



Note su due avori gotici del Museo Civico d'Arte Antica

Michele Tomasi

Université de Lausanne, Losanna

Lo studio degli avori gotici ha conosciuto un destino paradossale. La pubblicazione del monumentale studio e repertorio di Raymond Koechlin, uscito nel 1924 e tuttora indispensabile strumento di lavoro¹, anziché stimolare ulteriori ricerche, le ha, certo involontariamente, frenate, spingendo inoltre a trattare i manufatti eburnei di questo periodo come un territorio separato, isolato dalle altre arti contemporanee, all'opposto di quanto è accaduto per gli avori altomedievali o romanici studiati da Adolph Goldschmidt². Una vera svolta ha cominciato a manifestarsi solo alla fine degli anni settanta del Novecento, con la pubblicazione della bella e innovativa sintesi di Danielle Gaborit-Chopin³, in cui il periodo gotico occupava un posto d'onore, e gli incontri tra conservatori di musei europei e statunitensi lanciati allora da Richard Randall e proseguiti negli anni ottanta e novanta. Fondamentale, negli ultimi quarant'anni, è stata l'integrazione degli avori gotici nel più largo panorama della storia artistica del loro tempo⁴. Se la redazione di cataloghi di mostra e di museo continua a fornire contributi determinanti alla conoscenza del settore – e il nuovo catalogo degli avori gotici del Victoria and Albert Museum lo confermerà in modo eclatante –, gli ambienti universitari iniziano finalmente a riconoscere il rilievo di questa produzione, come provano alcune tesi di dottorato recenti, e in particolare quelle di Benedetta Chiesi, Sarah Guérin e Paula Mae Carns⁵. L'interesse ha subito un'ulteriore accelerazione negli ultimi anni, con l'avvio del progetto di censimento di tutti gli avori gotici noti condotto dal Courtauld Institute of Art, ormai solidamente avviato – la base dati contiene oggi oltre 3100 pezzi⁶. Il convegno organizzato congiuntamente, nel marzo 2012, dal Courtauld Institute of Art e dal Victoria and Albert Museum, dedicato a *Gothic Ivory*

Sculpture: Old Questions, New Directions, è stato rivelatore dei profondi cambiamenti ormai avvenuti, sia per la presenza di studiosi di varie generazioni, provenienti dai musei come dalle università, sia per il suo eccezionale successo di pubblico. In Piemonte, il progetto MEMIP ha costituito un'occasione e un incentivo a riprendere lo studio e la riflessione sui manufatti eburnei, nella maggioranza dei casi di età gotica, custoditi nelle collezioni pubbliche piemontesi e nei tesori delle chiese del territorio⁷.

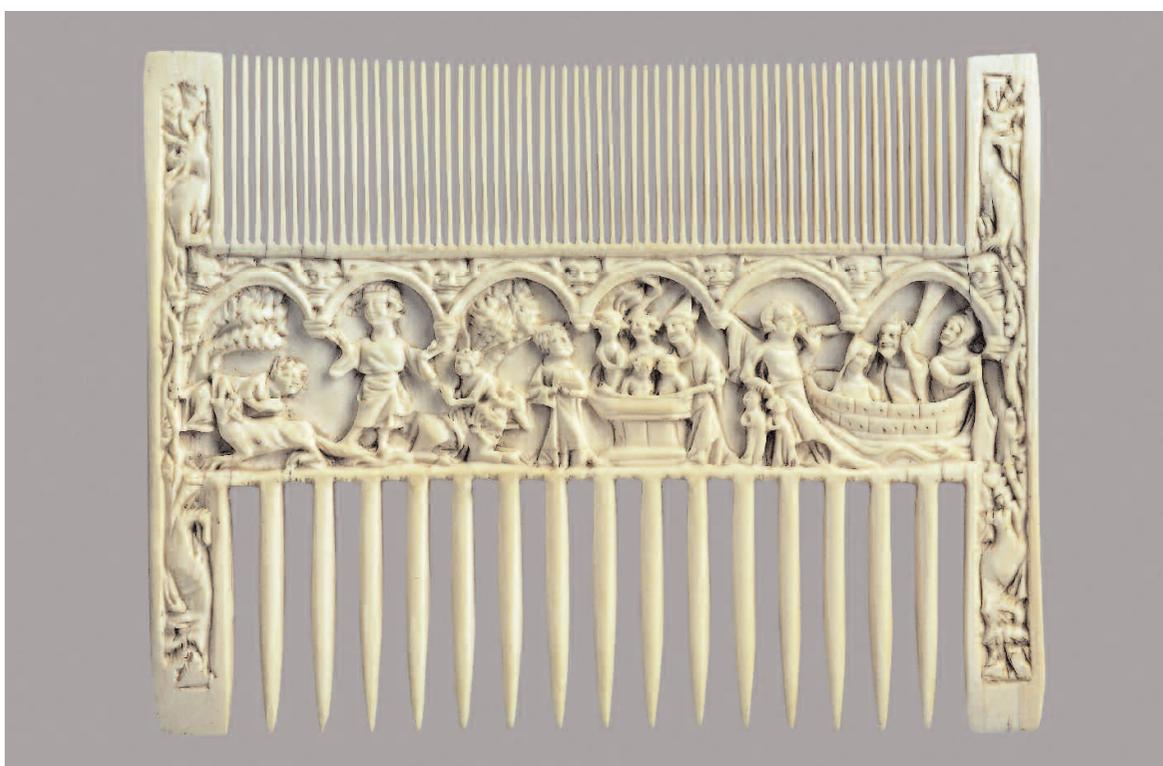
È collaborando con questo progetto che, alla luce di quanto esposto, è sorta l'idea di riflettere su alcuni avori gotici del Museo Civico d'Arte Antica. Il catalogo degli avori del museo è stato infatti pubblicato ben prima che iniziasse l'effervescenza di ricerche di cui si è appena detto; benché esso resti un utile strumento di lavoro, molte delle sue conclusioni richiedono di essere aggiornate, e molte domande nuove sono sorte da quando è uscito⁸. In questa sede, vorrei prendere in esame due pezzi, per fornire un esempio di come le questioni siano cambiate, di come le conclusioni vadano aggiornate, e di quali problemi restino aperti, ancora, nello studio degli avori gotici.

