

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei beni culturali:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Triennale in Storia e tutela dei beni artistici e musicali

Tesi di Laurea

Il cofanetto Veroli. Arte ellenistica a Costantinopoli.

Relatrice:

Chiar.ma Prof.ssa Valentina Cantone

Laureanda: Maria Balestrieri

Matricola: 120121

Indice

Introduzione	3
Capitolo I	7
La natura dell'avorio: dall'origine alle caratteristiche intrinseche di un materiale elitario	7
Le principali tipologie della micro-scultura eburnea bizantina	8
La lavorazione dell'avorio	11
La coloratura degli avori bizantini: una pratica ormai certa	15
Capitolo II	39
Il cofanetto Veroli: una testimonianza dell'eredità classica conservata a Bisanzio	39
I cofanetti a rosette: peculiarità, elementi in comune e funzioni	46
Gli aspetti ancora enigmatici del cofanetto Veroli	50
Capitolo III.....	61
Ellenismo a Costantinopoli	61
Il confronto con le pitture pompeiane.....	64
Fortuna critica del cofanetto Veroli	67
Bibliografia	85

Introduzione

Lungo tutto il Medioevo, Costantinopoli ha svolto il ruolo fondamentale di preservare nel tempo il patrimonio ellenistico lasciato dagli antichi, traducendolo in modo tangibile in opere di varia natura: dai monumenti e dalle sculture che adornavano la città, fino alle opere di più piccole dimensioni, come i manoscritti miniati, le coppe vitree e i cofanetti eburnei. Tra queste testimonianze di eredità classica è annoverato lo scrigno Veroli, opera di epoca mediobizantina assunta come caso di studio di questo elaborato. Prima di trattare le controverse immagini mitologiche del cofanetto eburneo, è stato approfondito il tema della lavorazione dell'avorio. Questa prima parte introduttiva inizia con la presa in esame delle qualità materiche dell'avorio, per evidenziarne le caratteristiche specifiche, tra cui proprietà fisiche, il valore economico e le tradizioni artigianali per la sua lavorazione. Si passa poi alla disamina delle varie tipologie di micro-scultura eburnea prodotte a Bisanzio dalla tarda-antichità fino all'età medio-bizantina, sottolineandone funzioni e peculiarità. Tra queste, viene presa in esame anche la tipologia dei cofanetti a rosette, largamente diffusa a Costantinopoli in età medio-bizantina, di cui lo scrigno Veroli fa parte. Segue una breve descrizione su come questi manufatti eburnei venivano lavorati nella capitale bizantina. Per questa parte è risultata molto utile la lettura della monografia di Anthony Cutler (1994) dedicata alle tecniche di lavorazione dell'avorio attestate a Bisanzio tra IX e XI secolo: *"The hand of the master: craftsmanship, ivory, and society in Byzantium (9th – 11th century)"*. Il primo capitolo si chiude con la colorazione delle superfici eburnee, un passaggio imprescindibile nella produzione degli avori bizantini, approfondito da Carolyn L. Connor (1998) nel suo libro *"The color of ivory: polychromy on byzantine ivories"*. È proprio dalle indagini scientifiche condotte da Carolyn Connor che ho ricavato tutti i dati inerenti alla policromia degli avori bizantini. Il secondo capitolo è dedicato allo scrigno Veroli, dalla lettura iconografica dell'opera fino alle più ipotesi formulate dagli studiosi riguardo alla sua funzione originale. Prima di tutto, vengono elencate le interpretazioni dei soggetti mitologici raffigurati

nel cofanetto, proposte nel corso del tempo dagli studiosi. Si passa poi ad un breve *excursus* sul gruppo dei cofanetti bizantini a rosette, per considerarne peculiarità e probabili destinazioni d'uso. Infine, nel paragrafo posto a chiusura del secondo capitolo, vengono presi in considerazione gli aspetti ancora enigmatici del cofanetto Veroli: il contesto d'origine e la funzione originaria. Mentre gli studiosi concordano sulla provenienza dalla corte imperiale bizantina, la funzione rimane, ancora oggi, un aspetto critico, che lascia spazio a una pluralità di riflessioni e teorie. L'ultimo capitolo è dedicato ad alcune riflessioni sul patrimonio ellenistico conservato a Bisanzio in Età medievale. Consapevole dei complessi processi di trasmissione dei modelli classici, ho tentato di mostrare alcuni elementi che dal mondo classico sono ripresi nelle opere medio-bizantine coeve allo scrigno Veroli a testimonianza dell'eredità classica ancora intatta nella capitale. Le prime opere prese in esame sono due cofanetti eburnei, datati tra X e XI secolo, conservati al *Metropolitan Museum of Art* di New York, e un vasetto in vetro, datato al X secolo, conservato al tesoro della basilica di San Marco a Venezia. Si tratta di opere decorate con soggetti mitologici e quella stessa "nostalgia" per la classicità che accomuna molti manufatti medio-bizantini riconducibili all'ambiente della corte palatina. Segue una sintesi delle fonti che testimoniano la presenza di opere di matrice classica disseminate nella città di Costantinopoli, sempre in età medio-bizantina, dove si trovavano illustrati quegli stessi soggetti pagani e mitologici che decorano il cofanetto Veroli. Si tratta di monumenti attestati da fonti medio-bizantine, come la *Cronaca di Bisanzio* scritta agli inizi del XIII secolo dallo storico Niceta Coniata o, ancora, la poesia scritta da Costantino Rodio nel X secolo. L'ultimo capitolo si chiude con un confronto a livello iconografico tra i soggetti raffigurati nelle pitture pompeiane e quelli incisi nello scrigno Veroli. La trasmissione dei modelli antichi a Costantinopoli è avvenuta attraverso una serie di opere in gran parte perdute. Se mancano gli anelli intermedi di questa "catena" che Ernst Kitzinger chiama

“Ellenismo perenne”, è possibile ancora percepire la vicinanza delle opere medio-bizantine al patrimonio ellenistico lasciato dagli antichi greci e romani.

Capitolo I

La natura dell'avorio: dall'origine alle caratteristiche intrinseche di un materiale elitario

Per poter comprendere al meglio la micro-scultura eburnea e le sue particolarità è necessario prima approfondire la conoscenza del materiale di cui essa si compone: l'avorio. L'avorio viene solitamente ricavato dalle zanne di elefante. È la sostanza organica più dura al mondo, ma, nonostante ciò, può comunque logorarsi e rompersi nel tempo. È un materiale molto sensibile alle variazioni di umidità e di temperatura, in seguito alle quali può deformarsi, espandersi, contrarsi e rompersi¹. L'avorio è sempre stato considerato come un bene prezioso, di inestimabile valore, anche per via della sua rarità, perciò, accessibile solo ad una cerchia ristretta di persone. Tuttavia, è necessario tenere presente che si tratta di un valore e di una disponibilità che variavano nel tempo in base alle circostanze storiche. Viene definito, inoltre, come un "materiale imperiale"², lasciando così intendere che l'avorio fosse ritenuto un bene di così elevato prestigio da attribuirgli l'esclusività imperiale. Era ritenuto un materiale elitario, riservato principalmente alle più alte cariche della corte imperiale come dignitari di corte, consoli e gli imperatori stessi (ne sono un esempio i dittici consolari e imperiali)³. Inoltre, a Costantinopoli la lavorazione dell'avorio era un'attività artigianale da preservare nel tempo, la cui conoscenza tecnica doveva essere trasmessa alle nuove generazioni⁴. Il valore dell'avorio aumentava ulteriormente col diminuire della sua disponibilità. Sono stati registrati momenti storici in cui la disponibilità di questo materiale appare molto ridotta. Un esempio è il periodo detto "*Dark Age*", così chiamato da Anthony Cutler, poiché ad oggi non è rimasta nessuna lavorazione eburnea bizantina risalente a questo arco di secolo, che va dalla fine del VI fino al VII secolo⁵. L'avorio sembra essere

¹ CONNOR 1998, p. 5

² CUTLER 1991, pp. 1026-1027, vol.2

³ *Ivi*, pp. 636-637, vol.1

⁴ *Ivi*, pp. 1026-1027, vol.2

⁵ *Ibidem*

stato particolarmente usato e disponibile per lo più in due periodi circoscritti: quello tardo antico, che va dal IV al VI secolo, e quello medio-bizantino, che va dal X al XII secolo; a riprova del *gap* produttivo che colpì il VII secolo⁶. Un altro momento storico in cui l'avorio appare scarso è il XII secolo, scarsità attestata anche dagli inventari dei beni conservati nei monasteri, dove l'avorio viene citato raramente⁷. Ad oggi non esistono avori bizantini del XII secolo e il motivo sembra essere il nuovo flusso commerciale di avorio grezzo in Occidente avviatosi nell'XI secolo, che sembra, di conseguenza, aver spostato la direzione della tratta commerciale dell'avorio da Bisanzio al mondo occidentale⁸. L'avorio usato dai bizantini poteva provenire o dall'Africa o dall'India⁹. In certi casi è possibile riconoscere l'origine esatta dei manufatti in avorio verificandone le dimensioni. Quando l'ampiezza delle placche supera gli 11cm, e questo vale per gran parte delle placche della tardo-antichità e per i maggiori avori di età medio bizantina, è molto probabile che queste placche provengano da elefanti africani, poiché le zanne d'origine asiatica non raggiungono mai questa dimensione.

Le principali tipologie della micro-scultura eburnea bizantina

Vorrei ora profilare una panoramica introduttiva su quelle che sono le principali tipologie di micro-scultura eburnea del mondo bizantino, definendone anche la funzione là dove possibile.

A Bisanzio, l'avorio veniva utilizzato nella realizzazione di svariati oggetti, di aspetto e funzioni diverse: dittici, trittici, icone, pannelli, pissidi o cofanetti. Il dittico si compone di due pannelli incernierati tra loro e può essere realizzato in diversi materiali, oltre all'avorio. Le principali categorie di dittici prodotte dai bizantini erano quelle dei dittici consolari, imperiali o dei dittici privati, spesso decorati con soggetti pagani, come figure mitologiche o letterarie.

⁶ CONNOR 1998, pp. 10-11

⁷ CUTLER 1994, p. 19

⁸ CUTLER 1991, pp. 1026-1027, vol.2

⁹ *Ibidem*

I dittici consolari venivano prodotti in occasione della messa in carica di un console. In essi, possiamo trovarvi rappresentati o dei semplici ritratti del console (fig. 1), così come avviene in quelli del V sec, o il console al cospetto dei giochi svolti in suo onore, in occasione della sua ascesa alla carica (fig. 2), così come avviene in gran parte di quelli del VI secolo. I dittici imperiali, invece, possono raffigurare l'immagine di un imperatore o di un'imperatrice nei pannelli centrali¹⁰.

I trittici sono icone tripartite, le cui ali possono avere le stesse dimensioni del pannello centrale oppure essere di minore ampiezza, ma comunque tale da chiudersi sopra di esso. Vista l'estensione, queste opere raccolgono spesso un numero consistente di figure. Spesso i soggetti consistono in scene di *Deesis* con apostoli e santi (fig. 3), o crocifissioni (fig. 4). La maggioranza dei trittici giunti a noi sono databili tra il X e l'XI secolo. Se interamente aperti, possono arrivare fino a 33,6 cm di lunghezza¹¹.

Un altro manufatto in avorio oggetto di culto è l'icona (fig. 5), che consiste nella rappresentazione del ritratto di un santo. Oggi si contano più di 200 placche in avorio di piccole dimensioni ed è probabile che parte di esse fungessero da icone nelle cappelle della corte imperiale e dell'élite urbana¹².

Le pissidi in avorio, ovvero contenitori di forma circolare o ellittica, normalmente non superano i 9 cm di altezza. Ad oggi ne restano circa 20 esemplari con iconografia pagana, più di 40 con soggetti del Vecchio e Nuovo Testamento o con scene di martirio. Secondo gli studiosi, le iconografie potrebbero indicarne la funzione: le scene di Gesù guaritore ne suggeriscono l'uso per scopi medicinali, mentre è probabile che quelle con l'iconografia delle *Myrrophoroi* contenessero il vino eucaristico. In molti casi, le pissidi presentano delle decorazioni così simili da poterne supporre la produzione in serie¹³, questo vale anche per

¹⁰ CUTLER 1991, pp. 636-637, vol. 1

¹¹ *Ivi*, pp. 2120-2121, vol. 3

¹² *Ivi*, pp. 1026-1027, vol. 2

¹³ *Ivi*, pp. 1761-1762, vol. 3

le cassette in avorio.

Oltre a quella di icona, la placca in avorio poteva rivestire altre funzioni, tra cui quella di decorare le legature dei libri. È probabile che in certi casi queste placche venissero ideate appositamente per rivestire libri¹⁴, mentre in altri casi venivano reimpiegate come coperte di libri (fig. 6).

Un'ultima tipologia di opera eburnea è quella del cofanetto in avorio. Queste cassette assumono forme variabili: oblunga, cubica, sferica, con coperchi piatti, a cupola o piramidali¹⁵. Probabilmente, alcune di queste cassette venivano usate per le medicazioni, così come le pissidi, data la loro iconografia e disposizione interna. Le iconografie che suggeriscono questo uso sono quelle di Cristo guaritore, Hygieia ed Asclepio. Tuttavia, la funzione di gran parte delle cassette in avorio risalenti tra il X e il XII secolo risulta ancora ignota. Tra queste vi sono cassette rappresentanti sia soggetti sacri (fig. 7) che profani, come le scene di caccia o temi mitologici (fig. 8). Quelle di contenuto mitologico sembrano voler rappresentare una parodia della mitologia classica, come nel caso della cassetta Veroli. Nonostante la funzione sia ignota, è stato ipotizzato che queste cassette decorate con soggetti mitologici potessero essere utilizzate come portagioielli da donna¹⁶. Spesso, le cassette in avorio si compongono anche di placche in osso, ne sono un esempio i cofanetti a rosette, chiamati così perché caratterizzati da bande decorate con motivi floreali che fungono da cornice alle scene figurative. Ad esempio, in una delle placche della cassetta di Joshua (figg. 9-10), conservate al Metropolitan Museum di New York, le scene figurative sono in avorio, mentre le bande coi motivi floreali e le teste profilate sono in osso¹⁷. Nei momenti in cui la disponibilità dell'avorio diminuiva, il materiale osseo diveniva un valido sostituto¹⁸. Alla luce della diffusione di questa tipologia di cofanetti, è stato ipotizzato che

¹⁴ *Ivi*, pp. 305-306, vol. 1

¹⁵ *Ivi*, pp. 386-387, vol. 1

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ CUTLER 1994, p. 62

¹⁸ *Ivi*, p. 63

siano stati realizzati in serie¹⁹. Un'altra osservazione importante sollevata da Cutler è che, data l'assenza di icone bizantine in osso e il gran numero di manufatti bizantini a soggetto sacro interamente in avorio pervenuti, è probabile che a Bisanzio l'avorio fosse il materiale riservato alla rappresentazione di soggetti sacri²⁰. Questo dato sembra essere confermato anche dal modo in cui il materiale osseo veniva distribuito nelle cassette: ad eccezione della cassetta Veroli e altri pochi oggetti simili, le cassette rappresentanti soggetti secolari come figure mitologiche, scene di caccia o scontri tra animali, sono rivestite di placche in osso; mentre quelle rappresentanti soggetti sacri sono interamente in avorio. Queste osservazioni permettono di ipotizzare che i bizantini preferissero riservare l'uso dell'avorio per i soggetti sacri, mentre i temi secolari potevano essere illustrati mediante l'uso dell'osso²¹, definendo una chiara gerarchia dei materiali, peraltro ben attestata in altri ambiti di produzione. Un esempio a testimonianza di ciò è il cofanetto a rosette conservato a Washington nel Dumbarton Oaks Research Center and Collection (figg. 11-13), decorata solo da soggetti secolari e, guarda caso, interamente in osso, ad eccezione di un'unica piccola placca in avorio rappresentante un serpente²².

