

# The Salerno Ivories

OBJECTS, HISTORIES, CONTEXTS

Edited by

Francesca Dell'Acqua, Anthony Cutler, Herbert L. Kessler,  
Avinoam Shalem, and Gerhard Wolf

Gebr. Mann Verlag · Berlin

A publication of the Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut



**Kunsthistorisches  
Institut  
in  
Florenz**

Max-Planck-Institut



MAX-PLANCK-GESellschaft

with support from  
the George Dewey and Mary J. Krumrine Endowment  
Department of Art History, Pennsylvania State University  
and  
the Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale,  
Università degli Studi di Salerno

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

[www.gebrmannverlag.de](http://www.gebrmannverlag.de)

Copyright © 2016 by Gebr. Mann Verlag · Berlin

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten.  
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages  
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53, 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-NORM  
über Haltbarkeit erfüllt.

Einbandabbildung: Adoration of the Magi (detail), see Pl. 20, p. 290, Rückseite: Creation of the Firmament, see Pl. 1, p. 250

Einbandentwurf, Layout: M&S Hawemann · Berlin

Schrift: Minion Pro

Papier: Magno matt

Druck und Verarbeitung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG · Köthen

Printed in Germany · ISBN 978-3-7861-2730-7

# TABLE OF CONTENTS

<i>Gerhard Wolf</i>	
Foreword . . . . .	7
<i>F. Dell'Acqua, A. Cutler, H. L. Kessler, A. Shalem, G. Wolf</i>	
Preface . . . . .	9
<i>Anthony Cutler</i>	
The Fabric, Factice, and Enduring Enigma of the Salerno Ivories . . . . .	11
<i>Sarah M. Guérin</i>	
The Tusk: Origins of the Raw Material for the Salerno Ivories . . . . .	21
<i>Pietro Baraldi, Paolo Bensi, Andrea Rossi, and Paolo Zannini</i>	
La policromia superstite degli avori di Salerno . . . . .	31
<i>Francesca Tasso</i>	
The Grado Chair: a Review of the Historical and Documentary Sources . . . . .	43
<i>Antonio Milone</i>	
Angelo Maria Bandini (1726–1803) e gli avori di 'Grado' e 'Salerno' . . . . .	53
<i>Fabrizio Crivello</i>	
Gli avori del gruppo di 'Amalfi/Salerno'. Considerazioni sui presupposti, sulla cronologia e la localizzazione . . . . .	61
<i>Giovanni Guardia</i>	
Aspetti conservativi del cofanetto eburneo di Farfa . . . . .	73
<i>Gabriella Bernardi e Giovanni Gasbarri</i>	
Tavolette quadrate bislonghe. Note critiche sugli avori 'salernitani' del Museo Civico Medievale di Bologna . . . . .	81

*Antony Eastmond*

On Diversity in Southern Italy . . . . . 97

*Maria Cristina Carile and Patricia Blessing*

Architectural Illusions and Architectural Representations:  
Buildings and Space in the Salerno Ivories . . . . . 111

*Herbert L. Kessler*

“Veteris testamenti typos evangelicae veritati profecisse monstravimus”:  
*Realia* and *Spiritualia* on the Salerno Ivories . . . . . 125

*Maria Evangelatou*

Botanical Exegesis in God’s Creation: the Polyvalent Meaning of Plants  
on the Salerno Ivories . . . . . 133

*Natalia B. Teteriatnikov*

When Art Depicts Ritual: the Salerno Plaque with the Women at the Tomb . . . . . 167

*Jill Caskey*

Miracles and Matthew: Potential Contexts for the Salerno Ivories . . . . . 179

*Ruggero Longo and Elisabetta Scirocco*

A Scenario for the Salerno Ivories: the Liturgical Furnishings  
of the Salerno Cathedral. . . . . 191

*Francesca Dell’Acqua*

The Hidden Sides of the Salerno Ivories. Hypotheses about the Original  
Object, Program, and Cultural Milieu . . . . . 211

*Avinoam Shalem*

Epilogue: The Salerno Riddle and some Reflections on Artifacts in the Post-Semiotic Age . . . . . 241

Plates . . . . . 247

Credits . . . . . 356

Index . . . . . 358

The contributors. . . . . 364

## ANGELO MARIA BANDINI (1726–1803) E GLI AVORI DI ‘GRADO’ E ‘SALERNO’

Gli studi di erudizione e antiquaria del XVIII secolo in Italia aprono una nuova pagina della fortuna dei primitivi: la scoperta degli avori medievali. Questo capitolo trova un primo caposaldo nelle pubblicazioni di Filippo Buonarroti (1661–1733) sugli oggetti d’arte della tarda antichità e del medioevo e in particolare nelle *Osservazioni sopra tre dittici antichi d’avorio* (1716)<sup>1</sup>. Il percorso si viene definendo nei decenni successivi grazie all’interesse sempre più vivo per l’argomento da parte del suo allievo, Anton Francesco Gori (1691–1757), autore del primo atlante della produzione eburnea medievale, il *Thesaurus veterum diptychorum* (1759), pubblicazione postuma curata da Giovanni Battista Passeri (1694–1780)<sup>2</sup>.

Nei testi e nella ricca corrispondenza dell’antiquario fiorentino frequenti sono i richiami al progetto di raccogliere e pubblicare oggetti d’arte medievale e, *in primis*, i dittici tardoantichi, insieme all’idea di illustrare monumenti medievali della Toscana e di Firenze (del Battistero, in particolare, di cui era preposto). In una lettera all’abate Guido Grandi del 1738, Gori annuncia che va raccogliendo dittici e antichità cristiana, una prerogativa comune con l’erudito Domenico Maria Manni, i cui studi sono infarciti di riferimenti ad opere d’arte medievale, e con l’antiquario fiorentino trapiantato a Roma Francesco Vettori, la cui ingente raccolta passerà ai musei vaticani: “A mio

bell’agio vo mettendo insieme disegni di pitture e sculture sacre le più antiche che io posso, che siano qua nella nostra Toscana. Vo in cerca ancora di Dittici, in somma di antichità sacre di ogni sorta”<sup>3</sup>.

