

During the second half of the twentieth century, the field of medieval art-history was mainly dominated by the concept that Byzantium had been the leading production-center in the Mediterranean, offering "superior exempla", understood largely in terms of strong ties to the classical past. Although some attention was paid to individual monuments in areas other than the Byzantine capital of Constantinople, the role of Southern Italy, among other centers, was not sufficiently recognized. A detailed, multifaceted, interdisciplinary analysis of the extraordinary eleventh-twelfth century, the 'Salerno ivories', the largest ivory ensemble preserved from the Middle Ages, (mostly Salerno, Museo Diocesano), still needs to be accomplished.

This booklet offers notes collated on the occasion of the workshop "Gli avori 'amalfitani'/'salernitani' e l'arte nel mediterraneo medievale," held at the Centro di Cultura e Storia Amalfitana in Amalfi on December 10-13, 2009. The workshop represented the first step in the scientific project entitled "Mediterranean Cross-Currents: The So-called 'Salerno ivories' as Examples of Artistic Interaction in the Middle Ages" (<http://www.khi.fi.it/forschung/projekte/projekte/projekt110/index.html>), aimed at involving a large number of well-established, as well as younger scholars. The majority of the papers are still 'works-in-progress'; therefore, the organizing committee – Francesca Dell'Acqua, Herbert L. Kessler, Avinoam Shalem, Gerhard Wolf – decided not to ask for the submission of 'polished' texts, but rather of abstracts or short papers, that inevitably differ from one another in structure and length. The discussion that eventually followed the papers has been recorded and transcribed.

The "Amalfi" - "Salerno" Ivories and the Medieval Mediterranean

A Notebook from the workshop held in Amalfi

10-13 December 2009



ISBN 978-88-8828-320-3



9 788888 283203

€ 12,00

QUADERNI 5



CENTRO DI CULTURA
E STORIA AMALFITANA

QUADERNI
DEL CENTRO DI CULTURA E STORIA AMALFITANA

5

The "Amalfi" - "Salerno" Ivories and the
Medieval Mediterranean

*A Notebook from the Workshop Convened in Amalfi
(December 10-13, 2009)*

by

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

Text collected by Francesca Dell'Acqua

AMALFI
PRESSO LA SEDE DEL CENTRO
2011

IN MEMORIAM EZIO FALCONE (1938-2011)
PRESIDENTE DEL CENTRO DI CULTURA E STORIA AMALFITANA

© Copyright 2011
by Centro di Cultura e Storia Amalfitana
Via Annunziatella, 44 - 84011 Amalfi (SA)
www.centrodi culturaestoriaamalfitana.it - ccsa@amalficoast.it

Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-8828-320-3

In copertina:
Espulsione dal Giardino dell'Eden. Salerno, Museo Diocesano.

Impaginazione e stampa
Tipografia Giammarioli - Via E. Fermi 10 - Frascati /Roma)

INDICE

- 5 *Foreword*
- 7 *The 'Salerno' Ivories. A 'pocket' encyclopedia (introductory paper)*
Francesca DELL'ACQUA BOYVADAOĞLU
- 27 *The Salerno Ivories: The Lessons of Technique*
Anthony CUTLER
- 31 *Prime osservazioni sulle origini degli avori del 'gruppo di Amalfi/Salerno'*
Fabrizio CRIVELLO
- 33 *La morte di Anania: un avorio salernitano perduto*
Antonio MILONE
- 47 *Salerno and Palermo*
Herbert L. KESSLER
- 55 *Old and New. On the Narrative Modes of the Salerno Ivories*
Kathrin MÜLLER
- 61 *Costruire il racconto negli avori 'di Salerno'. Il rapporto con la scultura architettonica*
Fulvio CERVINI
- 65 *The purposeful patron: political covenant in the Salerno ivories*
Elizabeth C. COREY

- 71 *Gli avori 'di Salerno' e il loro ambito produttivo:
la difficile questione della bottega amalfitana*
Antonio BRACA
- 101 *Guerra e pace. Gli 'Scacchi di Carlo Magno'
e non solo*
Lucinia SPECIALE
- 105 *On Diversity in Southern Italy.
The Problem of Style, Culture, Geography
and Attribution in Medieval Ivories*
Antony EASTMOND
- 127 *Byzantium, Amalfi, and the Vexed Question
of Artistic Influence*
Holger A. KLEIN

Foreword

The following pages will present the introductory paper and the abstracts of the papers read at the workshop "Gli avori 'amalfitani'/'salernitani' e l'arte nel Mediterraneo medievale," held at the Centro di Cultura e Storia Amalfitana in Amalfi on the 10-13 December 2009 in memory of *Don Arturo Carucci*, Director of the Museo Diocesano di Salerno between 1944-2006.

