

Chapter III, are borrowed from Acts and the Apocrypha. These were, as we have seen, the consecrated sources. But new subjects were drawn from them in this period, and themes from them sometimes commingled and forged into distinctive cycles bearing on particular aspects of Paul's career.

The third group of illustrations, dealt with in the concluding chapter, has a different basis, and shows symbolic transactions designed, in the author's words, „to emphasize an outstanding point of doctrine” developed by the Apostle in his letters. The interesting iconography of these images is very skillfully elucidated by Eleen in what is for me also the most original part of her book. She argues here that this iconography derives in part from the exegesis of the Pauline Epistles contained in another set of prefaces, that series designated in the edition of D. de Bruyne with the letters *It I*. The manuscripts with this „Prologue Cycle”, as it is termed, all appear to be of Parisian origin. Count Erbach-Fürstenau first called attention to a number of these books in his *Manfredbibel* of 1910, but many more have been added to the list by Eleen and Robert Branner. Of considerable interest is the author's discovery that nine out of fourteen illustrations in this set are clearly related to the illustrations of the Pauline Epistles in the *Bible moralisée*, and her conclusion that the designers of the Prologue Cycle must have used a copy of this famous work as a model book (p. 148).

Eleen's book is supplemented by five appendices. The first offers a comparative tabulation of illustrations drawn from Acts in Early Christian, Byzantine and Medieval art. The second is a statistical overview of the iconography of historiated initials of the Pauline Epistles based on the manuscripts in the Toronto Corpus. The last three reproduce the full text of the Marcionite, *It I* and Pelagian prologues, following the edition of De Bruyne, which is extremely hard to find. There is a selected bibliography, two indices, and a very generous complement of illustrations. As now often happens, these have a rather greyish cast, though they are of more than adequate quality for the purposes they are intended to serve.

Walter Cahn

ROBERT P. BERGMAN, *The Salerno Ivories. Ars Sacra from Medieval Amalfi*, Harvard University Press, 1981, pp. v.-xv; 1—268; 178 figs. Index.

Le Professeur Bergman, directeur actuel de la Walters Art Gallery à Baltimore, a remanié, sous la forme de ce beau livre, une thèse de doctorat dont il avait fait connaître les positions dans un article: "A School of Romanesque Ivory Carving at Amalfi", *Metropolitan Journal Museum*, 9, New York, 1974. Les ivoires romans de l'école d'Amalfi à Salerne représentent l'ensemble le plus considérable d'ivoires du moyen âge illustrant un programme unique. Il en reste 73 sujets au musée de la cathédrale de Salerne et 7 dans divers musées. Bergman a reconstitué l'ensemble en cinq rangées de plaques rectangulaires en longueur, où sont figurées des scènes de l'Ancien Testament, alternant avec quatre rangées de plaques

rectangulaires en hauteur avec les scènes du Nouveau Testament. Les ivoires de l'Ancien Testament sont divisés longitudinalement en deux par une colonnette centrale, sauf dans deux cas: les demi-plaques de Dieu et Abraham à l'autel et de Moïse au Mont Sinai avec bordure médiane au lieu de la colonnette. Les deux demi-plaques correspondantes sont perdues. Les ivoires du Nouveau Testament sont divisés en deux verticalement, sauf pour la Crucifixion, où, sous la croix, une cloison sépare les soldats jouant la tunique du Christ de la mise au tombeau, et pour l'Ascension, qui occupe toute la hauteur de la plaque. Il n'y a pas de correspondance typologique entre les Testaments, sauf au début de la série et à la fin. L'Annonciation occupait la même colonne que la séparation des ténèbres et de la lumière, au dessus, et la figure d'Eve, au dessous. La Pentecôte domine la réception de la Loi par Moïse, qui termine la série de l'Ancien Testament «*ante legem*». On lit les scènes du Nouveau Testament d'abord dans la partie supérieure des plaques d'une même rangée, puis dans la partie inférieure. L'ordre est douteux dans la deuxième rangée, où deux plaques doubles manquent. Elle commence par la Présentation au Temple au dessus du Miracle de Cana. Dans la partie supérieure de la rangée la séquence était peut-être: Présentation, Baptême du Christ, deux Tentations du Christ, le Christ adoré par les anges après les tentations, et la vocation de Pierre et André — dans la partie inférieure: Cana, la Transfiguration, les marchands chassés du Temple, une guérison miraculeuse (ou l'exorcisme des démons), la résurrection du fils de la veuve et les trois miraculés, l'hydropique, l'aveugle et le boiteux groupés en une seule scène.