La lavorazione dell'avorio

Nonostante l'assenza di testimonianze, scritte e archeologiche, è possibile dedurre quelle che dovevano essere le diverse fasi della produzione artigianale dei manufatti eburnei dall'analisi diretta delle opere. Questo è il procedimento seguito da Cutler per indagare la lavorazione dell'avorio nel suo libro *"The hand of the Master"* ed ora parlerò proprio delle fasi da lui teorizzate. Il primo passaggio era il taglio del pannello dalla zanna di elefante, dal quale si ricava il prodotto finito. Cutler osserva che in gran parte degli avori bizantini giunti a noi, le venature naturali dell'avorio seguono gli assi longitudinali delle zanne, questo

¹⁹ *Ivi*, p. 64

²⁰ *Ibidem*

²¹ *Ivi*, pp. 59-61

²² *Ivi*, p. 63

appare molto evidente soprattutto nel retro di questi avori. Possiamo, quindi, supporre che i pannelli venissero tagliati in senso longitudinale rispetto alla zanna. Questo vale sia per gli avori tardo-antichi che medievali²³. Inoltre, osserviamo anche che lo spessore degli avori bizantini non supera gli 11 mm né scende al di sotto dei 7 mm²⁴. Sempre a causa della mancanza di testimonianze a livello archeologico e testuale, ad oggi non possiamo appurare con certezza quali fossero gli strumenti usati nella lavorazione dell'avorio, tuttavia, Cutler li deduce basandosi sull'osservazione diretta dei manufatti. Spesso, ai bordi delle placche si trovano segni particolari in grado di dirci con quali strumenti queste placche venissero tagliate. A volte, i segni sembrano derivare dall'uso di una sega, altre volte appaiono più netti e irregolari, come se fossero stati lasciati da uno strumento simile all'ascia. In altri casi, le superfici estremamente lisce e levigate degli avori sembrano essere frutto di strumenti a denti fini o simili alla lima, forse utilizzati anche per appianare sporgenze naturali dall'avorio²⁵. Dopo la levigatura delle superfici, è probabile che venisse la stesura del bozzetto preparatorio della composizione finale da incidere nell'avorio. Non si sa se tale schizzo venisse inciso o disegnato con l'inchiostro. Nonostante l'assenza di testimonianze coeve agli avori bizantini, il manuale medievale di Theophilus "*De diversis artibus*" parla di una fase di disegno preparatorio nel processo di incisione dell'osso. A riprova del disegno preparatorio, in molti manufatti tale schizzo non sembra essere seguito in modo fedele dalla mano dell'artigiano. Finito il disegno preparatorio, probabilmente l'artigiano avrebbe poi intagliato l'avorio avvalendosi di uno strumento simile ad un cesello a punta dritta, trasformando il bozzetto in quella che sarebbe stata la composizione iconografica finale²⁶. Durante questa fase, la modellazione delle forme poteva avvenire tramite più modi di intagliare l'avorio, combinabili tra loro. In certi casi, gli artigiani si limitavano ad una

²³ *Ivi*, pp. 80-81

²⁴ *Ivi*, p. 83

²⁵ *Ivi*, pp. 91-94

²⁶ *Ivi*, p. 101

modellatura superficiale dell'avorio, mentre in altri scavavano fino ad ottenere figure completamente staccate dal fondo o ad alto rilievo. A volte, questa diversa modulazione del materiale serviva a restituire più livelli di profondità. Questo modo di intagliare l'avorio è chiaramente visibile, ad esempio, nella placca rappresentante l'*Entrata a Gerusalemme di Gesù* conservata al *Staatliche Museen* di Berlino (fig. 14). All'interno della composizione complessiva, il senso di profondità si dispiega passando dal basso, al medio, all'alto rilievo, fino al tutto tondo individuabile in più punti: i rami dell'albero, la testa del bambino che si arrampica, la zampa anteriore dell'asino e i piedi di Cristo; tutte figure completamente staccate dal fondo²⁷. È chiaro che con questi continui passaggi dal basso all'alto rilievo, l'intento dell'artigiano è quello di restituire i diversi piani di profondità all'interno della composizione: il basso rilievo coincide con quello che sarebbe il piano più in lontananza, ovvero il fondo della composizione, dove si trovano le montagne e la città; mentre le folle che si accalcano ai lati vengono ritratte con un rilievo più accentuato rispetto alle figure nello sfondo, in modo da farle apparire in secondo piano, quindi, più vicine all'osservatore. Infine, le figure in primo piano, come Gesù sull'asino e i bambini disposti intorno, anche quelli che si arrampicano sull'albero, sono scolpite in alto rilievo e, in alcuni punti, a tutto tondo, in modo da sembrare le più vicine all'osservatore. Più sporgenti sono le figure, più lontane dal fondo appariranno. L'artigiano, in questo modo, dispone le figure in più piani di profondità, suggerendo l'illusione di uno sfondamento del piano bidimensionale della superficie. Dopo aver intagliato i soggetti, secondo Cutler, segue una fase in cui avviene la definizione dei dettagli nella composizione. Una delle tecniche usate in questa fase poteva essere l'arrotondamento delle forme per definire ad esempio spalle, rotule, guance. È probabile che tale operazione richiedesse l'uso di una lama arcuata. Forse, per definire i dettagli veniva utilizzato anche uno strumento fino e appuntito, adoperato per togliere il materiale in

²⁷ *Ivi*, pp. 112-114

eccesso²⁸. Segue la fase di rifinitura, che comprende la lucidatura degli avori e, poi, la loro coloratura. È necessario precisare, però, che al contrario di quanto scrive Carolyn L. Connor nel suo libro interamente dedicato alla policromia degli avori bizantini “*The color of ivory: polychromy on byzantine ivories*”, secondo Cutler non tutti gli avori venivano colorati²⁹. Se da un lato Connor sostiene che la coloratura degli avori fosse una pratica regolare a Bisanzio, applicata a quasi tutti i manufatti in avorio, per Cutler, invece, si tratta di un evento occasionale. Secondo Cutler, la fase della coloratura non costituiva un passaggio obbligatorio nella produzione dei manufatti in avorio, ma, anzi, spesso assente. Nel paragrafo seguente, però, vedremo come Connor dimostri l'esatto opposto. Così come per le fasi di lavorazione dell'avorio appena esaminate, anche quella della lucidatura non ha testimonianze testuali o archeologiche a proprio sostegno, almeno coeve all'età medio-bizantina. Tuttavia, la fonte tardo-medievale del libro d'arte di Cennino Cennini suggerisce quanto consueta fosse la pratica della lucidatura dell'avorio in età medievale. Non sappiamo con quali tecniche i bizantini svolgessero la lucidatura degli avori, ma Cutler ne ipotizza i motivi: forse la lucidatura serviva a cancellare i segni lasciati dai vari strumenti durante l'incisione della composizione, a fine di rendere meno visibili le sbavature lasciate dall'artigiano. Inoltre, Cutler suggerisce che, forse, le variazioni di luminosità erano volute appositamente dall'artigiano a fine di rendere distinguibili le varie parti ritratte: carne, capelli, vestiti.³⁰ Tuttavia, a mio parere, quest'ultima teoria non può risultare plausibile di fronte ai risultati ottenuti da Connor nelle sue analisi sulla policromia degli avori, in quanto dimostrano la regolare coloratura degli avori. È chiaro che una volta colorati, le diverse gradazioni di luminosità non potevano più risultare tanto evidenti quanto lo erano nell'avorio naturale. Inoltre, mi sembra logico supporre che, ormai dimostrata la frequente policromia degli avori,

²⁸ *Ivi*, pp. 120-121

²⁹ *Ivi*, p. 141

³⁰ *Ibidem*

il ruolo assegnato prima alle variazioni di luminosità da Cutler nella definizione dei vari elementi rappresentati, sia da attribuire, invece, ai vari pigmenti utilizzati nella coloratura dei manufatti. Infine, la fase di rifinitura comprende anche l'unione delle placche in dittici, trittici o rivestimenti di cassette³¹.

La coloratura degli avori bizantini: una pratica ormai certa

A quanto pare, prima di Carolyn L. Connor, il tema della policromia degli avori bizantini non è mai stato affrontato in termini scientifici. L'autrice denuncia anche la difficoltà nel superare un pregiudizio riguardo l'aspetto degli avori bizantini, purtroppo ben radicato nel pensiero degli studiosi contemporanei, secondo il quale "gli oggetti in avorio dovrebbe essere color avorio"³², ma che preclude l'evidenza dei fatti. Nonostante più studiosi dei primi del Novecento abbiano già discusso, anche se senza appoggiarsi su indagini dettagliate, l'ipotetica policromia originaria degli avori bizantini³³ e nonostante, le tracce di policromia sugli avori siano spesso evidenti perfino ad occhio nudo, Connor è stata la prima a condurre un'indagine approfondita e sistematica, avvalendosi di mezzi scientifici adeguati, col fine di chiarire se questi avori venissero effettivamente dipinti dagli artigiani bizantini e se la coloratura degli avori fosse una pratica tradizionale a Bisanzio. Nel suo libro "*The hand of the master: craftsmanship, ivory, and society in Byzantium (9th – 11th century)*", come già accennato nel paragrafo precedente, Cutler dedica poche e infondate riflessioni sull'aspetto della policromia degli avori bizantini, senza dimostrarle a livello scientifico o fattuale. Anche se riconosce la policromia di alcuni avori bizantini, secondo Cutler la coloratura non era un passaggio necessario e frequente nella produzione dei manufatti in avorio, facilmente sostituibile dalla lucidatura degli avori. Cutler, infatti, sostiene che la lucidatura degli avori risulterebbe un passaggio del tutto inutile se questi

³¹ *Ivi*, p. 120

³² CONNOR 1998, p. 5

³³ *Ivi*, pp. 3-4

avori venissero ricoperti di colore, in quanto le diverse gradazioni di luminosità non sarebbero più visibili³⁴. Osservato ciò, arriva a concludere che gli artigiani, allora, riservavano solo certe aree del manufatto al colore, per lasciare il resto alla lucidatura, precludendo così la possibilità che questi manufatti venissero dipinti per intero³⁵. Questa teoria, però, non risulta pienamente sostenibile per il semplice fatto che, tutti i passaggi della lavorazione dell'avorio teorizzati da Cutler, sono solo ipotesi che non fondano sull'evidenza materiale né su risultati scientifici accertabili. Nonostante la cecità della comunità scientifica coeva, grazie alle sue pionieristiche analisi, Connor è riuscita lo stesso a dimostrare l'autenticità della policromia degli avori bizantini. Infatti, l'autrice non si è limitata solo alla presa in esame dei residui di pigmenti, ma è riuscita a dimostrare, inoltre, che molto probabilmente la colorazione di questi avori risalga all'età bizantina.

Connor iniziò le sue analisi approfondite sulla policromia degli avori bizantini nel momento in cui scoprì che gran parte degli avori esposti al Metropolitan Museum of Art di New York presentavano tracce di colore, visibili ad occhio nudo. Decise, allora, di iniziare ad esaminare tali tracce di colore su una cerchia ristretta dei manufatti: gli avori tardo antichi e medio-bizantini, databili tra il V e il XII secolo, provenienti dal bacino mediterraneo. I probabili centri di produzione di questi avori risultano essere Costantinopoli, Roma, Milano, Alessandria, ma quello più accreditato nella maggioranza dei casi è Costantinopoli. In queste analisi sono state prese in esame tutte le tipologie di manufatti in avorio: dittici, pannelli, icone, cassette e pissidi³⁶. Dopo una prima osservazione ad occhio nudo, la studiosa passò all'osservazione dei manufatti tramite microscopia, grazie alla quale notò che quasi tutti gli avori della collezione, anche quelli in cui le tracce di colore non erano

³⁴ CUTLER 1994, p. 144

³⁵ *Ibidem*

³⁶ CONNOR 1998, p. 10

visibili ad occhio nudo, presentavano effettivamente tracce di pigmentazione. Le analisi al microscopio, quindi, rivelarono che questi avori, quasi tutti quelli presi in esame, in passato, erano ricoperti di colore³⁷. I dati ricavati da queste prime esaminazioni sono stati poi tabulati in una banca dati, dove le diverse tipologie di colore osservate sono state catalogate in più gruppi³⁸. Tra questi, è emersa la tipologia della tintura, corrispondente a tracce di colore di un'unica tonalità ricoprenti un'area specifica del manufatto. Questa tipologia sembra essere il risultato dell'immersione dell'intero pezzo in un'unica tinta di colore al fine di conferirgli una tonalità omogenea³⁹.

I principali colori individuati in queste analisi sono stati il rosso, l'oro, il blu, il verde e il nero-marrone. È stato osservato, inoltre, che la gamma cromatica riscontrata negli avori non sia stata ampia: negli avori si ripresentavano spesso gli stessi colori, oltretutto, sempre delle stesse tonalità⁴⁰. L'oro risulta il colore più facile da riconoscere e spesso compare su piccole aree localizzate, come gli elmetti di un guerriero⁴¹. In alcuni casi, coi dati ottenuti, la studiosa è perfino riuscita ricostruire quello che doveva essere l'intero cromatismo degli avori. Come nel caso delle tre placche rappresentanti episodi dell'antico testamento sulla conquista di Giosuè della terra promessa (figg. 9-10), in origine usate come rivestimento di un cofanetto in legno. L'analisi al microscopio ha rivelato che in origine queste placche dovevano essere decorate da colori vivaci, quali rosso, blu, oro e verde (fig.15).

