



## Maniera saracena in Italia meridionale: l'olifante Basilewsky

Valentino Pace

Università degli Studi di Udine /  
Trinity Coll., Hartford, Conn. - Rome Programm

*A Xenia Muratova, russa e italiana,  
studiosa del mondo medievale  
e carissima amica da oltre 40 anni*

**F**ra i tanti tesori della collezione Basilewsky venuti a Torino per la mostra del 2013 figurava anche uno splendido olifante (*cornu eburneum*, ovvero “corno d’avorio”, nella terminologia medievale), che il collezionista russo acquistò fra il 1870 e il 1874, in precedenza nel tesoro della collegiata di Saint-Frambourg a Senlis (Oise), in Francia<sup>1</sup> (figg. 1 e 2).

L’ornato decorativo di questi avori di rado rinvia esplicitamente a temi cristiani: in grande evidenza nell’olifante da Saint-Arnoul di Metz, oggi nel museo parigino di Cluny, dove è rappresentata un’*Ascensione*, con pur esplicita, ma meno ostentata evidenza in un altro caso<sup>2</sup>. Tuttavia è proprio nei tesori delle chiese che se n’è trovato e ancora in parte se ne trova un buon numero, tesaurizzati soprattutto per l’intrinseco valore del prezioso materiale, ma talora anche utilizzati per contenere sacre reliquie<sup>3</sup>.

Presenti dunque in origine in diversi centri dell’Europa cristiana, buona parte ne è documentata fra la Francia, l’Inghilterra e sedi dell’Impero, con sporadiche presenze altrove mentre, sorprendentemente, non si conosce nessuna citazione o presenza *ab antiquo* in Italia (l’unico che oggi si trovi nella penisola è quello del museo del Bargello a Firenze [Kühnel n. 78], di provenienza sconosciuta) e soprattutto, ancor più sorprendentemente, nell’Italia meridionale, continentale o insulare<sup>4</sup>. È una sorpresa che nasce dal fatto che sin dai primi e pionieristici studi e dai seguenti, autorevoli contributi, è stata ipotizzato per molti di loro proprio un’origine italo-meridionale, basandosi su una pluralità di indizi: il comprensibile presupposto che opere di tal genere, fortemente orientate su modelli fatimidi, possano essere state lì prodotte, in quanto area privilegiata per l’incontro della cultura figurativa del mondo musulmano del Nord-Africa con l’Occidente medievale intorno all’XI secolo, la presenza o

destinazione nella Campania di allora, fra Salerno ed Amalfi, di avori o sculture con essi davvero paragonabili, le assonanze colte con la scultura campana e pugliese intorno al 1100<sup>5</sup>. La situazione storiografica è comunque ancora aperta poiché di recente uno studioso ha riferito la produzione di una parte di questi olifanti, di quelli finora attribuiti anche all’Italia meridionale, proprio all’area nord-africana e a maestri “fatimidi” caireni lì attivi per locali committenze di prestigio<sup>6</sup>; si è anche fatta sentire l’esigenza di un approfondimento della formulazione geografica dell’“Italia meridionale” che, al di là del documentato referente comparativo dell’area Amalfi-Salerno, deve anche saper precisare in dettaglio la possibilità di eventuali alternative territoriali come quella pugliese (Bari) o siciliana, chiarendone più rigorosamente ragioni e limiti<sup>7</sup>.

In questa sede non occorre certo rivangare e discutere l’intera vicenda. Anche se infatti, almeno in linea di principio, la proposta di assegnare alla società islamica (fatimide) il credito dell’originaria ‘invenzione’ di questa categoria di manufatti di prestigio ne può suggerire un conveniente paradigma geocronologico di prima origine, resta tuttavia indiscutibile che molti di questi olifanti dovettero essere prodotti per una committenza occidentale; l’invenzione del loro “formato figurativo”, “mit Tierdekor in Kreisen”, pur non sconosciuto in assoluto nel mondo islamico, è tuttavia fortemente consona con la tradizione d’immagine italo-meridionale<sup>8</sup>. L’ornato dell’olifante Basilewsky lo apparenta appunto a numerosi altri che pure raffigurano immagini di animali ospitati entro tondi. Sul registro alto, a conclusione del corno, i due nastri che compongono le circonferenze sono segnati da un solco centrale e si annodano con regolarità secondo un modulo compositivo di consolidata tradizione in mosaici pavimentali dell’oriente cristiano e altrove; gli spazi di risulta fra le circonfe-

Pagina a fronte:

1-3. *Olifante Basilewsky*, Italia meridionale (Puglia?), ca. 1100, veduta d’insieme. San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, inv. Φ 5.



