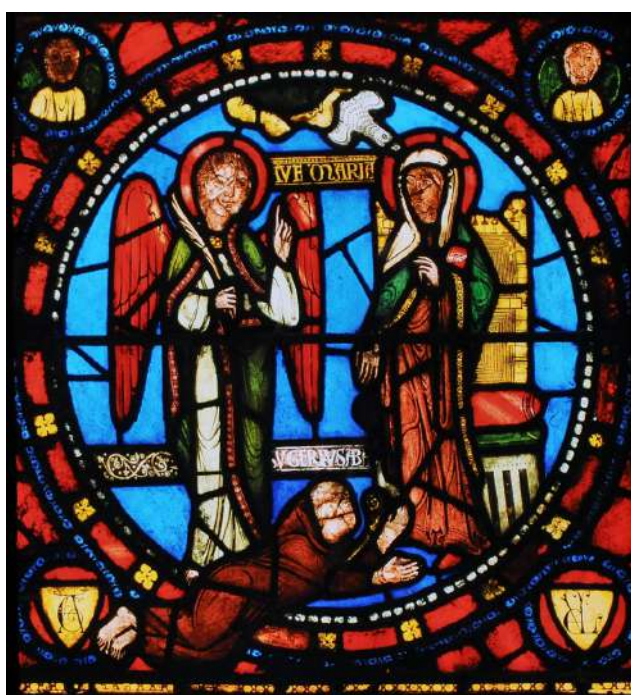


ABside

V6 (2024)



Sara SALVADORI

Copie, trasferimenti, riuso: viaggio di un dittico eburneo bizantino
del X secolo (Museum August Kestner di Hannover e Grünes
Gewölbe di Dresda)



UNICApres

ABside. Rivista di Storia dell'Arte

ISSN 2704-8837

V. 6 (2024)

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali

Cittadella dei Musei - Piazza Arsenale 1

09124 CAGLIARI

Comitato scientifico internazionale

Marcello Angheben, Paolo Bolpagni, Gerardo Boto Varela, Simona Campus, Ivana Čapeta Rakić, Eduardo Carrero Santamaría, Nathan Dennis, Maria Luisa Frongia, Francesco Gangemi, Antonella Gioli, Alejandro García Avilés, Romy Golan, Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, Claudia Guastella, Francisco Javier Herrera Garcia, Mark Johnson, Yoshie Kojima, Saverio Lomartire, Nuria Lloren Moreno, Luigia Lonardelli, Julien Lugand, Audrey Nassieu-Maupas, Patricia Olivo, Alessandra Maria Pasolini, Riccardo Pizzinato, Elena Pontiggia, Tina Sabater, Marcello Schirru, Elisabetta Scirocco, Chiara Trivisonni, Giovanna Valenzano, Michele Luigi Vescovi.

Direttore

Andrea Pala

Comitato di Direzione

Tancredi Bella, Rita Pamela Ladogana, Antònia Juan Vicens

Comitato di Redazione

Giulia Arcidiacono, Emanuele Gallotta, Rita Pamela Ladogana, Domenico Laurenza, Andrea Pala, Nicoletta Usai, Alberto Viridis

Assistenti di Redazione

Agnieszka Śmigiel, Valeria Carta, Martina D'Asaro

Segreteria di Redazione

Valeria Carta

Traduzioni

Martina D'Asaro

in copertina: Annunciazione con *l'abate Sugarius prostrato ai piedi della Vergine*, chiesa di Saint- Denis, dettaglio della vetrata dell'Infanzia, 1144, Saint- Denis (Île-de-France).

Copie, trasferimenti, riuso: viaggio di un dittico eburneo bizantino del X secolo (Museum August Kestner di Hannover e Grünes Gewölbe di Dresda)¹

Sara SALVADORI

Università degli Studi di Palermo

sara.salvadori@unipa.it

Riassunto: Nel 1899 Hans Graeven pubblicò un articolo in cui analizzava due rilievi in avorio come parte di un dittico bizantino del X secolo: l'anta sinistra, raffigurante la *Crocifissione* e la *Deposizione*, è oggi esposta al Niedersächsisches Landesmuseum di Hannover, mentre l'anta destra, con *l'Incontro al Giardino* e *l'Anastasi* è custodita alla *Grünes Gewölbe* di Dresda. Studi successivi nel XX secolo hanno confermato la validità della tesi di Graeven, anche se la mancanza di contributi monografici più recenti lascia senza risposte alcuni quesiti. L'articolo ripercorre le proposte sull'arrivo delle due valve in Occidente, fornisce un'analisi delle iconografie e rintraccia un gruppo di esemplari considerabili falsi e/o copie del dittico.

Parole chiave: Anastasi, Avorio, Collezionismo, Crocifissione, Deposizione.

Abstract: In 1899, Hans Graeven published an article in which he analyzed two ivory reliefs that were part of a 10th-century Byzantine diptych: the left panel, depicting the Crucifixion and the Deposition, is currently exhibited in the Niedersächsisches Landesmuseum in Hanover, while the right panel, with the Meeting in the Garden and the Anastasis, is kept in the Grünes Gewölbe in Dresden. Subsequent studies in the 20th century have confirmed the validity of Graeven's thesis, although the lack of more recent monographic contributions leaves some questions unanswered. This article revisits the proposals regarding the arrival of the two panels in the West, provides an analysis of the iconographies and identifies a group of specimens that can be considered forgeries and/or copies of the diptych.

Keywords: Anastasis, Collecting, Crucifixion, Deposition, Ivory.

¹ Questo articolo è stato scritto in seguito alla partecipazione al convegno dottorale "Aula micat medio clarificata suo. Ritrovare, rintracciare, ricostruire opere e monumenti dell'Europa medievale" svoltosi a Cagliari dal 18 al 20 settembre 2023. Desidero ringraziare gli organizzatori del convegno per avermi dato la possibilità di esporre il mio contributo. Inoltre, ringrazio i professori presenti, le cui domande e osservazioni mi hanno guidata nel corso della stesura del presente articolo.

Introduzione

Nel 1899 Hans Graeven pubblica un articolo nello *Zeitschrift für christliche Kunst* dal titolo "Ein Elfenbeindiptychon aus der Blüthezeit der byzantinischen Kunst": si tratta del primo contributo scientifico in cui due rilievi in avorio vengono analizzati insieme e riconosciuti come parte di un dittico prodotto a Costantinopoli nel X secolo. L'anta sinistra, raffigurante la *Crocifissione* e la *Deposizione*, è oggi esposta al Niedersächsisches Landesmuseum di Hannover, anche se di proprietà dell'August Kestner Museum della stessa città (Inv. Nr. W.M. XXIa, 44b) (fig. 1); l'anta destra presenta *l'Incontro al Giardino* e *l'Anastasis* ed è custodita ed esposta presso la Grünes Gewölbe di Dresda (Inv. Nr. II 51) (fig. 2).