Un'altra metodologia usata da Connor per lo studio della policromia degli avori è la riflettografia, applicata sulle lastre eburnee che illustrano le *Storie di Giosuè* ricostruzione dell'intero schema policromo delle placche di Giosuè. La foto a luce ultravioletta delle placche conferma la policromia riscontrata nelle analisi al microscopio, rivelando inoltre la

³⁷ *Ivi*, p. 4

³⁸ *Ivi*, pp. 11-12

³⁹ *Ivi*, p. 12

⁴⁰ *Ivi*, p. 13

⁴¹ *Ibidem*

presenza dei seguenti colori nelle strisce in osso che incorniciano le placche: verde, oro, rosso, blu⁴². In alcuni casi, le analisi al microscopio hanno rivelato uno sfondo dorato, come nel caso dei dittici rappresentanti Asclepio e Igea (figg. 16-17), risalenti attorno al IV secolo e conservati al Liverpool museum, dove, d'altro canto, notiamo che si ripetono alcune corrispondenze di colore come i vestiti verdi e le cornici verdi e rosse⁴³. Connor osserva anche che nelle sue indagini su 14 dittici consolari tardo antichi, risalenti tra il IV e il VI secolo, 13 erano sicuramente stati dipinti⁴⁴. Uno dei manufatti in avorio di età medio bizantina presi in esame dalla studiosa è lo scrigno di Troyes (fig. 18), risalente o al X o all'XI secolo, che sembra esser stata tinta di rosso nella sua interezza, ma presenta, inoltre, tracce di doratura⁴⁵. Un'altra cassetta in avorio caratterizzata da tracce di policromia è la cassetta Veroli, la cui ricostruzione cromatica sarà presa in esame in modo specifico nel capitolo seguente. Per ora vorrei solo sottolineare un altro dato emerso nelle ricerche di Connor: sulle undici cassette esaminate, la presenza di policromia e doratura è stata accertata in otto casi⁴⁶. Dalle analisi di Connor emerge un'altra coincidenza degna di nota: gli avori medio-bizantini rappresentanti l'iconografia dell'incoronazione imperiale sembrano essere stati tinti di un rosso vivace nella loro interezza, forse in seguito, addirittura, alla loro immersione totale nella tinta rossa. Gli avori in questione sono la placca raffigurante l'incoronazione di Costantino VII Porfirogenito da parte di Cristo (fig. 19), conservata al Pushkin museum di Mosca e datata al 945 d.C., e la placca dove si trova rappresentata l'incoronazione di Leo VI da parte della Vergine, conservata a Berlino e datata tra il IX e il X secolo. Il collegamento tra la loro policromia e il loro contenuto simbolico appare ovvio, dato il ben noto valore attribuito al colore porpora fin dall'antichità e così anche in età bizantina:

⁴² *Ivi*, p. 10

⁴³ *Ivi*, p. 15

⁴⁴ *Ivi*, p. 16

⁴⁵ *Ivi*, p. 17

⁴⁶ *Ivi*, p. 19

per i bizantini il color porpora simboleggia il potere imperiale⁴⁷. Conclusa l'osservazione al microscopio delle superfici degli avori, operazione che rivelò che il 95% degli avori analizzati da Connor presentavano tracce di policromia, la studiosa passò alle analisi in laboratorio dei pigmenti individuati per scoprire se si trattasse di pigmenti coevi ai manufatti e, quindi, applicati nel momento in cui tali manufatti erano stati prodotti. Queste analisi rivelarono la presenza solo di pigmenti usati nel mondo antico e medievale, come il cinabro, il lapislazzulo, la malachite, mentre non hanno mostrato nessuna traccia né di pigmenti del XIX secolo né di pigmenti sintetici più tardi⁴⁸. Con le sue analisi sui pigmenti, Connor, quindi, è riuscita a dimostrare il fatto che si trattasse di policromia originaria, realizzata in età tardo antica o bizantina, coeva alla produzione dei manufatti. Se Cutler solleva il dubbio sulla originalità della policromia degli avori bizantini, avanzando l'ipotesi che tali manufatti possano essere stati dipinti in età contemporanea, Connor, invece, attraverso una procedura analitica multidisciplinare, ha potuto dimostrare il contrario, ovvero quanto la colorazione degli avori fosse una pratica comune per i bizantini⁴⁹.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 17-18

⁴⁸ *Ivi*, p. 23

⁴⁹ Nel II capitolo di "*The color of ivory: polychromy on byzantine ivories*" Connor raccoglie tutti i dati ricavati dalle analisi al microscopio sui pigmenti rintracciati sugli avori bizantini, inglobando anche una sintesi di quella che è stata la storia e l'uso nel tempo di questi pigmenti. In questo modo, Connor riesce a dimostrare che tutti gli avori presi in esame presentano solo resti di pigmenti antichi e medievali, coevi ai manufatti.



1. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, valva di dittico consolare, *Il console Felix*, inizio del V secolo, da Roma



2. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des médailles, dittico consolare, *Il console Anastasio*, inizio del VI secolo, da Costantinopoli



3. Parigi, Musée du Louvre, trittico d'Harbaville, *Scena di Deesis e santi*, metà del X secolo, da Costantinopoli



4. Berlino, Staatlichen Museen zu Berlin, trittico, *Crocifissione*, *Gli apostoli Tommaso e Andrea con l'imperatore Costantino il Grande e sua madre Elena reggenti la vera croce nell'ala sinistra, Gli apostoli Pietro e Paolo assieme ai padri della chiesa Basilio il Grande e Giovanni Crisostomo nell'ala destra*, XI secolo, da Costantinopoli



5. New York, The Metropolitan Museum of Art, icona, *Crocifissione*, metà del X secolo, prodotta forse a Costantinopoli



6. New York, The Metropolitan Museum of Art, coperta di libro con icona, *Crocifissione*, XI secolo, l'icona in avorio proviene da Costantinopoli mentre la coperta dalla Spagna



7. Cleveland, Ohio, USA, The Cleveland Museum of Art, cassetta in avorio, *Scene di Adamo ed Eva*, XI-XIII secolo, Costantinopoli



8. Baltimore, The Walters Art Museum, cassetta in avorio e osso, *Putti guerrieri mentre compiono le fatiche di Ercole*, X-XI secolo, da Costantinopoli



9. New York, The Metropolitan Museum of Art, placca in avorio, *Scena dalle storie di Giosuè*, strisce in osso decorate con *motivi floreali e teste profilate*, X-XI secolo, da Costantinopoli



10. New York, The Metropolitan Museum of Art, placche in avorio, *Scene dalle storie di Giosuè*, strisce in osso con *motivi floreali e teste profilate*, X-XI secolo, da Costantinopoli



11. Washington, Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, cassetta in osso e avorio, *Guerrieri, Animali, Figure dionisiache*, X-XI secolo, da Costantinopoli



12. Washington, Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, cassetta in osso e avorio, *Guerrieri, Animali, Figure dionisiache*, X-XI secolo, lato, da Costantinopoli



13. Washington, Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, cassetta in osso e avorio, *Serpente*, X-XI secolo, da Costantinopoli



14. Berlino, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, pannello centrale di trittico in avorio, *L'entrata di Cristo a Gerusalemme*, X secolo tardo, da Costantinopoli



15. New York, The Metropolitan Museum of Art, placca in avorio, *Scene dalle storie di Giosuè*, ricostruzione della policromia originaria, X-XI secolo, da Costantinopoli, Connor 1998, pp. 36-37



16. Liverpool, Liverpool Museum, dittico, *Asclepio e Igea*, prima metà del V secolo, da Roma



17. Liverpool, Liverpool Museum, dittico, *Asclepio e Igea*, prima metà del V secolo, ricostruzione della policromia originaria, Roma, Connor 1998, pp. 36-37



18. Troyes, Tresor de la Cathedrale de Troyes, Troyes casket, cassetta in avorio policromo, *Scene di caccia*, X/XI secolo, da Costantinopoli



19. Mosca, Puškin museum, placca in avorio, *L'incoronazione di Costantino VII Porfirogenito da parte di Cristo*, prima metà del X secolo, da Costantinopoli

Capitolo II

Il cofanetto Veroli: una testimonianza dell'eredità classica conservata a Bisanzio

Questo paragrafo è dedicato, principalmente, alla lettura del programma iconografico del noto scrigno Veroli, mentre questioni come la committenza, la funzione e il contesto d'origine, date le innumerevoli ipotesi sollevate a riguardo, saranno trattate in modo specifico nei prossimi paragrafi.

Famoso per l'ineguagliabile raffinatezza artigianale e per i soggetti mitologici che lo decorano, lo scrigno Veroli è una delle testimonianze più pregiate dell'arte palatina bizantina. Si distingue, in particolare, per il virtuosismo delle incisioni con cui è decorato.

Anche se di probabile produzione costantinopolitana, il cofanetto è stato ritrovato in centro Italia, in provincia di Frosinone. Inizialmente, conservato nell'abbazia cistercense di Casamari fino al 1572, poi trasferito al tesoro della cattedrale di Veroli, dove rimase fino al 1861. Dal 1859, padre Raffaele Garrucci iniziò i negoziati per vendere il manufatto, assieme all'agente romano Riggi, e l'opera, infine, venne acquistata da John Webb nell'Ottobre del 1861 per £250⁵⁰. Il commerciante londinese, John Webb, rivendette il cofanetto a Verona nel 1865 al prestigioso *Victoria & Albert Museum* di Londra⁵¹.

Non potendo identificare con maggiore precisione la datazione dell'opera, il manufatto viene comunemente fatto risalire al X secolo.

Il cofanetto è di notevoli dimensioni: 11.2 cm di altezza, 40.5 cm di lunghezza e 16 cm di larghezza⁵². Si tratta di un cofanetto di forma oblunga e parallelepipedica (fig. 20), composto di sette placche in avorio con scene figurative, incorniciate da strisce decorative in osso con motivi a rosette⁵³, ovvero le stesse che caratterizzano il già citato gruppo eburneo dei cofanetti a rosette, di cui anche lo scrigno Veroli fa parte. Gli elementi metallici della

⁵⁰ WILLIAMSON 2010, p.77

⁵¹ NEES 2014, p. 67

⁵² *Ibidem*

⁵³ EASTMOND 2008, p. 397

cassetta, quali una maniglia e una serratura, sono considerate originali⁵⁴. Ciascuna scena figurativa presenta degli elementi lacunosi, ovvero le componenti figurative incise a tutto tondo, fratturate e disperse nel corso del tempo. Si tratta per lo più di arti di animali, gambe e braccia, come le estremità dei centauri ritratti nel coperchio o il braccio sinistro dell'amorino sopra Ercole che suona la lira⁵⁵. Nella placca di sinistra del lato posteriore del cofanetto, è stata osservata la mancanza di un'intera figura, forse quella di un erote⁵⁶. Oltre alle forme, il cofanetto è lacunoso anche per quanto riguarda la cromia originale, quasi del tutto scomparsa. Così come molti altri manufatti bizantini eburnei, anche lo scrigno Veroli presenta resti di policromia, tra cui tracce di doratura, rimaste soprattutto nelle cornici a rosette e nei dettagli architettonici incisi nel lato frontale⁵⁷. Il pigmento oro compare anche nei ritratti profilati, disposti lungo le strisce decorative⁵⁸. Grazie alle analisi condotte con la microscopia, Connor è riuscita a ricostruire gran parte della policromia originaria del coperchio: la ghirlanda indossata dal toro era verde, rossi e blu i drappaggi, così anche i lanciatori di pietra e le danzatrici, neri gli occhi, d'oro sia la pelle di pantera indossata dal centauro sia gli stivali dei lanciatori di pietra. Infine, il verde compare anche nelle decorazioni a rosette e nello sfondo dei pannelli⁵⁹.

Il cofanetto Veroli è una delle testimonianze più pregiate di quello che è stato il ruolo di Costantinopoli nella conservazione dell'eredità classica in età medievale⁶⁰. I soggetti che lo decorano illustrano quello che era il gusto per l'antico permeante l'ambiente della corte palatina. Sono soggetti desunti dalla mitologia greca, spesso ritratti con tono parodico⁶¹, slegati dal punto di vista narrativo e di difficile identificazione, anche a causa dell'assenza

⁵⁴ CUTLER 1997, pp. 230-231

⁵⁵ CUTLER 1994, p. 117

⁵⁶ CUTLER 1997, pp. 230-231

⁵⁷ *Ibidem*

⁵⁸ CONNOR 1998, pp. 18-19

⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁰ BECKWITH 1962, p. 1

⁶¹ CUTLER 1984/85, p. 44

di iscrizioni. Il programma figurativo è stato definito, infatti, come “un’eclettica composizione figurativa di soggetti mitologici”⁶², poiché mescola tra loro soggetti desunti da più miti diversi. Cutler definisce questi soggetti come “*disiecta membra*, piuttosto che parti di un’unica storia coerente”⁶³. Inoltre, così come si vedrà nella lettura iconografica del manufatto, i soggetti classici si trovano spesso mescolati con figure non appartenenti al mito in cui sono inserite; ed è per questo motivo che nel caso del cofanetto Veroli è impossibile parlare di rappresentazione fedele del mito. Liz James rimarca la possibilità che si tratti di un repertorio iconografico frutto dell’immaginazione dei bizantini, dove le storie illustrate, più che attenersi alla tradizione mitologica, consistono in una serie di immagini desunte da storie inventate. Secondo la studiosa, si tratta sempre di mitologia classica, ma di “una mitologia classica che è stata filtrata attraverso secoli di cultura bizantina cristiana, dove la fedeltà all’originale classico non era molto importante”⁶⁴. Un altro esempio di questo recupero poco fedele della classicità antica, sono i soggetti degli erotini, ovvero quelle figure nude, dall’aspetto puerile, che ricoprono l’intero manufatto ad eccezione di una placca soltanto. Queste figure sono comunemente definite dagli studiosi come “erotini” o “putti”, ma questi sono termini ingannevoli. Nessuno di questi fanciulli si presenta alato o dotato di arco e frecce, ovvero gli attributi tipici di Eros o Cupido secondo la tradizione iconografica del dio. Il termine putto, invece, deriva dal campo di studi dell’arte rinascimentale, perciò, se messo in relazione al cofanetto Veroli, diventa un termine anacronistico⁶⁵. D’altro canto, nel romanzo bizantino *Ismine e Isminia*, scritto da Eustazio Macrembolita nella seconda metà del XII secolo, queste stesse figure infantili, da sempre chiamate “putti” o “erotini”, nella novella, invece, prendono il nome di *meirakia*, ovvero “bambini”⁶⁶. Considerato ciò, ho deciso di chiamare comunque queste figure bambinesche “erotini”, poiché tutte accomunate dall’intenzione di inscenare

⁶² EASTMOND 2008, p. 397

⁶³ CUTLER 1994, p. 241

⁶⁴ JAMES 2018, pp. 400-401

⁶⁵ *Ivi*, p. 401

⁶⁶ CUTLER 1984-85, p. 46

una parodia del mito, ovvero una funzione tipicamente attribuita agli erotini nell'arte bizantina⁶⁷.