Uno dei manufatti più singolari della collezione è il pettine con scene della leggenda di sant'Eustachio⁹. Esso è menzionato per la prima volta nell'inventario del Museo di Antichità redatto tra il 1816 e il 1832¹⁰. Come la grande maggioranza dei pettini dell'epoca, esso è biconvesso e presenta una forma allungata e due file di denti, più fitti in alto, più spazati in basso, separate da una larga costola centrale di raccordo e serrate da montanti¹¹. Ciascuno di questi è ornato su ogni faccia da una coppia di dragoni protesi verso le estremità. La costola presenta episodi della leggenda di sant'Eustachio, albergati sotto sei archi a sesto acuto di



1. Pettine con storie di sant'Eustachio, Francia (Parigi?), metà o terzo quarto del XIV secolo, intaglio in avorio, faccia anteriore. Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, inv. 149/AV.

2. Pettine con storie di sant'Eustachio, faccia posteriore.



ampiezza irregolare che ricadono su mensole e i cui pennacchi sono riempiti da mascheroni. Secondo la leggenda, Eustachio visse ai tempi di Traiano e fu un comandante di cavalleria; convertito al cristianesimo con la sua famiglia dopo una visione miracolosa, sopportò con la

moglie e i figli una serie di prove degne di Giobbe, senza che la sua fede vacillasse, fino a subire il martirio con i suoi entro un bue di bronzo infuocato¹². Sulla faccia anteriore figurano (fig. 1): Eustachio a cavallo che suona il corno mentre insegue nella foresta un cervo

3. Miniature parigino, *I figli di sant'Eustachio rapiti dalle fiere*, 1335 circa, miniatura su pergamena. Parigi, BnF – Bibliothèque de l' Arsenal, ms. 5080, Vincenzo di Beauvais, *Miroir historial*, Parigi, fol. 125r (© Bibliothèque nationale de France, Paris).



Pagina a fronte:

4. Cofanetto con storie di sant'Eustachio, Parigi, 1330-1350 circa, intaglio in avorio. Londra, Victoria and Albert Museum, inv. A45-1935 (© Victoria and Albert Museum, London).

5. Coperchio di cofanetto con quattro santi, Parigi, 1310-1330 circa, intaglio in avorio. Parigi, Musée du Louvre, inv. OA122 (© RMN, Paris).

assalito da un cane; Eustachio inginocchiato in preghiera dietro al cervo, tra le cui corna appare il volto di Cristo. Sul lato posteriore si vedono altri tre episodi (fig. 2): i figli di Eustachio rapiti dalle fiere; il battesimo della famiglia di Eustachio; lo sbarco di Eustachio in Egitto, la

cui moglie è trattenuta dai marinai. Si noterà che la narrazione è selettiva e non cronologica: su un lato è celebrata la visione del santo, sull'altro il battesimo è incorniciato dalle due prove più terribili, quelle che separano Eustachio dagli affetti più stretti.



La prima scena del verso è stata sinora letta, sulla scorta di un errore di Koechlin, come un'apparizione di Cristo in sogno alla moglie di Eustachio e una seconda visione di Eustachio nella foresta. Un confronto con una miniatura in un manoscritto parigino del 1335 circa, con-

tenente il *Miroir historial* di Vincenzo de Beauvais nella traduzione francese di Jean de Vigny, permette di correggere questa lettura (fig. 3)¹³: la scena è chiaramente quella in cui il santo, per aiutare i figli a traversare un fiume, decide di portarli uno alla volta attraverso il

guado; quando ha già depresso il primo su una riva ed è a metà della corrente per andare a prendere il secondo su quella opposta, i due sono rapiti da un lupo e da un leone¹⁴.

Il pettine è stato dubitativamente attribuito da Mallé, seguito di recente da Isabelle Bardiès-Fronty, all'Italia settentrionale, ma senza alcun argomento. Pur in assenza di confronti stilistici stringenti, pare ragionevole confermare l'assegnazione, già proposta da Koechlin, a un intagliatore francese, verosimilmente parigino, con una data alla metà del XIV secolo o nei decenni immediatamente successivi. Tipologicamente, per la presenza dei mascheroni nei pennacchi tra gli archi, il nostro pettine è vicino, come notava già Koechlin, a uno con scene galanti del Museo Nazionale del Bargello a Firenze, ma lo stile di quest'ultimo è completamente diverso¹⁵.