Being the majority of the papers still 'works-in-progress', the organizing committee - Francesca Dell'Acqua, Herbert L. Kessler, Avinoam Shalem, Gerhard Wolf - decided not to ask for the submission of 'polished' texts, but rather of abstracts or short papers, that inevitably differ in structure and length. The discussion that eventually followed the papers has been recorded and transcribed.

This workshop represents the first stage of the project "Mediterranean Cross-Currents: The So-called 'Salerno ivories' as Examples of Artistic Interaction in the Middle Ages," a cooperation among the Centro di Cultura e Storia Amalfitana, the Johns Hopkins University (Baltimore), the Università di Salerno, the Ludwig-Maximilians-Universität München, the Kunsthistorisches Institut in Florenz/Max-Planck-Institut, the Pennsylvania State University, the Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies (Washington DC).

The Amalfi workshop, held by a number of renowned as well as younger speakers, and attended by thirty-two young scholars, was financed by the Centro di Cultura e Storia Amal-

fitana, Amalfi. It has been the first of a series of meetings aiming at dealing with the many issues involved in the study of the 'Amalfi' and the 'Salerno' ivories, the most outstanding group among Medieval ivories.

The next workshop, convened by Gudrun Bühl and Francesca Dell'Acqua, will be held at the Dumbarton Oaks Center Byzantine Studies (24-26 June 2011), and will concentrate specifically on the utility of technical and scientific analyses in the study of late antique and medieval ivories.

The following meeting of the research project will be a symposium held at the Kunsthistorisches Institut of Florence (provisional date: 29 June-1 July 2012; call-for-papers not yet available. For any query, please contact: medieval.ivories@gmail.com).

La morte di Anania: un avorio salernitano perduto

ANTONIO MILONE
Università della Calabria

Questo intervento nasce dalla notizia della presenza di un avorio con la rappresentazione della *Morte di Anania* nella sacrestia del duomo di Salerno, confermata sia nella letteratura che da fonti archivistiche della seconda metà del secolo XIX. L'occasione della ricerca dell'opera mi ha permesso di ripercorrere la vicenda della fortuna degli avori ed è servita a puntualizzare alcuni aspetti alla luce anche delle recenti pubblicazioni in occasione della mostra salernitana. Inoltre, la necessità di ritrovare le tracce dell'opera mi ha condotto ad affrontare la questione della conservazione del complesso degli avori in età moderna, offrendomi l'opportunità di approfondire il quadro delle notizie in nostro possesso circa la sistemazione delle opere nella cattedrale salernitana tra Cinquecento e Ottocento e la dispersione di parti degli avori tra XIX e XX secolo.

La scoperta degli avori

La scoperta degli avori di Salerno ad opera degli storici dell'arte è un episodio essenzialmente ottocentesco. La loro menzione è assente nei grandi repertori fino agli inizi

dell'Ottocento, come *l'Histoire de l'art par les monuments* (1810-1823) di Seroux D'Agincourt (1730-1814) o la *Storia della scultura* di Cicognara (1767-1834). Solo in concomitanza dell'impresa settecentesca del *Thesaurus* (1759) di Gori (1691-1757) registriamo una segnalazione delle opere da parte di Ferdinando Galiani (1728-1787) intorno al 1751.

Come rivela l'episodio di Galiani, l'accesso agli avori per tutta l'età moderna fu molto difficile, essendo gelosamente conservati dai canonici del capitolo della cattedrale in un luogo quasi inaccessibile ai frequentatori della cattedrale salernitana, il Reliquiario o Cappella del tesoro (fatto realizzare dall'arcivescovo Cervantes: 1564-1568), posto alle spalle della Sacrestia (costruita dal presule Girolamo Seripando: 1554-1563), adiacente alla testata settentrionale del transetto: infatti, solo passando per la Sacrestia si poteva accedere alla cappella.

