


Predella journal of visual arts, n°48, 2020 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Paolo di Simone, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Rebecca Di Gisi, Vittorio Proietti, Claudia Scroccow

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

La compresenza di tecniche diverse in cassette con placche in osso dell'Egitto tardoantico: i casi di Baltimora e Londra

A wooden casket decorated with bone plaques from Late-Antique Egypt, now in the Walters Art Museum, is a rare example of the juxtaposition of two different carving techniques, on the one hand, fashioned in relief, and on the other cut in intaglio and filled with wax. Only one other comparable casket, now in the British Museum, has been preserved, and yet it has received little scholarly attention. In light of the stylistic differences between the carvings in each technique, the caskets could be the products of versatile workshops, capable of producing such objects, or the results of reassembling preexisting pieces, whether in ancient or modern times.

Le collezioni del Walters Art Museum di Baltimora conservano una cassetta riferita all'Egitto tardoantico che presenta la particolarità di essere ornata da placche in osso: alcune lavorate a rilievo, altre incise e colorate (figg. 1-4)¹. L'opera è ritenuta una rara testimonianza di una tipologia di manufatti sia perché le componenti si sarebbero preservate integre sia per la compresenza di due tecniche di intaglio².

La cassetta faceva parte della collezione di Henry Walters³ e fu tra le ultime da lui acquistate, nel 1931. L'opera proveniva da uno dei suoi antiquari di riferimento, Dikran Kelekian⁴, al quale il collezionista americano era legato da una collaborazione che risaliva alla fine del secolo precedente, e che svolse un ruolo significativo nella formazione dei nuclei di arte greco-romana e islamica della raccolta del magnate⁵. Sempre a Kelekian il collezionista si era affidato per l'acquisto di diverse placche in osso erratiche, confrontabili dal punto di vista formale e iconografico con quelle della cassetta di Baltimora e ricondotte allo stesso ambito, l'Egitto del IV e V secolo⁶. Non sono noti la provenienza del cofanetto e il suo percorso prima che pervenisse a Kelekian, tuttavia viene riportato che fu oggetto di un restauro, di cui non si conoscono i dettagli, eseguito dal figlio del mercante, Charles⁷.

La cassetta si trovava già in possesso di Walters nella primavera del 1931, quando andò in prestito alla mostra parigina sull'arte bizantina, nel cui catalogo venne presentata come opera del IV secolo⁸, figurando insieme a intagli in osso e avorio tardoantichi; i pochi studi successivi si sono assestati nell'attribuirli all'Egitto del IV e V secolo⁹. Il problema di fondo delle placche in osso ricondotte a tale regione in epoca tardoantica è che difficilmente permettono circostanziate considerazioni storico-artistiche. Le placche intagliate a rilievo sono frutto di un'ampia produzione seriale, estesa su un arco cronologico di alcuni secoli, e solo di rado il loro ritrovamento è

avvenuto in depositi databili in base alla stratigrafia. Inoltre, la standardizzazione del repertorio iconografico e la tendenza alla stilizzazione formale rendono arduo ascriverle a un contesto più preciso. Alessandria si configura come un fiorente centro di produzione ancora dopo il IV secolo, come testimonia il rinvenimento di numerose placche in bassorilievo non finite¹⁰, e la presenza di residui di lavorazione dell'osso ha suggerito che l'intaglio si svolgesse anche in contesti domestici¹¹. Tuttavia, pur riconoscendo l'importanza di Alessandria, gli studi hanno rilevato come non vi siano argomenti per ritenerla l'unico centro di produzione¹². Un'origine alessandrina è stata tradizionalmente proposta anche per le placche incise e colorate¹³, preservate in quantità decisamente inferiore a quelle in rilievo¹⁴, ma, come già osservato da Elżbieta Rodziewicz, finora le evidenze archeologiche che permettono di localizzarne la produzione nella città stessa sono limitate¹⁵.

Struttura, composizione, stile, iconografia

La cassetta, a base rettangolare e chiusa da un coperchio troncopiramidale, è di dimensioni considerevoli¹⁶. Essa poggia su piedini in osso posti ai quattro angoli ed è composta da una struttura in legno decorata da sottili placche e listelli in osso, fissati per incollaggio. Solo il lato principale si presenta quasi interamente rivestito, mentre sui restanti sono visibili ampie porzioni della superficie lignea dei pannelli (fig. 1).

L'opera rivela la rara compresenza di due tecniche differenti nella lavorazione delle placche ossee figurate: a quelle intagliate a rilievo si affiancano quelle policrome, nelle quali il disegno viene tracciato con incisione e i solchi sono riempiti da un amalgama di colori e di cera o resina¹⁷. La stessa pasta colorata è impiegata per colmare le cavità ottenute raschiando la superficie ossea in modo da creare delle celle o alveoli che, riempiti, vanno a formare le campiture di colori. Nel processo di raschiatura della superficie vengono lasciati emergere dei filetti a risparmio che, delimitando le celle, separano i campi di colore e contribuiscono a delineare le forme (si veda, come esempio, fig. 5). Nell'esaminare una placca ritrovata a Schedia (Kafr el-Dawar), nella regione del Delta del Nilo, e simile dal punto di vista tecnico alle corrispondenti della cassetta del Walters Art Museum, Rodziewicz ha calcolato che lo spessore della pasta colorata di riempimento dovesse essere intorno al millimetro¹⁸. Tale metodo di realizzazione di placche policrome è stato confrontato con procedimenti delle tecniche orafe, in particolare con lo smalto *cloisonné* e *champlevé*¹⁹ e con il niello, ma ha evocato anche la pittura a encausto²⁰ e l'incrostazione²¹. In particolare, il procedimento di incisione e il trattamento delle forme attraverso alveoli ottenuti con la rimozione di materiale si avvicina al niello, mentre l'utilizzo di un amalgama di cera e colore su un supporto eburneo o osseo

richiama il secondo metodo di pittura a encausto descritto da Plinio, in cui la pasta colorata veniva scaldata a temperatura moderata e distesa con il cestro²².

La combinazione nella stessa opera di placche realizzate nelle due diverse tecniche non si ritrova nella maggior parte dei frammenti preservati di cassette riferite all'Egitto tardoantico, che attestano invece l'uso di un'unica tecnica nello stesso manufatto.

È il caso del cofanetto del Princeton University Art Museum con la raffigurazione di un corteo di nereidi intagliato in bassorilievo²³, o della cassetta ritrovata a Saqqara, oggi al Museo Copto del Cairo²⁴, realizzata con placche incise e colorate così come i frammenti conservati al Musée d'Archéologie Méditerranéenne di Marsiglia²⁵. La cassetta di Baltimora prevede, invece, l'impiego delle due tecniche accostate e alternate: nella decorazione dei lati del coperchio una placca in bassorilievo si dispone al centro di altre due incise policrome, mentre sul corpo del cofanetto si ricorre a una sola tecnica per lato, l'incisione sul fronte, l'intaglio a rilievo sui restanti lati.

