Copies, Fakes and Forgeries*, Amsterdam 2009.

Cresseri 2004
M. Cresseri, *Achille Cantoni*, in *Per Brera. Collezionisti e doni alla Pinacoteca dal 1882 al 2000*, a cura di M. Ceriana, C. Quattrini, Firenze 2004, pp. 51-52.

Crettaz-Stürzel 2008
E. Crettaz-Stürzel, *«Ripaille 1900»: entre résidence féodale et «country house» bourgeoise – Résultats d'une nouvelle étude du château*, in «Mittelalter», 13 (2008), n. 3, pp. 101-118.

Cristoferi, Fiori 1992
E. Cristoferi, C. Fiori, *Polishing Treatments on Ivory Materials in the National Museum in Ravenna*, in «Studies in Conservation», 37 (1992), pp. 259-266.

Crivello 2008-2009
E. Crivello, *La collezione di placchette del Museo Civico d'Arte Antica di Torino*, tesi di laurea specialistica, relatrice E. Pagella, Università degli Studi di Torino, a.a. 2008-2009.

Crivello 2009
F. Crivello, *Per la fortuna dell'Altare d'oro di Sant'Ambrogio. A proposito di un avorio del Museo Civico d'Arte Antica di Torino*, in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, a cura di G. Agosti, G. Dardanello, G. Galante Garrone, A. Quazza, con la collaborazione di C. Gauna, S. Piretta, G. Saroni, G. Spione, J. Stoppa, Savigliano (CN) 2009, pp. 50-51.

Crivello 2011
F. Crivello, *Il progetto MEMIP: ricerche in corso e prospettive*, in «Palazzo Madama. Studi e notizie», 2 (2011), n.1, pp. 190-197.

Crossley 2006
P. Crossley, *Salem and the Ogee Arch*, in *Architektur und Monumentalskulptur des 12.-14. Jahrhunderts: Produktion und Rezeption. Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag*, a cura di S. Gasser, C. Freigang, B. Boerner, Bern 2006, pp. 321-342.

Cutler 2011
A. Cutler, *How and for Whom they Made the Boxes*, in *Siculo-Arabic Ivories* 2011, pp. 15-37.

Dal Prà 1995
L. Dal Prà, *Oggetti in osso del castello del Buonconsiglio e la "Bottega degli Embriachi"*, in *Un museo nel castello del Buonconsiglio. Acquisizioni, contributi, restauri*, a cura di L. Dal Prà, Trento 1995, pp. 317-333.

Dalton 1909
O.M. Dalton, *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era [..] of the British Museum*, London 1909.

Darcel 1861
A. Darcel, *La Collection Soltykoff*, in «Gazette des beaux arts», 10 (1861), pp. 169-178.

Darcel 1878
A. Darcel, *Le Moyen Âge et la Renaissance au Trocadéro*, in «Gazette des beaux arts», 18 (1878), pp. 274-291, 520-575.

David 2007
M. David, *Elementi per una storia della produzione dei dittici eburnei*, in *Eburnea diptycha. I dittici d'avorio tra Antichità e Medioevo*, a cura di M. David, Bari 2007, pp. 13-43.

Davies 2014
G. Davies, *The Embriachi Workshops*, in Williamson, Davies 2014, vol. II, pp. 751-753.

Davies, Guérin 2014
G. Davies, S.M. Guérin, *Introduction*, in *New Work* 2014, pp. 7-12.

Davillier 1879
C. Davillier, *Les arts décoratifs en Espagne au Moyen Âge et* à la Renaissance, Paris 1879.

De Beaumont, Davillier, Dupont-Auberville 1875
É. De Beaumont, C. Davillier, A. Dupont-Auberville, *Atelier de Fortuny*, Paris 1875.

De Lalande 1769
J.-J. De Lalande, *Voyage d'un Français en Italie fait dans les années 1765 et 1766*, 8 voll., Paris 1769.

De Raemy 1990
D. De Raemy, *L'abbaye de Saint-Maurice-d'Agaune*, in *La Maison de Savoie en Pays de Vaud*, catalogo della mostra (Losanna, 9 marzo-4 giugno 1990), a cura di B. Andenmatten, D. De Raemy, Lausanne 1990, pp. 93-96.

Dell'Acqua 1982
G.A. Dell'Acqua, *Embriachi. Il trittico di Pavia*, Milano 1982.

Della Corte 1919
M. Della Corte, *Novacula*, in «Ausonia», 9 (1919), pp. 139-160.

Delbrück (1929) 2009
R. Delbrück, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin 1929; trad. it., *I dittici consolari tardoantichi*, a cura di M. Abbatepaolo, Bari 2009.

Devoti 1974
D. Devoti, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano 1974.

Didier 1993
R. Didier, *La sculpture mosane au XIVe siècle*, Namur 1993.

Diez 1910-1911
E. Diez, *Bemalte Elfenbeinkästchen und Pyxiden der islamischen Kunst*, in «Jahrbuch der königlichen preußischen Kunstsammlungen», 31 (1910), pp. 231-244; 32 (1911), pp. 117-142.

Di Fabio 1996
C. Di Fabio, *La "pace" di San Lorenzo di Portovenere, il maresciallo di Boucicaut e Pedro de Luna. Un promemoria per la storia della cultura figurativa a Genova nell'"autunno del Medioevo"*, in *Studi di oreficeria*, a cura di A.R. Calderoni

Masetti, supplemento a «Bollettino d'Arte, 95 (1996), pp. 137-148.

Di Lorenzo 2002
A. Di Lorenzo, *Édouard e Nélie a Milano: i loro rapporti con gli antiquari, i restauratori e i collezionisti*, in *Due collezionisti alla scoperta dell'Italia. Dipinti e sculture dal Museo Jacquemart-André di Parigi*, catalogo della mostra (Milano, 16 ottobre 2002-16 marzo 2003), a cura di A. Di Lorenzo, Cinisello Balsamo (MI) 2002, pp. 37-45.

Documenti 1878
Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia pubblicati per cura del Ministero della Pubblica Istruzione, vol. I, Firenze-Roma 1878.

Dufour, Rabut 1877
A. Dufour, F. Rabut, *L'imprimerie, les imprimeurs et les libraires en Savoie du XVe au XIXe siècle*, in «Mémoires et documents publiés par la société savoisienne d'histoire et d'archéologie», 16 (1877), pp. 3-415.

Durand, Bousquet 1995
J. Durand, S. Bousquet, *Le trésor*, in *La cathédrale Saint-François-de-Sales de Chambéry*, numero unico di «L'Histoire en Savoie», 1995, pp. 45-56.

Edwards, Farwell 1995
H.G.M. Edwards, D.W. Farwell, *Ivory and Simulated Ivory Artefacts: Fourier Transform Raman Diagnostic Study*, in «Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy», 51 (1995), pp. 2073-2081.

Edwards, Farwell, Holder, Lawson 1997a
H.G.M. Edwards, D.W. Farwell, J.M. Holder, E.E. Lawson, *Fourier-Transform Raman Spectroscopy of Ivory: II. Spectroscopic Analysis and Assignments*, in «Journal of Molecular Structure», 435 (1997), pp. 49-58.

Edwards, Farwell, Holder, Lawson 1997b
H.G.M. Edwards, D.W. Farwell, J.M. Holder, E.E. Lawson, *Fourier-Transform Raman Spectra of Ivory III: Identification of Mammalian Specimens*, in «Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy», 53 (1997), pp. 2403-2409.

Edwards, O'Connor 2012
H.G.M. Edwards, S. O'Connor, *Archaeological Ivories: a Challenge for Analytical Raman Spectroscopy*, in *Analytical Archaeometry: Selected Topics*, a cura di H.G.M. Edwards, P. Vandenabeele, London 2012, pp. 449-467.

Egbert 1929
D.D. Egbert, *North Italian Gothic Ivories in the Museo Cristiano of the Vatican Library*, in «Art Studies», 7 (1929), pp. 168-207.

Elbern 1952
V.H. Elbern, *Der karolingische Goldaltar von Mailand*, Bonn 1952.

Elsig, Schätti 2013
F. Elsig, N. Schätti, *Le contexte artistique*, in *Konrad Witz. Le maître-autel de la Cathédrale de Genève. Histoire, conservation et restauration*, a cura di F. Elsig, C. Menz, Genève 2013, pp. 177-193.

Espinoza, Mann 1992
E.O. Espinoza, M.-J. Mann, *Identification Guide for Ivory and Ivory Substitutes. World Wildlife Fund & Conservation*, Baltimore, USA 1992.

Espinoza, Mann 1993
E.O. Espinoza, M.-J. Mann, *The History and Significance of the Schreger Pattern in Proboscidean Ivory Characterization*, in «Journal of the American Institute for Conservation», 32 (1993), pp. 241-248.

Fabre (1868) 1875
A. Fabre, *Trésor de la Sainte Chapelle des ducs de Savoie au Château de Chambéry d'après des inventaires inédits des XVe & XVIe siècles* (1868), Lyon 1875.

Falke 1935
O. von Falke, *Ein Bischofsstab islamischer Arbeit und seine Verwandten*, in «Pantheon», 16 (1935), pp. 266-270.

Falsi (1990) 1993
Fake? The Art of Deception, a cura di M. Jones con la collaborazione di P. Craddock e N. Barker, London 1990; trad. it. *Sembrare e non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà*, Milano 1993.

Ferrandis 1928
J. Ferrandis, *Marfiles y azabaches españoles*, Barcelona-Buenos Aires 1928.

Ferrandis 1935-1940
J. Ferrandis, *Marfiles árabes de Occidente*, 2 voll., Madrid 1935-1940.

Ferraris 2012
G. Ferraris, Ornamenta ecclesiae. *Paramenti, oggetti e libri liturgici nel medioevo vercellese (secoli XII-XV)*, in «Bollettino Storico Vercellese», 78 (2012), n. 1, pp. 5-42.