Lo scarso interesse nei confronti delle opere medievali è da mettere in relazione con la destinazione precipua del luogo e con la presenza preponderante delle reliquie, che, sembra, solo per un breve intervallo di tempo di pochi decenni, tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento, furono esposte, su ordine del primo arcivescovo Colonna (1568-1574), in un nuovo reliquiario marmoreo collocato sul pulpito di sinistra della navata. Di conseguenza, i pochi visitatori che poterono essere ammessi alla contemplazione delle reliquie nella Cappella del Tesoro, che era, ribadisco, in una parte della chiesa di sola pertinenza dei canonici, non ebbero che occhi per le testimonianze di fede: è il caso del viaggiatore e erudito Giovanbattista Pacichelli (1634-1695), che menziona più volte nelle sue opere la cattedrale e le reliquie, ma non ricorderà mai il paliotto.

Il risvolto positivo della mancata pubblicazione nel *Thesaurus* di Gori è stato tuttavia la conservazione integra degli avori fino all'epoca della loro scoperta, agli inizi dell'Ottocen-

to. Infatti, già nel XVIII secolo si era sviluppato un grande interesse per i manufatti eburnei: un complesso analogo agli avori salernitani, la ravennate *Cattedra di Massimiano*, aveva subito decurtazioni proprio in quel secolo, e la nota lastra con la *Resurrezione di Lazzaro* (proveniente, come riferito da Gori, da Amalfi e attribuita al gruppo dei cosiddetti 'avori della cattedra di Grado'), allora custodita presso il monastero dei SS. Apostoli di Napoli, dopo la pubblicazione nel *Thesaurus* prese la via del mercato per finire al British Museum di Londra.

Anche in ragione di quanto detto, occorre confutare la notizia, riportata da Bergman e ripresa recentemente, che il pezzo salernitano con la *Creazione degli uccelli e dei pesci* sia stato rinvenuto nell'aprile del 1759 tra le opere dello scultore pisano Buschetto e che sia passato da un ignoto Ignazio Soria ad un improbabile 'Conte di Sciammane' curatore delle antichità di Pisa. Tutto frutto di fantasia: l'opera era ancora a Salerno agli inizi del Novecento come rivelano le foto pubblicate da Bertaux e da Venturi, ed è stata acquistata dal Metropolitan di New York nel 1917.

La prima notizia certa di un pezzo rimosso dal complesso salernitano riguarda l'altra parte del dittico con la *Creazione degli animali* oggi al Museo Nazionale di Budapest, acquistata da un personaggio di passaggio per la città nel 1820 (è stato supposto si tratti di un soldato ungherese). Qualche anno dopo finisce sul mercato un secondo avorio: *Cristo ad Emmaus* acquistato a Napoli nel 1844, per essere poi esposto nel Museo di Berlino. In concomitanza, quindi, con le prime notizie a stampa sulla collezione di avori della cattedrale, assistiamo all'inizio della spoliazione del complesso salernitano.

La scoperta degli avori è dovuta essenzialmente a due studiosi, uno francese e uno tedesco, che nella prima

dell'Ottocento intraprendono lo stesso percorso: la riscoperta dell'arte medievale del Mezzogiorno. La più antica testimonianza risale al 1812, in occasione della visita a Salerno che l'antiquario francese Aubin-Louis Millin de Grandmaison (1759-1818) compie in compagnia del pittore tedesco Franz L. Catel e del letterato Astolphe de Custine. Lo studioso di lingua tedesca è Heinrich Wilhelm Schulz (1808-1855). Come è noto, la sua opera, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, pubblicata proprio nel 1860, è postuma. Le ricerche di Schulz durarono alcuni anni, dal 1832 al 1838, con lunghe peregrinazioni nel Regno di Napoli (compresa la Sicilia), accompagnato da disegnatori: partiva ad ogni primavera da Roma, sede invernale dell'autore, e spesso i viaggi si prolungavano fino all'autunno e talvolta all'inverno inoltrato. Le prime tappe furono suggerite da Rumohr e riguardarono Napoli e i suoi dintorni, tra cui naturalmente, la Costa d'Amalfi e Salerno, che visiterà nel 1832 e dove ritornerà nel 1835. L'analisi degli avori, di cui riporta un resoconto dettagliato solo per quelli del Vecchio Testamento, a causa forse di una veloce visita o anche della perdita degli appunti sui restanti avori, risale ai primi anni Trenta, così come anche i disegni da cui saranno tratte le incisioni per l'*Atlante* dell'opera.