Lasciando per ora da parte la questione attributiva, vorrei qui proporre piuttosto qualche riflessione sull'iconografia e la funzione del pezzo, comparandolo ad altri analoghi. I pettini eburnei noti dei secoli XIV e XV sono in tutto una trentina, due terzi dei quali raffigurano temi amorosi¹⁶. La scelta di una leggenda agiografica rende dunque inusuale il manufatto torinese, tanto più che sant'Eustachio è raramente raffigurato su manufatti eburnei trecenteschi¹⁷. La storia del santo orna i lati di tre cofanetti, due integri, conservati rispettivamente al Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 4) e in collezione privata a New York, e uno di cui rimane solo il coperchio, al Museo Nazionale del Bargello¹⁸. Il solo Eustachio in preghiera davanti all'apparizione di Cristo compare, accanto ai santi Cristoforo, Martino e Giorgio, sul coperchio di una quarta cassetta, ornata sui lati da episodi della storia di Perceval, custodita al museo del Louvre (fig. 5)¹⁹. Infine, alcuni momenti della leggenda di sant'Eustachio sono intagliati sulla bocca di un corno eburneo, anch'esso oggi al Victoria and Albert Museum²⁰. Sulla maggioranza di questi manufatti Eustachio compare in contesti profani, anche sul coperchio del cofanetto al Louvre, dove egli figura evidentemente come protettore e paradigma del buon cavaliere cristiano. Le frontiere tra sacro e secolare non erano però così nette: il cofanetto di Londra presenta sul coperchio quattro scene mariane. Dobbiamo concluderne che, malgrado il contenuto agiografico, il pezzo torinese era anch'esso destina-

to a un uso secolare? Questa conclusione è perfettamente possibile, ma vale la pena di considerarne anche una seconda.

Nel Medioevo, i pettini non furono solo strumenti dell'igiene personale, ma anche manufatti liturgici²¹. Dal X secolo è infatti documentato l'uso del pettine, da parte del celebrante, per ravviare i capelli prima della messa, in concomitanza con il lavacro delle mani. Gli inventari dei tesori chiesastici e i manuali liturgici confermano la diffusione di quest'uso. Numerosi pettini eburnei dell'alto e pieno Medioevo sono oggi usualmente considerati come oggetti di uso liturgico. I pettini bassomedievali, invece, vengono piuttosto ritenuti pezzi profani. Koechlin osservava che rare sono le donazioni di pettini negli ultimi secoli del Medioevo (e citava le ultime due offerte di pettini alla chiesa primaziale Saint-Jean di Lione, risalenti al 1217 e al 1259) e che spesso gli inventari trecenteschi qualificano i pettini che essi listano come "vecchi". I pettini degli ecclesiastici sarebbero diventati allora dei banali strumenti di cura del corpo²². L'esame degli inventari cardinalizi trecenteschi induce tuttavia a sfumare questa conclusione, dato che essi sembrano chiaramente indicare che alcuni pettini eburnei servivano all'antico uso liturgico: nel 1309, in una donazione *post mortem*, il cardinale Giovanni Boccamazza lascia "unum magnum pecten de ebure" al convento di Santa Maria in Gradi a Viterbo; nel 1317, un pettine eburneo compare nell'inventario *post mortem* del cardinale Matteo d'Aquasparta, all'interno di un elenco di oggetti e libri liturgici; qualche decennio prima, nella lista dei beni mobili posseduti da Gonsalvo Gudiel al momento della sua elezione al seggio arciepiscopale di Toledo, nel 1280, "duo pectines de ebore" figurano al seguito di alcune mitre e *flabella* e prima di qualche anello²³.

Non si può dunque escludere *a priori* che il pettine torinese potesse essere usato in ambito liturgico, tanto più che ancora Guglielmo Durando nel suo manuale liturgico, il *Rationale divinatorum officiorum*, cui egli stava ancora lavorando nel 1286, evoca l'uso, ora per il solo vescovo, di pettinarsi prima di celebrare la messa. Nella sua interpretazione, il gesto doveva servire a disporre l'animo alla celebrazione, liberandolo dalle preoccupazioni e dagli affanni terreni, come i capelli caduti vengono eliminati dal pettine²⁴. È dunque interessante