Bisogna riconoscere che Gori, con l’ostinazione nella ricerca di avori, apre e definisce un nuovo campo di studi sulla scorta della lezione di Buonarroti. Senza per ora poter affrontare una disamina degli oggetti individuati per il *Thesaurus*, occorre segnalare almeno che dalla corrispondenza viene fuori anche un problema metodologico: la distinzione tra il ristretto numero dei dittici e il *mare magnum* degli avori medievali. Intorno al 1742, Gori mostra di voler realizzare un’opera sui dittici, come appare da una lettera a Domenico Fontanini, nella quale chiede al nipote di cercare tra le carte dello zio, lo studioso Giusto Fontanini: “altri dittici antichi, tanto sacri che profani consolari, o di scritti, o di fogli stampati, ovvero di qualche opuscolo dagli ultramontani stampato, poiché io sto preparando i materiali per fare un’opera molto bella di tal genere”<sup>4</sup>. Dello stesso tenore è la lettera dell’erudito napoletano Matteo Egizio del 12 Dicembre 1741, frutto di uno scambio di idee sul tema: “Quanto a’ Dittichi, non mi par che abbiano alcun merito quelli che non hanno lettere, o almeno figure significanti, ed insegne di dignità, come nella Notizia dell’uno, e dell’altro Imperio: onde di altri avori no farei caso”.

1 Il saggio di F. Buonarroti, *Osservazioni sopra tre antichi dittici d’avorio* apparve in appendice a F. Buonarroti, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati ne’ cimiteri di Roma* (Firenze, 1716), 231–83; sull’antiquario, *Filippo Buonarroti e la cultura antiquaria sotto gli ultimi Medici*, cat. mostra, Firenze, Casa Buonarroti, 25 Mar. – 25 Sett. 1986, ed. D. Gallo (Firenze, 1986).

2 A. F. Gori, *Thesaurus veterum diptychorum consolarium et ecclesiasticorum*, ed. G. B. Passeri, 4 voll. (Firenze, 1759); l’opera era già in stampa nel 1754 e prima della morte dell’autore si era giunti alle tavole dell’appendice, che, insieme al terzo volume, appare la parte più disomogenea, comprendendo sia avori non provenienti da dittici che codici, dipinti e oreficerie.

3 *L’epistolario di Anton Francesco Gori*, ed. C. De Benedictis (Firenze, 2004), URL: <<http://electronica2.unifi.it/gori/a.f.gori.htm>> (consultato nell’Apr. 2015); sullo studioso si veda *L’epistolario di Anton Francesco Gori*; C. Gambaro, *Anton Francesco Gori collezionista: formazione e dispersione della raccolta di antichità*, Studi–Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria 244 (Firenze, 2008); A. Visconti, “‘Ella sogna Dittici. Gli avori bizantini e medievali nell’opera di Anton Francesco Gori (1691–1757)’”, *Arte Medievale* s. IV, 2 (2012), 221–70.

4 Già nel 1736, in occasione della morte di Giusto Fontanini, Gori aveva chiesto al nipote di vendergli il volume di Wiltemio sul dittico leodiense o altre opere a stampa e disegni di antichità sacre in possesso del monsignore; si veda *Raccolta di lettere scritte in diverse materie all’abate Domenico Fontanini* (Venezia, 1765), 131, 142.

Tuttavia è molto probabile che lo stesso Gori, nel corso del tempo, abbia cambiato idea sulla composizione del *Thesaurus*. Aver raccolto dai più svariati corrispondenti in Italia e all'estero disegni e notizie su molte decine di avori medievali lo aveva convinto che si potesse dar vita, dopo l'esame dei dittici veri e propri, ad una sorta di appendice nella quale inserire molti degli avori reperiti (e tanti ancora resteranno sepolti nelle sue carte) e altri oggetti d'arte, come quelli del tesoro del battistero fiorentino. Infatti, nell'avviso dell'opera pubblicato nella primavera del 1754 si annuncia la presenza di un centinaio di tavole di avori, numero più o meno corrispondente a quello definitivo dell'opera a stampa. In questo man forte darà Passeri che, inoltre, comporrà le *Expositiones* alla quarta parte di monumenti sacri predisposti da Gori. Alla fine, quindi, vedrà la luce il primo onnicomprensivo progetto di Gori, di sicuro invisibile a molti studiosi del tempo che, nel nuovo clima di studi, mal digerivano ammassi di oggetti in opere dal disegno enciclopedico ma profondamente superficiali<sup>5</sup>.

Per tutta la vita, il canonico fiorentino Angelo Maria Bandini, bibliotecario della Marucelliana (dal 1752) e della Laurenziana (dal 1756), coltiva la passione per l'antiquaria. Trascorre gli anni della formazione giovanile tra Firenze e Pisa, dove si addotterà nel 1751. Non ancora ventenne, sotto la guida del suo primo mentore, Anton Francesco Gori, e ricalcando le orme del grecista Anton Maria Salvini (1653–1729) e di Buonarroti, comincia a dare prova delle sue qualità di ricercatore, dimostrando notevoli capacità letterarie e grande interesse per i libri e i manoscritti oltretutto per l'antiquaria<sup>6</sup>. Bandini intraprende la sua carriera di studioso segnalando da Pisa iscrizioni antiche a Gori e grazie alla scoperta di queste epigrafi presso collezioni private cittadine:

si conciliò sua benevolenza onde lo ammesse nella sua scelta e copiosa biblioteca e dovizioso museo, dove dopo le ore della scuola si tratteneva per ricreazione;

per la qual cosa gli si accese nell'animo un ardentissimo desiderio, non solo di acquistare libri, ma ancora antichi monumenti di ogni genere, sacri e profani<sup>7</sup>.

Sulla scia di questo discepolato presso Gori, inizia ad interessarsi di avori, come rivela la sua corrispondenza. In occasione della villeggiatura estiva del 1743, condotta nella residenza di campagna del giureconsulto fiorentino Antonio Filippo Sarchi, suo benefattore, e della moglie, la pisana Livia Pieri (per lui una seconda famiglia), come egli stesso annota:

nel tempo che li altri si divertivano o in giochi o in balli e nel rappresentare commedie all'improvviso, si ritirava il nostro giovanetto in alcune torri o stanze segregate dai rumori per attendere con quiete ai suoi studi, applicandosi ad illustrare alcune tavolette di avorio che aveva osservate nel Museo Gori.

Primo frutto di questi studi sarà una dissertazione presentata nell'autunno del 1743 probabilmente presso l'Accademia degli Apatisti a Firenze e dedicata al conte di Richcourt, presidente del Consiglio di reggenza lorenese che, memore probabilmente della cortesia, nel 1746 gli assegnerà un posto al Collegio della Sapienza a Pisa. La frequentazione dello studio di Gori aveva condotto, dunque, Bandini ad interessarsi di questo nuovo campo di studi intrapreso con la solita tenacia dal versatile antiquario fiorentino e, per non essere da meno del suo maestro, intraprende ricerche parallele per procacciarsi avori da studiare o da possedere<sup>8</sup>.

