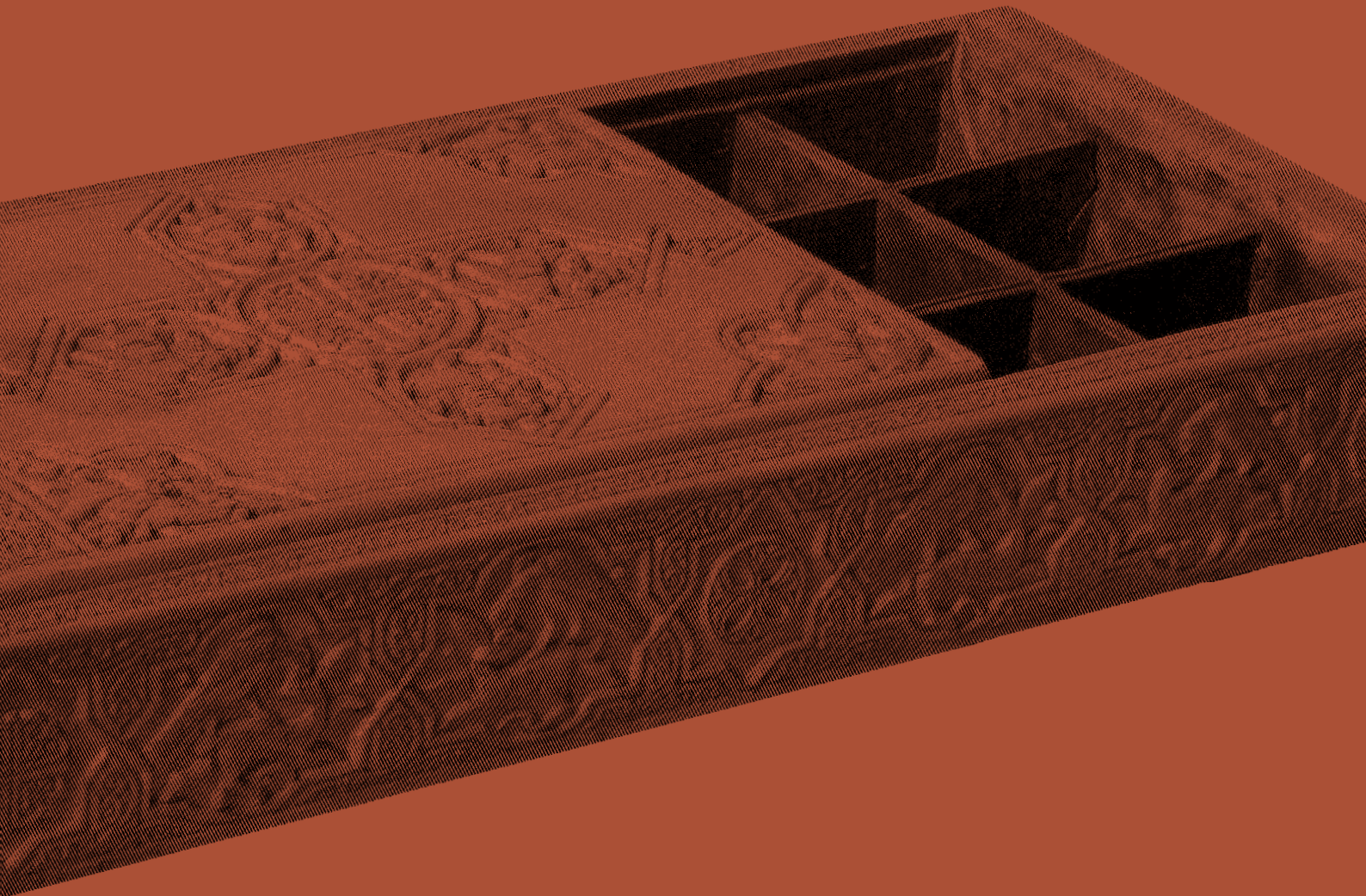


MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ



LXIV. BAND — 2022
HEFT 3



LXIV. BAND — 2022

HEFT 3

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | Contenuto

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Graphik | Progetto grafico
Rovai Weber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,
edizioni@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Schuhmann Rechtsanwälte
Ludwigstraße 8
D-80539 München
foerderverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerderverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

– Aufsätze – Saggi

– 259 – Silvia Armando

Rapsodia eburnea. La cassetina di Civita di Bagnoregio: arte islamica e cristiana del Mediterraneo medievale

– 291 – Tobias Daniels

Santissima Annunziata: Neues zum Stifterverhalten und zur Kunstpatronage der frühen Medici aus dem Briefwechsel des Serviten Paolo Attavanti

– 309 – Vitale Zanchettin

La prima architettura di Michelangelo. La casa in Borgo Pinti a Firenze

– Miszellen – Appunti

– 339 – Alessio Caporali

La dimora di Bernardo Bini a Firenze: il committente, il cantiere, il progettista

– 351 – Andrea Franci

Il giogo e il trionfo di Amore nel dipinto di Lorenzo Lotto per Faustina Assonica e Marsilio Cassotti

– 363 – Federico Maria Giani

Caraglio poeta: *La laude della febre* (1544)



1 Cassetta in avorio, vista dall'alto.
Civita di Bagnoregio, San Donato

RAPSODIA EBURNEA LA CASSETTINA DI CIVITA DI BAGNOREGIO: ARTE ISLAMICA E CRISTIANA DEL MEDITERRANEO MEDIEVALE

Silvia Armando

Una cassetta (islamica?) in avorio a Civita di Bagnoregio

Civita di Bagnoregio, scenografico borgo medievale della Tuscia pericolosamente arroccato su un friabile sperone di tufo, è celebre in tutto il mondo e noto ai più come “la città che muore”. Pochi sanno tuttavia che nella chiesa di San Donato, nascosta agli sguardi dei visitatori, si conserva una cassetta in avorio di elefante decorata da preziosi intagli di sapore ‘islamico’ (figg. I, 2).

La cassetta ha forma parallelepipedica e misura 23,7 cm di lunghezza, 11,7 cm di larghezza e 3,4 cm di altezza. Lo spessore delle pareti si aggira intorno a 0,8 cm. Il coperchio scorrevole si sfilava da uno dei lati brevi. La decorazione della faccia superiore scandisce lo spazio in due campi diseguali: quello inferiore, di forma quasi quadrata, è incorniciato da un fregio a tralci

vegetali, costituito principalmente da foglie stilizzate raffigurate di profilo; da esso si diparte una cornice più piccola racchiusa all’interno della prima, sormontata da un medaglione con un rapace nell’atto di aggredire un quadrupede, forse una gazzella. Il riquadro superiore è ornato da quadrupedi di analogo aspetto e fattura. Quattro sono collocati negli angoli: raffigurati di profilo e con un elemento fitomorfo in bocca, sono delimitati da un nastro curvilineo che scandisce e percorre l’intero riquadro, intrecciandosi a metà di ogni lato così da formare un motivo centrale cruciforme con estremità appuntite e bracci uguali. Ciascuno dei bracci racchiude un altro quadrupede simile, inserito in un girale vegetale, il cui tralcio converge in un medaglione centrale che contiene una variazione del nodo di Salomone¹ combinato con motivi vegetali stilizzati a palmetta.

¹ Il cofanetto è infatti citato nello studio di Umberto Sansoni dedicato al nodo di Salomone (Umberto Sansoni, *Il nodo di Salomone: simbolo e ar-*

chetipo d'alleanza, cat. della mostra Desenzano del Garda *et al.* 1998, Milano 1998, p. 129).



2 Cassetta in avorio.
Civita di Bagnoregio, San Donato

Anche i lati lunghi della cassetina (fig. 3) sono ornati da un sottile nastro continuo, che intrecciandosi forma stelle a otto punte con al centro motivi vegetali stilizzati ed elementi di forma analoga – le cui punte inferiori e superiori sono però stondate – che accolgono rapaci nell’atto di catturare lepri. Il resto della superficie è campito con foglioline stilizzate raffigurate di profilo.

I lati brevi della cassa (fig. 4) sono decorati con una tecnica diversa: piccoli punti e cerchietti sono incisi sulla superficie e riempiti da un composto pastoso di colore rosso (che definiremo convenzionalmente

mastice). A seconda della loro combinazione formano motivi circolari o triangolari.

L’interno della cassetina è suddiviso in diciotto scomparti di forma quadrata: l’osservazione ravvicinata rivela che essa è stata ottenuta da un singolo blocco eburneo, come dimostra il caratteristico reticolo delle linee di Schreger² visibile tanto sui lati corti quanto sulle pareti verticali degli scomparti interni. Inoltre, le pareti della fila centrale lungo l’asse longitudinale della cassa presentano un piccolissimo foro, traccia del cosiddetto canale nervoso della zanna:³ questo minuto ma prezioso dettaglio ci informa

² A proposito di questo peculiare pattern, riscontrabile in sezioni trasversali della zanna e indice del processo di accrescimento della stessa, si veda ad esempio Edgard O. Espinoza/Mary-Jacque Mann, “The History and Significance of the Schreger Pattern in Proboscidean Ivory Characterization”, in: *Journal of the American Institute for Conservation*, XXXII (1993), pp. 241–248; Michael Locke, “Structure of Ivory”, in: *Journal of Morphology*, CCLXIX (2008), pp. 423–450. Per un quadro aggiornato ma in parte critico: Marie Albéric *et al.*, “Relation between the Macroscopic Pattern

of Elephant Ivory and Its Three-Dimensional Micro-Tubular Network”, in: *Plos One*, 12 (26 gennaio 2017), e0166671, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0166671> (accesso il 4 gennaio 2021).

³ Anthony Cutler, *The Craft of Ivory: Sources, Techniques, and Uses in the Mediterranean World. A.D. 200–1400*, Washington, DC, 1985, p. 1; Edgard O. Espinoza/Mary-Jacque Mann, *Identification Guide for Ivory and Ivory Substitutes*, Baltimore²1992 (¹1991), pp. 4, 7, fig. 8. Si veda anche Arun Banerjee/Giovanna Bortolaso/Willi Dindorf, “Distinction between African and



3 Cassetta in avorio, vista dei lati lunghi.
Civita di Bagnoregio, San Donato



4 Cassetta in avorio,
vista dei lati corti.
Civita di Bagnoregio,
San Donato

che la sezione di zanna impiegata per creare la cassetta include la parte centrale della stessa, sfruttandone dunque il massimo diametro. Infine, sfilando il coperchio dalla sua sede e ponendolo al di sotto della cassetta, si riscontra una perfetta continuità tra le linee di Schreger presenti sulla sezione verticale del lato corto della cassa e quelle del coperchio: la tavoletta di quest'ultimo è dunque stata ottenuta da un taglio posto immediatamente al di sotto del blocco principale. Questo ulteriore particolare consente pure di stabilire una cronologia relativa per quanto riguarda la figura di un Cristo in croce, incisa alquanto rozzamente sulla faccia interna del coperchio ed esaminata in altra occasione: essendo il coperchio e la cassa ottenuti da sezioni adiacenti e provenienti dalla medesima zanna (dunque tagliate al momento della creazione della cassetta), e considerando la palese distanza sia tecnica che iconografica tra il Cristo e il resto della decorazione intagliata, è evidente che quest'ultimo fu aggiunto in un momento successivo.⁴

Poco si sa della storia del cofanetto e di come giunse nel piccolo borgo della Tuscia. L'area che oggi comprende Bagnoregio e la rocca di Civita fu frequentata fin dalla tarda epoca del bronzo e conserva significative tracce di epoca etrusca e romana. L'importanza

di tali località (denominate Rota e Civita) si accrebbe a partire dall'alto Medioevo, per la loro collocazione strategica tra regno longobardo e ducato romano. La diocesi di Balneum Regis è citata in una epistola di Gregorio Magno già intorno al 600. La chiesa di San Donato a Civita ebbe il titolo di cattedrale fino al 1699 quando, a seguito di un violento terremoto avvenuto pochi anni prima, il titolo fu trasferito a Bagnoregio.⁵ Non sono purtroppo attualmente noti documenti che facciano riferimento alla cassetta eburnea in epoca medievale e neppure moderna.⁶

Pietro Toesca ricordava nella sua *Storia dell'arte italiana* la "singolare cassetta per reliquie [...] con ornati cruciformi", definendone lo stile come "musulmano puro" e attribuendola dubitativamente a officine siciliane.⁷ Umberto Scerrato, che nel 1979 pubblicò due belle immagini del manufatto ne *Gli Arabi in Italia*, assegnava l'opera a un "laboratorio meridionale, peninsulare o siciliano" del XII secolo.⁸ Brevemente menzionato in studi più recenti,⁹ questo prezioso manufatto non è stato tuttavia finora illustrato e studiato in modo esaustivo.

I rari commenti lo collocano invariabilmente nell'ambito della produzione islamica,¹⁰ e in effetti sono molti gli elementi decorativi che rimandano

Asian Ivory", in: *Elfenbein und Artenschutz: Ivory and Species Conservation*, a cura di Giovanna Bortolaso, Bonn 2008, pp. 37–49; 4Isg; per una parziale revisione delle precedenti opinioni, Hiltrud Jehle, "Dem Zahn auf den Nerv geföhlt: Eine Revision zur Morphologie des Elefantenstoßzahns", in: *Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut*, 2015, I, pp. 65–73.