Nel lato sinistro del coperchio (fig. 21), la figura di una giovane donna in groppa ad un toro ricopre il fulcro della scena. Si tratta della rappresentazione del mito di Europa, dove le zampe anteriori alzate dell'animale assieme al velo rigonfio sulla testa della fanciulla, comunicano l'idea della fuga in volo intrapresa dai due protagonisti, così come narra la tradizione mitologica⁶⁸. Entrambi i gruppi posti ai lati della fanciulla sembrano convergere verso la sua direzione: le due figure femminili, a sinistra, forse menadi o danzatrici⁶⁹, sono ritratte con le gambe divaricate e le braccia protese verso la ragazza, sembrano tentare di rincorrerla. A destra, si trovano dei giovani, tutti rivolti verso le figure del toro e della fanciulla, prossimi a scagliare delle pietre contro di loro. Tutti gli studiosi concordano nell'affermare che in questo lato del coperchio si trova rappresentato il mito di Europa, anche se le figure dei lanciatori di pietra non risultano appartenere alla narrazione classica del mito. Nonostante ciò, Beckwith evidenzia la possibilità che tale gruppo iconografico sia stato ricavato dalle illustrazioni del poema "Europa", scritto da Moschus di Siracusa nel II secolo a.C. Gli elementi iconografici rintracciabili nel poema sono: il gruppo di giovani astanti al rapimento di Europa, il velo rigonfio sopra la testa della fanciulla e la mano della giovane che afferra il corno del toro⁷⁰. Secondo un'altra ipotesi, forse le figure dei lanciapietra provengono dall'illustrazione del rotolo di Giosuè, un manoscritto del X secolo, rappresentante la lapidazione di Achan⁷¹. Procedendo verso destra, compaiono le figure di tre erotini nudi, che sembrano volteggiare in una danza. Uno di questi innalza un velo rigonfio sul capo, proprio così come Europa. Alla loro destra si trova Eracle che suona la lira (fig. 22), il quale rivolge lo sguardo verso gli erotini mentre il resto del corpo verso i centauri,

⁶⁷ JAMES 2018, p. 402

⁶⁸ CHATTERJEE 2013, p. 332

⁶⁹ *Ibidem*

⁷⁰ BECKWITH 1962, p. 2

⁷¹ *Ivi*, p. 3

anch'essi impegnati a suonare uno strumento ciascuno: il primo il flauto, il secondo la siringa⁷². Uno dei centauri porta un erotino sulle spalle. Il soggetto di Eracle che suona la lira ricorre, in particolare, in un episodio della vita dell'eroe: il momento in cui Eracle impara a suonare la lira, grazie a Linus, il suo insegnante di musica⁷³. La scena si conclude con tre menadi danzanti⁷⁴, che piroettano tra loro in un ballo sfrenato, il cui moto è suggerito dalle ripetute pieghe dei panneggi che le rivestono. Anche la loro postura, a braccia aperte e gambe intrecciate, con i corpi leggermente inclinati, sottolinea l'idea di una danza gioiosa e smodata. L'eroe mitologico intento a suonare la lira compare anche in un fregio in stucco, proveniente da una tomba lungo la via Latina, a Roma, risalente al II secolo a.C., qua accompagnato dalla figura di Dioniso⁷⁵.

Passando al lato frontale del cofanetto (fig. 23), nella placca di sinistra (fig. 24), procedendo da sinistra a destra, il ciclo inizia con due erotini, l'uno sopra l'altro, rivolti verso una giovane donna alla loro destra. Uno dei due cerca di togliere una spina dal piede della giovane donna, mentre l'altro si rivolge alla stessa fanciulla col volto coperto da una maschera barbata. A fianco della fanciulla si trova un giovane uomo nudo, ritratto di spalle, che trattiene con una mano le briglie di un cavallo imbizzarrito, sollevato sulle zampe posteriori. Forse, questi due giovani corrispondono ad Elena e a suo fratello Castore o a Ippolito e Fedra. Le zampe anteriori del cavallo imbizzarrito si sovrappongono alla figura di un altro cavallo, questa volta alato. Tra i due cavalli, spicca un erotino a gambe e braccia divaricate, che sembra saltare verso la rappresentazione del prossimo episodio mitologico. Il cavallo alato è chinato per abbeverarsi, mentre al suo fianco si trova la figura di un giovane, nudo, con un'asta in mano. Alla loro destra, la scena si conclude con una donna appoggiata su un plinto, ritratta mentre saluta il giovane e il suo destriero. Quest'ultimo gruppo è stato letto

⁷² JAMES 2018, p. 397

⁷³ CHATTERJEE 2013, p. 334

⁷⁴ BECKWITH 1962, p. 8

⁷⁵ *Ivi*, p. 9

come la rappresentazione di un preciso episodio mitologico: Pegaso, con Bellerofonte, che si abbevera alla fonte della ninfa Pirene, qua incarnata dalla ragazza appoggiata sul plinto. Tuttavia, l'identificazione della fanciulla è dubbia, poiché appare con una torcia in mano, ovvero un attributo iconografico tipico di Demetra, Persefone o Ecate⁷⁶. Così anche per i due fanciulli col destriero è stata proposta un'altra lettura, che li identifica come i gemelli Castore e Polluce⁷⁷. Nella placca di destra (fig. 25), segue il sacrificio di Ifigenia, dove Ifigenia occupa il centro della scena assieme al sacerdote Calcante e a Taltibio, l'araldo di Agamennone. Calcante si allunga verso la fanciulla per tagliarle una ciocca di capelli, mentre Taltibio la stringe tra le braccia. Dietro Calcante, la figura che innalza un cesto pieno d'orzo con la mano, tenendo un piede appoggiato su di un piedistallo, è stata identificata come Achille. Dietro le spalle di Taltibio, si trova una figura ritratta in modo simmetrico rispetto Achille, sempre con un piede posato su di un piedistallo e un braccio proteso in alto, di cui è andata persa la mano. Questa figura corrisponde forse a Menelao. Alle due estremità della scena, si trovano Asclepio e Igea, seduti: il primo, a sinistra, con la testa appoggiata su una mano, mentre la seconda, a destra, stringe un serpente in una mano, mentre con l'altra mano sorregge un vaso sul ginocchio⁷⁸. Nell'ultimo lato lungo del cofanetto (fig. 26), la placca di sinistra (fig. 27) ritrae gli erotini come i protagonisti della scena. All'estremità sinistra, un amorino si avvicina con la bocca al muso di una leonessa, mentre un altro, seduto a destra, gioca con le sue mammelle. Affianco alla leonessa, vi è un erotino che afferra un cane per il collo in modo giocoso. Seguono, a destra, altri tre amorini che giocano con altri animali: il primo in groppa ad un cervo, il secondo giunge in volo, aggrappato ad un'aquila⁷⁹, mentre l'ultimo imbriglia un cervo maschio⁸⁰. L'erotino che lotta in volo con l'aquila è stato interpretato come una ripresa parodica del mito del rapimento di Ganimede

⁷⁶ *Ivi*, p. 14

⁷⁷ CHATTERJEE 2013, p. 336

⁷⁸ BECKWITH 1962, pp. 14-15

⁷⁹ *Ivi*, p. 16

⁸⁰ CUTLER 1997, pp.230-231

da parte di Zeus, così come scrive Williamson⁸¹. È proprio al di sopra della leonessa che, forse, in origine, doveva trovarsi un altro erotino, ora mancante⁸². Nella placca affianco (fig. 28) è rappresentata un'altra versione del rapimento di Europa. La fanciulla appare seduta sul toro con la schiena rivolta allo spettatore. A fianco di lei, un uomo cerca di trattenere il toro afferrandolo per la schiena. All'estremità sinistra, un uomo e una donna ricordano molto una coppia di amanti, forse Ares e Afrodite, anche se la torcia sorretta da Afrodite non è un attributo tipico della dea. Alla destra del rapimento di Europa, si trovano tre amorini disposti intorno un cavallo, uno che trattiene l'animale con la mano, l'altro inginocchiato sotto il ventre del quadrupede, l'ultimo con la parte superiore del corpo completamente immersa in un cesto, collocato al di sopra della scena⁸³. Più che di un cavallo, si tratta forse di una giumenta, poiché la posizione del secondo amorino ricorda molto quella di un bambino intento a bared il latte dalle mammelle dell'animale. Europa, ritratta di spalle sul toro, si ritrova anche in un mosaico pavimentale del II d.C., conservato ora a palazzo Barberini a Roma⁸⁴. In uno dei lati brevi (fig. 29), si trova una figura distesa su di un ippocampo, forse una Nereide, posta di fronte un'altra figura, seduta sull'altare di Asclepio, attorno al quale si trova attorcigliato un serpente⁸⁵. Queste due figure marine, sono state lette anche come una coppia di erotini⁸⁶. Nel lato breve opposto (fig. 30), è ritratto Dioniso su di una biga trainata da due leoni, e, di nuovo, un erotino immerso in un cesto, al di sopra dei due leoni⁸⁷. È stato osservato il tono comico del cofanetto, dovuto a più elementi iconografici messi puntualmente in evidenza da Cutler. In primis, lo studioso ricorda che "i putti nudi sono convenzioni tipiche del linguaggio della farsa classica"⁸⁸. In più punti del cofanetto, gli erotini

⁸¹ CHATTERJEE 2013, p. 340

⁸² CUTLER 1997, pp. 230-231

⁸³ BECKWITH 1962, pp. 3-4

⁸⁴ *Ivi*, p. 8

⁸⁵ *Ivi*, p. 10

⁸⁶ CHATTERJEE 2013, p. 341

⁸⁷ BECKWITH 1962, p. 16

⁸⁸ CUTLER 1984/85, pp. 44

sembrano inscenare una ripresa parodistica della mitologia classica. Ad esempio, secondo Cutler, nella versione comica del mito del rapimento di Europa, priva di lanciapietra, al posto della fanciulla si trova rappresentato un erotino che recita il ruolo di Europa. Così anche la Nereide, ritratta distesa sull'ippocampo, corrisponde, in realtà, a un erotino nelle sembianze di una Nereide. Secondo Cutler, anche la scena con i lanciatori di pietra raffigurata nel coperchio consiste in una versione parodistica del racconto del mito, cioè una farsa, data la presenza di soggetti non desunti dalla narrazione tradizionale del mito di Europa. Un altro soggetto comico è quello dell'erotino con mezzo busto infilato nella cesta. In più casi, dunque, nelle lastre componenti il cofanetto Veroli, piuttosto che una rappresentazione fedele del mito antico, si trova raffigurata una sua parodia, dove gli erotini giocano il ruolo di attori comici principali⁸⁹. Questa stessa posizione è sostenuta anche da Chatterjee, il quale scrive che il motivo per cui possiamo parlare di ripresa parodistica dei miti “potrebbe risiedere nella risonanza culturale della figura dello stesso piccolo eros”. Prosegue scrivendo “nella cultura classica, Eros” oltre ad essere una divinità, era visto anche come “una personificazione del desiderio”, per poi ribadire la funzione centrale del personaggio di Eros all'interno delle novelle bizantine, in quanto agente in grado di portare avanti la narrazione. Nelle novelle bizantine è il personaggio di Eros a portare avanti la narrazione della storia; e questa stessa funzione sembra essere svolta anche dagli erotini che decorano il cofanetto Veroli⁹⁰.

I cofanetti a rosette: peculiarità, elementi in comune e funzioni

Data l'appartenenza dello scrigno Veroli al gruppo dei cofanetti a rosette, vale la pena osservare nel dettaglio quali siano le principali caratteristiche di questo gruppo eburneo. Secondo Connor, le cassette medio-bizantine, oggi conservate nei musei di tutto il mondo, si distinguono in due tipologie principali: “quelle di forma allungata con coperchio

⁸⁹ *Ivi*, pp. 44-45

⁹⁰ CHATTERJEE 2013, p. 338

scorrevole”, così come il cofanetto Veroli, “e quelle leggermente più alte con un coperchio piramidale troncato”⁹¹. Un altro elemento in comune tra le cassette a rosette è la loro produzione in serie, dimostrata da una serie di osservazioni avanzate da Cutler in un articolo dedicato ai cofanetti bizantini conservati alla Walters Art Gallery, a Baltimora. Prima di tutto, Cutler nota che gran parte delle placche con scene figurative non presentano una dimensione adeguata agli spazi loro riservati. Lungo il perimetro delle scene figurative si trovano le cosiddette “strisce riempitive”, così definite da Cutler poiché, secondo lo studioso, la loro funzione è quella di riempire gli spazi rimasti vuoti dopo l’assemblamento delle varie parti. Osservato ciò, appare logico dedurre che le placche eburnee non siano state realizzate appositamente per un cofanetto specifico, ma piuttosto siano state scolpite in serie e indipendentemente dalla realizzazione di un oggetto specifico. Un altro dato interessante osservato da Cutler è la misura molto simile delle placche che rivestono le cassette. In più casi, le placche sembrano essere state tagliate secondo una misura standardizzata. Egli arriva a individuare più di dieci cassette caratterizzate da misure molto vicine, evidenziando così la serialità del taglio. Cutler individua, inoltre, quali siano le misure medie che accomunano le cassette: una lunghezza media di 27 cm, un’altezza media di 17 cm e una profondità che oscilla tra 17,5 e 22 cm. Questi sono dati che, assieme all’adozione di uno stesso corredo ornamentale, dimostrano la produzione in serie dei cofanetti a rosette⁹². Un altro elemento che accomuna queste opere bizantine è l’apparato decorativo, composto di fregi, spesso in osso, decorati da motivi a rosette clipeati, alternati a figure umane di profilo, anch’essi chiusi dentro un tondo. A volte, i motivi a rosette presentano delle variazioni da un esemplare eburneo all’altro, ad esempio nella forma delle rosette, nella profondità dell’incisione o nell’ordine con cui profili e motivi floreali si alternano⁹³.