Fig. 1. Anta di dittico con *Crocifissione* e *Deposizione*, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, August Kestner Museum Hannover, Inv. Nr. W.M. XXIa, 44b, (22,6 x 12,2 cm), (foto dell'A.).



Fig. 2. Anta di dittico con *Incontro al giardino* e *Anastasis*, Grünes Gewölbe Dresda, Inv. Nr. II 51, (22,8 x 11,8), (foto dell'A.).

Le due valve sono di dimensioni pressoché simili (22,6 x 12,2 cm anta di Hannover, 22,8 x 11,8 cm anta di Dresda), sono divise orizzontalmente in due scomparti da una sottile cornice ad astragalo ed entrambe sono decorate sul retro da una croce con rosette corredate dall'acronimo IC XC NI KA (Ἰησοῦς Χριστός Νίκα = Gesù Cristo vince) (fig. 3).



Fig. 3. Retro *anta di dittico*, Grünes Gewölbe Dresda, Inv. Nr. II 51, (22,8 x 11,8), (foto dell'A.).

Graeven riproduce le due ante una accanto all'altra, accostandole in modo tale da dimostrarne la stretta somiglianza ed inserendo la riproduzione del retro, la cui osservazione aveva permesso allo studioso di confermare che si trattasse di un dittico. La proposta di Graeven è stata ripresa e confermata anche dalle osservazioni stilistiche di Adolph Goldschmidt e Kurt Weitzmann nel loro catalogo del 1934: i due inseriscono il dittico all'interno del *Romanos-Gruppe*². Infine, Anthony Cutler nel volume *The Hand of*

² Goldschmidt, Weitzmann (1934), 37, n. 40-41, t. XVII. Flamine (2010).

the Master ne circoscrive il periodo di produzione tra il 945 e il 949 sotto il regno di Costantino VII Porfirogenito³ – confermando nuovamente i risultati dello studio di Graeven – ed evidenzia le strette analogie tecniche tra le due valve: entrambe hanno uno spessore di circa 10 millimetri e la profondità dell'intaglio di 7 millimetri. Recentissime analisi condotte hanno dimostrato come il dittico fosse stato concepito fin da subito come prodotto unitario, dal momento che le due valve furono ricavate dalla medesima zanna⁴.

Dopo lo studio di Graeven nessun altro contributo monografico è stato scritto su questo dittico, che gode di una bibliografia ricca di cataloghi di mostre e di citazioni in diversi volumi⁵. L'obiettivo di questo contributo è quello di rianalizzare il dittico, risolvendo alcune questioni tutt'ora aperte e provando ad aggiungere tasselli in merito all'analisi iconografica e alla presenza di diversi esemplari di falsi e copie.

Arrivo in Occidente

I due manufatti sono giunti fino a noi in uno stato di conservazione differente. Sul fronte dell'avorio di Hannover ci sono tracce di doratura sulla croce, nelle pieghe delle vesti e sulle aureole. I volti hanno la superficie consumata e i loro contorni non sono più così netti (questo dettaglio potrebbe essere stato causato dall'usura dovuta all'utilizzo o a precedenti restauri eseguiti con trattamenti non idonei). Anche il retro presenta tracce di doratura sulla croce e le iscrizioni risultano chiaramente intarsiate di rosso; inoltre, il fondo reca segni di abrasione. L'avorio di Dresda non appare usurato, sul bordo esterno ci sono tracce parziali di doratura e al microscopio è possibile rilevare segni di doratura sulle vesti e sulle aureole. Il pannello ha una colorazione tendente al marrone e dalla superficie lucida, caratteristica dovuta a trattamenti di pulitura o conservazione (è stata ipotizzata la stesura di una lacca nel XIX secolo)⁶. Sul retro non sono documentabili tracce di doratura o di colore e sono presenti zone con una colorazione più scura.

³ Cutler (1994), 104.

⁴ Si ringraziano il dottor Dirk Weber, il dottor Rainer Richter e la dottoressa Eve Begov della Grüner Gewolbe per gli scambi avvenuti durante il nostro incontro avvenuto a Dresda il 31/08/2023.

⁵ Questo dittico venne inserito dai coniugi Blisses nel loro elenco di avori bizantini che tentarono di acquistare per poterli portare in America. Quest'operazione era stata stimolata dalla vendita negli anni '30 da parte dei musei in Germania di oggetti "non-tedeschi" in cambio di manufatti ritenuti espressione della cultura tedesca. Schlumberger (1900), 216-217. Venturi (1902), 588-592, fig. 417. Dalton (1911), 230. Millet (1916), 543, fig. 509. *Exposition internationale* (1931), 73, n. 79. Woldering (1956). Marth (1995), 255-256 nr. D66. Evans-Wixom (1997), 146-148, n. 92. Mavroska (2009), 199. Stiegemann (2001), 115-117, n. I.27. Kahsnitz 2001; Eastmond 2015, 82, n. 66. Köllermann (2019), 151-153, n. 32. Santamaría 2022.

⁶ Nella guida del direttore Landsberg del 1855 vengono citate le operazioni di pulizia dei singoli pezzi della collezione. von Landsberg (1855), 14.

L'ala custodita a Dresda è oggi esposta presso l'*Historisches Grünes Gewölbe*. In origine faceva parte della *Kunstammer* nel Residenzschloss di Dresda, ed è citata nel primo inventario completo del tesoro (*Inventar der Kunstammer nach 1732 fol. 78v*) in cui viene fatto riferimento all'ingresso dell'opera nella collezione, avvenuto il 24 maggio 1678. In seguito alla costruzione della *Grünes Gewölbe* (1724), il 6 luglio 1832 è stata trasferita nella seconda stanza della famosa galleria in cui erano custoditi gli avori (la quasi totalità di epoca barocca – ci sono altri pochi avori medievali – giunti nella collezione in momenti diversi)⁷. L'indicazione esclusiva della data e la mancanza di ulteriori informazioni non ci permettono di formulare delle ipotesi concrete sulla provenienza del pezzo: l'unico dato che potrebbe rivelarsi utile è che all'epoca dell'ingresso dell'avorio al museo, Dresda era governata dal duca Giovanni Giorgio II di Sassonia (1613-1680, in carica dal 1650) – il quale fu, tra le altre cose, un promotore delle arti.