⁴ Per ulteriori considerazioni e approfondimenti tecnici: Silvia Armando, "Riscoprire un tesoro dimenticato: la cassetta in avorio di Civita di Bagnoregio. Osservazioni preliminari", in: *Maḥabbatnāma: scritti offerti a Maria Vittoria Fontana dai suoi allievi per il suo settantesimo compleanno*, a cura di Valentina Laviola/Martina Massullo, Roma 2020, pp. 63–76.

⁵ Per le vicende storiche di Civita e della sua cattedrale, si vedano Francesco Macchioni, *Storia civile e religiosa della città di Bagnoregio dai tempi antichi fino all'anno 1503*, Viterbo 1956; Francesco Petrangeli Papini, *Civita di Bagnoregio: "il paese che muore"*. Guida storico-turistica, Viterbo 1970; Giovanni Colonna, s.v. Bagnoregio, in: *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Roma 1994–1997, I, pp. 59Isg.

⁶ Ciò che resta della documentazione relativa alla chiesa di San Donato si conserva oggi presso il Centro Diocesano di Documentazione di

Viterbo. Una prima ricognizione a campione presso il centro non mi ha consentito di individuare documenti significativi. Sarebbe pertanto necessario un lavoro sistematico di spoglio in particolare delle visite pastorali per poter verificare l'eventuale presenza di riferimenti al cofanetto.

⁷ Pietro Toesca, *Il Medioevo*, Torino 1927, II, pp. 1097sg.

⁸ Umberto Scerrato, "Arte islamica in Italia", in: *Gli Arabi in Italia: cultura, contatti e tradizioni*, a cura di *idem*/Francesco Gabrieli, Milano 1979, pp. 275–570; 470sg., fig. 516.

⁹ Avinoam Shalem, *Islam Christianized: Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West*, Francoforte et al. 1998 (1996), p. 257, no. 141; *idem*/Maria Glaser, *Die mittelalterlichen Olifante: Elfenbeinobjekte in einem Zeitalter des ästhetischen Wandels*, Berlino 2014, I, p. 62, nota 84; Giampaolo Distefano, in: *Collezioni del Museo Civico d'Arte Antica di Torino: avori medievali*, a cura di Simonetta Castronovo/Fabrizio Crivello/Michele Tomasi, Savigliano 2016, p. 83.

¹⁰ Fa eccezione la pagina web della Conferenza Episcopale Italiana, dove l'oggetto è schedato come "Bottega bizantina sec. XII": <https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/5184206/> (accesso il 04 aprile 2023).

ai repertori tipici di tale cultura artistica, dai nastri intrecciati che definiscono gli spazi aprendosi in stelle a otto punte ai quadrupedi predati dai rapaci. È d'altronde tutt'altro che inusuale trovare oggetti provenienti dal mondo islamico nei tesori ecclesiastici: cristalli di rocca, tessuti e altri manufatti in avorio furono comunemente reimpiegati come reliquiari e perfino come parte dei corredi liturgici.¹¹ Se talvolta è possibile risalire alla provenienza e alla datazione di tali manufatti grazie alla presenza di iscrizioni presenti sugli stessi,¹² più spesso la loro origine resta incerta: basti pensare al caso degli olifanti, in parte contesi tra l'Italia meridionale e l'Egitto fatimide,¹³ o ad alcuni tessuti la cui attribuzione oscilla tra Egitto, Sicilia e Penisola Iberica.¹⁴ La grande varietà di oggetti islamici presenti nei tesori testimonia una loro antica e ampia circolazione nei territori cristiani occidentali – anche in ambito profano – evidenziandone

al contempo il ruolo primario come veicoli di trasmissione per linguaggi artistici e repertori decorativi che concorsero alla formazione della cosiddetta *koinè* mediterranea.¹⁵

Come si inserisce la cassetta di Civita di Bagno-regio in un contesto di circolazione e trasmissione artistico-culturale? In assenza di dati storici precisi, guideranno le nostre considerazioni la ricerca di paralleli rilevanti nell'ambito della produzione artistica mediterranea (eburnea e non solo), l'analisi degli aspetti tecnico-esecutivi e formali in una prospettiva comparativa, nonché la formulazione di alcune ipotesi sulle possibili funzioni di questo oggetto e di quelli a esso correlati.

Prima di inoltrarci in questa disamina, è tuttavia opportuno riconsiderare la natura propriamente 'islamica' della cassetta, portando l'attenzione su alcuni dettagli della sua decorazione. L'elemento

¹¹ Tra l'ampia bibliografia si veda ad es. Shalem (nota 9); *idem*, "Des objets en migration: les itinéraires des objets islamiques vers l'Occident latin au Moyen Âge", in: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXV (2004), pp. 81–93; Mariam Rosser-Owen, "Islamic Objects in Christian Contexts: Relic Translation and Modes of Transfer in Medieval Iberia", in: *Art in Translation*, VII (2015), pp. 39–64; Therese Martin, "Caskets of Silver and Ivory from Diverse Parts of the World: Strategic Collecting for an Iberian Treasury", in: *The Medieval Iberian Treasury in the Context of Cultural Interchange: Expanded Edition*, a cura di *eadem*, Leida 2020.

¹² Sheila Blair, "What the Inscriptions Tell Us: Text and Message on the Ivories from Al-Andalus", in: *The Ivories of Muslim Spain*, atti del convegno Copenhagen 2003, a cura di Kjeld von Folsach/Joachim Meyer = *Journal of the David Collection*, II (2005), pp. 74–99.

¹³ Avinoam Shalem, *The Oliphant: Islamic Objects in Historical Context*, Leida 2004; Eva Hoffman, "Translation in Ivory: Interactions across Cultures and Media in the Mediterranean during the Twelfth and Thirteenth Centuries", in: *Siculo-Arabic Ivories and Islamic Painting 1100–1300*, atti del convegno Berlino 2007, a cura di David Knipp, Monaco di B. 2011, pp. 99–119; Shalem/Glaser (nota 9); Mariam Rosser-Owen, "The Oliphant: A Call for a Shift of Perspective", in: *Romanesque and the Mediterranean: Points of Contact across the Latin, Greek and Islamic Worlds c. 1000 to c. 1250*, atti del convegno Palermo 2012, a cura di Rosa Maria Bacile/John MacNeill, Leeds 2015, pp. 15–58.

¹⁴ Si vedano ad esempio i tessuti rinvenuti a San Zoilo (Carrión de los Condes), discussi da Pilar Borrego/Silvia Saladrigas/Miguel Ángel Andrés-Toledo, "Technical and Symbolic Study of Two Complete Mediaeval Cloths Found in Carrión de los Condes, Spain", in: *Textiles, Basketry*

and Dyes in the Ancient Mediterranean World, atti del convegno Montserrat 2014, a cura di Jónatan Ortiz García *et al.*, Valencia 2016, pp. 163–170, con precedente bibliografia; si veda inoltre Maria Judith Feliciano, "Medieval Textiles in Iberia: Studies for a New Approach", in: *Envisioning Islamic Art and Architecture: Essays in Honor of Renata Holod*, a cura di David Roxburgh, Leida 2014, pp. 46–65. Altri casi significativi sono la fodera del manto di Ruggero II, per cui si veda Cilgia Caratsch, in: *Nobiles Officinae: perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, cat. della mostra Palermo/Vienna 2003/04, a cura di Maria Andaloro, Catania 2006, I, pp. 164–167, no. III.I, con precedente bibliografia, oppure le sete rinvenute nella tomba di Enrico VI a Palermo (Dirk Booms/Peter Higgs, *Sicily: Culture and Conquest*, New York 2016, pp. 214sg., con precedente bibliografia).

¹⁵ Alcuni studi fondanti relativi all'impatto della cultura artistica islamica sulla formazione di un linguaggio mediterraneo condiviso: André Grabar/Oleg Grabar, "L'essor des arts inspirés par les cours princières à la fin du premier millénaire: princes musulmans et princes chrétiens", in: *L'Occidente e l'Islam nell'alto medioevo*, atti del convegno Spoleto 1964, Spoleto 1965, pp. 845–901; Oleg Grabar, "Trade with the East and the Influence of Islamic Art on the 'Luxury Arts' in the West", in: *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, atti del convegno Bologna 1979, a cura di Hans Belting, Bologna 1982, pp. 27–34; *idem*, "The Shared Culture of Objects", in: *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, atti del convegno Washington, D.C., 1994, a cura di Henry Maguire, Washington, D.C., 1997, pp. 115–129. A proposito della trasmissione transculturale di repertori decorativi: Lisa Golombek, "The Draped Universe of Islam", in: *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, atti del convegno New



5 Pannello di un soffitto ligneo del Palazzo Reale di Palermo. Palermo, Palazzo Abatellis

cruciforme a bracci uguali e a terminazioni appuntite che campeggia sul coperchio richiama pattern ornamentali largamente impiegati in ambito islamico;¹⁶ ne sono esempio celebre le mattonelle in ceramica a lustro diffuse in ambito iranico soprattutto a partire dal tardo XII secolo.¹⁷ Manufatti di forma analoga si trovano già in ambito ifricheno a partire dall'XI secolo,¹⁸ tra cui sono particolarmente noti gli esempi della Qal'a dei Banū Ḥammād.¹⁹ Tale elemento si trova però generalmente associato alla stella a otto punte, e il tipico pattern ornamentale è in effetti costituito dall'alternanza geometrica di motivi stellari e a croce. Mentre sui lati lunghi della cassettona di Civita i medaglioni stellari sono in effetti integrati da mezze croci, la croce sul coperchio si trova isolata, sollevando così la questione se essa non debba intendersi come simbolo cristiano. Tale ipotesi è rafforzata dalla stella a otto punte intagliata al centro dei due lati lunghi, la quale racchiude un medaglione con un motivo solo apparentemente floreale: a meglio guardare si rivela una croce con le estremità dei bracci 'fiorite'. Questo tipo di croce con bracci uguali e profilo ricurvo è definita dall'araldica come *pattée alizée*.²⁰ Esempi vicini si trovano in ambito copto già almeno dal IX–X secolo, come attestato da alcune legature in cuoio della Morgan Library di New York,²¹ ma anche nella Sicilia normanna, dal soffitto dipinto del-

York 1980, a cura di Priscilla P. Soucek, University Park, Pa./Londra 1988, pp. 25–49; Eva R. Hoffman, "Pathways of Portability: Islamic and Christian Interchange from the Tenth to the Twelfth Century", in: *Art History*, XXIV (2001), pp. 17–50.

¹⁶ Eva Baer, *Islamic Ornament*, Edimburgo 1998, pp. 47sg.

¹⁷ Robert B. Mason, *Shine Like the Sun: Lustre-Painted and Associated Pottery from the Medieval Middle East*, Costa Mesa 2004.

¹⁸ Per un esempio del motivo a croci e stelle a otto punte diffuso in Ifrīqiya si vedano i frammenti pavimentali provenienti da Saṭīf: cfr. Houria Cherid, in: *Museum With No Frontiers*, database *Discover Islamic Art*, 2020, https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;dzm;Mus01;18;e (accesso il 4 gennaio 2021). Per un elemento ceramico rinvenuto a Bougie si veda: Marilyn Jenkins-Madina, *Medieval Maghribi Ceramics: A Reappraisal of the Pottery Production of the Western Regions of the Muslim World*, tesi di dottorato, New York University 1978, tav. LXI, citato da Claire Déléry, "Le Maghreb et al-Andalus prénasride", in: *Reflets*

d'or: d'Orient en Occident. La céramique lustrée IX^e–XV^e siècle, cat. della mostra, a cura di Xavier Dectot/Sophie Makariou, Parigi 2008, pp. 74–79: 76sg., no. 51.

¹⁹ Déléry (nota 18). Per alcuni frammenti pavimentali si veda Rachid Bourouiba, *Les Hammadides*, Algeri 1984, p. 217, no. 13, fig. 47 e https://www.qantara-med.org/public/show_document.php?do_id=1177; si veda inoltre https://www.qantara-med.org/public/show_document.php?do_id=460 (accesso il 4 gennaio 2021) per ulteriori esempi ceramici.

²⁰ Gérard J. Brault, "The Cross in Medieval Heraldry", in: *The Antiquaries Journal*, XLVII (1967), pp. 214–223; Michel Pastoureau, *Traité d'héraldique*, 2^a ed. aumentata e corretta, Parigi 1993 ('1979), pp. 126–128. Devo molti dei riferimenti qui riportati a Lev Kapitakin, che ha condiviso con me una parte della sua tesi di dottorato (*The Twelfth-Century Paintings of the Ceilings of the Cappella Palatina, Palermo*, University of Oxford 2011, I, pp. 464–499, II, appendice 2).

²¹ Ms. M.584A e Ms. M.575A2, <https://www.themorgan.org/collection>

la Cappella Palatina di Palermo al fonte battesimale conservato a Santa Maria dell'Ammiraglio.²² Un confronto particolarmente rilevante si trova in un dettaglio del pannello di soffitto ligneo proveniente dal Palazzo Reale di Palermo e oggi conservato a Palazzo Abatellis (fig. 5),²³ la cui attribuzione resta contesa tra l'ambito siciliano e quello egiziano: al centro del complesso motivo geometrico finemente decorato da intagli animali e vegetali campeggia una piccola croce costituita da palmette, inscritta in una stella a otto punte e con elemento centrale puntiforme, invero molto simile a quella della cassetta civitense. La croce che decora il coperchio della cassetta richiama invece le croci *patonce* e *clechée* di ambito copto, come ad esempio quelle intagliate a traforo nei pannelli lignei della chiesa di San Mercurio (Abū Sayfayn) a Fustat (XI–XII secolo) presso l'odierna Cairo.²⁴ Degna di nota è la presenza di una croce analoga, dipinta sul soffitto della Cappella Palatina come parte del corredo liturgico all'interno della raffigurazione della cappella stessa (fig. 6).²⁵

Saranno certamente necessarie ulteriori ricerche per poter individuare con maggior precisione in quali ambiti questo genere di croci trova più larga diffusione.²⁶ È comunque chiaro che la cassetta di Civita non è uno di quei manufatti originariamente destinati a un ambito di cultura islamico-musulmana (fosse esso



6 La Cappella Palatina ornata da croci. Palermo, Cappella Palatina, soffitto della navata centrale

/coptic-bindings/66 e <https://www.themorgan.org/collection/coptic-bindings/35> (accesso il 4 gennaio 2021).