La prima pubblicazione di Bandini sull'argomento risale al 1746: riguarda un frammento erratico della cattedra di Massimiano a Ravenna, la placchetta dello schienale con le Nozze di Cana e il Sogno di Giuseppe / Viaggio a Betlemme, di cui si era procurato da qualche anno un calco in gesso che con grande liberalità aveva donato a Gori<sup>9</sup>. L'opera, con una prefazione scritta "e meo Museo" e con le due tavole dell'avorio nelle dimensioni naturali,

5 Lorenzo Mehus, in una lettera a Ferdinando Galiani del 14 maggio 1754, dà notizia dell'inizio della stampa del *Thesaurus*, rimarcando: "Vorrei cose nuove, e vantaggiose o alle scienze, o all'uman genere": *Il carteggio inedito Ferdinando Galiani-Lorenzo Mehus (1753-86)*, ed. G. Nicoletti (Napoli, 2002), 70. Anche Angelo Maria Bandini, in una lettera a Mario Guarnacci del gennaio 1765, non appare molto soddisfatto del lavoro compiuto da Passeri; si veda E. Spalletti, "Collezionismo, intrighi di mercato e tutela delle antichità etrusche volterrane nei carteggi Guarnacci, Gori e Bandini", *Rassegna volterrana* 79 (2002): 177–213, in part. 207.

6 M. Rosa, s. v. "Bandini, Angelo Maria", in *Dizionario biografico degli italiani* (Roma, 1963), 5: 696–706; i saggi contenuti in *Un erudito del Settecento: Angelo Maria Bandini*, atti di convegno, Firenze, 22 Ott. 1990, *Itinerari eruditi* 4, ed. R. Pintaudi (Messina, 2002); *Il Museo Bandini a Fiesole*, ed. M. Scudieri (Firenze, 1993).

7 Le segnalazioni sono pubblicate in A. F. Gori, *Inscriptiones antiquae quae in Etruriae urbibus exstant*, voll. 3 (Firenze, 1726–43), 3: XXIX, 363.

8 Le due citazioni sono estratte dalla biografia manoscritta preparata dallo stesso Bandini per la pubblicazione di G. M. Mazzucchelli, *Gli scrittori d'Italia*, voll. 6 (Brescia, 1753–63), 2.1: 217–25, dove comparirà con notevoli tagli (Biblioteca Marucelliana di Firenze [BMF], ms B I 48, cc. 15, 17). I manoscritti di Bandini sono conservati per la gran parte presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze. In proposito, ringrazio il direttore e il personale della Sala Consultazione per la cortesia e la disponibilità.

9 A. M. Bandini, *In antiquam tabulam eburneam sacra quaedam D. N. Iesu Christi mysteria anaglypho opere exhibentem observationes* (Firenze, 1746); le tavole furono eseguite grazie alla munificenza del nobile fiorentino Giovan Battista Bargigli, cognato ed erede del giureconsulto Sarchi. Gori inviò

viene illustrata sulla scorta delle trattazioni di Buonarroti e di Giovanni Lami (1697–1770), senza porre tuttavia attenzione al contesto originario dell'opera e al monumento da cui proveniva e portando a confronto opere medievali, tra cui una steatite con il Redentore della sua collezione<sup>10</sup>.

La seconda prova dell'antiquario fiorentino è del 1747: una *Dissertazione sopra un'antica tavoletta di avorio*, già in preparazione nell'autunno del 1746, pubblicata nella *Raccolta* di Calogerà e offerta al cardinal Angelo Maria Querini. Come riferisce nella lettera dedicatoria, la placchetta:

si conserva in Pisa, una copia della quale mi fu cortesemente comunicata da un mio illustre amico nella dimora che facevo in quella insigne Accademia, acciò potesse io fare sopra di essa ne' tempi delle vacanze alcuna riflessione<sup>11</sup>.

L'autore ammette le difficoltà nello studio dell'opera che gli "sembra de' tempi antichi" e nella quale riconosce la rappresentazione di soldati che versano vino:

si potrebbe con maggiore sicurezza credere che sia stata scolpita in occasione di qualche magnifico e lauto pranzo a' propri soldati dal loro imperadore apprestato, avanti d'intraprendere qualche fiera e disastrosa battaglia per animarli maggiormente alla pugna.

Riconosciamo, invece, nell'incisione pubblicata a corredo del saggio di Bandini (Fig. 1) la lastra eburnea frammentaria (oggi al Victoria and Albert Museum di Londra) delle Nozze di Cana (Fig. 2) con il particolare del riempimento delle giare, associata dalla storiografia artistica, per stile e dimensioni, al gruppo degli avori di Grado<sup>12</sup>.



Fig. 1 Nozze di Cana, da A. M. Bandini, *In antiquam tabulam eburneam sacra quaedam D. N. Iesu Christi mysteria anaglypho opere exhibentem observationes* (Firenze, 1746)

La notizia della sua presenza a Pisa e la pubblicazione dell'incisione da parte di Bandini scalza l'ipotesi avanzata da Paul Williamson circa la presenza dell'avorio a Venezia a metà del Settecento sulla base di un disegno presente nella città lagunare (Fig. 3). Infatti, lo schizzo, opera di Jan van Grevembroeck, al servizio di Pietro Gradenigo tra gli anni 1755–76 al fine della preparazione di numerose rac-

l'oggetto a Giovanni Gaetano Bottari che pubblicò le *Nozze di Cana* quasi contemporaneamente a Bandini; si veda G. Bottari, *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiterj di Roma...*, 3 voll. (Roma, 1737–54), 2: XIV–XV): ringraziando "l'eruditissimo signor Gori che me l'ha comunicato con quella cortesia, colla quale tanto volentieri promuove la pubblicazione delle finora riposte e sotterrate antiche memorie".