L'anta di Hannover, come già anticipato, è oggi esposta presso il Landesmuseum insieme a tutti i materiali superstiti della *Goldene Tafel*, tavola d'altare di XV secolo composta da diversi pannelli e adibita alla conservazione del tesoro della chiesa dell'abbazia di San Michele a Lüneburg⁸.

Ferdinand Stuttmann nella sua monografia⁹ dedicata alla pala e agli oggetti custoditi al suo interno sostiene che l'avorio fosse presente già al momento della redazione del primo *Inventarzeichnung* eseguito nel XV secolo post 1432 (anno in cui avvenne una donazione i cui oggetti sono identificabili nel disegno): l'avorio sarebbe stata incastonato in una copertina di un reliquiario a forma di libro presente nel quinto scomparto superiore. La didascalia riporta le seguenti parole: *Hic continentur inferius plenarius de preciosissimo auro ten' (?) et preciosis lapidibus et in medio duae figurae eburneae*. Tuttavia, l'immagine riportata rappresenta soltanto una *Crocifissione* e non la divisione in due scene. Stuttmann, evidenziando altre discrepanze tra le didascalie e le immagini, collega il commento "duae figurae eburneae" al nostro avorio e lo inserisce tra le donazioni eseguite da Enrico il Leone (1129-1195), il quale, secondo lo studioso, potrebbe aver acquisito il manufatto durante la breve tappa a Costantinopoli avvenuta nel suo viaggio in Terrasanta del 1172¹⁰.

⁷ Kappel (2017), 41-43.

⁸ Per una panoramica sulla *Goldene Tafel*, si vedano: Stuttmann (1937). Bänsch (1995). Köllermann (2019).

⁹ Stuttmann (1937), 35-38.

¹⁰ Diverse sono le fonti che parlano di questo viaggio – anche semplicemente citandolo – e viene documentato anche da *Giovanni Cinnamo* (Jacques Paul Migne ed., *Joannis Cinnami Historiarum Libri VII*, 1864, pp. 660-661, 288 D), segretario dell'imperatore Manuele I Comneno (1143-1180), che accoglie Enrico il Leone con tutti gli onori dovuti a Costantinopoli durante i giorni della celebrazione della messa pasquale, cui presero parte insieme. È però Arnold di Lubeca nel libro primo della sua *Chronica Slavorum* a fornirci il racconto più dettagliato in una sezione chiamata *De peregrinatione Heinrici ducis*: egli ci fornisce l'indicazione della data, il 16 aprile 1172: la nostra fonte, sebbene in più momenti faccia riferimento a un reciproco scambio di doni,

L'avorio è menzionato in maniera esplicita in un inventario del 1657 (Inventar 1657: Stadtarchiv Lüneburg, Dep. 7 St. Mich. Nr. 2554)¹¹, è in seguito chiaramente riconoscibile in un'incisione di J. C. Boecklin del 1700 e in un disegno datato al 1772 tramandatoci da una riproduzione di Ludwig Albrecht Gebhardi (1735-1802)¹²: è inserito nel quarto scomparto inferiore insieme alla cornice di legno e a qualche lacerto del rivestimento metallico¹³.

L'assenza di donazioni documentate al monastero da parte di Enrico il Leone¹⁴, la mancanza di documenti inerenti a donazioni di oggetti eburnei tra le fonti¹⁵ e l'attestazione dubbia nel primo disegno di inventario non permettono di escludere che il pezzo possa essere entrato nel tesoro successivamente o di collocare cronologicamente il suo ingresso all'epoca di Enrico il Leone. Infatti, se quest'ultimo avesse ricevuto in dono a Costantinopoli la placchetta avrebbe – a rigor di logica – ricevuto l'intero dittico. Le uniche notizie certe è che entrambi i manufatti compaiono per la prima volta in territorio tedesco in inventari di XVII secolo: non è da escludere che il dittico possa essere giunto in Occidente in un periodo successivo a quello ipotizzato dalla critica. Il sollevamento di tale dubbio non vuole proporre una soluzione definitiva a tale problema, ma offrire un'ipotesi alternativa essendo l'associazione ad Enrico il Leone un'ipotesi affascinante ma non provata dalle fonti.

Analisi iconografica

Si ritiene interessante procedere all'analisi iconografica del dittico. Come già anticipato, l'anta sinistra rappresenta nella parte superiore la *Crocifissione*, con la Vergine e san

non riporta l'esatta entità degli oggetti scambiati (fatta eccezione per le stoffe). Durante tutto il pellegrinaggio, Enrico era accompagnato, tra gli altri, anche dall'abate Bertoldo II di San Michele. Rader (2003); Klein (2004).

¹¹ Köllermann (2019), 151-153, n. 32.

¹² Köllermann (2019), 149, n. 28.

¹³ La Goltene Tafel fu vittima di due furti, avvenuti nel 1644 e nel 1698, in cui furono rubate la maggior parte delle suppellettili in pietre e metalli preziosi. Proprio a causa di questi furti, padre E. von Bülow nel 1792 vendette parte dei materiali e trasferì i rimanenti al museo dell'Accademia dei Cavalieri di Lüneburg. Nel 1852 questi vennero trasferiti nella cappella del castello di Hannover. Nel 1893 il materiale venne trasferito al Provinzialmuseum di Hannover, poi Museo Statale della Bassa Sassonia. Dal 1954 l'avorio è stato in mostra al Kestner Museum di Hannover. Stuttmann (1937), 13-14.

¹⁴ Stuttmann (1937), 11.

¹⁵ Arnoldo di Lubeca ci racconta che Enrico il Leone e i suoi accompagnatori parteciparono alle celebrazioni del Sabato Santo e della Domenica di Pasqua. In seguito, salirono alla corte del re dove "*Premiserat autem dux munera multa et optima iuxta morem terre nostre, equos pulcherrimos sellatos et vestitos, loricas, gladios, vestes de scarlacco et vestes lineas tenuissimas*". Tra i doni menzionati non sono presenti, appunto, manufatti eburnei. *Arnoldi Chronica Slavorum, ex recentione* I. M. Lappengerigii, Ex Monumentis Germaniae, Hannover 1868, (Liber I, 3), 18.