Le otto placche incise e colorate nel coperchio, due delle quali frammentarie, hanno forma triangolare e presentano figure femminili alate che si lasciano riconoscere come Vittorie, con in mano corone e, in alcuni casi, rami di palma (figg. 1-4)²⁶. Raffigurate di profilo, tracciate con una marcata linea di contorno e rivestite da ampi panneggi, le Vittorie mostrano variazioni minime: su ogni lato ne compaiono due, affrontate, che ripetono invertito lo stesso schema compositivo, in cui incedono sollevando il braccio destro a reggere la corona. Condividono fisionomie dalla fronte alta e il naso sottile e appuntito, gli occhi allungati all'ingù in una forma che ricorda il segno di una virgola, il medesimo tracciato per delineare collo e mento e i capelli raccolti in una crocchia con il profilo dell'orecchio appena suggerito. Caratteristici sono anche la lunghezza sproporzionata dell'arto superiore quando disteso lungo il corpo, il trattamento massiccio, quasi tubolare, del braccio, e le mani semplificate e corsive, dalla rigidità meccanica e dal contorno innaturale quando le dita sono ripiegate. Nei panneggi le porzioni di osso trattate a risparmio svolgono un ruolo importante nel delineare le pieghe e i contorni degli arti inferiori; tratto caratteristico è un rigonfiamento quasi a palloncino all'altezza dei polpacci. Le Vittorie trovano confronto con la figura frammentaria di una menade danzante incisa su una lastrina in osso e ricondotta all'Egitto del IV o V secolo, che presenta la medesima disposizione dei panneggi e che fu acquistata nel 1978 dal Metropolitan Museum of Art di New York (fig. 5) da Charles Dikran Kelekian²⁷.

Alcune Vittorie sono state riprese e integrate: si coglie una discrepanza tra fotografie di epoche diverse della figura di destra nel lato frontale del coperchio,

che appariva completa in uno scatto della maison Giraudon realizzato in occasione della mostra del 1931 al Musée des Arts Décoratifs di Parigi, ma mancava di porzioni del viso e dell'arto superiore destro nelle fotografie apparse nei cataloghi di due mostre degli anni Quaranta²⁸ e, ancora, in una delle figure in bianco e nero del volume di Richard Randall sugli avori della Walters Art Gallery, pubblicato nel 1985. Tuttavia, nella tavola a colori dello stesso volume, la figura risultava completa così come si presenta oggi, ma il contorno dell'arto superiore reca segni di un intervento²⁹. Incongruenze sono visibili anche sull'altra Vittoria dello stesso lato, interessata da una profonda fenditura. La documentazione del restauro conservativo eseguito nel 1999 dal Walters Art Museum riferisce genericamente della presenza di ridipinture attribuibili a interventi precedenti³⁰. È inoltre da rilevare che la fisionomia di una delle Vittorie del lato destro della cassetta, di cui si conservano soltanto la testa, un braccio e un piede, discorda dalle altre figure nel trattamento della fronte e dell'occhio, quest'ultimo indicato anche da un tratto inferiore.

Altre tre placche quadrangolari incise e colorate, di maggior spessore, compaiono sul fronte della cassetta: inserite in nicchie incorniciate da due pilastri in osso e sormontate da un timpano, raffigurano Pan accompagnato da due menadi (fig. 1). Nella placca centrale Pan si riconosce per la parte inferiore del corpo dalle forme caprine e quella superiore dalle sembianze umane, ma con le corna e le orecchie a punta. Lo caratterizzano la siringa, lo strumento a fiato che lo distingue, e la pantera, animale tradizionalmente associato a Dioniso, che allude al suo potere sugli animali feroci³¹. Nelle placche ai lati, due menadi con gli usuali attributi – i timpani e il tirso con una fronda d'edera sulla punta –, sono colte nella danza rituale con cui prendevano parte al seguito dionisiaco. Sono ritratte mentre incedono compiendo una torsione del busto e volgendo il viso di profilo, posa che risulta innaturale nella figura di destra. Si tratta di figure aggraziate, dallo stile essenzialmente grafico come le Vittorie; a differenza di queste, tuttavia, le menadi trasmettono un senso di profondità e di rotazione nello spazio, enfatizzato dal panneggio animato, dalla stola svolazzante. Come nelle Vittorie, il panneggio è risolto da pieghe rese con filetti di osso a risparmio che lasciano intuire la struttura del corpo sottostante; in prossimità dei polpacci l'orlo assume però forme acuminata e non rotondeggianti. Con l'eccezione di un cratere, le placche rinunciano allo sfondo paesaggistico, lo spazio è riempito da motivi ornamentali lanceolati e a rosetta. Affinità stilistiche stringenti si riconoscono con la menade di una placca frammentaria in collezione privata esposta a Marsiglia in occasione della mostra sull'Egitto romano e ascritta alla produzione alessandrina del IV secolo³².

I rilievi intagliati della cassetta completano l'iconografia delle lastrine incise policrome, presentando altre figure che prendono parte al tiaso dionisiaco, eroti e, forse, una ninfa. Quattro figure femminili, riconoscibili come menadi, seguono lo stesso schema figurativo, con variazioni minime negli attributi e nelle pose: incedono danzanti con un movimento di torsione del busto o del capo, le braccia sollevate nel gesto di suonare timpani e cembali, i capelli tracciati da solchi nelle acconciature raccolte. Un drappo fluttuante ricade alle loro spalle, contribuendo al senso di movimento. Anche le figure maschili condividono una medesima tipologia figurativa, avanzando con una gamba di fronte all'altra, la testa di profilo e compiendo una torsione del busto; le caratterizza una chioma lunga, risolta con tratti incisi paralleli, quasi una striatura, che termina in una ciocca appuntita sulla fronte. Sulle spalle di due di esse, pur nella semplificazione delle forme, si riconosce la sacca ricavata da pelli di animali e destinata al trasporto di liquidi che li identificherebbe come *askophoroi*: due intagli ossei del Museo Benaki di Atene³³ e alcune placche del Museo della Facoltà di Arte dell'Università di Alessandria³⁴, riconducibili allo stesso ambito, offrono un confronto iconografico. Da questi due membri del corteggio si distingue la terza figura maschile, che con una mano solleva una coppa ripiena e con l'altra regge un grappolo d'uva di grandi dimensioni, ulteriori attributi correnti dei cortei dionisiaci. Fa eccezione al seguito di personaggi stanti un'ultima figura femminile seduta, adagiata su forme rotondeggianti picchiettate a cui si appoggia con un braccio e che potrebbero indicare un terreno roccioso: in tal caso, la figura si lascerebbe riconoscere genericamente come ninfa³⁵. Le sagome picchiettate, tuttavia, potrebbero anche essere un fraintendimento dei mostri su cui siedono abitualmente le nereidi nei corteggi marini³⁶. Dietro la testa della ninfa o nereide, il panneggio si gonfia come una vela, motivo iconografico desunto da archetipi classici, codificato e diffuso in epoca tardoantica.

