


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

Alcune osservazioni sulla **Crocifissione eburnea della legatura dell'Evangelario di Sibilla di Fiandra**

The collections of the Hessisches Landesmuseum of Darmstadt include a twelfth-century ivory carving representing the Crucifixion. The plaque, currently part of the back cover of an illuminated Gospel Book from Saint-Bertin, presents a series of unresolved issues with regards to its dating and localization. If, on the one hand, its iconography makes the carving look somehow isolated in the context of the coeval Northern French and Mosan artistic productions, on the other, a careful study of its stylistic features offers some clues towards a more precise definition of its background.

Presso l'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt si conserva un rilievo eburneo raffigurante la *Crocifissione* alla presenza di Maria, san Giovanni Evangelista e delle personificazioni di Sole e Luna entro clipei (fig. 1). La placca, che misura 17,7 x 10,7 x 1,5 cm, è applicata, insieme a otto smalti *champlevés*, sul piatto posteriore della legatura di un Evangelario copiato e decorato presso lo *scriptorium* dell'abbazia di Saint-Bertin a Saint-Omer verso la metà del XII secolo su commissione della contessa Sibilla di Fiandra (fig. 2)¹. Questo avorio, oggetto di grande attenzione da parte degli studiosi sin dalla metà del XIX secolo, dispone di un'ampia bibliografia². Ciò nonostante, non vi è chiarezza circa la collocazione geografica del rilievo, da lungo tempo conteso tra l'area mosana e la Francia settentrionale, oltre a qualche tentativo di avvicinarlo all'ambito di Colonia. Parimenti controversa è la questione relativa alla sua datazione, variamente situata dagli studiosi che se ne sono occupati tra il primo terzo, il secondo quarto, la metà e la seconda metà del XII secolo. Se, a causa di alcune particolarità iconografiche, il rilievo risulta in un certo qual modo isolato nel contesto della produzione artistica coeva, la rilettura di alcuni particolari stilistici può fornire indizi utili a una più puntuale definizione del suo retroterra culturale.

L'opera riprende uno tra i più diffusi soggetti iconografici di età romanica, la *Crocifissione* alla presenza di Maria, san Giovanni Evangelista, Sole e Luna³. Se a livello generale tale scelta non desta particolari interrogativi, il tema è, invece, interpretato in modo decisamente personale e presenta una serie di inusuali caratteristiche. Alquanto singolari sono, ad esempio, sia la rigida e impassibile frontalità delle personificazioni di Sole e Luna, sia il raddoppiamento dei loro simboli. Del tutto priva di confronti risulta anche la presenza di abbellimenti in forma di ricciolo sui terminali dei bracci della croce, così come la scelta di rappresentare san Giovanni e Maria in piedi su due basi di colonna. Altrettanto isolato è l'atteggiamento delle due figure, la prima raffigurata col pollice della

mano destra curiosamente appoggiato al mento e la seconda con la mano con cui si regge il volto che stringe in modo convulso un lembo del mantello. La difficoltà di individuare i modelli iconografici di riferimento conferisce al rilievo una forte impressione di originalità e isolamento rispetto alla produzione artistica coeva. Più utile si rivela, ai fini della contestualizzazione della placca, l'esame dello stile.

A tal proposito, l'avorio si caratterizza per il forte aggetto delle figure, che si staccano con decisione dal fondo della placca. Grande attenzione è accordata alla rappresentazione delle vesti, caratterizzate da panneggio abbondante, orli perlinati e pieghe dal doppio contorno. La secchezza delle linee, i gesti bloccati e la rigidità delle pose sono funzionali alla creazione di una scena dal carattere iconico e senza tempo. L'indifferenza per la contestualizzazione spaziale, la presenza di una spessa cornice ornamentale e la scelta di porre Maria e san Giovanni su basi di colonna contribuiscono ad accentuare il carattere distaccato e atemporale della rappresentazione. L'impassibile frontalità delle personificazioni di Sole e Luna, con i loro simboli raddoppiati, e la grande rilevanza accordata nell'economia della rappresentazione alle componenti ornamentali conferiscono inoltre all'opera un'impronta di accentuato arcaismo.

Il rilievo è da lungo tempo collegato su base stilistica alle opere raggruppate da Adolph Goldschmidt sotto l'etichetta di *Sibillengruppe* (fig. 3)⁴. Lo studioso avvicina la *Crocifissione* di Darmstadt a una croce conservata al Louvre⁵ (fig. 4) che, oltre a presentare importanti somiglianze stilistiche, come l'Evangelionario su cui è applicata la placca di Darmstadt reca un'iscrizione di dedica che identifica la donatrice in una donna di nome Sibilla⁶. Sulla base dei dati stilistici e dell'interpretazione delle due iscrizioni egli propone di legare le tre opere alla committenza della contessa Sibilla di Fiandra (1110 ca. -1165), della quale si dirà più sotto. Agli avori di Parigi e Darmstadt, nucleo fondante del *Sibillengruppe*, egli avvicina inoltre un dittico raffigurante Cristo trionfante e l'arcangelo Michele che sconfigge il male⁷, una *Crocifissione*⁸, un tondo raffigurante la Luna⁹ e quattro placchette con i simboli degli evangelisti¹⁰. Queste ultime, in origine associate alla croce parigina, decoravano probabilmente la legatura di un manoscritto.

Se queste opere hanno a lungo costituito i principali confronti per l'avorio in oggetto, allo stato attuale degli studi solo la croce del Louvre con i relativi simboli degli evangelisti presenta tratti che su base stilistica possono essere effettivamente collegati al rilievo di Darmstadt. Per quanto riguarda gli altri avori del *Sibillengruppe*, la *Crocifissione* di Francoforte è da lungo tempo stata espunta dall'insieme in virtù delle forti divergenze stilistiche riscontrabili ed è oggi saldamente collegata alla produzione dell'area di Liegi intorno al 1100¹¹, mentre il tondo di Copenaghen è talmente rovinato da non poter essere valutato¹².

