

UDK

904:7.022.023.1-035.562(497.5 Piran):069(497.5 Pula).02:902/904

UDC

## IL COFANETTO EBURNEO A ROSETTE DI PIRANO E LA RINASCENZA MACEDONE NELL'ALTO ADRIATICO

*Giovanni LUCA*

Saggio di ricerca

Giovanni LUCA  
Via Foscolo 34  
34129 Trieste  
Italia

Primljeno: 30.07.2007.

Odobreno: 21.08.2008.

*Il presente contributo si propone di analizzare una classe di prodotti artistici come i cofanetti eburnei a rosette in relazione alla Rinascenza macedone (o mediobizantina), valutando il grado di maturazione delle componenti neo-ellenistiche, secondo la cultura di ambito costantinopolitano. In questa produzione è altresì contemplata la presenza di altre culture, come quella relativa all'esemplare conservato al Museo Archeologico dell'Istria a Pola. Ulteriori informazioni di estrema utilità provengono dall'iconografia musicale, ossia dalle modalità di abbinamento degli strumenti e degli strumentisti ai relativi soggetti rappresentati, così come dalla loro descrizione artistica.*

**PAROLE CHIAVE:** *Museo Archeologico dell'Istria a Pola, cofanetto eburneo, età mediobizantina*

Anche se i cofanetti eburnei a rosette di età mediobizantina costituiscono un gruppo di manufatti notevoli per quantità, pregio e stato di conservazione, essi non sono stati adeguatamente considerati dalla ricerca scientifica. Si direbbe che, una volta classificati a seconda dell'ubicazione e della cronologia, siano apparsi agli studiosi molto simili tra loro, a parte un'osservabile evoluzione fisiologica per ogni categoria

di opere d'arte. Così, alle prime indecisioni sulla datazione<sup>1</sup> e successivamente, al repertorio completo dei due studiosi tedeschi Goldschmidt e Weitzmann (1930-34)<sup>2</sup>, seguirono per lo più studi particolari attorno a singoli cofanetti, in occasione di mostre o all'interno di cataloghi di musei, con risultati apprezzabili quanto ad analisi stilistica e invece quasi inconsistenti quanto a comparazione; unica eccezione è la cassetta di Veroli<sup>3</sup> (ora al Victoria and Albert Museum di Londra), a causa della sua notevole classicità e della qualità formale: la sola praticamente nella menzione degli studiosi non specialisti.

Viceversa è possibile per ciascun cofanetto e addirittura per ogni soggetto raffigurato ricostruire in modo dettagliato la storia evolutiva<sup>4</sup>, coinvolgendo gli altri esemplari che il suddetto *corpus* degli anni Trenta ci mette a disposizione.

È da tempo accertato l'impiego originario di questi manufatti che servivano a contenere oggetti preziosi; al contrario rimangono irrisolte le attribuzioni ai luoghi di produzione. Come spesso accade si ritiene di affrontare il problema classificando le opere semplicemente come bizantine; nel nostro caso poi i modelli iconografici e la loro traduzione artistica attraggono il giudizio verso la moda figurativa ellenistica del periodo aureo mediobizantino, vale a dire la fase più prolifica della Rinascenza macedone, tra il X secolo e la metà di quello successivo.

La cassetta di Pirano<sup>5</sup> (ora al Museo Archeologico dell'Istria, a Pola) appartiene senza dubbio a questa *facies*, anche se la sua classificazione nell'ambito della Rinascenza mediobizantina, oltre a essere troppo generica, non rende conto delle sue originali e singolari caratteristiche. Sul piano metodologico e storico si avverte l'assenza di una ricostruzione dei canali evolutivi nelle aree remote da Costantinopoli, mentre un'indagine condotta in questo senso permetterà di comprendere più a fondo l'esemplare in questione, assieme agli altri che sono in stretto legame con esso; oltretutto non sembra casuale il luogo del rinvenimento del cofanetto di Pirano, per ragioni che saranno spiegate in seguito.

La produzione dei cofanetti eburnei a rosette è da inquadrare innanzitutto nella sfera della Rinascenza macedone, una corrente culturale di vaste proporzioni stori-

---

<sup>1</sup> A. Venturi, 1901, vol. I, pp. 512-518, attribuiva al IV sec. la serie, descrivendo in particolare il cofanetto di Cividale, in contrasto col più perspicace H. Graeven, 1899, pp. 5 e ss.; A. Alisi, 1932, pp. 78-80, assegna l'esemplare di Capodistria all'VIII secolo; ciò viene più recentemente corretto da F. Semi, 1975, p. 43, che rimane ambigualmente tra il IX e il XII secolo.

<sup>2</sup> A. Goldschmidt, K. Weitzmann, 1930-1934.

<sup>3</sup> Ottima descrizione in I. Beckwith, 1967, p. 53; si consideri anche K. Weitzmann, 1951, p. 93.

<sup>4</sup> Per un saggio relativo a questa possibilità, vedi G. Luca, 1992, pp. 39-61 che analizza, in tale occasione, solo tre esemplari presenti nell'Alto Adriatico.

<sup>5</sup> A. Goldschmidt, K. Weitzmann, 1930-1934, scheda 28; B. Marušić, 1981; ID., 1978; ID., 1985, scheda a p. 131, fig. 44; G. Luca, 1992, pp. 50-55.

co-areali che trae la sua motivazione dalla rielaborazione di sistemi figurativi antichi, tanto che una formula sintetica per comprendere il fenomeno è il cosiddetto Neellenismo<sup>6</sup>. Alla fine dell'Iconoclastia che durò dal secondo quarto del secolo VIII fino alla metà del successivo, si assistette in area costantinopoliana a una dirompente vitalità creativa di opere d'arte; tuttavia sarebbe errato immaginare questo secolo in cui era vietata la produzione iconica alla pari di una traumatica frattura culturale; è infatti osservabile un sostanziale mantenimento della sintassi raffigurativa che era stata congelata dal VII secolo; la volontà artistica post-iconoclastica si manifesta dunque nell'evoluzione del patrimonio che anticamente aveva connotato l'identità culturale estetica della Romanità orientale.

Per comprendere meglio la natura di questo originale codice espressivo è utile porre in relazione le immagini proposte con l'idea di Costantinopoli quale erede di Roma<sup>7</sup>, un concetto assolutamente basilare nella filosofia degli artisti. Dapprima risultano prevalenti i valori formali ellenistici e microasiatici, dei quali Bisanzio si fa interprete diretta, convogliando i medesimi verso le altre regioni di sua pertinenza. Se si compie una valutazione globale di quanto accade in quest'area durante il V secolo, soprattutto nell'architettura e nella scultura architettonica<sup>8</sup>, non si hanno dubbi nell'attribuzione dell'ascendenza culturale alla tradizione della Grecia e delle coste egee. Fenomeni di diversa natura iniziano a manifestarsi nel VI secolo, grazie allo sviluppo in area siriana di un linguaggio particolarmente incline alla raffigurazione degli affetti, coniugando l'idioma ellenistico con quello del continente orientale.

L'inizio di questa evoluzione culturale artistica si colloca anche per la Siria al V secolo con lo sviluppo di progettualità architettoniche proprie della cultura autoctona. Sul fronte figurativo invece sono molteplici gli elementi di contatto con l'attualizzazione in chiave romana dell'Ellenismo, qui connotato dalla rievocazione di scene teatrali<sup>9</sup>, che si evidenzia nei toni drammatici e umoristici espressi dalla condotta pittorica; ciò è evidente in numerosi affreschi catacombali dell'epoca. I maestri siriani a loro volta insistono nell'intento espressionistico, senza tuttavia derogare alla dignitosa eleganza ellenistica. Qualora si abbiano in mente espressioni

---

<sup>6</sup> Fenomeno descritto ampiamente da J. Beckwith, 1967, pp. 48 e 55, in cui si pone l'accento sulla ripresa sistematica del repertorio preiconoclastico, a opera soprattutto degli imperatori Costantino VII Porfirogenito e dal successore Romano II, figure molto ben ricostruite da G. Ostrogorsky, 1993, pp. 230 e ss.

<sup>7</sup> Da G. Ostrogorsky, 1993, pp. 59-73 *et alibi*.

<sup>8</sup> G. Luca, 2000, pp. 30-36; un'esposizione più ampia in R. Krautheimer, 1986, pp. 128-135.

<sup>9</sup> D. Gioseffi, 1983, pp. 26 e ss.; sulla teatralità dell'arte tardo-romana e siriana vedi anche G. Luca, 1993, pp. 53-78, pp. 67-72; importante per la teatralità in pittura: M. Corbato, 1979, pp. 37-39; il Codice Vaticano di Terenzio è trattato anche da K. Weitzmann, 1970, pp. 109-111, tav. XXXI, fig. 95.

mature, come l'Evangelario di Rabula (586)<sup>10</sup> o i celebri rilievi delle patene di Stuma e di Riha<sup>11</sup>, si comprende chiaramente l'*iter* evolutivo della lingua figurativa siriana, la cui funzionalità dipende dal successo con cui l'armonia formale dell'idioma ellenistico diviene espressività drammatica. Accade perciò che il repertorio figurativo di cui si dispone non svolge soltanto un ruolo ornamentale, bensì è sempre carico di energia comunicativa.

Sulle modalità con cui l'ambiente della Capitale d'Oriente accolse questi sviluppi s'è scritto molto; tra le teorie più significative quella di Geza de Francovich<sup>12</sup> suscita un alto interesse grazie alla ricchezza della ricerca. L'autore tende un po' ad interpretare la produzione artistica del tempo in un'ottica che potremmo definire "pansiriaca". Nei fondamenti la lettura è certamente corretta, essendo acclarato il debito dell'arte costantinopoliana nei confronti dell'Oriente prossimo; in tale sistema rischia però di essere sottovalutata la trasformazione del patrimonio culturale importato da parte degli artisti dell'orbita imperiale.

