

LUISA MORTARI

UN AVORIO GOTICO FRANCESE NEL LAZIO

NON è forse inutile ritornare su di una statuetta gotica in avorio con la Madonna e il Bambino (figg. 1-5) della Parrocchiale di Lugnano di Vazia nelle vicinanze di Rieti, che già ho avuto occasione di illustrare, anche se brevemente, nel *Catalogo* della Mostra d'Arte in Sabina.¹⁾

Portandone finalmente la conoscenza fuori regione, gli specialisti di quest'arte complessa e preziosa potranno trovarle il giusto inserimento nella storia degli avori medioevali, ormai raccolti quasi al completo benchè non in un vero e proprio "corpus", negli ampi e dettagliati studi di esperti soprattutto stranieri.²⁾

Stupisce l'eccezionale ubicazione di questa statuetta situata in una chiesa estremamente povera di un borgo alpestre semiabbandonato, costituito, si può dire, da un agglomerato di case in rovina. E tanto più meraviglia perchè la chiesa di S. Maria in Categne o della Misericordia, dove la Madonnina gelosamente è custodita in una nicchia chiusa da una cancellata in ferro nel muro sovrastante un altare seicentesco, nel suo squallido aspetto di modestissima pieve di campagna, non presenta alcun interesse o decoro architettonico, (soltanto il campanile risale all'età medioevale) nè vi è suppellettile artistica che giustifichi in qualche modo la rara presenza.

Tuttavia il paese di Lugnano ha non solo un passato molto antico, ma anche una storia partecipe di avvenimenti importanti.

Lugnano, nell'alto medioevo, era uno dei Castelli più insigni del Gastaldato di Rieti, appartenenti al Ducato di Spoleto. Fin dagli albori del IX secolo, dall'803 sino al 1090, vi sono notizie di donazioni fatte al Monastero di Farfa di beni situati nel suo territorio.³⁾ Posto sotto il dominio della Chiesa da Innocenzo III nel 1208, vi rimaneva fino al 1252 quando insieme con gli altri castelli di Lisciano, Cantalice e S. Rufina era annesso al Regno di Napoli da Re Manfredi. Nel 1289 Carlo II d'Angiò veniva incoronato da Nicolò IV nella cattedrale di Rieti. E vent'anni dopo, un rescritto (15 settembre 1309) decretava la costruzione della vicina Città Ducale, così denominata in onore del figlio di Carlo II, Roberto, allora Duca di Calabria.⁴⁾

Che la statuina potesse esser stata donata da un Re Angioino era l'ipotesi più spontanea, suggerita dall'uso frequentissimo alle corti di far dono di oggetti preziosi alle chiese, quale testimoniano i ricchi *Inventari*

del Medioevo. Le poche notizie successivamente raccolte non negano, in certo senso confermano la probabile provenienza.

La menzione più antica e la più attendibile fino ad oggi rinvenuta, risale a un foglio d'archivio di scrittura seicentesca, letto da Ugo Valeri or è qualche decennio, prima che andasse disperso con tutte le altre carte che fino allora pare si conservassero nella chiesa di S. Maria in Categne.⁵⁾ Il testo diceva presso a poco che "una miracolosa statuetta della Beata Vergine Maria, cavata da un dente di elefante da celebre maestro francese dalla chiesa di S. Croce di Civita Ducale fu portata a Lugnano dalla nobile famiglia Quirini quando durante la peste dell'anno 1363 essa si ritirò in questo Castello". La statuina già sarebbe stata dunque nella regione sabina in epoca sicuramente anteriore al 1363. Una Sacra Visita del 1682 riconferma in tale anno l'esistenza dell'avorio nella chiesa di S. Croce di Lugnano.⁶⁾