²² Questo e altri esempi in Kapitakin (nota 20), I, pp. 493sg., II, appendice 2, no. 14.39. Si vedano anche i pannelli lignei dalle porte di Santa Barbara (XI secolo) a Fustat: Ugo Monneret de Villard/Achille Patricolo, *La Chiesa di Santa Barbara al vecchio Cairo*, Firenze 1922, fig. 54.

²³ Inv. 5223; si veda Simone Piazza, in: *Nobiles Officinae* (nota 14), I, pp. 543sg., no. VIII. 14, con ipotesi di provenienza egiziana e di datazione al periodo ayyubide.

²⁴ Kapitakin (nota 20), I, pp. 491sg., II, appendice 2, ni. 14.36sg.

²⁵ Jeremy Johns, "Le pitture del soffitto della Cappella Palatina", in: *La Cappella Palatina a Palermo*, a cura di Beat Brenk, Modena 2010, III: *Saggi*, pp. 387–407: 401; *idem et al.*, "Navata centrale: soffitto", *ibidem*, IV: *Schede*, pp. 540–665: 581sg., no. 591. Si veda pure Kapitakin (nota 20), I, p. 493, II, appendice 2, no. 14.30.

²⁶ Come si vedrà in seguito, tra i principali termini di confronto per la

cassetta civitense si individua un gruppo di cofani la cui attribuzione oscilla tra Egitto o Italia meridionale e Penisola Iberica. Per tale ragione una prima ricognizione si è concentrata sull'ambito iberico medievale, dove ho riscontrato numerosi casi di croci a bracci uguali ma con terminazioni piatte: si vedano la croce eburnea di San Millán de la Cogolla (metà X–XI secolo) e quella raffigurata sul cofanetto legato al medesimo monastero (seconda metà XI secolo), esempi sui manoscritti come la "croce della Vittoria" del Codex Virgilianus Albedensis dell'Escorial (976) o la croce argentata di San Salvador de Fuentes oggi conservata al Metropolitan Museum of Art (seconda metà XI secolo). È inoltre doveroso ricordare che esistono interessanti ma eccezionali casi di raffigurazione della croce in ambito islamico (Antonio Iacobini, "L'albero della vita nell'immaginario medievale: Bisanzio e l'Occidente", in: *L'architettura medievale in Sicilia: la Cattedrale di Palermo*, a cura di Angiola Maria Romanini/Antonio Cadei, Roma 1994, pp. 241–290; Maria Vittoria Fontana, "La croce nell'iconografia islamica", in: *La croce: iconografia e interpretazione [secoli I–inizio XVI]*, atti

sacro o profano) e poi confluiti in un contesto ecclesiastico; si tratta piuttosto di un oggetto concepito per essere impiegato in ambito cristiano. Sarà l'individuazione di manufatti affini per tecnica o aspetti formali a permetterci di formulare ipotesi in merito all'origine e ai possibili usi della cassetta di Civita.

Quali confronti, quali orizzonti? Il cofanetto di Civita e alcuni massicci cofanetti eburnei (iberici?)

Per quanto riguarda gli aspetti tecnici e costruttivi, il cofanetto di Bagnoregio presenta numerose e intriganti analogie con un piccolo gruppo di scatole eburnee la cui attribuzione resta oggi incerta.²⁷ La prima a essere pubblicata si conserva nell'abbazia di Klosterneuburg, non lontano da Vienna (fig. 7).²⁸ In

tempi più recenti a essa si aggiunsero due esemplari rispettivamente nelle cattedrali di Toledo (fig. 8)²⁹ e Ourense in Galizia (fig. 9);³⁰ alla cassetta di Ourense si associa un coperchio oggi conservato al Museo Arqueológico Nacional di Madrid (fig. 10).³¹ Si deve infine menzionare il cofanetto conservato presso il santuario di San Miguel in Excelsis ad Aralar (anche noto come Uharte-Arakil) in Navarra, rimasto inedito fino a poco tempo fa (fig. II).³² Solo gli esemplari di Klosterneuburg e di Ourense-Madrid sono completi in tutte le loro parti: si compongono di una massiccia cassa con coperchio scorrevole, divisa in scomparti di varia forma; all'interno si colloca un'altra cassa, meno alta, sempre divisa in scomparti e dotata di coperchio rettangolare con due sottili alette aggettanti che co-

del convegno Napoli 1999, a cura di Boris Ulianich/Ulderico Parente, Napoli 2007, II, pp. 231–267).

²⁷ Per uno studio sistematico degli esemplari fino ad allora noti si vedano Ángel Galán y Galindo, *Marfiles medievales del Islam*, Cordova 2005, II, pp. 412–417; Sophie Makariou, “A New Group of Spanish Ivory Pen Boxes?”, in: *The Ivories of Muslim Spain* (nota 12), pp. 184–195. Ho fatto riferimento a questo gruppo di oggetti e alla messa in cantiere di uno studio a essi dedicati in Silvia Armando, “Lavorio di elefante nel Mediterraneo medioevale: circolazione, disponibilità, usi (X–XIII secolo)”, in: *Sharing Material Culture: Ivory and Bone Artefacts from the Mediterranean to the Caspian Sea from Antiquity to the Middle Ages*, a cura di Michelina Di Cesare, Roma 2019 (= *Quaderni di Vicino Oriente*, XV [2019]), pp. 215–278: 229; alcuni risultati sono stati da me presentati in anteprima il 7 luglio 2021 al Leeds International Medieval Congress, nell'intervento “Exquisite yet Handy: On Ivory/Ebony Caskets and the Egypt/Iberia Debate” nell'ambito della sessione *Materials, Manufacture, Movement: Tracing Connections through Object Itineraries*.

²⁸ Schatzkammer, inv. KG 152; Christian Theuerkauff, *Elfenbein in Klosterneuburg*, Klosterneuburg 1962, pp. 33sg., no. 2; Ernst Kühnel, *Die islamischen Elfenbeinskulpturen, VIII.–XIII. Jahrhundert*, Berlino 1971, pp. 80sg., no. 134; Floridus Röhrig, *Das Stift Klosterneuburg und seine Kunstschatze*, Vienna 1994, p. 117; Franz Kirchweyer, in: *Die Schatzkammer im Stift Klosterneuburg*, a cura di Wolfgang Christian Huber/Janos Stekovics/Michael Bohr, Döbel 2011, pp. 38sg., no. 2.

²⁹ Museo de Tapices y Textiles de la Catedral, inv. 133; la cassetta misura 22 × 11 × 7,5 cm. Manuel Casamar, “Marfiles islámicos poco conocidos”, in: *Cuadernos de la Alhambra*, 21 (1985), pp. 11–29, con cauta attribuzione alla Sicilia; Ángela Franco Mata, in: *Ysabel, la Reina Católica: una mirada desde la Catedral Primada*, Toledo 2005, pp. 333sg., no. 138, con attribuzione a Salerno-Amalfi o Sicilia; *eadem*, *Arte leonesa fuera de León (siglos IV–XVI)*, León 2010, p. 108; Galán y Galindo (nota 27), p. 414.

³⁰ La cassetta, che misura 22 × 11 × 7 cm, è stata riscoperta nel

1998; cfr. Sophie Makariou, in: *Memorias do Imperio Árabe*, cat. della mostra, a cura di *eadem*, Santiago di Compostela 2000, p. 141, no. 151; *eadem*, in: *En olor de santidad: relicarios de Galicia*, cat. della mostra, a cura di Miguel Ángel González García/Manuel Arias Martínez/Marcelina Calvo Domínguez Galizia, Santiago di Compostela 2004, II, pp. 122sg.; Ángel Galán y Galindo, “Los marfiles del Museo de la Catedral de Ourense”, in: *Porta da aira*, 12 (2008), pp. 181–220.

³¹ Inv. 63640; si veda Manuel Casamar, “Tapas de estuches islámicos en marfil”, in: *Al-Andalus und Europa zwischen Orient und Okzident*, atti del convegno Bonn 2000, a cura di Martina Müller-Wiener *et al.*, Petersberg 2004, pp. 373–376; Franco Mata 2010 (nota 29), pp. 108–111. Il primo suggerimento di associare il coperchio con la cassa di Ourense si trova in Galán y Galindo (nota 30), p. 192. Grazie alle verifiche puntuali effettuate dal team del progetto *The Medieval Iberian Treasury in Context* è stato possibile confermare che i due elementi fanno parte del medesimo manufatto. La raffigurazione incisa sulla superficie del coperchio fu evidentemente aggiunta in un momento successivo.

³² Al tempo della prima redazione del presente testo (2020) il cofanetto era noto solo grazie a una scheda dedicata al prezioso manufatto, tutt'ora consultabile online: http://www.navarra.es/home_es/Actualidad/Sala+de+prensa/Noticias/2013/02/27/Caja+islamica+de+marfil+del+santuario+de+San+Miguel+de+Aralar.htm (accesso il 4 gennaio 2021). Al momento della revisione finale del testo (febbraio 2023), segnalo le recenti pubblicazioni di Noelia Silva Santa-Cruz, “La transferencia de objetos eborarios entre al-Andalus y los reinos cristianos peninsulares: el caso de los estuches de lujo para transportar balanzas”, in: *Mitteilungen der Carl-Justi-Vereinigung*, XXXI/XXXII (2019/20), pp. 67–75, effettivamente uscito nell'autunno 2022 e pubblicato con piccole modifiche in *eadem*, “La arqueta de marfil de San Miguel de Aralar en contexto: biografía cultural de un estuche islámico medieval para instrumental científico”, in: *Goya*, 2022, pp. 175–195.

7 Cofano in avorio.
Klosterneuburg,
Schatzkammer



8 Cofano in avorio.
Toledo, Museo de
Tapices y Textiles de
la Catedral





9 Cofano in avorio. Ourense, Museo Catedralicio



10 Coperchio in avorio pertinente al cofano di Ourense. Madrid, Museo Arqueológico Nacional

pre buona parte del 'vassoietto' interno; due scomparti laterali rettangolari sono provvisti di piccoli coperchi scorrevoli. Ciascuna cassa presenta al centro uno scomparto circolare, di maggiore diametro in quella principale, leggermente ridotto e con profilo polilobato in quella interna. Tanto le casse esterne che quelle interne sono ricavate da un singolo blocco di avorio.

Le casse di Toledo e Aralar hanno perduto la cassetina interna e il relativo coperchio, ma è evidente che presentavano in origine analoga struttura.³³

Le tecniche decorative e i repertori ornamentali sono variegati, ma i numerosi dettagli condivisi confermano la coerenza del gruppo: gli orli superiori delle pareti interne sono sempre abbelliti da delica-

³³ Le partizioni interne della cassa di Toledo sono state resecate, così da ottenere un contenitore a comparto unico; tuttavia l'osservazione diretta, effettuata in occasione della missione di studio sostenuta dal progetto

The Medieval Iberian Treasury in Context, ha consentito di rilevare tracce sulle pareti interne e sul fondo che attestano una conformazione originaria identica agli altri esemplari.



11 Cofano in avorio.
Aralar, San Miguel
in Excelsis

12 Cofano in avorio, dettaglio
dell'iscrizione della cassa interna.
Ourense, Museo Catedralicio



te incisioni; i coperchi principali hanno decorazione suddivisa in due campi diseguali, uno quadrato e uno rettangolare; i campi rettangolari sono spesso percorsi da nastri a rilievo aggettante che incorniciano i lati sviluppando motivi geometrici e a palmette. Si rileva poi in più casi la presenza di cornici concentriche, incise con motivi vegetali e riempite con mastici colorati (nero, verde, rosso); il medesimo tralcio composto da motivi fogliati trilobati di profilo è motivo ubiquitario: si ripete identico e su fondo nero sulla sommità dei lati brevi degli esemplari di Toledo, Aralar e Klosterneuburg, molto simile e su fondo sia nero sia

rosso sulla cassetta di Ourense. Su questi due ultimi oggetti si trova pure un'iscrizione in caratteri cufici con gli apici fogliati, che contiene due volte la parola araba *baraka*, 'benedizione', su un fondo a mastice nero (fig. 12). Leoni che ghermiscono una gazzella sono incisi sui coperchi di Klosterneuburg e Toledo.