Flamine 2010
M. Flamine, *Gli avori del «gruppo di Romano». Aspetti e problemi*, in «ACME», 63 (2010), n. 2, pp. 121-152.

Formigli 1992
E. Formigli, *Indagini archeometriche sull'autenticità della Fibula Praenestina*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung», 99 (1992), pp. 329-343.

Formis 1967
C. Formis, *Il dittico eburneo della Cattedrale di Novara*, in «Contributi dell'Istituto di Archeologia», 1 (1967), pp. 171-191.

Forsyth 1968
W.H. Forsyth, *A Group of Fourteenth-Century Mosan Sculptures*, in «Metropolitan Museum Journal», 1 (1968), pp. 41-59.

Franco Mata 1992
A. Franco Mata, *Hacia un corpus de las copias de la «Madonna di Trapani» tipo A (España)*, in «Boletín del Museo Arqueológico Nacional», 10 (1992), pp. 73-92.

Franzoni, Pagella 2002
C. Franzoni, E. Pagella, *Arte in Piemonte*, vol. I, *Antichità e Medioevo*, Ivrea 2002.

Gaborit-Chopin 1970
D. Gaborit-Chopin, *Les ivoires gothiques. À propos d'un article récent*, in «Bulletin Monumental», 128 (1970), pp. 127-133.

Gaborit-Chopin 1973
D. Gaborit-Chopin, *Faux ivoires des collections publiques*, in «Revue de l'Art», 21 (1973), pp. 94-101.

Gaborit-Chopin 1978
D. Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Âge*, Fribourg 1978.

Gaborit-Chopin (1983) 1984
D. Gaborit-Chopin, *Le arti suntuarie*, in F. Avril, X. Barral i Altet, D. Gaborit-Chopin, *Il mondo romanico 1060-1220*, vol. II, *I regni d'Occidente* (Paris 1983), Milano 1984, pp. 261-335.

Gaborit-Chopin 1988
D. Gaborit-Chopin, *La Descente de croix*

d'ivoire du Louvre, in «Revue de l'Art», 81 (1988), pp. 31-44.

Gaborit-Chopin 1992
D. Gaborit-Chopin, *Le travail de l'ivoire de morse pendant la période romane*, in *Les Vikings…Les Scandinaves et l'Europe 800-1200*, catalogo della mostra (Parigi, 2 aprile-12 luglio 1992; Berlino, 1 settembre-15 novembre 1992; Copenaghen, 26 dicembre 1992-14 marzo 1993), a cura di E. Roesdahl, J.P. Mohen, F.X. Dillmann, Uddevalla 1992, pp. 204-205.

Gaborit-Chopin 1994-1995
D. Gaborit-Chopin, *Les tablettes à écrire d'ivoire au Moyen Âge*, in «Métiers d'art», 54-55 (1994-1995), pp. 17-21.

Gaborit-Chopin 1996
D. Gaborit-Chopin, *Gothic VII: Ivory*, in *The Grove Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, vol. XIII, *Goodnough-Habsburg*, London 1996, pp. 171-178.

Gaborit-Chopin 1998
D. Gaborit-Chopin, *Les ivoires*, in Cat. Parigi 1998, pp. 138-178.

Gaborit-Chopin 1999
D. Gaborit-Chopin, *Les ivoires*, in *Art et société en France au XVe siècle*, a cura di C. Prigent, Paris 1999, pp. 251-258.

Gaborit-Chopin 2000
D. Gaborit-Chopin, *Les valves de miroirs gothiques et les thèmes profanes*, in *Miroirs: jeux et reflets depuis l'Antiquité*, catalogo della mostra (Rouen, 21 ottobre 2000-26 febbraio 2001; Dieppe, 28 ottobre 2000-19 febbraio 2001; Bernay, 28 ottobre 2000-9 gennaio 2001), a cura di G. Sennequier, F. Frontisi-Ducroux, Paris 2000, pp. 120-123.

Gaborit-Chopin 2003
D. Gaborit-Chopin, *Musée du Louvre. Département des Objets d'art. Catalogue. Ivoires médiévaux V^e^-XVe siècle*, Paris 2003.

Gaborit-Chopin 2004a
D. Gaborit-Chopin, *Réapparition d'une Vierge d'ivoire gothique*, in *Objets d'art: mélanges en l'honneur de Daniel Alcouffe*, Dijon 2004, pp. 46-55.

Gaborit-Chopin 2004b
D. Gaborit-Chopin, *Ivoires et sculpture précieuse*, in Cat. Parigi 2004, pp. 208-209.

Gaborit-Chopin 2008
D. Gaborit-Chopin, *Le commerce de l'ivoire en Méditerranée durant le Moyen Âge*, in «Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques», 34 (2008), pp. 23-33.

Gaborit-Chopin 2011
D. Gaborit-Chopin, *Gothic Ivories: Realities and Prospects*, in *Gothic Art & Thought in the Later Medieval Period: Essays in Honor of Willibald Sauerländer*, a cura di C.P. Hourihane, Princeton 2011, pp. 156-175.

Gaborit-Chopin 2013-2014
D. Gaborit-Chopin, *Documents et œuvres d'art: remarques sur quelques ivoires gothiques français*, in «Cahiers archéologiques», 55 (2013-2014), pp. 119-130.

Galán y Galindo 2005
Á. Galán y Galindo, *Marfiles Medievales del Islam*, 2 voll., Córdoba 2005.

La Galleria di Palazzo Cini c.d.s.
La Galleria di Palazzo Cini. Dipinti, sculture, oggetti d'arte, a cura di A. Bacchi, A. De Marchi, Venezia, in corso di stampa.

Ganz 1925
P. Ganz, *L'œuvre d'un amateur d'art: la collection de monsieur F. Engel-Gros*, 2 voll., Genève-Paris 1925.

Garin 1927
J. Garin, *Histoire de l'Abbaye de Tamié*, Paris-Chambéry 1927.

Gasbarri 2014
G. Gasbarri, *Falsi d'arte "postclassica" nella Roma di fine Ottocento: lo strano caso del Sacro Tesoro Rossi*, in «Arte medievale», s. IV, 4 (2014), pp. 253-266.

Gengaro 1960
M.L. Gengaro, *La bottega degli Embriachi*, in «Arte Lombarda», 5 (1960), pp. 221-228.

Genthon 1970
I. Genthon, *Monumenti artistici ungheresi all'estero*, in «Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae», 16 (1970) nn. 1-2, pp. 5-36.

Ghisotti 1999
S. Ghisotti, *Le vicende dell'arredo e della decorazione di Palazzo Falletti di Barolo attraverso gli inventari e i documenti d'archivio*, in *Palazzo Falletti di Barolo. Percorsi di ricerca per la visita degli appartamenti storici*, Cavallermaggiore 1999, pp. 47-77.

Giacosa 1906
P. Giacosa, *Inventario dei beni mobili di Bianca di Monferrato*, in *Miscellanea di Storia italiana*, s. III, vol. XI, Torino 1906, pp. 227-263.

Gibson 1994
M. Gibson, *The Liverpool Ivories. Late Antique and Medieval Ivory and Bone Carving in Liverpool Museum and the Walker Art Gallery*, London 1994.

Giostra 2007
C. Giostra, *Indicatori di* status *e di attività produttive dall'abitato*, in *Longobardi in Monferrato. Archeologia della "ludiciaria Torrensis"*, a cura di E. Micheletto, Chivasso 2007, pp. 63-97.

Girardin 2015
N. Girardin, *Donateurs et donations*, in *L'abbaye* 2015b, pp. 31-41.

Gnoli 1907
U. Gnoli, *L'oreficeria alla mostra di Perugia*, in «Emporium», 25 (1907), pp. 429-456.

Göckenjan 1998
H. Göckenjan, ad vocem *Wolga*, in *Lexikon des Mittelalters*, vol. IX, *Werla bis Zypresse*, München-Zürich 1998, coll. 314-315.

Godfrey, Ghisalberti, Beng, Byrne, Richardson 2002
I.M. Godfrey, E.L. Ghisalberti, E.W. Beng, L.T. Byrne, G.W. Richardson, *The Analysis of Ivory from a Marine Environment*, in «Studies in Conservation», 47 (2002), pp. 29-45.

Goldschmidt 1914-1926
A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, 4 voll., Berlin 1914-1926.

Goldschmidt 1923-1926
A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit. XI.-XIII. Jahrhundert*, voll. 3-4, *Die Elfenbeinskulpturen*, Berlin 1923-1926.

Goldschmidt 1943
A. Goldschmidt, *Pseudo-Gothic Spanish Triptychs of the Nineteenth Century*, in «Journal of the Walters Art Gallery», 6 (1943), pp. 48-59.

Goldschmidt, Weitzmann (1930-1934) 1979
A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts* (1930-1934), Berlin 1979.

Gosio 1995
G.P. Gosio, *Quargnento e la sua Chiesa*, Alessandria 1995.

Grandjean 1965
M. Grandjean, *La ville de Lausanne*, Bâle 1965.

Grimme 1982
E.G. Grimme, *Die Schenkung Peter und Irene Ludwig für das Suermondt Museum*, in «Aachener Kunstblätter», 51 (1982), pp. 9-110.

Grodecki 1947
L. Grodecki, *Ivoires français*, Paris 1947.

Guarducci 1980
M. Guarducci, *La Fibula Prenestina. Antiquari, eruditi e falsari nella Roma dell'Ottocento*, in «Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», s. VIII, 24 (1980), n. 4, pp. 415-574.

Guarducci 1984
M. Guarducci, *La cosiddetta Fibula Prenestina: elementi nuovi*, in «Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», s. VIII, 28 (1984), n. 2, pp. 127-177.

Guarducci 1987
M. Guarducci, *Una falsa ermetta di marmo rosso antico (Appendice alla storia della "Fibula Prenestina")*, in «Rendiconti della Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», s. VIII, 72 (1987), nn. 7-12, pp. 283-288.