- 10 La scena del Viaggio a Betlemme compare, per volontà di Gori che riceve da Bandini i rami nel Febbraio 1756, in Gori, *Thesaurus veterum diptychorum*, 4: 36–37 e tav. XII. Il curatore del *Thesaurus*, Passeri ripropone le note di Gori che identificava la scena come la Fuga in Egitto, tralasciando quanto egli stesso aveva scritto in precedenza criticando Bandini per l'identificazione della scena del Viaggio come Fuga in Egitto, si veda G. B. Passeri, *IEPOΘPONOS sive de throno sacro*, in A. F. Gori, *Thesaurus gemmarum antiquarum astriferarum*, 3 voll. (Firenze, 1750), 3: 226–27. Sui frammenti dispersi della cattedra di Massimiano interviene anche Carlo Trivulzio, che ne acquista un frammento nel 1774 componendo sull'opera una dissertazione inedita, resa nota da M. Pontone, "Collezione di avori in casa Trivulzio nella seconda metà del Settecento. Un autografo inedito di don Carlo Trivulzio con sue osservazioni su una tavoletta eburnea della cattedra episcopale di Ravenna", *Libri&Documenti* 38 (2012): 81–105, e F. Tasso, "Il codice NA C 88-89 della Biblioteca Trivulziana di Milano. Un importante manoscritto di don Carlo Trivulzio sulla cattedra di Massimiano", *Libri&documenti* 38 (2012): 107–16.
- 11 A. M. Bandini, "Dissertazione sopra un'antica tavoletta di avorio", *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici* 37 (1747): 227–51. L'estratto con lettera dedicatoria (*Di Angelo Maria Bandini Dissertazione sopra un'antica tavoletta di avorio a sua Eminenza il signor cardinale Angelo Maria Querini Bibliotecario di Santa Chiesa e Vescovo di Brescia ec.*, Vinegia, presso Simone Occhi, MDCCXLVII) è conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. A differenza della dissertazione sull'avorio ravennate, il saggio del 1747, forse anche per le incomprensioni che contiene, è stato completamente ignorato dalla storiografia successiva.
- 12 E. MacLagan, "An Early Christian Ivory Relief of the Miracle of Cana", *Burlington Magazine* 38 (1921): 178–95. L'opera, comprata dal museo nel 1921, proviene dalla raccolta del pittore inglese Thomas Gambier Parry (1816–88) che acquistò numerose opere nei suoi viaggi in Italia, si veda *Thomas Gambier Parry (1816–88) as Artist and Collector*, cat. mostra, Londra, Courtauld Institute of Art, 3 Mar. – 1 Sett. 1993, Cheltenham, Cheltenham Art Gallery and Museum, 11 Sett. – 6 Nov. 1993, ed. D. Farr (Londra, 1993).





Fig. 2 Nozze di Cana, frammento con il Riempimento delle giare, VII secolo, 11.3 × 9.2 cm, avorio, Londra, Victoria and Albert Museum, num. inv. A.1-1921



Fig. 3 Jan van Grevembroek, *Riproduzione di avorio pubblicata (Bandini 1747)*, 1747-76, Venezia, Biblioteca Correr, ms 108, 3, fol. 4r

colte di antichità, si rivela una copia dell'incisione pubblicata nella *Raccolta* di Calogerà<sup>13</sup>.

Lo stato frammentario della lastra delle Nozze di Cana e la sua presenza a Pisa nel 1747 allontanano l'avorio dalla 'cattedra di Grado'. Le sue condizioni suggeriscono un ritrovamento casuale o una conservazione accidentale dell'opera nella città toscana e non permettono di ipotizzare un arrivo da Grado alle coste tirreniche, per via anti-quariale o grazie ad un acquisto; appare, infatti, poco probabile che un avorio mutilo e di difficile lettura possa aver attirato l'attenzione di eruditi o antiquari per un'acquisizione a fine collezionistico nella prima metà del secolo XVIII.

Questo nuovo elemento si associa alla presenza *ab antiquo* ad Amalfi di un altro avorio del gruppo con la Resurrezione di Lazzaro. L'opera, dal 1856 nel British Museum, restò presso la cattedrale fino a quando l'arcivescovo cittadino Michele Bologna (1701-31) non la donò al con-

vento teatino dei SS. Apostoli di Napoli, riconoscendone il valore erudito più che culturale, come rivela la didascalia che accompagnava l'opera<sup>14</sup>.

Venerandae vetustatis monumentum in Lazaro ad vitam revocato, morem antiquum sepeliendi mortuos fascia circumligatos representans ex eburnea Theca sacrarum reliquiarum quam Pius S.us P. M. in templo Amalphitano divi Andreae collocaverat.

L'opera, quindi, era stata recuperata da monsignor Bologna quando risistemò tutte le reliquie della chiesa amalfitana in una nuova cappella; essa risultava proveniente da una "theca eburnea" offerta da Pio II (1458-64) alla cattedrale. Il pontefice ebbe relazioni per via familiare con la città campana e un rapporto particolare con l'apostolo Andrea, il cui corpo era custodito nella cripta del duomo di Amalfi. Nel 1461 il nipote Antonio Todeschini Piccolomini ebbe in feudo il ducato di Amalfi, dote per le nozze,

13 P. Williamson, *Medieval Ivory Carvings. Early Christian to Romanesque* (Londra, 2010), 60-61. Sui disegni e sull'autore I. Favaretto, "Le 'Antichità profane' di Giovanni Grevembroch: disegni dall'antico nella Venezia del XVIII secolo", *Aquileia nostra* 57 (1986): 597-616. Il disegno è presente in un volume che accoglie fogli erratici non inclusi nelle *Varie venete curiosità sacre e profane* quale loro appendice o completamente. In proposito, ringrazio il dott. Piero Lucchi della Biblioteca Correr di Venezia per le notizie.

14 Sulla vicenda settecentesca dell'opera, si veda S. De Mieri, "Per una fortuna critica degli avori di Salerno", in *Lenigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno*, cat. mostra, Salerno, Museo Diocesano, 20 Dic. 2007 - 30 Apr. 2008, ed. F. Bologna, 2 voll. (Pozzuoli, 2007-08), 1: 99-131, in part. 102-04.



celebrate il 6 Gennaio 1462, con una figlia naturale di re Ferrante d'Aragona, rinsaldando i legami tra la curia pontificia e il regno di Napoli. Nel 1462 il papa depose nella basilica vaticana la testa del santo per tradizione conservata a Patrasso, e ricevuta nel 1460 da Tommaso Paleologo, fratello dell'imperatore bizantino. Quando collocò in San Pietro la testa di Andrea inserita nel busto reliquiario eseguito per l'occasione dall'orafo fiorentino Simone di Giovanni Ghini, inviò al duomo della sua Pienza la teca originale bizantina con un frammento della mandibola del santo.

Possiamo ipotizzare che, con fare analogo, nella stessa occasione il papa abbia donato alla cattedrale amalfitana il reliquiario eburneo che conteneva la placchetta con la Resurrezione di Lazzaro. La "theca" fu destinata, molto probabilmente, all'altare nella cripta dove si conservava il corpo del santo; infatti, come riferisce nel secolo successivo l'erudito napoletano Giovan Battista Bolvito, "questo altare è tutto vacuo da dentro, et vi si conservano anco dentro di esso molte altre reliquie de' santi et sante, poste dentro certe casciette di avolio, et in altri vasi bellissimi"<sup>15</sup>.