È praticamente possibile osservare il percorso evolutivo dell'arte figurativa paleo-bizantina e bizantina solo attraverso esemplari di arti minori, mancando nelle categorie monumentali un'attestazione sufficiente d'ambito costantinopolitano per le diverse epoche. Compiendo una visitazione sintetica tra le opere ad alto contenuto di rappresentatività, una prima generale trasformazione si percepisce quando i tratti lineari, in precedenza funzionali all'illusione scenica - ad esempio quelli dell'Evangelario di Rabula (fig. 1) o della patena di Riha - divengono nella filosofia estetica paleo-bizantina la sostanza delle raffigurazioni. Si può parlare di ieraticità bizantina, di astrazione o anche di espressionismo; basterebbe invece dare uno sguardo ai capitelli di S. Sofia a Costantinopoli per riconoscere nei singolari trafori in stile merlettato la stessa cultura da cui provengono i segni di alleggerimento decorativo del piatto di Cipro, o le marcature caratteriali in codici purpurei come quello di Rossano Calabro o di Sinope.

In mezzo a tanti esiti la costante è l'apparizione di soggetti lievi, senza partecipazione fisica alle scene. Un'altra nota significativa si ricava dalle figure miniate, che lasciando in second'ordine la fisicità spesso sono trasformate in pupazzi umoristici, come accade nella *Genesi* di Vienna. A questo risultato concorre la riduzione del formato dei modelli canonici, con il linearismo strutturale della nuova lingua costan-

---

<sup>10</sup> C. Cecchelli, G. Furlani, M. Salmi, 1959, con bibliografia completa; ottima analisi stilistica in G. De Francovich, 1951, pp. 6 *et alibi*.

<sup>11</sup> G. De Francovich, 1951, pp. 7-8; per la patena di Stuma: I. Ebersolt, 1911, pp. 411-419; per quella di Riha: F. Volbach, G. Salles, G. Duthuit, tav. 56 e sch. relativa.

<sup>12</sup> G. De Francovich, 1951, pp. 16-19 *et alibi*.



Fig. 1 Firenze, Biblioteca Laurenziana. *Codice di Rabula*, *Crocifissione* (ultimo quarto VI sec.)

tinopoliana. Anche quando nella successiva epoca eracliana (inizio del VII secolo)<sup>13</sup> si avverte una rivalutazione di formule tardoantiche, le linee di contorno e i tratti descrittivi inchiodano letteralmente le forme e costringono i volumi plastici a omologarsi all'impianto bidimensionale.

Proseguendo a ridosso della crisi iconoclastica si evidenzia l'accentuazione, da un lato del virtuosismo linearistico e dall'altro del rinnovamento entusiasta della radice ellenistica. La differenza è che ora il connubio è pienamente compiuto, senza incongruenze tra le due sintassi figurative; lo si riscontra tanto nelle vesti impregiate dei mosaici della Dormizione a Nicea<sup>14</sup>, quanto nell'Arcangelo di S. Sofia a Costantinopoli<sup>15</sup>, sulla cui collocazione al di là o al di qua dell'Iconoclastia non v'è ancora sicurezza. Numerose attestazioni per quel che concerne il periodo successivo provengono altresì dai codici miniati dal X secolo; nell'impianto dichiaratamente

<sup>13</sup> I. Beckwith, 1967, pp. 35-36; G. De Francovich, 1951, pp. 17-21.

<sup>14</sup> G. De Francovich, 1956, pp. 61-77.

<sup>15</sup> J. Beckwith, 1967, pp. 44-45; uno studio fondamentale per la datazione in base a elementi esterni: C. A. Mango, 1954, pp. 395 e ss.; il mosaico è infatti variamente datato, immediatamente prima o dopo l'Iconoclastia.

ellenistico del Rotulo di Giosuè<sup>16</sup> vengono ad esempio stilizzate anche le componenti anatomiche, sintomo che la stilizzazione ha oramai investito la globalità delle scene.

Il prevalere nelle diverse opere post-iconoclastiche di area costantinopoliana dell'elemento neo-ellenistico oppure del cosiddetto espressionismo bizantino, è stato da alcuni attribuito all'indirizzo culturale degli imperatori che si succedettero nel corso di questo periodo<sup>17</sup>; sarebbe dunque la continua varietà di formule espressive a caratterizzare la Rinascenza macedone, in atto tra l'ultimo quarto del IX secolo e la metà dell' XI. Le stesse opere sembrano invece evidenziare un processo assai più fisiologico. Già dal VI secolo la Roma d'Oriente, politicamente emula della Roma originale, culturalmente erede della Grecia<sup>18</sup>, aveva impresso sulla produzione artistica il proprio carattere distintivo, attualizzando con la stilizzazione lineiforme bidimensionale il patrimonio antico, arrivando come s'è detto all'armonia ideale tra le due morfologie alla vigilia dell'Iconoclastia; è naturale registrare all'indomani del ripristino del culto delle immagini uno sfogo della creatività a lungo repressa che istintivamente va ad appagarsi nel naturalismo offerto dalla tradizione ellenistica. Il risultato è una ricalibratura del linearismo decorativo in modo da lasciare emergere la nobiltà e la raffinatezza (a volte eccessiva) dei tratti. Il problema è che in questa fase i modelli ellenistici di riferimento sono già di seconda mano, tanto che l'arte figurativa bizantina propriamente detta consisterà appunto nell'evoluzione del colorismo decorativo astratto. I passi successivi vedranno infatti una sensibilità sempre maggiore a concertare le linee descrittive e decorative, che si dilatano a strisce nella simulazione delle ombre e delle zone luminose<sup>19</sup>.

Risulta dunque assai artificiosa l'opzione di individuare in questi fenomeni la presenza di culture esterne<sup>20</sup> relative alle diverse dinastie regnanti; si è fatto ricorso ad essa più volte, in quanto si riteneva di riscontrare in molte opere una connotazione espressionistica<sup>21</sup>, ritenuta conforme alla natura neo-ellenistica di altre opere. Ma come abbiamo osservato, non esiste alcun intento espressionistico nelle opere d'ambito mediobizantino, poiché non c'è nulla da caricare drammaticamente, non certo le scene solenni di epifanie divine e imperiali. Risolutiva è in tal senso

---

<sup>16</sup> D. Gioseffi, 1983, pp. 186-187.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 176-178, riduce in realtà il modo espressionistico tra l'867 e il 912, con particolare riferimento alla lunetta in cui è raffigurata la Proskynesis di Leone VI; invece A. Nicoletti, 1974, pp. 47-48, attribuisce all'età dell'Imperatore Romano II (959-963) la moda ellenistica e ai tempi dell'Imperatore Foca (963-969) il modo cosiddetto "espressionistico".

<sup>18</sup> A. Pertusi, 1963, pp. 75-82.

<sup>19</sup> G. Luca, 1993, pp. 63-65, 72-73.

<sup>20</sup> Cfr. note 17 e 18.

<sup>21</sup> D. Gioseffi, 1983, pp. 176-178.

l'assenza del cosiddetto espressionismo nei contesti narrativi offerti dalle miniature in tutto questo periodo.

L'espressionismo nell'accezione propria del termine è presente in alcune opere pittoriche di regioni bizantine periferiche, ove nella ricerca d'inventare una lingua personalizzata rispetto a Costantinopoli, vengono sviluppate formule grafiche nuove, che nei risultati caricano i soggetti di vitalità affatto inusuale nel repertorio classico. Qualcosa di simile avvenne in Occidente nell'evoluzione delle scuole miniatorie e pittoriche carolingie; in questo caso sono i moduli calligrafici descrittivi<sup>22</sup> a contrassegnare l'appartenenza ad uno *scriptorium*.

Proprio l'Occidente inaugura con l'età carolingia una sia pur breve - ma determinante - stagione culturale artistica; in precedenza, con la Rinascenza liutprandea<sup>23</sup>, l'Italia longobarda aveva per molti versi preparato il terreno agli sviluppi successivi (arte carolingia e ottoniana), riuscendo con i suoi maestri a nobilitare la propria lingua mediante l'acculturazione con le proposte giunte da Oriente, in particolare dalla Siria<sup>24</sup>. Ciò era stato reso particolarmente agevole grazie ai flussi migratori di popolazioni, che tra il VII e l'VIII secolo sfuggivano alle invasioni islamiche e ai conflitti politico-dottrinali (tra i quali, l'Iconoclastia)<sup>25</sup>. Pur concordando col De Francovich sul ruolo fondamentale della presenza siriana in Italia, non si deve trascurare lo sviluppo della tradizione autoctona che si era articolata in passato su basi tardo o neo romane, implementate dall'idioma germanico trasmesso dai Longobardi, a sua volta evolutosi in virtù di numerosi contatti avuti precedentemente col Mediterraneo; il fenomeno è leggibile scorrendo in successione cronologica i monumenti, ad esempio, del Museo Cristiano a Cividale<sup>26</sup>.

Nelle sue manifestazioni più auliche l'espressione figurativa longobarda risulta in definitiva più classica rispetto a quella di Costantinopoli, essendosi formata sul patrimonio siriano, all'interno del quale era stata importata anche l'esperienza artistica copta<sup>27</sup>; di tutto questo l'affresco coll'Arcangelo Michele a fianco di Cristo

---

<sup>22</sup> D. Gioseffi, 1983, p. 177, il quale con un'intuizione di rara acutezza giunge a scoprire la probabile soluzione sulla genesi del cosiddetto espressionismo mediobizantino: "Più facile sarebbe invece attribuire tali forme distorte e sforzate, di una bruttezza significativa, a rinnovati contatti occidentali; e anzi a una precisa influenza sulla pittura bizantina da parte dell'arte della Cristianità occidentale, rinnovata nell'età dei Carolingi."

<sup>23</sup> Termine Rinascenza liutprandea proposto in D. Gioseffi, 1977, p. 32 *et alibi*.

<sup>24</sup> G. De Francovich, 1951, pp. 53-57 *et alibi*; più ristretta ai secc. VII e VIII, e a raffigurazioni ricche di umorismo e di vitalità è la visione di G. Luca, 1990, pp. 120-125.

<sup>25</sup> A. Pertusi, 1963, pp. 159-226, di notevole interesse per la discussione, nel corso della quale si danno ulteriori indicazioni sull'immigrazione di profughi dalla Siria, ma anche sulla presenza di un ambiente già favorevole per la continuità delle culture greca e orientale.