Altri motivi caratterizzano invece singoli manufatti: è il caso dei due quadrupedi affrontati o del pattern reticolare di stelle a sei punte intagliato a bassorilievo che decorano rispettivamente i coperchi delle casse interne di Klosterneuburg e Ourense. Quest'ultimo esemplare presenta inoltre, a decora-

13 Coperchio del cofano in avorio, dettaglio della maniglia teriomorfa. Aralar, San Miguel in Excelsis



zione della cassetina interna, un motivo a greca su fondo nero, a cui si aggiungono due piccole bande *guilloché* su fondo rosso. Sono altresì presenti circoletti con punto centrale, incisi a gruppi di tre, anch'essi riempiti con mastice rosso. I due lati corti della cassa di Aralar sono invece interamente rivestiti da placche in rame dorato, che obliterano eventuali tracce di decorazione; sul coperchio è collocato un pomello-maniglia teriomorfo, costituito da un corpo felino la cui coda – articolata grazie a un perno – termina in forma di serpente (fig. I3). I richiami tra tali apparati metallici e la produzione limosina meridionale (fig. I4)³⁴ sono significativi e assumono ulteriore rilevanza quando si ricorda la presenza, proprio presso il santuario di San Miguel in Excelsis, del celebre retablo attribuito ad atelier di Limoges e Silos operanti a Pamplona nell'ultimo quarto del XII secolo.³⁵ Si configura dunque, sebbene in via ipotetica, la pos-

sibilità che le placche e i serramenti metallici apposti sul cofanetto di Aralar si siano ispirati direttamente a questa opera.³⁶

Il cofanetto di Klosterneuburg è stato ritenuto dalla storiografia del secolo scorso un astuccio per contenere un set da scrittura, tradizionalmente associato a san Leopoldo III di Babenberg (1095–1136), margravio d'Austria e fondatore dell'abbazia, che fu canonizzato nel 1458.³⁷ Sia Christian Theuerkauff che Ernst Kühnel individuarono affinità con la produzione fatimide; il primo attribuì il pezzo ad area egiziana, mentre il secondo propose una provenienza siciliana, datandolo al XII secolo.³⁸ Sophie Makariou e Ángel Galán y Galindo hanno studiato in modo sistematico questo gruppo di oggetti (con l'eccezione dell'esemplare di Aralar); le loro ricerche hanno dimostrato che questi cofanetti non erano destinati a contenere strumenti per la scrittura, quanto

³⁴ Per l'oggetto qui riprodotto (inv. LM I0786-4 dello Schweizerisches Landesmuseum, rubato nella seconda metà degli anni ottanta) si veda Marie-Madeleine Gauthier, *Emaux méridionales: catalogue international de l'œuvre de Limoges, I: L'époque romane*, Parigi 1987, no. 7, tav. V, fig. 60, e la recensione a questo libro di Martina Pippal, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XLII (1988), pp. 200–203, dove è ritenuto di ambito inglese.

³⁵ Gauthier (nota 34), pp. 126–138 e tavv. XCII–CXXVIII. Motivi

molto simili si trovano anche sulla tomba del vescovo Ulger di Angers (*ibidem*, no. 103 e tav. D, fig. 6c).

³⁶ Saranno necessari ulteriori approfondimenti, anche in relazione ai peculiari temi iconografici e al trattamento rigato dei fondi che caratterizzano le placche. Una possibile datazione delle placche e degli altri elementi metallici verrebbe a costituire un *terminus ante quem* per la creazione del manufatto.

³⁷ Galán y Galindo (nota 27), p. 413; Makariou (nota 27), p. 186.

³⁸ Theuerkauff (nota 28); Kühnel (nota 28).



14 Placchetta
metallica con
decorazione
felina. Già Zurigo,
Schweizerisches
Landesmuseum

piuttosto delle piccole bilance.³⁹ Gli scomparti circolari dovevano contenere i piatti, la sezione allungata il braccio (tecnicamente noto come giogo), mentre la fenditura che li collega permetteva il passaggio di catenelle o cavetti e il posizionamento dell'indice (l'ago della bilancia). Galán y Galindo non ha escluso in un primo momento una possibile provenienza dall'Egitto (XI secolo) o dall'Italia meridionale (XII secolo),⁴⁰ accogliendo poi progressivamente – seppur sempre in via ipotetica – l'idea di una origine iberica,⁴¹ proposta da Makariou: la studiosa, a sua volta, ha inizialmente ritenuto che i manufatti fossero da associarsi a un ambito sì spagnolo, ma cristiano, per propendere infine per una produzione iberica di ambito musulmano, da datarsi non più tardi della fine del X o l'inizio dell'XI secolo.⁴²

I principali argomenti presentati in favore di tale attribuzione sono l'attuale presenza della maggior parte di questi manufatti in territorio spagnolo e i possibili confronti epigrafici nell'ambito della produzione eburnea della penisola. Effettivamente, sebbene il cufico fogliato con terminazioni a palmette rappresenti una scelta piuttosto 'classica',⁴³ il ductus spigoloso e le foglie trilobate che caratterizzano le iscrizioni sui cofanetti di Klosterneuburg e Ourense si ritrovano in iscrizioni su oggetti iberici prodotti nella prima metà dell'XI secolo, come ad esempio la pisside nel tesoro della cattedrale di Narbonne e altri manufatti assegnati alla cosiddetta 'scuola di Cuenca'.⁴⁴ Simili epigrafi, caratterizzate dalla peculiare palmetta tripartita rivolta verso destra, si trovano d'altra parte anche in ambito ifricheno e siciliano, così da suggerire

³⁹ Galán y Galindo (nota 30), p. 217, nota 10; Makariou (nota 27). Si veda anche *eadem*, "L'ivoirerie de la péninsule ibérique au XI^e-XII^e siècles: entre Andalus et Hispania", in: *Chrétiens et Musulmans, autour de 1100 = Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 35 (2004), pp. 71–79, dove la studiosa fa ancora riferimento a questi oggetti come astucci per la scrittura. Per la nuova attribuzione di funzione si veda anche Casamar (nota 31).

⁴⁰ Galán y Galindo (nota 27), pp. 415sg. Si ricordi anche Enrique Domínguez Perela, "Eboraria islámica: las arquetas del museo Lázaro Galdiano", in: *Goya*, 1986, pp. 68–81: 71–73, che propone una provenienza dall'Egitto o dalla Siria.

⁴¹ Galán y Galindo (nota 30), in particolare pp. 189–194.

⁴² Makariou (nota 39), pp. 73sg.; *eadem* (nota 27), pp. 193–195. In quest'ultima pubblicazione la studiosa avanza anche altre ipotesi, tra cui la possibilità che si tratti di una produzione egiziana del XIV secolo.

⁴³ Si vedano ad esempio Yasser Tabbaa, "The Transformation of Arabic Writing: Part 2, the Public Text", in: *Ars Orientalis*, XXIV (1994), pp. 119–147; Sheila Blair, "Floriated Kufic and the Fatimids", in: *L'Egypte fatimide: son art et son histoire*, a cura di Marianne Barrucand, Parigi 1999, pp. 107–116: 108sg.

⁴⁴ Makariou (nota 27), p. 192; per la pisside in particolare *eadem*, "La

che si tratti di una soluzione convenzionale adottata in contesti distinti piuttosto che offrire un valido e univoco appiglio geografico-cronologico.⁴⁵ Infine, anche se l'intaglio profondo che caratterizza alcune figure (ad esempio i leoni che attaccano le gazzelle) può forse ricordare le modalità tipiche di al-Andalus,⁴⁶ tanto la tecnica quanto le scelte estetico-ornamentali non trovano confronti stringenti in ambito iberico, come già sottolineato da Dominguez Perela.⁴⁷ D'altro canto, non si possono trascurare alcuni cofanetti lignei di cui si conservano esempi al Louvre, costituiti da due cassetine sovrapposte e intagliate con scomparti destinati ad accogliere pesi e piccole bilance, molto simili nella struttura ai cofanetti eburnei (fig. 15): pur datati al VI–VII secolo, essi sono di ambito copto e provengono dunque dall'area egiziana.⁴⁸

Sebbene la provenienza resti quindi incerta, è innegabile che siamo di fronte a un gruppo estremamente coerente di oggetti i quali – osservati nel complesso – non possono che risalire a un contesto produttivo comune; al tempo stesso i manufatti sono caratterizzati da una rimarchevole varietà di scelte tecniche e decorative. Anche le misure confermano l'omogeneità del gruppo: le cassette hanno una larghezza che varia tra gli II e i 12,8 cm, senza dubbio condizionata dal diametro della zanna da cui sono ricavate,⁴⁹ mentre in lunghezza misurano sempre circa il doppio: con

l'eccezione del cofanetto di Klosterneuburg (26 cm di lunghezza), sono lunghe tra 22 e 23 cm. L'altezza della cassetta principale varia tra 7,5 e 8,6 cm. Lo spessore delle pareti misura I–I,5 cm.

Nonostante sia stata ignorata dai principali studi dedicati ai cofanetti porta bilancia, la cassetta di Civita di Bagnoregio presenta numerose affinità con questo gruppo, ma pure alcune significative differenze: anche in questo caso la cassa è ottenuta da un singolo blocco eburneo e, sebbene la suddivisione in diciotto scomparti quadrati sia da considerarsi unica, la leggera incisione che percorre l'estremità superiore delle paretine interne si trova anche in tutti gli altri esemplari. È inoltre degna di nota la partizione del coperchio a scorrimento in campi diseguali (figg. I, 7, 8, 10, 11); le cornici a tralci nel campo più piccolo costituiscono un'altra significativa corrispondenza. La presenza di cerchietti incisi riempiti di mastice rosso è caratteristica comune al pezzo di Civita e a quello di Ourense, mentre purtroppo non è dato sapere se la cassa di Aralar sia decorata sui lati brevi, a causa delle placche metalliche che li ricoprono. Un'osservazione ravvicinata con lente di ingrandimento ha consentito di individuare sulla cassetta civitense diffuse tracce scure nei recessi della decorazione del coperchio, da ascrivere probabilmente alla originaria presenza di mastice; tali tracce non sono invece riscontrabili sui

pyxide du trésor de la cathédrale de Narbonne: éléments pour une réévaluation historique”, in: *Cahiers archéologiques*, 47 (1999), pp. 127–137. Per la scuola di Cuenca si vedano la cassetta di Santo Domingo de Silos conservata al Museo di Burgos e quella di Palencia, Museo Arqueológico Nacional (inv. 57371). Per una casistica di confronti epigrafici di ambito iberico più o meno stringenti si veda ad esempio María Antonia Martínez Núñez, “Inscripciones árabes en la Catedral de Oviedo: El Arca Santa, la Arqueta del Obispo Arias y la Arqueta de Santa Eulalia”, in: *Territorio, Sociedad y Poder*, II (2017), pp. 23–62; un ulteriore esempio, ma della fine dell'XI secolo, è il cofanetto del Museo Nazionale del Bargello, inv. 81 Carrand (cfr. Silvia Armando/Giampaolo Distefano, “Avori del Mediterraneo medievale, tra Islam e mondo cristiano”, in: *Gli avori del Museo Nazionale del Bargello*, a cura di Ilaria Ciseri, Milano 2018, pp. 172–198: 175–178, no. VII.2).

⁴⁵ Si notino in particolare le forme della lettera *kāf*, ad esempio sulla placca metallica rinvenuta presso Ventimiglia di Sicilia, databile al XII–XIII secolo (Maria Amalia De Luca, “Reperti islamici dal territorio di

Ventimiglia di Sicilia [Pa]”, in: *Notiziario Archeologico della Soprintendenza di Palermo*, 26 (2017), pp. 1–6: 5, fig. 5), e nelle iscrizioni cufiche del minareto fatimide della moschea di Surt (Umberto Bongianino, “The Fatimid Palace at Ajdābiya: New Data and Perspectives”, in: *Journal of Islamic Archaeology*, II [2015], pp. 171–193: 182, fig. 13).

⁴⁶ Anthony Cutler, “Ivory Working in Umayyad Córdoba: Techniques and Implications”, in: *The Ivories of Muslim Spain* (nota 12), pp. 36–47: 36. L'autore ricorda qui non solo l'intaglio profondo ma sempre poco aggettante, ma anche l'impiego di blocchi massicci per la creazione dei cofanetti.

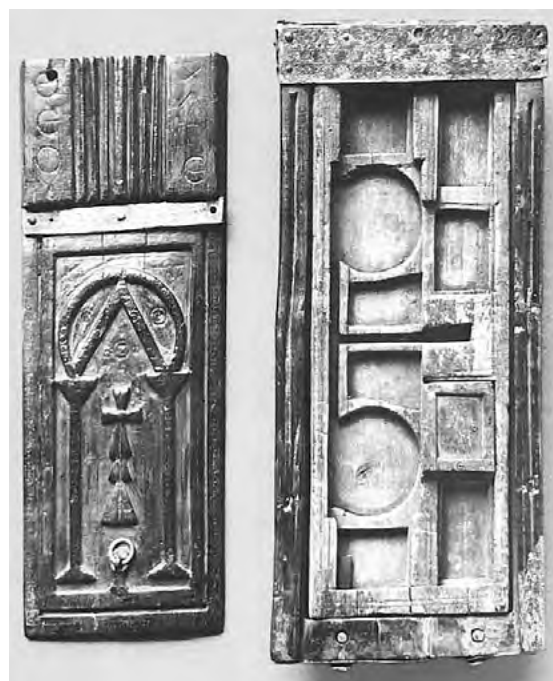
⁴⁷ Dominguez Perela (nota 40), p. 71–73.

⁴⁸ Marie-Hélène Rutschowskaya, *Catalogue des bois de l'Égypte copte*, Parigi 1986, pp. 79–81, ni. 271–276. L'esempio qui riprodotto è inv. AF 900/AF 5159.