renze sono riempiti da grappoli, mentre un cordoncino ondulato e una serie di circoletti fasciano con eleganza i bordi. Sette sono le immagini degli animali sulla fascia alta, disposte in equilibrata simmetria, poiché due sequenze di tre, con un grifone a capofila, si dirigono l'una verso l'altra, mentre la settima figura è un'aquila araldica, ad ali frontali (fig. 3). Oltre a questa aquila (su un lato reintegrata da un restauro) e ai due grifoni il repertorio animalistico comprende due leoncini, un pavone e un volatile, tutti caratterizzati da bulbi oculari circolari e forati al centro, da corpi segnati da coppie di svirgolate, mentre il piunaggio è determinato da incisioni rettilinee.

Sul corpo dell'olifante il vocabolario ornamentale è sostanzialmente il medesimo, ma il nastro delle circonferenze è adesso a fettuccia semplice, mentre i grappoli d'uva si alternano a una sorta



di pigna, dalla superficie solcata graficamente da svirgolate (fig. 5). I tondi sono disposti su tre piani e gli animali al loro interno solo in due casi sono affrontati, altrimenti collocati in sequenza pur se con pose diversificate. Con un'unica eccezione il repertorio degli animali – un leoncino e un lupo, antilopi e stambecchi, un cammello, un cinghiale, pavoni e altri uccelli, una lepre –



4. Olifante *Basilewsky*, particolare con lepre alata.

5. Olifante *Basilewsky*, particolare del "basilisco".

non sollecita interrogativi, allineandosi in una tradizione d'immagine presente sui numerosi altri avori del genere. L'eccezione, significativa, è quella di un galletto, dal quale spunta un piumaggio metamorfizzato in uno squamato corpo anguiforme concluso da una testa forse di gazze: dunque una bestia 'ibrida' del tutto verosimilmente modellata su un prototipo di basilisco, cui per affabulazione figurativa è stata apposta una testa impropria (così come avviene per la coda del vicino leoncino)<sup>9</sup> (fig. 5).

Quel che resta dello spazio libero disponibile è stato riempito di altre minuscole immagini: sulla base, vicino all'imboccatura, sono cadenzate le figure di tre animaletti ibridi, fra i quali una sorta di lepre con le ali (fig. 4).

I caratteri di questo ornato (per modalità esecutive e iconografiche) indiziano dunque chiaramente quella compresenza di diverse culture d'immagine dell'area mediterranea che qui, come per molti altri olifanti, ne ha conseguentemente fatto supporre l'esecuzione nel pur generico territorio "italomeridionale". In particolare, per la presenza di più elementi di similitudine – fra i quali il "basilisco" in forma di "gallo-serpente" e l'acconciatura sulla testa del cammello – l'olifante *Basilewsky* è stato confrontato con un frammento del Metropolitan Museum di New York (Kühnel n. 68), ritenendosi di potersene desumere una stretta prossimità di bottega. Così scrive, in proposito, Ernst Kühnel nella scheda del suo *Corpus* che, qui si riporta per debito di precisione e correttezza storiografica: "Das Horn zeigt in den Tiermotiven und selbst in deren Anordnung auffallend enge Übereinstimmung mit dem Fragment im Metropolitan Museum bis in die Einzelheiten der Zeichnung; nicht nur der ungewöhnliche Hahn mit Basilisk kommt genau so vor, der Vogel, der sich in den Flügel pickt, der Eber u. v. a., sondern auch der Kamelkopf auf dem New Yorker Fragment findet hier seine Erklärung. Es muß also eine engere Werkstattbeziehung angenommen werden, trotz der abweichenden Bortenbehandlung, und man wird hier wie dort an einen sarazenisch beeinflussten abendländischen Schnitzer denken"<sup>10</sup>. Va aggiunto che un'altra precoce apparizione del basilisco "gallo-serpente", che ritorna anche in questo frammento, si segnala nel pannello salernitano con la *Creazione*, dunque in un'opera italo meridionale di fine XI secolo<sup>11</sup>.

Senza confronti con gli altri olifanti resta invece l'enigmatica testa maschile dalle orecchie d'asino (fig. 6): "Auch die menschliche Maske ist eher in der romanischen Plastik als in Orient zu belegen, allerdings selten isoliert, meist in Verbindung mit Ranken oder Tiermotiven", secondo quanto ne scrive lo stesso Kühnel, peraltro con un riferimento bibliografico privo di effettivi e convincenti riscontri comparativi<sup>12</sup>. L'idea' tuttavia, di inserire nell'ornato una testa del genere, fantastica o realistica che si credesse, senza un nesso narrativo, sembra in-

6. *Olifante Basilewsky*, volto di uomo dalle orecchie d'asino fra racemi con cinghiale e uccello.