Proprio dalle ricerche di Schulz dipende la precoce menzione del complesso eburneo salernitano nei primi manuali di storia dell'arte prodotti in area germanica alla metà dell'Ottocento; infatti, mentre nella prima edizione dell'*Handbuch der Kunstgeschichte* (1842) di Franz Kugler, la cattedrale di Salerno viene menzionata ma senza che si ricordino gli avori, nella seconda edizione del 1848, dove si cita l'opera di Schulz, come di prossima pubblicazione, viene ricordato il paliotto.

La dispersione degli avori tra Otto e Novecento

Ritornando alla testimonianza di Galiani, essa è utile per affrontare il tema della dispersione degli avori, iniziata, come abbiamo visto, a partire dai primi decenni dell'Ottocento. La sistemazione degli avori che Galiani poté vedere è sostanzialmente quella giunta fino allo smantellamento dell'altare, alla metà del Novecento.

Gli avori rivestivano l'altare della cappella del Tesoro secondo un ordine dato in occasione dei lavori avvenuti per la risistemazione del locale intorno al 1730. A questo proposito occorre notare che, come vedremo meglio in seguito, la sistemazione del paliotto settecentesco è sicuramente diversa da quella registrata nella prima versione dell'*antependium* attestata nell'inventario del 1575 e nelle fonti successive fino alla *Platea* di Matteo Pastore del 1716.

La forma dell'altare e la disposizione degli avori sono registrate in un inventario della cattedrale del 1739. Galiani offre un elemento ulteriore: riferisce infatti a Gori che nella sacrestia si conservano 36 pezzi. Alla luce di quanto sappiamo dagli studiosi che si sono occupati del complesso degli avori salernitani e, in particolare di quelli collocati, come registra anche l'inventario del 1739, sul gradino o predella dell'altare e sui fianchi, il conteggio è giusto:

30 pezzi, la maggior parte dei quali ripartiti in due scene, erano collocati nel paliotto dell'altare;

tra la predella e i due fianchi erano disposti i seguenti pezzi:

1. Creazione degli uccelli e dei pesci
2. Creazione degli Animali
3. Storie di Caino e Abele (due scene)
4. Storie di Noè (due scene)
5. Dio e Abramo presso un altare (Il Tabernacolo)

6. Miracoli di Mosè (due scene)
7. Mosè sul Sinai
8. Cristo in Emmaus
9. Cristo che benedice gli apostoli

Infatti, incastonati come erano nella predella e sui fianchi, le placchette apparivano a doppia scena così come nel paliotto centrale, per cui esse potevano essere giustamente contate come sei formelle da aggiungere alle 30 dell'*antependium*.

A proposito della dispersione di placchette salernitane, ho rinvenuto notizie decisive sulla scomparsa di un altro avorio. Demetrio Salazaro (1822-1882) apprende nell'ottobre del 1875 del furto di un pezzo. Si tratta, naturalmente, della scomparsa non di un frammento del paliotto, come sembra credere in primo momento Salazaro che non ha ancora notizie precise, ma di uno dei pezzi che erano collocati, fin dal Settecento, sulla predella e nei fianchi dell'altare: la lastra con le *Storie di Caino e Abele* che, passando per la raccolta Castellani (1879), ricomparirà qualche anno dopo nelle collezioni del Louvre.