<sup>26</sup> G. Luca, 1999, pp. 196-198.

<sup>27</sup> G. Luca, 1990, pp. 121-123.



Fig. 2 Cividale, S. Maria in Valle. *Arcangelo Michele* (terzo quarto VIII sec.)



Fig. 3 Costantinopoli, S. Sofia. *Arcangelo del bema* (VII o fine VIII sec.)

nella lunetta nel Tempietto di Cividale (fig. 2) è testimone e sintesi compiuta. Esso è rapportabile pertinentemente al già citato Arcangelo del bema di S. Sofia a Costantinopoli<sup>28</sup> (fig. 3); una dimostrazione di come due diverse elaborazioni di due, a loro volta diverse correnti ellenistiche, possano addivenire a risultati analoghi.

\* \* \*

La diffusione dell'Ellenismo, tanto ad Oriente quanto ad Occidente, rende meno scontata l'attribuzione all'area bizantina di tutta la serie dei cofanetti eburnei a rosette; su di essa pochi sono stati i dubbi sollevati dagli studiosi. La moda di queste cassette nacque sicuramente in ambito costantinopolitano, con la creazione di contenitori per gioielli destinati alle persone agiate: un articolo che dovette conoscere notevole fortuna, considerata la quantità di esemplari oggi presenti nei musei di tutto il mondo e soprattutto ascrivibili ad un periodo di circa un secolo e mezzo. In seguito molti di essi furono impiegati come reliquiari, ed è sicuramente un altro aspetto determinante per l'elevata quantità e per l'ottima qualità media di conservazione di esemplari pervenuti sino a noi, in taluni casi senza neppure disperdersi dai luoghi di destinazione originaria; ciò si verifica probabilmente per i tre cofanetti dell'Alto Adriatico: quello di Cividale<sup>29</sup> (il più antico), quello di Pirano/

<sup>28</sup> D. Gioseffi, 1983, pp. 171-176, raffigurazione affiancata dall'Arcangelo già menzionato poc'anzi.

<sup>29</sup> C. Gaberscek, 1989, pp. 19-20; ID., 1973, pp. 36-37; G. Luca, 1991, pp. 215-217; ID., 1992, pp. 42-50.

Pola e quello di Capodistria (gli ultimi due rinvenuti come reliquiari).

Analizzando la tecnica di composizione dei vari pezzi, si può ipotizzare che dai luoghi di produzione venissero inviate le strisce decorate a rosette, assieme alle placchette figurate, verso i luoghi di fruizione, ove successivamente sarebbero state montate; lo si intuisce dalle rosette spesso secate a metà, appena prima o dopo gli spigoli, dai chiodini che fissano le figurette, come pure dalle dimensioni delle placchette, non sempre rispondenti a quelle dei riquadri. Ma tutto ciò non incide minimamente sul piano artistico e sulla coerenza, poiché tutti i cofanetti palesano, al loro interno, un'uniformità stilistica che attesta da un lato la spedizione di materiali completi, dall'altro la fedeltà nel montaggio, senza il ricorso a inserzioni eterogenee. Tutt'al più si può ammettere che le fasce a rosette e le serie di placchette non fossero inviate insieme; ma ciò non pregiudica in alcun modo la presente analisi che verte unicamente sui soggetti figurativi.

Vi sono due gruppi fondamentali, di cui il primo - anche in ordine di tempo - è caratterizzato da lastre con scene complesse disposte singolarmente, o al massimo accoppiate sulle facce del manufatto. Questo gruppo conta un numero esiguo di esemplari e ciò si spiega facilmente, in quanto la concertazione delle singole figurette d'avorio (o in osso) su una superficie abbastanza estesa richiede maggiore abilità e più tempo; meno complicata è la progettazione per il secondo gruppo fondamentale, ove si predispongono singole placchette con una figura ciascuna, sistema che oltretutto comporta una maggiore praticità nella spedizione dei materiali da ricomporre. Inoltre i primissimi oggetti di questa serie denotano un'alta perizia tecnica e una forte sensibilità artistica, che ben presto si smorzano nei successivi, quando l'accresciuta fortuna del prodotto obbliga a ridurre i tempi e - di conseguenza - la qualità d'esecuzione. Si è concordi nell'assegnare questa fase iniziale di alto livello approssimativamente alla metà del X secolo, nella Costantinopoli della rinascenza ellenistica, promossa da una cultura dominante che sul fronte politico si concepisce erede di Roma.

È altresì indicativa la divisione iconologica della categoria, con un primo repertorio di scene belliche dal Vecchio Testamento, già largamente utilizzato in Antico nei mosaici di S. Maria Maggiore a Roma o nell'Iliade Ambrosiana e più d'appresso, rievocato proprio nel X secolo, dal Rotulo di Giosuè. L'altro genere figurativo è invece d'ispirazione ellenica, con scene tratte dai cicli euripideo e mitologico generico, desunti dai numerosi rilievi di antica produzione greca<sup>30</sup>.

Un cofanetto appartenente al Metropolitan Museum di New York è quasi sicuramente il primo di quelli pervenuti e mette in evidenza tutta la raffinatezza

---

<sup>30</sup> G. Luca, 1991, p. 217.

esecutiva dell'artista. I soldati della scena biblica sono disposti in due schiere, a imitazione dei sarcofagi romani, dai quali è ripresa anche la sfumatura digradante dei piani successivi, con un'incisione impercettibile nelle ultime file, e all'opposto con l'applicazione di "statuette" a fondo piatto in primo piano, con un effetto straordinario di tridimensionalità e di sporgenza illusionistica dei soggetti.

A questo primo gruppo ridotto fa seguito immediato un altro gruppo di rappresentazioni bibliche, realizzato da un'altra mano o in un altro ambiente artistico, anche se a imitazione del primo; così il tempo di produzione è diverso, forse pure il luogo: in una parola la cultura artistica, la quale procede verso la semplificazione e la serializzazione dei tipi di soggetto. Per questa categoria iconologica il percorso è già dunque segnato, e in seguito altri gruppi si baseranno su queste soluzioni stereotipate e di maniera.

Processo analogo subisce l'altra categoria tematica, la quale viene comunemente e opportunamente fatta iniziare con il cofanetto di Veroli<sup>31</sup> (ora al Victoria and Albert Museum di Londra), anch'esso a scene intiere, ma con figure stondate dal fondo. Pur essendo cronologicamente e culturalmente assai prossimo all'esemplare di New York, il cofanetto di Veroli ostenta una stilizzazione molto pronunciata, con le parti anatomiche oltremodo arrotondate, tanto che tutti i personaggi assomigliano a putti, per le proporzioni e per la trattazione, quindi nella piena concezione decorativistica bizantina. Anche l'iconografia comincia ad essere di genere, traducendo solo parzialmente le scenografie dei fregi antichi. A seguito della comparsa di pochi altri cofanetti a scene continue, i primi a essere composti a formelle sfruttano il repertorio euripideo solo per soggetti di genere, mentre vengono introdotte figure epico-mitologiche, contaminate con altri cicli, come quello di Eracle; questa fusione molteplice costituisce un incentivo ulteriore alla loro definitiva puttificazione<sup>32</sup>, essendo ormai svincolate dai contesti originari.

L'*atelier* responsabile della trasformazione e della contaminazione tra i cicli principali sembra operare a breve lasso cronologico dai cofanetti aulici iniziali. In realtà è la trattazione espressiva che ci conduce a individuare caratteri neoellenistici, interpretati analogamente all'antica sensibilità siriana. Anche lo smembramento delle scene euripidee collude alla riduzione dei personaggi a elementi decorativi, benché la disposizione rimanga entro limiti più che accettabili; si tratta di una visione se possibile ancora più distaccata e umoristica di quella bizantina, pure essa in linea con la cultura siriana.

---

<sup>31</sup> Per i cofanetti al di fuori dell'Alto Adriatico si attinge al repertorio dei Goldschmidt, Weitzmann, oltre al più famoso cofanetto di Veroli, di cui si è fornita già una bibliografia di base.

<sup>32</sup> K. Weitzmann, 1953, coll. 338-360, col. 339 *et alibi*.

Malgrado lo stato di estrema genericità, sia nella destinazione dei manufatti, sia nell'accostamento incoerente dei soggetti, è possibile cogliere un legame con gli antichi modelli di riferimento. Un'osservazione all'apparenza banale sulla morfologia dei manufatti ci riconduce alla struttura dei sarcofagi; eppure s'è detto poc'anzi che la destinazione iniziale non riguardava il culto dei morti o delle reliquie. Ma il repertorio figurativo al quale riferirsi immediatamente era quello utilizzato per le rappresentazioni di modulo maggiore, quindi sempre in qualche modo attinenti al mondo dell'Aldilà, anche quando non vi fosse l'utilizzo sepolcrale. Nella cultura ellenica inoltre una costante dei riti di trapasso è la musica, sia sotto forma di cortei danzanti, sia con l'impiego di determinate figure addette agli strumenti<sup>33</sup>. Creature mitologiche quali le sirene, spesso presenti nelle scene di passaggio all'Oltretomba, sono già note all'immaginario comune per il loro canto ammaliatore e per la loro doppia natura; sorprenderebbe però la suddetta immaginazione comune il vederle metà donne e metà uccelli, anziché metà pesci. In tal caso il collegamento alle eumenidi o ad altre varianti in ambito greco diviene immediato. Ciò che riguarda invece l'ambientazione marina è l'allegoria del viaggio ultraterreno, classicamente rappresentata dall'imbarcazione guidata attraverso il mare, fattispecie che ha poi generato la figura moderna di sirena con sembianze ittiche.

Il mondo antico abbonda altresì di figure femminili, alate o meno, intente a suonare strumenti cordofoni, per lo più lire (fig. 4), *kithare*, o anche arpe. Il loro ruolo è quasi sempre la guida nella traduzione delle anime nell'Aldilà, in un concetto la psicopompa. Il mito delle sirene è assai antico, mentre nel culto greco più recente ad attendere più propriamente alla psicopompa sono le muse che si presentano con i classici strumenti cordofoni - talvolta anche con forme di liuto - ma anche aeriformi, quali l'*aulòs*, nelle sue varianti<sup>34</sup>. Le muse richiamano tematicamente da



**Fig. 4** Londra, British Museum. *Lekythos*, Sirena con *barbiton* (V sec. a. C.)

<sup>33</sup> A tale proposito è assai utile l'ampio contributo offerto da una studiosa del settore, K. Meyer-Baer, 1970.