7. *Olifante Basilewsky*, ornato a treccia.



fatti estranea a un contesto “rein fatimidisch” e piuttosto segno ricettivo di immagini desunte dall’immaginario figurativo occidentale, anche se è difficile e rischioso il poter stabilire quale ne sia stato il diretto canale di trasmissione: da manoscritti miniati, da avori intagliati, da smalti, da scultura monumentale.

Esclusivo dell’olifante Basilewsky è, infine, anche l’ornato nastriforme “a griglia” sulla fascia ampia vicino l’imboccatura, senza dubbio anch’esso un prelievo da motivi decorativi ubiqui nell’alto medioevo e nella prima età romanica ‘occidentale’, qui elegantemente elaborato con le curve a ricciolo e con spaziata cadenza (fig. 7). L’olifante Basilewsky denuncia dunque ripetutamente un ‘gusto’ che deve farlo assegnare a una committenza ‘non islamica’, cioè occidentale, giusto quanto ne ha già scritto la storiografia<sup>13</sup>. A parte il “basilisco” che, se tale intenzionalmente inteso, implica già di per sé riferimenti testuali e mitologici di radice occidentale, il leoncino con la testina a terminazione della sua coda suggerisce ancor prima la conoscenza delle creature “miste”, dei *Mischwesen*, tipici soprattutto della miniatura occidentale altomedievale e romanica, dall’Inghilterra all’Italia, e in quanto tali esportabili dai luoghi d’origine ad altri, dove i loro codici potevano essere utilizzati. Lo stesso, verosimilmente per la testa a orecchie d’asino, il cui spunto potrebbe essere stato



dato da pagine di innumerevoli codici miniati, come per esempio, tanto per fare una citazione da un codice famoso, dalle pagine dei canoni dei Vangeli franco-sassoni di Noyon<sup>14</sup>. Non può tuttavia escludersi che il canale di trasmissione sia stato altro e che proprio l’inserzione della testina a orecchie d’asino nell’olifante sia un ricordo delle testine (pur non altrettanto ‘grottesche’, ma altrettanto prive di nesso con l’adiacente contesto d’immagine) che iniziarono ad apparire sui capitelli di fine XI secolo

8. Capitello, fine dell'XI secolo. Mausoleo di Boemondo, Canosa.



in Italia meridionale (Campania, Basilicata, Puglia: tra gli esempi possibili, quello del mausoleo di Boemondo di Canosa, fig. 8)<sup>15</sup>; tanto più che l'ornato nastriforme "a griglia", presente sulla fascia ampia vicino all'imboccatura, riflette verosimilmente motivi della scultura, altomedievale o della prima età romanica<sup>16</sup>.

Chi intagliava gli olifanti si trovava in contesti storici e geografici precisi e non in un *nowhere* indefinito e uguale, fosse il Nordafrica, la Spagna, Costantinopoli, l'Italia meridionale o altrove. L'artigiano, o artista che lo si voglia chiamare, ripeteva per le eterne esigenze della pratica professionale gli schemi-base della sua tradizione d'immagine, qui e là potendo sporadicamente inserirvi quanto il circostante ambiente poteva suggerire, a lui o, chissà, al suo committente. È per questo che il tentativo di localizzarne l'operatività ha il significato di storicizzarla su coordinate concrete, pur dovendo essere consapevoli che un'attività come quella dell'intaglio eburneo di non altro necessitava che di disponibilità economica per l'acquisto dell'avorio e della presenza del 'soggetto' operante, al più aiutato da un garzone di bottega e pronto a trasferirsi dove un'occasione di lavoro lo chiamasse. È perciò assai pericolosa al proposito la tendenza storiografica a trasferire l'attenzione a opere quali gli olifanti e gli avori in genere "from 'production' to 'circulation'", ritenendosi che sia "futile to attempt to identify the 'original' works and localize these objects to singular sites of production" quando ne manca la documentazione, asserendosi che "the efforts to contain these works within individual national boundaries represent later constructions that mirror modern ideologies

shaped by nationalism rather than more fluid medieval conception"<sup>17</sup>! È una fuga in avanti, rivestita da eleganti fraseologie, che dimentica il dovere di 'storicizzare' le opere attraverso la committenza, le scelte di iconografia e di materiale, risparmiandosene la fatica di studiarne le informazioni da esse stesse offerte.