⁴⁹ Il diametro di una zanna di elefante africano può raggiungere i 14–15 cm (Anthony Cutler, *The Hand of the Master: Craftsmanship, Ivory and Society in Byzantium [9th–11th Centuries]*, Princeton 1994, pp. 56sg. e nota 34).

lati lunghi. Infine, come già detto, il cofanetto di Civita misura 23,7 cm in lunghezza e 11,7 cm in larghezza, esattamente come l'esemplare di Ourense; tuttavia presenta un'altezza di soli 3,4 cm. Si sarebbe addirittura tentati di immaginare questo manufatto come vassoio interno di una cassa leggermente più grande, simile a quelle fin qui esaminate, se non fosse che i suoi lati sono decorati (negli altri casi le pareti esterne dei vassoi sono sempre lisce) e che il coperchio a scorrimento è direttamente innestato su di essa.

Umberto Scerrato definì il rilievo della cassettona "nitido e armonico", rilevandone anche gli "ornati molto stereotipi" che, aggiungeva, "sembrano derivare da due modelli di stile diverso, sul coperchio e sui lati lunghi".⁵⁰ In effetti, all'ornato arioso del primo, che lascia spazio a superfici non lavorate, si contrappone sui lati una lavorazione fitta, e una certa dicotomia tra le parti è ravvisabile anche nelle modalità di intaglio. Si prendano a esempio i motivi vegetali: quello tracciato sul coperchio è ottenuto da una incisione sottile che conferisce un effetto quasi grafico all'ornato, mantenendo al contempo una certa rotondità e morbidezza di superficie (fig. 16). Sui lati il motivo a foglioline è reso tramite vuoti più netti e profondi, forse utilizzando uno strumento diverso, capace di eliminare maggiori quantità di materiale (fig. 17); il medesimo utensile potrebbe essere stato impiegato per realizzare il motivo vegetale che corre lungo i bordi superiori della cassettona, a cui non viene però conferita alcuna tridimensionalità. Gli animali e i girali sul coperchio sono realizzati invece tramite un taglio verticale che li stacca dal fondo svuotato e liscio. I contorni delle figure sono piuttosto smussati; sottili incisioni definiscono i dettagli anatomici dei quadrupedi o il trattamento degli elementi fitomorfi; i nastri che circondano la croce centrale e i motivi angolari sono resi con una semplice, sottile incisione. Anche sui lati verticali la decorazione all'interno dei medaglioni



15 Cassetta lignea
porta bilancia. Parigi,
Musée du Louvre

è ottenuta eliminando materiale intorno alle figure e 'abbassando' il fondo, che resta liscio; in questo caso però i profili delle figure e soprattutto quelli dei nastri intrecciati sono resi con un taglio obliquo. I dettagli anatomici dei leprotti e il piumaggio dei rapaci sono definiti da incisioni, mentre l'intera superficie presenta un curioso effetto leggermente graffiato.

Il coperchio mostra maggiori tracce di consunzione: è pertanto possibile che alcuni dettagli siano andati perduti e che il rilievo risulti 'ammorbidito'. Tuttavia bisogna considerare che il coperchio è ottenuto da una sezione longitudinale di zanna più vicina al centro, dove la dentina è più morbida e facilmente lavorabile, mentre i lati lunghi corrispondono a una sezione più periferica, dove il materiale presenta maggior durezza (fig. 2).⁵¹

⁵⁰ Scerrato (nota 8), p. 471.

⁵¹ Cutler (nota 3), p. 7; *idem* (nota 49), p. 89.

Le differenze tra lati e coperchio già rilevate da Scerato non indicano quindi in alcun modo un diverso momento di esecuzione,⁵² né sono necessariamente prova della mano di più artefici. Numerosi elementi concorrono piuttosto a questa dicotomia tecnica e stilistica dell'intaglio, dal grado di durezza del materiale lavorato allo stato di conservazione, al tipo di strumenti impiegati; a questi si deve presumibilmente aggiungere la ricerca di *varietas* messa in atto dall'artigiano, magari proprio sfruttando le variazioni materiche dell'avorio. D'altra parte i lati brevi sono decorati con cerchietti incisi e mastici rossi: il risultato è un'antologia di tecniche e repertori che convivono armoniosamente nel medesimo oggetto come in una rapsodia.

I motivi vegetali che decorano le cornici dei coperchi di Aralar (fig. II) sono identici nel tracciato e nella tecnica di intaglio a quelli del coperchio conservato a Madrid (fig. IO). Gli stessi motivi a palmetta, costituiti da due foglie simmetriche, sono collocati sugli angoli e al centro di alcuni lati, mentre solo il motivo centrale mostra alcune piccole differenze; gli elementi vegetali sono separati da spazi sufficienti ad accogliere una buona quantità di mastice. La resa tecnico-stilistica si distingue pertanto dall'effetto maggiormente grafico osservato sul coperchio di Civita, ottenuto tramite intagli più sottili. Una certa profondità dell'intaglio caratterizza alcune decorazioni dei cofanetti di Toledo e Klosterneuburg, in primis la raffigurazione del leone che attacca un cerbiatto. Nella scatola di Klosterneuburg, completa di tutte le sue parti, è evidente come questa modalità conviva con un intaglio meno profondo sul vassoietto interno e sul relativo coperchio. La varietà e la compresenza di tecniche e ornati caratterizzano in effetti l'intera produzione.⁵³

Alla luce di tutto ciò è possibile definire quale relazione intercorre tra la cassetta di Civita e il gruppo di scatole porta bilancia? Da un lato, le scelte decorative del cofanetto civitense appaiono nel complesso distinte: il motivo cruciforme popolato e i motivi trilobati negli angoli del coperchio non trovano riscontri sugli altri esemplari; lo stesso può dirsi per il nastro che forma stelle a otto punte, stagliandosi su un ornato vegetale. Ciononostante è difficile pensare che le numerose corrispondenze tecniche ed estetiche siano del tutto casuali. Sono questi oggetti il risultato di un contesto produttivo comune? In altre parole, sono stati prodotti nello stesso luogo, nello stesso tempo o nella stessa bottega? O si tratta piuttosto di modelli e di know-how tecnici che circolavano in ambito mediterraneo, e se sì, con che modalità? Se la cassetta di Civita è stata prodotta nel medesimo contesto in cui furono creati gli altri manufatti, è possibile localizzare geograficamente tale contesto? Si è detto che il gruppo di scatole porta bilancia è stato variamente attribuito all'Egitto fatimide, alla Sicilia normanna o più recentemente alla Spagna del periodo Taifa. Dove dovrebbe collocarsi l'origine della cassetta di Civita? E la sua attribuzione dovrebbe trascinare con sé quella degli altri manufatti?

Al di fuori di questo gruppo dall'attribuzione ancora incerta non è facile trovare paralleli stringenti fra la produzione eburnea islamica iberica e la cassetta di Civita, con la parziale eccezione del cosiddetto cofanetto Fortuny, conservato a Torino,⁵⁴ che condivide con essa almeno la presenza di medaglioni, in questo caso riempiti con mastici bluastri che si stagliano su una superficie eburnea liscia; tuttavia, né la tecnica costruttiva, né – a ben vedere – gli aspetti stilistici e decorativi di questo importante cofanetto presentano affinità stringenti con la nostra cassetta.

⁵² Il fatto che i bordi superiori della cassetta siano lavorati con modalità analoghe a quelle dei lati lunghi costituisce un'ulteriore prova del fatto che la decorazione sia stata realizzata in un'unica campagna.

⁵³ Seguiranno pubblicazioni dedicate ai manufatti conservati a Ourense

e Toledo, che ho avuto occasione di studiare con il sostegno del progetto *The Medieval Iberian Treasury in Context*.

⁵⁴ Museo Civico d'Arte Antica, inv. I80/AV. Si veda Shalem/Glaser (nota 9), I, p. 62, nota 84; Distefano (nota 9), in particolare p. 83.



16, 17 Cassetta in avorio, dettagli
del coperchio scorrevole e del lato
lungo fotografati a luce radente.
Civita di Bagnoregio, San Donato



18 Pannelli lignei fatimidi provenienti dai complessi mamelucchi dei sultani Qalāwūn e al-Nāṣir Muḥammad. Cairo, Museum of Islamic Art

Altri possibili confronti (egiziani?)

È possibile rivolgersi altrove alla ricerca di paralleli formali e tecnico-materiali? Il motivo a nastri intrecciati e stelle a otto punte con rapaci e leprotti richiama le travi provenienti dal palazzo occidentale fatimide del Cairo, successivamente reimpiegate nei complessi mamelucchi dei sultani Qalāwūn e al-Nāṣir Muḥammad (fig. 18).⁵⁵ Più in generale, la tecnica di intaglio adottata per i legni di epoca fatimide comprende spesso l'impiego di tagli obliqui, evidenti in un pannello conservato al Louvre (fig. 19),⁵⁶ con risultati molto simili a quelli riscontrati sui lati della cassetta di Civita (figg. 3, 17), sebbene in questi casi il rilievo

sia sovente realizzato su tre diversi livelli di profondità e non due, come accade invece a Civita. Un intaglio ancora più affine, realizzato su due livelli, mostra invece una placca eburnea raffigurante un leprotto e conservata presso il Museum of Islamic Art del Cairo (fig. 20).⁵⁷ Come si è visto, anche il motivo delle croci può essere associato a opere lignee di ambito egiziano, questa volta copto di XI–XII secolo, quantunque la sua assegnazione a una specifica area geografico-culturale vada trattata con cautela. I fregi vegetali a fogliette sono un altro ornato ubiquitario, che trova infinite declinazioni in area mediterranea; tuttavia il motivo a tralci che decora un piccolo frammento

⁵⁵ Jonathan Bloom, *Arts of the City Victorious: Islamic Art and Architecture in Fatimid North Africa and Egypt*, Il Cairo 2008, pp. 66sg.; Glaire Anderson/Jennifer Pruitt, "The Three Caliphates, a Comparative Approach", in: *A Companion to Islamic Art and Architecture*, a cura di Finbarr Barry Flood/Gülru Necipoğlu, Hoboken 2017, pp. 223–249: 236–238, con precedente bibliografia.

⁵⁶ Parigi, Musée du Louvre, inv. MAO 465, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010320809> (accesso il 20 aprile 2023); Elise Anglade, *Catalogue des boiseries de la section islamique*, Parigi 1988, pp. 57–59, no. 31.

⁵⁷ Inv. I3979. Non sono a conoscenza di bibliografia relativa a questo oggetto. La placca reca tracce di mastici scuri, in interessante analogia con quanto rilevato sul coperchio della cassetta di Civita.



19 Pannello ligneo con leprotti tra girali vegetali. Parigi, Musée du Louvre



20 Pannello eburneo con leprotto tra girali vegetali. Cairo, Museum of Islamic Art

21 Placchetta eburnea rinvenuta durante gli scavi condotti a Fustat all'inizio del Novecento (foto del 1920 ca.)

eburneo, proveniente dagli scavi di Fustat condotti all'inizio del Novecento (fig. 21) e dunque purtroppo privo di precisi riferimenti cronologici,⁵⁸ presenta affinità straordinarie con il fregio della cornice incisa sul coperchio della cassetta di Civita (figg. I, I6).

La resa di motivi vegetali tramite taglio netto e obliquo sui lati della cassetina trova invece alcune somiglianze anche in alcuni olifanti per i quali è stata

suggerita una provenienza cairota o comunque egiziana, come ad esempio l'esemplare conservato presso il Museum of Fine Arts di Boston (inv. 50.3426).⁵⁹ Tale attribuzione resta tuttavia molto dibattuta, soprattutto perché la medesima tecnica di intaglio si riscontra su alcuni olifanti che mostrano al contempo motivi e tecniche tipici dei cosiddetti avori saraceni, assegnati invece in maniera pressoché unanime all'Italia meridionale.⁶⁰

⁵⁸ Si veda Aly Bahgat Bey/Albert Gabriel, *Fouilles d'al Foustât* [...], Parigi 1921, tav. XXVIII, no. 94995. Un fregio quasi identico si trova anche su una stele funeraria fatimide in marmo conservata presso il National Museum of Scotland di Edimburgo (Ulrike al-Khamis, "Funerary Stele Fragment", in: *Museum With No Frontiers*, database *Discover Islamic Art*, 2020, http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;uk;Mus03;2 [accesso il 4 gennaio 2021]).

⁵⁹ Per l'olifante di Boston si veda <https://collections.mfa.org/objects/61943/oliphant> (accesso il 4 gennaio 2021). Si vedano inoltre gli olifanti in Shalem/Glaser (nota 9), I, pp. 226–232, ni. AI4–AI8. Per la localizzazione di questa produzione in Egitto si veda Ernst Kühnel, "Die sarazenischen Olifanthörner", in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, I (1959), pp. 33–50; Shalem (nota 13).

⁶⁰ Si vedano ad esempio gli olifanti conservati presso il Walters Art Museum di Baltimora, inv. 71.234, e a Edimburgo, National Museums of Scotland, inv. A.1956.562, per cui cfr. Shalem/Glaser (nota 9), I, pp. 353–356, ni. C3, C4; Jennifer Kingsley, "Reconsidering the Medieval Oliphant: The Ivory Horn in the Walters Art Museum", in: *A New Look at Old Things*, a cura di Kathryn B. Gerry/Richard A. Leson, Baltimore 2012 (= *The Journal of the Walters Art Museum*, LXVIII/LXIX [2010/2011]), pp. 9–20; Rosser-Owen (nota 13). Kingsley e Rosser-Owen hanno dimostrato – rispettivamente per gli olifanti di Baltimora e Edimburgo – che nonostante le apparenti differenze la decorazione fu in entrambi i casi eseguita in un'unica campagna; si veda inoltre Avinoam Shalem, "Islamische Objekte in Kirchenschätzen der lateinischen Christenheit: Ästhetische Stufen des Umgangs mit dem Anderen und dem Hybriden", in: *Das Bistum*

Le somiglianze tra gli intagli della cassetta civitense e i fregi vegetali degli olifanti 'saraceni' restano decisamente più blande.⁶¹ Anche l'intaglio delle figure inserite nei girali vegetali, sebbene generalmente eseguito con un taglio più verticale che può ricordare la tecnica adottata sul coperchio della cassetta di Civita, si presenta in questi casi molto più accurato e ricco di particolari.