Più complesso è il discorso relativo al dittico del Bargello¹³ che nel consistente utilizzo di motivi perlinati, nella presenza di un'ampia cornice, nell'insistita frontalità del Cristo trionfante, nei volumi poco rilevati e nelle pieghe semicircolari che segnano il pannello sembrerebbe trovare significativi punti di contatto con la *Crocifissione* di Darmstadt. A ben vedere si tratta tuttavia di tangenze superficiali. La presenza di iscrizioni lungo la cornice e la peculiare combinazione di ampie pieghe semicircolari e sottili panneggi tubolari i cui orli si dispongono a formare morbidi schemi a zig-zag non trovano riscontro nel rilievo di Darmstadt, ma avvicinano piuttosto l'opera a realizzazioni mosane come il rilievo con Cristo trionfante della basilica di Nostra Signora di Maastricht, affine alla valva destra del dittico di Firenze anche in quanto a iconografia¹⁴. Restano l'interpretazione piatta del rilievo e lo schematismo grafico che caratterizza la resa del pannello che, al limite, potrebbero essere letti come il prodotto di generiche influenze inglesi o franco-settentrionali, ma non paiono sufficienti a instaurare un confronto stretto con il rilievo di Darmstadt.

Per quanto riguarda la croce del Louvre¹⁵, essa costituisce sin dagli anni Venti il principale termine di confronto per l'avorio in oggetto. Numerosi sono i tratti comuni tra le due opere: il corpo di Cristo presenta, per quanto in forma meno accentuata, la medesima postura con la testa reclinata a sinistra, occhi privi di pupille con le palpebre superiori e inferiori sottolineate da un doppio contorno, spesse ciocche di capelli sparse sul petto, gomiti fortemente in evidenza, mani aperte e rigide con il pollice poggiato sul palmo e ginocchia flesse e rivolte verso sinistra. L'innaturale torsione che caratterizza i simboli degli evangelisti Luca, Marco e Giovanni richiama inoltre il drago della placca di Darmstadt. Anche la conformazione dei nodi del perizoma risulta simile¹⁶ e, per quanto le pieghe tubolari di impronta mosana della croce di Parigi siano chiaramente distanti dai panneggi solcati da pieghe a falce di luna del rilievo di Darmstadt, i tessuti sono in entrambi i casi interpretati con schematismo e con una certa rigidità. Meno pervasivo risulta invece, rispetto alla *Crocifissione* dell'Evangelario di Sibilla, il ruolo dell'ornamentazione, concentrata lungo i bordi delle placche e ridotta a esili teorie di rombi e sottili foglie acantacee. La croce del Louvre è inoltre meno manierata dell'avorio di Darmstadt. Se le divergenze riscontrate sembrano precludere la possibilità di ricondurre i due rilievi al medesimo atelier, le due opere mostrano comunque nel complesso un'aria di famiglia, evidente soprattutto nella figura di Cristo, e possono dunque essere ricondotte ad ambiti artistici non lontani¹⁷.

Oltre alla croce di Parigi, il rilievo di Darmstadt può essere accostato alle iniziali abitate che formano la decorazione del manoscritto su cui è applicato (fig. 5)¹⁸.

L'interpretazione secca, grafica e bidimensionale delle forme e il ricorso a figure dalle proporzioni allungate con mani sovradimensionate rispetto al corpo e visi tondi e imbronciati, segnati da tratti fisionomici minuti che si concentrano nella parte mediana dell'ovale del volto, sembrano in effetti rispondere alla medesima logica di rappresentazione e potrebbero dunque appartenere al medesimo contesto artistico.

Decisamente pertinente pare anche il riferimento a due placchette eburnee, di cui la prima è oggi conservata presso il Cleveland Museum of Art, mentre la seconda, un tempo parte delle collezioni del Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino, è andata distrutta durante la Seconda guerra mondiale¹⁹ (figg. 6-7). Nonostante le due opere mostrino una marcata attenzione al dato spaziale e architettonico e, senz'altro grazie al contenuto narrativo, un'impostazione un po' più vivace, esse sono vicine al rilievo di Darmsadt per i volti inespressivi e con gli occhi senza pupille e con palpebre fortemente rilevate, i capelli divisi in grosse ciocche, la rigidità dei gesti, il gusto per i dettagli ornamentali e la concezione del panneggio, caratterizzato da maniche ampie, tessuti abbondanti e pieghe a falce di luna dal doppio contorno. Per quanto riguarda il rilievo un tempo al Kaiser-Friedrich-Museum, particolarmente eloquente è il confronto con i due personaggi posti ai lati, i cui arti inferiori sono celati da una veste lunga e aderente che scivola sino a terra producendo ampie increspature semicircolari e dando origine in mezzo e a lato delle gambe a esili pieghe tubolari che scendono piatte fino ai piedi, dove formano leggeri rigonfiamenti a forma di omega.

Le due placche erano un tempo verosimilmente parte della decorazione dei fianchi di un altare portatile affine a quelli del gruppo di Melk²⁰ e, sulla base dei pochissimi studi loro dedicati, possono essere datate intorno al 1100²¹. Per quanto attiene alla localizzazione, il riferimento proposto da Goldschmidt all'area reno-mosana resta possibile, anche se più dei confronti istituiti dallo studioso pesa in questo senso il riferimento agli altari portatili del gruppo di Melk e a quello della cattedrale di Saint-Aubain di Namur²². Quest'ultimo in particolare sembra mostrare, in alcuni dettagli dei volti e delle capigliature e nel gusto per i particolari ornamentali, qualche affinità con le due placche in questione.

Significativo risulta infine il confronto con i vegliardi dell'Apocalisse di Saint-Omer²³ (figg. 8-9). Se si intravedono certamente alcune affinità nell'impostazione frontale delle figure, nei volumi poco rilevati e nell'approccio grafico alle forme, le somiglianze più spiccate riguardano il sistema delle pieghe. Il panneggio della Vergine è infatti estremamente vicino, nell'area del ventre, alla statuetta del Metropolitan Museum of Art (fig. 8), mentre come quella della British Library (fig. 9) presenta, tra le pieghe a falce di luna dal doppio contorno che sezionano le gambe, sottili tratteggi verticali.