Giovanni ai lati della croce, cui corrispondono, in alto, gli arcangeli Michele e Gabriele, abbigliati con tunica e pallio. La scena è la traduzione visiva di alcuni versi del Vangelo di Giovanni (Gv. 19: 26-27) di cui sono incise le parole pronunciate da Cristo: ΙΔΕΟ ΥΙΟΝ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ (ιδέέ ό υίός σου = “ecco tuo figlio”) ΙΔΟΥ Η ΜΗΤΗΡ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ (ιδούή μήτηρ σου = “ecco tua madre”). In maiuscolo sono incisi anche i nomi dei due arcangeli: ΜΙΚΑΗΛ (Μικαήλ: Michele) ΓΑΒΡΙΗΛ (Γαβριήλ: Gabriele) (fig. 4).

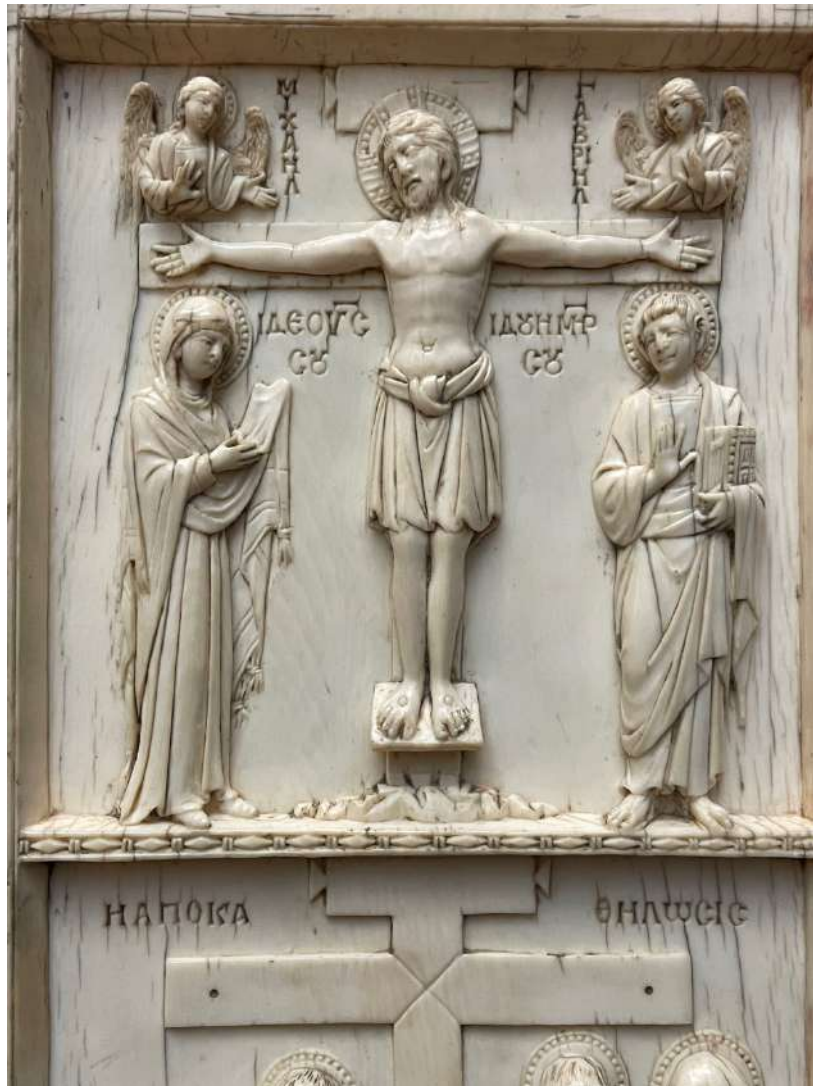


Fig. 4. Crocifissione, dettaglio *anta di dittico*, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, August Kestner Museum Hannover, Inv. Nr. W.M. XXIa, 44b (foto dell’A.).

Segue, nella parte inferiore, la *Deposizione*: il busto di Cristo è sorretto da Giovanni d’Arimatea e dalla Vergine, che avvicina la guancia teneramente al capo di Gesù. Dal lato opposto della croce sono presenti Nicodemo, intento a rimuovere i chiodi dai piedi, e san Giovanni chinato verso Cristo, con la mano destra protesa e la sinistra al volto in

segno di disperazione. La compostezza della *Crocifissione* è bilanciata da formule di pathos e dolore della parte inferiore, in cui viene presentato letteralmente lo “schiodamento dalla croce” come dice l’iscrizione Η ΑΠΟ ΚΑΘΗΛΩΣΙΣ (ἡ ἀποκαθήλωσις). (fig. 5) Questo episodio è narrato nel Vangelo di Giovanni (Gv. 19: 38-42), ma alcuni dettagli iconografici – tra cui la presenza della Vergine – sono tratti dal Vangelo di Nicodemo¹⁶. Una delle prime rappresentazioni della *Deposizione* si trova nella vecchia Tokali Kilise in Cappadocia, mentre nella Nuova Tokali Kilise (920-969) ritroviamo una *Deposizione* più simile alla nostra, anche se in entrambi gli affreschi la disposizione dei personaggi è inversa rispetto a quella dell’avorio¹⁷. In entrambi gli esempi Maria prende il posto di Giuseppe nell’accogliere tra le sue braccia il corpo di Cristo¹⁸.



Fig. 5. Deposizione, dettaglio *anta di dittico*, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, August Kestner Museum Hannover, Inv. Nr. W.M. XXIa, 44b (foto dell’A.).

¹⁶ Craveri (2014), 299-376.

¹⁷ Maguire (1977), 163.

¹⁸ Questa iconografia definita da Millet di tipo “orientale”, con il dettaglio delle gambe rigide di Cristo, verrà ripresa in esempi successivi come la Cripta di Aquileia. Millet (1960), 467-488.

L'anta destra ospita nella parte superiore la *Chairete* (Mt. 28:9), come indicato dall'iscrizione ΧΑΙΡΕΤΕ (Χαίρετε: saluto): Cristo è in piedi, con la mano destra benedicente e nella sinistra un *rotulus*, di fronte a lui stanno Maria Maddalena e la Vergine in completa *proskynesis*, una con il volto verso terra l'altra verso Cristo; il luogo dell'incontro è suggerito da un ulivo e un cipresso (fig. 6).



Fig. 6. Incontro al giardino, dettaglio anta di dittico, Grünes Gewölbe Dresda, Inv. Nr. II 51 (foto dell'A.).