Le figure in bassorilievo che ornano la cassetta rivelano una concezione monumentale nonostante l'accentuata semplificazione: si tratta di tipi fisici dalla corporatura tarchiata e il rilievo, sebbene tenda a non staccare le figure dal fondo, risulta marcato nel far emergere le anatomie, il cui movimento è reso maldestramente come mostra l'articolazione sproporzionata della spalla nella torsione, mentre mani e piedi sono restituiti con forme sommarie. Le fisionomie presentano occhi globulosi, naso dritto e mento angoloso. Gli ampi panneggi che ricadono alle spalle delle figure, benché stilizzati, si mostrano rilevati, con profondi tratti incisi a rendere le gonfie pieghe. Diverso appare il trattamento dei due eroti a rilievo, collocati al centro dei lati brevi della cassetta, sotto un'edicola in osso sorretta da due pilastri, con ai lati una menade e un *askophoros*. Li caratterizzano

anatomie più proporzionate, modellati pieni e morbidi e un intaglio decisamente più aggettante che stacca dal fondo il braccio e la mano.

In assenza di confronti stringenti per le placche intagliate a rilievo della cassetta di Baltimora, si riconosce una familiarità con una menade oggi al Museo Copto del Cairo (fig. 6)³⁷ e, nonostante il più esile trattamento del busto, con una del Museo Greco-Romano di Alessandria³⁸, entrambe riferite all'Egitto del IV e V secolo. Affinità si ravvisano inoltre con i già citati intagli di piccole dimensioni del Museo della Facoltà di Arte dell'Università di Alessandria raffiguranti menadi e *askophoroi*³⁹.

Le placche a rilievo e quelle incise policrome si combinano nel dispiegare il tiaso dionisiaco sui lati della cassetta e sembra valere quanto osservato da Paul Zanker per i fregi dei sarcofagi romani: il soggetto della raffigurazione è il corteggio stesso, le figure danzanti e musicanti, non la narrazione del mito di Dioniso⁴⁰. Il tema dionisiaco conobbe fin dall'epoca tolemaica ampia diffusione in Egitto, dove il gusto per soggetti tipici del repertorio classico perdurò anche in epoca tardoantica accanto a quelli cristiani⁴¹.

Nella cassetta si è identificato un cofanetto nuziale⁴², interpretazione confortata dalle analogie tipologiche con lo Scigno di Proietta, affine per forma e dimensioni e al quale si è tradizionalmente riconosciuta tale destinazione d'uso⁴³. Coerente alla funzione sarebbe anche il soggetto del tiaso dionisiaco, associato al matrimonio non solo nell'Egitto tardoantico⁴⁴, ma più in generale nell'arte romana sin dall'epoca imperiale, come attestano i rilievi di sarcofagi del I secolo dove menadi danzanti figurano accanto alla rappresentazione della *dextrarum iunctio*, che suggellava l'unione degli sposi⁴⁵.

Appartenenza originaria delle placche o composizione successiva?

È ragionevole chiedersi se le placche in osso assemblate nella cassetta appartenessero in origine a un unico insieme, questione che è stata raramente sollevata e indagata, preferendo invece privilegiare la coerenza iconografica degli intagli e la rarità del manufatto come opera apparentemente integra.

Quando nel 1939 Marvin Chauncey Ross, primo conservatore delle collezioni di arte medievale della Walters Art Gallery, annunciò il riallestimento di una sala dedicata all'Egitto tardoantico e altomedievale, nella quale erano state riunite opere che illustravano la produzione artistica della regione dal periodo tardo-romano alla conquista araba, enfatizzò la presenza di una cassetta «with the bone carvings still in place» che faceva bella mostra di sé al centro della sala⁴⁶. In tempi più recenti Lila Marangou, nel catalogo della collezione di intagli in osso a rilievo del Museo Benaki di Atene, indicava la cassetta di Baltimora tra i pochi

esemplari preservatisi intatti che dimostrerebbero sia la funzione delle placche come rivestimento di cofanetti lignei, sia l'accostamento su un unico manufatto delle due diverse tecniche, a incisione e in rilievo⁴⁷. Ancora Richard Randall accolse la cassetta della Walters come costituita da una serie quasi completa di parti originali⁴⁸. Si deve a Rodziewicz, in occasione del convegno del 1992 dedicato ad Alessandria e al mondo ellenistico-romano, l'aver posto in discussione l'assunzione secondo cui l'accostamento delle due tecniche di lavorazione delle placche appartenesse alla concezione originaria della cassetta, non escludendo l'ipotesi che il manufatto fosse comunque il risultato di un rimaneggiamento, forse anche antico, quando, venuti meno alcuni intagli incisi più fragili, sorse l'esigenza di sostituirli con quelli in rilievo, più resistenti e diffusi⁴⁹.

L'attuale cassetta, secondo quanto riferito da Randall, sarebbe frutto di una ricostruzione in epoca moderna in cui le componenti originali sarebbero state ricomposte⁵⁰. La documentazione di restauro del 1999 ha confermato la sostituzione di due pannelli lignei – alla base del corpo della cassetta e nel lato breve di sinistra – e l'impiego di chiodi moderni, limitandosi però a definire «old» le restanti parti della struttura in legno⁵¹. Tuttavia, come intese già rimarcare la relazione di restauro, non è certo se l'attuale cassetta corrisponda alla concezione originaria del manufatto e se le placche incise e quelle a rilievo appartenessero fin dal principio alla stessa opera o se, invece, siano state assemblate in un momento successivo, in epoca antica o moderna.

Altri esempi di compresenza di tecniche e un confronto poco noto con una cassetta del British Museum

Attestazioni della combinazione delle due tecniche sulla medesima cassetta sono rare e se ne conoscono due soli altri esempi. Di uno di essi, emerso nel 1888 durante la campagna di scavi condotta da William Matthew Flinders Petrie nella necropoli di Hawara, nella regione del Fayum, rimangono soltanto una descrizione e un disegno parziale (fig. 7)⁵². L'archeologo britannico riferisce che si trattava di una cassetta lignea rivestita di placche in avorio, ritrovata in una camera funeraria databile al IV secolo, e riporta che le placche del fronte del corpo del manufatto, raffiguranti un erote e due volatili, erano incise e colorate in rosso e nero, mentre sul coperchio troncopiramidale compariva una figura femminile che cedeva suonando il timpano e che dal disegno parrebbe in rilievo. Sempre in bassorilievo sarebbero state le placche disposte sui lati della cassetta, con figure adagiate sopra un terreno roccioso e con il drappo rigonfio a vela a tregno delle stesse.