Riferite con buona sicurezza a Saint-Omer e normalmente datate intorno al 1100, le quattro statuette erano in origine parte di un insieme più ampio, che includeva verosimilmente i ventiquattro vegliardi dell'Apocalisse, e decoravano con tutta probabilità una cassa-reliquiario o un retablo²⁴. A prescindere dal luogo esatto in cui furono prodotte, all'inizio del XII secolo le statuette si trovavano sicuramente già a Saint-Omer. Se ne ritrova infatti un'eco precisa nel *Liber Floridus* del canonico Lambert, copiato e decorato a Saint-Omer entro il 1121²⁵: al f. 232v del manoscritto (fig. 10), raffigurante il sogno di Nabucodonosor, il ritratto di Dio giudice è delineato con modalità che richiamano così da vicino le quattro statuette in oggetto da far pensare a una conoscenza diretta delle stesse²⁶. Probabilmente anche a causa della datazione più avanzata, la miniatura del *Liber Floridus* mostra rispetto ai quattro vegliardi uno stile leggermente più morbido²⁷, già più vicino a quello che caratterizza la *Crocifissione* eburnea che orna la legatura dell'Evangelario di Sibilla.

Per quanto riguarda infine il recente tentativo di Caroline Eva Gerner di avvicinare il rilievo di Darmstadt a opere prodotte nell'area di Colonia come l'Evangelario di San Pantaleone²⁸, tale ipotesi pare nel complesso poco convincente²⁹. Le cosiddette pieghe a omega a cui la studiosa fa riferimento sono infatti, in ragione dell'ondata di bizantinismo che investe l'arte occidentale nel XII secolo, un tratto tra i più comuni e non si prestano facilmente all'analisi. Resta il confronto con le caratteristiche fisionomiche dei personaggi rappresentati, anch'esso troppo generico da solo per consentire di istituire un confronto fondato³⁰.

Le affinità stilistiche riscontrabili con opere come i vegliardi dell'Apocalisse di Saint-Omer, il *Liber Floridus* di Gand e l'Evangelario di Sibilla di Fiandra, per le quali disponiamo di ipotesi di localizzazione ben definite, sembrano giustificare l'attribuzione della *Crocifissione* di Darmstadt a un centro situato a Saint-Omer o nei suoi dintorni³¹. Per quanto riguarda la datazione dell'opera, il confronto con le iniziali abitate dell'Evangelario di Sibilla e la croce del Louvre sembra prospettare per il rilievo una data vicina alla metà del secolo.

Tale proposta di attribuzione sembra sostanziare l'ipotesi secondo cui negli anni centrali del XII secolo sarebbe stato attivo a Saint-Omer un atelier dedito all'intaglio dell'avorio, sostenendo con ulteriori attestazioni una possibilità già ampiamente prospettata dagli studi per la seconda metà dell'XI e l'inizio del XII secolo³². La spiccata vicinanza con le miniature dell'Evangelario di Sibilla spinge inoltre a valutare l'eventualità che tale attività potesse essere legata al monastero di Saint-Bertin, nel cui *scriptorium* fu decorato il manoscritto in questione. A causa dell'entità delle perdite e della scarsità di informazioni a disposizione circa l'ubicazione dei centri di produzione artistica in Francia settentrionale³³, non è tuttavia per il momento possibile confermare né smentire una siffatta ipotesi.

Sulla base dei dati stilistici, pare che il rilievo di Darmstadt, come il manoscritto a cui è associato, sia riconducibile all'area di Saint-Omer e databile verso la metà del XII secolo. Tale circostanza ha interessanti conseguenze per quanto riguarda la controversa questione della ricostruzione dell'originario aspetto della legatura dell'Evangelario, pesantemente restaurata in epoca tardomedievale³⁴. Se gli smalti, attribuibili alla produzione mosana degli anni Sessanta del XII secolo e dunque leggermente posteriori, potrebbero essere in effetti stati aggiunti in un secondo momento, forse proprio in occasione del rimontaggio tardomedievale, la comune ipotesi di contestualizzazione a Saint-Omer verso la metà del XII secolo proposta per il manoscritto e l'avorio sembra avvalorare l'ipotesi che essi fossero associati sin dal principio. Se ciò fosse confermato, si potrebbe estendere al rilievo con la *Crocifissione* l'ipotesi di committenza normalmente accettata per l'Evangelario.

Come rilevato, il manoscritto presenta un'iscrizione di dedica, che ne collega la realizzazione a una donna di nome Sibilla: «OMNIBUS EXUTA / TUA IUSSA SIBILIA / SECUTA / UT SIBI SIS LUMEN / DEDIT HOC TIBI CHRISTE / VOLUMEN» (spogliata di tutto, avendo seguito il tuo comando, Sibilla ha donato questo volume a te, Cristo, affinché tu sia per lei la luce). Il personaggio è da lungo tempo identificato con la contessa Sibilla di Fiandra (1110ca. – 1165), figlia di Folco il Giovane (1092-1143), conte d'Angiò e del Maine e re di Gerusalemme, e dal 1134 moglie di Teodorico d'Alsazia (1099-1168), conte di Fiandra³⁵. Colta e risoluta, in occasione dei frequenti viaggi in Terra Santa del marito (1138 e 1147-1149)³⁶ la nobildonna si fece carico del governo della contea, che amministrò abilmente e protesse dalle mire espansionistiche di Baldovino IV di Hainaut che, durante la seconda crociata, tentò di approfittare dell'assenza di Teodorico per attaccare le Fiandre³⁷. Nel 1157, forse per porgere finalmente l'ultimo omaggio al padre defunto³⁸, ella si recò insieme al marito a Gerusalemme, dove strinse un sincero rapporto di amicizia con la regina Melisenda (1105-1161), sua matrigna³⁹. Nel momento in cui tra il 1158 e il 1159 Teodorico decise di tornare nelle Fiandre, Sibilla non lo seguì, ma rimase a Gerusalemme e prese i voti nel monastero di San Lazzaro, che la regina aveva fondato nel 1138 a Betania⁴⁰. Quando Melisenda morì nel settembre del 1161, Sibilla ne ereditò il prestigio e l'influenza sulla famiglia reale e sulla Chiesa, che esercitò sino alla morte, avvenuta quattro anni più tardi⁴¹.