Senza proseguire nella storia delle successive dispersioni, occorre però esporre alcune riflessioni sul fenomeno che vede sparire dall'altare della cappella ben cinque delle otto lastre istoriate erratiche (più un frammento di una delle altre tre), la gran parte delle quali negli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento. La facilità con cui scompaiono intere placchette o parti di esse è dovuta, innanzitutto, alla scarsa consapevolezza, anche da parte degli studiosi ottocenteschi, che i frammenti disposti al di fuori del paliotto fossero parte integrante dello stesso insieme originario, una consapevolezza che sarà affermata con decisione solo dagli storici dell'arte del Novecento. D'altro canto proprio l'attenzione degli studiosi verso il ciclo salernitano registrata a partire dai primissimi anni

del Novecento, con la prima pubblicazione integrale di immagini degli avori, ne segnerà il destino: delle quattro placchette erratiche pubblicate in fotografie da Venturi nel 1902, ben tre oggi sono all'estero. Si innesca il tipico meccanismo paradossale per cui l'ampliamento delle conoscenze accentua la dispersione del patrimonio. Sarebbe occorso, in quegli anni, uno sforzo di maggiore tutela ma lo Stato era debole e povero e i musei e i collezionisti stranieri erano alla fanelica ricerca di opere per arricchire le loro raccolte.

Un avorio perduto: la cassetta con la Morte di Anania

Proprio in occasione del primo tentativo di catalogazione degli avori a fine di tutela, del 1864, entra in gioco l'avorio con la *Morte di Anania*. Infatti, il Ministero apprende che tra gli avori è presente anche una cassetta (così troviamo indicato nei documenti d'archivio) con la *Morte di Anania*.

Della presenza e dell'esistenza dell'opera è un chiaro riferimento anche nella storiografia artistica. Wilhelm Lübke (1826-1893) nel 1860 pubblica il *Grundriss der Kunstgeschichte*, uno dei più diffusi manuali di storia dell'arte della seconda metà dell'Ottocento, che avrà numerose traduzioni e quattordici edizioni, tra cui alcune postume curate da Max Semrau. Nella seconda edizione, licenziata nel novembre 1863, il testo appare ampliato e arricchito di nuove illustrazioni.

Nel capitolo sull'arte paleocristiana troviamo un nuovo inserimento: parlando della scultura dei sarcofagi introduce un paragrafo sugli avori per sottolinearne la diffusione della materia nell'arte del tempo e il valore simbolico delle rappresentazioni iconografiche, che comprendono episodi cristologici e agiografici e porta il seguente esempio:

“In der Sakristei des Domes zu Salerno findet sich eine Elfenbeintafel, welche in antiker Lebendigkeit den Tod des Ana-

nias vorführt. Während Saphira unbefangen vor dem Apostel, welcher warnend den Finger emporhebt, ihre lügenhaften Angaben macht, wird ihr Mann von mehreren Personen hinausgetragen, und die von oben herabweisende Hand Gottes deutet in verständlicher Abbeviatur an, dass hier ein himmlisches Strafgericht vollstrecht wird”.

La menzione dell'opera è accompagnata, tuttavia, da un'illustrazione che appare essere un particolare della nota *Lipsanoteca di Brescia*. Resta, inoltre, da chiarire il problema dell'illustrazione apparsa nel volume di Lübke, che aveva visitato Salerno nel 1858. La *Lipsanoteca di Brescia* sembra non essere nota prima della sua pubblicazione, con incisioni, ad opera di Odorici nel 1845; pertanto, o il particolare è della cassetta di Brescia (Lübke avrebbe dovuto avere a disposizione foto o riproduzioni molto accurate dell'opera), oppure dobbiamo pensare che a Salerno fosse conservato un secondo avorio della *Morte di Anania* della stessa bottega degli autori della Lipsanoteca.

Sicure attestazioni archivistiche confermano la presenza dell'opera a Salerno. Già nel 1893 era stata richiesta l'iscrizione nel catalogo di “un avorio esistente nella cattedrale di codesta città e raffigurante la morte di Anania” e di compilare la relativa scheda in triplice esemplare e farla sottoscrivere al consegnatario. Nel 1896 la schedatura dell'opera non era stata ancora eseguita anche perché l'ispettore non riusciva a rinvenire l'oggetto. Ritorna alla nostra mente, quindi, il sospetto che si possa trattare di un abbaglio da parte del Ministero sulla base dell'indicazione errata di Lübke. Tuttavia la risposta dell'ispettore Bellotti del febbraio 1897 sembra fugare ogni dubbio:

“Aporio rappresentante la morte di Anania. Con tutte le più scrupolose investigazioni e ricerche non è stato possibile rinvenire presso questo Sub-Economato il verbale di consegna del

1865 fatto al Capitolo; rimane però assodata la pre-esistenza e la scomparsa dell'avorio. Non trascurerò ulteriori indagini”.