En dehors des plaques iconographiques il reste encore des ivoires de Salerne dix «*imagines clipeatae*» des apôtres et trois plaquettes carrées de personnages en buste, sans nimbe, les mains levées dans le geste de la «*figura orans*», qui ne doivent pas être des donateurs, mais des saints, peut-être des prophètes, comme le suggère un texte obscur de 1575, cité dans l'appendix page 148. Apôtres, saints (et prophètes?) étaient intercalés vraisemblablement entre les plaques du Nouveau Testament et rachetaient la disparité entre leurs dimensions et celles des plaques doubles plus petites de l'Ancien Testament.

En ce qui concerne l'iconographie des sujets de l'Ancien Testament, Bergman a adopté la méthode cyclique suivie par Weitzmann dans ses recherches sur l'enluminure byzantine. Il est remonté dans la généalogie des ivoires, de famille en famille d'illustrations, jusqu'aux prototypes ayant valeur d'archétypes: la Genèse Cotton de la British Library (Cotton Otho B IV) et sa descendance jusqu'au XIII^e siècle, six Octateuques Byzantins échelonnés du XI^e au XIII^e siècle, qui reflètent des modèles plus anciens, et deux manuscrits anglo-saxons du début du XI^e siècle, le *Caedmon* de la Bibliothèque Bodléienne (MS. Junius XI) et la *Paraphrase du Pentateuque et de Josué*, par Aelfric (British Library, Cotton Claudius B VI), qui, tout en restant dans la lignée de modèles paléochrétiens, constituent des jalons vers la naissance du style narratif dans la peinture romane. Les ivoires d'Amalfi s'insèrent entre une tradition iconographique multiséculaire, le renouveau de l'art

paléochrétien à Rome et dans l'Italie du sud, et les apports byzantins diffusés par le foyer du Mont Cassin.

Le plan adopté pour l'analyse des particularités iconographiques des scènes du Nouveau Testament est assez déroutant. Viennent d'abord les plaques dont l'exacte identification laissait à désirer — puis les trois: Nativité, Miracle de Cana, Résurrection de Lazare, qui copient à la lettre trois ivoires de la série dite de Grado. Intégralement pour la Nativité, partiellement avec les serviteurs versant l'eau des outres dans les jarres pour le Miracle (en reproduisant sans les comprendre les «*clavi*» coptes des costumes et le tâte-*vin* en forme d'épuisette), et combinant pour la Résurrection le modèle de l'ivoire dit de Grado avec celui d'un ivoire byzantin. Enfin vient l'examen des influences exercées par le milieu italien, les ateliers qui remirent en honneur les arts décoratifs, parmi lesquels la taille de l'ivoire, au Mont Cassin, et les importations de Byzance: émaux et ivoires du groupe des triptyques.

Les apparition du Christ après sa résurrection tiennent une place exceptionnelle dans les ivoires de Salerne. Immédiatement avant l'Ascension vient l'apparition du Christ à Béthanie (Luc 24: 50—51). Au dessus des apôtres, douze ici comme dans l'Ascension, se profilent les coupoles, de la petite ville de Judée, qui évoquent l'architecture arabisante des cités de l'Italie du sud. Dans la scène de l'apparition de Christ à Jérusalem, les apôtres sont onze, mais dans la Pentecôte sculptée au dessous ils sont — comme presque toujours — douze. La première annonce la venue du Paraclet (Luc 24: 49) et la seconde montre la descente de l'Esprit. Remarquons que dans l'Évangile de Jean Nathanael se joint aux douze (21:2), et que sur l'ivoire byzantin reproduit par Bergman (fig. 126), comme sur un ivoire italien du musée de Cleveland (pas reproduit dans Bergman) qui répète d'une manière plus abstraite la même iconographie, l'apparition du Christ aux douze apôtres anticipe la plénitude du cortège apostolique et l'universalité de sa mission.