<sup>34</sup> E. Rocconi, 2004, fornisce una sintesi esauriente delle tipologie strumentali nell'Antichità.



Fig. 5 Perugia, Dipartimento di chimica dell'Università. *Orfeo ammansisce le belve* (inizio II sec. d. C.)

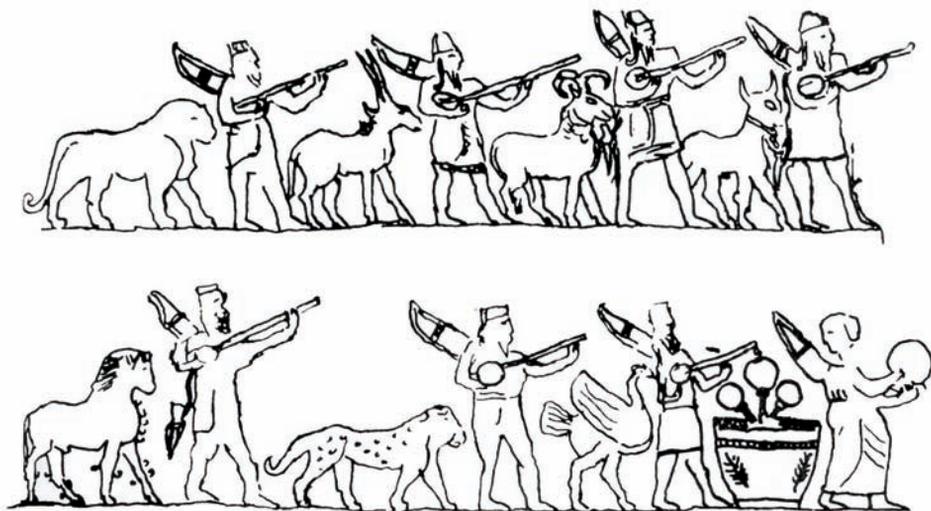


Fig. 6 Nippur, Tempio di Baal. *Processione con belve* ( ripr. grafica da fregio) (VII sec. a. C.)

vicino la figura di Orfeo, anch'essa a sua volta preminente nella letteratura dell'Oltretomba; varie sono le situazioni di conduzione e riconduzione delle anime mediante la forza della musica. Nel caso di Orfeo poi la *variatio* elaborata nella tradizione cristiana trova il suo modello classico nel re biblico David<sup>35</sup>. La raffigurazione usuale per questi personaggi topici li vede quasi sempre seduti al lato sinistro della scena, a terra o su un rialzamento, con lo sguardo leggermente deviato dall'azione, intenti a suonare una lira, una cetra o un'arpa, così come si conviene agli esseri ambivalenti, i quali giuocano il loro ruolo sul crinale tra i due mondi terreno e ultraterreno. Il mondo selvaggio, coi suoi animali talora reali talora immaginari, può essere spesso l'ambientazione ideale per alludere al concetto di passaggio, all'ambiguità tra le due

<sup>35</sup> L. Martincic, 2002, pp. 165-167; EAD., 2000.



**Fig. 7** New York, Metropolitan Museum of Art. Tomba di Djoserka-Rê, *Processione funebre* (riproduzione) (XVIII dinastia, 1546-1526 a. C.)

**Fig. 8** Roma, Museo Vaticano. *Lastra di sarcofago* (II sec. a. C.)



dimensioni; il topos di Orfeo che ammansisce le belve<sup>36</sup> suonando la lira non è che uno degli esiti in Antichità (fig. 5). In una processione di animali selvatici, affrescata nel tempio di Baal a Nippur (VII sec. a. C.) sono posizionati alternatamente liutisti barbati e alati (fig. 6), elemento quest'ultimo associabile alle già menzionate sirene. La forma dei liuti, con cassa relativamente piccola e manico in proporzione assai lungo non ha da stupire, trovando analogie pertinenti nella morfologia egiziana, attestata ad esempio nell'affresco della tomba di Djesre-Ka-Re-souhe (fig. 7), (ora al Metropolitan Museum of Art)<sup>37</sup>. Ritorna il culto marino nelle riproduzioni di tritóni e di nereidi, queste ultime concepite quali varianti delle muse; uno dei tanti esempi, tratto da un sarcofago del II secolo a. C. (fig. 8), ci propone assieme alle divinità marine, figure danzanti con veli arcuati in alto, tra cui si nota un suonatore di aeriforme diritto, che per il modo in cui è tenuto e per il rigonfiamento degli zigomi dovrebbe essere uno strumento a bocchino come il *sálpinx*<sup>38</sup>, non vi sono invece affinità col tipo del flauto antico, o *aulòs*.

Situazioni meritevoli di attenzione per il nostro tema, sono offerte dal Cofanetto di Veroli, sul cui coperchio è raffigurata da sinistra la scena di Europa in groppa al toro

<sup>36</sup> K. Meyer-Baer, 1970, p. 266-267, figg. 136, 137.

<sup>37</sup> Ibid., pp. 225-226, fig. 107.

<sup>38</sup> J. G. Landels, 1999, pp. 78-81.



Fig. 9 Londra, Victoria and Albert Museum. *Cofanetto di Veroli* (metà X sec.)

divino (fig. 9), con velo inarcato nel modo già osservato dianzi; a seguito è proposto un lancio di pietre di gruppo tratto dal mito di Deucalione e Pirra. La seconda parte della placchetta parrebbe sviluppare la danza della scena principale, tuttavia è subito evidente che la distribuzione delle figure di destra procede in senso lineare, senza assembramenti come avviene a sinistra. V'è in realtà una cesura coincidente col personaggio accucciato che suona una cetra e che per la capigliatura e la barba, la veste vagamente celante il corpo, è verisimilmente identificabile con Arione, il citaredo ritenuto inventore del ditirambo<sup>39</sup>. La sua posizione nella scena di Veroli potrebbe

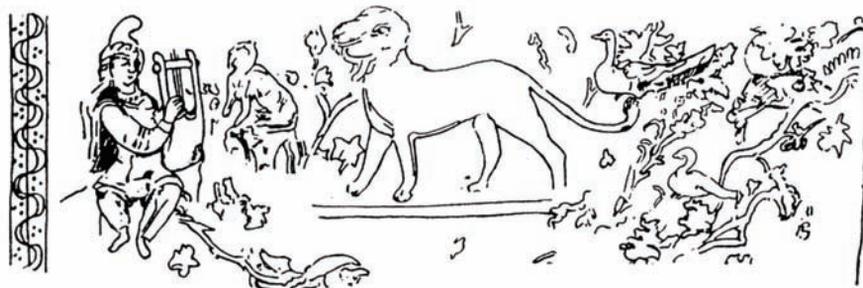


Fig. 10 Dura Europos. *Scena silvestre* (ripr. grafica da affresco) (II sec. d. C.)

<sup>39</sup> Il ditirambo è una forma poetica musicale che secondo Erodoto (Storie I, 23-24) sarebbe stato insegnato da Arione per la prima volta a un coro ciclico di satiri; circostanza che ci pone a stretto contatto col mondo della tragedia. Arione è un personaggio anch'esso leggendario, a metà strada tra la terra e il mare, che si narra essere stato salvato da un delfino, dopo essersi gettato in mare da una nave. Le circostanze sono molto affini a quelle di Giona, anch'egli finito in mare per l'ostilità dei marinai e anch'egli catturato-salvato da una creatura marina.



Fig. 11 Parigi, Louvre. *Cofanetto eburneo a rosette* (seconda metà X sec.)



Fig. 12 Londra, Victoria and Albert Museum. *Cofanetto di Veroli, Scena con Ifigenia* (metà X sec.)



Fig. 13 Cividale, Museo Archeologico Nazionale. *Cofanetto eburneo a rosette* (seconda metà X sec.)

Zeus assiso giudicante e con Menelao in atto di meditazione (fig. 11): due soggetti tolti dalla tragedia di Ifigenia<sup>42</sup>, della quale nel cofanetto di Veroli è rappresentata per

alludere alla presenza di un delfino al di sotto, ma ciò che più importa è la sua funzione di corifeo alla danza bucolica che segue. I danzatori alla destra della lastrina, interessanti per il berretto frigio<sup>40</sup>, hanno evidentemente subito una *variatio* delle solite, ed evocano piuttosto un contesto orfico, come ad esempio ci mostra un affresco di Doura Europos (fig. 10) (II sec. d. C.).

Soffermandosi un attimo sull'immagine del corifeo seduto alla sinistra dei danzanti, se ne può ritrovare una funzione e soprattutto una posizione analoga ricostruendo un'ennesima *variatio*, stavolta elaborata su personaggi mitologici ben identificati che di natura nulla hanno a che fare con la musica suonata o danzata. Sul lato corto della cassetta al Louvre di Parigi<sup>41</sup> sono incassate due formelle, rispettivamente con

<sup>40</sup> Spesso le figure assimilabili a Orfeo portano un berretto frigio, cfr. K. Meyer-Baer, 1970, pp. 261-266, fig. 139.

<sup>41</sup> Più recentemente pubblicato da J. Dourand, 1993.