La parte inferiore è occupata dall'*Anastasis*, indicata ancora una volta dall'iscrizione HANACTACIC (ἡ ἀνάστασις). Al centro è raffigurato Cristo colto nel pieno della sua azione, mentre calpesta Ade¹⁹ e tira per il polso Adamo fuori dal sepolcro accanto ad

¹⁹ Nel testo di Nicodemo vengono utilizzati due termini differenti per indicare il luogo fisico ovvero l'inferno, Ade come il sovrano e il custode degli inferi e Satana come colui a cui vengono incatenati mani, piedi

Eva. Ade è barbuto, con i capelli ricci e scomposti, mentre digrigna i denti, con i polsi e le caviglie stretti tra le catene²⁰. Alle spalle di Cristo si trovano Giovanni Battista²¹, re Davide (barbuto) e Salomone, abbigliati con clamide e mantello allacciato sopra alla spalla destra, il capo cinto da una corona e i sandali intrecciati ai piedi (figg. 7, 8).



Fig. 7. Anastasis, dettaglio anta di dittico, Grünes Gewölbe Dresda, Inv. Nr. II 51, (foto dell'A.).

Fig. 8. Volto di Ade, dettaglio anta di dittico, Grünes Gewölbe Dresda, Inv. Nr. II 51, (foto dell'A.).



Anche questo episodio è narrato nel Vangelo di Nicodemo e anche in quest'anta a una scena di contemplazione nella parte superiore corrisponde in quella inferiore una di maggior dinamismo.

È interessante sottolineare che l'*Anastasis* è quasi esclusivamente preceduta dalla scena delle *Mirofore*, mentre rimangono pochi esempi dell'associazione con la *Chairete*. Quest'ultima compare in un anello nuziale di VII secolo oggi a Dumbarton Oaks

e bocca. Secondo Anna D. Kartsonis, nelle fasi iniziali dello sviluppo iconografico di tale scena non ci sarebbe l'interesse ad esprimere se il personaggio calpestato sia Ade o Satana. A partire dal IX secolo le iscrizioni che accompagnano le immagini contraddirebbero Nicodemo e rappresenterebbero Ade. Cfr. Kartsonis (1986), 14-15.

²⁰ La personificazione di Ade, con il volto barbuto e i capelli folti e ricci, è da collegare con alcuni notevoli esempi della statuaria antica, soprattutto ellenistica. Nello specifico, le figure dei guerrieri barbari incatenati, feriti o morenti. Questo rapporto è evidenziato anche da Frazer (1974), 56.

²¹ Kartsonis sostiene che la presenza del Battista nella scena dell'*Anastasis* fosse un dettaglio presente in esempi costantinopolitani. Per l'associazione del *Battesimo* con l'*Anastasis* si veda Kartsonis (1986), 173-177.

(BZ.1947.15)²²: Cristo è raffigurato a sinistra ma la posizione delle donne è molto simile al nostro esempio, nonché la presenza dei due alberi. L'accostamento con manufatti metallici²³ è valido anche per l'iconografia dell'*Anastasis*²⁴: Cristo che arriva da sinistra, calpesta Ade barbuto e tira Adamo, accanto a Eva, il tutto mentre assistono Davide e Salomone – tutti questi dettagli sono riscontrabili anche sul retro della Stauroteca Fieschi Morgan²⁵ (MET Museum, 17.190.715 a,b), nell'Enkolpion²⁶ della pieve di Santa Maria a Vicopisano (Pisa) e nella croce di Pliska I (Museo Archeologico di Sofia, Inv. Nr. 4882)²⁷. Il nostro avorio ne riprende l'iconografia quasi pedissequamente, comprese le dimensioni maggiori di Cristo rispetto al resto dei personaggi, fatta eccezione per la presenza del Battista, che non compare negli oggetti metallici. Ripercorrendo l'evoluzione di questa iconografia si riscontra una cesura tra le raffigurazioni pre-iconoclaste²⁸ e la comparsa, proprio sulla tipologia di manufatti sopra citati (ovvero oggetti portatili e metallici, reliquiari e stauroteche), di tale variante iconografica in seguito "migrata" in supporti più ampi, come i cicli pittorici e musivi. Il nostro avorio è solo menzionato da Kartsonis, ma essendo un prodotto costantinopolitano di una bottega vicina alla corte imperiale potrebbe costituire un tassello fondamentale nella diffusione di tale iconografia.

Nella sua lettura complessiva, il dittico rappresenta la vittoria di Cristo sulla morte, tematica anticipata già nel momento in cui è chiuso: le croci e le iscrizioni del retro delle due valve anticipano aniconicamente il contenuto narrativo.

Soprattutto a partire dal IX secolo diverse tipologie di componimenti, come odi o inni, si soffermano sui gesti di Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea mentre tolgono il corpo di Cristo dalla croce e, parallelamente, la presenza della Vergine e la manifestazione del suo dolore assumono un ruolo sempre più rilevante. Ne sono un esempio gli scritti di Giorgio di Nicomedia (IX secolo), archivista di Santa Sofia e amico del patriarca Fozio. Egli scrisse due omelie *Maria ai piedi della croce* e *Maria al sepolcro*. Nella prima vi è un esplicito riferimento al gesto di Maria che raccoglie nel suo grembo i chiodi estratti e che

²² Weitzmann (1979), 496 n. 446.

²³ Kartsonis (1986), 94-99.

²⁴ Il termine *Anastasis* compare per la prima volta nel Salterio di Chludov, per indicare sia la salvezza di Cristo sia quella di Adamo e, di conseguenza, di tutta l'umanità. Kartsonis (1986).

²⁵ Evans, Wixom [ed.] (1997), 74-75, n. 34.

²⁶ Del Grosso (2010), 117, n. 58.

²⁷ Puhle (2001).

²⁸ Per un'analisi dettagliata dell'evoluzione della scena dell'*Anastasis* si veda Kartsonis (1986). La studiosa suddivide la scena in tre tipi iconografici, definiti "narrativo", "della rinascenza" e "dogmatico". Il primo tipo "narrativo" è caratterizzato da Cristo che tira fuori dal sepolcro Adamo. Al tipo "della rinascenza" appartengono invece le iconografie dell'avorio di Dresda e delle stauroteche. Il tipo "dogmatico" si distingue da quello della rinascenza in quanto Cristo è raffigurato frontalmente davanti al fruitore dell'immagine e il resto dei personaggi disposti intorno.