Poiché sulla base dei dati stilistici pare che sia il rilievo di Darmstadt sia il manoscritto a cui esso è associato possano essere ricondotti a Saint-Omer e datati agli anni centrali del XII secolo, è effettivamente probabile che la contessa di Fiandra sia legata alla realizzazione di entrambe le opere⁴². Per quanto riguarda la croce del Louvre, come rilevato, anch'essa presenta un'iscrizione che ne lega la

realizzazione a una donna di nome Sibilla: «NATE MARIS STELLE VENIAM C[ON]CEDE SIBILLE» (tu [Cristo] che sei nato dalla Stella del Mare, concedi a Sibilla il perdono). Tale personaggio è anche in questo caso solitamente identificato con l'omonima contessa di Fiandra, circostanza che non è in contrasto con la tradizionale ipotesi di contestualizzazione dell'opera tra Mosa e Francia settentrionale intorno alla metà del XII secolo. In aggiunta, poiché l'appellativo di *Maris Stella* usato per la Vergine fa riferimento al suo ruolo di protettrice dei viaggiatori, in particolare di quelli che si muovono per mare⁴³, l'iscrizione della croce del Louvre può essere collegata al viaggio per la Terra Santa intrapreso dalla contessa al fianco del marito. In tale contesto, l'anno 1157 può dunque essere adottato come termine *ante quem* per la sua commissione.

Dove fosse esattamente situato l'atelier a cui Sibilla si rivolse per la croce parigina non è purtroppo dato sapere. Le affinità riscontrabili tra essa e la *Crocifissione* di Darmstadt potrebbero tuttavia deporre a favore di un'origine di entrambi gli avori nell'area di Saint-Omer, per quanto probabilmente non nella stessa bottega. A sostegno di tale ipotesi di localizzazione si pone anche la considerazione secondo cui non sembra di poter riconoscere nella croce del Louvre elementi sufficienti a consentire di ipotizzarne la realizzazione in area mosana. Se le sottili pieghe tubolari del perizoma di Cristo ricordano vagamente le creazioni artistiche di quella regione, l'interpretazione che ne viene fornita, con la postura rigida e spigolosa di Cristo e l'innaturale torsione che segna il ritratto della donatrice e alcuni dei simboli degli evangelisti, sono nel complesso lontane dal morbido classicismo mosano e paiono più compatibili con un'origine in area franco-settentrionale. In tale contesto, Saint-Omer si presenta senza dubbio come il candidato più verosimile, trattandosi non solo del centro franco-settentrionale che più precocemente si apre ai coevi fatti artistici mosani, ma anche del più ricettivo nei loro confronti⁴⁴.

Il presente contributo riprende alcune delle argomentazioni presentate nella tesi di laurea magistrale L'Evangelario di Sibilla di Fiandra, Università degli studi di Torino, a.a. 2016-2017, relatore F. Crivello. Lesame della legatura non sarebbe stato possibile senza la disponibilità del compianto Theo Jülich e di Liselotte Wettke, rispettivamente ex direttore e conservatrice dell'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt. Ringrazio inoltre Fabrizio Crivello per i preziosi consigli e le utili discussioni.

- 1 Le più antiche notizie riguardanti l'ubicazione dell'Evangelario risalgono all'inizio dell'Ottocento, quando l'opera risulta di proprietà del famoso collezionista di Colonia Jean Guillaume Adolphe Fiacre Honvlez, più noto con lo pseudonimo di Barone von Hüpsch (1730-1805). L'informazione è fornita dallo stesso proprietario che, in una lettera del 22 settembre 1803 indirizzata al Marchese di Chastelier, anch'egli collezionista, fornisce una descrizione sommaria del manoscritto e della sua legatura, affermando di averli

acquistati dalla «plus riche Abbaye de la Belgique» (Universitäts- und Landesbibliothek di Darmstadt, Dipartimento manoscritti, Lascito Hüpsch cassa n. 10). Nel 1805, a seguito del lascito testamentario del Barone, l'opera entrò a far parte della collezione del Langravio Luigi X d'Assia-Darmstadt, futuro Granduca d'Assia e del Reno col nome di Luigi I. Quando nel 1820 egli decise di aprire al pubblico le raccolte di famiglia attraverso la fondazione di un museo con sede a Darmstadt, l'Evangelario e la sua legatura entrarono a far parte del nucleo fondativo della neonata istituzione, presso cui si trovano tuttora. Nonostante le indicazioni contenute nella lettera del Barone von Hüpsch, ogni tentativo di risalire alla provenienza antica del manoscritto si è sinora rivelato vano. L'indicazione di provenienza da San Gereone a Colonia, fornita da Adolph Goldschmidt (A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, vol. III, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit. XI-XIII. Jahrhundert*, Berlin, 1923, p. 14, n. 23) sulla scorta di un'errata informazione contenuta nel catalogo della biblioteca del Barone redatto nel 1805 da Ludwig Albert Koester, è oggi perlopiù rifiutata alla luce della conoscenza dei contenuti della lettera al Marchese di Chastelier. Per ragioni conservative, nel 1935 la legatura e l'Evangelario sono stati separati e affidati rispettivamente al dipartimento di arte medievale (inv. Kg 54:212) e alle collezioni grafiche (inv. AE 682) del museo di Darmstadt (T. Jülich, *Die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten des Hessischen Landesmuseums Darmstadt*, Regensburg, 2007, p. 121). Per l'Evangelario si rimanda, tra gli altri, a *Die Sammlungen des Baron von Hüpsch: ein Kölner Kunstkabinett um 1800*, catalogo della mostra, Colonia 1964, a cura di P. Bloch, Darmstadt, 1964, n. 54 (P. Bloch); *Gold und Purpur. Der Bilderschmuck der früh- und hochmittelalterlichen Handschriften aus der Sammlung Hüpsch im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, catalogo della mostra, Darmstadt 2001, a cura di T. Jülich, P. Märker, Darmstadt, 2001, p. 71; S. Gianolio, *L'Evangelario di Sibilla di Fiandra: un'aggiunta alla produzione dello scriptorium di Saint-Bertin a Saint-Omer*, in «Rivista di Storia della Miniatura», 25, 2021, in corso di pubblicazione. Per un sommario delle questioni relative alla legatura e un elenco delle principali voci bibliografiche che la riguardano si rimanda a Jülich, *Die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten*, cit., pp. 120-125.