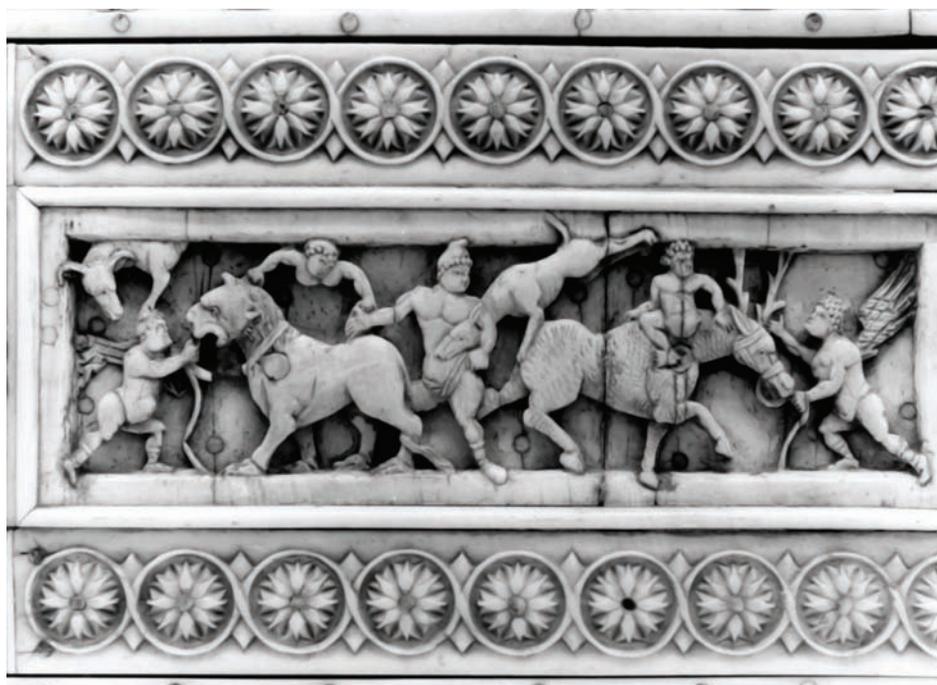
<sup>42</sup> K. Weitzmann, 1981, pp. 159-210, cap. II: The rosette-caskets, pp. 176-197, tavv. 27-28; l'autore espone una correlazione tra opere figurative antiche col soggetto di Ifigenia in Aulide e la placchetta del cofanetto di Veroli.

esteso la scena del giudizio (fig. 12). Qui però compare solo un altro tipo di Zeus, e nella posizione di Menelao; e a sua volta lo Zeus di Parigi è utilizzato nel lato corto del cofanetto londinese col ruolo di Dioniso. A questo punto è discriminante il caso di Cividale (fig. 13), sul cui coperchio è riconoscibile lo pseudo-Zeus di Veroli, stavolta nel suo vero ruolo di Esculapio, seduto davanti a un tripode da cui si erge un serpente. Nella successiva placchetta cividalese appaiono, con buona coerenza, due Igieie che tendono la mano verso il serpente. È sintomatico che il loro corrispettivo di Veroli (nella suddetta scena euripidea) deriva da un altro modello, in cui una singola Igieia tiene un serpente per il collo. Da ciò si può certamente affermare che a Cividale l'impianto iconologico non è contaminato come nell'esemplare del Victoria and Albert Museum. Anche sul piano formale il classicismo di Veroli è inferiore, soprattutto a causa della vivacità dei personaggi. Ad esempio, ancora nell'Esculapio cividalese, si può notare la sedia posta di scorcio, anziché di fronte con due soli piedi visibili, e con la figura cividalese assai più mossa ed espressiva, insomma con tratti neo-siriaci invece che bizantini: basso rilievo pittoricistico e naturalistico da una parte, plasticismo sferoidale e decorativismo coloristico dall'altra.

Sembrirebbe di assistere nuovamente a quanto descritto in precedenza, ossia alla maturazione in Oriente di una propria sintassi originale, aulica e matura, che neppure lo iato iconoclastico riesce a demolire, e al trasferimento in Occidente di artisti dalle regioni siro-palestinesi, a rivivificare l'ellenismo tardo-romano, assieme alla cultura colta autoctona, nonché alla sensibilità dei reggenti longobardi. Ma ciò come s'è detto accade almeno due secoli prima; e mentre Bisanzio prosegue il proprio cammino evolutivo con la Rinascenza macedone, in Europa è assai difficile, dopo l'età carolingia, reperire testimonianze di classicismo neo-ellenistico allo stato puro, cosicché la possibilità di avere gruppi di artisti orientali in Occidente non si può sostenere scientificamente; ma allo stesso tempo non la si può neppure escludere. Oltre all'introduzione di altri repertori iconologici, l'*atelier* neo-siriaco propone figure pagane di genere mai apparse prima d'ora. Uno di questi è un centauro che rapisce, cingendola al collo, una lapite, che si riscontra per la prima e quasi unica volta nel cofanetto di Cividale. La seconda e ultima volta che compare è nel cofanetto di Pirano, ossia in un esemplare che si trova e si trovava a breve distanza dal primo e che quasi sicuramente vi si ispirò; il suo ritrovamento nella città istriana (basilica di S. Giorgio) come reliquiario dà maggiore sicurezza a una collocazione originaria geograficamente non remota dalla cassetta di Cividale, a meno di non supporre che entrambi i manufatti giungessero in un secondo momento da un altro luogo e fossero

per rara coincidenza trasportati rispettivamente in Friuli e in Istria.

Per l'esemplare di Pirano, l'assegnazione ad un artista locale sembra maggiormente plausibile, confermando l'ipotesi del Graeven che nel 1899 estendeva questa possibilità addirittura ad altri cofanetti e ad altre categorie di arti minori, sostenendo con convinzione la presenza in Occidente di moduli orientali attivi<sup>43</sup>. L'affermazione di questa teoria sarebbe d'importanza capitale in quanto, alla pari del concetto di sopravvivenza ellenistica attraverso i secoli VII e VIII, sarebbe vieppiù corroborata in età post-carolingia una produzione classica non ufficiale, che nel bacino occidentale del Mediterraneo vive in secondo piano rispetto alla corrente espressionistica bizantina, ma che sarà determinante, in collusione con l'Ottotoniano, per la nascita della pittura romanica altoadriatica<sup>44</sup>. In realtà queste considerazioni si applicherebbero meglio al gruppo con i cofanetti del Louvre e di Cividale, poiché per Pirano la sintassi artistica si dimostra carica di originalità provinciale, benché sul piano iconografico rispetti



**Fig. 14** Pola, Museo Archeologico dell'Istria. *Cofanetto eburneo a rosette* (fine X - inizio XI sec.)

<sup>43</sup> H. Graeven, 1899.

<sup>44</sup> G. Luca, 2000, pp. 76-101.

la struttura e la coreografia di Veroli. Il cofanetto istriano fu trasportato nel 1884 a Vienna per essere sottoposto a restauri, fu tenuto al Kunsthistorisches Museum e tornò in Italia tra le due guerre per restarvi; è ora collocato al Museo archeologico dell'Istria, a Pola<sup>45</sup>. Per fortuna questo intervento fu effettuato in modo corretto, cosicché l'osservazione dei contenuti artistici ne risulta agevolata.

A parte la già ricordata fedeltà sul piano coreografico all'esemplare del Victoria and Albert Museum rimane in discussione il problema squisitamente esecutivo. Sul coperchio si seguono nell'ordine, quasi ricalcando l'antecedente di Veroli, un putto con leone al laccio, un secondo putto con levriero costretto per il collo e un terzo in groppa a un cervo legato da un quarto putto alato (fig. 14); la sola innovazione rispetto a Veroli è un ulteriore cane, che si intravede nell'angolo superiore sinistro, analogamente a una placchetta trapezoidale erratica della collezione Martin Le Roy, in cui il cane è colto in profondità verticale mentre si abbeverava ad un bacile (fig. 15).



**Fig. 15** Parigi, Collezione Martin Le Roy. *Cofanetto eburneo a rosette* (fine X - inizio XI sec.)

Non ci eravamo affatto dimenticati di terminare la visione dei danzatori e suonatori sul coperchio di Veroli e l'osservazione del lato anteriore di Pirano-Pola (fig. 16) offre numerosi spunti di riflessione, per la sua interpretazione originale della lezione del cofanetto londinese. All'estrema destra è riproposto il corifeo ipoteticamente identificato

<sup>45</sup> Cfr. nota 5, s. vv. B. Marušić. Riferimenti importanti si trovano nel vol. X della nuova serie di "Mitteilungen der k. u. k. Zentralkommission für Denkmalpflege".



**Fig. 16** Pola, Museo Archeologico dell'Istria. *Cofanetto eburneo a rosette* (fine X - inizio XI sec.)

con Arione: porta un paio d'ali sulle spalle e suona una cetra (o arpa)<sup>46</sup> strutturalmente affine a quella di Veroli. Il modello di strumento con maniglia ricurva laterale è il medesimo che compare in una scena davidica del *Salterio di Parigi* (Ms. Gr. 139, fol. 1, X secolo), in cui si nota meglio come lo strumento si configuri in profondità con questo tipo di maniglia (fig. 17). Ma poiché il re David viene detto tradizionalmente suonatore d'arpa, sarebbe più proprio parlare d'arpa. Completando la visione della scena di Veroli si deve ancora osservare un putto che suona i cimbali in groppa a un centauro, probabilmente riprodotto in una placchetta singola a Cividale. Tra questo gruppo e il corifeo si trova un altro centauro, alato, che suona un flauto traverso tenuto a sinistra. Malgrado l'epoca tarda in cui è raffigurato, sembra proprio che si tratti di un *plagiáulos*<sup>47</sup>, anche se quasi nulla è la documentazione iconografica di antichi flauti traversi, sia in tutta l'età ellenica, sia in ambito bizantino; si tenga comunque conto che è ben documentato lo sviluppo di uno strumento simile in ambito etrusco. Un

<sup>46</sup> Nel caso proposto dei cofanetti di Veroli e di Pirano-Pola, lo strumento si presenta rispettivamente a otto e a undici corde, fermate da *kóllopes* o piroli e fissate su una cassa rettangolare ornata in mezzo a forma di giglio. Ai lati si ergono due colonnette, mentre a destra sporge un sostegno ad arco. Non sono state tuttavia reperite altre raffigurazioni affini a questo particolare strumento proposto dai cofanetti e dal manoscritto parigino. Assai varia è in realtà la denominazione dello strumento suonato dal re d'Israele, e il *kinnor* non è che uno dei tanti; in proposito si legga il contributo di M. M. Tosolini, *Elementi iconografici di organologia nella miniatura a carta 149 recto*, in *Salterio di Santa Elisabetta* cit., pp. 245-257, 254.

<sup>47</sup> Indicazioni organologiche in E. Rocconi, 2004, pp. 7-53, 46-47.