bacia teneramente il corpo del figlio mentre aiuta a toglierlo dalla croce²⁹. Henry Maguire³⁰, analizzando l'omelia, sottolinea come ci sia nelle parole di Giorgio di Nicomedia un contrasto tra la moderazione di Maria durante la crocifissione e la dimostrazione della sua sofferenza non appena la maggior parte del corpo è staccato: questo contrasto è riscontrabile visivamente anche nell'avorio di Hannover, il cui gesto della Vergine quasi di preghiera davanti al Figlio crocifisso si contrappone al dettaglio della guancia appoggiata al capo di Cristo nella *Deposizione* e al dettaglio della mano sul braccio del Figlio. Gli scritti di Giorgio di Nicomedia si pongono sulla scia di quelli di Romano il Melode (490-560ca)³¹, il quale nel suo *kontakion Maria ai Piedi della Croce* fa riferimento al pianto della Vergine³², le serba l'onore di essere la prima ad aver visto Cristo risorto, e nel suo componimento sono presenti diversi rimandi anche alla salvezza dei progenitori, Adamo ed Eva³³. Anche in questo caso non è da escludere che gli scritti di Romano il Melode, ripresi in ambito letterario, possano essere stati utilizzati come fonte di ispirazione testuale per la scelta iconografica del nostro dittico, come avvenuto anche per altri manufatti³⁴. Nel *kontakion* del *Trionfo della Croce* Romano il Melode mette in relazione la crocifissione con la resurrezione dei morti e offre continui riferimenti da una parte alla resurrezione di Cristo e Adamo, dall'altra alla croce come strumento di passione e di redenzione. In questo modo, la Crocifissione e l'Anastasis sono interpretate come due immagini interdipendenti³⁵. Tali riflessioni, maturate nel periodo post-iconoclasta, che a loro volta riprendevano scritti precedenti, si riflettono nell'elaborazione di nuovi dettagli nelle raffigurazioni che ritroviamo nel dittico in esame: secondo Frazer, infatti, determi-

²⁹ Gharib (1991), 741-773.

³⁰ Maguire (1977), 146.

³¹ Gharib (1991), 694-730. Cunningham (2008).

³² Secondo Maguire il *kontakion Maria ai piedi della croce* è la prima descrizione del lamento della vergine nella letteratura greca. Maguire (1977), 144.

³³ Si riportano alcuni versi del dialogo tra Cristo e la Vergine, dall'aspetto fortemente drammatico.

(δ' 5) Τί δακρῦεις, μήτεο; τί ταῖς ἄλλαις γυναιξί συναποφέρει; (Perché piangi mamma? Cosa portano le altre donne?)

(δ'4) μὴ πάθω; μὴ θάνω; Πῶς οὖν σώσω τὸν Ἀδάμ; (Se non soffro, se non muoio, come salverò allora Adamo?)

(δ' 6) καὶ μὴν καθὼς οἶδας ἀδίκως σταυροῦμαι. (E non, come hai visto, ingiustamente crocifisso).

(ια' 6) ἂν περιοδεύσῃσιν σὺν τῇ Εὐᾶ τὸν Ἀδάμ, βλέψω σε πάλιν; (Se visiti Adamo con Eva, ti rivedrò?)

(ιβ' 4) "Θάρσει, μήτεο, ὅτι πρώτη με ὄρας ἀπὸ τοῦ τάφου (Non temere, mamma, perché sarai la prima a vedermi dalla tomba).

Santici Romani Melodica Cantica: Cantica Genuina, Ed. by Paul Maas and C. A. Trypanis, Oxford: Clarendon Press 1993, 142-149.

³⁴ Frazer (1974), 160.

³⁵ Kartsonis (1986), 148.

nate iconografie sarebbero un esempio della ricreazione fantasiosa di immagini – a partire da testi precedenti come quelli di Romano il Melode – nel periodo immediatamente dopo la controversia iconoclasta³⁶. Dettagli come il contatto tra la guancia della Vergine e il capo di Cristo sarebbero, secondo Maguire, non soltanto espressione del dolore della madre, ma servirebbero anche come prova della realtà dell’incarnazione di Cristo³⁷. Le due valve operano come immagini complessive, le cui scene devono essere messe in rapporto non soltanto visivo ma anche con il fatto che arrivano letteralmente a combaciare a corrispondere, quando il dittico è chiuso: l’anta di Hannover presenta scene che mostrano le prove della natura umana di Cristo, mentre quella di Dresda della natura divina. Alla contemplazione del momento della morte fisica di Cristo combacia la scena dell’apparizione di Cristo risorto, accentuata dalla posizione delle due donne. Alla raffigurazione del corpo di Cristo inerte tra le braccia della madre, con il dettaglio del rigor mortis dato dalla rigidità delle gambe, corrisponde lo schiacciamento fisico da parte di Gesù della morte.

Il dittico in esame, prodotto come anticipato sotto Costantino VII Porfirogenito³⁸ – forse proprio per un utilizzo personale dell’imperatore³⁹ – rivela un’estrema riflessione a partire dai testi sul tema della passione della vittoria di Cristo sulla morte, e la raffinatezza dell’intaglio, l’attenzione e la ricchezza dei particolari manifestano quanto il godimento estetico di questo oggetto ne rispecchiasse l’atteggiamento di devozione.

Il dittico tra copie e falsi

La fortuna di questo dittico è testimoniata anche dal numero di copie o falsi realizzati nel XX secolo che ne riprendono più o meno “fedelmente” le iconografie.

È possibile riscontrare un’iconografia “condensata” dell’anta di Hannover in una placchetta – oggi di proprietà del museo statale dell’Ermitage di San Pietroburgo (ω-266) – la cui autenticità era già stata messa in discussione da Goldschmidt e Weitzmann nel

³⁶ Gli scritti dell’autore vennero ripresi anche in ambito letterario, soprattutto negli inni e nelle omelie bizantine, in modo particolare per il trattamento drammatico della storia biblica e per l’attenzione alla vergine come figura con pensieri ed emozioni. Frazer (1974). Cunningham (2008).

³⁷ Maguire (1977), 161.

³⁸ Anche lo stesso Costantino VII Porfirogenito ha composto alcuni *Theotokion* in cui celebra Maria ai piedi della croce, la salvezza degli uomini grazie al sacrificio di Cristo e di essere stata la prima ad averlo visto risorto. Gharib (1991), 946-950.

³⁹ La connessione con le tematiche Pasquali ha fatto supporre al Pentcheva che fosse utilizzato in ambito liturgico; tuttavia, nella sua trattazione prende in considerazione soltanto l’anta di Hannover, tralasciando l’ala di Dresda. Pentcheva (2021).

loro catalogo⁴⁰ ed è stata confermata da Cutler⁴¹: su questa ritroviamo, riproposto più goffamente, lo stesso schema iconografico della *Deposizione*, in cui la posizione dei personaggi è rispettata e il dettaglio dei due angeli accanto alla croce ripreso dalla *Crocifissione*; risultano assenti invece le iscrizioni.