All'olifante Basilewsky è stato giustamente associato, per iconografia e qualità esecutiva, il frammento di New York (Kühnel n. 68), purtroppo anch'esso senza cogenti indizi di localizzazione o di cronologia. Fra gli altri, con i quali si può ritenere che ci sia una plausibile prossimità di localizzazione e data o, comunque, l'appartenenza a una comune traiettoria di sviluppo, è quello dell'Islamisches Museum di Berlino (Kühnel n. 60) a offrire un appiglio importante, se è vero che lo si può identificare nel "cornu eburneum" di un inventario del duomo di Spira del 1051, o in uno dei sei (!) ivi presenti nel 1065 circa; a sua volta, se se ne ammette una 'parentela' (come mi pare possibile) con l'olifante del Metropolitan Museum, forse in origine in un monastero benedettino a Dijon (Kühnel n. 67), quest'ultimo amplia l'arco dei confronti perché il suo guerriero con turbante sollecita, come noto, l'immediato ricordo di simili immagini sulla cassetta eburnea dello stesso museo (Kühnel n. 84).

Non è qui possibile seguire adesso tutta la trama degli agganci che determinano la sostanziale omogeneità del gruppo, nel quale si inseriscono anche gli olifanti del Victoria & Albert (Kühnel n. 66), e del Louvre (Kühnel n. 69) ambedue di provenienza antiquariale dell'Ottocento, o di Stoccolma (Kühnel n. 70), bottino dalla Germania al tempo della Guerra dei Trenta Anni. Quel che ne emerge è comunque una situazione apparentemente circoscrivibile in un arco cronologico difficilmente esteso oltre un paio di generazioni, vista l'assenza di indizi di mutamenti formali o di semplificazioni per una "produzione di massa"<sup>18</sup>.

Per l'olifante Basilewsky le indicazioni comparative mostrano che la sua esecuzione in area pugliese ha una forte percentuale di plausibilità. È tuttavia una conclusione che deve inevitabilmente restare aperta a un quoziente di incertezza, fin quando su tutti gli olifanti e gli avori correlati non venga condotta quella dettagliata analisi e un sistematico confronto, che, a integrazione del precedente Corpus dei "sarazenische Olifanthörner" sarà auspicabilmente

te condotta nel nuovo “Corpus of the medieval oliphants”.

Se, comunque, lungo alcuni decenni dell’XI secolo e poi forse ancora nell’iniziale XII, una ricca committenza occidentale fece ricorso a intagliatori “saraceni” dell’Italia meridionale per poter disporre di esotici *cornua eburnea*, ciò fu reso possibile in primo luogo, lapalissianamente, dalla loro presenza e dalla loro professionalità ad operare su questi specifici manufatti; ma ancor prima doveva essere scattata l’idea, geniale, di trasferire su un materiale di gran pregio un impianto ‘figurativo’, quali che fossero le forme in cui si realizzasse. Nel caso dell’olifante Basilewsky e simili la Campania altomedievale poteva aver offerto l’esemplare suggerimento delle transenne “islamizzanti” di Sant’Aspreno e sarebbe suggestivo pensare che per questo ‘tipo’ di olifanti la ‘prima’ committenza sia nata proprio nell’area ‘campana’. Nel XII secolo, a loro

volta, gli stucchi calabresi di Terreti seguitano a mostrare orientamenti figurativi perfettamente consoni per ‘gusto’, anche se diversi per specificità figurativa, con quanto esposto sugli olifanti “mit Tierdekor in Kreisen”<sup>19</sup>.

Non è questa la sede per discutere come siano iniziate, verosimilmente nella prima metà del secolo, le sequenze di committenza degli olifanti e per quali vie di imitazione, di ostentazione, di prestigio se ne sia sviluppato lo straordinario successo che ne determinò la diffusione in tutta Europa. Anonimi ne sono restati anche gli autori, gli artigiani (o artisti) che non ebbero la stessa presunzione dei *magistri marmorarii* romani di cui invece conosciamo nomi e trafila genealogica.

Sappiamo soltanto qualche nome di chi più vicino a noi, da raffinato collezionista, seppe coglierne il fascino e apprezzarne la bellezza: fra questi Alexander Basilewsky<sup>20</sup>.