Ricapitolando: sono davvero numerosi e rilevanti i possibili riferimenti all'arte fatimide, e in particolare alla scultura lignea ed eburnea.⁶² Dal punto di vista tecnico-stilistico i lati della cassetta presentano inoltre somiglianze con alcuni olifanti, lavorati con una tecnica considerata da alcuni fatimide, ma che si trova anche su manufatti verosimilmente prodotti in Italia meridionale. Non è forse questa una prova della trasmissione di modelli stilistici e conoscenze tecniche tra le varie sponde del Mediterraneo, che mette almeno parzialmente in crisi le categorie geografico-culturali generalmente impiegate dagli storici dell'arte? Il nostro cofanetto conferma dunque la complessità delle relazioni artistiche attraverso il Mediterraneo.

Anche l'uso di mastici colorati in combinazione con l'avorio, rilevato tanto sulla cassetta di Civita che su alcuni dei cofanetti porta bilancia, era pratica piuttosto diffusa. Questa tecnica è di origine probabilmente egiziana⁶³ e si ritrova in numerosi manufatti generalmente attribuiti all'Italia meridionale o alla Sicilia. È il caso di un olifante conservato al Victoria and Albert Museum,⁶⁴ caratterizzato da medaglioni e cornici rettangolari con figure intagliate, i cui fondi erano originariamente riempiti con mastici rossi; la

stessa sostanza è utilizzata anche come riempimento della decorazione a circoletti incisi con punto centrale, che richiamano vagamente quella della cassetta di Civita. Nonostante l'intrigante presenza di una croce a bracci uguali racchiusa in un medaglione, che rivela la destinazione ad ambito cristiano del manufatto, la complessiva resa stilistico-formale di questo olifante ha però poco a che vedere con la cassetta di Civita.

Come già ampiamente illustrato altrove, molte cassette attribuite al gruppo dei cosiddetti avori arabo-siculi presentano decorazioni formate da circoletti incisi con punto centrale, ornati da piccoli segmenti e riempiti con mastici, solitamente rossi e verdi; decorazioni molto simili si trovano anche su ricci di pastorale e su un gruppo di scacchi la cui attribuzione oscilla tra la Sicilia e l'Egitto.⁶⁵ Sia i motivi che il rosso brillante del mastice ricordano più da vicino quelli del cofanetto civitense, ma anche di quello di Ourense, sebbene in questi casi non siano presenti i piccoli segmenti incisi a completare la decorazione. Tanto la tecnica quanto i motivi ornamentali sono relativamente semplici da riprodurre, dunque non sempre è possibile assegnare manufatti diversi al medesimo contesto produttivo sulla base di tali elementi. Un esame diagnostico di questi materiali potrebbe contribuire a definirne, se non le provenienze, almeno eventuali raggruppamenti: in particolare un esame comparativo dei mastici di Civita e di Ourense, ma anche di quelli neri presenti sugli altri cofanetti porta bilancia, potrebbe aiutare a confermare – o meno – una relazione diretta tra di essi.

Bamberg in der Welt des Mittelalters, a cura di Christine van Eickels/Klaus van Eickels, Bamberg 2007, pp. 163–176.

⁶¹ Si vedano gli esempi conservati presso il Metropolitan Museum of Art, inv. 04.3.177a, b e 17.190.219, per cui Shalem/Glaser (nota 9), I, pp. 207sg., 215sg., ni. A1, A7, e anche il database del museo, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/25164> e 446986 rispettivamente (accesso il 4 gennaio 2021).

⁶² Per ulteriori esempi si vedano Anna Contadini, "Fatimid Ivories within a Mediterranean Culture", in: *The Ivories of Muslim Spain* (nota 12), pp. 226–247; *eadem*, *Fatimid Art at the Victoria and Albert Museum*, Londra 1998; Armando/Distefano (nota 44).

⁶³ Silvia Armando, "La cassetta incrostata della Cappella Palatina di Palermo: memoria e materia", in: *La ricerca giovane in cammino per l'arte*, a cura di Chiara Bordini/Rosalba Dinoia, Roma 2012, pp. 89–103, con precedente bibliografia; per un esempio di IV secolo, si veda Paul Williamson, *Medieval Ivory Carvings: Early Christian to Romanesque*, Londra 2010, pp. 30sg., no. 1; Elzbieta Rodziewicz, *Bone Carvings from Fustat-Istabl 'Antar*, Il Cairo 2012, pp. 5sg.

⁶⁴ Inv. 8035-1862, <http://collections.vam.ac.uk/item/O313757/horn-unknown/> (accesso il 4 gennaio 2021); si veda Williamson (nota 63), pp. 334–337, no. 85, con precedente bibliografia.

⁶⁵ Silvia Armando, "Caskets Inside Out: Revisiting the Classification of



22 Astuccio in ebano, esterno e interno. Doha, Qatar Museums, The Museum of Islamic Art

Un ultimo confronto di grande rilievo è l'astuccio in ebano già presentato alla celebre mostra di arte islamica che si tenne a Monaco nel 1910,⁶⁶ battuto all'asta nel 2008 con attribuzione all'Egitto fatimide e oggi conservato presso il Museum of Islamic Art di Doha (fig. 22).⁶⁷ Analogamente al celebre astuccio eburneo 'saraceno' del Metropolitan Museum of Art,⁶⁸ l'interno di questo prezioso oggetto è suddiviso in due scomparti: il più piccolo ha terminazione stondata,

mentre la lavorazione delle estremità dello scomparto più lungo ricorda molto da vicino i medaglioni polilobati delle scatole porta bilancia; si ritrovano inoltre nell'astuccio di Doha le sottili incisioni che decorano i bordi superiori delle cassette eburnee, e sul coperchio il motivo a greca impiegato anche nella cassa di Ourense.⁶⁹ Un'iscrizione in arabo campeggia al centro del coperchio: la tecnica dell'intaglio nell'avorio con i fondi riempiti da mastice nero ricorda quella rilevata

'Siculo-Arabie' Ivories", in: *The Sicilian Questions (continued)*, a cura di Giuseppe Mandalà = *Journal of Transcultural Medieval Studies*, IV (2017), pp. 51–145: 116–120.

⁶⁶ Il manufatto, prestato dall'antiquario Stora di Parigi (come dimostrano due etichette apposte rispettivamente sul fondo e all'interno dell'astuccio), non è tuttavia menzionato nei tre monumentali volumi del catalogo della mostra (Friedrich Sarre/Fredrik Robert Martin, *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München 1910*, Monaco di B. 1912), né nel catalogo ufficiale (Georg Fuchs, *Ausstellung München 1910: Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst [...]. Amtlicher Katalog*, Monaco di B. 1910) contenente la lista di migliaia tra gli oggetti esposti. Resta da verifi-

care una possibile menzione dell'oggetto in eventuali ristampe successive del volumetto.

⁶⁷ Inv. WW.140.2009; *Art of the Islamic and Indian Worlds*, cat. d'asta Christie's, Londra, 7 ottobre 2008, no. 46, <https://www.christies.com/en/lot/lot-5125180>.

⁶⁸ Inv. 17.190.236, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446989> (accesso il 4 gennaio 2021).

⁶⁹ Lo stesso motivo si trova anche sulla scatola porta bilancia in ebano del Musée du Louvre, inv. MAO 324, attribuita ad area egiziana (XI–XII secolo), per cui si vedano Anglade (nota 56), pp. 355–357, fig. 86, e Makariou (nota 27), fig. 96. La cassetta doveva avere un coperchio scorrevole, oggi

su questo gruppo di oggetti; tuttavia essa si distingue nettamente dal punto di vista epigrafico.⁷⁰ Infine, i due medaglioni con palmette che fiancheggiano l'iscrizione richiamano il motivo intagliato sui lati lunghi e, seppur in misura minore, sul coperchio della cassetta di Civita, ma anche sul coperchio del cofanetto di Aralar (figg. 23–25). Nonostante la differenza dei materiali impiegati, è considerevole il legame tra l'astuccio e il gruppo di cofanetti porta bilancia; la presenza di un motivo analogo a quello riscontrato sulla cassetta di Civita solleva poi ancora una volta la questione della possibile relazione di quest'ultima tanto con l'astuccio quanto con gli altri cofanetti eburnei. Nessuno studio specifico è ancora stato dedicato a questo pur straordinario manufatto: sarà allora necessario prendere in considerazione non soltanto gli aspetti formali, ma anche quelli epigrafici.⁷¹ Si dovrà inoltre approfondire la ricerca di confronti per i raffinati serramenti metallici che ornano l'astuccio, che a un'analisi preliminare suggeriscono di guardare all'orizzonte iberico, almohade e nasride, nonché verificare la loro pertinenza all'opera originaria.⁷² Anche l'analisi scientifica del mastice che accompagna l'iscrizione potrebbe fornire informazioni utili. Solo dopo aver confermato o smentito l'attribuzione fatimide dell'astuccio proposta in sede d'asta sarà possibile riconsiderare in modo accurato provenienza e cronologia delle scatole porta bilancia ed eventualmente anche della stessa cassetta di Civita.

Quali funzioni?

Astucci in ebano e cofanetti in avorio massiccio: siamo di fronte a manufatti raffinati e di alta committenza, forse da associarsi a un medesimo contesto di produzione, capace in tal caso di creare oggetti diversificati. Pochi dubbi sussistono sulla funzione di portatappe per l'astuccio in ebano; la medesima funzione è stata inizialmente suggerita anche per i cofanetti eburnei, ma l'ipotesi che essi servissero a contenere piccole bilance è oggi la più attendibile. Resta però da definire cosa, oltre alle bilance, fosse conservato al loro interno e da chi fossero usati questi set. Infine, con quale funzione e per che destinatario o ambito fu creato il cofanetto di Civita di Bagnoregio, con i suoi diciotto piccoli scomparti quadrati?

Makariou ha portato all'attenzione significativi esempi di custodie per bilance legate al mondo islamico, spesso caratterizzate dal peculiare scomparto polilobato riscontrato nei manufatti sopra analizzati.⁷³ L'arte di misurare il peso con estrema precisione rimonta a tempi remoti,⁷⁴ e contenitori porta bilancia realizzati nei più disparati materiali sono diffusi fin dall'antichità e in ambiti culturali anche molto distanti e distinti: dalla Scandinavia vichinga all'Egitto romano e bizantino, fino all'epoca moderna.⁷⁵ Il loro impiego è illustrato in una nota opera del pittore fiammingo Marinus van Reymerswaele della prima metà del XVI secolo, conosciuta in più versioni

perduto; i bordi esterni sono incisi con una complessa iscrizione che attende ancora di essere decifrata e potrebbe dunque rivelarsi preziosa tanto per confermare l'attribuzione quanto per definire gli ambiti d'uso.

⁷⁰ La lettura dell'iscrizione è fornita in *Art of the Islamic and Indian Worlds* (nota 67).

⁷¹ Alcune riflessioni su questo astuccio e altri manufatti correlati sono state da me presentate nell'intervento "Exquisite yet Handy" (nota 27). Martina Massullo ha generosamente offerto il suo supporto per l'analisi epigrafica; ci auguriamo di poter presto pubblicare un contributo congiunto.

⁷² Le più rilevanti somiglianze sino a ora riscontrate riguardano i serramenti a terminazione lanceolata doppia, di cui quella estrema è generalmente più piccola e lavorata a traforo; inoltre, le placche della serratura sono spesso caratterizzate, agli angoli, dalla presenza di ornati lanceolati anch'essi traforati, molto simili a quelli riscontrati sull'astuccio di Doha. Si vedano ad esempio i serramenti dei cofanetti oggi a Madrid, Istituto Valencia de

Don Juan (José Ferrandis, *Marfiles árabes de Occidente*, Madrid 1935–1940, II, pp. 216sg., no. 97), Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 321/1864 (*ibidem*, p. 238, no. 125), Baltimora, Walters Art Museum, inv. 71.307 (*ibidem*, no. 109b), e San Salvador de Oña (Galán y Galindo [nota 27], II, pp. 139sg.).

⁷³ Makariou (nota 27), pp. 189–192. Gli esempi includono tra gli altri la sopra citata scatola porta bilancia di attribuzione egiziana (cfr. nota 69), una scatola persiana in ceramica e una scatola a intarsi lignei nasride.

⁷⁴ William B. Hafford, "Hanging in the Balance: Precision Weighing in Antiquity. Research Notes", in: *Expedition Magazine*, XLVII (2005), 2, pp. 35–37; <https://www.penn.museum/sites/expedition/hanging-in-the-balance/> (accesso il 4 gennaio 2021).

⁷⁵ Per l'ambito vichingo si veda la cosiddetta Sigtuna box (XI secolo), nella quale furono rinvenute due piccole bilance; si veda Sven B.F. Jansson, *Runes in Sweden*, Stoccolma 1987, p. 56 (anche sull'ampia diffusione di questi oggetti). Esempi romani e bizantini provengono dalla collezione dell'archeologo



23 Astuccio in ebano, dettaglio della decorazione sul coperchio. Doha, Qatar Museums, The Museum of Islamic Art



24a, b Cassetta in avorio, dettagli della decorazione sui lati lunghi e sul coperchio. Civita di Bagnoregio, San Donato



25 Cofano in avorio, dettaglio della decorazione sul coperchio. Aralar, San Miguel in Excelsis

(fig. 26), dove è raffigurato un cambiavalute con la propria moglie, nell'atto di confrontare il peso delle monete con pesi monetali al fine di verificarne l'effettivo valore, prima di riporre bilancia e pesi nella cassetta visibile in basso a sinistra.