La presenza *ab antiquo* dell'avorio con la Resurrezione di Lazzaro ad Amalfi come la comparsa delle Nozze di Cana in uno stato frammentario a Pisa prima della metà del Settecento ci inducono a riflettere sull'insieme stilisticamente omogeneo dei cosiddetti avori di Grado. Finora la critica si è mossa, quasi unanimemente, nel riferire ad un medesimo monumento i numerosi pezzi dispersi oggi nei musei di mezzo mondo e per i quali non abbiamo finora alcuna attestazione certa sulla loro destinazione originaria. Le analogie nelle dimensioni, le stringenti relazioni formali, alcune particolarità iconografiche hanno indirizzato gli studi verso la 'cattedra di Grado', monumento che sembra essere stato presente nella sede patriarcale della città friulana, come ci assicurano le numerose testimonianze storiografiche lungo tutta l'età moderna, che tuttavia lo mostrano già in uno stato frammentario.

A tal proposito richiamo l'attenzione sulla pianta del duomo di Grado pubblicata nel 1972 e ritenuta opera di don Stefano Ferruglio coadiutore del parroco lagunare (1758–90). Il contenuto delle accurate annotazioni fanno invece ritenere che essa sia la copia di un originale più antico risalente al 1733. Ciò è confermato da una seconda

copia della pianta, in possesso dell'erudito lombardo Mauro Boni, che ne approntò una replica nel 1813 per Aubin-Louis Millin (1759–1818), nel cui fondo parigino di disegni oggi si conserva<sup>16</sup>. Nelle due copie troviamo versioni differenti della didascalia della lettera H, relativa al tesoro:

Porta che introduceva per una scala al ripostiglio delle reliquie, dove conservasi ancora alcuni pezzi della Cattedra di S. Marco d'avorio, che usava in Alessandria, nobile prezioso dono dell'imperatore Eraclio a questa chiesa sino l'anno 632 (Farruglio, 1780); Porta che introduce al sacrario sotterraneo delle reliquie (Boni, 1813).

Le testimonianze, pur diverse, devono essere ritenute attendibili e traggono origine dalla pianta originale della prima metà del Settecento. Esse rivelano una traccia significativa per la ricostruzione delle vicende dei frammenti della cattedra eburnea: conservati, come gli avori di Salerno, nel tesoro della cattedrale almeno fino al 1733. Ne consegue che solo in seguito essi siano stati dispersi. Alla luce di quanto ipotizzato, possiamo ritenere che le lastre con episodi della vita dell'apostolo Marco, che la critica ha riferito alla 'cattedra di Grado', concentrate oggi nelle raccolte milanesi e provenienti dalla collezione del pittore romantico Giuseppe Bossi (1777–1815), appaiano più convincentemente associabili alla *sedes eburnea* della città patriarcale. Invece, la disseminazione *ab antiquo* delle placchette neo-testamentarie in un ampio triangolo geografico che comprende Pisa, Amalfi, o, in alternativa, Roma (dove potrebbe essere stato confezionato il reliquiario di Pio II estraendo frammenti dal patrimonio artistico-culturale medievale della città), suggerisce due strade: la ricerca di un secondo monumento sul versante tirrenico, oppure la possibilità che queste opere siano il frutto di pratiche comuni di bottega, dello stesso *milieu* artistico, ma con destinazioni diversificate. Quest'ultima ipotesi non appare certo la più remota, come rivela il numeroso nucleo di opere satelliti che ruotano attorno a due massimi monumenti della tradizione eburnea del medioevo: il trono di Massimiano e gli avori del duomo di Salerno.

Ritornando a Bandini, nella dedica della dissertazione del 1747 al cardinal Querini annunciava un nuovo lavoro sugli avori:

15 La testimonianza è in G. B. Bolvito, *Registri delle cose familiari di casa nostra* (Biblioteca Nazionale di Napoli, Fondo S. Martino, mss. 101–102), II, 158.

16 La pianta Ferruglio, con la trascrizione delle annotazioni, è in G. Cuscito, "Una pianta settecentesca del Duomo di Grado e le iscrizioni musive del secolo VI", *Aquileia Nostra* 43 (1972): 105–24; per la pianta Boni-Millin e le sue didascalie, in *Il viaggio disegnato. Aubin-Louis Millin nell'Italia di Napoleone 1811–13*, ed. A. M. D'Achille et al. (Roma, 2012), 190, 283; G. Toscano, "Le lion de Saint-Marc a été brisé, j'en suis fâché! Millin à Venise", in *Voyages et conscience patrimoniale. Aubin-Louis Millin 1759–1818 entre France et Italie / Viaggi e coscienza patrimoniale. Aubin-Louis Millin 1759–1818 tra Francia e Italia*, atti di convegno, Parigi, 27–28 Nov. 2008, Roma, 12–13 Dic. 2008, ed. A. M. D'Achille et al. (Roma, 2011), 478–79.

Mi ardirò sotto gli auspici favorevoli dell'E.V. di far vedere la luce ad una mia laboriosa fatica colla quale nell'occasione d'illustrare una tavoletta amatoria de' bassi secoli, vengo a rischiarare molte graziose costumanze praticate da' nostri antichi.

Tuttavia, le vicende biografiche di Bandini, che nel giro di pochi anni si dovrà spostare a Volterra, poi a Vienna e a Roma, la sua separazione dall'ambiente goriano e dai suoi percorsi d'indagine, il rinnovato legame con Lami e, infine, la scelta della carriera di bibliotecario, lo separeranno definitivamente dagli studi di antiquaria sugli avori medievali<sup>17</sup>. Resterà tuttavia l'interesse per le opere, soprattutto nel campo collezionistico, e l'attrazione per tali manufatti quando vi si imbatte in giro per l'Italia. Proprio in occasione del viaggio a Roma e a Napoli (1780–81), durante la lunga permanenza in Campania, l'erudito visiterà Salerno il 28 Febbraio, dedicando particolare attenzione al duomo e lasciandoci la più antica descrizione del gruppo di avori di Salerno, allora custoditi gelosamente nel tesoro della cattedrale<sup>18</sup>:

Quello che sarebbe degno di una particolare osservazione e di un lungo esame si è il paliotto di avorio istoriato che in antico dovea servire per il grande altare della Chiesa e che disfatto in appresso è stato malamente adattato all'altare della sagrestia. Quivi in 46 pezzi di avorio, male disposti, si osservano rappresentati i fatti del Vecchio e del Nuovo Testamento. À di lunghezza braccia 4 e un terzo e braccia 2 e ½ d'altezza. Comincia dalla Creazione del cielo, dove si vede l'ente supremo che forma la luce e le tenebre colla parola LUX ET NOX. Segue la Creazione degli angeli, della terra, degli alberi, frutti etc., dell'uomo ed è osservabile che si vede la donna saltar sù dalla costa dell'uomo giacente. Ne viene Adamo che mangia il pomo offertogli dalla donna che sembra un limone o

melagrano col serpe avviticchiato al fusto. Segue la Cacciata dal Paradiso, i lavori della terra ai quali fu condannato l'uomo dopo il peccato, la corruttela dell'uomo, la fabbricazione dell'arca, il diluvio etc. Poi seguono i fatti del Nuovo Testamento, cominciando dalla Natività fino alla Crocefissione del Signore dove il Cristo si osserva con quattro chiodi col suppedaneo e con i femorali sta in mezzo alla Madonna e a San Giovanni Evangelista sopra de' quali si legge S. MARIA SCS IOHS. Altri pezzi levati dai suoi luoghi sono posti lateralmente all'altare appartenenti parte al Vecchio, parte al Nuovo Testamento essendo stati tutti i pezzi, come abbiamo osservato, mal collocati, quando si è preteso di metterlo assieme e di qui collocarlo. Vi sono pure vari contorni bellissimi di fregi, che dovevano ricorrere all'intorno tramezzati da vari busti di santi.

Bandini, con un attento esame, ci presenta per la prima volta puntualmente la disposizione dei pezzi secondo il riallestimento degli avori realizzato intorno al 1730, in occasione dei restauri alla sala del tesoro del duomo salernitano<sup>19</sup>. L'antiquario presta attenzione al ciclo nel suo insieme e nella successione tra Antico e Nuovo Testamento, alle peculiarità iconografiche e alla presenza di iscrizioni; rivela, inoltre, un inusitato interesse per i pezzi non istoriati come le cornici e i clipei e le tessere con busti (che interpreta come figure di santi), suggerendo anche una loro disposizione primitiva quali elementi inframmezzati di contorno alle scene sacre, e ipotizzando una destinazione originaria dell'intero complesso di avori per l'*antependium* dell'altare maggiore della cattedrale. Nella descrizione si sottolinea a più riprese l'inesatto ordine dei pezzi e lo studioso, con acume, intuisce che anche tutti gli altri pezzi, relegati allora sui fianchi dell'altare e al di fuori del paliotto, siano appartenuti, fin dall'origine, allo stesso monumento. Dimostra quindi una precoce consapevolezza

17 I saggi non furono accolti con grande favore nel circolo di Gori e queste critiche si inserivano nel clima delle polemiche tra Gori e Lami, che videro Bandini tentare dapprima un difficile equilibrio tra le posizioni divergenti dei suoi numi tutelari per poi aderire alle istanze culturali rappresentate da Giovanni Lami; lo si percepiva dalla critica di Passeri citata in precedenza e appare ancora più evidente in uno stralcio di lettera a Gori dell'antiquario torinese Paolo Maria Paciaudi in occasione della dissertazione ravennate di Bandini: "Bella maniera di pensare. Se ciò gli insegna il suo Maestro, va benissimo. Io mi aspetto di essere flagellato da Lami per le ingenue, e vere lodi date a lei".

18 BME, Angelo Maria Bandini, *Viaggio a Roma e nel Regno di Napoli, 1780–81*, ms. B I 18, cc. 239r–240r. Sul resoconto del viaggio, ancora inedito: G. Ferrau, "I diari di viaggio a Roma, Napoli e in Padania di Angelo Maria Bandini", in *Un erudito del Settecento: Angelo Maria Bandini*, 95–115. Galiani annota in una lettera a Mehus del Giugno 1781: "Il can. Bandini visse qui quasi incognito, e si seppellì nelle nostre biblioteche"; si veda *Il carteggio inedito Ferdinando Galiani-Lorenzo Mehus (1753–86)*, 167.

19 Sulle vicende degli avori A. Braca, *Gli avori medievali del Museo diocesano di Salerno* (Salerno, 1994), 11–14; De Mieri, "Per una fortuna critica degli avori di Salerno"; M. Cali, "Sull'assetto originario degli avori di Salerno: storia delle testimonianze e delle supposizioni", in *Lenigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno*, 133–53; A. Milone, "La morte di Anania: un avorio salernitano perduto", in *The "Amalfi" – "Salerno" Ivories and the Medieval Mediterranean*, atti di convegno, Amalfi, 10–13 Dic. 2009, Quaderni del Centro di Cultura e Storia Amalfitana 5, ed. F. Dell'Acqua (Amalfi, 2011), 33–46. Aggiungo nuove notizie di restauri tra il 1754 e il 1756: nel Luglio 1754 un pagamento di ducati 0.0.60 al maestro marmoraro Nicola Vicinanza "per avere accomodato alcuni pezzi d'avolio nel paliotto del Reliquiario"; nel 1756, lavori più impegnativi: si pagano ducati 3.50.0 "per accomodatura del paliotto d'avolio nell'altare del reliquiario" e ducati 0.50 per "pulitura dei quadretti d'avorio" e ducati 1.50 per "avanti dell'altare aggiustato" (Archivio diocesano di Salerno, fasc. 388, *Libro dell'introito e dell'esito del Reliquiario*).

za dell'unitarietà del gruppo che, purtroppo, maturerà solo molto più tardi tra gli studiosi e, soprattutto, tra i responsabili della tutela del monumento; una mancanza di consapevolezza che concorrerà a determinare la dispersione e alienazione di molti dei pezzi collocati al di fuori del pannello centrale<sup>20</sup>.

La testimonianza del bibliotecario fiorentino appare, per molti aspetti, più preziosa dei precedenti riferimenti di Ferdinando Galiani (1728–87). Il giovane illuminista napoletano, infatti, nel 1751 aveva scoperto il complesso nella penombra del *sancta sanctorum* della cattedrale, probabilmente sulla spinta del circolo di studiosi napoletani (Matteo Egizio, il canonico Mazzocchi, Martorelli, Paciaudi tra gli altri) in contatto con Gori per l'impresa del *Thesaurus* e, forse, su suggerimento del celebre filosofo economista Antonio Genovesi (1713–69), originario del Salernitano, già insegnante nel seminario cittadino. Primo nel mondo degli studi, li aveva segnalati allo studioso fiorentino, facendogli visita nella primavera del 1752, con una promessa espressa per lettera nell'Agosto dello stesso anno:

è impossibile avere i gessi di que' che sono nella sacrestia della Cattedrale di Salerno, ma un disegno non dispero di poterlo far fare, benché l'anno passato mi ci sia provato con infelice esito. Se mi riuscirà glielo manderò. Sicché su di ciò riposi in me, perché quello che non fo io non lo farà alcun altro.