## NOTE

\* *Nell’intervallo fra la consegna del mio testo e la sua pubblicazione è stato stampato il libro qui annunciato alla nota 1: Shalem 2014. All’olifante qui discusso è dedicata la scheda A 30 (pp. 250-252) nella quale ne viene esclusa una bottega fatimide, accettandosene un’esecuzione nell’Italia meridionale (continentale o insulare), peraltro spostata cronologicamente “non prima della fine del XII secolo” (ed entro l’intero XIII), per l’indizio figurativo del volto “a orecchie d’asino” e delle figurette nei triangoli, denominate “Drachenwesen” (vedi qui la fig. 4 della “lepre alata”). Poiché la rete dei rapporti con i diversi olifanti mantiene le inerenze con il gruppo “a racemi” e conferma la vicinanza con l’olifante di New York (K. 68), una data così tarda come la fine del XII secolo (o addirittura oltre) mi pare tuttavia rischiosa. Resto dell’idea che, al di là di quanto da me supposto nel testo, all’intagliatore dell’avorio sia stato possibile desumere queste ‘presenze’ dal pirotecnico apparato figurativo della Bauskulptur pugliese, da Bari a Barletta (vedi Schäfer-Schuchhardt 1986). In qualche caso il confronto potrebbe addirittura capovolgere, come per le transenne meridionali della cattedrale di Bari (Schäfer-Schuchhardt 1986, p. 28 e tav. 73a; Coden 2006, p. 472), del secondo quarto del XIII, con figurette di animali entro triangoli di risulta assai simili alla lepre alata e ai suoi vicini sull’olifante, tali da poter almeno testimoniare la comune convergenza su medesimi modelli “romanici” del secolo precedente.*

<sup>1</sup> M. Kryžanovskaya, in *Il collezionista di meraviglie* 2013, p. 53, n. 12. La scheda più accurata resta quella nel volume/corpus sugli “olifanti saraceni” di Kühnel 1971, I, n. 64 (p. 57), II, tavv. LXI-LXII. A questo volume si farà sintetico riferimento nel testo indicando in abbreviazione cognome dello studioso e numero di catalogo dell’opera. Per significative aggiunte al repertorio “saraceno”: Rosser-Owen 2004. Un *Corpus of the Medieval Oliphants*, curato da Avinoam Shalem, del quale si veda per ora il volume del 2004 (oltre a numerosi altri articoli), dovrebbe

essere presto pubblicato. Recentissima e ancora inedita è una *Mémoire* presentata all’Ecole du Louvre: Moretti 2013.

<sup>2</sup> La scena dell’*Ascensione* ha una discussa ma verosimile pertinenza all’originario olifante: Gaborit-Chopin 2003, pp. 205-206 e 217-218; e L. Speciale, in *L’enigma degli avori medievali* 2008, II, pp. 470-472, n. 86. Un agnello crucifero e una mano benedicente vennero intagliati sull’olifante “Pierpont Morgan”, inv. 17.190.218, oggi al Metropolitan Museum, per una cui foto d’insieme e la sola menzione vedi Frazer 1985/86, p. 23 e fig. 21. Moretti 2013 non ha dimenticato di citarlo, in relazione all’avorio del museo di Cluny.

<sup>3</sup> Per la “cristianizzazione” degli olifanti e la loro presenza nei Tesori delle chiese vedi Shalem 1998 e 2004, in part., pp. 107-135.

<sup>4</sup> Kühnel 1971, pp. 85-88 ha selezionato una prima sistematica documentazione delle fonti esistenti.

<sup>5</sup> Non ha senso di ripercorrere qui in dettaglio il percorso storiografico delle diverse ‘attribuzioni’, che la storiografia più o meno riporta in ogni occasione di discussione di questi avori. Per le più recenti sintesi orientative cfr. Pace 2003 e 2004, ma soprattutto Shalem 2004, pp. 8-12, oltre che alle pp. 50-54 e *passim*. Per la prima supposizione di un’origine italiana vedi comunque von Falke 1929 e poi Kühnel 1959 e 1971, pp. 1-24; per il nesso Salerno-Amalfi soprattutto Swarzenski 1962 e Fililitz 1967, che ha ‘aperto’, pur con qualche genericità, su una direzione pugliese (Bari). Per il ruolo di Amalfi il più recente intervento di peso è quello di Braca 2008. Per la questione “bizantina”, ovvero “costantinopolitana” cfr. adesso Eastmond 2012, senza ovviamente dimenticare von Falke 1930.

<sup>6</sup> Shalem 2006.

<sup>7</sup> Pace 2003 e 2004, in particolare per una più insistita attenzione verso la Puglia. Eccellente la presentazione e discussione del materiale ‘islamizzante’ presente nell’Italia medievale in Gabrieli, Scerrato 1979.

<sup>8</sup> Kühnel 1959 e 1971, pp. 16-17.

<sup>9</sup> Così, per esempio, Kühnel 1971 la definisce prima “Hahn” (p. 21), poi “Basilisk”. Sui Bestiari medievali, nella tradizione del Physiologus, si vedano i numerosi studi di Xenia Muratova, fra i quali mi limito a ricordare un suo saggio del 1980, particolarmente importante per l’Italia meridionale, e il suo volume sul

Bestiario inglese di San Pietroburgo del 1984 (a p. 192 l'immagine e il commento sul basilisco illustrato al f. 80 del codice).