⁹¹ CONNOR 1998, pp. 18-19

⁹² CUTLER 1984/85, p. 34-35

⁹³ PHILA CALDER NYE 1919, p. 401

Questo vale anche per i profili clipeati, così come evidenzia Cutler in un confronto tra due cofanetti, l'uno conservato a Washington, l'altro alla Walters Art Gallery: nel primo, i ritratti profilati portano un copricapo, mentre, nel secondo, i ritratti indossano una sorta di diadema ricadente sul collo. Altre volte, si presentano variazioni nei tratti del volto o nella postura della testa. Inoltre, Cutler sottolinea come queste differenze siano riscontrabili nella maggior parte degli esemplari giunti a noi⁹⁴. Egli osserva anche che questo stesso schema decorativo, composto di rosette alternate a busti clipeati, torna nei cofanetti sia a soggetto secolare che religioso⁹⁵. A proposito della diffusione di questi motivi decorativi, Phila Calder Nye evidenzia il fatto che la tipologia decorativa a rosette risulta molto più diffusa in Oriente che in Occidente. Osserva la presenza di decorazioni a rosette sulla scalinata monumentale del sito archeologico di Persepoli, in Iran, nell'arte copta e nei vasi persiani. Afferma, inoltre, che tale motivo a rosette sembra essere derivato dal motivo decorativo a fiore di loto del primo Egitto⁹⁶. Anche Cutler afferma l'origine egizia dei motivi a rosette, riferendosi, in particolare, a quelli incisi nel cofanetto Veroli; desunti, secondo lo studioso, dall'arte egizia tardo antica. Osserva, inoltre, che anche la forma a piramide troncata di molti cofanetti a rosette deriva forse dall'arte egizia tardo antica, poiché le cassette egizie in legno rivestite in osso, risalenti tra il IV e il V secolo, presentano la stessa forma⁹⁷. Le strisce decorative a rosette sono sempre collocate ai bordi dei cofanetti, in modo da fare da cornice alle scene figurative. Esse sono rappresentate su pannelli eburnei di forma quadrata, decorati da una o due figure ciascuno, o di forma rettangolare, decorati da due o più figure. Tra i cofanetti a tema secolare, i soggetti più popolari sono quelli dei guerrieri e di Eracle⁹⁸. Un'altra osservazione importante di Cutler riguardo i cofanetti a rosette è che quelli a soggetto secolare non sono stati assemblati secondo un programma unitario e

⁹⁴ CUTLER 1984/85, pp. 39-40

⁹⁵ *Ivi*, p. 39

⁹⁶ PHILA CALDER NYE 1919, p. 401

⁹⁷ CUTLER 1994, pp. 241-242

⁹⁸ *Ivi*, p. 402

coerente, poiché le scene figurative appaiono slegate dal punto di vista narrativo. Le placche dei cofanetti secolari non risultano unite da un filo narrativo comune o da un ordine logico, al contrario, sembrano disposte solamente in base a “considerazioni estetiche superficiali”⁹⁹. Un’ultima considerazione è quella sollevata da Henry Maguire riguardo la forte somiglianza delle monete e pseudo monete rappresentanti ritratti imperiali, usate nella tarda antichità e nel primo medioevo per i loro poteri apotropaici, con i ritratti profilati iscritti nei medaglioni dei cofanetti bizantini a rosette. Secondo Maguire, i profili clipeati degli scrigni a rosette non sono altro che la rappresentazione di monete antiche, fondando questa affermazione su due motivi principali. Il primo è la forte somiglianza tra i ritratti dei cofanetti e i ritratti imperiali delle monete del IV secolo, citando come esempio proprio i profili clipeati del cofanetto Veroli. In particolare, i profili del cofanetto presentano dei tratti in comune con delle monete e dei medaglioni rappresentanti Costantino il Grande, coniate a Costantinopoli nella prima metà del IV secolo. Queste monete ritraggono l’imperatore con il profilo rivolto verso l’alto, con un diadema ricoperto di gioielli sul capo, ricadente sul collo. Il secondo motivo è legato a una delle ipotesi sulla funzione degli scrigni eburnei: forse, in origine, erano usati proprio per contenere monete. In alcuni casi, questa funzione è suggerita dall’iconografia dei manufatti, come nel caso di un cofanetto conservato al Museo Statale dell’Ermitage di San Pietroburgo, decorato con episodi della vita terrena di Adamo ed Eva. In uno dei lati brevi del cofanetto, tra Adamo ed Eva, si trova rappresentata la personificazione del benessere, ovvero un uomo che sorregge una borsa ricolma di soldi. Maguire, inoltre, nota come questo stesso soggetto iconografico si ritrovi in altre cassette eburnee bizantine, sempre decorate con episodi della vita terrena di Adamo ed Eva¹⁰⁰.

⁹⁹ *Ivi*, p. 42

¹⁰⁰ MAGUIRE 1997, pp. 1047-1049

Gli aspetti ancora enigmatici del cofanetto Veroli

Nonostante le questioni critiche ancora aperte, che impediscono di chiarire molti aspetti dello scrigno Veroli, come la committenza, la datazione esatta e la funzione originaria, le indagini condotte su questa tipologia di oggetto, hanno permesso la formulazione di più ipotesi.

Ad oggi è impossibile identificare con certezza il o la committente del cofanetto, ma possiamo risalire al contesto di origine dell'oggetto. Innanzitutto, un'opera come il cofanetto Veroli corrisponde ad un prodotto elitario, non solo per il materiale e la qualità artigianale che lo caratterizzano, ma anche per il soggetto mitologico che caratterizza la sua complessa iconografia. Si tratta di un linguaggio figurativo che riassume in sé quello che era il gusto della corte imperiale bizantina, dettato principalmente dalla cultura e dalla formazione classica della élite di corte. Così come scrive Cutler, i cofanetti eburnei rappresentanti soggetti mitologici sono "le espressioni più ovvie di questo gusto"¹⁰¹. Nello specifico, molto probabilmente il cofanetto Veroli rientra in quella categoria di oggetti di corte, la cui funzione principale era il consolidamento di determinati rapporti tra l'imperatore e gli esponenti della corte tramite lo scambio di doni. Si tratta di una pratica attestata verso la metà del X secolo in opere come il *Libro delle cerimonie* e *Sull'amministrazione dell'Impero*, attribuite a Costantino VII Porfirogenito. Spesso, però, è difficile riconoscere quali di questi oggetti fossero doni dell'imperatore o a lui destinati, come nel caso dello scrigno Veroli. Comunque sia, così come scrive Cutler, "si tratta sempre di oggetti che attestano quelli che erano i valori idealmente condivisi dall'imperatore e dalla sua corte"¹⁰². Se il contesto d'origine del manufatto è stato quindi chiarito, l'identificazione della sua funzione originaria è una questione ancora aperta. È noto che, prima di essere rinvenuto a Veroli, lo scrigno si trovava

¹⁰¹ CUTLER 1994, pp. 240-241

¹⁰² CUTLER 2008, pp. 112-116

conservato all'abbazia cistercense di Casamari, dove era usato come reliquiario¹⁰³. Per quanto riguarda la funzione originaria di quest'opera, sono state avanzate più ipotesi. Uno degli usi suggeriti da Williamson è quello di "cofanetto nuziale", donato in occasione di un matrimonio¹⁰⁴. Tuttavia, le ipotesi più convincenti proposte fino adesso, risultano essere, a mio parere, quelle formulate da Lawrence Nees in un articolo di recente pubblicazione, dove discute su quello che poteva essere il probabile contenuto dei cofanetti eburnei, sia del primo medioevo che del primo periodo islamico; facendo riferimento anche al cofanetto Veroli. Secondo Lawrence, è probabile che questi cofanetti in passato rivestissero due usi principali: quello di contenere fragranze profumate o tessuti di lusso; lo studioso fonda queste ipotesi su due fonti principali. La prima è la cosiddetta lettera "Epistola de obitu Bedae" scritta nel 735 d.C., dove si trova riportato quello che è stato il desiderio espresso sul letto di morte dal monaco della Northumbria Beda. Il monaco richiese la distribuzione dei preziosi averi, contenuti nella sua piccola scatola privata, ai fratelli nel monastero di San Paolo a Jarrow. Questi oggetti preziosi, proprietà del monaco, vengono chiamati "*piperum, oraria et incensa*", cioè "pepe, panni e incenso". Probabilmente, questi *oraria* corrispondevano a dei paramenti liturgici indossati dal monaco, forse in seta¹⁰⁵. La seconda fonte che suggerisce quello che fosse il probabile contenuto dei cofanetti eburnei è la pisside in avorio conservata alla Hispanic Society of America Collections a New York, prodotta alla corte di Cordoba, probabilmente negli anni Sessanta del X secolo. Sulla pisside si trova incisa un'iscrizione in lingua araba che afferma, in modo esplicito, che il recipiente conteneva delle fragranze profumate, quali muschio, canfora e ambra grigia¹⁰⁶. Oltre alle testimonianze raccolte da Nees, attraverso la presa in esame di più fonti, oggi possiamo considerare i tessuti preziosi come uno dei probabili contenuti dello scrigno Veroli anche

¹⁰³ NEES 2014, p. 67

¹⁰⁴ *Ibidem*

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 69

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 69-70

grazie ai dati riscontrati da Williamson. Egli rivela la presenza di alcuni resti di tessuto attaccati ai chiodi disposti nella parte interna del coperchio, identificati come resti di fibra di lino o canapa¹⁰⁷. Infine, Nees scrive che, in alcuni casi, è l'iconografia degli stessi cofanetti bizantini a suggerire che tali recipienti eburnei, in origine, venissero usati come contenitori di tessuti di lusso destinati ad essere dati in dono. Un esempio è lo scrigno in avorio conservato al Tesoro della cattedrale di Santo Stefano a Sens, in Francia; decorato da scene della vita di Davide, nel registro più basso e da scene della vita di Giuseppe nel medio centrale. Nel programma iconografico si trovano più scene in cui proprio il tessuto appare come il principale protagonista: Davide che taglia un frammento dal mantello di Saulo, Davide che sventola il frammento verso Saulo che si allontana, Giuseppe e la moglie di Putifarre, Zuleika, mentre stendono assieme un grande pezzo di stoffa, e, infine, Zuleika che mostra un indumento a suo marito¹⁰⁸. Grazie a queste ultime osservazioni sull'iconografia, l'ipotesi che una delle funzioni principali rivestite dai cofanetti eburnei bizantini, tra cui anche il cofanetto Veroli, fosse quella di contenere tessuti lussuosi destinati ad essere dati in dono, appare ancora più probabile. L'autore dell'articolo, conclude parlando della possibilità di svolgere delle analisi archeometriche non distruttive sui cofanetti bizantini, per verificare la presenza o meno di fragranze ed ottenere informazioni sul tipo di tessuto contenuto¹⁰⁹, aprendo così la prospettiva di una validità scientifica alle ipotesi da lui formulate.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 71

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 72

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 75



20. Londra, Victoria and Albert museum, cofanetto Veroli, X secolo, da Costantinopoli



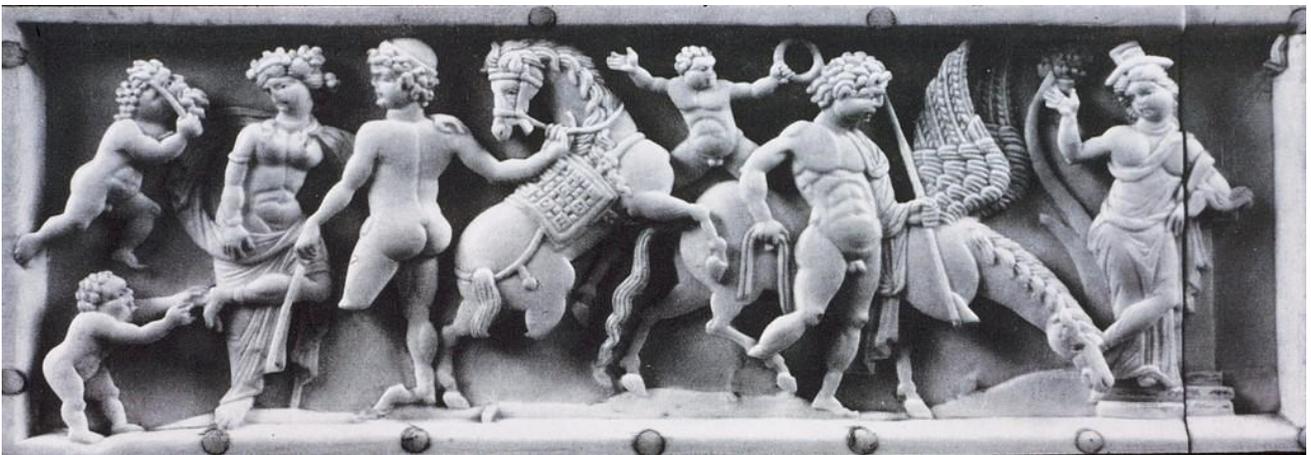
21. Londra, Victoria and Albert museum, cofanetto Veroli, coperchio, *Il rapimento di Europa, Eracle che suona la lira, Erotini danzanti, Centauri che suonano, Menadi danzanti*, X secolo, da Costantinopoli



22. Londra, Victoria and Albert museum, cofanetto Veroli, dettaglio del coperchio, *Lancia pietra, Erotini danzanti, Eracle che suona la lira, Centauro che suona il flauto*, X secolo, da Costantinopoli