Dell'Abazia lugnanese di S. Croce sappiamo che nel 1083 era già collegiata retta da un Abate e altra notizia della chiesa si trova in una Bolla del Pontefice Pio V dell'anno 1568.⁷⁾ Assai probabile che più tardi, quando quest'Abazia andò in rovina, la statuina passasse alla parrocchiale di S. Maria. Enrico Abbate nella sua "Guida d'Abruzzo",⁸⁾ cita i Quirini tra coloro i quali da Lugnano nel 1310 andarono ad abitare nel quartiere di S. Croce a Cittaducale. La preziosa statuetta avrebbe dunque potuto essere già sotto la loro potestà a Lugnano, anche prima che si recassero a Cittaducale. L'arme di tale famiglia fregiata dei gigli di Francia⁹⁾ potrebbe in qualche modo spiegarci l'inconsueta autorità di privati su di un oggetto conservato in una chiesa, ma la cui provenienza era, come tutto fa pensare, la Francia.

Il piccolo gruppo è in ottimo stato, se si eccettua l'anulare della mano destra della Madonna che è spezzato e la mano sinistra del Bambino mancante e grossolanamente sostituita in epoca imprecisata. Numerose fenditure solcano il viso della Vergine lungo le fibre dove l'avorio è più fragile. Tracce di leggera policromia sono sul manto e sul bordo, come era d'uso nelle parti secondarie. Il tempo ha segnato la sua azione, dando alla statuina una ricchezza cromatica intensa e variata. La grana viva e organica ha una colorazione naturale ineguale che accresce la sua bellezza: mentre il manto nella profondità accesa dei toni ha acquistato una



FIG. I - LUGNANO DI VAZIA (RIETI) - ARTE GOTICA FRANCESE
MADONNA COL BAMBINO (Fot. G. F. N.)

patina grassa e dorata, il volto chiaro, quasi pallido, mette in risalto le risorse straordinarie di questa materia dolce e luminosa.

Sull'autenticità dell'opera mi pare si possa fare assegnamento assoluto, anche senza l'ausilio delle notizie pervenute tramite i documenti. L'uso di contraffare simili statuette non è del resto molto antico e risulta soprattutto diffuso a partire dal primo Ottocento, quando l'arte delle imitazioni degli intagli medioevali dovette raggiungere una notevole finezza di lavorazione, se esperti quali il Molinier e il Koechlin si videro costretti a ritirare dal Louvre pezzi già ritenuti autentici e molto importanti.¹⁰⁾

Che si tratti di opera di scuola italiana mi pare egualmente da escludere. Da noi, breve e quasi povera era stata la pratica dell'intaglio durante il periodo dell'arte romanica, eccettuati, bene inteso, lo splendido esempio della scuola di Salerno e gli avori usciti dalla celebrata bottega degli Embriachi. Ancora più scarsa può dirsi la documentazione degli esemplari gotici, che furono raccolti e studiati soprattutto dall'Egbert e dal Morey.¹¹⁾ Il caso di Giovanni Pisano con la sua statuetta eburnea del 1299 del Duomo di Pisa, ormai quasi unanimemente attribuitagli, rimane isolato per la forte originalità del piccolo gruppo, anche se lo schema è di derivazione francese. Il materiale ricordato negli Inventari di Bonifacio VIII non è provato sia di provenienza romana. Inoltre, come afferma il Toesca, i pochi pezzi di epoca più tarda, ancora conservati, o ricordano la maniera di Giovanni e Nino Pisano, di Tino da Camaino, di Giovanni di Balduccio, o risalgono alla fortunata e vastissima produzione degli Embriachi, protrattasi fin oltre il '400, dove appaiono assai tenui i rapporti con la scultura francese e sviluppate le forme classicheggianti.¹²⁾

L'altra eventuale ipotesi, che l'opera sia di imitazione francese ma di fattura italiana, mi pare possa egualmente scartarsi. Il criterio di giudizio per l'assegnazione all'Italia si è sempre basato su di un più sviluppato senso del volume e di robustezza plastica, quale per esempio troviamo nel gruppo della 'Crocifissione' del Museo Sacro Vaticano,¹³⁾ dove, secondo il Toesca, si può sentire l'eco di Giovanni Pisano e di Tino da Camaino.