L'unico altro esempio pervenuto è una cassetta quadrangolare, dal coperchio a piramide tronca, conservata nel Department of Ancient Egypt and Sudan del British Museum⁵³ (figg. 8-11), meno nota agli studi della corrispondente di Baltimora. Il manufatto apparteneva alla raccolta di antichità egizie assemblata da Joseph Sams, che andò a costituire, insieme a quelli di Henry Salt e di Giovanni Anastasi, uno dei tre grandi nuclei di ambito egizio acquisiti negli anni Trenta dell'Ottocento dal museo britannico⁵⁴. Le lunghe negoziazioni per l'acquisizione della collezione Sams, che vantava oltre duemila pezzi, soprattutto di piccole dimensioni, iniziarono nel 1833 e si protrassero per un anno riscuotendo anche una certa attenzione da parte della stampa; si risolsero con lo stanziamento di un fondo parlamentare e il conseguente passaggio della raccolta⁵⁵. Il collezionista britannico avrebbe in seguito riunito un secondo nucleo di antichità egizie, poi ceduto a Joseph Mayer e confluito nel Liverpool Free Public Museum⁵⁶.

La cassetta della collezione Sams attualmente non figura esposta nelle sale del British Museum e storicamente le è stata riservata poca attenzione da parte degli studi. Appare menzionata per la prima volta da Étienne Cartier, che riconobbe nelle placche incise un esempio di pittura a encausto su avorio⁵⁷, e venne segnalata da Margaret Longhurst come testimonianza dell'impiego di placche in osso per la decorazione di cassette lignee⁵⁸. L'unica sua breve descrizione è stata offerta da Margherita Albertoni che ha notato come le placche incise policrome si prestino a un confronto con il nucleo di intagli in osso affiorati in uno scavo in via Porta San Lorenzo a Roma e oggi preservati nell'Antiquarium comunale⁵⁹.

La cassetta presenta il medesimo impianto di quella della collezione Walters, una struttura lignea rivestita di placche in osso, ma di dimensioni inferiori⁶⁰. Alla tecnica incisa e colorata è riservato il fronte: al centro del coperchio, quasi interamente rivestito di listelli ossei, è posta una lastrina con figura femminile nuda stante, di tre quarti, dalle cui braccia ricade un drappo (figg. 8, 13). Si tratta probabilmente di Afrodite, con le braccia sollevate nel gesto di stringere tra le mani una banda di linee ondulate che potrebbe alludere ai suoi capelli ed essere un fraintendimento dell'iconografia della Afrodite Anadyomene, nella quale la dea si strizza le chiome⁶¹, diffusa nella produzione in osso e avorio dell'Egitto tardoantico, tra i cui esempi spicca la pisside con il *Banchetto degli dei* e il *Giudizio di Paride* del Walters Art Museum⁶². La figura londinese trova confronto nell'Ermafrodito realizzato nella stessa tecnica in una placca conservata al Dumbarton Oaks e ascritta all'Egitto del IV secolo (figg. 12-13)⁶³: condividono la posa del contrapposto e la fisionomia di profilo caratterizzata dall'occhio indicato anche da un tratto inferiore. La presenza di Afrodite sarebbe stata appropriata a una destinazione nuziale della cassetta data l'associazione della divinità con il rito

del matrimonio⁶⁴. Temi nilotici decorano il fronte del corpo della cassetta (fig. 8): sotto la modanatura su cui si dispone una sequenza di quattro volatili – due anatre e due uccelli rispettivamente affrontati –, si trovano tre placche collocate entro nicchie con strombature in osso. Al centro un erote presenta un'iconografia inusuale: incede e con la mano sembra afferrare lo stelo di fiore anziché recare l'usuale coppa⁶⁵; ai suoi lati un'anatra e un uccello. La soluzione compositiva trova persuasivi confronti con i lati delle cassette frammentarie del Museo Copto del Cairo (fig. 14)⁶⁶ e del Musée d'Archéologie Méditerranéenne di Marsiglia⁶⁷, ascritte all'Egitto tardoantico e su cui si ritrova la medesima disposizione dei soggetti. Le placche policrome del British Museum sembrano essere state interessate da interventi di ridipintura ed essere state maldestramente riprese e integrate, soprattutto nelle porzioni in rosso dei volatili, dove il colore fuoriesce dai contorni.

I restanti lati della cassetta sono ornati da placche la cui conduzione dell'intaglio è così piatta da farle sembrare solo incise. Sui due lati brevi si trovano due placche con figure femminili disposte specularmente: giacciono appoggiate su un braccio, secondo lo schema iconografico delle nereidi o ninfe adottato anche sulla cassetta del Walters Art Museum; si riconosce il drappo gonfiato come una vela indicato da linee incise parallele. Solo sul lato sinistro del coperchio si preserva ancora la placca figurata, con una menade danzante che suona un timpano. Una seconda menade compare sul lato posteriore insieme a due *askophoroi*, mentre un altro di essi si trova in cima al coperchio. Le placche presentano un trattamento anatomico semplificato, dalle forme descritte in modo più sommario di quelle di Baltimora, con mani e piedi appena suggeriti, così come il timpano suonato dalle menadi. Rivelano una concezione della scultura per tratti incisi e un modellato meno aspro delle corrispondenti figure della collezione Walters, con figure femminili caratterizzate da busti più esili e linee più flessuose.

Conclusioni

Alla luce di queste considerazioni, l'accostamento delle due tecniche di lavorazione delle lastrine, in rilievo e incise policrome, è attestato soltanto da due esemplari preservati, a cui si aggiungerebbe la cassetta ritrovata a Hawara e ormai dispersa. È legittimo domandarsi se tutte le componenti delle cassette pertenessero alla concezione originaria di questi manufatti e fossero state realizzate in uno stesso atelier in grado di eseguire intagli in entrambe le tecniche o se, invece, tali componenti avessero avuto origine in contesti indipendenti e la loro combinazione fosse avvenuta in una fase successiva, anche antica. Non è difficile immaginare l'esistenza di botteghe versatili in tecniche differenti dell'intaglio in osso, in grado

di soddisfare un gusto in cui qualità più pittoriche si coniugavano ad altre più scultoree. Tuttavia, è significativo lo scarto formale che si rileva, in particolare nella cassetta di Baltimora, tra le placche lavorate a rilievo con menadi e *askophoroi* e quelle incise e colorate, nelle quali affiora maggiormente la tradizione dell'arte classica greco-romana, uno scarto così marcato da rendere le placche stilisticamente lontane. Il diverso trattamento delle figure non sembra essere dettato dalla tecnica, dal momento che si conservano placche ossee in rilievo, ricondotte all'Egitto del IV e V secolo che nella resa del corpo e del movimento rivelano radici classiche e si avvicinano maggiormente alle placche incise e colorate⁶⁸.