Fig. 17 Parigi, Biblioteca Nazionale. Ms. Gr. 139 (*Salterio di Parigi*), *Scena davidica* (metà X sec.)

raffronto efficace è istituibile con un mosaico al Museo di Corinto (II secolo d. C.), ove un pastore con un mantello suona un flauto traverso, tenendolo da sinistra, con un albero sulla destra e sullo sfondo tre animali al pascolo (fig. 18); questa raffigurazione è invece abbastanza nota, e lo strumento è stato riconosciuto con buona sicurezza

come un *plagioulos*<sup>48</sup>. Allo stesso modello è ispirato un analogo flautista, presente nel cofanetto del Museo nazionale di Firenze, sempre con mantello e sempre con un albero alla destra (fig. 19). L'altra placchetta della stessa faccia mostra un suonatore di ribecca; una circostanza che unitamente all'immagine del flautista indica, se mai ce n'era bisogno, un campionario utilizzabile estremamente vario non solo in senso cronologico, ma anche *areale*. A Pirano, abbiamo un'ulteriore variante: un giovane alato che suona il flauto



Fig. 18 Corinto, Museo. *Scena pastorale* (II sec. d. C.)



Fig. 19 Firenze, Museo Nazionale. *Cofanetto eburneo a rosette* (seconda metà X sec.)

<sup>48</sup> Sul *plagioulos* è stato scritto in misura esauriente da J. G. Landels, 1999, pp. 24-25 *et alibi*, figg. 2°. 1b, 2°. 12-13; una buona immagine del flauto suonato di traverso è reperibile nella *Galleria* del sito di S. Bet, <http://digilander.libero.it/bestiofante/ingresso.html>, ([galleria51.html](http://galleria51.html)); inoltre E. Rocconi, 2002, <http://philomusica.unipv.it/annate/2001-2/Rocconi.htm>., sintetizza bene la questione interpretativa. In base a tali risultati è da ritenere che il *plagioulos* non avesse la doppia ancia posta agli angoli estremi della canna, come hanno sostenuto studiosi di scritti tecnici antichi, ma fosse suonato in sostanza come i moderni flauti traversi.

traverso da sinistra; ma vicino a esso compare un centauro, che però non si lega più a Veroli, bensì a Cividale, in quanto sta cingendo la Lapite (una figura che abbiamo già segnalato come *hapax* quasi assoluto di Cividale e di Pirano-Pola). Quindi si osserva un putto danzante visto da dietro, praticamente un calco al rovescio rispetto all'analogo nell'estrema destra del coperchio londinese; entrambi in realtà sono una variazione rispetto al modello topico di Venere con mantello inarcato<sup>49</sup>, del resto già attestato in famose opere mediobizantine come il Salterio di Parigi<sup>50</sup>, colà nel ruolo dell'allegoria della Notte. Di seguito si trova un giovane alato con mantello – forse Pan – suonatore di *syrix* (o flauto di Pan) a sette canne, senza riscontri puntuali con Veroli o con altri cofanetti. A confermare l'estrema varietà letteraria, incontriamo una danzatrice, che al pari della Lapite agita due torce; per questo particolare la *variatio* riguarda la Lapite, ma per la posizione e la veste della danzatrice è riconoscibile al primo sguardo – ancora – in una danzatrice del Salterio di Parigi che, ritmando il suo ballo con due *kymbala*, dà il benvenuto a David<sup>51</sup> (fig. 20).



Fig. 20 Parigi, Biblioteca Nazionale. Ms. Gr. 139 (*Salterio di Parigi*), *Benvenuto a David* (metà X sec.)

Ritorna infine il nostro corifeo citaredo incontrato nell'esemplare di Veroli, che in questa versione *indossa* le ali. Due sono le considerazioni da ricavare: innanzitutto a Pirano il citaredo e il flautista sono collocati rispettivamente ai margini destro e sinistro della scena, mentre a Veroli la delimitazione è impersonata dal solo Arione che sta a sinistra e non a destra del centauro flautista; in secondo luogo, si noti che a Pirano abbonda la dotazione d'ali, mentre a Veroli s'erano viste solamente sulle spalle, non a caso, del centauro flautista con berretto frigio, dettaglio quest'ultimo assente a Pirano. Qui si è preferito dunque disporre gli strumentisti ai lati della scena, mentre

<sup>49</sup> K. Weitzmann, 1953, coll. 342-343, fig. 2.

<sup>50</sup> D. Talbot-Rice, 1966, pp. 78-80, fig. (a colori) 66.

<sup>51</sup> K. Weitzmann, 1981, cap. III: *The Miniature of David's Welcome by the women of Israel in the Paris Psalter*, pp. 197-210, 201-203, tav. 36, fig. 26; in questa raffigurazione la danzatrice accompagna la danza con una coppia di *kymbala*; cfr. E. Rocconi, 2004, p. 52.

la proliferazione delle ali sta a sottolineare il carattere ultraterreno dei personaggi. L'ambientazione questa volta non dipende come a Veroli dalla tradizione orfica o dionisiaca, e l'assenza del berretto frigio non è casuale; nel nostro caso il concetto è pastorale, come confermano il suonatore di *sýrinx* e soprattutto il flautista, che segue il modello di Firenze, ossia *in primis* il pastore con gregge mosaicato a Corinto.

Si potrebbe dedurre, nel complesso, una sensibile presenza di temi consolidati in Occidente; così le ali potrebbero essere la spia di una contaminazione da parte di raffigurazioni angeliche; e la comparsa di putti suonatori di corni, o più propriamente di *shofar*<sup>52</sup>, tanto nel cofanetto di Capodistria quanto nell'esemplare di S. Pietroburgo (realizzati qualche tempo dopo), spingerebbe ulteriormente in senso occidentale. Del resto è stato tenuto presente sin qui un aspetto non secondario quale la collusione, in tutta la produzione del Mediterraneo, anche in quella mediobizantina, di culture diverse. Forse una conferma più chiara di altre del concetto ora espresso proviene dalle due placchette presenti sul coperchio del cofanetto cividalese (fig. 21), dove appare una danzatrice di tipo analogo a quello piranese, dipendente dunque dalla



Fig. 21 Cividale, Museo Archeologico Nazionale. *Cofanetto eburneo a rosette* (seconda metà X sec.)

<sup>52</sup> M. M. Tosolini, 2002, p. 254; la descrizione dello *shofar* nel Salterio di Santa Elisabetta è affine a quella del cofanetto di Capodistria.



**Fig. 22** Pola, Museo Archeologico dell'Istria. *Cofanetto eburneo a rosette* (fine X - inizio XI sec.)

tradizione biblica; ma a condurci decisamente in Occidente è - accanto a essa - un cavaliere che suona un liuto, figura del tutto assente negli altri cofanetti.

I due lati minori di Pirano sono concepiti con ulteriore originalità: su quello destro sono disposti un satiro con putto sulle spalle che suona i *kýmbala*, una Nereide su Ippocampo e un putto in volo con corona (fig. 22), tratti rispettivamente dal coperchio, dal lato corto destro e dalla prima placca anteriore dello stesso cofanetto londinese. Si vede infine, sul lato corto sinistro del cofanetto istriano, Selene con una fiaccola (fig. 23), simile per la posizione e le gambe incrociate ad un'analoga formella di Veroli (la prima anteriore), ma che si ricollega, per via della fiaccola, alla figura femminile (forse Andromaca) nella seconda placchetta posteriore; seguono Bellerofonte con cavalli, derivati dalla prima formella anteriore ancora di Veroli, e un'anfora senza precisi riscontri.

L'esemplare piranese si distingue fra tutti i cofanetti eburnei a rosette per un'interpretazione originale, provinciale, ma non assimilabile alle versioni semplifi-



**Fig. 23** Pola, Museo Archeologico dell'Istria. *Cofanetto eburneo a rosette* (fine X - inizio XI sec.)

cate molto più tarde, che da un futuro *corpus* ipotetico della categoria, dovrebbero essere scartate come eterogenee. Nel nostro caso si avverte la semplificazione già dalle capigliature, ma la vivacità espressiva delle figure e l'innegabile perizia tecnica nella lavorazione a sporgenza non pongono dubbi sulle classificazioni cronologica e culturale, entrambe vicine a Veroli. I tratti sono secchi, i volti senza espressioni individuali, come gli occhi a mandorla, per altro apprezzabili anche nel capostipite inglese: qui i tratti stereotipati si notano di meno, poiché dissimulati dalle anatomiche plasticamente stilizzate, costituenti il vero elemento stereotipato, ma che danno per converso l'illusione generale di naturalismo. Coerentemente i panneggi piranesi mostrano talora bordi manieristici, secondo la consuetudine mediobizantina, ma ulteriormente inamidati. Infine la concezione anatomica: di sicuro non esente da imprecisioni fondamentali ma, originale anche in ciò, non avviata alla putrefazione generalizzata già in atto nel cofanetto di Veroli.

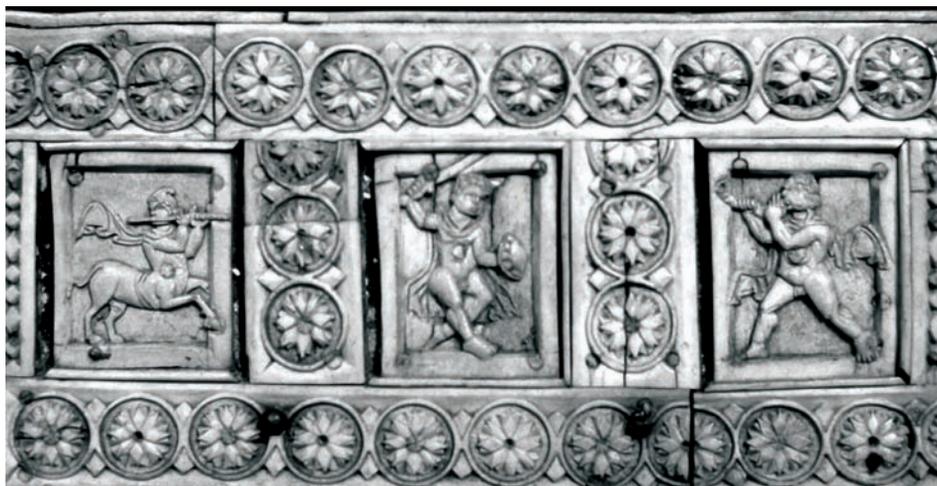


Fig. 24 Capodistria, Duomo. *Cofanetto eburneo a rosette* (metà XI sec.)