A convalida della provenienza francese, documentata del resto anche dalle vecchie carte, la statuina di Lugnano presenta un elemento abbastanza probante nella decorazione di piccoli gigli, situati lungo il risvolto del manto, in senso longitudinale, all'interno di una piega sul davanti, e ben visibili specialmente in basso. Non sono fiori stilizzati quali si trovano dipinti sui celebri avori del Louvre, ma hanno caratteri quasi realistici, pur essendo delicatamente accennati nell'esile stelo da cui si partono due leggeri petali.

Noto è che gli avori di Francia presentano quanto di più elegante si possa trovare nella lavorazione di



FIGG. 2, 3 - LUGNANO DI VAZIA (RIETI) - ARTE GOTICA FRANCESE: MADONNA COL BAMBINO (Fot. G. F. N.)

questa delicata materia, distinguendosi per la loro raffinatezza anche dai prodotti dell'altra grande scuola, quella di Colonia, che per il fortunato sviluppo avuto in età romanica, non perdette neppure nel periodo gotico, nonostante il forte influsso francese, i modi più pesanti e meno vivacemente espressivi che la distinguono.

La storia degli avori francesi si svolge tra il secondo quarto del XIII secolo e la fine del XV, periodo durante buona parte del quale i caratteri di quest'arte rimangono stabili o pressochè immutabili. Tutti gli studiosi concordano sul fatto che sia talvolta difficile distinguere la cronologia di avori che potrebbero anche distanziarsi fra loro di un secolo. Infatti modelli inventati prima del 1300 sono serviti ancora agli inizi del '400 e soltanto dopo il secondo decennio del secolo XV si può constatare un completo cambiamento di modi. Inoltre avendo lo stile gotico dell'arte dell'intaglio nell'Île de France un'origine quasi improvvisa in rottura col mondo romanico, la sua propagazione in regioni lontane, sia nel Meridione della Francia stessa che in Inghilterra, Belgio, Renania e, anche se meno diffusamente, in Italia, porta al verificarsi di sviluppi non concomitanti e tanto più ritardati quanto più lontane dal centro si trovano le regioni dove penetra questo nuovo stile. È estremamente arduo distinguere le varie scuole, dove gli artisti, diffondendo il loro linguaggio, assimilano contemporaneamente le esperienze altrui.¹⁴⁾ Rimane certo che verso il 1250-1275 si determina a Parigi e nelle provincie vicine un vigorosissimo rinnovamento, al quale partecipano insieme con la scultura, le arti minori, soprattutto la miniatura, gli avori, le vetrate, in un nuovo ardore di preziosità e di eleganza. Già a partire dall'ultimo quarto del secolo XIII si assiste alla diffusione europea di questo stile, che incontra, come si diceva, un successo immediato.

Quanto ai rapporti dell'arte dell'intaglio con la scultura monumentale, essi non sono mai determinanti per la cronologia. Pur riconoscendo per la maggior parte dei casi l'entità e la forza dei legami tra le due arti, è ormai accertata la varietà dei loro sviluppi che non sempre seguono le medesime fasi, ed è provato che l'arte dell'intaglio non è imitazione della grande scultura, tanto è vero che non esiste una opera in avorio che ripeta esattamente un modello della plastica monumentale. Comunque, questa generalmente sembra precedere anche di qualche decennio gli avorii, il che rende quasi impossibile, in base a confronti, lo stabilire datazioni, non dico esatte, ma neppure approssimative. Vi è inoltre chi sostiene, come fanno il Focillon e il Grodecki, che tali rapporti non sono sempre di dipendenza, in contrasto con l'antico criterio, seguito invece dal Molinier e da Raymond Koechlin, benchè quest'ultimo tuttavia riconosca verso la fine del XIII secolo una diminuita influenza della scultura in pietra.