Possiamo, dunque, dedurre che nell'inventario degli avori promosso dal Sub-eonomo nel 1864-1865 (che risulta finora perduto) fosse stata menzionata anche una cassetta con la *Morte di Anania*. L'averla chiamata ‘cassetta’ chiarisce che la fonte ministeriale della presenza a Salerno del pezzo non possa essere Lübke, che menziona semplicemente una “Elfenbeintafel”. Il Ministero nel 1893 richiede una schedatura dell'opera che purtroppo non può essere eseguita perché nel frattempo il pezzo, segnalato nell'opera di Lübke, viene alienato, probabilmente proprio perché apparso nel manuale dello studioso tedesco. Da allora non abbiamo più tracce dell'oggetto, tantomeno sembra sia stato più ricordata nella letteratura pur cospicua sugli avori paleocristiani e medievali, a partire dalle grandi opere di catalogazione del Novecento (l'ultima menzione dell'opera è nella voce *Ivoires* del *Dictionnaire d'Archeologie Chretienne* di Cabrol, pubblicata nel 1927).

Novità sulla sistemazione degli avori in età moderna

Nella parte conclusiva del mio intervento mi voglio soffermare sulle testimonianze archivistiche e documentarie relative alla conservazione e alla disposizione degli avori nella cattedrale salernitana in età moderna, dal XV al XVIII secolo, alla luce anche di ricerche che ho intrapreso presso l'Archivio Diocesano. Si tratta di indagini iniziali che hanno finora riguardato le visite pastorali e gli inventari della cattedrale tra XVI e XVIII per cui presenterò i primi risultati di un *work in progress*.

Anche ad un primo sguardo le vicende degli avori tra Cinque e Settecento appaiono più articolate e complesse di quanto finora affermato, e ciò è evidente già da un'analisi del

primo inventario della cattedrale, risalente alla visita pastorale ordinata da mons. Fregoso (1507-1525) nel 1510.

Da quanto ho potuto dedurre dai documenti consultati, si possono immaginare varie fasi nella sistemazione degli avori: prima del 1510 è avvenuto lo smontaggio parziale o integrale del complesso degli avori romanici della cattedrale; infatti, nell'inventario del 1510, nella sacrestia dove è conservato il tesoro della cattedrale, troviamo una "icona de ebore magna" come anche "una cassetta pulcra et mediocris magnitudinis de ebore".

Questa situazione si conferma alla metà del secolo, prima quindi della costruzione della sacrestia e della cappella del tesoro; infatti, da un inventario poco noto del 1557 apprendiamo un particolare molto importante: la "icona magna" è una "cona di legno colla Passione di Nostro Signore tutta di avolio con l'arme del Piscicello", mentre la cassetta è "una cassetta di legno tutta lavorata di figure d'avolio".

Dall'importantissimo inventario del 1575 apprendiamo che il complesso è ormai tutto smontato e conservato nella nuova Cappella del Tesoro; si è conservata la "Cona" Piscicelli che presenta una serratura per cui dobbiamo pensare si trattasse di un dittico e trittico che comprende le placchette neo-testamentarie del ciclo con la Passione, e la cassetta da identificare probabilmente con "una cascetta de avolio con certe figure intagliate in la quale mancano alcuni pezzi de avolio de longhezza palmi duj de larghezza uno palmo et mezzo et così l'altezza infoderata da dentro di taffetà verde", che misura quindi cm 52 di larghezza per 39 di profondità e 39 di altezza, e che recava alcune delle placchette del ciclo, delle quali un certo numero era caduta o mancante. Qui troviamo menzionato inoltre per la prima volta, segno preciso che esso per la prima volta viene composto, l'*antependium* dell'altare con un'anima di legno e l'inserimento delle for-

melle eburnee del Vecchio e del Nuovo Testamento. Inoltre un numero significativo di altre placchette, grandi e piccole, come anche di pezzi delle cornici: un preciso indizio che tutto ciò che era stato salvato dallo smantellamento completo dell'opera era stato trasferito, come oggetto di valore, all'interno della Cappella del Tesoro.