notare che Onorio Augustodunense, nella sua *Gemma animae*, composta nella prima metà del XII secolo, quando menziona l'atto di pettinarsi tra i gesti preparatori del sacerdote prima della messa, scrive: "Il sacerdote che si prepara a celebrare la messa, ossia a combattere la guerra spirituale per la Chiesa, deve rivestire le armi spirituali, che lo proteggano da ogni lato contro i nemici più furibondi tra i vizi"²⁵. È forse possibile che Eustachio dovesse servire da ispirazione per questo combattimento spirituale, in quanto soldato valoroso e esempio per eccellenza di fede incrollabile? Non ne abbiamo la certezza, ma vale la pena di notare che una pisside in rame smaltato prodotta probabilmente a Parigi nel secondo quarto del Trecento, oggi conservata a Londra, presenta, all'interno del coperchio, proprio la scena del rapimento dei figli di Eustachio (fig. 6)²⁶: esiste dunque un documento inequivocabile del nesso tra Eucaristia e leggenda eustachiana nella capitale francese, nel corso del XIV secolo. La scelta degli episodi sul pettine è anch'essa significativa (figg. 1-2): la scena del battesimo da parte del vescovo di Roma compare tendenzialmente solo in cicli molto estesi della vita del santo, mentre in narrazioni visive più selettive è per esempio la scena del martirio della famiglia nel buco di bronzo ad essere rappresentata più di frequente, assieme alla visione e al ratto dei figli²⁷. La selezione fu dunque meditata, ed è attraente l'idea che l'episodio battesimale sia stato incluso pensando ai compiti del destinatario dell'oggetto. Se un uso profano del pettine con sant'Eustachio rimane possibile, un uso liturgico non può essere scartato. Lo stato di conservazione non permette di risolvere definitivamente la questione. Si è di recente osservato che, essendo perfettamente conservati, i pettini eburnei sarebbero stati essenzialmente dei pezzi di rappresentanza, non destinati a un'effettiva utilizzazione; ma anche i pettini lignei, provenienti quasi sempre da contesti archeologici, presentano tracce di usura per lo più insignificanti²⁸. Non è dunque escluso che il manufatto torinese sia stato effettivamente impiegato. Nell'uno come nell'altro caso, la singolarità della sua iconografia implica con ogni verosimiglianza una sua fabbricazione su commissione, come del resto per la maggioranza degli altri manufatti eburnei gotici ornati da scene della vita del santo cavaliere e martire.



Il secondo avorio cui vorrei rivolgere la mia attenzione pone un problema ancora più difficile. Si tratta di una statuetta della *Madonna col Bambino in trono*, acquistata per mille lire il 16 luglio 1894 dalla collezione di Marcello Galli-Dunn, collezionista e antiquario piemontese vissuto a lungo in Toscana (fig. 7)²⁹. L'immagine, di grandi dimensioni, è stata intagliata nella parte superiore piena della zanna. La Madonna è seduta su un seggio ornato sui fianchi da archi a sesto acuto ciechi e sul retro da una profonda modanatura ed ha il capo coperto da un lungo velo che le scende sulle spalle; un mantello, aperto sul busto, ricade in ampi panneggi ad avvolgerle le gambe. Sulla testa, un diadema trattiene il velo, che scopre parzialmente i capelli ondulati. Sotto il manto, Maria porta una tunica con scollo circolare, stretta in vita da una cintura. La Vergine ha un viso dalla fronte ampia, con mento piccolo e grandi occhi a mandorla, e un leggero sorriso; tiene con la destra (di cui tre dita sono spezzate) un fiore. Con la sinistra sorregge il Bambino, che con la destra si aggrappa a un risvolto del velo materno (che formava sotto il suo pugno uno sbuffo oggi spezzato), mentre con la mano sinistra tiene un uccellino; tutto il braccio sinistro di Gesù è stato rifatto ed è malamente incollato al busto.

6. Pisside, Parigi, secondo quarto del XIV secolo, smalto champlevé su rame dorato. Interno del coperchio con *I figli di sant'Eustachio rapiti dalle fiere*. Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 183-1866 (© Victoria and Albert Museum, London).



7. *Madonna col Bambino*, Inghilterra (?), inizi del XV secolo, intaglio in avorio. Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, inv. 98/AV.

Avvolto da un lembo del velo, che lascia scoperto il busto e le braccia massicci, il Bambino poggia il piede sinistro sul trono, il destro sulla gamba della madre, in un movimento di torsione che lo porta a volgere all'osservatore il viso pieno sotto le fitte ciocche scomposte. La base della statuetta presenta al centro un foro riempito con un perno ligneo; la superficie è fittamente graffiata, come di norma, per facilitare l'adesione a un supporto. Gli orli del velo di Maria, danneggiato sulla destra in corrispondenza della nuca, e i fioroni della sua corona sono consunti; tracce di consunzione sono visibili sulla parte sinistra della nuca del Bambino e sui capelli della Vergine, vicino alla

scriminatura. Il piede destro della Madonna manca della punta. Il velo, il fiore e il collo (come indica una traccia lungo lo scollo) sono stati rilavorati, molto probabilmente a seguito di danni subiti dalla statuetta. Ampii resti di doratura sono presenti nelle capigliature, e tracce di colore rosso e blu compaiono nei risvolti delle pieghe del velo e del manto; un motivo decorativo in oro figura sul lato interno del bordo della manica destra di Maria (fig. 8). La distribuzione della policromia e la sua gamma cromatica corrispondono alle pratiche correnti nel XIII e XIV secolo, e il motivo ornamentale del polsino è simile a quelli antichi conservati su talune statuette gotiche³⁰: i colo-

ri assai vivi potrebbero dunque essere il frutto di una ridipintura condotta sulle tracce di una policromia antica.