Alcuni indizi significativi, già rilevati nella descrizione, possono dare nel loro insieme informazioni ancora più eloquenti. Essi permettono di sostenere la tesi del Graeven sulla rievocazione occidentale di formule espressive orientali e addirittura a stabilire con buona sicurezza l'origine altoadriatica dell'artista di Pirano. Questi conosce alla perfezione il prototipo di Veroli, nonché i repertori euripideo e di genere, ed è aggiornato anche alle innovazioni successive, come attesta il cane che spunta dall'angolo superiore sinistro, ritrovato poi in una placchetta isolata della Collezione parigina Martin Le Roy, in cui l'animale in secondo piano beve da un bacile, al pari di un leone in primo piano. Tale gruppo, anche se realizzato nel caso francese con maggiore sensibilità ellenistica e naturalistica, evidenzia quivi la sua seriorità in quanto decontestualizzato dai putti, che a Veroli come a Pirano interagiscono con gli animali; da ciò deriva una conferma della cronologia alta dell'esemplare istriano, assai prossimo al capostipite londinese, ma anche dell'importanza del repertorio iconologico rinnovato al quale il cofanetto altoadriatico attinge. S'è avuto modo di notare anche la presenza di un altro *hapax* nella stessa area, ovvero il centauro con lapite, tratto evidentemente dalla cassetta di Cividale. In questa circostanza si tratta di un soggetto completamente nuovo, introdotto dalla più volte ipotizzata scuola neo-siriaca, utilizzato nel caso piranese in un contesto iconologico sostanzialmente fedele al repertorio euripideo o del genere di Veroli. Tale elemento, unito ad altre analogie con Cividale (ad esempio lo stesso taglio di veste per le due rispettive menadi), suggerisce due possibili conclusioni: la prima, più generica e più sicura, riguarda la



Fig. 25 Capodistria, Duomo. *Cofanetto eburneo a rosette* (metà XI sec.)

presenza della cassetta forogiuliese in area altoadriatica da un'epoca prossima alla sua esecuzione; la seconda tesi, più problematica ma anche più spontanea, ci spinge ad immaginare la persistenza fino al X-XI secolo della cultura artistica siriana (a questo punto neo-siriaca) nelle regioni occidentali prospicienti l'Adriatico, con risultati non dissimili da quelli antichi di due secoli; quindi la realizzazione del cofanetto friulano sarebbe geograficamente non remota dall'attuale luogo di conservazione. Da qui sarebbe molto più facile giustificare la contaminazione subita dal *genius loci* dell'esemplare di Pirano.

Sotto il profilo strettamente linguistico il cofanetto di Capodistria, terzo e ultimo in ordine di tempo della serie altoadriatica, porta ad estreme conseguenze la collazione e la deformazione dei soggetti originari. La sua sintassi è pertinente a quella dei cofanetti più tardi; in sostanza è trapassata del tutto ogni preoccupazione di coerenza tematica, mentre le figure sono sempre più puttificate e disarticolate negli arti. Al nostro discorso sarà sufficiente l'osservazione del suo lato anteriore (fig. 24), ove a prima vista si potrebbe dire che il centauro flautista con berretto frigio è fedele al modello di Veroli. In effetti l'artista di questa fase produttiva non ha interesse ad essere originale più di tanto, ma non ha attenzione alcuna neppure per gli attributi significativi come le ali, che vengono trasformate con noncuranza in un mantello;



Fig. 26 Hautvillers, Biblioteca della Rijksuniversiteit. *Salterio di Utrecht* (820-830)

una soluzione di questo genere si trova nella cassetta di Firenze, con la variante di un animaletto sulla groppa del centauro. Ormai serializzato è il successivo soldato con spada e clipeo, riscontrabile altre volte nel manufatto istriano. Un po' meno standardizzato è il putto che suona lo *shofar*, anch'egli con un mantello al posto delle ali, invece pedissequamente riprodotte nell'esemplare di S. Pietroburgo. A Capodistria i soggetti sono normalmente ridotti a putti; perdono così irrimediabilmente la loro identità sia Ippolito che Menelao in atto di meditazione (fig. 25); semmai sono gli strumentisti a salvarsi, continuando ad avere un certo qual riferimento coi modelli, forse perché sono i soli che richiamino alla mente l'ambientazione di un mondo in bilico tra il reale e l'ultraterreno. Ma non bisogna sbilanciarsi troppo, essendo oramai svanita, nel putto cornista di concezione occidentale, la memoria dei tritoni antichi, come pure delle cronologicamente più prossime sirene musicanti dei bestiari<sup>53</sup>. Del resto, anche nel caso iustinopolitano l'artista si è fondato sul repertorio antico, e nel riprodurre la tromba antica, ossia la *sálpinx*, ha subito la contaminazione morfologica dello *shofar*, che già da qualche tempo era possibile incontrare con una certa frequenza

<sup>53</sup> K. Meyer-Baer, 1970, p. 282, fig. 148; altre presenze di questo strumento nella cultura occidentale, in particolare in età carolingia.

in raffigurazioni bibliche; l'esempio a noi più noto proviene dal Salterio di Utrecht (820-830)<sup>54</sup> (fig. 26).

La ricognizione qui compiuta fra i cofanetti eburnei a rosette dell'Alto Adriatico ha consentito di riconoscere per l'esemplare di Pirano/Pola un percorso culturale originale rispetto alla consueta produzione di questa categoria di manufatti, e ciò al punto che, oltre alla poc'anzi ventilata ipotesi di un *atelier* specializzato locale, si viene istintivamente portati a riconoscere nei suoi lineamenti i germi del futuro sviluppo artistico in questa regione: la più volte studiata corrente alto-adriatica, che si esprime naturalmente in una sintassi occidentale, traducendo e aggiornando formule orientali<sup>55</sup>.

Grazie inoltre alla lettura iconografica delle scene, è stata acquisita una nuova chiave interpretativa delle tematiche proposte; non è infatti secondaria la presenza diffusa nei cofanetti a rosette, anche in quelli di argomento biblico, dell'elemento musicale; ciò come s'è visto non è applicato solo ai soggetti che usano strumenti, ma anche più in generale all'interno di scene non caratterizzate dalla musica. Contributi significativi di specialisti del settore<sup>56</sup> confortano sicuramente tale approccio e consentirebbero di mettere in luce ulteriori rapporti tra le varie raffigurazioni dell'intera categoria.

La ricerca si presenta comunque avvincente, nella sicurezza di scoprire e d'analizzare numerose testimonianze d'arte e di cultura in buona parte da studiare, che ancora una volta l'Istria dimostra di possedere copiose nel suo territorio.

---

<sup>54</sup> E. Winternitz, 1982, pp. 250-276, fig. 118, ove benché tratti dell'evoluzione della cetra e della lira da braccio, porta un esempio di suonatori di *shofar* tratto appunto dal Salterio di Utrecht; il codice è ben studiato in J. Porcher, 1968, pp. 98-103, figg. 84-88.

<sup>55</sup> Tema trattato recentemente da G. Luca, 2005, pp. 64-86.

<sup>56</sup> Ad esempio la più volte citata opera di K. Meyer-Baer, 1970, che individua ricorrentemente, nell'arte antica e medioevale, presenze musicali in raffigurazioni dei generi più vari.

## BIBLIOGRAFIA

- A. ALISI: *Il duomo di Capodistria*, Roma 1932
- I. BECKWITH: *L'arte di Costantinopoli*, (ed. originaria London 1961), Einaudi, Torino 1967
- S. BET, *Galleria*, <http://digilander.libero.it/bestiofante/ingresso.html>
- C. CECHELLI, G. FURLANI, M. SALMI: *The Rabula Gospel*, (fac-simile), Olten and Lausanne 1959
- M. CORBATO: *Le "aediculae" nel Codice Vaticano lat. 3868 di Terenzio*, "Arte in Friuli Arte a Trieste", III, Udine 1979, pp. 37-39
- G. DE FRANCOVICH: *L'arte siriana e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente*, "Commentarii", 1951, pp. 3-16, 75-92, in *Persia, Siria, Bisanzio e il Medioevo artistico europeo* (collazione di studi dell'autore), Napoli 1984
- G. DE FRANCOVICH: *I mosaici del bema della chiesa della Dormizione di Nicea. Considerazioni sul problema: Costantinopoli, Ravenna, Roma*, (originariamente in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Roma 1956, pp. 3-27) in *Persia, Siria, Bisanzio e il Medioevo artistico europeo* (collazione di studi dell'autore), Napoli 1984, pp. 61-77.
- J. DOURAND: *Coffret*, in *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Mostra, Musée du Louvre, 3 novembre 1992 - 1° febbraio 1993, Paris 1993
- I. EBERSOLT: *Le trésor de Stîmâ au Musée de Constantinople*, "Revue archeologique", I, 1911, pp. 411-419
- C. GABERSCEK: *Avori altomedioevali nel Museo Archeologico di Cividale*, "Sot la nape", XXV, 1-2, 1973
- C. GABERSCEK: *Avori tardoantichi e medioevali in Friuli*, "Quaderni della F.A.C.E.", 75, 1989, pp. 19-20
- D. GIOSEFFI: *La scultura altomedievale in Friuli*, Udine-Pordenone (stampato a Milano) 1977
- D. GIOSEFFI: *Storia della pittura dal IV all'XI secolo*, I vol. della *Storia della pittura* De'Agostini, Novara 1983
- A. GOLDSCHMIDT, K. WEITZMANN: *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts*, Berlin 1930-1934
- H. GRAEVEN: *Ein Reliquienkästchen aus Pirano*, "Jahrbuch der Kunst. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses" (Österreiches Jahrbuch), XX, 1899, pp. 5 e ss.