23. Londra, Victoria and Albert museum, cofanetto Veroli, lato frontale, X secolo, da Costantinopoli



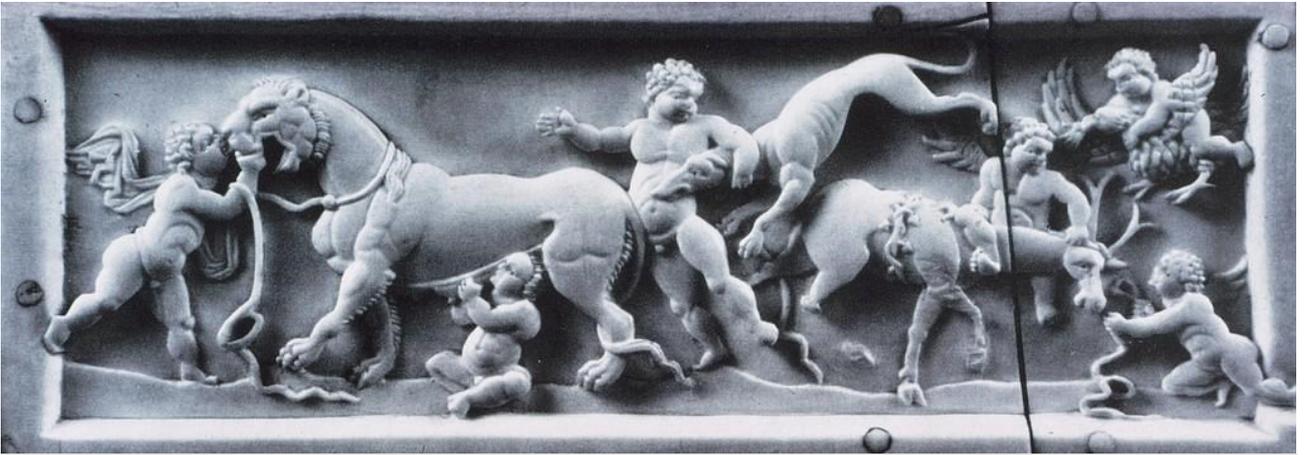
24. Londra, Victoria and Albert museum, cofanetto Veroli, lato frontale, *Amorini, Fedra e Ippolito, Pegaso e Bellerofonte con la ninfa Pirene*, X secolo, da Costantinopoli



25. Londra, Victoria and Albert museum, cofanetto Veroli, lato frontale, *Sacrificio di Ifigenia*, X secolo, da Costantinopoli



26. Londra, Victoria and Albert museum, cofanetto Veroli, lato posteriore, X secolo, da Costantinopoli



27. Londra, Victoria and Albert museum, cofanetto Veroli, lato posteriore, *Erotini che giocano con animali*, X secolo, da Costantinopoli



28. Londra, Victoria and Albert museum, cofanetto Veroli, lato posteriore, *Venere e Marte, Rapimento di Europa, Erotini con un cavallo*, X secolo, da Costantinopoli



29. Londra, Victoria and Albert museum, cofanetto Veroli, lato breve, *Erotino seduto sull'altare di Asclepio con erotino disteso su di un ippocampo*, X secolo, da Costantinopoli



30. Londra, Victoria and Albert museum, cofanetto Veroli, lato breve, *Carro con Dioniso trainato da pantere*, X secolo, da Costantinopoli

Capitolo III

Ellenismo a Costantinopoli

Il cofanetto Veroli non è l'unico esempio di classicità a Bisanzio. Sono giunte a noi molte opere medio-bizantine, coeve allo scrigno Veroli e di probabile produzione costantinopolitana, testimoni dello stesso gusto per lo stile ellenistico e per la mitologia classica bene attestati nella capitale bizantina dopo l'iconoclastia, in particolare tra X e XI secolo. Tra queste, si contano molti cofanetti eburnei decorati da soggetti mitologici o erotini impegnati nelle attività più svariate, come la danza, la musica o la caccia¹¹⁰. Al *Metropolitan Museum of Art* di New York si trovano conservati due esempi di questo gusto classicizzante. Si tratta di due cofanetti a rosette, entrambi datati tra il X e l'XI secolo e di probabile produzione costantinopolitana. Il primo (fig. 31), di dimensioni molto vicine a quelle del cofanetto Veroli, si compone solo di placche in osso. I personaggi mitologici si mescolano con soggetti militareschi, come uomini a cavallo, condottieri vestiti all'orientale, e figure comiche di repertorio¹¹¹. Il secondo (fig. 32), si compone sia di placche in avorio che in osso. Gli unici soggetti classici raffigurati sono gli erotini. Queste figure bambinesche decorano tutti i pannelli, sia quelli del coperchio che quelli laterali. Nel coperchio a piramide tronca, gli erotini sono raffigurati in modi differenti su ciascuno dei lati: prima avvolti in spirali di vite, poi mentre danzano e suonano strumenti musicali, tra cui cembali e tamburi, poi travestiti da guerrieri disposti a coppie, o ancora mentre lottano con degli animali, tra cui un leone, una pantera domestica e un cane¹¹². Oltre ai cofanetti eburnei, esistono altre tipologie di opere che attestano il gusto per la classicità nella Bisanzio di età medio-bizantina, come la coppetta in vetro del tesoro della basilica di San Marco a Venezia (figg. 33-34). Il linguaggio figurativo del vasetto risulta molto simile a quello dei vasi classici greci¹¹³. Si tratta di

¹¹⁰ KATSARELIAS 1997, p. 233

¹¹¹ CUTLER 1997, pp. 232-33

¹¹² KATSARELIAS 1997, p. 233

¹¹³ KALAVREZOU 1997, p. 221

un'opera di piccole dimensioni (17 cm di altezza, 17 cm di diametro alla bocca, 33 cm di ampiezza totale)¹¹⁴, in vetro dipinto e dorato, realizzata nella Costantinopoli del X secolo. Il programma iconografico si compone di sette figure mitologiche rappresentate in tondi con fregi a rosette, molto simili a quelli dei cofanetti bizantini. Tra i medaglioni che accolgono i soggetti mitologici, si trovano ritratti clipeati di profilo. Data l'assenza di iscrizioni, i soggetti mitologici non sono di chiara identificazione. Il linguaggio classico si mescola a iscrizioni pseudo-cufiche, disposte sia all'interno della bocca che sulla base del vaso¹¹⁵. È necessario precisare che i soggetti tratti dalla tradizione classica non adornavano solo le opere prodotte a Costantinopoli, ma anche i monumenti della città. Tra le vie di Costantinopoli era possibile imbattersi sia in immagini sacre che profane. Chiese, monasteri, le reliquie e le icone sacre trasportate in processione, condividevano gli spazi pubblici della città con statue e monumenti rappresentanti soggetti mitologici, pagani, di origine ellenistica¹¹⁶. La cultura visuale classica, permeata di soggetti pagani, era più che normale nella Bisanzio di età medio-bizantina¹¹⁷. Questo è testimoniato, in particolare, dalla *Cronaca di Bisanzio* scritta agli inizi del XIII secolo dallo storico Niceta Coniata il quale, nel parlare del sacco di Costantinopoli attuato dai crociati, arriva a descrivere quella che era la configurazione urbana della capitale bizantina. La parte finale della cronaca raccoglie una serie di elogi alle statue pagane che adornavano la città¹¹⁸. Di questa sezione del testo colpisce, in particolare, la descrizione dell'*Anemodoulion*, un monumento in bronzo a quattro lati ornato con figure di erotini¹¹⁹ e le personificazioni dei venti¹²⁰. Coniata scrive che nel monumento, i nudi erotini erano rappresentati mentre ridevano e si scagliavano l'un l'altro delle mele, in un paesaggio quasi bucolico, popolato da uccelli che cantano, contadini al lavoro, pecore.

¹¹⁴ DA VILLA URBANI 2008, p. 396

¹¹⁵ *Ibidem*

¹¹⁶ CHATTERJEE 2013, p. 329

¹¹⁷ MANGO 1963, pp. 55-75

¹¹⁸ *Ibidem*

¹¹⁹ JAMES 2018, p. 407

¹²⁰ *Ivi*, p. 404

Affianco all'ambientazione campestre, vi era rappresentato il mare, ricolmo di pesci¹²¹. Ad oggi è rimasta la testimonianza anche di un altro autore su quello che doveva essere l'aspetto dell'*Anemodoulion*. Si tratta della poesia scritta da Costantino Rodio nel X secolo, dove l'autore fa risalire il monumento al tempo di Teodosio I, quindi, alla fine del IV secolo¹²². Il poeta parla di una statua "adornata in tutti i lati sia con creature intagliate che con viticci carichi di frutta e piccole melagrane. Nudi erotini ingarbugliati nelle viti restano là sorridendo dolcemente e ridendo", prosegue poi con la descrizione delle personificazioni dei venti¹²³. Oltre all'*Anemodoulion*, chiamato anche Torre dei venti¹²⁴, Costantino si sofferma anche sulla descrizione di due opere classiche rappresentanti soggetti pagani: la gigantomachia alle porte della Casa del Senato e la statua di Atena collocata a fianco¹²⁵. Il poeta riporta anche l'origine delle due opere: la prima proviene dal tempio di Artemide a Efeso, mentre la seconda viene da Lindo, una città nell'isola di Rodi¹²⁶. Degli erotini molto simili a quelli raffigurati sia nei cofanetti eburnei medio-bizantini che nell'*Anemodoulion*, si ritrovano descritti anche nel poema del XII secolo di Manganeios Prodromos. In questo testo vengono descritte le immagini che decoravano la cosiddetta *sebastokratorissa*, la tenda di Irene. In quest'opera, gli erotini erano rappresentati mentre suonavano, in compagnia di satiri, centauri, muse e nereidi, ma anche di animali, come uccelli e volpi¹²⁷. Questi personaggi mitologici giocano, saltellano, danzano, suonano, si divertono in un momento di gioia e festa¹²⁸; disposti in un'ambientazione che Liz James ha definito "paesaggio classico"¹²⁹.

¹²¹ *Ivi*, pp. 407-08

¹²² *Ivi*, p. 404

¹²³ *Ivi*, p. 407

¹²⁴ CUTLER 1984/85, p. 45

¹²⁵ JAMES 2018, p. 404

¹²⁶ *Ibidem*

¹²⁷ *Ivi*, p. 409

¹²⁸ MULLET 2018, pp. 416-17

¹²⁹ JAMES 2018, p. 409

Il confronto con le pitture pompeiane

È già stato accennato al ruolo chiave ricoperto da Costantinopoli nella conservazione del patrimonio ellenistico in Età medievale. Questo è testimoniato sia dal cofanetto Veroli che da molte altre opere di Età medio-bizantina. Tuttavia, il confronto tra i soggetti incisi nello scrigno e quelli raffigurati nelle case pompeiane può dare nuovamente prova a questa teoria. Inoltre, si tratta di confronti inediti, mai proposti prima dagli studiosi. Il primo confronto riguarda un dettaglio iconografico dell'avorio bizantino, finora mai preso in considerazione dagli studiosi: i due dischetti in mano all'erotino, posto a sinistra di Eracle. Penso che sia plausibile riconoscere in questi dischi l'immagine di due cembali (fig. 35). I cembali sono degli strumenti musicali di origine orientale, attestati sia nella civiltà greca che romana. Venivano prevalentemente usati in occasione di cerimonie culturali di carattere orgiastico, legate alle divinità di Bacco e Cibele. Questo strumento musicale si ritrova spesso rappresentato sia a Pompei che a Ercolano, per lo più in mano a personaggi appartenenti al corteo di Bacco o di Cibele, ma anche a figure di Eroti e *Psychai*. A Pompei ed Ercolano sono stati rinvenuti, inoltre, molti esemplari di cembali (fig. 36) ed altri oggetti legati al culto di Bacco, Cibele, Attis, Iside e Sabazio¹³⁰. Un esempio pompeiano è uno dei due mosaici rinvenuti nella cosiddetta villa di Cicerone, firmati da Dioskourides di Samo. Entrambi i mosaici riproducono scene tratte da due commedie di Menandro (340-290 a.C. circa). Nel primo si trova raffigurata una scena del primo atto della commedia *Synaristosai*, ovvero "Le donne a colazione", mentre nel secondo è raffigurata una scena del secondo atto della *Theophoroumene*, cioè "L'invasata". È nel secondo mosaico (fig. 37) che sono raffigurati i cembali: una donna suona l'*aulòs* a fianco un bambino, mentre due uomini suonano l'uno i cembali, l'altro il tamburino¹³¹. Vi è una forte somiglianza dei due oggetti tondi in mano all'erotino con i cembali rappresentati nel mosaico pompeiano e gli strumenti rinvenuti nel

¹³⁰ CICIRELLI 1993, p. 162

¹³¹ KOCKEL 2013, p. 56

corso degli scavi archeologici. Dato il corteo bacchico in cui l'erotino si trova inserito, tra centauri che suonano e menadi danzanti, è molto probabile che nel coperchio del cofanetto Veroli si trovino raffigurati, effettivamente, dei cembali.

Il secondo confronto mette in relazione gli erotini che popolano le scene figurative dello scrigno bizantino con la rappresentazione di Eros e degli amorini nelle pitture pompeiane, sottolineandone elementi in comune e discordanti. Nella casa dei Vettii, a Pompei, gli amorini sono raffigurati mentre svolgono le attività più varie: la lavorazione dei metalli (fig. 38), il commercio del vino (fig. 39), la corsa dei carri, ma su carri trainati da cervi (fig. 40), e altre attività. Anche nei cofanetti medio-bizantini, tra cui lo scrigno Veroli, gli amorini performano le mansioni più svariate: dalla caccia alla lotta con animali, alla danza, o sono rappresentati mentre suonano o, addirittura, bevono il latte da animali o recitano il ruolo di personaggi mitologici; proprio così come avviene nel cofanetto Veroli. Tuttavia, negli affreschi pompeiani, compresi quelli che decorano la casa dei Vettii, gli amorini, anche se privi di arco e frecce, portano sempre le ali, un altro attributo tipico di Cupido. In generale, nella tradizione ellenistica e romana la figura di Eros viene sempre rappresentata in un variegato assortimento di scene e attività: dalla corsa dei carri, ai combattimenti tra gladiatori, alla pesca, fino a scene funerarie o bacchiche¹³². Anche nel cofanetto Veroli la figura dell'amorino viene rappresentata mentre compie le azioni più diverse, come già accennato prima, ma privo degli attributi tipici di Eros. Nello scrigno Veroli, così come ha già sottolineato Liz James, i cosiddetti "erotini" non hanno né ali né arco o frecce. Nonostante ciò, la studiosa ricorda anche che nell'arte classica, la figura di Eros accompagna spesso la rappresentazione di coppie di amanti e si tratta di un'iconografia ricorrente e persistente, che pone in contatto, anche se non direttamente, le pitture pompeiane e lo scrigno Veroli. Infine, Liz James sottolinea il fatto che, i soggetti degli erotini per poter essere definiti come

¹³² JAMES 2018, p. 405

tali, devono trovarsi rappresentati “in un contesto visuale dove l'amore gioca un ruolo”¹³³, quindi, in scene d'amore o con coppie di amanti. Questa osservazione concorda con la raffigurazione di Eros presente in molte pitture pompeiane: nella casa di Giasone, dove Eros si trova collocato tra Paride ed Elena (fig. 41)¹³⁴, nella casa delle Nozze d'Ercole, dove Eros accompagna Marte e Venere (fig. 42)¹³⁵, infine, nella casa del Bracciale d'oro, dove il piccolo dio compare tra i due promessi sposi, ovvero Alessandro Magno e Statira (fig. 43)¹³⁶. Anche nel cofanetto Veroli, le coppie di amanti sono sempre accompagnate da quei fanciulli che la critica chiama “erotini”: a fianco alla coppia interpretata come Ippolito e Fedra, compaiono due amorini, mentre nella versione parodistica del rapimento di Europa, gli erotini sono collocati a fianco alla coppia identificata come Marte e Venere. Dato questo punto in comune con la pittura pompeiana, in linea con la tradizione ellenistica, mi pare che si possa proporre l'attribuzione definitiva dell'appellativo di “erotini” alle figure bambinesche nel cofanetto Veroli, nonostante le critiche avanzate da Liz James in merito all'utilizzo di questo termine. Un'ulteriore corrispondenza iconografica con le pitture pompeiane si ritrova nella raffigurazione della ninfa Pirene. Nello scrigno eburneo, la ninfa è rappresentata con un braccio appoggiato su una colonna (fig. 44). La stessa posa ricorre più volte negli affreschi che decorano la casa del Bracciale d'oro a Pompei. Nella casa pompeiana sono raffigurate tre muse, tutte e tre in una posizione simile a quella della ninfa Pirene: la Musa Euterpe (fig. 45), appoggiata con un braccio alla colonna, mentre stringe lo stilo nella destra, la Musa Tersicore (fig. 46), mentre sorregge la cetra sopra una colonna, e la Musa Melpomene (fig. 47), in veste di attore dionisiaco, con clava e la maschera teatrale posata su una colonna¹³⁷.