Il pezzo non ha ricevuto sinora molta attenzione critica, probabilmente perché sulla sua autenticità pesano dubbi ventilati sin dagli anni sessanta. Mallé trovava sospetti il braccio di Maria sospeso nel vuoto e l'esecuzione del trono, a suo dire freddamente accademica, mentre per Tardy erano piuttosto il volto dai tratti "grossolani" e il panneggio, dall'andamento "complicato e illogico", ad apparire incongrui. In realtà, il panneggio della Madonna è la parte che si presta più agevolmente a confronto, e che permette di associare la statuetta a un gruppo di opere ormai ben definito³¹. Si tratta di un insieme di cinque figure di Madonna in trono, conservate a Londra, New Haven, New York, Parigi e San Pietroburgo, cui se ne aggiunge una sesta stante, custodita a Baltimora³². Il gruppo è stato costituito nel 1983 da Neil Stratford, che ha proposto di confrontare appunto il sistema dei panni con quello di due statue frammentarie del museo dell'abbazia di Glastonbury, e di riferire dunque almeno parte delle immagini eburnee ad intagliatori più o meno fortemente impregnati di cultura inglese, o a intagliatori francesi che avevano recepito modelli inglesi³³. Negli ultimi decenni, una larga parte della critica si è accordata nell'attribuire queste figure mariane all'Inghilterra, scalandole tra la fine del XIII secolo e il terzo quarto del XIV secolo. L'attribuzione dell'intero gruppo di riferimento all'Inghilterra è ora rimessa in discussione da Paul Williamson, che non trova stringenti i confronti con le statue di Glastonbury e osserva che la provenienza di tutte le statuette in questione rinvia alla Francia, proponendo dunque di attribuire le immagini eburnee a intagliatori francesi, forse attivi in Normandia³⁴.

Uno dei tratti più caratteristici del gruppo è il modo in cui il mantello crea una grande piega a 'V' tra le gambe, sopra la quale è ripiegato e disteso un lembo del rovescio del mantello che scende appena a coprire il ginocchio. Ai lati della 'V', pieghe tubolari si dispongono in diagonale, spezzandosi a contatto col suolo, mentre altre pieghe si aprono a ventaglio sui lati. Il sistema complessivo del drappeggio della Madonna di Torino è molto vicino sia a quello dell'avorio newyorkese (fig. 9), sia a quello della statuetta londinese (fig. 10), che è però



8. *Madonna col Bambino*, dettaglio della mano destra della Madonna.

9. *Madonna col Bambino*, Inghilterra (Westminster o Londra?), 1290-1300 circa, intaglio in avorio. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, inv. 1979.402 (© The Metropolitan Museum of Art, New York).

10. *Madonna col Bambino*, Inghilterra o Francia (?), metà del XIV secolo, intaglio in avorio. Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 201-1867 (© Victoria and Albert Museum, London).



11. *Madonna col Bambino*, Inghilterra, 1400 circa, intaglio in avorio, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 202-1867 (© Victoria and Albert Museum, London).



speculare. Rispetto a queste due figure, però, la complicazione dei ricaschi richiama piuttosto una seconda statuetta del Victoria and Albert Museum (fig. 11), considerata inglese e situata attorno al 1400³⁵. Come su quest'ultima statuetta e in quella di New York, e a differenza delle altre, il manto non nasconde il busto sotto una cascata di pieghe curvilinee, ma si apre scoprendo la tunica sottostante. Con i due avori di Londra, quello di Torino condivide anche l'aspetto erculeo del Bambino.

Alcuni caratteri della figura di Torino discordano peraltro da quelli del resto del gruppo. Anzitutto, il panneggio è meno logico: nelle altre immagini, le pieghe tubolari diagonali risultano dall'inarcatura del busto di Maria, che qui però è verticale. In secondo luogo, la struttura del viso è completamente diversa tra la Madonna torinese e le sue parenti, e non è confrontabile con nessun altro avorio a me noto. Pure il trattamento singolare dei capelli di Maria, resi come spesse corde stoppose, non ha paralleli. Anche tecnicamente l'avorio torinese presenta alcune differenze: mentre le altre statuette del gruppo hanno il capo predisposto per ricevere una corona metallica, qui il

diadema è intagliato direttamente nell'avorio. Come si è osservato più sopra, tuttavia, la statuetta è stata certamente ripresa in alcuni punti, per cancellare le tracce di un qualche incidente antico; non è impossibile che anche il viso di Maria sia stato interessato da un intervento – forse una levigatura generalizzata –, tanto più che l'avorio appare qui più chiaro e pulito che sul velo e sul collo, che pure è meno esposto al depositarsi della polvere.

Se si trattasse di una creazione ottocentesca, l'intagliatore avrebbe dovuto scegliere d'imitare il sistema di panneggi di un piccolo gruppo di opere molto singolare e allora non identificato come un insieme coerente. Solo una delle statuette di Londra, la meno prossima (fig. 11), avrebbe potuto servirgli facilmente da modello, dato che di essa era disponibile, prima del 1876, un calco³⁶. Tutte le altre Madonne col Bambino del gruppo succitate sono state rese accessibili in fotografia solo dopo l'acquisizione della nostra figura da parte del Museo torinese³⁷. Lo scultore ottocentesco avrebbe inoltre dovuto essere in grado di aggiornare in modo coerente il panneggio delle statuette trecentesche in direzione 'gotica internazionale'. Una

tale ipotesi pare inverosimile, ed è dunque più probabile che ci troviamo di fronte ad una statuetta scolpita effettivamente attorno al 1400, verosimilmente in Inghilterra (date le somiglianze con la Madonna inv. 202-1867 del Victoria and Albert Museum), parzialmente restaurata e rilavorata nell'Ottocento per cancellare le tracce di una storia, com'è naturale, non priva d'incidenti. Un'analisi scientifica della statuetta torinese, per datare col metodo

del radiocarbonio l'avorio in cui è intagliata, potrebbe fornire un prezioso elemento di valutazione per sciogliere definitivamente i dubbi relativi all'opera. Per fare avanzare le conoscenze sugli avori gotici, sarà necessario proseguire sulla via intrapresa dagli studi negli ultimi anni, facendo ricorso a tutti gli strumenti della storia dell'arte, ma anche alla collaborazione degli scienziati – è questo lo spirito del progetto MEMIP.