- R. KRAUTHEIMER: *Architettura paleocristiana e bizantina*, Torino 1986
- J. G. LANDELS: *Music in Ancient Greece and Rome*, London and New York 1999
- G. LUCA: *La Rinascenza liutprandea nell'Italia settentrionale*, in S. TAVANO, *Romani e Longobardi tra l'Adriatico e le Alpi. Cultura e arte*, Udine 1990, pp. 107-135
- G. LUCA: *Presenze mediobizantine negli avori e negli argenti del Friuli e delle zone limitrofe*, in *Ori e Tesori d'Europa*, Atti del Convegno di Studio Castello di Udine 3-4-5 dicembre 1991, pp. 211-226
- G. LUCA: *Tre cofanetti eburnei a rosette*, "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", vol. XCII della raccolta (XL della N. S.), Trieste 1992, pp. 39-61
- G. LUCA: *Σκιά, σχιαγραφία e l'espressionismo nella pittura bizantina*, "Arte in Friuli Arte a Trieste", XII-XIII, Udine 1993, pp. 53-78
- G. LUCA: *Scultura altomedioevale a Cividale*, in *Cividat*, vol. I, Udine 1999, pp. 196-206
- G. LUCA: *L'abbazia di Summaga tra l'Alto Medioevo e il Romanico europeo*, Trieste 2000
- G. LUCA: *Le aule di San Giusto a Trieste dall'Alto Medioevo al Romanico*, Trieste 2005
- C. A. MANGO: *Documentary evidence on the Apse mosaics of St. Sophia*, "Byzantinische Zeitschrift", XLVII, 1954, pp. 395 e ss.
- L. MARTINCIC: *Iconografia del Davide musicista nella miniatura medievale dall'VIII al XII secolo*, "Rivista storica italiana", 2000, pp. 457-508
- L. MARTINCIC: *Tendenze stilistiche in un capolavoro di miniatura turingo-sassone*, in *Salterio di Santa Elisabetta. Facsimile del ms. CXXXVII del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli*, a c. di C. Barberi, Udine 2002, pp. 157-173
- B. MARUŠIĆ: *Arheološki muzej Istre u Puli* (Guida III), Pula 1978
- B. MARUŠIĆ: *Contributo alla conoscenza della scultura altomedioevale in Istria*, "Atti del Centro di Ricerche Storiche - Rovigno", XI, Trieste - Rovigno 1981
- B. MARUŠIĆ: *Pirano, S. Giorgio. Reliquiario*, in *Archeologia e Arte in Istria*, Catalogo della mostra, Pola 1985
- K. MEYER-BAER: *Music of the Spheres and the Dance of Death*, Princeton University press, 1970; (studio riedito in *fac-simile* a New York, Da Capo Press, 1984)

- A. NICOLETTI: *La legatura dell' evangelario di Zuglio*, "Memorie Storiche Forogiuliesi", LIV, 1974, pp. 47 e ss.
- G. OSTROGORSKY: *Storia dell'impero bizantino*, (ed. originaria München 1963), Einaudi, Torino 1993
- A. PERTUSI: *Bisanzio e l'irradiazione della sua civiltà in Occidente e nell'Alto Adriatico*, in *XI settimana di Studi del "Centro di Studi sull'Alto Medioevo"*, Spoleto 1963, pp. 75-133; 159-226
- J. PORCHER: *I manoscritti miniati*, in J. HUBERT, J. PORCHER, W. FVOLBACH, *L'impero carolingio* (collana Il mondo della figura), Milano 1968
- E. ROCCONI: *John. G. Landels, Music in Ancient Greece and Rome, London and New York, Routededge, 1999*, in *Philomusica online*, recensione di Eleonora Rocconi, <http://philomusica.unipv.it/annate/2001-2/Rocconi.htm>.
- E. ROCCONI: *Mousikè téchne*, Università La Cattolica, Milano 2004
- F. SEMI: *Capris Iustinopolis Capodistria*, Trieste 1975
- M. M. TOSOLINI: *Elementi iconografici di organologia nella miniatura a carta 149 recto*, in *Salterio di Santa Elisabetta. Facsimile del ms. CXXXVII del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli*, a c. di C. Barberi, Udine 2002, pp. 245-257
- A. VENTURI: *Storia dell'arte italiana*, Milano 1901
- FVOLBACH, G. SALLES, G. DUTHUIT, *Art byzantin*, s. d.
- K. WEITZMANN: *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951
- K. WEITZMANN: *Problems der mittelbyzantinischen Renaissance*, "Jahrbuch der deutschen Archaeologischer Anzeiger", Berlin 1953, coll. 338-360
- K. WEITZMANN: *A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton University 1970
- K. WEITZMANN: *Euripides scenes in bizantine art*, articolo riedito in ID., *Classical Heritage in Bizantine and Near Eastern Art*, London 1981, pp. 159-210
- E. WINTERNITZ: *Gli strumenti e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino 1982

## RIASSUNTO

### **IL COFANETTO EBURNEO A ROSETTE DI PIRANO E LA RINASCENZA MACEDONE NELL'ALTO ADRIATICO**

*Giovanni LUCA*

La classe di manufatti conosciuta come i cofanetti eburnei a rosette rappresenta una fase culturale della storia artistica di Costantinopoli e della sua area, nella quale è avvertito in misura estremamente vitale il richiamo al retaggio ellenistico, cui si indirizza la modalità produttiva dei decenni più prossimi alla ripresa della creazione figurativa, dopo la crisi iconoclastica. È una tappa fondamentale dell'intera corrente estetica, ossia della Rinascenza macedone o mediobizantina: l'evoluzione della lingua artistica ricomincia in sostanza da dove era stata costretta a interrompersi, al primo quarto dell'VIII secolo, proprio mentre in Occidente, nelle regioni che guardano l'Adriatico, fioriva un'altra rinascenza, quella liutprandea, non senza il prezioso contributo di nozioni figurative greco-bizantine, esportate da emigranti in fuga da situazioni politiche avverse.

Tra il X e l'XI secolo si colloca la produzione principale dei cofanetti eburnei a rosette che, a causa della cospicua richiesta da parte dei ceti agiati, finisce per alterare le caratteristiche dei primi esemplari, da un lato smembrando per economia le scene complesse originarie in tante placchette con rispettivi soggetti, e dall'altro serializzando gli stessi personaggi, portandoli a perdere la loro identità. Così negli ultimi decenni di produzione anche le figure più illustri come Ippolito furono equiparate nelle sembianze ai putti, che abitualmente comparivano a corollario delle scene a contenuto profano: è il caso del cofanetto di Capodistria (metà dell'XI sec.).

All'artefice del cofanetto collocato presso il Museo archeologico dell'Istria a Pola (fine X - inizio XI sec.) va invece riconosciuta la capacità di trasformare i tratti classici del modello capostipite - l'esemplare di Veroli, ora al Victoria and Albert Museum di Londra - secondo la propria lingua figurativa, pur non discostandosi molto dai contenuti iconografici, permettendoci per questo di ricostruire la linea diretta che lega i due manufatti e di stabilire per il cofanetto di Pola una cronologia non tanto distante da quella di Veroli (databile alla terzo quarto del X sec.).

La presenza frequente di strumenti e di suonatori nei vari esemplari di questa categoria fornisce all'analisi storico-artistica un valido parametro di raffronto aggiuntivo, consentendo di stabilire ulteriori nessi tra i modelli e il loro impiego, ma soprattutto le contaminazioni tra gli artisti e le deformazioni iconografiche.

## SAŽETAK

# KOVČEŽIĆ OD SLONOVAČE S ROZETAMA IZ PIRANA I MAKEDONSKA OBNOVA NA SJEVERNOM JADRANU

*Giovanni LUCA*

Kategorija predmeta poznata kao kovčežići od slonovače s rozetama, predstavlja kulturnu fazu umjetničkog života Carigrada i njegova prostora, u kojem se u velikoj mjeri osjeća živo sjećanje na helenističko nasljeđe, na koji se usmjerava način proizvodnje u desetljećima najbližim povratku figuralnog shvaćanja, nakon ikonoklastičke krize. Temeljna je to faza cijele estetske struje makedonske odnosno srednjobizantske obnove: evolucija umjetničkog jezika ponovno započinje tamo gdje je bila prisiljena prekinuti, u prvoj četvrtini 8. stoljeća, upravo u trenutku kada je na Zapadu, u pokrajinama oko Jadranskog mora, cvjetao jedan drugi preporod, onaj u doba Liutpranda, ne bez dragocjenog udjela grčko-bizantskog figuralnog znanja, kojega su izvozili emigranti u bijegu od nepovoljne političke situacije.

Glavna produkcija kovčežića od slonovače s rozetama može se smjestiti između 10. i 11. stoljeća, a kao posljedica znatne potražnje od strane imućnih slojeva dolazi do promjene značajki prvih primjera, s jedne strane zbog štednje, rastavljajući originalne složene scene u mnogo manjih pločica s određenim subjektom, a s druge strane pojednostavljujući glavne likove do gubljenja njihova vlastita identiteta. Zbog toga u posljednjim desetljećima produkcije i najslavnije figure poput Hipolita bile su izjednačene prikazima "puta", koji su se obično pojavljivali kao dodatak scenama profane tematike: primjer je to kovčežića iz Kopra (sredina 11. st.).

Izrađivač kovčežića koji se čuva u Muzeju u Puli (kraj 10. – poč. 11. st.) uspio je preobraziti klasične dijelove temeljnog modela – primjer iz Verolija, danas u Victoria and Albert Museum u Londonu – prema vlastitom figuralnom jeziku, ipak ne udaljavši se previše od ikonografskih sadržaja, dopuštajući nam tako rekonstrukciju izravne linije koja povezuje dvije rukotvorine i određivanje kronologije za pulski primjerak koja previše ne odstupa od one za kovčežić iz Verolija (treća četvrtina 10. st.).

Česta prisutnost instrumenata i svirača u mnogim primjerima ovih predmeta daje povijesno-umjetničkoj analizi valjano uporište za dodatnu usporedbu, omogućavajući postavljanje dodatnih poveznica između modela i njihovih primjena, a ponajprije kontaminacije među umjetnicima i ikonografskim deformacijama.