Les schémas iconographiques, traditionnels ou d'emprunt récent, sont réordonnés dans un récit empreint d'exotisme méditerranéen, qui confère leur charme particulier aux ivoires de Salerne. Les femmes y sont un peu grasses, comme des levantines. L'évangile se déroule dans un cadre de coupoles, minarets et toitures plates. La spécificité romane de ces ivoires est malaisée à définir. Ils participent au „*Zeitgeist*” de l'art roman en occident par l'intégration de tous les figurants d'une composition dans un champ de force qui est le lieu des énergies physiques et des tensions psychiques. Les bordures témoignent de leur côté du brassage des influences. Elles ont été taillées, par défoncement, créant des modelés secs sur fond d'ombre, comme les ivoires arabes. Dans le rinceau de vigne, ou habité, de tradition antique, se glissent des rosettes syriennes, des palmettes sassanides et, parmi les oiseaux picorant du raisin, une antilope, dont la robe est rendue, comme l'a observé Madame Gaborit-Chopin, par une ligne ondulée de piqûres de dérivation omyade. Quant au rinceau constitué par des cornes d'abondance, il est d'héritage carolingien. On le retrouve sur la plaque de reliure en ivoire ajouré du ms. theol. fol. 67 à Würzburg. La provenance des ivoires de Salerne détermine approximativement leur date, celle de la consécration de la

cathédrale en 1085. Le coffret d'ivoire offert à l'abbaye de Farfa avant 1071—72 par Maurus, un marchand d'Amalfi, fournit par son aspect plus archaïque un „*terminus post quem*”. Un centre important d'importation de l'ivoire africain et d'exportation d'olifants en ivoire s'était fixé à Amalfi. La Résurrection de Lazare au British Museum, l'un des ivoires „de Grado”, si proches des ivoires de Salerne, provient de la cathédrale Saint-André d'Amalfi.

Après leur démontage en 1960 les ivoires ont été remontés dans le musée de la cathédrale de Salerne ainsi qu'un trône symbolique de l'«*Etimasia*», les plaques de l'Ancien Testament sur les deux côtés, celles du Nouveau au centre. Elles ont pu décorer un «*paliotto*», ou retable d'autel, dès la reconstruction du choeur de la cathédrale dans le troisième quart du XIII^e siècle. Ce *paliotto* est appelé en 1510 *cona una de ebore magna*”. Il semble qu'après la construction de la sacristie en 1563—65, les plaques de l'Ancien Testament et une partie de celles du Nouveau furent remployées dans le *paliotto* d'un autel au dessus duquel était exposé le bras-reliquaire de Saint Matthieu, patron de la cathédrale. Le reste des plaques du Nouveau Testament ornait un *paliotto* plus petit autour du tabernacle de la réserve eucharistique, qui fermait à clé, avec les armes de la famille Piscicello, apposés lors du remaniement.

A quel objet étaient destinés ces ivoires taillés dans l'avant-dernière décennie du XI^e siècle? Après avoir écarté les hypothèses d'un trône ou d'un reliquaire monumental, Bergman propose et démontre qu'ils furent insérés dans l'armature de bois d'une porte. Weitzmann était arrivé à une conclusion identique pour les ivoires «de Grado», dans l'article paru en 1972 dans les *Dumbarton Oaks Papers*. L'alternance de panneaux rectangulaires en longueur et en hauteur s'observe sur les portes en bois paléochrétiennes de Saint-Ambroise de Milan et de Sainte-Sabine de Rome. On la retrouve sur les portes en bois de Sainte Barbara au Caire. Les ivoiriers de Salerne ont-ils connu les panneaux démontés des ivoires «de Grado», ou la porte entière, importée probablement d'Egypte? Où se trouvait la porte d'ivoire dans la cathédrale de Salerne? Fermait-elle une clôture de choeur? Peut-on la mettre en rapport avec une liturgie de type grec? Il y avait une clôture entre le choeur et le sanctuaire au Mont Cassin, mais ce n'était pas une iconostase. A la manière latine, deux poutres de gloire étaient superposées, la «*trabes*» inférieure étant supportée par six petites colonnes d'argent, ce qui exclut une porte dans l'axe. Dans l'église de la Vierge à Der es Surian (Egypte) une porte d'ébène incrusté de panneaux d'ivoire ouvre sur le choeur et une autre sur le sanctuaire. Une porte aux plaques d'ivoire mettant en parallèle des épisodes de la vie de Moïse et de celle du Christ donnait accès à la chapelle de Saint Jacques à Sainte-Catherine du Mont Sinai. La description de la basilique de Saint-Denis en 799, dans un manuscrit de Reichenau à Karlsruhe, mentionne deux „*portas paratas de iborio et argento*” et une „*hostia parata ... de iborio et de argento*”. Les deux premières évoquent ces „*duas portas eburneas mirifico opere sculptas*” que Fortunatus, patriarche de Grado, avait offertes à Charlemagne en 803. On peut inférer du *De Consecratione*