Si aprono diversi scenari: da un lato, si può ipotizzare che l'origine delle placche di una cassetta come quella di Baltimora sia avvenuta contestualmente nel medesimo atelier, in cui erano attivi artisti in grado non soltanto di lavorare nelle due tecniche di intaglio, ma anche di riflettere nella propria opera tradizioni figurative diverse, come si evince dalla raffigurazione di uno stesso soggetto iconografico quali le menadi. In tal caso, lo scarto formale poteva rispondere a una scelta di gusto o, anche, essere poco avvertito.

Si può però delineare uno scenario alternativo, nel quale la produzione delle placche intagliate a rilievo e di quelle incise e colorate non sia da ascrivere allo stesso milieu. In tal caso, le cassette preservate potrebbero essere il risultato, avvenuto anche in epoca antica, del reimpiego di lastre già esistenti e originariamente destinate a un cofanetto, ricomposte su una cassetta insieme ad altre approntate per l'occasione o anche esse di riuso.

Quel che appare evidente dal cospicuo numero di placche in osso preservate nelle collezioni dei musei è che queste lastre erratiche e spesso problematiche sono da contestualizzare nell'ambito di una produzione seriale che conobbe ampia diffusione per alcuni secoli e una destinazione per oggetti d'uso, quali cassette e elementi d'arredo, o per lettini funebri; si può quindi facilmente immaginare una certa fluidità nella circolazione, nell'impiego e forse nel riutilizzo.

Queste pagine, qui riviste e ampliate, sono nate nell'ambito di un seminario alla Columbia University tenuto da Avinoam Shalem, che ringrazio per avermi indicato la cassetta del Walters Art Museum e per averla discussa con me. A Charlie Barber, Fabrizio Crivello e Beatrice Kitzinger la mia gratitudine per la rilettura e i generosi consigli.

1 Inv. 71.40.

2 R.H. Randall, *Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery*, New York, 1985, pp. 80-83.

3 Su Henry Walters si veda W.R. Johnston, *William and Henry Walters: the reticent collectors*, Baltimore, 1999.

- 4 Sulla figura di Dikran Kelekian si veda M. Jenkins-Madina, *Collecting the "Orient" at the Met: Early Tastemakers in America*, in «Ars Orientalis», 30, 2000, pp. 69-89, rif. pp. 73-76; J.G. Leturcq, *Kelekian Dikran Garabed dit Dikran Khan*, in *Dictionnaire des orientalistes de langue française. Nouvelle édition revue et augmentée*, a cura di F. Pouillon, Paris, 2012, pp. 571-572.
- 5 Sul ruolo di Dikran Kelekian nella raccolta di arte greco-romana di Henry Walters: D. Kent Hill, *The Classical Collection and Its Growth*, in «Apollo», 100, 1974, pp. 352-359, rif. pp. 356-357; su quello nella collezione di arte islamica si vedano M. Shreve Simpson, *"A Gallant Era": Henry Walters, Islamic Art, and the Kelekian Connection*, in «Ars Orientalis», 30, 2000, pp. 91-112 e Johnston, *William and Henry Walters*, cit., pp. 144-147.
- 6 Tra queste placche, anch'esse entrate a far parte del Walters Museum, spiccano quelle incise e colorate raffiguranti un erote (inv. 71.25; 8,2 x 5,4 cm), un satiro (inv. 71.620; 3,9 x 4,9 cm) e una figura dalla lunga veste che reca un cesto (inv. 71.14; 7 x 4 cm) e quelle intagliate a rilievo che presentano una figura femminile nell'atto di danzare (inv. 71.26; 8 x 9,5 cm), un putto (inv. 71.15; 9 cm) e una personificazione dell'autunno (inv. 71.51; 13 x 6,3 cm). Randall, *Masterpieces of Ivory*, cit., p. 88, n. 134; p. 84, n. 118; p. 94, n. 151; p. 92, n. 141; p. 86, n. 124-125.
- 7 «Restored by Charles Kelekian in Paris», *ivi*, p. 90, n. 135.
- 8 «Cassette quadrangulaire avec plaque d'os, IVe s., Coll. Henry Walters, New York». Nel catalogo compare anche un'inserzione pubblicitaria di Dikran Kelekian, «Spécialités: art égyptien, grec, persan»; *Exposition d'art byzantine*, catalogo della mostra, Parigi 1931, Paris, p. 61, n. 12.
- 9 *Pagan and Christian Egypt, Egyptian art from the first to the tenth century A.D.*, catalogo della mostra, New York 1941, New York, 1941, p. 37, n. 97; K. Weitzmann, *The Heraclès Plaques of St. Peter's Cathedra*, in «The Art Bulletin», 55, 1973, pp. 1-37, rif. p. 24; Randall, *Masterpieces of Ivory*, cit., pp. 80-83 e p. 90, n. 135. L'unica eccezione è costituita dalle poche righe del catalogo della mostra di Baltimora del 1947, in cui la cassetta venne datata tra il V e il VI secolo: *Early Christian and Byzantine Art*, catalogo della mostra, Baltimora 1947, Baltimore, 1947, p. 53, n. 181.
- 10 L. Marangou, *Bone Carvings from Egypt*, vol. I, *Graeco-Roman Period*, Tübingen, 1976, p. 22 e più recentemente R.M. Bonacasa Carra, *Ancora sul problema degli ossi scolpiti del Museo di Alessandria*, «Études et travaux», 25, 2012, pp. 35-50, in part. p. 39.
- 11 E. Rodziewicz, *Bone and Ivory Carvings from Alexandria: French excavations 1992-2004*, Cairo, 2007, pp. 38-39.
- 12 Marangou, *Bone Carvings*, cit., pp. 22-25.
- 13 J. Strzygowski, *Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria nach Funden aus Ägypten und den Elfenbeinreliefs der Domkanzel zu Aachen vorgeführt*, Wien, 1902, pp. 12-16.
- 14 E. Rodziewicz, *On Stylistical and Technical Components of the Roman Coloured Bone Appliques from Egypt*, atti del convegno, Alessandria 1992, a cura di N. Bonacasa, C. Naro, E.C. Portale, A. Tullio, Roma, 1995, pp. 405-411, rif. p. 405.
- 15 Rodziewicz, *Bone and Ivory Carvings*, cit., pp. 55-56.
- 16 La larghezza è di 33 cm, la profondità di 29,8 cm e l'altezza di 35 cm.
- 17 Rodziewicz, *On Stylistical and Technical*, cit., rif. pp. 406-407. Paul Williamson, riguardo ai due frammenti in osso raffiguranti un'anatra tra piante acquatiche rinvenuti a Ossirinco e realizzati nella stessa tecnica (Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 1921 e A-1897),