- 2 Sulla placca eburnea si vedano, all'interno di una vasta bibliografia, A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, cit., vol. III, pp. 5-6 e p. 14, n. 23; *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, catalogo della mostra, Colonia 1972, a cura di A. Legner, vol. I, *Katalog*, Köln, 1972-1973, p. 289, n. J16 (A. von Euw); P. Lasko, *Ars sacra 800-1200*, Harmondsworth, 1972, p. 172; Jülich, *Die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten*, cit., pp. 120-125; C. E. Gerner, *Die mittelalterlichen Elfenbeinreliefs der so genannten Sibillengruppe*, Marburg, 2008, pp. 71-98.
- 3 Per l'iconografia della Crocifissione si rimanda a G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh, 1968, vol. II, *Die Passion Jesu Christi*, pp. 98-129, in part. p. 120 per l'inserimento di Sole e Luna: G. Jászai, E. Lucchesi Palli, *Kreuzigung Christi*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, in *Allgemeine Ikonographie Fabelwesen-Kynokephalen*, a cura di E. Kirschbaum, vol. I, Roma, Freiburg, Basel, Wien, 1970, pp. 606-642, in part. p. 610 per la presenza dei santi Maria e Giovanni.
- 4 Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, vol. III, cit., pp. 5-6; 14-15, nn. 18-27; tav. VII.
- 5 Inv. OA 2593.
- 6 Per una trattazione delle due iscrizioni si rimanda alle pp. 8-9.
- 7 Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 70-71 Carrand.
- 8 Francoforte, Liebighaus, inv. 913.

- 9 Copenaghen, Nationalmuseum, inv. 9543.
- 10 Già Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum, inv. 2436-2437; Monaco, Bayerisches Nationalmuseum, inv. 177; San Pietroburgo, Ermitage, inv. F 2761.
- 11 W. Schenkluhn, *Liebighaus – Museum Alter Plastik. Nachantike kleinplastische Bildwerke*, vol. I, *Mittelalter. 11. Jahrhundert bis 1530/40*, Melsungen, 1987, pp. 9-12.
- 12 Gerner, *Die mittelalterlichen Elfenbeinreliefs*, cit., pp. 135-139.
- 13 *Ivi*, pp. 108-135; *Gli avori del Museo Nazionale del Bargello*, a cura di I. Ciseri, Milano, 2018, pp. 128-129, n. V.11 (D. Gaborit-Chopin).
- 14 J.J.M. Timmers, *De kunst van het Maasland*, Assen, 1971, p. 280 e fig. 404. Sul rilievo di Maastricht si veda L. Tollenaere, *La sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane*, Gembloux, 1957, p. 274.
- 15 D. Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux. Ve-XVe siècle*, Paris, 2003, pp. 243-246, n. 80; *Une Renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 1150 – 1250*, catalogo della mostra, Saint-Omer – Parigi 2013, a cura di M. Gil, C. Descatoire, Paris, 2013, p. 97, n. 32 (J. Durand).
- 16 E. Hürkey, *Das Bild des Gekreuzigten im Mittelalter. Untersuchungen zu Gruppierung, Entwicklung und Verbreitung anhand der Gewandmotive*, Worms, 1983, p. 50.
- 17 Jülich, *Die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten*, cit., p. 122. Anche Danielle Gaborit-Chopin, al netto delle differenze riscontrate, ritiene che i due rilievi non siano opera dello stesso atelier (Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, cit., p. 245).
- 18 Lasko, *Ars sacra*, cit., p. 172; Gerner, *Die mittelalterlichen Elfenbeinreliefs*, cit., pp. 94-96.
- 19 *Ivi*, pp. 96-98. La placca di Cleveland è contrassegnata dal numero di inventario 1926.212.
- 20 Melk, chiesa abbaziale; Washington, Dumbarton Oaks Collection, inv. 1937.16; Osnabrück, Domschatz, inv. 73; Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. Kg 54:221 e Kg 54:223. Sul tema si vedano M. Budde, *Altare portatile. Kompendium der Tragaltäre des Mittelalters, 600-1600*, Münster, 1998, CD 1, nn. 19-23; *Canossa 1077. Erschütterung der Welt; Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik*, catalogo della mostra, Paderborn 2006, a cura di C. Stiegemann, M. Wemhoff, vol. II, *Katalog*, München, 2006, pp. 387-392, nn. 481-483 (T. Jülich); Jülich, *Die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten*, cit., pp. 105-117.
- 21 A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, vol. II, *Aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. VIII.-XI. Jahrhundert*, Berlin, 1918, p. 50, n. 165; W.F. Volbach, *Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten*, Berlin, 1922, p. 16 e fig. 36a; Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, vol. III, cit., pp. 52-53, n. 304.
- 22 Sull'altare di Namur si veda *Canossa*, cit., pp. 355-356, n. 458 (T. Jülich).
- 23 Londra, The British Library, ms. Add. 37768/1; Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. A 94; New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.220; Saint-Omer, Musée de l'Hôtel Sandelin, inv. 2484.
- 24 Poiché la statuetta oggi conservata presso il Musée de l'Hôtel Sandelin fu scoperta all'interno di una muratura non lontano dalle rovine dell'abbazia di Saint-Bertin, i quattro avori sono normalmente riferiti a Saint-Omer. Non è ancora chiaro se in origine essi si trovassero in cattedrale o presso il monastero di Saint-Bertin. Sulla questione si vedano A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, vol. IV, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. VIII. - XI. Jahrhundert*, Berlin, 1926, pp. 16-17, nn. 36-39; D. Gaborit-Chopin, *Les arts précieux*, in *Le monde roman, 1060-1220, 1. Le Temps des Croisades*, a cura di D. Gaborit-Chopin, F. Avril, X. Barral i Altet, Paris, 1982, pp. 227-308, rif.