Guastella 2005
C. Guastella, *Aspetti della cultura artistica nel Valdemone in età normanna e sveva: note e riflessioni*, in *La Valle di Agrò. Un territorio, una storia, un destino*. Atti del convengo internazionale di studi (Forza d'Agrò, 20-22 febbraio 2004), a cura di C. Biondi, Palermo 2005, pp. 224-249.

Guérin 2010
S.M. Guérin, Avorio d'ogni ragione: *the Supply of Elephant Ivory to Northern Europe in the Gothic Era*, in «Journal of Medieval History», 36 (2010), pp. 156-174.

Guérin 2011
S.M. Guérin, *Duplicitous Forms*, in «West 86th», 18 (2011), pp. 196-207.

Guérin 2013
S.M. Guérin, *Forgotten Routes? Italy, Ifrīqiya and the Trans-Saharan Ivory Trade*, in «Al-Masaq: Islam and the Medieval Mediterranean», 25 (2013), pp. 70-91.

Guérin 2015
S.M. Guérin, *Gothic Ivories. Calouste Gulbenkian Collection*, London 2015.

Guerrini 2013
A. Guerrini, *Carlo Alberto, un progetto palagiano e qualche decennio di assenza: la storia del Medagliere Reale*, in *Il Medagliere* 2013, pp. 3-23.

Guerrini, Venturoli 1999
A. Guerrini, P. Venturoli, *Armeria Reale. Il Medagliere Reale: un nuovo museo per la città*. Fascicolo della mostra, Torino 1999.

Guichenon 1660
S. Guichenon, *Histoire généalogique de la Royale Maison de Savoye*, Lyon 1660.

Guichonnet 1984
P. Guichonnet, ad vocem *Costa, Luigi Maria Pantaleone (Leone)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXX, *Cosattini-Crispolto*, Roma 1984, pp. 227-232.

Guida al Museo 2008
Guida al Museo Camillo Leone-Vercelli, a cura di A.M. Rosso, Vercelli 2008.

Guida al Museo Nazionale 2009
Guida al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, a cura di M.G. Barberini, M.S. Sconci, Roma 2009.

Guido 2001
T.S. Guido, *La Bottega degli Embriaghi: attorno al restauro di un piccolo trittico del Museo Cristiano Vaticano*, «I beni culturali. Tutela e valorizzazione», 9 (2001), n. 6, pp. 33-41.

Guldan 1968
E. Guldan, *'Et verbum caro factum est'*, in «Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte», 63 (1968), pp. 145-169.

Heine 2005
H.-W. Heine, *Anmerkungen zum Klappspiegelfragment aus der Alten Burg Warberg im Elm (Ldkr. Helmstedt)*, in *Interdiszplinäre Studien zur europäischen Burgenforschung. Festschrift für Horst Wolfgang Böhme zum 65. Geburtstag*, a cura di M. Holdorf, Braubach 2005, pp. 101-109.

Heinz 1982
H. von Heinz, *Ein Bursenreliquiar aus dem Entlebuch*, in «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 39 (1982), pp. 58-75.

Herald 1981
J. Herald, *Renaissance Dress in Italy 1400-1500*, London 1981.

Heslop 1994
T.A. Heslop, *Towards an Iconology of Croziers*, in *Studies in medieval art and architecture presented to Peter Lasko*, a cura di D. Buckton, T.A. Heslop, Dover 1994, pp. 36-45.

Huguenin 2010
C. Huguenin, *Histoire d'os: un reliquaire et des déchets,* in *Patrimoines en stock* 2010, pp. 118-119.

Husband 2000
T. Husband, *Devotional Diptych with the Nativity and the Adoration*, in *Recent Acquisitions: a Selection* = «The Metropolitam Museum of Art Bulletin. Fall 2000», 58 (2000), p. 20.

Iacopo da Varazze ed. 1995
Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino 1995.

Jacques 1953
A. Jacques, *Causerie sur les antiquités et objets d'art classes dans le Faucigny*, in «Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Savoie», 1 (1953), pp. 17-27.

Jülich 2007
T. Jülich, *Die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten des Hessischen Landesmuseums Darmstadt*, Regensburg 2007.

Jussieu 1869
A. de Jussieu, *La Sainte-Chapelle du Château de Chambéry*, in «Mémoires de l'Académie impériale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Savoie», 10 (1869), pp. 65-322.

Kahsnitz 2015
R. Kahsnitz, *Echt oder falsch? Der Umgang mit Fälschungen in Goldschmidts Elfenbeincorpus und im geplanten Ergänzungsband*, in *Corpus – Inventar – Katalog. Beispiele für Forschung und Dokumentation zur materiellen Überlieferung der Künste*, a cura di W. Augustyn, München 2015, pp. 13-42.

Kahsnitz 2016
R. Kahsnitz, *Der Nachtragsband zu Goldschmidts Elfenbeincorpus*, in *Atlanten des Wissens. Adolph Goldschmidts Corpuswerke 1914 bis heute*, a cura di K. Kappel, C. Rückert, S. Trinks, Berlin-München 2016, pp. 118-135.

Die Kathedrale 2007
Die Kathedrale St. Nikolaus in Freiburg. Brennspiegel der europäischen Gotik, a cura di P. Kurmann, Lausanne-Freiburg 2007.

Keller 2013
S. Keller, *Un groupe de tabernacles en ivoire du XVe siècle: production, datation, localisation*, mémoire de master, relatore M. Tomasi, Université de Lausanne, 2013.

Kiourtzian 2004
G. Kiourtzian, *Un nouveau diptyque en ivoire de style byzantin*, in *Mélanges d'antiquité tardive. Studiola in honorem Noël Duval*, a cura di C. Balmelle, P. Chevalier, G. Ripoll, Turnhout 2004, pp. 233-244.

Knipp 2011a
D. Knipp, *Descriptive Catalogue of Siculo-Arabic Ivories Exhibited in Berlin, Museum für Islamische Kunst, July-August 2007*, in *Siculo-Arabic Ivories* 2011, pp. 309-338.

Knipp 2011b
D. Knipp, *Pattern and Ornament in Siculo-Arabic Ivory Painting. The Track Leads to the Norman Principality of Antioch*, in *Siculo-Arabic Ivories* 2011, pp. 199-222.

Koch 1958
R. Koch, *An Ivory Diptych from the Waning Middle Ages*, in «Record of the Art Museum, Princeton University», 17 (1958), n. 2, pp. 55-64.

Koechlin 1910
R. Koechlin, *Un atelier d'ivoiriers de la fin du XIVe siècle*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1910, pp. 16-19.

Koechlin 1924
R. Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, 3 voll., Paris 1924.

Koekkoek 1987
R. Koekkoek, *Gotische Ivoren in Het Catharijneconvent*, Utrecht 1987.

Kreytenberg 1984
G. Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des XIV. Jahrhunderts*, München 1984.

Krohm 2001
H. Krohm, *Die mittelalterliche Elfenbeine*, in H. Krohm, H.-U. Kessler, M. Meinz, *Elfenbein, Alabaster und Porzellan aus der Sammlung des fürstbischöflichen Ministers Ferdinand von Plettenberg und der Freiherren von Ketteler*, Berlin 2001, pp. 6-35.

Kruft 1970
H.-W. Kruft, *Die Madonna von Trapani und ihre Kopien*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 14 (1970), pp. 297-322.

Kühnel 1914
E. Kühnel, *Sizilien und die islamische Elfenbeinmalerei*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», 25 (1914), pp. 162-170.

Kunz 2014a
T. Kunz, *Bildwerke nördlich der Alpen 1050 bis 1380: kritischer Bestandskatalog. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung*, Petersberg 2014.

Kunz 2014b
T. Kunz, *Importation de matériau ou migration transalpine? La Vierge pisane conservée au Bode-Museum de Berlin et le problème des Madones mosanes en marbre*, in *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique*, a cura di J. Dubois, J.-M. Guillouët, B. Van den Bossche, Paris 2014, pp. 251-263.

Kurz (1948) 1996
O. Kurz, *Fakes. A Handbook for Collectors and Students*, New Haven 1948; trad. it. *Falsi e falsari* (1961), a cura di L. Ragghianti Collobi, II ed., Vicenza 1996.

Labarte 1847
J. Labarte, *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge Duménil, précédée d'une introduction historique*, Paris 1847.

Lalou 1989
É. Lalou, *Les tablettes de cire médiévales*, in «Bibliothèque de l'École des Chartes», 147 (1989), pp. 123-140.

Lam 2011
L. Lam, *Les valves de miroir gothiques: sources littéraires et iconographie*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 74 (2011), p. 297-310.

Lasko (1956) 1994
P. Lasko, *The Comb of St. Cuthbert* (1956), in P. Lasko, *Studies on Metalwork, Ivories and Stone*, London 1994, pp. 1-26.

Lasko (1972) 1994
P. Lasko, *Ars sacra. 800-1200* (1972), New Haven 1994.

Lauer 1906
P. Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum*, Paris 1906.

Lavoix 1878
H. Lavoix, *La Galerie Orientale du Trocadéro*, in «Gazette des Beaux-Arts», 18 (1878), pp. 769-791.

Leeuwenberg 1969
J. Leeuwenberg, *Early Nineteenth-Century Gothic Ivories*, in «Aachener Kunstblätter», 39 (1969), pp. 111-148.

Levi Momigliano 1980
L. Levi Momigliano, *Il Regio Museo di Antichità,* in *Cultura figurativa ed architettonica negli Stati del Re di Sardegna, 1773-1861,* catalogo della mostra (Torino, 3 maggio-15 luglio 1980), a cura di E. Castelnuovo, M. Rosci, Torino 1980, pp. 42-49.