Nel Giugno del 1754, in occasione della raccolta di adesioni per la prossima stampa del *Thesaurus*, Galiani rinnova a Gori la segnalazione:

A Salerno ci è un altare con trentasei pezzi di avolio che si possono benissimo metter tra' vostri dittici, e sarebbero senza dubbio i più illustri. Sono a parer mio del XI° o duodecimo secolo, e forse più antichi ancora. Contengono fatti del vecchio, e nuovo testamento. Ditemi se fanno al vostro proposito. Costerebbe qual-

che cosa il fargli disegnare. Onde ditemi cosa possa io fare per servirvi, che niente da me si trascurerà.

Gori è di nuovo interessato:

Quando bisogna spendere uno zecchino o una doppia per far disegnare l'altare di avorio storiato di Salerno fatelo; e basta che il rame non ecceda la grandezza di tutto intero questo foglio, e sia fatta bene con esattezza, ed io ascriverò a Voi tutto il merito della scoperta e dell'assistenza e però subito che avete un sottoscritto, impiegate in tal disegno questo denaro. Fatelo prima che si entri ne' gran caldi.

Alla fine, l'ostinazione del fiorentino vince l'indolenza di Galiani: sappiamo di una lettera dello studioso napoletano, giunta a Dicembre di quell'anno e che doveva contenere un'illustrazione dell'opera, alla quale Gori risponde<sup>21</sup>:

Quelle figure dell'altare salernitano saranno del XIII o XIV secolo; non vi pigliate più briga, e non spendete che porreste anche me in una spesa troppo esorbitante. Quello che più mi preme è aver notizie delle scoperte di Ercolano, specialmente dal 1749 fino ad ora.

Queste parole confermano che egli possiede dati nuovi per giudicare l'opera: un disegno probabilmente, non fedele allo stile dell'opera al punto da far scivolare, agli occhi di Gori, la collocazione cronologica corretta di Galiani verso l'età gotica<sup>22</sup>. Non sarà tuttavia la datazione a far arrendere lo studioso (che inserisce nel *Thesaurus* anche avori del Trecento), tantomeno la coerenza delle notizie su Ercolano, ma di certo la conformazione dell'opera, oltre alla spesa che ne sarebbe conseguita per la sua riproduzione completa: un paliotto non trova infatti corrispondenza tra le pur diversificate tipologie che compaiono nell'atlante goriano. Gli avori di Salerno, come, ad esempio, la cattedra ravennate (allora già ben nota), non hanno possibilità di dialogo con i dittici e gli altri oggetti eburnei accolti dal pur accomodante enciclopedismo di Gori e Passeri.

20 Anche nel conteggio degli avori (36 per Galiani nel 1754, 46 per Bandini) e nel dare le misure ("braccia 4 e un terzo e braccia 2 e ½ d'altezza" = m 1,45 × 2,50), lo studioso fiorentino comprende le due ali laterali e la predella dell'altare.

21 La lettera di Galiani con il disegno, per ora irreperibile se non perduta definitivamente, dovè giungere a Gori in prossimità del 12 Dicembre 1754, giorno della risposta definitiva citata. Sulla vicenda, G. Nicoletti, "Il primo soggiorno fiorentino di Ferdinando Galiani e il suo carteggio inedito con Anton Francesco Gori", in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, 2 voll. (Roma, 1985), 1: 355–401; De Mieri, "Per una fortuna critica degli avori di Salerno", 100–02.

22 Il disegno più antico conservato del paliotto fu fatto eseguire dall'erudito francese Millin in occasione del suo viaggio in Italia (1811–13), si veda ed. D'Achille, *Il viaggio disegnato*, 42–43, 278; della visita alla cattedrale (Maggio 1812) e degli avori riprodotti è menzione in A.-L. Millin, "Extrait de quelques lettres adressés à la Classe de la Littérature ancienne de l'Institut impérial par A. L. Millin, pendant son voyage d'Italie", *Magasin encyclopédique* 3.2 (1814): 5–75, in part. 42: "un grand cadre, qui contient des morceaux quadrangulaires d'ivoire au nombre de 30". Lo studioso (A.-L. Millin, *Voyage dans le Milanais, a Plaisance, Parme, Modéne, Mantoue, Crémone et dans plusieurs autres villes de l'ancienne Lombardie*, voll. 2 [Parigi, 1817], 1: 66 nota) ricorda ancora il complesso salernitano descrivendo il *Dittico 'greco' con le Feste del Signore* nel tesoro del duomo di Milano: "J'ai fait dessiner une suite de vingt-quatre tablettes semblables dans l'église de Salerne".

## CREDITS

### Anthony Cutler

Fig. 1: © Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst; Fig. 2: Anthony Cutler; Fig. 3: Brynne McBryde; Figs. 4–8: Kelema Moses; Fig. 9: Brynne McBryde; Figs. 10–11: Heather Hoge.

### Sarah Guérin

Fig. 1: © Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst; Fig. 2: © Moore Family and the Smithsonian Archive Centre; Fig. 3: Nicholas Herman; Fig. 4: Matilde Grimaldi.

### Pietro Baraldi, Paolo Bensi, Andrea Rossi, and Paolo Zannini

Figs. 1–2: Pietro Baraldi; Fig. 3: © Archivio Capitolare di Modena; Figs. 4–9: Pietro Baraldi; Figs. 15–20: Pietro Baraldi.

### Francesca Tasso

Figs. 1–10: © Milano, Saporetti Immagini d'arte.

### Antonio Milone

Fig. 1: A. M. Bandini, *In antiquam tabulam eburneam sacra quaedam D. N. Iesu Christi mysteria anaglypho opere exhibentem observationes* (Firenze, 1746); Fig. 2: © London, Victoria and Albert Museum; Fig. 3: P. Williamson, *Medieval Ivory Carvings. Early Christian to Romanesque* (London, 2010).

### Fabrizio Crivello

Fig. 1: © New York, The Metropolitan Museum of Art; Fig. 2: Valentino Pace; Fig. 3: © Soprintendenza BSAE di Salerno e Avellino; Fig. 4: © Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum; Figs. 5–6: Fabrizio Crivello; Fig. 7: © Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria; Fig. 8, 10: Roberto Sigismondi © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Fig. 9: Antje Voigt © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Fig. 11: © Paris, Bibliothèque nationale de France; Fig. 12: © London, Victoria and Albert Museum.

### Giovanni Guardia

Fig. 1: Giovanni Guardia; Figs. 2–19: © Soprintendenza BSAE di Salerno e Avellino.