Le due scene dell'anta di Dresda sarebbero state copiate in due diversi manufatti, entrambi citati nel catalogo della mostra *Questions of Authenticity among the Arts of Byzantium*⁴²: i due manufatti riproducono le due iconografie a specchio, invertendo la disposizione dei personaggi ma rispettando molti dettagli. Il primo è un avorio del Museum of Fine Art di Houston (37.55), attribuito sul sito web del museo alla scuola siculo-bizantina come prodotto del XIV-XV secolo⁴³: a mio avviso, l'elemento che tradisce la sua natura di avorio contraffatto è dato dalla riproposizione del *titulus* che risulta totalmente imitato nella disposizione e nella grafia a quello originale. Un rilievo in steatite invece oggi al Walters Art Museum di Baltimora (n. 41.206)⁴⁴ ripropone l'*Anastasis* insieme a dettagli ripresi da avori tardoantichi: anche in questo caso il sito web del museo indica come luogo di provenienza l'Italia, anche se ne attribuisce l'esecuzione all'XI secolo.

L'anta di Dresda non ha ispirato soltanto la produzione di falsi, ma ha anche una copia. Si tratta di un avorio custodito sempre al Museo dell'Ermitage (ω-1473), già citato nel catalogo della mostra *Questions of Authenticity among the Arts of Byzantium*⁴⁵, e ritirato dalla collezione dell'Ermitage nel 1925 dall'allora curatore Leonid Matsulevich⁴⁶. Questo manufatto e la *Deposizione* precedentemente citata proprio in virtù del loro statuto di falsi non sono stati inseriti nel catalogo di Alice Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, New York / San Pietroburgo 1978. Nonostante ciò, il pezzo venne esposto alla mostra *The Glory of Byzantium*⁴⁷ insieme alla placca di Hannover. Nel catalogo si accenna soltanto al suo statuto di copia e la stretta somiglianza con il manufatto di Dresda viene giustificata sostenendo una "serialità" nella produzione di manufatti in avorio nel periodo bizantino. Cutler, attraverso l'osservazione del pezzo esposto proprio in occasione della mostra, ne riconferma la contraffazione⁴⁸, argomento sostenuto anche

⁴⁰ Goldschmidt, Weitzmann (1934), 81, n. 232, t. LXXV.

⁴¹ Cutler (1994), 119, 141, 270 n. 93.

⁴² Boyd, Vikan (1981), 22-23, n. 10.

⁴³ <https://emuseum.mfah.org/objects/45018/miniature-plaque-christ-and-the-two-marys>

⁴⁴ <https://art.thewalters.org/detail/13550/descent-into-limbo-angels/>

⁴⁵ Boyd, Vikan (1981), 22-23, n. 10.

⁴⁶ Cutler (2011).

⁴⁷ Evans, Wixom [ed.] (1997), 146-148, n. 92-93.

⁴⁸ Cutler ha di nuovo sollevato la questione durante l'International Byzantine Congress di Londra nel 2006 e ha cercato di contattare l'Ermitage per poter ottenere maggiori verifiche, senza però ottenere risposta. Cfr. Cutler (2011).

dall'appartenenza di questa placchetta alla collezione di Mikhail Petrovic Botkin⁴⁹, di cui già sono stati accertati altri oggetti falsi⁵⁰. A conferma di tale ipotesi, non è possibile rintracciare il pezzo nella collezione online del Museo dell'Ermitage.

È utile riprendere le osservazioni di Giovanni Gasbarri⁵¹, il quale sottolinea come le diverse tipologie di oggetti contraffatti fioriscano tra la seconda metà del XIX e l'inizio del XX secolo: tutti gli esempi qui analizzati, in aggiunta, provengono da collezioni private. Sempre Gasbarri riscontra una contemporaneità tra la comparsa dei primi studi scientifici – e le conseguenti riproduzioni anche per mezzo fotografico – e l'attività dei falsari, che avevano a disposizione materiali sufficienti per ricavare modelli iconografici plausibili.

Conclusioni

In conclusione, la mancanza di un contributo – se pur breve – monografico dedicato a questo dittico offre l'occasione per riprendere le questioni ad esso connesse e fare il punto sulle conoscenze che si hanno a riguardo. Ben poco al momento ci è ancora dato sapere sull'arrivo in Occidente, anche se è possibile affermare la poca solidità della tesi che lega la placca di Hannover ad Enrico il Leone. Nonostante non sia possibile comunque escluderne l'arrivo del dittico in epoca medievale, bisogna anche riconoscere che i primi inventari certi che citano le due placche separatamente risalgono al XVII secolo.

Per quanto riguarda l'analisi iconografica, l'osservazione delle singole scene, in particolar modo della *Deposizione*, *Chairete* e dell'*Anastasis*, ha consentito di collegarne i dettagli a fonti testuali che possono essere state utilizzate dal committente-*concepteur*⁵²: tra gli autori, sono risultati fondamentali Giorgio di Nicomedia e Romano il Melode. È stato riscontrato inoltre come proprio nel periodo post-iconoclasta i loro scritti, in particolar modo quelli di Romano il Melode, siano stati utilizzati non soltanto in ambito liturgico, ma anche appunto per l'elaborazione di nuove iconografie, volte soprattutto a manifestare la doppia natura di Cristo, umana e divina. Inoltre, non bisogna escluderne l'esposizione, se non in ambito liturgico come proposto da Pentcheva, almeno in ambienti del palazzo imperiale destinati allo svolgimento delle cerimonie, magari proprio durante la celebrazione della Pasqua.

⁴⁹ *Collection M. P. Botkine*, 1911, vol. 2, pl. 54.

⁵⁰ Jones, Spagnol [ed.] (1993), pp. 202-203 n. 178. Gasbarri (2015), 57-74.

⁵¹ Gasbarri (2014).

⁵² Bevilacqua (2013), 25.

Infine, sono stati riscontrati alcuni oggetti contraffatti ispirati – e in un caso completamente copia – del dittico in questione. Nonostante la critica nel XX secolo abbia posto diversi dubbi sulla loro autenticità, risultano ad oggi ancora catalogati come prodotti autentici dalla dubbia provenienza.