Probabilmente la situazione cambia nel Seicento, ma non si conoscono finora fonti al riguardo: sappiamo che l'arcivescovo Lucio Sanseverino (1612-1623) fece realizzare importanti lavori nel Tesoro e vi volle essere sepolto; forse in questa occasione vennero risistemati gli avori; infatti nelle testimonianze di primo Settecento troviamo ormai due soli oggetti nella cappella:

"dove si conservano le cose più preziose e primieramente nel prospetto di detta camera vi è un altare con suo paliotto di legname in cui con quadretti insculiti in avolio vi è affigurato il Testamento Vecchio e Nuovo e sopra di detto altare vi è un/ credenza grande con sue porte... e dentro in varij spartimenti si conservano le sacre reliquie"

Al muro di detto reliquiario "vi è un altro quadro ancora pendente, anche d'avolio, historiato, manchante di molti pezzi, et alcuni sono conservati nel stipo collaterale della porta"

Da questi due pezzi si ricavò il nuovo rivestimento dell'altare, realizzato intorno al 1730 e che reimpiegò tutti i pezzi fino ad allora conservati presso il Tesoro, rivestimento che fu visto e esaminato dall'abate Galiani intorno al 1750.

Discussion

Chairman, Massimo Bernabò: stamattina abbiamo avuto tre diversi approcci ai nostri avori, dopo l'introduzione fatta da Francesca Dell'Acqua: abbiamo avuto un approccio tecnico sugli avori da parte di Anthony Cutler; quindi Fabrizio Crivello ha posto il pro-

blema della datazione in relazione ad opere coeve; infine Antonio Milone ha presentato documenti storici. Aprirei la discussione.

Valentino Pace: Le tre relazioni mi sembra abbiano un filo rosso che le lega. Partendo dalla lezione di Antonio Milone, in primo luogo in essa vi è l'ammonizione a tenere sempre presente le perdite, perché purtroppo noi stessi molto positivisticamente certe volte ragioniamo in termini di assenza di confronti, da cui deduciamo l'implausibilità di una certa asserzione. Questo ormai metodologicamente non regge, perché, se le opere non ci sono, questo non è colpa delle opere stesse, quanto del destino, chiamiamolo così. Il caso di Anania è esemplare. Passando alla relazione di Fabrizio Crivello, vediamo giustamente l'importanza di un avorio trascurato da tutti che è quello di Rambona. C'è una fase pre-Millennio sulla quale noi non abbiamo certezze. E quindi quando ci appoggiamo alla frase di Desiderio [di Montecassino, cfr. *Chronicon Casinense*] e di quanto ha fatto, è un *topos*, che quindi non ci deve far escludere, come ha sottolineato Fabrizio, la possibilità di interventi ulteriori rispetto ai bizantini. E quindi il riferimento ad un vuoto 'pneumatico' ante-Millennio, con possibili incidenze su Montecassino, è naturalmente un pò, non dico una 'caduta del mito', ma un 'ridimensionamento' del multiculturalismo, che non dobbiamo obbligatoriamente andare a cercare per sentirci moderni. Il bizantinismo degli avori di Salerno è praticamente inesistente, questi avori di Salerno non hanno sostanzialmente una componente bizantina, e sono anzi radicati in un passato, chiamiamolo così, territorialmente più prossimo. Questo sta a significare, ringraziando Tony Cutler per le sue osservazioni, che chi ha fatto gli avori di Salerno non è necessariamente legato per l'*expertise* tecnico a Bisanzio. Perciò il discorso funziona, il che ci riporta alla necessità del contesto, di *dove* sono stati creati, su questo ciascuno di noi ha la propria ipotesi, e di *quando* sono stati creati, e io ho la mia.