Galán y Galindo suggeriva che i cofani eburnei qui analizzati fossero in effetti destinati a *cambistas*.⁷⁶ Un esempio concreto e particolarmente ricercato di questi manufatti impiegati in ambito bancario è un set datato alla fine del XVI secolo e proveniente da Norimberga, composto da una affusolata bilancia in argento dorato e dalla sua cassetta, accompagnate da un contenitore più piccolo con coperchio scorrevole, il cui interno era diviso in numerosi scomparti semisferici: esso apparteneva a un ricco imprenditore minerario, che fu tra l'altro a capo della zecca di Boemia (fig. 27).⁷⁷ È pur vero, come già sottolineato da Makariou,⁷⁸ che bilance di precisione potevano essere impiegate in ambiti molto diversi, per esempio da orafi, per pesare metalli e altri materiali preziosi, o in ambito medico e farmacologi-

co, per misurare e dosare sostanze utilizzate durante la preparazione di farmaci e medicinali. Considerate le forme altamente peculiari dei cofanetti in avorio massiccio è comunque plausibile che essi siano stati concepiti per un uso molto specifico e per destinatari di alto livello. Da una parte, l'ambito bancario e dei cambiavalute potrebbe spiegare la ricchezza e la raffinatezza degli oggetti, dall'altra molti dei contenitori atti a custodire pesi monetali sono caratterizzati da piccoli scomparti di forma geometrica e di profondità limitata, mentre gli spazi ricavati all'interno delle cassettine sono ampi e piuttosto profondi, oltre che di forma molto varia. Volendo invece considerare l'ambito dell'oreficeria, è se non altro suggestivo pensare che abili artigiani capaci di lavorare oro, argento e pietre preziose non fossero estranei al contesto della raffinata lavorazione dell'avorio.⁷⁹

Un piccolo dettaglio potrebbe tuttavia aprire una pista ancora diversa: il cofanetto di Aralar presenta sul verso del coperchio i resti sbiaditi di una iscrizione

Flinders Petrie; si veda ad esempio <https://www.scienceandsociety.co.uk/results.asp?image=I0327328> (accesso il 4 gennaio 2021).

⁷⁶ Galán y Galindo (nota 30).

⁷⁷ Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, inv. HG III 161. Günther Schiedlausky, "Neuerwerbungen des Germanischen Nationalmuseums 1962", in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1963, pp. 221–241: 228sg.; John Cherry, *Goldsmiths*, Londra 1992, pp. 58sg.

⁷⁸ Makariou (nota 27), p. 191.

⁷⁹ Un esempio di tale uso in epoca moderna si vede nel capolavoro di Petrus Christus (New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1975.1.110), dove un orefice nella sua bottega – da alcuni identificato con Sant'Eligio – è circondato da coralli e cristalli, dalle sue opere e dai suoi strumenti, nell'atto di pesare con una piccola bilancia; cfr. <https://www.metmuseum.org/it/art/collection/search/459052> (accesso il 4 gennaio 2021).

26 Marinus van Reymerswaele, *Il cambiavalute e sua moglie*. Madrid, Museo Nacional del Prado



in arabo, forse tracciata con inchiostro. Grazie alle immagini realizzate in luce ultravioletta,⁸⁰ una prima osservazione ha messo in luce la presenza della parola *ṭibb*, ‘medicina’, tracciata con una scrittura di tipo maghrebino-andaluso.⁸¹ Non è dato sapere quando l’iscrizione fu aggiunta, e pertanto non è possibile associarla direttamente al momento della creazione dell’oggetto; tuttavia essa suggerisce che questo manufatto sia stato impiegato in un contesto arabofono, verosimilmente iberico, e costituisce un indizio rilevante in favore di un possibile impiego (anche?) in ambito farmaceutico o medico. Esempi più recenti per cui tale uso è accertato sono caratterizzati da contenitori a più livelli, divisi in numerosi scomparti e dotati di appositi spazi per conservare le bilancine di precisione.⁸²

Future ricerche dovrebbero da un lato approfondire aspetti di cultura materiale legati ad ambienti medievali anche molto diversi: quello bancario e commerciale, quello della produzione orafa e quello medico-farmaceutico, con l’obiettivo di identificare con maggior precisione il tipo di oggetti e utensili rispettivamente impiegati. In tal senso sarebbe molto importante riflettere ulteriormente sulla presenza di due bilancine con piatti di misure leggermente diverse nello stesso contenitore eburneo, e dunque sui relativi utilizzi. Chi poteva necessitare di due piccole – ma diverse – bilance, e per quali specifiche attività? Studiando i numerosi manufatti identificati come porta bilancia realizzati nei materiali più disparati, si dovrebbe altresì porre maggiore attenzione

⁸⁰ Ringrazio don Mikel de Garcilandía per aver fatto realizzare queste foto appositamente e in tempi rapidissimi.

⁸¹ Devo le preziose osservazioni preliminari relative all’iscrizione a Umberto Bongianino: in merito al tipo di scrittura è la forma della *ṭā*

iniziale, arrotondata e con asta obliqua a suggerire un’origine maghrebina-andalusa (comunicazione scritta, luglio 2020).

⁸² Questo genere di oggetti si trova di frequente sul mercato antiquario, si veda per esempio <https://www.richardgardnerantiques.co.uk/shop/sold/brass->

27 Bilancia per metalli preziosi con astuccio ligneo originario appartenuta a Hans Harsdorfer. Norimberga, Germanisches Nationalmuseum



alle effettive misure degli scomparti, così da dedurne quelle delle bilance e di conseguenza formulare ipotesi più concrete sulle loro diverse funzioni. Nella migliore delle ipotesi si potrebbero anche individuare alcuni utensili che possano, per forma e dimensione, concretamente associarsi ai cofanetti eburnei in questione e, in ultima istanza, sarebbe forse possibile chiarire anche la relazione di questi manufatti con la cassetta di Civita.

Alla luce di quanto esaminato, è possibile che la cassetta di Civita facesse parte di un set, insieme a una di queste cassette porta bilancia? Se sì, considerando la forma e la dimensione dei diciotto scomparti della cassetta, si potrebbe pensare che contenesse dei pesi in vetro o in piombo, come quelli comunemen-

te impiegati nel commercio mediterraneo, in ambito islamico e non solo;⁸³ tuttavia gli scomparti misurano circa 3,5 cm di lato, e questo genere di oggetti è solitamente di misura inferiore, soprattutto se si tratta di pesi per piccole quantità. Si potrebbe altresì immaginare la cassetta come parte dell'armamentario di un orefice che verosimilmente maneggiava materiali preziosi poco voluminosi. Infine, volendo associare il cofanetto all'attività medico-farmaceutica, si potrebbe pensare che gli scomparti siano stati concepiti per contenere piccolissime boccette o involti con spezie e droghe. Significativi paralleli si individuano in alcune *boîtes à médicaments*, cofanetti eburnei a scomparti, ricavati da un singolo blocco di avorio e con coperchio scorrevole, datati tra il IV e il VI secolo e di prove-

bound-rosewood-medicine-chest/ e <https://www.richardgardnerantiques.co.uk/shop/sold/19th-century-medicine-apothecary-chest/> (accesso il 4 gennaio 2021); un esempio significativo anche se di scala decisamente 'monumentale' è il cosiddetto Giustiniani Chest, oggi conservato presso lo Science

Museum di Londra (Julie Ackroyd, "The Provenance and Context of the Giustiniani Medicine Chest", in: *Science Museum Group Journal*, Spring 2019, <https://dx.doi.org/10.15180/191108/002>, con precedente bibliografia).

⁸³ Si veda a titolo di esempio Paul Balog, "Fatimid Glass Jetons: Token

nienza incerta, come quello del Musée d'Art du Valais (Sion), sul quale è raffigurato Esculapio, dio della medicina, con la figlia Igea (fig. 28).⁸⁴ È possibile conciliare la connotazione cristiana dell'apparato decorativo della cassetina di Civita con le funzioni sopra analizzate? La presenza di riferimenti cristiani non esclude di per sé la possibilità che il cofanetto fosse impiegato in ambito profano, come attestano alcune piccole scatole porta bilancia gotiche, forse impiegate da orefici e riccamente intagliate con scene cristologiche o mariane.⁸⁵

Esiste però un'altra possibile risposta, ovvero che la cassetta di Civita sia stata concepita per una funzione affatto diversa rispetto agli altri oggetti: la presenza di croci la rende unica, e solleva inevitabilmente altri interrogativi. Si tratta di un oggetto destinato a un fruitore laico di fede cristiana, o piuttosto creato per uso liturgico-ecclesiastico? Oggi la cassetina contiene piccoli involti con reliquie, ciascuno accomodato all'interno di uno scomparto quadrato, e non può escludersi che in origine assolvesse simile funzione. Scatole rettangolari e poco profonde dotate di coperchio a scorrimento sono largamente impiegate in ambito cristiano come reliquiari, in particolare quelli destinati a contenere le reliquie della Vera Croce.⁸⁶ Ne sono celebri esempi bizantini la stauroteca dei Musei Vaticani proveniente dal tesoro del Sancta Sanctorum

(seconda metà del X secolo), in legno dorato,⁸⁷ e la Stauroteca Fieschi-Morgan in smalto *cloisonné* (prima metà del IX secolo), oggi conservata al Metropolitan Museum of Art di New York (fig. 29);⁸⁸ in questi casi gli scomparti interni sono però distribuiti in modo da formare uno spazio centrale cruciforme. Nella Stauroteca Fieschi-Morgan questo effetto è raggiunto ribassando alcune pareti. Un accorgimento simile si trova anche nel cofanetto civitense, dove due pareti della fila centrale sono più basse delle altre; considerando la presenza di alcuni graffi sull'avorio in corrispondenza di tale abbassamento, nonché l'assenza di incisioni al centro delle estremità superiori delle stesse pareti, è comunque alquanto probabile che si tratti in questo caso di un intervento avvenuto in un secondo momento. Lo stesso può dirsi per un'altra parete, che fu con ogni probabilità spezzata in modo deliberato, al fine di accogliere un oggetto o una reliquia di maggiori dimensioni.⁸⁹ Insieme con l'aggiunta del Cristo inciso all'interno del coperchio, tali elementi ci raccontano in ogni caso di un uso continuativo nel corso dei secoli, sia pure con adattamenti, forse all'insegna di una continuità anche di funzione.

D'altro canto, reliquie della Vera Croce sono ancora oggi conservate nella chiesa di San Donato, insieme a quelle della tunica e del sudario di Cristo, della rupe del Calvario, della terra del Getsemani, del-

Currency or Coin-Weights?", in: *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, XXIV (1981), pp. 93–109; Michael Bates, "How Egyptian Glass Coin Weights Were Used", in: *Rivista Italiana di Numismatica e Scienze Affini*, XCV (1993), pp. 539–545.

⁸⁴ Grégoire Masson, "Les médecins en Gaule et dans les Germanies et les divinités Asclépios/Esculape et Hygie", in: *Dialogues d'histoire ancienne*, XXXI (2005), 2, pp. 107–136, con riferimento anche ad altri esempi simili e bibliografia precedente; *Aux sources du Moyen Âge: entre Alpes et Jura de 350 à l'an 1000*, cat. della mostra Sion/Losanna 2019/20, a cura di Lucie Steiner/Justin Favrod, Gollion 2019, p. 34. Un altro esemplare con struttura simile, datato al VI secolo e considerato opera bizantina, si conserva a Saumur, Musée des arts décoratifs et du cheval, inv. 919-13-8-075; cfr. <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/M0759000078> (accesso il 4 gennaio 2021).

⁸⁵ Richard H. Randall, "A Group of Gothic Ivory Boxes", in: *The Burlington Magazine*, CXXVII (1985), pp. 577–581; Danielle Gaborit-Chopin,

Ivoires médiévaux: V^e–XV^e siècle. Catalogue, Parigi 2003, no. 221. Un altro esemplare meno noto si trova a Saint-Quentin, Musée Antoine Lécuyer, inv. L274; cfr. http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/A921C0C2_39c3c74c.html (accesso il 4 gennaio 2021).

⁸⁶ Anatole Frolow, *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Parigi 1965; Federica Pannuti, "La reliquia della Vera Croce e le stauroteche protobizantine", in: *Oro sacro: aspetti religiosi ed economici da Atene a Bisanzio*, a cura di Isabella Baldini/Anna Lina Morelli, Bologna 2014, pp. 139–154.

⁸⁷ Inv. 61898; cfr. <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/cappella> (accesso il 4 gennaio 2021).

⁸⁸ Inv. 17.190.715a, b; cfr. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/472562> (accesso il 4 gennaio 2021); Helen C. Evans, "Box Reliquary of the True Cross", in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, LVIII (2001), 4, p. 39, con precedente bibliografia.