- p. 297; *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, catalogo della mostra, Parigi 2005, a cura di D. Gaborit-Chopin, Paris, 2005, pp. 306-307, n. 232 (D. Gaborit-Chopin); D. Gaborit-Chopin, *Les noms des quatre Vieillards de l'Apocalypse de Saint-Omer*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art*, Paris, 2012, pp. 752-760, in part. pp. 756-758.
- 25 Gand, Universiteitsbibliotheek, ms. 92. Sul manoscritto si vedano, tra gli altri, *Liber Floridus Colloquium. Papers read at the international meeting held in the University Library Ghent on 3-5 September 1967*, a cura di A. Derolez, Gand, 1973; *Liber Floridus 1121. The world in a book*, catalogo della mostra, Gand 2011-2012, a cura di K. De Coene, P. De Maeyer, M. De Reu, Tielt, 2011; A. Derolez, *The making and meaning of the "Liber Floridus". A study of the original manuscript*, Ghent, University Library MS 92, London, 2015.
- 26 Sul rapporto tra le statuette di Saint-Omer e il *Liber Floridus* nelle sue varie redazioni si vedano Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, vol. IV, cit., pp. 16-17, nn. 36-39; H. Swarzenski, *Comments on the figural illustrations*, in *Liber Floridus Colloquium*, cit., pp. 21-30, in part. p. 22; *La France romane*, cit., pp. 306-307, n. 232 (D. Gaborit-Chopin); Gaborit-Chopin, *Les noms*, cit., p. 753.
- 27 *Ivi*, pp. 754-755.
- 28 Colonia, Historisches Archiv, ms. 312a.
- 29 Gerner, *Die mittelalterlichen Elfenbeinreliefs*, cit., pp. 154-155.
- 30 L'ipotesi di una provenienza coloniense per gli avori del *Sibillengruppe* era già stata proposta nel 1923 da Hermann Beenken, che li aveva avvicinati ai rilievi del cosiddetto "Gestichelte Gruppe" (sull'argomento si veda Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, vol. III, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen*, cit., pp. 2-3 e schede nn. 1-17, pp. 11-14), proponendo per essi una datazione al secondo quarto del XII secolo (H. Beenken, *Die Kölner Plastik des XII. Jahrhunderts und ihr Ausstrahlungen in den sächsischen Harzgebieten*, in «Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 1923, pp. 125-152, in part. pp. 147-148). Tale proposta non fu recepita dagli studi successivi e, a eccezione della monografia di Gerner, non si registrano altri tentativi di legare la placca di Darmstadt o gli altri avori del *Sibillengruppe* a Colonia. Parimenti difficili da accettare sono i confronti proposti da Peter Lasko, Anton von Euw e Robert Didier con il rilievo con l'*Adorazione dei Magi* del Victoria and Albert Museum (inv. 142-1866; Lasko, *Ars sacra*, cit., p. 172), il dittico di Genoels-Elderen (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. 1474; A. von Euw, scheda n. J16, in *Rhein und Maas*, cit., vol. I, *Katalog*, Köln, 1972, p. 289) e il Crocifisso ligneo della chiesa di Saint-Denis a Forest-lez-Bruxelles (R. Didier, *La sculpture mosane du XIe au milieu du XIIIe siècle*, in *Rhein und Maas*, cit., vol. II, *Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs*, Köln, 1973, pp. 407-420, in part. p. 413), evidentemente troppo lontani – il primo dal punto di vista geografico, i secondi da quello cronologico – per poter essere presi in considerazione per la ricostruzione del contesto di origine del rilievo di Darmstadt.
- 31 A sfavore di una provenienza mosana sembrerebbe porsi anche il dettaglio iconografico del drago ai piedi della croce, oltremodo raro in quella regione, dove esso risulta attestato soltanto una volta, in una croce del Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 17.190.341; R. Marth, *Untersuchungen zu romanischen Bronzekreuzen. Ikonographie, Funktion, Stil*, Frankfurt a. M., 1988, p. 66 e nota 19).
- 32 Si vedano, tra gli altri: D. Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Âge*, Fribourg, 1978, pp. 102-106; C. Deremble, H. Oursel, J. Thiébaud, *Nord Roman*, La Pierre-qui-Vire, 1994, pp. 241-243.
- 33 *Ivi*, pp. 39-40, 161 e 239-240.