Levi Momigliano 2004
L. Levi Momigliano, *All'origine dei Musei universitari,* in *Il Palazzo dell'Università di Torino e le sue collezioni,* a cura di A. Quazza, G. Romano, Torino 2004, pp. 91-110.

Liebaert 1911
P. Liebaert, *Inventaire inédit de la bibliothèque Capitulaire de Novare dressé en 1175*, in «Revue des Bibliothèques», 21 (1911), pp. 105-113.

Liebgott 1985
N.-K. Liebgott, *Elfenben – fra Danmarks middelalder*, København 1985.

Little 1979
C.T. Little, *Ivoires et art gothique*, in «Revue de l'Art», 46 (1979), pp. 58-67.

Little 1997
C.T. Little, *Gothic Ivory Carving in Germany*, in Cat. Detroit-Baltimora 1997, pp. 81-93.

Little 2011
C.T. Little, *Kölner Elfenbeinschnitzerein der Gotik: viele offene Fragen*, in Cat. Colonia 2011, pp. 82-89.

Little 2014
C.T. Little, *The Art of Gothic Ivories: Studies at the Crossroads*, in *New Work* 2014, pp. 13-29.

Lomartire 1995
S. Lomartire, *Il cofanetto bizantino della cattedrale di Ivrea*, in *Florilegium. Scritti di storia dell'arte in onore di Carlo Bertelli*, Milano 1995, pp. 25-33.

Long, Edwards, Farwell 2008
D.A. Long, H.G.M. Edwards, D.W. Farwell, *The Goodmanham plane: Raman spectroscopic analysis of a Roman ivory artefact*, in «Journal of Raman Spectroscopy», 39 (2008), pp. 322-330.

Loomis, Loomis 1938
R.S. Loomis, L.H. Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art*, London 1938.

Lorentz 2004
P. Lorentz, *La peinture à Paris au XVe siècle: un bilan (1904-2004)*, in *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, catalogo della mostra (Parigi, 27 febbraio-17 maggio 2004), a cura di D. Thiébaut, con la collaborazione di P. Lorentz, F.-R. Martin, Paris 2004, pp. 86-107.

Lowden 2013
J. Lowden, *Medieval and Later Ivories in the Courtauld Gallery. Complete Catalogue*, London 2013.

Lowden, Cherry 2008
J. Lowden, J. Cherry, *Medieval Ivories and Works of Art. The Thomson Collection at the Art Gallery of Ontario*, [Ottawa] 2008.

Lugaro 1984
E. Lugaro, *Una 'Madonna' gaginesca ai Tatti*, in «Paragone. Arte», 35 (1984), n. 411, pp. 74-80.

Maccanti 1912
G. Maccanti, *Necrologio del prof. Cav. Marcello Galli-Dunn*, in «Miscellanea storica della Valdelsa», s. LVI, 20 (1912), n. 1, p. 52.

Maclagan 1923
E. Maclagan, *Ivoires faux fabriqués à Milan au début du XIXe siècle*, in «Arethuse», 1 (1923), pp. 41-43.

Makariou 2005
S. Makariou, *A New Group of Spanish Ivory Pen Boxes?*, in *The Ivories of Muslim Spain*. Atti del convegno (Copenhagen, 18-20 novembre 2003), a cura di K. von Folsach, J. Meyer, = «Journal of the David Collection», 2 (2005), n. 2 , pp. 184-195.

Mallé 1969
L. Mallé, *Smalti, avori del Museo d'Arte Antica. Catalogo*, Torino 1969.

Mallé 1970
L. Mallé, *Palazzo Madama in Torino*, vol. II, *Le collezioni d'arte*, Torino 1970.

Marangou 1976
L. Marangou, *Bone Carvings from Egypt*, vol. I, *Graeco-Roman Period*, Tübingen 1976.

Marciano 1989-1990
A. Marciano, *Avori gotici francesi in Italia 1250-1400*, tesi di laurea, relatore D. Devoti, Università degli Studi di Pisa, a.a. 1989-1990.

Marino 2010
L. Marino, *Il pastorale parigino del Trecento*, in *Santuari alpini. Oropa e l'Assunta di Varallo*, a cura di V. Natale, Biella 2010, p. 88.

Maritano 2007
C. Maritano, *"A l'antica: non de' Greci o Romani, ma di que' tempi". Immagini del Medioevo nell'età di Emanuele Filiberto e di Carlo Emanuele I*, in *Giuseppe Vernazza e la fortuna dei primitivi*. Atti del convegno (Alba, 11-12 novembre 2004), a cura di G. Romano, Alba 2007, pp. 17-41.

Maritano 2014-2015
C. Maritano, "*Chose digne d'un Roy". Sulle statue d'avorio di Simon Troger per Carlo Emanuele III di Savoia*, in «Palazzo Madama. Studi e notizie», 4 (2014-2015), [2016], n. 3, pp. 22-30.

Martini 1990
L. Martini, *Un cofanetto delle collezioni Classensi del Museo Nazionale di Ravenna: la leggenda di Helyas*, in «Romagna arte e storia», 10 (1990), pp. 17-26.

Martini 1993
L. Martini, *Alcune osservazioni sulla produzione di cofanetti "embriaceschi" e sulla loro storiografia*, in *Oggetti in avorio* 1993, pp. 21-34.

Martini 2001
L. Martini, *"Bottega degli Embriachi". Cofanetti e cassettine tra Gotico e Rinascimento*, in Cat. Brescia 2001, pp. 9-27.

Mastromonaco 2010-2011
F. Mastromonaco, *L'avorio raffigurante il simbolo dell'evangelista Marco del Museo Civico d'Arte Antica*, tesi di I° livello, relatore F. Crivello, Univesrità degli Studi di Torino, a.a. 2010-2011.

Il Medagliere 2013
Il Medagliere del Palazzo Reale di Torino. Storia e restauro della sala e delle collezioni, a cura di A. Guerrini, in «Bollettino d'Arte», s. VII, volume speciale (2013 [2014]).

Meisterwerke 1984
Meisterwerke aus dem Salzburger Museum Carolino Augusteum, a cura di A. Rohrmoser, Salzburg 1984.

Mercati 1939
S.G. Mercati, *Sulle reliquie del Monastero di Santa Maria del Patire presso Rossano*, in «Archivio Storico per la Calabria e la Lucania», 11 (1939), n. 1, pp. 1-14.

Merlini 1985-1986
E. Merlini, *Il trittico eburneo della Certosa di Pavia: iconografia e committenza*, parte I, in «Arte Cristiana», n.s., 73 (1985), pp. 369-384; 74 (1986), pp. 139-154.

Merlini 1988
E. Merlini, *La "Bottega degli Embriachi" e i cofanetti eburnei fra Trecento e Quattrocento: una proposta di classificazione*, in «Arte cristiana», n.s., 76 (1988), pp. 267-282.

Merlini 1991
E. Merlini, *I trittici portatili della "Bottega degli Embriachi"*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 33 (1991), pp. 47-62.

Merlini 2007
E. Merlini, *Baldassarre Embriachi, mercader y empresario en el ocaso del Medievo*, in Cat. Castellón de la Plana-Simat de La Valldigna 2007, pp. 20-39.

Les métiers 1879
Les métiers et corporations de la ville de Paris, vol. I, *XIIIe siècle. Le livre des métiers d'Étienne Boileau*, a cura di R. de Lespinasse, F. Bonnardot, Paris 1879.

Micheletto 2001
E. Micheletto, Augusta Bagiennorum *e* Pollentia: *trasformazioni, abbandoni, continuità dell'insediamento tra V e XI secolo. Una rilettura archeologica*, in *I primi mille anni di* Augusta Bagiennorum. Atti del convegno (Bene Vagienna, 2 settembre 2000), a cura di R. Comba, Cuneo 2001, pp. 67-88.

Migeon 1907
G. Migeon, *Manuel d'Art musulman*, vol. II, *Les Arts plastiques et industriels*, Paris 1907.

Mille 2008
P. Mille, *Les peignes de toilette en bois à double endenture du Xe au XVIIe siècle en Europe occidentale*, in «Archéologie Médiévale», 38 (2008), pp. 41-59.

Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten 1999
Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten aus der Sammlung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe, a cura di K.G. Beuckers, Karlsruhe 1999.

Molinier 1895
É. Molinier, *Un groupe en ivoire du musée du Louvre. Le Couronnement de la Vierge*, in «Gazette des beaux arts», 14 (1895), pp. 397-400.

Molinier 1896a
É. Molinier, *La Descente de croix, groupe en ivoire du XIIIe siècle conservé au Musée du Louvre*, in «Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 3 (1896), pp. 121-136.

Molinier 1896b
É. Molinier, *Musée du Louvre. Département des objets d'art du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes. Catalogue des ivoires*, Paris 1896.

Monneret de Villard 1950
U. Monneret de Villard, *Le pitture musulmane al soffitto della Cappella Palatina in Palermo*, Roma 1950.

Montoya Tejada 1979
B. Montoya Tejada, *Marfiles cordobeses*, Córdoba 1979.

Monza: la cappella 1991
Monza: la cappella di Teodolinda nel Duomo. Architettura, decorazione, restauri, a cura di R. Cassanelli, Milano 1991.

Morello 1999
N. Morello, ad vocem *Gastaldi, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LII, *Gambacorta-Gelasio II*, Roma 1999, pp. 524-526.

Moretti, Chiesi, Cotichini c.d.s.
S. Moretti, B. Chiesi, A. Cotichini, *Unicità e serialità: un gruppo di cofanetti a rosette in osso della metà del XIV secolo*, in corso di stampa.

Morey 1919
C.R. Morey, *Pseudo-Gothic Ivories in the Hearn Collection*, in «American Journal of Archaeology», 23 (1919), pp. 50-58.

Morey 1936
C.R. Morey, *Gli oggetti di avorio e di osso del Museo Sacro Vaticano*, Città del Vaticano 1936.