Antonio Braca: Mi interessavano due cose nella relazione di Antonio Milone: la tavoletta [del gruppo di Salerno] di Berlino [*Abramo e il tabernacolo*] e quella di Salerno [*Mosè riceve le tavo-*

le della Legge]. E' necessario stabilire se esse siano quadrate [integre] o due metà. Questo sembra un aspetto marginale per chi non ha competenze o cognizione specifica degli avori di Salerno. Ma avere due formelle quadrate che sono alle due estremità, ai limiti del racconto, è fondamentale. Rimetterle insieme fa sì che non ci sia contiguità tra [la narrazione di] Abramo e Mosè. Questo è uno degli aspetti che un convegno del genere può chiarire, non dico definitivamente, ma abbastanza, in quanto Bergman, Hempel e io stesso abbiamo fondato su queste tavolette ciascuno le proprie ipotesi ricostruttive. E' in questi termini che ci deve essere una lettura fondamentale delle fonti che produce Antonio Milone. Leggendo Venturi io mi convinco che esse siano due tavolette distinte, e non due metà. Altro aspetto [a cui intendo riferirmi] nella relazione di Fabrizio Crivello: la cassetta di Farfa o è amalfitana, e si discute della presunta bottega amalfitana e delle sue specificità; oppure è cassinese o di altra cultura, e allora viene meno l'ipotesi dell'amalfitanità. C'è una connessione logica che questo convegno ha la necessità di chiarire e di determinare. Io pensavo che con il catalogo della mostra degli avori fatta con Ferdinando Bologna due anni fa [Museo Diocesano, Dicembre 2007-Aprile 2008] avessimo dato un contributo per una nuova base critica sul rapporto con gli avori e sull'amalfitanità. Mi rendo conto che è un problema che dobbiamo ancora discutere. Non è un appunto, ma una puntualizzazione del problema critico.

Chairman, Massimo Bernabò: Sulla relazione di Milone, volevo soltanto dire che a me è piaciuto molto il fatto di ricostruire nei secoli quel che c'era, o che i documenti dicono che ci fosse. Però qualche volta possiamo porci forse in maniera critica nei confronti delle fonti, perché possono anche sbagliare. Quando sono state mostrate le sei tavolette che mancherebbero nel ciclo, in quel caso secondo me erano sette e non sei. Come mai ad esempio nella scena *Dio parla a Mosè* Mosè viene presentato con una lunga barba, come un uomo anziano, e poi in *Mosè riceve le tavole della Legge* come un ragazzino? Queste cose non le metto insieme. Su questo avrei bisogno di una spiegazione.

Antonio Milone: Nello schema che ho proposto volevo semplicemente dire che gli avori risistemati nel 1730 come numero corrispondono a quelli che ha visto Galiani, e che abbiamo conosciuto attraverso o la loro sussistenza a Salerno, o la loro dispersione. Ho fatto un semplice ragionamento, ovvero ci sono trenta pezzi doppi, perché naturalmente quando Galiani dice di aver contato trentasei avori, è partito dal presupposto che gli avori di Salerno avessero una sistemazione a scene doppie, per cui ha contato ogni due scene come un unico pezzo. Per cui, avendo trenta pezzi nel paliotto, abbiamo per l'esattezza nove pezzi slegati sui fianchi e sul bordo. Galiani non ha detto che ci sono nove pezzi di cui tre doppi e tre singoli: probabilmente ha fatto un conto generale e ha detto che oltre questi trenta ce ne sono altri dodici (doppi), per cui nella mia ricostruzione risultano sei tavolette. Questa è una deduzione mia. La sistemazione che ho presentato era semplicemente per dire che vi sono sei tavolette con due scene su ciascuna, non volevo mettere insieme Abramo con Mosè. Non sono riuscito a ricomporre l'altare con le tavolette, ma volevo semplicemente fare un discorso logico. Probabilmente Galiani ci sta dicendo che nel 1730, prima dell'inizio delle spoliazioni, gli avori sono gli stessi che poi sappiamo essere rimasti a Salerno. Perché, oltre ai trenta che non si sono mai mossi dal paliotto del 1730, noi avevamo alla fine dodici scene che vengono lette da Galiani come sei tavolette, per cui il suo conto lo porta a trentasei pezzi. Non volevo toccare problemi iconografici, né della ricomposizione originaria, etc., ma soltanto capire se alla metà del XVIII vi fossero avori in più o in meno rispetto a quelli che conosciamo.