- 34 Per la questione del rimontaggio della legatura, presumibilmente avvenuto nel XIV secolo, si rimanda a Jülich, *Die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten*, cit., pp. 120-125, in part. p. 121.
- 35 Come rilevato, il collegamento è stato per la prima volta proposto in Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, vol. III, cit., pp. 5 e 14, n. 23. Sulla figura di Sibilla di Fiandra si vedano N. Huyghebaert, *Une comtesse de Flandre à Béthanie*, in «Les cahiers de Saint-André», 21, 1964, pp. 1-13; T. De Hemptinne, *Les épouses des croisés et pèlerins flamands aux XIe et XIIe siècles: l'exemple des comtesses de Flandre Clémence et Sybille*, in *Autour de la première croisade*, a cura di M. Balard, Paris, 1996, pp. 83-95; P.A. Adair, *Flemish comital family and the Crusades*, in *The Crusades: other experiences, alternate perspectives*, a cura di K.I. Semaan, Binghamton, 2003, pp. 101-112, in part. p. 108; B. Hechelhammer, *Die Kreuzfahrer: Sybille von Anjou, Gräfin von Flandern (*1110, †1165)*, in *Die Kreuzzüge. Kein Krieg ist heilig*, catalogo della mostra, Magonza 2004, a cura di H.-J. Kotzur, Mainz, 2004, pp. 228-233; Gerner, *Die mittelalterlichen Elfenbeinreliefs*, cit., pp. 21-30.
- 36 Sulla figura e i viaggi di Teodorico d'Alsazia si vedano H. Van Werveke, *De vier reizen van Diederik van de Elzas naar het Oosten*, in *id.*, *Filips van de Elzas en Willem van Tyrus, een episode uit de geschiedenis van de kruistochten*, Bruxelles, 1971, Appendix 2, pp. 27-31; T. De Hemptinne, M. Parisse, *Thierry d'Alsace, comte de Flandre. Biographie et actes*, in «Annales de l'Est», 43, 1991, pp. 83-113.
- 37 *Ivi*, p. 96; De Hemptinne, *Les épouses*, cit., p. 93.
- 38 Hechelhammer, *Die Kreuzfahrer*, cit., p. 230.
- 39 Adair, *Flemish comital family*, cit., p. 108.
- 40 Gerner, *Die mittelalterlichen Elfenbeinreliefs*, cit., pp. 24-25.
- 41 S. Runciman, *Storia delle Crociate*, vol. I, Torino, 1966, p. 587.
- 42 Non solo la cronologia delle due opere si adatta bene a quanto noto della vita della nobildonna, ma sembra anche che l'area di Saint-Omer abbia goduto di particolare favore presso i conti di Fiandra durante il regno di Teodorico d'Alsazia. Per una più approfondita trattazione di questi temi si rimanda a Gianolio, *L'Evangelario di Sibilla di Fiandra*, cit.
- 43 L'appellativo risulta in uso sin dal periodo altomedievale. Originatosi da un errore di trascrizione in una supposta etimologia del nome Maria, esso giunse gradualmente a essere interpretato come allegoria del ruolo della Vergine come stella guida nell'avvicinamento a Cristo. Con questo appellativo si ritiene che Maria interceda come guida e protettrice dei viaggiatori, in particolare dei marinai. Sul tema si vedano: A.J. Maas, *Virgin Mary*, in *The Catholic Encyclopedia*, New York, 1912, vol. XV, pp. 464-472, in part. p. 464a; G. Castellani, M. Cordovani, L. Giambene, U. Gnoli, E. Jallonghi, B. Paulucci, *Maria Vergine*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere e arti*, Roma, 1934, vol. XXII, *Malc-messic*, pp. 302-306, in part. p. 302; M. Bussagli, *Astri*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, 1991, vol. II, *Animali-Bacini*, pp. 665-670, in part. p. 668.
- 44 A dimostrazione di ciò si può citare, oltre al celebre piede di croce di Saint-Omer, tradizionalmente ritenuto parte del tesoro di Saint-Bertin, il fatto che nel terzo quarto del XII secolo lo *scriptorium* abbaziale risulti perfettamente allineato a quella corrente della miniatura mosana contemporanea in cui il disegno, fortemente stilizzato, funziona alla stregua di un'incisione sul metallo. Si vedano a questo proposito i manoscritti decorati dal maestro del ms. 30 di Saint-Omer. Sull'attività dello *scriptorium* di Saint-Bertin nel XII secolo si rimanda a Deremble, Oursel, Thiébaud, *Nord Roman*, cit., pp. 259-339, in part. pp. 293-297; W. Cahn, *Romanesque Manuscripts: the twelfth century*, London, 1996, vol. II, pp. 123-124,

nn. 100-101; pp. 135-139, nn. 113-116; pp. 165-167, n. 138; M. Smeyers, *Flemish miniatures from the 8th to the mid-16th century*, Turnhout, 1999, pp. 75-78; *La représentation de l'invisible. Trésors de l'enluminure romane en Nord-Pas-de-Calais*, catalogo della mostra, Valenciennes 2007, a cura di M. Besseyre, F. Boespflug, M.-P. Dion-Turkovic, Valenciennes, 2007, p. 42, n. 6 (F. Boespflug); p. 44, n. 8 (Yolanta Zaluska); p. 62, n. 18 (M.-P. Dion-Turkovic); p. 72, n. 23 (Christian Heck); p. 79, n. 26 (M. Besseyre).



Fig. 1: Intagliatore ignoto, *Crocifissione con Maria, san Giovanni, Sole e Luna*, ante 1165. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. Kg 54:212. Foto: T. Jülich, *Die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten des Hessischen Landesmuseums Darmstadt*, Regensburg, 2007, p. 123.



Fig. 2: *Piatta di legatura posteriore dell'Evangelario di Sibilla di Fiandra, XII e XIV secolo. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. Kg 54:212. Foto: T. Jülich, Die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, Regensburg, 2007, p. 120.*