NOTE

Quest'articolo nasce dall'intervento da me tenuto alla giornata di studi *Arti preziose del Medioevo*. Attività di studio e ricerche del progetto MEMIP (*Università degli Studi di Torino, 5 maggio 2011*). Sono riconoscente a *Simonetta Castronovo* per la disponibilità con cui mi ha permesso di studiare i pezzi del museo fuori dalla vetrina, e a *Glyn Davies* e *Paul Williamson* per aver messo a mia disposizione i loro contributi ancora inediti e per lo scambio d'idee. Sono profondamente grato anche a *Peter Barnet*, *Sarah Guérin*, *Juliette Levy*, *Charles T. Little* che hanno discusso con me della Madonna eburnea. Ringrazio anche, per l'aiuto fornito in varie fasi della ricerca, *Élisabeth Antoine*, *Fabrizio Crivello*, *Cristina Maritano*, *Enrica Pagella*.

¹ Koechlin 1924.

² Questa e altre fini osservazioni sulla storiografia relativa agli avori, non solo gotici, sono state formulate da Paul Williamson in una conferenza intitolata *Small but not minor: the case of medieval ivory carvings*, tenuta al convegno *From Minor to Major: The Minor Arts and their Current Status in Art History*, Princeton, Index of Christian Art, 17-18 marzo 2011. L'autore me ne ha generosamente fornito il testo, non destinato alla pubblicazione.

³ Gaborit-Chopin 1978.

⁴ Cfr. Gaborit-Chopin 2011.

⁵ Tra i cataloghi recenti si segnala Gaborit-Chopin 2003. Chiesi 2011; Guérin 2009; la studiosa prepara attualmente un volume intitolato *Ivory Palaces: Gothic Sculptures at Church and Court*; Mae Shoppe 2000.

⁶ <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/> (consultato il 22.05.2013). Cfr. Castronovo 2011.

⁷ Crivello 2011.

⁸ Mallé 1969.

⁹ Inv. 149/AV, 112x145x10 mm. Il pettine non presenta alcuna traccia di colore. Koechlin 1924, vol. II, p. 412, n. 1149 e vol. III, tav. CXCI; Mallé 1969, p. 299, tavv. 133-134; *Avori gotici* 1976, pp. 46-47, n. 32; *Giacomo Jaquerio* 1979, pp. 288-289, n. 57; Marciano 1989-1990, pp. 386-387; *Le Bain et le Miroir* 2009, p. 205, n. Cl 154; Chiesi 2011, p. 212. Tra il 1950 circa e il 1987 il pettine era catalogato sotto il numero d'inventario 91.

¹⁰ *Giacomo Jaquerio* 1979, p. 288.

¹¹ Per un'analisi tipologica dei pettini lignei medievali, con conclusioni valide anche per quelli eburnei, cfr. Mille 2008.

¹² Gli episodi si leggono agevolmente con la guida di Jacopo da Varazze 1995, pp. 876-882.

¹³ Vincenzo di Beauvais, *Speculum historiale*, lib. X, capp. 58-60 e 82. Sul manoscritto, da ultimo, *Imagining the Past* 2010, pp. 147-151, 320, n. 17. Il manoscritto è digitalizzato sul

sito <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100627v> (consultato il 26.11.2012). Un'iconografia identica compare anche su copie illustrate contemporanee di vite di santi, come ad esempio nei manoscritti fr. 183, fr. 185 o fr. 241 della Bibliothèque nationale de France a Parigi (per i quali rinvio al sito <http://mandragore.bnf.fr>, consultato il 26.11.2012).

¹⁴ Chiesi 2011, p. 212, è arrivata indipendentemente alla giusta interpretazione confrontando il pettine con un cofanetto eburneo del principio del XV secolo conservato al museo del Louvre (inv. MR 367; cfr. Gaborit-Chopin 2003, pp. 514-517, n. 240).

¹⁵ Inv. 139 C: cfr. Chiesi 2011, pp. 259-271, n. 15.

¹⁶ Koechlin 1924, vol. I, pp. 423-431; Saviello 2012.

¹⁷ Una ricognizione completa dei pezzi eburnei raffiguranti sant'Eustachio è offerta da Chiesi 2011, pp. 211-213 e da Glyn Davies nella scheda citata alla nota seguente.

¹⁸ Per quest'ultimo (inv. 116 C), Chiesi 2011, pp. 205-219, n. 10; per il cofanetto newyorkese, Randall 1993, pp. 121-122, n. 180; per quello londinese, si veda il sito del museo: <http://collections.vam.ac.uk/item/O312887/casket-unknown/> (consultato il 26.11.2012) e la scheda di Glyn Davies nel nuovo catalogo degli avori gotici del museo, che uscirà nel 2014.

¹⁹ Da ultimo, *Imagining the Past* 2010, pp. 286-288, 322, n. 57.