Moskowitz 1986
A.F. Moskowitz, *The Sculpture of Andrea and Nino Pisano*, Cambridge (MA) 1986.

Mouthon 1828
F.-M.-É. Mouthon, *Le triomphe de la miséricorde éternelle. Sentiments de pénitence*, Chambéry 1828.

Müller 1973
T. Müller, *Ein spätgotischer Moriskenfries aus dem Piemont*, in *Artes minores. Dank an Werner Abegg*, a cura di M. Stettler, M. Lemberg, Bern 1973, pp. 197-206.

Musei d'Arte a Torino 1994
Musei d'Arte a Torino. Cataloghi e inventari delle collezioni sabaude, a cura di S. Pinto, fascicolo secondo, Torino 1994, pp. 3-40 (trascrizione di C. Arnaldi di Balme).

Museo Archeologico di Acqui Terme 2002
Museo Archeologico di Acqui Terme. La città, a cura di E. Zanda, Alessandria 2002.

Museo Bagatti Valsecchi 2003
Museo Bagatti Valsecchi, a cura di R. Pavoni, 2 voll., Milano 2003.

Museo Civico 1884
Museo Civico di Torino. Guida, Torino 1884.

Museo Civico 1905
Museo Civico di Torino. Sezione Arte Antica. Cento tavole riproducenti circa 700 oggetti, Torino 1905.

Museo Nazionale 2012
Museo Nazionale d'arte medievale e moderna di Arezzo. Guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio, a cura di P. Refice, G. Siemoni, Firenze 2012.

Museo de Valladolid 1997
Museo de Valladolid: colecciones. Guía, a cura di E. Wattenberg García, Valladolid 1997.

Natale 2000
M. Natale, *Le Isole Borromeo e la Rocca di Angera. Guida storico-artistica*, Cinisello Balsamo (MI) 2000.

Neri 1901
A. Neri, *Descrizione storico-artistica del Castello di Badia già di Marturi a Poggibonsi di proprietà del prof. Marcello Galli-Dunn*, Castelfiorentino 1901.

Nettekoven 2004
I. Nettekoven, *Der Meister der Apokalypsenrose der Sainte Chapelle und die Pariser Buchkunst um 1500*, Turnhout 2004.

New Work 2014
New Work on Old Bones: Recent Studies in Gothic Ivories, in «Sculpture Journal», 23 (2014), n. 1, fascicolo monografico.

Nikolajević 1991
I. Nikolajević, *Gli avori e le steatiti medievali dei musei civici di Bologna*, Bologna 1991.

Nuttall 2010
P. Nuttall, *Dancing, Love and the 'Beautiful Game': a New Interpretation of a Group of Fifteenth-Century 'Gaming' Boxes*, in «Renaissance Studies», 24 (2010), n. 1, pp. 119-141.

O'Connor, Edwards, Ali 2011
S. O'Connor, H.G.M. Edwards, E. Ali, *An Interim Investigation of the Potential of Vibrational Spectroscopy for the Dating of Cultural Objects in Ivory*, in «*ArcheoSciences*», 35 (2011), pp. 159-165.

Oggetti in avorio 1993
Oggetti in avorio e osso nel Museo Nazionale di Ravenna. Sec. XV-XIX, a cura di L. Martini, Ravenna 1993.

Orlandoni 2001
B. Orlandoni, *Il complesso di Sant'Orso dal XIII al XV secolo*, in *Sant'Orso di Aosta. Il complesso monumentale*, vol. I, *Saggi*, a cura di B. Orlandoni, E. Rossetti Brezzi, Aosta 2001, pp. 111-130.

Orlandoni 2008
B. Orlandoni, *Tra regno di Francia, Impero germanico e Lombardia: internazionalità della produzione artistica ad Aosta durante il tardo Medioevo*, in *La Valle d'Aosta e l'Europa*, vol. I, a cura di S. Noto, Firenze 2008, pp. 179-223.

Otavsky, Salīm 1995
K. Otavsky, M.A.M. Salīm, con la collaborazione di C.M. Kessler, *Mittelalterliche Textilien*, vol. I, *Ägypten, Persien und Mesopotamiem, Spanien und Nordafrika*, Riggisberg 1995.

Pagella 2008
E. Pagella, *Il Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica*, Torino 2008.

Palazzo Madama 2010
Palazzo Madama. Guida breve, a cura di E. Pagella, Torino 2010.

Palazzo Madama 2011
Palazzo Madama. Guida, a cura di E. Pagella, Torino 2011.

Panofsky 1963
E. Panofsky, *Goldschmidts Humor*, in *Adolph Goldschmidt zum Gedächtnis. 1863-1944*, a cura di C.G. Heise, Hamburg 1963, pp. 25-32.

Papa 2006
D. Papa, *Il Museo Civico di Arte Antica di Torino. Opere scelte*, Torino 2006.

Paribeni 1918
R. Paribeni, *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, in «Monumenti antichi pubblicati per cura della Reale Accademia dei Lincei», 25 (1918), coll. 137-352.

Parker, Little 1994
E.C. Parker, C.T. Little, *The Cloisters Cross. Its Art and Meaning*, New York 1994.

Parlato 2008
A. Parlato, *La cassetta degli Embriachi nella Collegiata di Maiori*, in «Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana», 35 (2008), pp. 195-212.

Patrimoines en stock 2010
Patrimoines en stock. Les collections de Chillon, a cura di C. Huguenin, Lausanne 2010.

Pegazzano 1997
D. Pegazzano, *Il Museo Comunale di Lucignano*, Montepulciano 1997.

Perazzo 1990
M.C. Perazzo, *Arte e scienza in un Museo ritrovato*, in «Archivi e Storia», 3/4 (1990), pp. 125-153.

Perret 1967
A. Perret, *Origine du diptyque d'ivoire de la cathédrale de Chambéry*, in «Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Savoie», s. VI, 9 (1967), pp. 103-109.

Perrin 1897
A. Perrin, *Le Trésor de la Chapelle du Château des Échelles commanderie de St. Jean de Jérusalem. Inventaires inédits du XVIe siècle. Documents sur la prise du Château par Lesdiguières*, in «Miscellanea di Storia Italiana», 34 (1897), pp. 95-112.

Perrone Mercanti 1990
M. Perrone Mercanti, *Il Cavalier Martinetti*, in *Il tesoro di via Alessandrina*, catalogo della mostra (Roma, 10 aprile-24 maggio 1990), Cinisello Balsamo (MI) 1990, pp. 19-32.

Pettenati 1989
S. Pettenati, *L'ornamento prezioso. Miniature, mobili, curiosità*, in Cat. Torino 1989, pp. 134-139.

Pettenati 1996a
S. Pettenati, *Comment les Heures de Milan sont devenues les Heures de Turin–Milan*, in A.H. van Buren, J. Marrow, S. Pettenati, *Heures de Turin-Milan Inv. N. 47 Museo Civico d'Arte Antica, Commentaire*, Luzern 1996, pp. 417-429.

Pettenati 1996b
S. Pettenati, *L'emulazione verso i musei americani: gli acquisti dalle collezioni Gualino e Trivulzio, il Tesoro di Desana*, in Cat. Torino 1996, pp. 187-203.

Pettenati, Boschini, Rapetti 1983
S. Pettenati, G. Boschini, M. Rapetti, *Stoffe della Collezione Gualino nel Museo Civico di Torino*, in *Aspetti e problemi degli studi sui tessili antichi*. Atti del II convegno C.I.S.S.T. (Firenze 1981), a cura di G. Chesne Dauphiné Griffo, Firenze 1983, pp. 57-76.

Piano 2007
N. Piano, *La collection d'ivoires médiévaux au musée d'art et d'histoire de Genève*, in «Genava», n.s., 55 (2007), pp. 147-157.

Piatti c.d.s.
A.A. Piatti, *Un uomo di scienza alla guida del Museo*, in *I direttori dei Musei Civici di Torino 1863-1930*. Atti della giornata di studi (Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 19 aprile 2008), a cura di S. Abram, in corso di stampa.

Piemonte romanico 1994
Piemonte romanico, a cura di G. Romano, Torino 1994.

Pinacoteca Ambrosiana 2009
Pinacoteca Ambrosiana, vol. V, *Raccolte archeologiche – sculture*, a cura di A. Rovetta, L. Caramel, Milano 2009.

Pinder-Wilson 1991
R.H. Pinder-Wilson, ad vocem *Avorio-Islam*, in *Enciclopedia dell'arte Medievale*, vol. II, *Animali-Bacini*, Roma 1991, pp. 780-808.

Pinder-Wilson, Brooke 1973
R.H. Pinder-Wilson, C.N.L. Brooke, *The Reliquary of St. Petroc and the Ivories of Norman Sicily*, in «Archaeologia», 104 (1973), pp. 261-305.

Pyhrr 2000
S.W. Pyhrr, *European Helmets, 1450-1650. Treasures from the Reserve Collection. The Metropolitan Museum of Art*, New York 2000.

Quazza 2004
A. Quazza, *Arredi, strumenti e riti*, in *Il Palazzo dell'Università di Torino e le sue collezioni,* a cura di A. Quazza, G. Romano, Torino 2004, pp. 169-228.

Rabut 1881
F. Rabut, *Les ivoires du Musée de Chambéry*, in «L'Art», 2 (1881), pp. 130-132.

Randall 1980
R.H. Randall, *A Parisian Ivory Carver*, in «The Journal of the Walters Art Gallery», 38 (1980), pp. 60-69.

Randall 1981
R.H. Randall, *Jan van Eyck and the St. George Ivories*, in «The Journal of the Walters Art Gallery», 39 (1981), pp. 39-48.

Randall 1985
R.H. Randall, *Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery*, Baltimore 1985.

Randall 1993
R.H. Randall, *The Golden Age of Ivory. Gothic Carvings in North American Collections*, New York 1993.