Per il Grodecki al costituirsi di uno stile che abbraccia quasi un secolo della storia degli avori gotici, si può assegnare addirittura un influsso "di ritorno", da parte di questo stile sulla scultura francese, dove alcune formule vengono a verificarsi dopo che ormai da tempo erano diffuse nell'arte dell'intaglio. Per esempio, nelle sculture della Cattedrale di Auxerre, verso il 1340, il tipo della lavorazione minuta e sottile sarebbe derivata dagli avori. E per il Focillon, la preziosità tecnica propria agli intagliatori a un certo momento avrebbe avuto il suo peso sulla scultura monumentale con la nota squisita della materia e delle piccole dimensioni, che si prestano a intenzioni nuove.¹⁵⁾

Da quanto si è detto, ritornando alla Madonna di Lugnano, se ci proponiamo di inserirla in uno dei gruppi noti degli avori francesi, si prospettano molti dubbi circa la data e la scuola, anche perchè non si trova un altro esemplare che le assomigli tanto da poter suggerire un riferimento preciso, e perchè vi sono alcuni elementi in quest'opera qui sommati in modo direi singolare, quale non ho riscontrato altrove.

Le sue misure sono di cm. 57, e cioè abbastanza eccezionali rispetto ai pezzi più celebri, generalmente di 22-25 cm., al massimo 35 o 40, se si eccettua la statuina della Collezione Spitzer (Catal. 134) di 58 cm. o quella, più nota, della Cattedrale di Toledo, che raggiunge le misure uniche di 67 cm. Le proporzioni molto allungate della parte inferiore della figura fanno pensare alla Vergine del Museo di Digione, della metà del '300 e a quella di Villeneuve Les Avignons, (generalmente assegnata agli anni tra il 1300 e il 1325), nella quale, tuttavia, come osserva il Koechlin, se il viso rimane fedele ad una perfetta gravità il panneggio si è già spezzato e nell'atteggiarsi della figura si è ormai iniziato quel movimento dell'anca che poi diventa di moda, sicuro indice di un momento già tardo.¹⁶⁾ A Lugnano, le spalle sono strette secondo i canoni del gotico attorno al 1300, l'immagine curvata all'indietro, rigida nella flessione naturale dell'avorio, non accenna a sentimento di tenerezza verso il Bambino.

Una notevole affinità nel volto è con una statuetta del Victoria and Albert Museum di Londra, per la quale non si hanno garanzie di autenticità. I medesimi tratti regolari, i grandi occhi a mandorla, il naso lungo e severo, la bocca leggermente aperta e ironica. Gli stessi i capelli coi riccioli che ricadono sulle tempie, il motivo decorativo al centro della corona, l'ondulazione delle pieghe del velo corto. Analogo l'atteggiamento del Bambino che tiene appoggiata la mano sul seno materno mentre nell'altra (qui perduta e rifatta) è probabile reggesse un pomo, come a Londra. Unica differenza, il braccio destro della Vergine, che nella statuina Salting ricade verso il basso impugnando uno scettro, qui è rivolto verso l'alto e presenta un fiore. Classificata come francese del tardo XIV secolo nel catalogo Salting,

in quello del Museo è ritenuta solo dubitativamente autentica e con più probabilità italiana, forse seguendo il criterio del Koechlin il quale, reagendo agli studiosi precedenti, è propenso ad attribuire all'Italia prodotti assai mediocri. Tra le due statuine, il panneggio presenta tuttavia differenze spiccatissime. Se qualche affinità è ancora nei moduli del manto sui fianchi, nella parte anteriore, a Lugnano, la veste ricade scoperta dalla vita in giù e le pieghe scendono diritte, sinuose e solenni fino a terra, con una eleganza e sobrietà di fattura che manca alla statuina Salting e che qui è talmente evoluta e preziosa da riconfermare l'autenticità e la provenienza francese. Qualche somiglianza nel panneggio è con la bella e elegante Madonna della Collezione Albert Bossy, esposta alla Mostra Universale di Parigi nel 1900, assegnata a scuola francese dell'inizio del XIV secolo. Il manto cadendo fino ai piedi, imprime, come rileva il Koechlin, un particolare carattere di nobiltà a questa serie abbastanza esigua, alla quale appartengono anche il n. 41 del Louvre, la Madonna col Bambino della Collezione Sumpt, (antica Coll. Bossy), assegnata alla prima metà del secolo XIV, dove però la testa reclinata della Vergine starebbe ad indicare un momento più tardo rispetto alla rigidità della statuina di Lugnano, e così il viso arrotondato. Al medesimo gruppo sembra appartenere anche la Madonna di Thénieux (Cher) della

Coll. Hache, dove l'attitudine (aveva le mani giunte, ora spezzate) è della stessa mirabile grandiosità e semplicità, e simile è il panneggio dalle pieghe diritte e serrate che cadono fino a terra.