²⁰ Cfr. <http://collections.vam.ac.uk/item/O312375/oliphant-unknown/> (consultato il 26.11.2012). Longhurst 1929, p. 51-52, fig. 5, ha espresso dubbi sull'autenticità del pezzo, fugati ora da Glyn Davies nella scheda per il nuovo catalogo succitato.

²¹ Swoboda 1963; Elbern 1998.

²² Koechlin 1924, vol. I, p. 425.

²³ Brancone 2009, pp. 73, 133, 146, 168. Sei pettini eburnei figurano nell'inventario in morte del cardinale Luca Fieschi, del 1336, ma in questo caso il contesto non orienta verso un uso liturgico: Ameri, Di Fabio 2011, p. 594.

²⁴ Lib. IV, cap. IV.

²⁵ Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*, lib. I, cap. CXCI: "Sacerdos ergo missam celebraturus id est spirituale bellum pro Ecclesia pugnaturus, necesse est ut spiritualibus armis induatur, quibus contra hostes incensores vitiorum undique muniatur [...]. Deinde pectit crines capitis, quia sacerdos debet componere mores mentis": Migne 1895, col. 604.

²⁶ Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 183:1,2-1866. Cfr. Gauthier 1972, pp. 378-379, n. 144; Campbell 1983, p. 37. Per il gruppo stilistico cui la pisside londinese appartiene, si veda da ultimo *Bologne et le pontifical* 2012, pp. 158-160, n. 21.

²⁷ Come conferma una ricerca per soggetto tra i manoscritti francesi miniati digitalizzati su <http://mandragore.bnf.fr> (consultato il 26.11.2012).

²⁸ Saviello 2012, p. 49; Mille 2008, p. 53. La sola traccia di usura sul pettine torinese è la consunzione del rilievo sul

dragone inserito nel montante sinistro in alto sulla faccia anteriore.

²⁹ Inv. 98/AV, 245x128x81 mm. Mallé 1969, p. 316; Tardy 1972, p. 211; Castronovo 2011, fig. 2. Ringrazio Cristina Maritano per le informazioni che mi ha fornito sull'acquisizione e su Marcello Galli-Dunn – una figura che meriterebbe certamente un approfondimento.

³⁰ Gaborit-Chopin 1997; Cascio, Levy 1998; Cascio, Levy 2003.

³¹ Il nesso non è sfuggito a Danielle Gaborit-Chopin, il cui parere è citato nella scheda sul pezzo sul sito del Gothic Ivories Project: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/2a546851_4ccaff95.html (consultato il 26.11.2012).

³² Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 202-1867: cfr. Longhurst 1929, p. 31, tav. XXIX; New Haven, Yale University Art Gallery, inv. 1956.17.5: cfr. Randall 1993, pp. 37-38, n. 9; New

York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, inv. 1979.402: cfr. *Mirror* 1999, pp. 119-121, n. 142; Paris, Musée du Louvre, inv. OA 10004: cfr. Gaborit-Chopin 2003, pp. 439-440, n. 190; San Pietroburgo, The State Hermitages Museum, inv. F 35: cfr. Straford 1983; Baltimore, The Walters Art Museum, inv. 71.237: cfr. Randall 1985, pp. 206-207, n. 180.

³³ Stratford 1983.

³⁴ Nella scheda per il nuovo catalogo degli avori gotici del museo, che uscirà nel 2014. Per confortare l'attribuzione alla Normandia, sarebbe importante proporre dei confronti con la scultura monumentale contemporanea.

³⁵ Inv. 202-1867: Longhurst 1929, p. 7, tav. III.

³⁶ Westwood 1876, p. 261, n. 739 (calco della statuetta inv. 202-1867).

³⁷ Cfr. la bibliografia citata alla nota 32.

BIBLIOGRAFIA

Ameri G., Di Fabio C., *Luca Fieschi, cardinale, collezionista, mecenate (1300-1336)*, Silvana, Cinisello Balsamo (MI) 2011.

Le Bain et le Miroir. Soins du corps et cosmétiques de l'Antiquité à la Renaissance, a cura di I. Bardiès-Fronty, M. Bimbenet-Privat, P. Walter, catalogo della mostra (Parigi, Musée National du Moyen Age-Ecouen, Musée National de la Renaissance, 20 maggio-21 settembre 2009), Gallimard, Paris 2009.

Bologna et le pontifical d'Autun. Chef-d'œuvre inconnu du premier Trecento 1330-1340, a cura di F. Avril, B. Maurice-Chabard, M. Medica, catalogo della mostra (Autun, Musée Rolin, 12 settembre-12 dicembre 2012), Éditions Dominique Guéniot, Langres 2012.

Brancone V., *Il tesoro dei cardinali del Duecento: inventari di libri e beni mobili*, Sismel, Firenze 2009.

Campbell M., *An Introduction to Medieval Enamels*, HMSO, London 1983.

Cascio A., Levy J., *La polychromie des statuettes en ivoire du XIII^e siècle et des premières décennies du XIV^e siècle*, in "CoRé", 5, 1998, pp. 6-20.

Cascio A., Levy J., *Polychromie des statuettes gothiques du musée du Louvre (XIII^e-XIV^e siècle)*, in D. Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux, V^e-XV^e siècle. Département des Objets d'art, Louvre. Catalogue*, RMN, Paris 2003, pp. 592-599.