Randall 1994
R.H. Randall, *Dutch Ivories of the Fifteenth Century*, in *Beelden in de late middeleeuwen en Renaissance – Late Gothic and Renaissance Sculpture in the Netherlands*, a cura di R. Falkenburg, D. Meijers, H. Roodenburg, V. Schmidt, F. Scholten, Zwolle 1994, pp. 126-139.

Ranz 2010
H.-J. Ranz, *Die Restaurierung eines Enfenbeindiptychons*, in *Ars sacra. Kunstschätze des Mittelalters aus dem Salzburg Museum*, a cura di P. Husty, P. Laub, Salzburg 2010, pp. 234-240.

Ratkowska 1965
P. Ratkowska, *An East Christian Diptych with the Heortological Cycle*, in «Bulletin du Musée national de Varsovie», 6 (1965), pp. 92-115.

Ratti 1982
G. Ratti, ad vocem *Colbert, Giulia Vitturnia Francesca marchesa di Barolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXVI, *Cironi-Collegno*, Roma 1982, pp. 708-711.

Rhoby 2010
A. Rhoby, *Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst*, Wien 2010.

Ricardi 1993
F. Ricardi, *Varese*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 65-86.

Richter 2003
T. Richter, *Paxtafeln und Pacificalia. Studien zu Form, Ikonographie und liturgischem Gebrauch*, Weimar 2003.

Ripart 2015a
L. Ripart, *Les saints de la maison de Savoie au XVe siècle*, in *L'image des saints dans les Alpes occidentales à la fin du Moyen Âge*, a cura di S. Aballéa, F. Elsig, Roma 2015, pp. 137-154.

Ripart 2015b
L. Ripart, *Le temps des réformes (de l'an mil au début du XIIIe siècle)*, in *L'abbaye* 2015a, pp. 157-183.

Rodziewicz 2007
E. Rodziewicz, *Bone and Ivory Carvings from Alexandria. French Excavations 1992-2004*, Le Caire 2007.

Roesdahl 1998
E. Roesdahl, *L'ivoire de morse et les colonies norroises du Groenland*, in «Proxima Thulé», 3 (1998), p. 9-48.

Romano 1996
G. Romano, *Da Giacomo Pitterio ad Antoine de Lonhy*, in *Primitivi piemontesi nei musei di Torino*, a cura di G. Romano, Torino 1996, pp. 111-209.

Rossi 1966
F. Rossi, *Il museo Horne a Firenze*, Firenze 1966.

Rosso 2007
A.M. Rosso, *Il Museo del notaio Camillo Leone*, in C. Leone, *Una vita da Museo. Memorie 1876-1901*, a cura di G. Baldissone, Novara 2007, pp. 67-95.

Rosso 2009
A.M. Rosso, *La memoria storica del passato vercellese. Il Museo Camillo Leone di Vercelli*, in *I Musei del Piemonte*, vol. I, Torino 2009, pp. 20-35.

Santanicchia 2013
M. Santanicchia, *L'antependium di Città di Castello e l'oreficeria sacra in Umbria in età romanica*, in *Umbria e Marche in età romanica*, a cura di E. Neri Lusanna, Todi 2013, pp. 183-202.

Santi 1969
F. Santi, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti d'arte d'età romanica e gotica*, Roma 1969.

Saroni 2012-2013
G. Saroni, *Nuove segnalazioni di opere in avorio tra il Piemonte e la Savoia*, in «Palazzo Madama. Studi e notizie», 3 (2012-2013), n. 2, pp. 168-177.

Sauerländer 1987
W. Sauerländer, *Medieval Paris, Center of European Taste. Fame and Reality*, in *Paris: Center of Artistic Enlightenment*, a cura di G. Mauner, J. Chenault Porter, E. Bradford Smith, S.S. Munshower, University Park 1988, pp. 12-46.

Scalini 1999
M. Scalini, *Curiosités et objets exotiques dans les collections médicéennes*, in *Trésors des Médicis: la Florence des Médicis, une ville et une cour d'Europe*, catalogo della mostra (Blois, 26 giugno-24 ottobre 1999), a cura di C. Acidini Luchinat, M. Scalini, Paris 1999, pp. 145-154.

Scerrato 1979
U. Scerrato, *Arte islamica in Italia*, in F. Gabrieli, U. Scerrato, *Gli Arabi in Italia*, Milano 1979, pp. 275-570.

Die Schatzkammer 2011
Die Schatzkammer im Stift Klosterneuburg, a cura di W.C. Huber, Dößel 2011.

Schiller 1966
G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, vol. I, *Inkarnation. Kindheit. Taufe. Versuchung. Verklärung. Wirken und Wunder Christi*, Gütersloh 1966.

Schlosser 1899
J. von Schlosser, *Die Werkstatt der Embriachi in Venedig*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», 20 (1899), pp. 220-282.

Schmidt 1958
H.J. Schmidt, *Alte Seidenstoffe*, Braunschweig 1958.

Schmolke-Hasselmann 1976
B. Schmolke-Hasselmann, *'La Chastelaine de Vergi' auf Pariser Elfenbein-Kästchen des 14. Jahrhunderts. Zum Problem der Interpretation literarischer Texte anhand von Bildzeugnissen*, in «Romanisches Jahrbuch», 27 (1976), pp. 52-76.

Schnitzler 1965
H. Schnitzler, *Ada-Elfenbeine des Barons von Hüpsch*, in *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, a cura di G. von der Osten, Berlin 1965, pp. 222-228.

Schnitzler, Volbach, Bloch 1964
H. Schnitzler, F. Volbach, P. Bloch, *Skulpturen. Elfenbein, Perlmutter, Stein, Holz. Europäisches Mittelalter. Sammlung E. und M. Kofler-Truniger*, vol. I, Luzern-Stuttgart 1964.

Scholten 2004
F. Scholten, *Een Nederlandse ivoren pax uit de Late Middeleeuwen*, in «Bulletin van het Rijksmuseum», 51 (2004), pp. 2-23.

Scholten 2010
F. Scholten, *A Late Medieval Ivory of the Immaculate Conception from the Low Countries* in «*Luft unter die Flügel…*». *Beiträge zur mittelalterlichen Kunst. Festschrift für Hiltrud Westermann-Angerhausen*, a cura di A. von Hülsen-Esch, D.R. Täube, Hildesheim 2010, pp. 186-192.

Scholten 2012
F. Scholten, *Sculpture in the Burgundian Netherlands, 1380-1450*, in Cat. Rotterdam 2012, pp. 69-75.

Scholz 1988
R. Scholz, *Renaissance (um 1420 um 1620)*, in *Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di M. Jedding-Gesterling, G. Brutscher, München 1988, pp. 67-96.

Scott 1980
M. Scott, *Late Gothic Europe, 1400-1500*, London 1980.

Scott 2009
M. Scott, *Medieval Dress & Fashion*, London 2009.

Sears 1997
E. Sears, *Ivory and Ivory Workers in Medieval Paris*, in Cat. Detroit-Baltimora 1997, pp. 19-37.

Seidel (1994) 2003
M. Seidel, *Studi sull'iconografia nuziale del Trecento* (1994), in M. Seidel, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, vol. I, *Pittura*, Venezia 2003, pp. 409-442.

Serra 1934
L. Serra, *Il R. Museo Artistico Industriale di Roma*, Roma 1934.

Shalem 1998
A. Shalem, *Islam Christianized. Islamic Portable Objects in the Medieval Treasuries of the Latin West*, Frankfurt am Main 1998.

Shalem 2007
A. Shalem, *From Individual Manufacturing to Mass Production. Notes on the Aesthetic of the Islamic Traded Ivories of the Crusader Era*, in *Facts and Artefacts. Art in the Islamic World. Festschrift for Jens Kröger on his 65th Birthday*, a cura di A. Hagedorn, A. Shalem, Leiden-Boston 2007, pp. 231-249.

Shalem 2011
A. Shalem, *Hidden Aesthetics and the Art of Deception*: *The Object, the Beholder, and the Artisan*, in *Siculo-Arabic Ivories* 2011, pp. 39-52.

Shalem 2014
A. Shalem, *Die mittelalterlichen Olifante. Elfenbeinobjekte in einem Zeitalter des ästhetischen Wandels*, 2 voll., Berlin 2014.

Shimoyama, Ninomiya, Ozaki 2003
M. Shimoyama, T. Ninomiya, Y. Ozaki, *Non-destructive Discrimination of Ivories and Prediction of their Specific Gravity by Fourier-Transform Raman Spectroscopy and Chemometrics*, in «Analyst», 128 (2003), pp. 950-953.

Siculo-Arabic Ivories 2011
Siculo-Arabic Ivories and Islamic Painting 1100-1300. Atti del convegno internazionale di studi (Berlino, 6-8 luglio 2007), a cura di D. Knipp, München 2011.

Silva Santa-Cruz 2010
N. Silva Santa-Cruz, *Un ejemplo excepcional de marfil pintado nazarí: la arqueta del rey de Aragón Don Martín el Humano*, in «Anales de Historia del Arte», 20 (2010), pp. 29-49.

La Spezia, Museo Civico 1999
La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia, vol. V, *Sculture e oggetti d'arte*, a cura di M. Ratti, A. Marmori, Cinisello Balsamo (MI) 1999.

Stahl 1997
H. Stahl, *Narrative Structure and Content in Some Gothic Ivories of the Life of Christ*, in Cat. Detroit-Baltimora 1997, pp. 95-114.

Stella 1980
C. Stella, *Il Querini erudito e collezionista antiquario*, in Cat. Brescia 1980, pp. 135-142.

Stoppa 1978
A.L. Stoppa, *I tre dittici in avorio della Novara romana*, in «Novara. Notiziario economico», 1 (1978), pp. 41-53.

Stratford 1983
N. Stratford, *Glastonbury and Two Gothic Ivories in the United States*, in *Studies in Medieval Sculpture*, a cura di F.H. Thompson, London 1983, pp. 208-216.