La tipologia del viso leggermente allungato, nobile e regolare corrisponde allo stile grandioso della figura. In questa calma dignità affiorano tenui ricordi da esemplari famosi quali gli splendidi pezzi in avorio del Louvre, fioriti nella seconda metà del XIII secolo, e, per la scultura in pietra, la Vergine del portale sud della Cattedrale di Amiens. Se non fosse per la impersonalità del volto della Madonna di Lugnano, i suoi lineamenti, in certo senso ancora severi, potrebbero far pensare ad un momento abbastanza arcaico, a quel tipo di Madonna della metà del secolo



FIG. 4 - LUGNANI DI VAZIA (RIETI) - ARTE GOTICA FRANCESE
MADONNA COL BAMBINO (PARTICOLARE) (Fot. G. F. N.)

XIII che il Koechlin ha chiamato "classico", e che, partendo dalla statuetta documentata tra il 1248 e il 1259, proveniente "ex partibus superioribus Francie", ora nel tesoro dell'Abazia di Zwettl in Austria, dove l'avrebbe portata l'Abate Bohuslaw,¹⁷⁾ giunge agli splendidi gruppi del Louvre, l' "Incoronazione", la "Discesa dalla Croce", l' "Annunciazione", anteriori tutti al 1275. Ma in quei gruppi la tecnica raffinatissima non altera il profondo sentimento religioso che è impresso nelle figure e nei volti severi, gravi, commossi. La Madonna di Lugnano, a parte la meno elevata qualità, è priva di quel senso profondo e raccolto di religiosità, non condivide la semplicità intensa dell'Angelo Chaladon del Louvre o della figura della Chiesa del medesimo Museo. È pur vero, d'altro

canto, che i due Angeli fiancheggianti l' 'Incoronazione' di Parigi, classificati come il gruppo centrale, non molto posteriori al 1250, nella loro tesa spiritualità già annunciano l'atteggiamento ironico e impersonale caratteristico di un tempo più tardo, secondo un criterio ormai da tutti accettato, tuttavia, come si vede, non altrettanto sicuro e determinante.

Se poi la priorità della scuola di Parigi fin dal secolo XIII è ormai certa, Parigi non aveva da sola il monopolio. Altre botteghe e non tutte secondarie esistevano in Francia, oggi difficilmente distinguibili da quella del centro. Anche per la cronologia nella storia degli avori francesi molti problemi rimangono insoluti; noto è per esempio che la statuetta del Louvre (misure cm. 41) che rappresenta il massimo raggiungimento della perfezione, assegnata dal Koechlin agli anni verso il 1300, se fosse veramente come si suppone, proveniente dalla Sainte Chapelle, dovrebbe invece portarsi più indietro, prima del 1275, poichè un *Inventario* di quell'anno già la menziona.

Ritornando alla Madonnina di Lugnano, una sottile ricerca di grazia mondana sembra già essersi inserita in un mondo che per tanti aspetti appare invece remoto. Un che di artificioso nel volto, elaborato secondo moduli ormai troppo perfetti o troppo usati, e così nel retro del bellissimo manto dove le pieghe ad angolo acuto, profonde e studiate, indicano un gusto non arcaico. La composizione marcatamente longitudinale e la lavorazione raffinata sono tuttavia temprate dal ricordo della sobrietà di modelli antichi. Nel gruppo della 'Deposizione' del Louvre, ritenuto del terzo quarto del XIII secolo, i panneggi della figura della Vergine hanno qualche analogia con questi di Lugnano e così l'ornato del manto del Nicodemo che sorregge il Cristo, ma il volto della Madonna di Parigi, assorto, concentrato, contrasta con l'assenza di partecipazione religiosa che è in quello della statuina di Lugnano, dove ogni particolare nella lavorazione, anche l'insolita decorazione a fiocchetti della cintura, sembra indicare una ricerca di preziosità.