¹³³ *Ivi*, pp. 405-06

¹³⁴ BEARD 2011, p. 204

¹³⁵ THEDENAT 1906, p. 119-20

¹³⁶ AOYAGI e PAPPALARDO 2006, p. 121, vol. 1

¹³⁷ *Ivi*, pp. 106-09

Fortuna critica del cofanetto Veroli

I primi studi sul cofanetto risalgono al XIX secolo. Agli inizi dell'Ottocento, il sacerdote Francesco M. De Bonus scrisse una relazione, dove riporta una breve descrizione del cofanetto Veroli. La relazione è ora conservata nell'Archivio della Biblioteca Giovardiana di Veroli¹³⁸. Nel 1860, un anno dopo che padre Raffaele Garrucci (1812 – 1885) mostrò delle foto dell'opera all'Istituto di corrispondenza archeologica di Roma, venne pubblicata un'altra descrizione del cofanetto, scritta da Heinrich Brunn (1822 – 1894), nel bollettino dell'Istituto stesso. Brunn, il quale svolse il ruolo di secondo segretario dell'Istituto di corrispondenza archeologica di Roma proprio dal 1857 al 1865, data l'opera all'XI secolo e ne afferma la provenienza bizantina¹³⁹. A Giugno del 1862, il cofanetto prese parte alla *Special Exhibition of Works of Art* al South Kensington Museum, occasione in cui venne compilata la prima scheda di catalogo dell'opera¹⁴⁰. Agli inizi del Novecento, in un articolo dedicato ai cofanetti bizantini oblunghi, Phila Calder Nye (1871 – 1959), professoressa all'università di Princeton e direttrice della *Index of Christian Art* a Princeton dal 1920, applicando una metodologia di tipo positivista, descrive il cofanetto Veroli come “l'esempio più raffinato” di questo genere di opere¹⁴¹. Passa, poi, all'analisi stilistica dello scrigno, ponendolo in confronto con altri cofanetti eburnei. Prima di tutto, osserva come l'uniformità di stile nelle scene figurative e nei fregi ornamentali dello scrigno Veroli lo rendano un *unicum* tra i cofanetti a rosette. Sottolinea, di conseguenza, l'inferiore qualità artigianale degli altri esemplari¹⁴². Oltre al confronto stilistico, Nye evidenzia le similitudini iconografiche con gli altri cofanetti. Infine, riunisce tutti i cofanetti accomunati da uno stile simile a quello del cofanetto Veroli in unico gruppo, attribuito all'inizio del IX secolo¹⁴³. Tra

¹³⁸ WILLIAMSON 2010, p. 77

¹³⁹ *Ibidem*

¹⁴⁰ *Ibidem*

¹⁴¹ PHILA CALDER NYE 1919, p. 412

¹⁴² *Ivi*, p. 405-06

¹⁴³ *Ivi*, p. 412

il 1930 e il 1934, Kurt Weitzmann (1904 – 1993) e Adolph Goldschmidt (1863 – 1944) pubblicano in due volumi tutto il materiale noto fino a quel momento sugli avori bizantini, databili tra il X e il XIII secolo; uno dei tomi è interamente dedicato ai cofanetti rosette. È in questo volume che il cofanetto Veroli viene trattato nello specifico dai due studiosi¹⁴⁴, i quali affermano che il soggetto dei lanciatori di pietra sia stato desunto dall'episodio biblico della lapidazione di Achan, narrato nel libro di Giosuè¹⁴⁵. Inoltre, i due studiosi datano l'opera tra la fine del X e l'inizio dell'XI secolo¹⁴⁶, discostandosi così dalla datazione proposta da Nye. Due decenni più tardi, lo stesso Weitzmann suppone che il sacrificio di Ifigenia, raffigurato nel cofanetto, corrisponda al finale, andato perso, dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide¹⁴⁷. Egli ipotizza, inoltre che il soggetto del sacrificio di Ifigenia sia stato copiato dalle miniature di due manoscritti bizantini coevi allo scrigno, uno dello Pseudo-Nonno, l'altro dello Pseudo-Oppiano¹⁴⁸. Nel 1962 John Beckwith (1918 – 1991) definisce il cofanetto Veroli come un documento che attesta non solo il gusto letterario e l'erudizione dell'élite imperiale bizantina, ma anche "la continuità della tradizione classica a Costantinopoli durante il Medioevo"¹⁴⁹. Il contributo importante di Beckwith è quello di raccogliere e sviluppare l'intuizione di Weitzmann sulla trasmissione dei motivi iconografici, sottolineando la vicinanza tra i soggetti incisi nell'opera e i codici miniati coevi, prodotti nel palazzo imperiale di Costantinopoli. Infatti lo studioso trova delle corrispondenze tra le illustrazioni del poema *Europa*, scritto dal poeta bucolico Mosco di Siracusa nel II sec. a.C., ed entrambe le rappresentazioni del mito di Europa presenti nel cofanetto. Ricorda che, molto probabilmente, il soggetto dei lanciatori di pietra è stato copiato dalla miniatura raffigurante la lapidazione di Achan, presente nel Rotulo di Giosué,

¹⁴⁴ WEITZMANN 1951, pp. 1-2

¹⁴⁵ CHATTERJEE 2013, p. 333

¹⁴⁶ GOLDSCHMIDT E WEITZMANN 1930, pp. 30-32, vol. 1

¹⁴⁷ WEITZMANN 1951, pp. 169-72

¹⁴⁸ Ivi, p. 202

¹⁴⁹ BECKWITH 1962, p.1

un manoscritto bizantino del X secolo. Sottolinea la somiglianza fra i drappeggi delle menadi del cofanetto e quelli delle menadi raffigurate nei *Cynegetica* dello Pseudo Oppiano, un altro manoscritto bizantino coevo. Oltre alla vicinanza con i codici miniati, lo studioso propone dei confronti anche con opere romane, ellenistiche e tardo antiche, tra cui il soggetto del rapimento di Europa rappresentato nel mosaico pavimentale del II sec d.C., ora conservato a Roma, in palazzo Barberini. Infine, afferma che il modello più probabile per la rappresentazione dei soggetti di Bellerofonte e Pegaso, doveva essere una versione illustrata della tragedia di *Stenebea* di Euripide¹⁵⁰. Un altro contributo importante degli anni Sessanta è quello di Erika Simon (1927 – 2019), la quale assume come modello di riferimento principale dei fregi dello scrigno, i *Dionysiaka* del poeta egiziano del V secolo, Nonno di Panopoli¹⁵¹. Oltre all'individuazione delle fonti letterarie e alla trasmissione delle iconografie, gli studiosi hanno posto attenzione al tono comico-parodistico di molti soggetti. Il primo a evidenziare il tono comico del cofanetto fu Herbert Hunger (1914 – 2000), che definì comici l'erotino con il busto completamente immerso in un cesto, le menadi rapite nella frenesia di un ballo sfrenato e la coppia di Nereidi sedute l'una di fronte all'altra¹⁵². Una ventina di anni più tardi, il tono comico e parodistico del programma iconografico viene ripreso in esame da Cutler. Negli anni Ottanta del Novecento, Gary Vikan (1946) e John Nesbitt (1939) sono i primi a esaminare nel dettaglio il sistema di chiusura dello scrigno Veroli, che riconoscono essere originale. Secondo i due studiosi, all'anello metallico collocato al di sotto della serratura, in origine, doveva trovarsi appeso un piccolo lucchetto a forma di toro¹⁵³. Qualche anno più tardi, Anthony Cutler (1934) torna sul tono comico del cofanetto, ricollegandosi a quanto già affermato da Hunger. Secondo Cutler, sono gli erotini a conferire un tono comico all'iconografia, in

¹⁵⁰ *Ivi*, pp. 1-24

¹⁵¹ SIMON 1964, pp. 279-336

¹⁵² HUNGER 1965, pp. 207-08

¹⁵³ GARY VIKAN e JOHN NESBITT 1980, p.7

quanto sembrano proprio inscenare una rappresentazione parodistica del mito. A questo proposito egli elenca l'erotino che riveste i panni di Europa rapita dal toro, la coppia di erotini raffigurati nelle sembianze di due nereidi o l'erotino con la parte alta del corpo immerso nel cesto¹⁵⁴. Nel 1997 Henry Maguire (1943) diede un contributo originale sulla lettura dei profili racchiusi nei medaglioni disposti sui bordi dei cofanetti a rosette databili tra il X e l'XI secolo, riferendosi nello specifico anche a quelli del cofanetto Veroli. Secondo Maguire, i profili clipeati del cofanetto Veroli sono delle riproduzioni di monete e pseudo monete antiche, dove si trovavano incisi i ritratti imperiali¹⁵⁵. Un anno dopo, Carolyn Loessel Connor (1943) sarà la prima a trattare nel dettaglio la policromia originaria dello scrigno, che la studiosa arriva a ricostruire quasi per intero¹⁵⁶. Agli inizi del XXI secolo, Eunice Dauterman Maguire (1943) e Henry Maguire affermano che il soggetto dell'erote col busto immerso in un cesto, deriva, in realtà, dalla tipologia iconografica nota come il *Castigo di Eros*, dove il piccolo dio viene rappresentato mentre si nasconde in un cesto fuggendo dalla madre, prossima a colpirlo con la scarpa. Questo stesso soggetto si trova illustrato, ad esempio, in un mosaico pavimentale presente nella sala di Ippolito, in una villa del VI secolo a Madaba¹⁵⁷. I due studiosi, inoltre, parlano del fatto che a Costantinopoli la rappresentazione di soggetti pagani non era tollerata dagli esponenti della Chiesa. Dato l'assunto, attribuiscono a certe caratteristiche del cofanetto una funzione ben precisa: quella di "disarmare" le critiche da parte degli ecclesiastici. Secondo loro, i soggetti comici, l'assenza di iscrizioni e l'ambiguità iconografica, erano tutti elementi finalizzati a ostacolare l'identificazione esatta dei personaggi mitologici raffigurati, il che serviva a prevenire ogni possibile attacco da parte della Chiesa¹⁵⁸. Non si può escludere, tuttavia, che il programma iconografico del cofanetto sia stato elaborato in un contesto

¹⁵⁴ CUTLER 1984/85, pp. 44-45

¹⁵⁵ MAGUIRE 1997, p. 1048

¹⁵⁶ CONNOR 1998, pp. 18-19

¹⁵⁷ D. MAGUIRE e H. MAGUIRE 2007, pp. 161-62

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 162

profano per una committenza di corte, per cui sia estraneo alla circolazione negli ambienti ecclesiastici. Nel 2010, Paul Williamson attribuisce al cofanetto la funzione di dono nuziale e interpreta la figura dell'erotino aggrappato all'aquila come la rappresentazione, forse parodistica, del rapimento di Ganimede da parte di Zeus¹⁵⁹. Lawrence Nees (1949) contribuisce a precisare la funzione del cofanetto in un articolo pubblicato nel 2014. Secondo Nees, è molto probabile che le fragranze profumate o i tessuti di lusso fossero il contenuto originario di queste preziose opere. A questo proposito, lo studioso rivela la presenza di alcuni microframmenti di tessuto, forse fibre di lino o di canapa, all'interno dello scrigno Veroli¹⁶⁰. Le considerazioni più attuali riguardo il cofanetto sono quelle avanzate da Liz James (1964) nel 2018. Si tratta di osservazioni del tutto inedite e relative alla lettura iconografica dell'opera. Data la distanza di molti soggetti dalla mitologia classica, la studiosa rivede nel programma iconografico la rappresentazione di storie inventate, dove i soggetti non sono gli stessi della mitologia greca, ma attori che ne rivestono i panni¹⁶¹. Liz James solleva un'altra questione critica inedita, ovvero l'identificazione delle figure bambinesche, definite da tutti gli studiosi precedenti come erotini o putti. James è la prima a mettere in discussione l'uso lecito di queste due "etichette". Confuta l'uso del termine "erotino", in quanto i soggetti infantili raffigurati nel cofanetto non presentano gli attributi tipici dell'iconografia di Eros. Evidenzia, poi, l'uso del tutto anacronistico del termine "putto", in quanto si tratta di una definizione desunta dalla storia dell'arte rinascimentale. Infine, la studiosa nota come questo uso inappropriato del termine "erote", s'inserisca in una generale propensione da parte degli storici dell'arte a identificare i soggetti con "modelli classici pagani"¹⁶².