de Suger que l'une des portes d'ivoire était la porte Saint Eustache, qui faisait communiquer l'église avec le cloître, au sud.

Bergmann a écrit un chapitre capital de l'histoire des ivoires du moyen âge. Son livre apporte en même temps une précieuse mise au point sur les conditions politiques, économiques et culturelles qui ont présidé au développement des arts dans l'Italie du sud vers la fin du XI^e siècle. Certaines questions demeurent ouvertes, comme l'interprétation définitive des textes cités dans l'appendix. Je souhaiterais présenter quelques observations. Pourrait-on interpréter l'inscription du coffret de Farfa:

Jure vocor Maurus quoniam sum nigra(m) secutus / Me sequitur proles...

«On m'appelle à bon droit Maur, car je descends d'une femme noire / Et voici ma descendance (suivant les noms de ses six fils),
puisque'il y a parallélisme entre sum secutus et me sequitur? Mais le donateur du coffret aurait pu être appelé Maurus, parce qu'implicitement, comme les Maures (et la race noire) il aurait suivi la voie noire (*nigra*) du péché.

Les plaques reproduites aux figures 161—171 auraient-elles fait partie d'une porte petite, à un seul battant? Celle de l'Annonciation (dans l'ancienne collection Engelhorn) permet de reconstituer le même sujet à Salerne. La Crucifixion à Berlin Dahlem serait-elle l'épave d'une porte? La plaque, rectangulaire en hauteur, a une composition tripartite, comme la Crucifixion de Salerne. Elle a été taillée dans une plaque de coffret laissée inachevée. Le crâne d'Adam sous la croix fut manifestement copié sur le masque d'*Abyssus* dans la première des scènes de la Genèse taillées sur le revers, et l'ange chassant la synagogue (sous Stéphanon), contrepartie de l'ange accueillant l'Eglise (sous Longin), a été inspiré par l'ange chassant Eve du paradis, sur la dernière des petites scènes de la Genèse. Ces dix petites scènes mesurent à peu près 3 cm de côté. Seraient-elles par hasard les énigmatiques «dieci quadretti di due deta in quatro (deux doigts carrés) con le figure del testamento vecchio» dans le procès-verbal de la visite de la cathédrale de Salerne en 1575?

Philippe Verdier

JOHANN MICHAEL FRITZ, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*. Verlag C. H. Beck, München 1982. 377 S. Text sowie 416 Tafeln mit 991 Abb., davon 16 in Farbe, DM 480,—.

Das vorliegende Buch gehört zu jenen groß angelegten Werken, die einen den heutigen Ansprüchen angemessenen Überblick über ein geschlossenes Kunstgebiet geben. Während sich jedoch die meisten dieser Arbeiten auf ältere zusammenfassende Darstellungen stützen, gehen diesem Werk keine in Umfang und wissenschaftlicher Gründlichkeit vergleichbaren Versuche voraus. Es handelt sich also um eine mutige Pionierarbeit, die — über Jahrzehnte von einem einzelnen Gelehrten zusammengetragen — in einem Zuge einen bislang nur teilweise bekannten Bereich