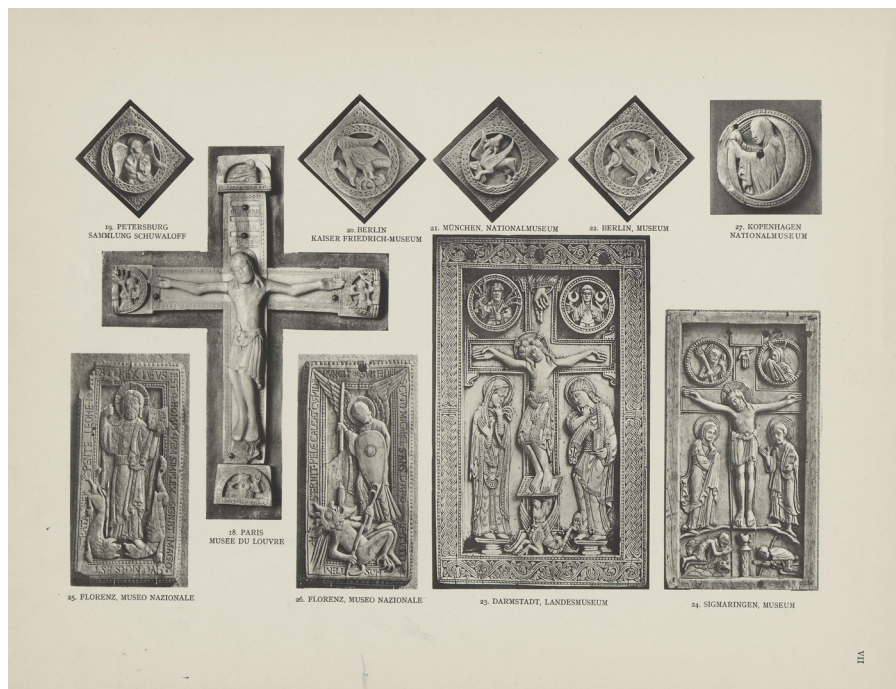


Fig. 3: Sibillengruppe. Foto: A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, vol. III, *Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit. XI.-XIII. Jahrhundert*, Berlin, 1923, tav. VII.



Fig. 4: Intagliatore ignoto, *Croce di Sibilla di Fiandra*, ante 1165. Parigi, Louvre, inv. OA 2593.
Foto: *Die Kreuzzüge. Kein Krieg ist heilig*, catalogo della mostra, Magonza 2004,
a cura di H.-J. Kotzur, Mainz, 2004, p. 228.



Fig. 5: Miniature ignota, *Iniziale abitata Q* (particolare da una pagina dell'*Evangelario di Sibilla di Fiandra*), ante 1165. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. AE 682, f. 65v. Foto: Gold und Purpur. *Der Bilderschmuck der früh- und hochmittelalterlichen Handschriften aus der Sammlung Hüpsch im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, catalogo della mostra, Darmstadt 2001, a cura di T. Jülich, P. Märker, Darmstadt, 2001, p. 77.



Fig. 6: Intagliatore ignoto, *Storie di un santo*, 1100 ca.
The Cleveland Museum of Art, inv. 1926.212.
Foto: The Cleveland Museum of Art.

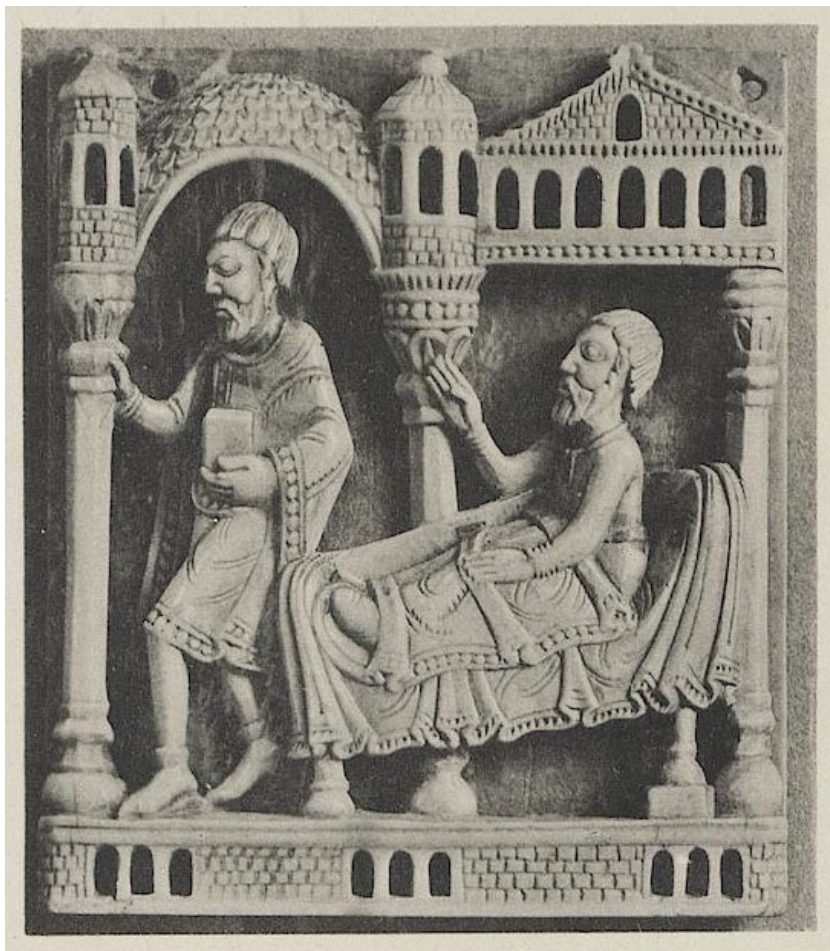


Fig. 7: Intagliatore ignoto, *Storie di un santo* (distrutto durante la Seconda guerra mondiale), 1100 ca. Già Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum. Foto: A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, vol. III, *Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit. XI.-XIII. Jahrhundert*, Berlin, 1923, tav. LX, n. 304.



Fig. 8: Intagliatore ignoto, *Vegliardo dell'Apocalisse*, 1100 ca.
New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.220.
Foto: The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 9: Intagliatore ignoto, *Vegliardo dell'Apocalisse*, 1100 ca.
Londra, British Library, ms. Add. 37768/1.
Foto: British Library Board Ms. Add. 37768/1.



Fig. 10: Lamberto di Saint-Omer (?), *Dio giudice* (particolare da una pagina del *Liber Floridus*), 1121. Gand, Universiteitsbibliotheek, ms. 92, f. 232v.
Foto: Ghent University Library, BHSL.HS.0092.