Che si possa riferire l'opera ad una scuola non lontana dall'Ile de France, lo confermerebbero anche alcune



FIG. 5 - LUGNANO DI VAZIA (RIETI) - ARTE GOTICA FRANCESE: MADONNA COL BAMBINO (PARTICOLARE) (Fot. G. F. N.)

affinità abbastanza spiccate con sculture in legno, per esempio, con i due Angeli della chiesa di Humbert (Pas de Calais) della seconda metà del secolo XIII, ritenuti della scuola di Reims, o con la Madonna seduta della chiesa di Rosay (Oira), assegnata all'Ile de France, verso la fine del secolo XIII. Con quest'ultima sono identità nel velo che ricopre il capo e nel tipo della corona, nel viso classico e appena sorridente, nei grandi occhi a mandorla.

Anche il Bambino richiama modelli abbastanza antichi. Come di consueto, questa figura rimane secondaria e quasi mediocre rispetto alla Madonna. Vestito di una lunga tunica come nelle statuine della seconda metà del secolo XIII, appoggia il braccio destro sulla Vergine e nello schema del viso si rifà quasi al tipo classico. Visto di spalle tuttavia il panneggio che fascia la piccola figura è di grande nobiltà nella sobria ed elegantissima fattura (fig. 5).

Il gruppo, per la cronologia — a meno che non si tratti di un prodotto tardo, che ripeta elementi più antichi, il che farebbe escludere la lavorazione nobile e raffinata — sembra appartenere ad un periodo non ulteriore alla fine del XIII secolo o tutto al più all'inizio del 1300. Se infatti tanti sono i rapporti con opere più antiche, manca un qualsiasi punto d'incontro con statuine più recenti, dove la figura è mossa, ondeggiante su un fianco e i panneggi ondulati, interrotti trasversalmente, formano volute e sono puntati a semicerchio sotto il braccio che li trattiene; i visi sono arrotondati e sempre più caratterizzati. Nessuna partecipazione qui al nuovo senso di nascente naturalismo che dapprima timidamente e poi in modo sempre più franco penetra la scultura monumentale (il cui esempio più alto è la Vergine della porta dorata della Cattedrale di Amiens) e gli avorii, intendo dire quegli esemplari che

culminando nella perfezione della Madonna della Sainte Chapelle, giungono a espressioni sempre più mosse, acute e umane. Tuttavia pur non trovandosi nella Madonna di Lugnano alcuna nota realistica, non siamo più di fronte al tipo di Madonna sintetico e nobile, assolutamente religioso. Rispetto alla calma serenità fatta di beatitudine, così bene individuata dal Koechlin nelle prime Madonne gotiche, qui si è passati alla delicata eleganza di modi che se hanno perduto parte della freschezza antica, ancora non sono toccati da quello spirito manieristico, leggermente ironico e più famigliare che impronta le statuine posteriori al 1330. Ancora una certa gravità che non è della Vergine Madre di Dio, oggetto di devozione, ma di una Regina placida e sorridente, uscita dalle mani di un nobile artefice, al quale sono noti i segreti di una tecnica raffinata e elegante.

¹⁾ L. MORTARI, *Opere d'arte in Sabina dall'XI al XVII secolo*, Roma, De Luca, 1957, p. 67. Cfr. inoltre: C. VERANI, *Profilo di Lugnano*, Estr. dal *Notiziario Turistico* dell'E.P.T. di Rieti, sett.-ott. 1953; *La Madonna di Lugnano*, Estr. da *Sabina* dell'E.P.T. di Rieti, genn.-febb. 1958; U. VALERI, *La Madonna di Lugnano di Vazia*, in *La Madonna*, nov. 1957, p. 17.