<sup>10</sup> Kühnel 1971, p. 57.

<sup>11</sup> La presenza del basilisco fu notata dal Bertaux nel 1903, p. 432, ma non ha poi più attirato l'attenzione degli studiosi, fino al recentissimo intervento di Gianadrea, in c.d.s. Per la formella salernitana vedi Bergman 1980, p. 19 e fig. 4b, oppure Braca 1994, pp. 27 (fig. IIIb) e 41; o anche *L'enigma degli avori medievali* 2008, II, pp. 272-274.

<sup>12</sup> La citazione è da Kühnel 1971. Come d'altronde lo stesso studioso scrive, nel testo di Blankenburg del 1943 mancano confronti con testine isolate di simile funzione 'ornamentale'; nulla hanno a che fare con questa testa le maschere leonine presenti nelle croci eburnee mozarabe del Louvre e Madrid (Kühnel 48 e 49), menzionate dallo studioso tedesco.

<sup>13</sup> Così anche Shalem 2004, p. 62, nota 45, sulla scia di Kühnel.

<sup>14</sup> *Trésors carolingiens* 2007, p. 215.

<sup>15</sup> Pur consapevole della prima origine di questo tema ornamentale in Normandia e delle sue lontane ascendenze classiche, ritengo interessante offrire la seguente esemplazione di casi italo-meridionali, perché in tal modo se ne mostra un'area di diffusione che in linea di principio può coincidere con l'area di produzione dell'avorio in questione, o anche di altri: capitello del deambulatorio di Venosa: Pace 1982, fig. 45 (= Pace 2007, fig. 45) o Pace 1985, fig. 9; capitello del portico di Carinola: Pace 1982, fig. 66 (= Pace 2007, fig. 78); capitelli del deambulatorio di Venosa: Pace 1985, figg. 14 e 15 oppure de Lachenal 1996, figg. 111, 112, 119-121; capitello sul transetto sinistro del duomo di Canosa: *Alle sorgenti del Romanico*

1975, p. 77; capitello all'esterno del mausoleo di Boemondo: Pace 1985, figg. 16 e 17; capitello del duomo di Taranto: *Alle sorgenti del Romanico* 1975, p. 147. Nel mio articolo del 1985, pp. 327-328, si trovano i riferimenti alla Normandia e alla pertinente bibliografia. Per la complementare presenza del motivo in scultura e miniatura aggiungo qui la citazione di von Euw 2001 (suggeritami da Fabrizio Crivello).

<sup>16</sup> Non ne ho saputo trovare di identici, ma posso almeno riferirmi, per l'Italia meridionale, all'esempio di Venosa, dove si colgono pur generiche analogie in diversi capitelli: cfr. de Lachenal 1996, figg. 105 e ss.

<sup>17</sup> Hoffmann 2001, pp. 18-19 (= Hoffmann 2007, p. 318). Il richiamo alle ideologie nazionaliste sembra mutuare, senza sufficiente conoscenza storica del passato e del presente, altre e ben più serie e fondate polemiche storiografiche, come quella di Mathews 1993, pp. 12-22, a proposito dell'interpretazione "imperiale" dell'arte paleocristiana. In merito alla "fluidità" medievale sarà doveroso ricordarsi delle orgogliose attestazioni della propria origine da parte degli artisti medievali, di frequente anche assai mobili nella loro attività (Dietl 2009), o dei tanti riferimenti ai diversi tipi di "opus", *romanum, lemovicense*, che tutti esplicano la volontà di dar valore all'area d'origine del linguaggio 'artistico'.

<sup>18</sup> Per questo fenomeno, a proposito delle cassette dipinte, vedi Shalem 2007.

<sup>19</sup> Per gli esempi citati se ne vedano le illustrazioni in Gabrielli, Scerrato 1979, figg. 303-308 e 378-379.

<sup>20</sup> Sulla prestigiosa atmosfera culturale della società dei collezionisti russi, fra i quali Basilewsky stesso, vedi Muratova 2008.

## BIBLIOGRAFIA

*Alle sorgenti del romanico. Puglia XI secolo*, a cura di P. Belli D'Elia, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, giugno-dicembre 1975), Edizioni Dedalo, Bari 1975.

Bergman R. P., *The Salerno Ivories. Ars Sacra from Medieval Amalfi*, Cambridge / Mass. 1980.

Bertaux E., *L'art dans l'Italie méridionale*, Fontemoing, Paris 1903.