- ha scritto: «The design has been incised and filled with a wax and mastic composition, now dirty and degraded, but originally of red-brown and black colour». P. Williamson, *Medieval Ivory Carvings: Early Christian to Romanesque*, London, 2010, p. 30, n. 1. Kurt Weitzmann menzionò la cassetta di Baltimora nel suo contributo sulle placche tardoantiche della *Cathedra Petri* in San Pietro: «Here, however, the inlay is not metal, but colored wax, with green and red predominant. This casket is a rare instance, in which a great deal of the colored wax is still preserved, producing an effect not essentially different from metal inlay. Such bone plaques with wax inlay must be understood as cheap substitutes for metal plaques with metal inlay», Weitzmann, *The Heracles Plaques*, cit., p. 24.
- 18 Rodziewicz, *Bone and Ivory Carvings*, cit., pp. 56-57.
 - 19 Rodziewicz, *On Stylistical and Technical*, cit., p. 407; ead., *Bone and Ivory Carvings*, cit., pp. 55-57.
 - 20 E. Cartier, *De la peinture encaustique des anciens et de ses véritables procédés*, in «Revue Archéologique», 1, 1845, pp. 278-288, in part. p. 286.
 - 21 A. Loverdou-Tsigarida, *Osteina plakidia. Diakosmēsē xylinōn kivōtidiōn apo tē Christianikē Aigupto*, Athina, 2000, p. 327.
 - 22 Si tratta di uno stilo con una estremità appuntita e l'altra appiattita, per distendere il colore. E. Aletti, *La tecnica della pittura greca e romana e l'encausto*, Roma, 1951, p. 80.
 - 23 Inv. y1929-213 a-g. K. McK. Elderkin, *An Alexandrian Carved Casket of the Fourth Century*, in «American Journal of Archaeology», 30, 1926, pp. 150-157; *The Carver's Art: Medieval Sculpture in Ivory, Bone, and Horn*, catalogo della mostra, New Brunswick 1989, a cura di A. St. Clair, E. Parker McLachlan, New Brunswick, 1989, pp. 47-48, n. 14 (K. Enz Finken).
 - 24 Inv. 9060-9063. *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh century*, catalogo della mostra, New York 1977-1978, a cura di K. Weitzmann, New York, 1979, pp. 332-333, n. 311 (K. Reynolds Brown) e, più recentemente, E. Rodziewicz, *Ivory and Bone Sculpture in Ancient Alexandria*, Alessandria d'Egitto, 2016, p. 67.
 - 25 Inv. 2439 1-2. *Égypte romaine: l'autre Égypte*, catalogo della mostra, Marsiglia 1997, Paris, 1997, p. 104, n. 105 (A. Durand, G. Pierini).
 - 26 Sull'inconografia delle Vittorie: T. Whittemore, *The Winged Victory*, in *Coptic studies in honor of Walter Ewing Crum*, a cura di M. Malinine, Boston, 1950, pp. 555-557.
 - 27 Inv. 1978.432.1, Rogers Funds, 10,5 x 5,1 cm. *Mirror of the Medieval World*, catalogo della mostra, New York 1999, a cura di W. Wixom, New York, 1999, pp. 28-29, n. 33 (H.C. Evans).
 - 28 Randall, *Masterpieces of Ivory*, cit., fig. 135, p. 91 e tav. 44, p. 107.
 - 29 *Pagan and Christian Egypt*, cit., fig. 97; *Early Christian and Byzantine Art*, cit., tav. XVIII
 - 30 La documentazione del restauro riporta genericamente la presenza di ridipinture risalenti a interventi precedenti, tuttavia essa documenta soltanto le operazioni di pulizia e incollaggio di listelli avvenuti nel 1939 e nel 1945. *Laboratory Records – The Walters Art Gallery 1999*, p. 1. Il documento non è pubblicato, ringrazio i conservatori per avermi gentilmente concesso di consultarlo durante la visita al Walters Art Museum.
 - 31 P. Zanker, B.C. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Torino, 2008, p. 147.
 - 32 *Égypte romaine*, cit., p. 104, n. 104 (J.-C. L'Herbette).
 - 33 Inv. 12750 e 18925. Marangou, *Bone Carvings*, cit., p. 95, nn. 46 e 48.
 - 34 Le placche del Museo dell'Università di Alessandria (inv. 1353) fanno parte di un corpus