²⁾ Per la bibliografia generale sugli avorii e in particolare sugli avorii gotici, vedi L. GRODECKI, *Ivoires français*, Parigi, 1947, dove sono citati gli studi essenziali. Tra questi: E. MOLINIER, *Les ivoires, Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie*, Vol. I, Parigi, 1896; A. MASKELL, *Ivoires*, Londra, 1905; O. PELKA, *Elfenbein*, Berlino, 1920; R. KOECHLIN, *Les ivoires gothiques français*, Parigi, 1924 (dove l'A. riprende anche argomenti già da lui trattati in studi anteriori); G. C. WILLIAMSON, *The book of ivory*, Londra, 1938. In particolare, per gli avorii gotici, dopo il magistrale libro del Koechlin, vedi M.H. LUNGHURST, *English Ivoires*, Londra, 1926 e per l'Italia, D.D.EGBERT, *North italian gothic ivories in the Museo Cristiano of the Vatican Library*, in *Art Studies*, 1929, p. 169 e C.R. MOREY, *Italian gothic ivories in Mediaeval Studies in Memory of Kingsley Porter*, vol. I, 1939, p. 182. Inoltre i Cataloghi dei grandi Musei.

³⁾ Vedi Regesto di Farfa, Anno 803, doc. 174, pubblicato da U. VALERI in *Lugnano e Lisciano attraverso i secoli*, Roma, 1942 e in *Gente e Castelli Sabini*, Roma, 1946, p. 18, dove si cita D. G. FATTESCHI, *Memorie storico-diplomatiche riguardanti la serie dei Duchi e la topografia de' tempi di mezzo del Ducato di Spoleto*, che già attinge notizie al Regesto di Farfa.

⁴⁾ Cfr. S. MARCHESI, *Compendio storico di Città Ducale*; F. PALMEGANI, *Rieti e la regione Sabina*, Roma, 1937 e le notizie

riportate da U. VALERI in *Lugnano e Lisciano attraverso i secoli*, Roma 1942.

⁵⁾ U. VALERI, *art. cit.*, in *La Madonna*, nov. 1957 p. 17.

⁶⁾ Il documento relativo alla Sacra visita (9 nov. 1682, arch. Curia Aquila - Fol. 76 vers.) fu pubblicato da C. VERANI, *art. cit.*, Estr. da *Sabina*, E.P.T. Rieti, genn.-febb. 1958.

⁷⁾ Cfr. U. VALERI, *art. cit.*

⁸⁾ E. ABBATE, *Guida d'Abruzzo*, vol. II, p. 6.

⁹⁾ La notizia mi viene cortesemente comunicata da Ugo Valeri.

¹⁰⁾ Cfr. L. GRODECKI, *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁾ V. nota n. 2. Ambedue gli studiosi, contrariamente al Koechlin, danno all'Italia un discreto numero di avorii di imitazione francese o delle Fiandre. Nessuno degli esemplari illustrati ha attinenza col nostro.

¹²⁾ P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino, 1951, p. 922.

¹³⁾ P. TOESCA, *op. cit.*, p. 923.

¹⁴⁾ L. GRODECKI, *op. cit.*, p. 65 ss.

¹⁵⁾ L. GRODECKI, *op. cit.*, p. 73; H. FOCILLON, *Art d'Occident, Le Moyen Age roman et gothique*, Parigi, 1938, p. 229.

¹⁶⁾ R. KOECHLIN, *op. cit.*, p. 474.

¹⁷⁾ La notizia, tratta dal volume dell'archivio della chiesa, *Das Stiftungen Buch des Cistercienser Kloster Zwettl*, è stata sempre riportata da tutti gli studiosi degli avorii, i quali, nella quasi totale mancanza di documentazioni cronologiche, si sono valse delle due sole date pervenute: questa, relativa alla Madonna di Zwettl, e l'altra, il 1299, riferita alla statuina eburnea di Giovanni Pisano.

Sulla statuina dell'Abazia austriaca, cfr. R. KOECHLIN, *op. cit.*, vol. II, p. 30.