Castronovo S., *Gothic Ivories Project*, in "Palazzo Madama. Studi e notizie", II, 1, 2011 (2012), pp. 198-201.

Chiesi B., *Catalogo degli avori gotici del Museo Nazionale del Bargello*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2011.

Crivello F., *Il progetto MEMIP: ricerche in corso e prospettive*, in "Palazzo Madama. Studi e notizie", II, 1, 2011 (2012), pp. 190-197.

Elbern V.H., *Pettine*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, a cura di A.M. Romanini, vol. IX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1998, pp. 344-347.

Gaborit-Chopin D., *Ivoires du Moyen Âge*, Office du Livre, Fribourg 1978.

Gaborit-Chopin G., *The Polychrome Decoration of Gothic Ivories*, in *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, a cura di P. Barnet, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 9 marzo-11 maggio 1997; Baltimora,

Walters Art Gallery, 22 giugno-31 agosto 1997), Princeton University Press, Princeton 1997, pp. 46-61.

Gaborit-Chopin D., *Ivoires médiévaux, V^e-XV^e siècle. Département des Objets d'art, Louvre. Catalogue*, RMN, Paris 2003.

Gaborit-Chopin D., *Gothic Ivories: Realities and Prospects in C. Hourihane (a cura di), Gothic Art & Thought in the Later Medieval Period*, Penn State University Press, Philadelphia 2011, pp. 156-175.

Gauthier M.-M., *Émaux du Moyen Âge occidental*, Office du Livre, Fribourg 1972.

Giacomo Jaquerio e il Gotico internazionale, a cura di E. Castelnuovo, G. Romano, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, aprile-giugno 1979), Città di Torino-Stamperia artistica nazionale, Torino 1979.

Guérin S., *'Tears of Compunction': French Gothic Ivories in Devotional Practice*, dissertation, University of Toronto, 2009.

Imagining the Past in France: history in manuscript painting, 1250-1500, a cura di E. Morrison, A.D. Hedeman, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 16 novembre 2010-6 febbraio 2011), J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2010.

Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Einaudi, Torino 1995.

Koechlin R., *Les ivoires gothiques français*, 3 voll., Picard, Paris 1924.

Longhurst M.H., *Catalogue of carvings in ivory. Victoria and Albert Museum*, vol. II, Victoria and Albert Museum, London 1929.

Mae Shoppe P., *Reading Romances: The Production and Reception of French Gothic Ivories in the Context of Late Medieval Literary Practices*, dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2000.

Mallé L., *Smalti-Avori del Museo d'Arte Antica. Catalogo*, Museo Civico di Torino, Torino 1969.

Marciano A., *Avori gotici francesi in Italia. 1250-1400*, tesi di laurea, relatrice D. Devoti, Università degli Studi di Pisa, a.a. 1989-1990.

Migne J.-P. (a cura di), *Patrologiae cursus completus. Series latina*, vol. 172, Garnier, Paris 1895.

Mille P., *Les peignes de toilette en bois à double endenture du X^e au XVII^e siècle en Europe occidentale*, in "Archéologie Médiévale", 38, 2008, pp. 41-59.

Mirror of the Medieval World, a cura di W.D. Wixom, catalo-

go della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 9 marzo-18 luglio 1999), The Metropolitan Museum of Art, New York 1999.

Randall R.H. Jr, *Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery*, Hudson Hills Press, New York 1985.

Randall R.H. Jr., *The Golden Age of Ivory. Gothic Carvings in North American Collections*, Hudson Hills Press, New York 1993.

Saviello J., *Instrumente der Ordnung – Objekte der Verführung. Elfenbeinkämme als Bildträger im 14. und 15. Jahrhundert*, in Ph. Cordez, M. Krüger (a cura di), *Werkzeuge und Instrumente*, Akademie-Verlag, Berlin 2012, pp. 49-65.

Stratford N., *Glastonbury and Two Gothic Ivories in the United States*, in F. H. Thompson (a cura di), *Studies in medieval sculpture*, The Society of Antiquaries of London, London 1983, pp. 208-216.

Swoboda F., *Die liturgischen Kämmen*, tesi di dottorato, Tübingen 1963.

Tardy, *Les ivoires. Évolution décorative du 1^{er} siècle à nos jours*, I, *Europe*, Tardy, Paris 1972.

Vitali L. (a cura di), *Avori gotici francesi*, catalogo della mostra (Milano 1976), Electa, Milano 1976.

Westwood J.O., *A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum*, South Kensington Museum-Chapman & Hall, London 1876.

Observations on two Gothic Ivories in the Museo d'Arte Antica

In this article I will consider two ivory objects in the collections of the Museo d'Arte Antica, a mid-fourteenth century Parisian comb with scenes of the legend of Saint Eustache, and a statuette of the Virgin and Child. By looking at these works I would like to show how new approaches to ivories have broadened, during the last forty years, our understanding of such works, since scholars have begun to consider not only problems of attribution, but also, for instance, questions of iconography, function and reception. The iconography of the Turin comb leads me to analyse it in connection with the problem of liturgical combs during the Gothic period. Still, many ivory sculptures have to be firmly dated and localized before we can ask other questions. The Virgin and Child has sometimes been suspected to be a fake, but I hope to show that it might be a genuine creation of about 1400, possibly from an English carver.