Stratford 1987
N. Stratford, *Gothic Ivory Carving in England*, in *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England, 1200-1400*, catalogo della mostra (Londra, 6 novembre 1987-6 marzo 1988), a cura di J.J.G. Alexander, P. Binski, London 1987, pp. 107-113.

Stryzgowski 1904
J. Stryzgowski, *Koptische Kunst. Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire*, Wien 1904.

Stuttmann 1966
F. Stuttmann, *Mittelalter*, vol. I, *Bronze Email Elfenbein*, Hannover 1966.

Swoboda 1963
F. Swoboda, *Die Liturgischen Kämme*, Diss., Tübingen 1963.

Syson, Gordon 2001
L. Syson, D. Gordon, con la collaborazione di S. Avery-Quash, *Pisanello. Painter to the Renaissance Court*, London 2001.

Syson, Thornton 2001
L. Syson, D. Thornton, *Objects of Virtue. Art in Renaissance Italy*, Los Angeles 2001.

Taralon 1966
J. Taralon, *Les trésors des églises de France*, con la collaborazione di R. Maître-Devallon, Paris 1966.

Tardy 1972
[Henri-Gustave Langellé *alias*] Tardy, *Les ivoires. Évolution décorative du 1er siècle à nos jours*, vol. I, *Europe*, Paris 1972.

Tasso 2007-2008
F. Tasso, *Il medioevo nella Milano ottocentesca: qualche nota sulla costituzione delle raccolte civiche di arte suntuaria*, in «Rassegna di studi e notizie», 31/34 (2007-2008), pp. 163-183.

Tenschert, Nettekoven 2003
H. Tenschert, I. Nettekoven, *Horae B. M. V.: 150 Stundenbuchdrücke der Sammlung Bibermühle, 1490-1550*, 3 voll., Rotthalmünster 2003.

Tessuti, ricami, merletti 2008
Tessuti, ricami, merletti. Opere scelte, a cura di G. Bovenzi, C. Maritano, Savigliano (CN) 2008.

Theuerkauff 1962
C. Theuerkauff, *Elfenbein in Klosterneuburg*, Klosterneuburg 1962.

Theuerkauff 1984
C. Theuerkauff, *Elfenbein. Sammlung Reiner Winkler*, München 1984.

Thurre 1994
D. Thurre, *L'Hospice du Grand-St-Bernard son église, son trésor*, con la collaborazione di G. Cassina, Berne 1994.

Thurre 1997
D. Thurre, *Le trésor médiéval du Chapitre et de la Cathédrale de Sion*, Sion 1997.

Toesca (1912) 1987
P. Toesca, *La pittura e la miniatura in Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento* (1912), III ed., Torino 1987.

Tomasi 1997
M. Tomasi, *Rassegna – Avori gotici. Studi e mostre recenti*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. IV, 2 (1997 [1999]), n.1, pp. 215-232.

Tomasi 1999a
M. Tomasi, *Contributi allo studio della scultura eburnea trecentesca in Italia: Venezia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. IV, 4 (1999 [2001]), n.1, pp. 221-246.

Tomasi 1999b
M. Tomasi, *'Les fais deus preudommes ausi com'il fussent present'. Gli avori cavallereschi tra*

romanzi e immagini, in Cat. Alessandria 1999, pp. 128-137.

Tomasi 2001a
M. Tomasi, *Baldassarre Ubriachi, le maître, le public*, in «Revue de l'Art», 134 (2001), pp. 51-60.

Tomasi 2001b
M. Tomasi, *La bottega degli Embriachi*, Firenze 2001.

Tomasi 2003a
M. Tomasi, *Avori*, in *Arti e storia nel Medioevo*, vol. II, *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino 2003, pp. 453-467.

Tomasi 2003b
M. Tomasi, *Miti antichi e riti nuziali: sull'iconografia e la funzione dei cofanetti degli Embriachi*, in «Iconographica», 2 (2003), pp. 126-145.

Tomasi 2004
M. Tomasi, *Falsi e falsari*, in *Arti e storia nel Medioevo*, vol. IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino 2004, pp. 871-888.

Tomasi 2006
M. Tomasi, *L'objet pour passion: remarques sur la démarche intellectuelle de Raymond Koechlin (1860-1931), historien de l'art*, in «Histoire de l'art», 58 (2006), pp. 133-144.

Tomasi 2008
M. Tomasi, *Koechlin, Raymond*, in *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, a cura di P. Sénéchal, C. Barbillon, Paris, sito web de l'INHA, 2008 (http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/koechlin-raymond.html).

Tomasi 2010
M. Tomasi, *Monumenti d'avorio. I dossali degli Embriachi e i loro committenti*, Paris-Pisa 2010.

Tomasi 2012-2013
M. Tomasi, *Note su due avori gotici del Museo Civico d'Arte Antica*, in «Palazzo Madama. Studi e notizie», 3 (2012-2013), n. 2, pp. 16-27.

Tomasi c.d.s.
M. Tomasi, *Made in Cologne: New Perspectives on the Kremsmünster Workshop*, in "*La chambre"* c.d.s., in corso di stampa.

Tramontana 2014
S. Tramontana, *L'isola di Allāh. Luoghi, uomini e cose di Sicilia nei secoli IX-XI*, Torino 2014.

Trexler (1978) 1987
R. Trexler, *The Magi enter Florence. The Ubriachi of Florence and Venice* (1978), in R. Trexler, *Church and Community 1200-1600. Studies in the History of Florence and New Spain*, Roma 1987, pp. 75-167.

Trusted 2013
M. Trusted, *Baroque and Later Ivories*, London 2013.

Ueding 2009
G. Ueding, *Zur Erinnerung an den Stifter der Campe'schen Historischen Kunststiftung. Julius Heinrich Wilhelm Campe (1846-1909)*, in *Zum Sammeln verführen. Hamburger Schätze*, a cura di M. Sitt, Hamburg 2009, pp. 158-169.

Uggé 2009
S. Uggé, *La storia plurisecolare del cristianesimo. Il Museo del Tesoro del Duomo di Vercelli*, in *I Musei del Piemonte*, vol. I, Torino 2009, pp. 36-37.

Valentini 1964
F. Valentini, ad vocem *Barolo, Carlo Tancredi Falletti marchese di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VI, *Baratteri-Bartolozzi*, Roma 1964, pp. 431-432.

Valenziano 1978
C. Valenziano, *La Basilica Cattedrale di Cefalù nel periodo normanno*, in «O Theologos», 19 (1978), pp. 85-140.

Van den Abeele 1993
B. Van den Abeele, *Aux origines du chaperon: les instruments du fauconnier d'après les traités médiévaux*, in *L'homme, l'animal domestique et l'environnement du Moyen Âge au XVIIIe siècle*, a cura di R. Durand, Nantes 1993, pp. 279-290.

Van den Abeele 1994
B. Van den Abeele, *La fauconnerie au Moyen Âge: connaissance, affaitage et médecine des oiseaux de chasse d'après les traités latins*, Paris 1994.

Vayra 1884
P. Vayra, *Le lettere e le arti alla corte di Savoia nel secolo XV. Inventari dei castelli di Ciamberì, di Torino e di Ponte d'Ain -1497-98*, in «Miscellanea di Storia Italiana», 22 (1884), pp. 9-248.

Vendita 1914
Vendita cav. Marcello prof. Galli Dunn. Catalogo: mobili antichi, dipinti, bronzi, ferri battuti, porcellane… e quanto adorna il celebre castello di Badia […], s. l. 1914.

Venturelli 1998
P. Venturelli, *Le arti decorative*, in *Storia della Chiesa di Ivrea dalle origini al XV secolo*, a cura di G. Cracco, con la collaborazione di A. Piazza, Roma 1998, pp. 779-794.

Venturi 1898
A. Venturi, *Corrieri artistici. Corriere di Torino*, in «l'Arte», 1 (1898), pp. 454-459.

Venturi 1902
A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. II, *Dall'arte barbarica alla romanica*, Milano 1902.

Venturi 1906
A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. IV, *La scultura del Trecento e le sue origini*, Milano 1906.

Venturi 1926
L. Venturi, *La collezione Gualino*, Torino-Roma 1926.

Venturoli 2013
P. Venturoli, *Il "gabinetto delle antichità" di Sua Maestà Carlo Alberto*, in *Il Medagliere* 2013, pp. 85-90.

Verlet 1947
P. Verlet, *Le prophète d'ivoire Rothschild*, in «Bulletin des Musées de France», aprile, 1947, pp. 8-10.

Verő 2006
M. Verő, *Bemerkungen zu den Beinsätteln aus der Sigismundzeit*, in *Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387-1437*, catalogo della mostra (Budapest, 18 marzo-18 giugno 2006; Lussemburgo, 13 luglio-15 ottobre 2006), Mainz 2006, pp. 270-278.

Vesco 1964
É. Vesco, *L'art en Savoie*, in P. Guichonnet, M. Morel, É. Vesco, H. Ménabréa, *Visages de la Savoie*, Paris 1964, pp. 103-166.

Viale 1935
V. Viale, *Guida ai Musei di Vercelli*, Vercelli 1935.

Viale 1948
V. Viale, *I principali incrementi del Museo Civico di Arte Antica*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e belle Arti», n. s., 2 (1948), pp. 112-178.

Viale 1967
V. Viale, *Opere d'arte preromanica e romanica del Duomo di Vercelli*, Vercelli 1967.

Vicari 1993
E. Vicari, *Un grand collectionneur: Frédéric Engel-Gros*, in «Bulletin de la Société industrielle de Mulhouse», 1993, pp. 83-86.

Visconti 2012
A. Visconti, «*Ella sogna Dittici»: gli avori bizantini e medievali dell'opera di Anton Francesco Gori (1691-1757)*, in «Arte medievale», s. IV, 2 (2012), pp. 221-270.