- numeroso che data la cospicua quantità ha indotto a ritenere che ornassero non una cassetta, bensì un elemento di arredo, una cassa di grandi dimensioni o un *armarium*. Rodziewicz, *Ivory and Bone Sculpture*, cit., pp. 62-63.
- 35 Confronti iconografici sono offerti da tre placche in osso della Bibliothèque nationale de France di Parigi: inv. reg.D.3037-1, reg.D.3037-2 e reg.D.3037-6.
- 36 Tra le placche in osso lavorate a rilievo raffiguranti nereidi che si prestano a un confronto iconografico si ricordano in particolare quelle di Atene (Museo Benaki, inv. 10314), di Berlino (Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Bode Museum, inv. 3764) e delle campagne di scavo condotte ad Alessandria tra il 1999 e il 2004 dal Centre d'Études Alexandrines sotto la direzione di Jean-Yves Empereur (inv. MA 92.2.96.12.1[9]). Si vedano rispettivamente: Marangou, *Bone Carvings*, cit., p. 117, n. 169; O. Wulff, *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke*, vol. I, Berlin, 1909, p. 112, n. 388 e Rodziewicz, *Bone and Ivory Carvings*, cit., p. 71, n. 17.
- 37 Inv. 8442. *After the Pharaohs. Treasures of Coptic Art from Egyptian Collections*, catalogo della mostra, Budapest 2005, a cura di L. Török, Budapest, 2005, pp. 152-153, n. 100 (L. Török).
- 38 Inv. 13266. *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, catalogo della mostra, Roma 2000-2001, a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, Roma, 2000, pp. 474-475, n. 89 (R.M. Bonacasa Carra).
- 39 Rodziewicz, *Ivory and Bone Sculpture*, cit., pp. 62-63.
- 40 Zanker, Ewald, *Vivere con i miti*, cit., pp. 135-137.
- 41 Sulla diffusione del tema dionisiaco nella produzione di placche in osso dell'Egitto tardoantico: Marangou, *Bone Carvings*, cit., p. 38; R.M. Bonacasa Carra, *Ossi e avori "alessandrini" a Roma*, in *Aurea Roma*, cit., pp. 353-358, rif. pp. 356-357; Loverdou-Tsigarida, *Osteina plakidia*, cit., pp. 327-328; Rodziewicz, *Ivory and Bone Sculpture*, cit., p. 30. Più in generale, sul perdurare dei temi pagani, si veda anche E. Kitzinger, *Notes on Early Coptic Sculpture*, in *id.*, *Studies in Late Antique Byzantine and Medieval Western Art*, vol. I, London, 2002 [1938], pp. 6-65, rif. pp. 22-23; J. Beckwith, *Coptic sculpture, 300-1300*, London, 1963, p. 17; T.K. Thomas, *Greeks or Copts? Documentary and Other Evidence for Artistic Patronage during the Late Roman and Early Byzantine Periods at Herakleopolis Magna and Oxyrhynchos, Egypt*, in *Life in a Multi-Cultural Society: Egypt from Cambyses to Constantine and beyond*, a cura di J. H. Johnson, Chicago, 1992, pp. 317-322, rif. p. 320.
- 42 A. Badawy, *Coptic Art and Archaeology: The Art of the Christian Egyptians from the Late Antique to the Middle Ages*, Cambridge (Mass.), 1978, pp. 338-339; Rodziewicz, *On Stylistical and Technical*, cit., p. 408 e più estesamente Rodziewicz, *Ivory and Bone Sculpture*, cit., pp. 66-67; *ead.*, *Bone and Ivory Carvings*, cit., p. 55.
- 43 The British Museum, Department of Britain, Europe and Prehistory, inv. 1866,1229.1; 30 x 55 x 43 cm. Sullo Scrigno di Proietta, K.J. Shelton, *The Esquiline Treasure*, London, 1981, pp. 72-75; *Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, catalogo della mostra, Londra 1994, a cura di D. Buckton, London, 1994, pp. 33-34, n. 10 (D. Buckton); J. Elsner, *Visualising women in Late Antique Rome: the Projecta casket*, in *Through a Glass Brightly. Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton*, a cura di C. Entwistle, Oxford, 2003, pp. 22-36.
- 44 T.K. Thomas, *Late antique Egyptian funerary sculpture: images for this world and the next*, Princeton, 2000, p. 63.
- 45 E. Simon, *Menadi*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica* (1961), https://www.treccani.it/enciclopedia/menadi_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/ (ultimo accesso 24

ottobre 2020).

- 46 M.C. Ross, *Coptic Art Survey in a New Gallery*, in «The Art News», 37, 1939, p. 10.
- 47 Marangou, *Bone Carvings*, cit., 27. La studiosa fa riferimento anche a un'altra cassetta, quella ritrovata a Saqqara e conservata nel Museo Copto de Il Cairo (inv. 9060-9063), che tuttavia, come si è visto, mostra l'impiego di una sola tecnica per le placche figurate, realizzate in incisione e poi colorate. Sulla cassetta di Saqqara, *Age of Spirituality*, cit., pp. 332-333, n. 311 (K. Reynolds Brown) e, più recentemente, Rodziewicz, *Ivory and Bone Sculpture*, cit., p. 67.
- 48 «The box is a reconstruction from a nearly complete series of original parts»; Randall, *Masterpieces of Ivory*, cit., n. 135, p. 90.
- 49 Rodziewicz, *On Stylistical and Technical*, cit., p. 408.
- 50 Randall, *Masterpieces of Ivory*, cit., n. 135, p. 90.
- 51 *Laboratory Records*, cit., p. 2.
- 52 W.M. Flinders Petrie, *Hawara, Biahmu, and Arsinoe, with thirty plates*, London, 1889, p. 12 e tav. XVIII.
- 53 Inv. EA90103.
- 54 S. Moser, *Wondrous Curiosities: ancient Egypt at the British Museum*, Chicago, 1992, pp. 125-126.
- 55 Un breve ritratto di Joseph Sams è offerto da W.R. Dawson, E.P. Uphill, *Who was who in Egyptology*, London, 1972, p. 259. Le vicende dell'acquisizione della sua collezione da parte del British Museum sono ripercorse in Moser, *Wondrous Curiosities*, cit., pp. 132-138.
- 56 M. Gibson, *The Liverpool ivories: Late Antique and Medieval Ivory and Bone Carving in Liverpool Museum and the Walker Art Gallery*, London, 1994, p. IX.
- 57 Cartier, *De la peinture encaustique*, cit., p. 286.
- 58 «A complete wooden casket partially covered with bone plaques in the British Museum (Coptic Room, wall case 2, No. 5555) also shows the method in which these panels were used». M. Longhurst, *Catalogue of Carvings in Ivory*, vol. I, London, 1927, p. 20. L'esistenza della cassetta è menzionata anche da E. Rodziewicz, *Late Antique Ivory and Bone Plaquettes in the National Museum in Warsaw*, in «Bulletin du Musée National de Varsovie», 7, 1966, pp. 33-37, rif. p. 34 e da Bonacasa Carra, *Ancora sul problema*, cit., p. 39.
- 59 M. Albertoni, *Lastrine di rivestimento dall'antica via di Porta San Lorenzo*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», 94, 1991-1992, pp. 341-392, in part. pp. 362, 388, n. 26.
- 60 La cassetta ha una larghezza di 27 cm, una profondità di 22,70 cm e un'altezza di 23,5 cm.
- 61 Benché la placca di Londra non venga inclusa, questa tipologia iconografica nelle placche in osso a rilievo si trova descritta in Marangou, *Bone Carvings*, cit., pp. 39-40. L'Albertoni ha interpretato la dea nell'atto di annodarsi delle bende intorno al capo, trovando un parallelo nella patera con Afrodite del Tesoro dell'Esquilino. Albertoni, *Lastrine di rivestimento*, cit., p. 362.
- 62 Baltimora, inv. 71.64, *Age of Spirituality*, cit., pp. 137-138, n. 115 (W.A.P. Childs).
- 63 Washington, inv. 45.5, osso, altezza 7,9 x 5,6 cm. K. Weitzmann, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, vol. III, *Ivories and Steatites*, Washington, 1972, pp. 15-16, n. 6.
- 64 Marangou, *Bone Carvings*, cit., p. 41.