⁸⁹ Si veda fig. 3 in Armando (nota 4), p. 72. Entrambi questi interventi sono in ogni caso da considerarsi datati, visto che il colore dell'avorio –

la colonna della flagellazione, ma anche a quelle della grotta dell'Annunciazione e della casa di Maria e Giuseppe.⁹⁰ Tale consistente nucleo di sacri resti, legati principalmente alla Passione di Cristo e alla Terra Santa, costituisce se non altro un indizio suggestivo: è infatti verosimile pensare che le reliquie della croce fossero conservate all'interno della cassetтина insieme con alcuni o tutti gli altri frammenti. Un piccolo dettaglio, ovvero l'iscrizione "J X" rintracciata sul fondo della cassetta grazie all'osservazione in luce ultravioletta, rappresenta un'ulteriore prova di tale impiego.⁹¹ Le croci che decorano il coperchio e i lati del nostro cofanetto acquisiscono così nuovo significato; perfino i medaglioni alle estremità dei lati lunghi possono ora essere letti come tali. Questi motivi trovano seducenti pendant in preziosi manufatti come la stauroteca di Grado (VII secolo)⁹² o quella di Donauwörth (XI secolo),⁹³ sulle cui facce principali campeggiano frammenti della Vera Croce, mentre sui lati medaglioni e croci tornano a ricordarne ed esaltarne il santissimo contenuto (figg. 30, 31). Non si intende chiaramente proporre qui connessioni dirette fra questi specifici oggetti e la cassetta eburnea, quanto piuttosto suggerire la possibilità che, sebbene il nostro occhio moderno e accademico tenda a etichettarne la decorazione come 'islamica', l'oggetto sia stato creato come reliquiario-stauroteca. Come le reliquie e la cassetta siano giunte a Civita, e se insieme o separatamente, restano al momento questioni irrisolte.

Conclusioni

Conservata nella remota Tuscia, ma di carattere eminentemente mediterraneo, la cassetтина di Civita di Bagnoregio è un manufatto unico che sfida le



28 Cofanetto eburneo a scomparti con coperchio scorrevole con le figure di Esculapio e Igea. Sion, Musée d'Art du Valais, deposito del capitolo della cattedrale

nostre abituali classificazioni. Benché il repertorio decorativo appaia a prima vista 'islamico', uno studio più approfondito rivela la sua natura cristiana. Se analizzata nei suoi dettagli ornamentali, i principali riferimenti stilistici e iconografici si individuano nella produzione artistica dell'Egitto medievale, fatimide e copto e, forse di riflesso, nell'Italia meridionale. Anche dal punto di vista delle modalità di intaglio l'area egiziana rappresenta l'orizzonte più plausibile, sebbene alcune delle tecniche adottate si riscontrino pure in manufatti la cui attribuzione oscilla tra Egitto e Italia meridionale, come quel particolare tipo di

verosimilmente scurito da qualche vernice o altra sostanza – si presenta omogeneo.

⁹⁰ Durante il mio sopralluogo alla chiesa di San Donato finalizzato allo studio della cassetтина ho potuto consultare una lista relativa alle reliquie e alla loro attuale collocazione conservata nella sacrestia.

⁹¹ Grazie all'osservazione con luce ultravioletta – effettuata con una pic-

cola lampada portatile – sono state rilevate altre labili tracce di iscrizione, purtroppo illeggibili.

⁹² Pannuti (nota 86), p. 143, fig. 2.

⁹³ Holger A. Klein, "Eastern Objects and Western Desires: Relics and Reliquaries between Byzantium and the West", in: *Dumbarton Oaks Papers*, LVIII (2004), pp. 283–314, figg. 6, 7.



29 Stauroteca Fieschi-Morgan.
New York, The Metropolitan
Museum of Art

olifanti caratterizzati dall'affascinante compresenza di tecniche e repertori tradizionalmente associati ad aree geografiche distinte. I circoletti incisi riempiti con mastici colorati sono ugualmente tipici di queste due aree geografico-culturali.

Se si estende lo sguardo alla ricerca di manufatti simili, emerge come confronto più intrigante il gruppo di cofanetti porta bilancia in avorio massiccio, tradizionalmente assegnati all'Egitto fatimide o all'Italia meridionale, ma per i quali più di recente è stata suggerita un'origine iberica. Molte sono le somiglianze con il cofanetto di Civita, altrettante le differenze: la connessione non può essere tuttavia ignorata, e dunque l'attribuzione del gruppo si fa essenziale per una comprensione dell'intero sistema. Allo stato attuale è soltanto possibile speculare, formulando una serie di ipotesi contrapposte: ritenendo le affinità tra la cassetta di Civita e il gruppo di porta bilancia tali da far immaginare un contesto produttivo comune, esso potrebbe in prima istanza identificarsi con l'ambito iberico di X–XI secolo. Sulla base dei confronti proposti in questa sede, tale opzione sembra tuttavia la meno convincente. In alternativa si potrebbe rivalutare per le cassette porta bilancia la possibilità di

una produzione egiziana o dell'Italia meridionale, da datarsi tra l'XI e il XII secolo, anche in considerazione della loro somiglianza con alcune cassette lignee di analoga funzione la cui provenienza egiziana sembra certa. Infine, si potrebbero invece supporre diverse modalità di trasmissione di saperi, tecniche e repertori, ritornando all'idea – tanto cara ad Anthony Cutler – dell'artigiano itinerante, capace di spostarsi con i suoi strumenti.⁹⁴ In tal caso dovremmo piuttosto immaginare artisti in movimento tra le diverse sponde del Mediterraneo, abili nel conciliare il proprio bagaglio di conoscenze tecniche con le diverse estetiche locali e nell'adattare e arricchire i propri repertori a seconda delle necessità e delle richieste dei committenti, cristiani e musulmani. Non si deve tuttavia dimenticare che la creazione della cassetta di Civita, e ancor più dei cofanetti porta bilancia, comportava l'impiego di una considerevole quantità di materiale, aspetto che solleva la questione di chi in effetti potesse agevolmente disporne.

Un altro aspetto importante riguarda la natura cristiana del manufatto. Anche se la presenza di croci non implica un uso esclusivamente religioso o ecclesiastico, accanto all'ipotesi di un impiego laico

in ambito farmaceutico resta comunque accattivante l'ipotesi che la cassetta sia stata concepita come reliquiario, possibilmente destinato a contenere frammenti della Vera Croce e altri sacri resti legati alla Passione di Cristo. In tal senso, come già suggerito da Holger Klein con particolare riferimento alle reliquie che confluirono in occidente dopo la quarta crociata, è possibile che i preziosi contenitori concorressero anche tramite il loro aspetto ai processi di accettazione, riconoscimento e autenticazione delle reliquie stesse.⁹⁵ Ammettendo che la cassetta sia stata effettivamente associata alle reliquie provenienti dalla Terra Santa e che ciò sia avvenuto in epoca medievale, come furono percepite le sue decorazioni? Nel caso della Cappella Palatina di Palermo, Kapitaikin ha suggerito che l'inserimento di elementi cristiani all'interno del ciclo pittorico 'islamico' che decora i soffitti possa interpretarsi come un atto di deliberata e trionfalisti-

ca appropriazione.⁹⁶ Nel caso del nostro cofanetto è tuttavia legittimo domandarsi se quella che agli occhi di un osservatore moderno pare una evidente, se non stridente, contrapposizione di repertori islamici ed elementi cristiani non dovesse invece avere per l'osservatore contemporaneo una connotazione magari genericamente esotica, ma soprattutto di alto valore estetico. In altre parole, siamo certi che la cassetta che giunse a Civita di Bagnoregio fosse recepita come oggetto islamico, inteso come pertinente alla cultura musulmana, e non piuttosto come oggetto bello, prezioso e proveniente da lontano? E, risalendo al momento della produzione, è ancora valido il modello di artisti musulmani, immaginati al servizio di committenti anche cristiani?

Non tutti gli interrogativi sollevati dallo studio di questo singolo manufatto potranno trovare risposta. Oltre ad approfondire ulteriormente le funzio-



30 Stauroteca, vista laterale.
Grado, Sant'Eufemia, tesoro
della cattedrale



31 Stauroteca, vista laterale.
Donauwörth, Pädagogische
Stiftung Cassianum

⁹⁴ Cutler (nota 49), pp. 41–78; *idem*, “How and for Whom They Made the Boxes”, in: *Siculo-Arabic Ivories* (nota 13), pp. 15–37: 24, 34sg. Si veda anche Shalem (nota 13), pp. 69–72.

⁹⁵ Klein (nota 93), p. 313.

⁹⁶ Kapitaikin (nota 20).

ni e i contesti d'uso delle scatole porta bilancia, per raccogliere nuovi indizi sarebbe necessario esplorare trasversalmente aspetti tecnici e materici, come le modalità di intaglio e l'impiego dei mastici colorati, soprattutto tramite indagini diagnostiche mirate che includano la cassetta di Civita, i cofanetti porta bilancia, ma idealmente anche scacchi e cofanetti arabo-siculi. Anche l'astuccio in ebano ora a Doha meriterà ulteriori attenzioni, poiché gli aspetti estetici e stilistici che condivide tanto con le cassette porta bilancia quanto con la cassetta civitense aprono altresì alla possibilità che gli stessi artigiani potessero diversificare le proprie creazioni anche in base ai materiali disponibili.

La rete di relazioni e riferimenti affiorati da questo studio restituisce un ampio panorama di manufatti preziosi, a cui la cassetta di Civita sembra rimandare in un continuo e vertiginoso gioco di variazioni, in una rapsodia di tecniche, stili e repertori che mai si piega alla pedissequa ripetizione. Osservata in tale prospettiva, essa testimonia la ricchezza della cultura visiva del Mediterraneo, concretamente condivisa e multiculturale, al di là di ogni retorica storiografica.

La ricerca che ha condotto alla presente pubblicazione fa parte del progetto The Medieval Iberian Treasury in Context: Collections, Connections, and Representations on the Peninsula and Beyond (PI Therese Martin, RTI2018-098615-B-I00, finanziato dal Ministerio de Ciencia e Innovación spagnolo, /AEI/10.13039/501100011033/"FEDER Una manera de hacer Europa").

Questo studio ha beneficiato del supporto di moltissimi colleghi e amici, a cui sono sinceramente grata: Gaetano Alfano, Maria Andaloro, Lia Apparuti, Gianni Armando, Hélène Bendejacq, Ana Cabrera Lafuente, Mounia Chekhab Abudaya, Fabrizio Crivello, María del Prado López, Giampaolo Distefano, Arianna D'Ottone, Luli Feliciano, don Mikel de Garcilandía, Julia Gonnella, don Miguel Ángel González García, Wolfgang Huber, Carine Juvin, Lev Kapitaikin, Chuck Little, Javier Martínez de Aguirre, Stefan Masarovic, Martina Massullo, Luciano Osbat ed Elisa Angelone, Valentino Pace, Marc Pelletreau, Anna Pinco, Eva M. Troelberg, Sergio Vidal e lo staff del Museo Arqueológico Nacional di Madrid, Paul Williamson, Guido Zavattoni. Un ringraziamento particolare va a Umberto Bongianino, Ruggero Longo, Therese Martin e Mariam Rosser-Owen per aver letto il mio testo e per i preziosi consigli, ai due revisori anonimi e alla redazione della rivista, e infine a padre Luca Viberti, parroco della chiesa di San Donato a Civita di Bagnoregio, per la generosa accoglienza.

With its 'Islamic' ornamentation and unmistakably Christian crosses, the ivory casket from Civita di Bagnoregio challenges traditional art-historical categories. The search for possible models and comparisons leads, on the one hand, to a group of ivory boxes usually thought to be of Egyptian or Sicilian provenance, but recently attributed to the Iberian Peninsula; on the other, it brings to light stylistic and iconographic models related to Coptic or Fatimid Egypt as well as to Southern Italy. The complex relationship between the Civita casket and the allegedly Iberian boxes becomes crucial for the identification of their production centres, also raising questions about the transfer of models and know-how across the Mediterranean. The detailed analysis of a single object thus becomes an opportunity to explore the recurrent difficulties of attributing a range of precious portable artefacts, emphasising both the variety and the profound entanglements of Mediterranean visual culture between the late tenth and thirteenth centuries. Finally, the investigation of the function of these enigmatic artefacts unveils a variety of intriguing options; in the case of the Civita casket, these range from its use in the pharmaceutical field to its conception as a reliquary for fragments of the True Cross.

Autrice: figg. 1–5, 8, 9, 12, 16, 17, 24. – Ruggero Longo, Roma: figg. 6, 18, 20. – J. Stekovics, Döbel: fig. 7. – Á. Martínez Levas, Madrid: fig. 10. – J. Martínez de Aguirre, Madrid: figg. 11, 13, 25. – *Da Gauthier* (nota 34): fig. 14. – *Da Rutschowskaya* (nota 48): fig. 15. – © 2006 RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Jean-Cilles Berizzi: fig. 19. – *Da Bahgat Bey/Gabriel* (nota 58): fig. 21. – Christie's, Londra: fig. 22. – M. Pelletreau, Doha: fig. 23. – Museo Nacional del Prado, Madrid: fig. 26. – *Da Schätze und Meilensteine deutscher Geschichte aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, a cura di Hermann Maué/Christine Kupper*, Norimberga 1997: fig. 27. – *Da Aux sources du Moyen Âge* (nota 84): fig. 28. – *The Metropolitan Museum of Art*, New York: fig. 29. – *Da Pannuti* (nota 86): fig. 30. – *Da Klein* (nota 93): fig. 31.

Umschlagbild | Copertina:

Elfenbeinkästchen (Detail) | Cassetta in avorio (particolare)
Civita di Bagnoregio, San Donato
(S. 260, Abb. 2 | p. 260, fig. 2)

ISSN 0342-1201

Stampa: Grafiche Martinelli, Firenze
settembre 2023