Braca A., *Gli avori medievali del museo diocesano di Salerno*, Dea Edizioni, Salerno 1994.

Braca A., *Intorno alla Cassetta di avorio di Farfa: il cimelio, il donatore e la bottega amalfitana*, in *L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno*, a cura di F. Bologna, catalogo della mostra (Salerno, Museo Diocesano, 20 dicembre 2007- 30 aprile 2008), Paparo Edizioni, Napoli 2008, pp. 161-201.

Coden F., *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana (XI-XIII sec.)*, Il Poligrafo, Padova 2006.

Dietl A., *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München. 2009.

Eastmond A., *Byzantine Oliphants?, ΦΙΛΟΠΙΑΤΙΟΝ. Spaziergang im kaiserlichen Garten. Schriften über Byzanz und seine Nachbarn. Festschrift für Arne Effenberger zum 70. Geburtstag*, Mainz 2012, pp. 95-117.

Euw A. von, *Figurenkapitelle in der mittelalterlichen Buchmalerei, in Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag*, hrsg. von S. Lieb, Darmstadt 2001, pp. 21-31.

Falke O. von, *Elfenbeinhörner, I: Ägypten und Italien*, in "Pantheon", 4, 1929, pp. 511-517.

Falke O. von, *Elfenbeinhörner, II. Byzanz*, in "Pantheon", 5, 1930, pp. 39-44.

Fillitz H., *Zwei Elfenbeinplatten aus Süditalien*, Monographien der Abegg-Stiftung, 2, Bern 1967.

Frazer M. E., *Medieval Church Treasures*, in "Bulletin of the Metropolitan Museum of Art", 1985-86, pp. 3-56.

Gaborit-Chopin D., *Ivoires médiévaux, V<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle* (Musée du Louvre. Département des objets d'art. Catalogue), Réunion des musées nationaux, Paris 2003.

Gabrielli F., Scerrato U., *Gli Arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizioni*, Libri Scheiwiller, Milano 1979.

Gianadrea M., *Tra fedeltà al testo e concessioni alla nuova tradizione medievale. L'immagine del basilisco nel Rabano Mauro di Montecassino e della Vaticana*, in *Sodalitas. Studi in memoria di Faustino Avagliano*, in corso di stampa.

Hoffmann E. R., *Pathways of Portability: Islamic and Christian interchange from the tenth to the twelfth century*, in *Art History*, 24, 2001, pp. 17-50, ristampato in: *Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World*, a cura di E. R. Hoffmann, Malden/MA-Oxford-Carlton 2007, pp. 317-349.

*Il collezionista di meraviglie. L'Ermitage di Basilewsky*, a cura di E. Pagella e T. Rappe, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 7 giugno-13 ottobre 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2013.

Kühnel E., *Die sarazenischen Oliphanthörner*, in *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1, 1959, pp. 33-50.

Kühnel E., *Die islamischen Elfenbeinskulpturen. VIII.-XIII. Jahrhundert*, Berlin 1971.

Lachenal L. de, *I Normanni e l'antico. Per una ridefinizione dell'abbaziale incompiuta di Venosa in terra lucana*, in "Bollettino d'arte", 96-97, 1996, pp. 1-80.

*L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno*, a cura di F. Bologna, catalogo della mostra (Salerno, Museo Diocesano, 20 dicembre 2007-30 aprile 2008), Paparo Edizioni, Napoli 2008.

Mathews Th., *The Clash of Gods, A Reinterpretation of Christian Art*, Princeton 1993 [ed. italiana: *Scontro di Dei*, Milano 2005].

Moretti S., *Les olifants dans les collections publiques françaises* (mémoire sous la direction de Isabelle Bardiès-Fronty et de J. Chr. Tou-That), École du Louvre, mai 2013 [La *mémoire* è su richiesta disponibile alla consultazione nel Musée de Cluny].

Muratova X., *L'arte longobarda e il "physiologus"*, in Atti del 6° Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Milano 1978), Spoleto 1980, pp. 547-558.

Muratova X., *The Medieval Bestiary*, Moscow 1984.

Muratova X., *Per la storia dell'arte medievale in Russia. Gli inizi: collezionisti, amatori, scrittori, eruditi, editori, editori, primi storici dell'arte*, in *Medioevo: Arte e storia*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 2007), a cura di A. C. Quintavalle (I convegni di Parma, 10), Milano-Università di Parma, 2008, pp. 120-130.

Pace V., *Campania XI secolo. Tradizione e innovazioni in una terra normanna*, in *Romanico padano, Romanico europeo*, Atti del Convegno int. di studi (Modena-Parma) 1977), Università degli Studi di Parma 1982, pp. 226-256.