- 65 L'iconografia dell'erote che reca una coppa si trova attestata in numerose placche, tra le quali si ricordano quelle di Monaco (Staatliche Museum Ägyptischer Kunst, inv. ÄS 5860), di Londra (British Museum, inv. 37153 e 1927-11312) e di Parigi (Bibliothèque nationale de France, inv. reg. E.2024).
- 66 Inv. 5652 e 5653. J. Strzygowski, *Koptische Kunst. Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, Wien, 1904, pp. 175-177, nn. 7065-7066; Loverdou-Tsigarida, *Osteina plakidia*, cit., p. 258, nn. 56-57 e p. 262, nn. 81, 84-86.
- 67 Inv. 2439.2. *Égypte romaine*, cit., p. 104, n. 105 (A. Durand, G. Pierini).
- 68 Nelle collezioni del Walters Art Museum spiccano, per esempio, un satiro (inv. 71.611) e il frammento di una figura femminile (inv. 71.13) attribuiti al IV e V secolo. Randall, *Masterpieces of Ivory*, cit., n. 132, p. 88 e n. 146, p. 92.



Fig. 1: Intagliatore ignoto, *Cassetta*, fronte, IV o V secolo.
Baltimora, The Walters Art Museum, inv. 71.40 © The Walters Art Museum, Baltimore.



Fig. 2: Intagliatore ignoto, *Cassetta*, lato breve sinistro, IV o V secolo.
Baltimora, The Walters Art Museum, inv. 71.40 © The Walters Art Museum, Baltimore.



Fig. 3: Intagliatore ignoto, *Cassetta*, Baltimora, lato breve destro, IV o V secolo. Baltimora, The Walters Art Museum, inv. 71.40 © The Walters Art Museum, Baltimore.



Fig. 4: Intagliatore ignoto, *Cassetta*, lato posteriore, IV o V secolo.
Baltimore, The Walters Art Museum, inv. 71.40 © The Walters Art Museum, Baltimore.



Fig. 5: Intagliatore ignoto, *Placca con menade*, IV o V secolo.
New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1978.432.1
© The Metropolitan Museum of Art, New York.

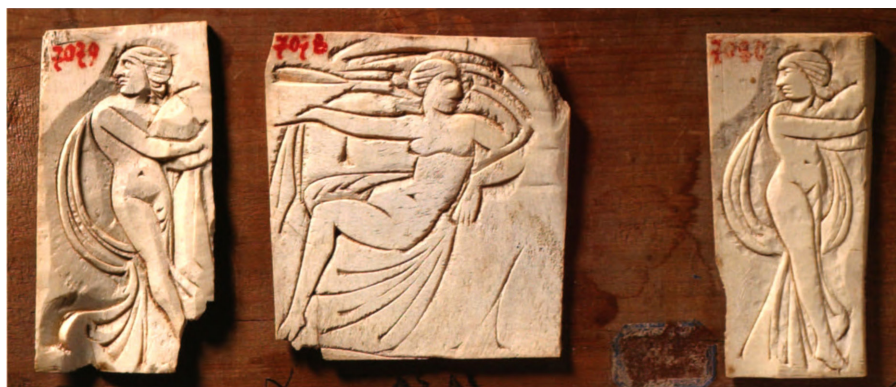


Fig. 6: Intagliatore ignoto, *Placche da un cofanetto*, IV o V secolo.
Il Cairo, Museo Copto, inv. 8482.

1:2



HAWARA, IVORY CASKET, &c.: ONE TOMB.



Part of casket covered with ivory panels.

XVIII.



Panels on ends of the casket.

Fig. 7: Particolare da una tavola di W.M. Flinders Petrie, *Hawara, Biahmu and Arsinoe*, London, 1889, tav. no. XVIII.



Fig. 8: Intagliatore ignoto, *Cassetta*, fronte, IV o V secolo.
Londra, The British Museum, Department of Ancient Egypt and Sudan, inv. EA90103.
© The Trustees of the British Museum.



Fig. 9: Intagliatore ignoto, *Cassetta*, lato breve destro, IV o V secolo.
Londra, The British Museum, Department of Ancient Egypt and Sudan, inv. EA90103.
© The Trustees of the British Museum.



Fig. 10: Intagliatore ignoto, *Cassetta*, lato posteriore, IV o V secolo.
Londra, The British Museum, Department of Ancient Egypt and Sudan, inv. EA90103.
© The Trustees of the British Museum.



Fig. 11: Intagliatore ignoto, *Cassetta*, lato breve sinistro, IV o V secolo.
Londra, The British Museum, Department of Ancient Egypt and Sudan, inv. EA90103.
© The Trustees of the British Museum.



Fig. 12: Intagliatore ignoto, *Placca con Ermafrodito*, IV secolo.
Washington, Dumbarton Oaks, inv. BZ.1945.5
© Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, Washington, DC.



Fig. 13: Intagliatore ignoto, *Cassetta*, particolare del fronte, IV o V secolo.
Londra, The British Museum, Department of Ancient Egypt and Sudan, inv. EA90103.

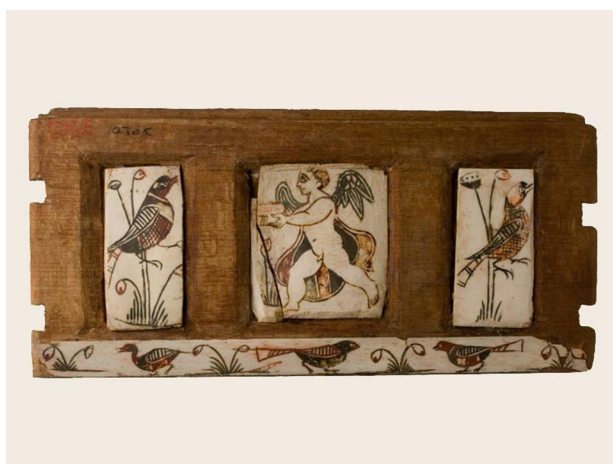
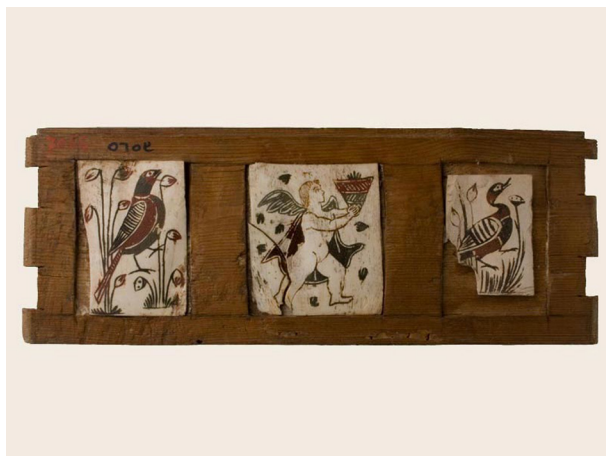


Fig. 14: Intagliatore ignoto, *Placche da un cofanetto*, IV o V secolo.
Il Cairo, Museo Copto, inv. 5652 e 5653 (già 7065 e 7066).