Volbach (1916) 1976
W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* (1916), III ed., Mainz 1976.

Walker 2008
A. Walker, *Cross-cultural Reception in the Absence of Texts: The Islamic Appropriation of a Middle Byzantine Rosette Casket*, in «Gesta», 47 (2008), n. 2, pp. 99-122.

Warren 2014
J. Warren, *Medieval and Renaissance Sculpture. A catalogue of the Collection in the Ashmolean Museum, Oxford*, vol. II, *Sculptures in Stone, Ivory, Bone and Wood*, Oxford 2014.

Westwood 1876
J.O. Westwood, *A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum, with an Account of the Continental Collections of Classical and Mediaeval Ivories*, London 1876.

Williamson 1994
P. Williamson, *Avori italiani e avori francesi*, in *Il gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace, M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 293-298.

Williamson 2003
P. Williamson, *On the Date of the Symmachi Panel and the So-Called Grado Chair Ivories*, in *Through a Glass Brightly. Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton*, a cura di C. Entwistle, Oxford 2003, pp. 47-50.

Williamson 2010
P. Williamson, *Medieval Ivory Carvings. Early Christian to Romanesque*, London 2010.

Williamson, Davies 2014
P. Williamson, G. Davies, *Medieval Ivory Carvings. 1200-1550*, 2 voll., London 2014.

Wittkower 1942
R. Wittkower, *Marvels of the East: a Study in the History of Monsters*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 5 (1942), pp. 159-197.

Wixom 1987
W.D. Wixom, *A Late Thirteenth-Century English Ivory Virgin*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 50 (1987), pp. 337-358.

Wyman 1936
M.A. Wyman, *The Helyas Legend as Represented on the Embriachi Ivories at the Metropolitan Museum of Art*, in «The Art Bulletin», 18 (1936), pp. 5-24.

Yvard 2014
C. Yvard, *The Gothic Ivories Project at the Courtauld Institute of Art*, in *New Work* 2014, pp. 98-100.

Yvard c.d.s.
C. Yvard, *Translated Images: from Print to Ivory in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Century*, in "*La chambre*" c.d.s., in corso di stampa.

Zanni 2000
A. Zanni, *Dedicato a Giuseppe Baslini (1817-1887)*, in *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, a cura di F. Flores d'Arcais, M. Olivari, L. Tognoli Bardin, Milano 2000, pp. 270-275.

Zastrow 1978
O. Zastrow, *Museo d'Arti Applicate. Gli avori*, Milano 1978.

Zeri, Rozman 2000
F. Zeri, K. Rozman, *European Paintings: Catalogue of the Collection. Narodna Galerija*, Ljubljana 2000.

Zonato 2009
A. Zonato, *La perfetta sintesi tra arte e fede in quindici secoli di capolavori. Il Museo Diocesano di Arte Sacra di Susa*, in *I musei del Piemonte*, vol. II, Torino 2009, pp. 3-10.

Fonti inedite

Aosta, Archivio Curia vescovile, *Visites pastorales*, 1528, 1567.

Archives du Grand Saint Bernard, n. 1160, 1447; n. 303a, 1623; n. 2612/1, 1658; n. 2612, 1666; n. 2636/2, 1672.

Asti, Archivio capitolare della Cattedrale, faldone 255, *Inventari*, 1390, fascicolo 1.

Torino, Archivio di Stato, Corte, *Materie ecclesiastiche per categorie*, categoria 36, *Reliquie*, mazzo 1 [inventariato], fasc. 17, *Nota delle Reliquie esistenti nella Chiesa e Monistero d'Alta Comba*.

Indice dei nomi e dei luoghi

Non sono stati registrati i *nomina sacra*, nomi biblici, i soggetti iconografici e le opere, i luoghi geografici intesi in senso regionale o generico e gli autori o i nomi di luogo che compongono la bibliografia citata in nota.

Referenze fotografiche

Torino, Fondazione Torino Musei, Archivio Fotografico: fig. 3 p. 16
Foto Paolo Giagheddu: pp. 63, 65-66, 90, 247
Foto Francesco Pertegato: p. 85
Foto Paolo Robino: pp. 74, 108, 124, 128, 131 (immagine di destra), 143, 146-147, 170 (immagine in alto), 177 (prima e quarta immagine), 215, 218, 239-240, 243-245
Foto Studio Fotografico Gonella: copertina e alette, fig. 1 p. 13, fig. 2 p. 14, fig. 4 p. 17, fig. 5 p. 18, fig. 9 p. 22, occhiello p. 59, pp. 73, 77-79, 81, 84, 87, 89, 91, 97, 99, 101-103, 105, 107, 111, 113, 115-117, 119-120, 123, 127, 131 (immagine di sinistra), 133-134, 137, 139, 141, 145, 149, 155-157, 159, 161-162, 165, 167, 169, 170 (immagine in basso), 173, 175, 177 (immagini centrali), 179, 181, 183, 185, 187, 189, 191, 195, 197, 199, 201, 203, 205, 207, 213, 214, 217, 221-222, 225-229, 231, 237, 251, 253, occhiello p. 255

Archivi dell'Assessorato Istruzione e Cultura della Regione autonoma Valle d'Aosta – fondo Catalogo, beni storico artistici e architettonici / Su concessione della Regione autonoma Valle d'Aosta
Foto Diego Cesare: fig. 1 p. 24, fig. 32 p. 55

© Ashmolean Museum, University of Oxford: p. 132

© Bibliothèque Sainte-Geneviève, Parigi: p. 219, p. 223

Brescia, Santa Giulia. Museo della città: fig. 4 p. 29

Chambéry, Cathédrale
Foto Studio Fotografico Gonella: figg. 9a-9b p. 33

Cherasco, Museo Civico Giovan Battista Adriani: fig. 22 p. 46

Domodossola, Civico Museo di Palazzo Silva di Domodossola: fig. 28 p. 52

Fossano, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici ed Edilizia per il Culto, Cattedrale: fig. 29 p. 52

© Foto Musei Vaticani, Città del Vaticano: p. 86, p. 96

© Foto Scala Firenze
New York, The Metropolitan Museum of Art: p. 67

Ivrea, Ufficio Beni Culturali Diocesi di Ivrea, Cattedrale: fig. 8 p. 32, fig. 26 p. 50

Langres, Cattedrale Saint-Mammès: p. 220

Laval, Musées de Laval - Cliché Ville de Laval
Foto Marine Dubois: p. 250

Losanna, Musée cantonal d'archéologie et d'histoire: fig. 6 p. 30

Moûtiers-en-Tarentaise, Cathédrale
Foto Studio Fotografico Gonella: fig. 10 p. 34

© Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, Lausanne
Photo Y. André: figg. 14a-14b p. 38

©Musées de Chambéry
Photo D. Gourbin: figg. 18a-18b p. 43, fig. 20 p. 43, fig. 27 p. 51, figg. 31a-31b p. 54

© Museum of Fine Arts, Boston: p. 64

© Museo del Duomo, Città di Castello: p. 248

© Museo del Tesoro di San Francesco, Assisi: p. 249

Novara, Musei della Canonica del Duomo: fig. 2a-2b pp. 25-26

Novara, Basilica di San Gaudenzio:
Foto Mauro Finotti: fig. 3a-3b pp. 27-28

Oropa, Santuario: figg. 19a-19b p. 44

Per gentile concessione della Galleria Nazionale dell'Umbria: p. 168

Photo Les Arts Décoratifs, Paris / Jean Tholance: p. 158

Pont-sant-Esprit, Musée d'art sacré du Gard: p. 212

Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, Milano
Copyright Comune di Milano – tutti i diritti riservati: p. 114

© Rheinisches Bildarchiv Köln: p. 136

© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi: fig. 16 p. 40

© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Philippe Fuzeau: fig. 17 p. 41, fig. 17 (part) p. 42

© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Martine Beck-Coppola: p. 98

© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Droits réservés: p. 110, p. 122

Sallanches, Église de Saint-Roch
Foto Studio Fotografico Gonella: figg. 15a-15b p. 39

©CAOA74 - Propriété de la commune
Sixt, Abbaye de Sixt: figg. 12-13 pp. 36-37

Saint-Maurice d'Agaune, Abbazia: fig. 21 p. 45

Susa, Archivio Fotografico Centro Culturale Diocesano di Susa: fig. 5 p. 30

Si ringrazia il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Polo Reale di Torino – Palazzo Reale di Torino: fig. 24 p. 48

Si ringrazia il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – SBEAP TO – Archivio Fotografico: fig. 25 p. 49

Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst
Photo A. Voigt, Berlin: p. 104

© The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund 1911: p. 106

Toulouse, Musée Paul-Dupuy, cliché Emmanuel Grimault: p. 118

© Trustees of the British Museum: p. 126

Venezia, Fondazione Giorgio Cini
Foto Matteo De Fina: p. 246

Vercelli, Museo Leone: fig. 11 p. 35, fig. 23 p. 47, fig. 30 p. 53, p. 164, p. 166

Vercelli, Museo del Tesoro del Duomo
Foto Davide Casazza: fig. 7 p. 31

© Victoria and Albert Museum, London: p. 62, p. 112, p. 140, p. 230

Da *Museo Civico di Torino. Sezione Arte Antica. Cento tavole riproducenti circa 700 oggetti*, Torino 1905, tavv. 94 e 95, tav. E.Q.: figg. 6-7 p. 19, fig. 8 p. 20

Da J. Ferrandis, *Marfiles árabes de Occidente*, 2 voll., Madrid 1935-1940, vol. I, tav. II: p. 81

Da É. De Beaumont, C. Davillier, A. Dupont-Auberville, *Atelier de Fortuny*, Paris 1875, p. 119: p. 82

Finito di stampare nel mese di maggio 2016 presso l'Artistica Savigliano, Savigliano (Cn)