¹⁵⁹ WILLIAMSON 2010, pp. 76-83

¹⁶⁰ NEES 2014, pp. 67-77

¹⁶¹ JAMES 2018, p. 401-02

¹⁶² *Ibidem*



31. New York, Metropolitan Museum of Art, cofanetto, *Guerrieri, Figure mitologiche*, X-XI secolo, Costantinopoli



32. New York, Metropolitan Museum of Art, cofanetto, *Guerrieri, Danzatori*, XI secolo, da Costantinopoli



33. Venezia, Tesoro della basilica di San Marco, vaso in vetro dipinto e dorato, *Soggetti mitologici*, fronte, X secolo, da Costantinopoli



34. Venezia, Tesoro della basilica di San Marco, vaso in vetro dipinto e dorato, *Soggetti mitologici*, retro, X secolo, da Costantinopoli



35. Londra, Victoria and Albert museum, cofanetto Veroli, *Eracle che suona la lira, Erotino che suona i cembali, Erotini in aria con veli in mano, Centauro che suona il flauto*, X secolo, da Costantinopoli



36. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Cembali, da Pompei, Cicirelli 1993, p. 164



37. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, mosaico, *Scena di commedia di Menandro, attori con maschere teatrali che suonano cembali, tamburo e aulòs*, II a.C., da Pompei, villa di Cicerone, esedra, Kockel 2013, p. 278



38. Pompei, casa dei Vettii, affresco, *Amorini orafi*



39. Pompei, casa dei Vettii, affresco, *Amorini che commerciano vino*



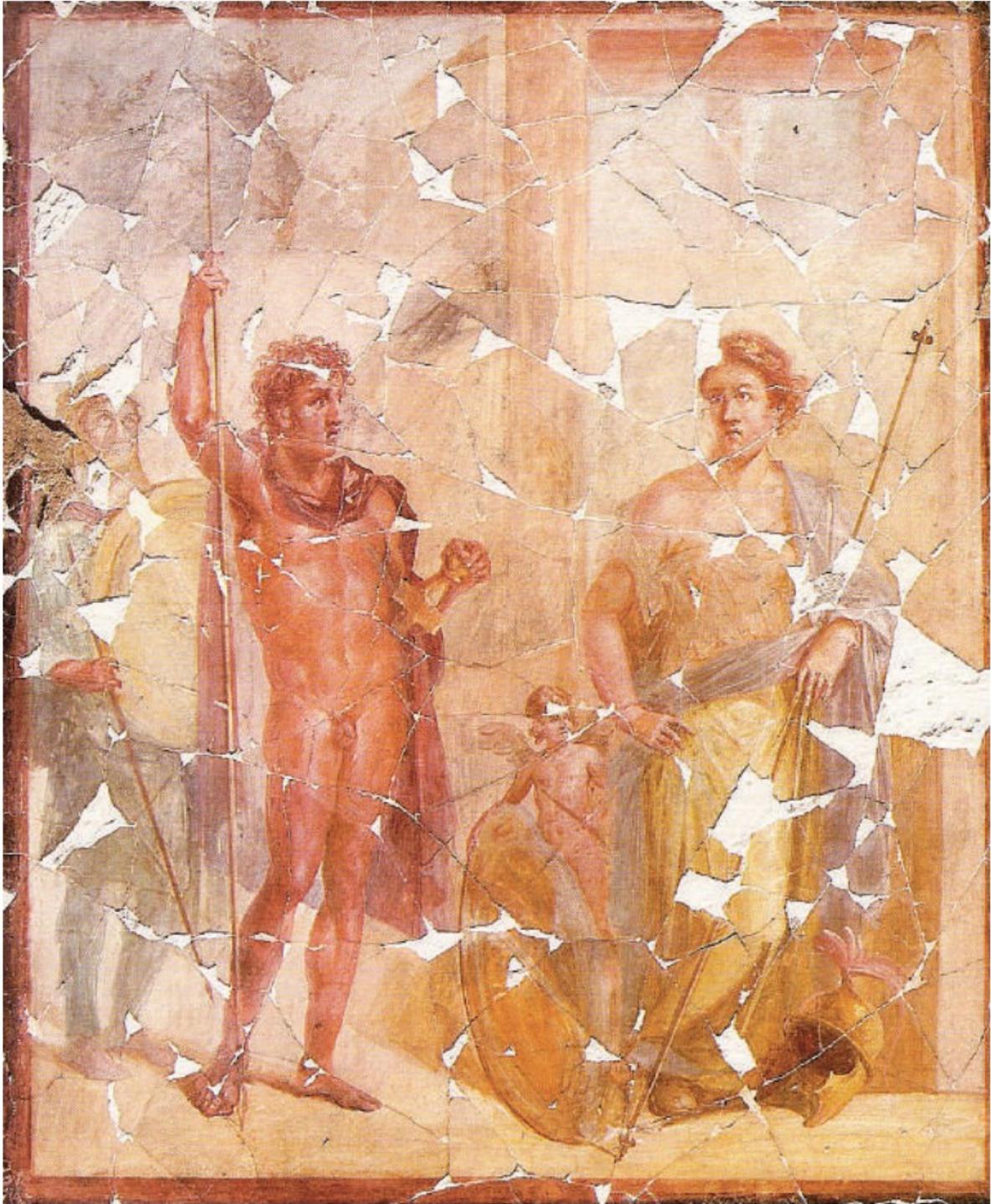
40. Pompei, casa dei Vettii, affresco, *Amorini su carri trainati da cervi*



41. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, affresco, *Paride, Elena, Eros*, da Pompei, casa di Giasone



42. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, affresco, *Marte, Venere, Eros*, da Pompei, casa delle nozze di Ercole



43. Pompei, casa del Bracciale d'oro, affresco, *Matrimonio tra Alessandro Magno e Statira, Eros, soldato persiano*



44. Londra, Victoria and Albert museum, cofanetto Veroli,



45. Pompei, casa del bracciale d'oro, affresco, *Musa Euterpe*, Aoyagi e Pappalardo 2006, p. 109, vol. 1



46. Pompei, casa del Bracciale d'oro, affresco, *Musa Tersicore*, Aoyagi e Pappalardo 2006, p. 109, vol. 1



47. Pompei, casa del Bracciale d'oro, affresco, *Musa Melpomene*, Aoyagi e Pappalardo 2006, p. 109, vol. 1

Bibliografia

1906

- THEDENAT 1906: HENRY THEDENAT, *Pompéi: histoire, vie privée*, Parigi 1906;

1919

- NYE 1919: PHILA CALDER NYE, *The Oblong Caskets of the Byzantine Period*, in "American Journal of Archaeology", XXIII, 1919, 4, pp. 401-412;

1930

- GOLDSCHMIDT e WEITZMANN 1930: ADOLPH GOLDSCHMIDT e KURT WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts*, 1 voll., Berlino 1930;

1951

- WEITZMANN 1951: KURT WEITZMANN, *Greek mythology in byzantine art*, Princeton 1951;

1962

- BECKWITH 1962: JOHN BECKWITH, *The Veroli casket*, Londra 1962;

1963

- MANGO 1963: CYRIL MANGO, *Antique Statuary and the Byzantine Beholder*, in "Dumbarton Oaks Papers", XVII, 1963, pp. 55-75;

1964

- SIMON 1964: ERIKA SIMON, *Nonnos und das Elfenbeinkästchen aus Veroli*, Berlino 1964;

1965

- HUNGER 1965: HERBERT HUNGER, *Reich der neuen Mitte: Der christliche Geist der byzantinischen Kultur*, Graz 1965;

1980

- VIKAN e NESBITT 1980: GARY VIKAN e JOHN NESBITT, *Security in Byzantium: locking, sealing and weighing*, Washington D.C. 1980;

1984-1985

- CUTLER 1984-1985: ANTHONY CUTLER, *On Byzantine Boxes*, in "The Journal of the Walters Art Gallery", XLII/XLIII, 1984/1985, pp. 32-47;

1991

- BOURAS e MANGO 1991: LASKARINA BOURAS e MARLIA M. MANGO, *Book cover*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, a cura di A.P. Kazhdan, A. Cutler, T.E. Gregory, N.P. Ševčenko, 1 voll., New York-Oxford, 1991, pp. 305-306;
- CUTLER, BOURAS e MANGO 1991: ANTHONY CUTLER, LASKARINA BOURAS, MARLIA M. MANGO, *Caskets and bones*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, a cura di A.P. Kazhdan, A. Cutler, T.E. Gregory, N.P. Ševčenko, 1 voll., New York-Oxford, 1991, pp.386-387;
- CUTLER 1991: ANTHONY CUTLER, *Diptych*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, a cura di A.P. Kazhdan, A. Cutler, T.E. Gregory, N.P. Ševčenko, 1 voll., New York-Oxford 1991, pp. 636-637;
- CUTLER 1991: ANTHONY CUTLER, *Ivory*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, a cura di A.P. Kazhdan, A. Cutler, T.E. Gregory, N.P. Ševčenko, 2 voll., New York-Oxford 1991, pp. 1026-1027;

- CUTLER 1991: ANTHONY CUTLER, *Pyxis*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, a cura di A.P. Kazhdan, A. Cutler, T.E. Gregory, N.P. Ševčenko, 3 voll., New York-Oxford 1991, pp. 1761-1762;
- CUTLER 1991: ANTHONY CUTLER, *Triptych*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, a cura di A.P. Kazhdan, A. Cutler, T.E. Gregory, N.P. Ševčenko, 3 voll., New York-Oxford 1991, pp. 2120-2121;
- STICHEL e PODSKALSKY 1991: RAINER STICHEL e GERHARD PODSKALSKY, *Icon*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, a cura di A.P. Kazhdan, A. Cutler, T.E. Gregory, N.P. Ševčenko, 2 voll., New York-Oxford 1991, p. 977;

1993

- CICIRELLI 1993: Caterina Cicirelli, in *Riscoprire Pompei*, catalogo della mostra a cura di B. Conticello (Roma, musei Capitolini, palazzo dei Conservatori, 13 novembre 1993-12 febbraio 1994), Roma 1993, n. 7, p. 162;

1994

- CUTLER 1994: ANTHONY CUTLER, *The hand of the master: craftsmanship, ivory, and society in Byzantium (9th – 11th century)*, Princeton 1994;

1997

- CUTLER 1997: Anthony Cutler, in *The Glory of Byzantium: art and culture of the middle byzantine era, A.D. 843-1261*, catalogo della mostra a cura di H. C. Evans e W. D. Wixom (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 Marzo-6 Luglio 1997), New York 1997, n. 153, pp. 230-231;
- CUTLER 1997: Anthony Cutler, in *The Glory of Byzantium: art and culture of the middle byzantine era, A.D. 843-1261*, catalogo della mostra a cura di H. C. Evans e

- W. D. Wixom (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 Marzo-6 Luglio 1997), New York 1997, n. 155, pp. 232-233;
- KALAVREZOU 1997: IOLI KALAVREZOU, *Luxury objects*, in *The Glory of Byzantium: art and culture of the middle byzantine era, A.D. 843-1261*, catalogo della mostra a cura di H. C. Evans e W. D. Wixom (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 Marzo-6 Luglio 1997), New York 1997, pp. 219-223;
 - KATSARELIAS 1997: Dimitrios G. Katsarelis, in *The Glory of Byzantium: art and culture of the middle byzantine era, A.D. 843-1261*, catalogo della mostra a cura di H. C. Evans e W. D. Wixom (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 Marzo-6 Luglio 1997), New York 1997, n. 156, p. 233;
 - MAGUIRE 1997: HENRY MAGUIRE, *Magic and Money in the Early Middle Ages*, in "Speculum", LXXII, 1997, 4, pp. 1037-1054;

1998

- CONNOR 1998: CAROLYN L. CONNOR, *The color of ivory: polychromy on byzantine ivories*, Princeton 1998;

2006

- AOYAGI e PAPPALARDO 2006: MASANORI AOYAGI e UMBERTO PAPPALARDO, *Pompei (regiones VI-VII): insula occidentalis*, 1 voll., Napoli 2006;

2007

- MAGUIRE e MAGUIRE 2007: EUNICE DAUTERMAN MAGUIRE e HENRY MAGUIRE, *Other icons: art and power in byzantine secular culture*, Princeton 2007;

2008

- CUTLER 2008: ANTHONY CUTLER, *At court*, in *Byzantium, 330-1453*, catalogo della mostra a cura di R. Cormack e M. Vassilaki (Londra, Royal Academy of Arts, 25 Ottobre 2008 - 22 Marzo 2009), Londra 2008, pp. 112-116;
- DA VILLA URBANI 2008: Maria da Villa Urbani, in *Byzantium, 330-1453*, catalogo della mostra a cura di R. Cormack e M. Vassilaki (Londra, Royal Academy of Arts, 25 Ottobre 2008 - 22 Marzo 2009), Londra 2008, n. 62, p. 396;
- EASTMOND 2008: Antony Eastmond, in *Byzantium, 330-1453*, catalogo della mostra a cura di R. Cormack e M. Vassilaki (Londra, Royal Academy of Arts, 25 Ottobre 2008 - 22 Marzo 2009), Londra 2008, n. 66, p. 397;

2010

- WILLIAMSON 2010: PAUL WILLIAMSON, *Medieval Ivory Carvings: Early Christian to Romanesque*, Londra 2010;

2011

- BEARD 2011: MARY BEARD, *Pompeji: das Leben in einer römischen Stadt*, Londra 2011 (1^a ed. Londra 2008);

2013

- CHATTERJEE 2013: PAROMA CHATTERJEE, *Vision, transformation, and the Veroli casket*, in "Oxford Art Journal", XXXVI, 2013, 3, pp. 325-344;
- KOCKEL 2013: VALENTIN KOCKEL, *Tre ville nel suburbio di Pompei: Villa di Cicerone - Villa di Diomede - Villa delle Colonne a Mosaico*, in *Città vesuviane antichità e fortuna. Il suburbio e l'agro di Pompei, Ercolano, Oplontis e Stabiae*, a cura di Pier Giovanni Guzzo e Gianluca Tagliamonte, Roma 2013, pp. 50-68;

2014

- NEES 2014: LAWRENCE NEES, *What's in the box? Remarks on some early medieval and early islamic precious containers*, in "Notes in the History of Art", XXXIII, 2014, pp. 67-77;

2018

- JAMES 2018: LIZ JAMES, *Eros, literature and the Veroli casket*, in *Reading in the byzantine empire and beyond*, a cura di Teresa Shawcross e Ida Toth, Cambridge 2018, pp. 397-413;
- MULLET 2018: MARGARET MULLETT, *Object, text and performance in four komnenian tent poems*, in *Reading in the byzantine empire and beyond*, a cura di Teresa Shawcross e Ida Toth, Cambridge 2018, pp. 414-429;