Pace V., *Roberto il Guiscardo e la scultura "normanna" dell'XI secolo in Campania, a Venosa e a Canosa*, in *Roberto il Guiscardo tra Europa, Oriente e Mezzogiorno*, Atti del Convegno int. di studio (Potenza e altrove 1985), a cura di C. D. Fonseca, Galatina 1985, pp. 323-330.

Pace V., *Fra l'Islam e l'Occidente: il mistero degli olifanti, in Studi in onore di Umberto Scerrato per il suo settantacinquesimo compleanno*, a cura di M. V. Fontana e B. Gemito, Napoli, Università degli studi di Napoli "L'Orientale" / Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente, ser. minor, LXV, vol. II, 2004, pp. 609-628.

Pace V., *Présence et reflets de l'art islamique en Italie méridionale au Moyen Âge*, in "Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", XXXV, 2004, pp. 57-69.

Pace V., *Arte Medievale in Italia Meridionale*, Napoli 2007.

Rosser-Owen M., *Ivory. 8<sup>th</sup> to 17<sup>th</sup> centuries. Treasures from the Museum of Islamic Art*, Qatar, Doha 2004.

Schäfer-Schuchardt H., *Die figürliche Steinplastik des 11-13. Jahrhunderts in Apulien*, Bd. 1, Bari 1987.

Shalem A., *Islam Christianized. Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien, second revised edition (Ars Faciendi, Beiträge und Studien zur Kunstgeschichte, 7), 1998.

Shalem A., *The Oliphant. Islamic objects in Historical Context*, Brill, Leiden-Boston 2004.

Shalem A., *From individual Manufacturing to Mass Production: Notes on the Aesthetic of the Islamic Traded Ivories of the Crusader Era*, in *Facts and Artefacts. Art in the Islamic World. Festschrift für Jens Kröger on His 65<sup>th</sup> Birthday*, a cura di A. Hagedorn e A. Shalem, Leiden-Boston 2007, pp. 231-249.

Shalem A., *Hybride und Assemblagen in mittelalterlichen Schatzkammern. Neue ästhetische Paradigmata im Hinblick auf die Andersheit*, in *Le trésor au Moyen Âge. Discours, pratiques et objets*, Études réunies par Lucas Burkart, Philippe Cordez, Pierre Alain Mariaux et Yann Potin, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2010 (Micrologus' Library, 32), pp. 297-313.

Shalem A., *Die mittelalterlichen Olifante*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 2014.

Swarzenski H., *Two Oliphants in the Museum*, in "Bulletin of the Museum of Fine Arts", 60, 1962, pp. 27-44.

*Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, a cura di M.-P. Laffitte e Ch. Denoël, catalogo della mostra (Parigi, Bibliothèque nationale de France, 21 marzo-21 giugno 2007), Paris 2007.

## Maniera saracena in Southern Italy: the Basilewsky Oliphant

The "Basilewsky oliphant" is a splendid example of precious ivory objects that were highly treasured in the middle ages. Even if very rarely decorated with religious themes, many of them are reported to have been conserved in churches, thanks to gifts from aristocratic and rich patrons. Carved with different kinds of ornamentation, in the 19<sup>th</sup> c. the Basilewsky oliphant belonged to a church in Senlis (France). This type of artifact, labelled by German scholarship as "mit Tierdekor in Kreisen" (with animals within scrolls: figs.1-3), is ascribed to saracenic workshops active in Southern Italy between the second half of the 11<sup>th</sup> and the early 13<sup>th</sup> centuries. Even if some of these objects have been recently attributed to Fatimid workshops in Egypt, oliphants like this one give precious clues to their Southern Italian origins: in fact the choice of details 'derived' from the mythical "basilisk" (a rooster with a tail in the shape of a snake: fig. 5) found in the Bestiaries (unknown in the Islamic world but visually documented in the famous Salerno ivories of the late 11<sup>th</sup> century), the presence of a head (fig. 6, as in the abaci of capitals of "Norman" South-Italian Romanesque churches), as well as the type of aniconic decoration (fig. 7), all converge toward comparative material, that can be found in Southern Italy and especially in Apulian sculpture. The circumstantial evidence of the earliest date of an oliphant (Islamisches Museum, Berlin: K. 60) "ad 1051" or "ad 1065", the date unanimously assigned to an oliphant in New York (Metropolitan Museum: K. 67, late 11<sup>th</sup> century), together with comparative material from Apulian sculpture would indicate that this oliphant, too, was executed around 1100, or slightly later. Last, but not least, its presence in the Basilewsky collection testifies to this russian collector's exquisite taste.