### Gabriella Bernardi and Giovanni Gasbarri

Fig. 1: © Bologna, Museo Civico Medievale; Fig. 2: © Bologna, Biblioteca Universitaria; Figs. 3–5, 7–10, 14, 16: © Bologna, Museo Civico Medievale; Fig. 6: © Bologna, MAMbo; Fig. 11: A. F. Gori, *Thesaurus veterum diptychorum* (Firenze, 1759); Fig. 12: J.-B. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens* (Paris, 1811–23); Fig. 13: C. Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge. Études archéologiques et iconographiques* (Paris, 1878); Fig. 15: © Soprintendenza BSAE di Salerno e Avellino;

Fig. 17: © RMN-Grand Palais, Musée de Cluny-Musée National du Moyen Âge – Gérard Blot; Fig. 18: © München, Bayerisches Nationalmuseum – Walter Haberland, D 76104; Fig. 19: P. Williamson, *Medieval Ivory Carvings. Early Christian to Romanesque* (London, 2010); Fig. 20: © Opera di Religione della Diocesi di Ravenna; Fig. 21: A. Cutler, J. Nesbitt, *L'arte bizantina e il suo pubblico* (Torino, 1986); Fig. 22 a–b: © Rouen, Musée Départemental des Antiquités – Yohann Deslandes, cg76; Fig. 23: © Baltimore, Walters Art Museum; Fig. 24: *Sacred Gifts and Worldly Treasures: Medieval Masterworks from the Cleveland Museum of Art*, exh. cat., Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 30 Oct. 2007 – 20 Jan. 2008, ed. H. A. Klein (New York, NY, 2007); Fig. 25: P. Williamson, *Medieval Ivory Carvings. Early Christian to Romanesque* (London, 2010); Fig. 26: *Vivere il Medioevo: Parma al tempo della cattedrale*, cat. mostra, Parma, Palazzo della Pilotta, 8 Oct. 2006 – 14 Jan. 2007, ed. G. Damiani (Parma, 2007).

### Antony Eastmond

Figs. 1, 6, 9: © New York, The Metropolitan Museum of Art; Fig. 2: © Soprintendenza BSAE di Salerno e Avellino; Fig. 3: © Museum of Fine Arts, Boston, 2014; Fig. 4: © Paris, Bibliothèque nationale de France; Fig. 5: © National Museums Scotland; Figs. 7, 10: © London, Victoria and Albert Museum; Figs. 8, 11: Antony Eastmond.

### Maria Cristina Carile and Patricia Blessing

Figs. 1, 4, 11: © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Roberto Sigismondi; Fig. 2, 12: © Washington, DC, Dumbarton Oaks, Byzantine Collection; Figs. 3, 5–7, 9: Maria Cristina Carile; Fig. 8: Walter Borghini.

### Herbert L. Kessler

Figs. 1–2: P. C. Claussen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300*, vol. 2, S. Giovanni in Laterano, Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 21 (Stuttgart, 2008); Fig. 3: © London, Victoria and Albert Museum; Fig. 4: Beat Brenk.

### Maria Evangelatou

Figs. 1–4, 9: © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Roberto Sigismondi; Figs. 5–8, 10: © Foto Marburg / New York, Art Resource; Fig. 11: © Erich Lessing / New York, Art Resource.

### Natalia Teteriatnikov

Fig. 1: © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Roberto Sigismondi; Fig. 2: © London, Victoria and Albert Museum; Fig. 3: © Geneva Kornbluth; Fig. 4: Maria Cristina Carile; Fig. 5: Natalia Teteriatnikov; Fig. 6: © New York, The Metropolitan Museum of Art; Figs. 7–8: © St. Gallen, Stiftsbibliothek; Fig. 9: Francesca Dell'Acqua; Fig. 10: Jean-Gilles Berizzi © Paris, Musée du Louvre; Fig. 11: Wolfgang Sauber;

Fig. 12: D. Dalla Barba Brusin and G. Lorenzoni, *L'arte del patriarcato di Aquileia dal secolo IX al secolo XIII* (Padova, 1968); Fig. 13: G. Orofino, *I codici decorati dell'Archivio di Montecassino*, 4 vols. (Rome, 2000), II/2: pl. XLVIII; Fig. 14: G. Schlumberger, *Sigillographie de l'orient latin* (Paris, 1943), p. 74, plate I, fig. 8.

#### Jill Caskey

Fig. 1: Jill Caskey; Figs. 2–6: © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Roberto Sigismondi; Fig. 7: A. Carucci, *La Cattedrale di Salerno* (Marigliano, 1986).

#### Ruggero Longo and Elisabetta Scirocco

Figs. 1–2: © Luciano Pedicini, Archivio dell'Arte; Fig. 3: A. Carucci, *L'iconostasi nel Duomo di Salerno* (Salerno, 1971); Figs. 4, 8 a, 10, 13, 17 b: Elisabetta Scirocco; Figs. 5–7, 9, 11–12, 15, 18: Ruggero Longo; Figs. 8 b, 16 a–b: G. Bergamo, *Costruzioni e ricostruzioni nell'archidiocesi di Salerno, III, Il Duomo di Salerno*, 5 vols. (Battipaglia, 1972); Figs. 14 a, 14 c: © Napoli, Archivio Fotografico Soprintendenza BAPSAE; Figs. 14 b, 14 d, 17 a: M. De Angelis, *Il duomo di Salerno nella sua storia, nelle sue vicende e nei suoi monumenti. Notizie documentarie sui restauri e sulle modifiche subite dall'edificio* (Salerno, 1936).

#### Francesca Dell'Acqua

Figs. 1, 5: R. P. Bergman, *The Salerno Ivories. Ars Sacra from Medieval Amalfi* (Cambridge, MA, 1980); Fig. 2: Ch. Rohault de Fleury, *La messe. Études archéologiques sur ses monuments* (Paris, 1883–89); Fig. 3: A. Braca, *Gli avori medievali del Museo Diocesano di Salerno* (Salerno, 1994); Fig. 4: A. Carucci, *Gli avori salernitani del secolo XII* (Salerno, 1972); Figs. 6–7: Mario Bonotto © 2015 Foto Scala, Firenze; Fig. 8: © Luciano Pedicini, Archivio dell'Arte; Figs. 9–15, 17, 18–23: Francesca Dell'Acqua; Fig. 16: © London, Victoria and Albert Museum; Fig. 24: © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut.

#### Credits for the Plates

Pls.: 1–2, 4–5, 7–13, 15–34, 36–60: © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Roberto Sigismondi; Pl. 3, Creation of Birds and Fish: © Budapest, Iparművészeti Múzeum; Pl. 3, Creation of Animals: © The Metropolitan Museum, New York; Pl. 6: Francesca Dell'Acqua; Pls. 14, 35, Supper at Emmaus: © 2015. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin; Pl. 35, Apostles: © Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.