Bibliografia

- Bänsch, B. (1995), Der Schatz der Goldenen Tafel zu Lüneburg bis 1235, in *Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125-1235, Katalog der Ausstellung, Braunschweig 1995*, Luckhardt, J., Niehoff, F. [ed.], München: Hirmer, vol. 2, 313-328.
- Bevilacqua, L. (2013), *Arte e aristocrazia a Bisanzio nell'età dei Macedoni*, Roma: Campisano Editore.
- Boyd, S., Vikan, G. (1981), *Questions of Authenticity Among the Arts of Byzantium: catalogue of an exhibition hold at Dumbarton Oaks, January 7-may 11 1981*, Washington: Dumbarton Oaks.
- Craveri, M. (2014) [ed.], *I vangeli apocrifi*, Torino: Einaudi, 299-376.
- Cunningham, M. B. (2008), The Reception of Romanos in Middle Byzantine Homiletics and Hymnography, *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 62, 251-260.
- Cutler, A. (1994), *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium, 9th-11th Centuries*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Cutler, A. (2011), Carving, Recarving and Forgery: Working Ivory in the Tenth and Twentieth Centuries, *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, Vol. 18, no. 2, 182-195.
- Dalton, O. M. (1911), *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford: at the Clarendon Press, 230.
- Del Grosso, A. (2010), Enkolpion, in *Lucca e l'Europa un'idea di medioevo (V-XI secolo), Catalogo della mostra (Lucca 25 settembre 2010 – 9 gennaio 2011)*, Baracchini C. et alii [ed.], Lucca: Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, 117, n. 58.
- Eastmond, A. (2015), The Heavenly Court Ceremony, and the Great Byzantine Ivory Triptychs of the Tenth Century, *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 69, 71-114.
- Exposition internationale d'art byzantin: Musée des arts décoratifs, Palais du Louvre, 28 mai-9 Juilliet, 1931.*

- Evans, H. C., Wixom, W. D. (1997) [ed.], *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843-1261*, New York: the Metropolitan Museum of Art.
- Flamine, M. (2017), Gli avori del 'gruppo di Romano': aspetti e problemi, *Acme*, 63, 121-152.
- Frazer, M. E. (1974), Hades Stabbed by the Cross of Christ, *Metropolitan Museum Journal*, vol. 9, 153-161.
- Gasbarri, G. (2014), Falsi d'arte 'postclassica' nella Roma di fine Ottocento: lo strano caso del Sacro Tesoro Rossi, *Arte Medievale*, IV sere, anno IV, 253-266.
- Gasbarri, G. (2015), *Riscoprire Bisanzio. Lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento*, Roma: Viella.
- Gharib, G. et alii [ed.], *Testi mariani del primo millennio*, vol. 1-2, Roma: Città nuova.
- Goldschmid, A., Weitzmann, K., (1934), *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts, zweiter Band: Reliefs*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.
- Graeven, H. (1899), Ein Elfenbeindiptychon aus der Blüthezeit der byzantinischen Kunst, *Zeitschrift für christliche Kunst*, vol. 12, 193-206.
- Jones, M., Spagnol, M. [ed.] (1993), *Sembrare e non essere: i falsi nell'arte e nella civiltà*, Milano: Longanesi.
- Kahsnitz, R. (2001), Elfenbeinrelief mit Kreuzigung und Kreuzabnahme, in *Otto der Grosse. Magdeburg und Europa, Band II, Katalog*, Puhle, M. [ed.], Mainz: Philip von Zabern, 35-37, n. II 16.
- Kappel, J. (2017), *Elfenbeinkunst im Grünen Gewölbe zu Dresden*, Dresden: Sandstein Verlag.
- Kartsonis, A. D. (1986), *Anastasis: The Making of an Image*, Princeton: Princeton University Press.
- Klein, H. A. (2004), Eastern Objects and Western Desires: Relics and Reliquaries between Byzantium and the West, *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 58, 283-314.
- Köllermann, A.-F. (2019) [ed.], *Zeitenwende 1400: die Golden Tafel als europäisches Meiserwerk*, Petersberg: Michael Imhof Verlag.
- Maguire, H. (1977), The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 31, 123-174.
- Marth, R. (1995), nr. D66, in *Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125-1235. Katalog der Ausstellung Braunschweig*, Luckhardt, J., Niehoff, F., Biegel, G., [eds], vol. 1, München 1995, 255-256.
- Mavroska, V. V. (2009), *Adam and Eve in the Western and Byzantine Art of the Middle Ages*, PhD Thesis. Johann-Wolfgang-Goethe Universität zu Frankfurt am Main.
- Millet, G., (1960), *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile au 14., 15 et 16 Siècles d'après les Monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris: Éditions E. De Boccard.
- Pentcheva, B. V., (2021), Transcendent Visions: Voice and Icon in the Byzantine Imperial Chapels, in *Icons of Sound: Voice, Architecture, and Imagination in Medieval Art*, Pentcheva, B. V. [ed.], New York/London: Routledge, 101-115.
- Puhle, M. [ed.] (2001), *Otto der Grosse. Magdeburg und Europa, Band II, Katalog*, Mainz: Philip von Zabern, 483-485, n. VI-57.

- Rader, O. B. (2003), Kreuze und Kronen. Zum byzantinischen Einfluß im „Krönungsbild“ des Evangeliars Heinrich des Löwen, in *Heinrich der Löwe: Herrschaft und Repräsentation*, Stuttgart: Thorbecke, Fred, J., Oexle, O. G. [eds], 199-238.
- Santamaría, I. S. (2022), *The Nuremberg Ivory at Dumbarton Oaks*, *Journal for Art Market Studies*, 1, 1-18.
- Schlumberger, G. (1900), *L'épopée byzantine à la fin du X siècle*, Vol. II, Parigi: E. de Boccard, 216-217.
- Stiegemann, C. [ed.] (2001), *Byzanz, Das Licht aus dem Osten: Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. Bis 15. Harhundert: Katalog der Ausstellung im Erzbischoflichen Diözesanmuseum Paderborn*, Mainz: Von Zabern.
- Stuttman, F. (1937), *Der Reliquienschatz der Goldenen Tafel des St. Michaelisklosters in Lüneburg*, Berlin: Verlag für Kunstwissenschaft.
- Venturi, A. (1902), *Storia dell'arte italiana*, vol. II, Milano: Hoepli, 588-592, fig. 417.
- Von Landsberg, A. B. (1855), *Das Grüne Gewölbe in Dresden*, Dresden: Druck von Julius Blochmann jun. (Behlossgasse 23.).
- Weitzmann, K. (1979) [ed.], *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, Catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art*, November 19, 1977 through February 12, 1978, New York / Princeton: Metropolitan Museum of Art / Princeton University Press.
- Woldering, I. (1956), *Welfenschatz, Schatz der Goldenen Tafel, Lüneburger Ratssilber, Hildescheimer Silberfund*, Sonderausstellung im Kestner-Museum (3 Dezember 1956 – 17 März 1957), Hannover: M. Vandrey, p. 28, n. 68.