

OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO
PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia - semestrale - Anno 3 n. 5 - Giugno 2012
Tribunale di Palermo - Autorizzazione n. 10 del 27-04-2010 - ISSN 2038-4394



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE
ARTI DECORATIVE IN ITALIA

OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Direttore responsabile: Aldo Gerbino

Direttore scientifico: Maria Concetta Di Natale

Comitato scientifico: Francesco Abbate, Vincenzo Abbate, Maria Andaloro, Maria Giulia Aurigemma, Francesca Balzan, Gioacchino Barbera, Dora Liscia Bemporad, Geneviève Bresc Bautier, Ivana Bruno, Antonino Buttitta, Maurizio Calvesi, Rosanna Cioffi, José Manuel Cruz Valdovinos, Giulia Davì, Francisco De Paula Cots Morató, Maria Concetta Di Natale, Antonio Gentile, Aldo Gerbino, Mariny Guttilla, Simonetta La Barbera, Guido Meli, Benedetta Monteverchi, Pierfrancesco Palazzotto, Manuel Pérez Sánchez, Mons. Giuseppe Randazzo, Jesús Rivas Carmona, Maurizio Vitella

Coordinamento di redazione: Sergio Intorre

Redazione: Salvatore Anselmo, Nicoletta Bonacasa, Maria Laura Celona, Tiziana Crivello, Filippo Maria Gerbino, Rosalia Francesca Margiotta, Francesco Gabriele Polizzi, Lisa Sciortino, Giovanni Travagliato

Immagine di copertina: Giovanni Amato

Progetto grafico e impaginazione: Sergio Intorre

Direzione e Redazione:

Osservatorio per le Arti Decorative in Italia “Maria Accascina”
Università degli Studi di Palermo
Ex Hotel de France, Piazza Marina (Salita Intendenza)
90133 Palermo

Tel.: 091 23893764

E-mail: oadi@unipa.it

Sito: www.unipa.it/oadi

La rivista è on line sul sito www.unipa.it/oadi/rivista

Copyright © 2012 OADI – Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia
Tribunale di Palermo – Autorizzazione n. 10 del 27-04-2010
ISSN 2038-4394

I testi sono sottoposti all'esame di referee

SOMMARIO

- 6 Editoriale di Maria Concetta Di Natale
- 7 Abstract
- 12 L'elefante eburneo della Sala Islamica al Museo Nazionale del Bargello
di Damiano Anedda
- 25 Il Beato Agostino Novello nelle arti decorative e nella cultura artistica
dei secoli XIV-XIX tra Toscana e Sicilia
di Roberta Cruciana
- 40 Gli smalti del '400 nell'Altare d'argento del Battistero di Firenze
di Dora Liscia Bemporad
- 50 Scultura lignea a Naro
di Sergio Intorre
- 79 Due paliotti ricamati da Giovanni Rasanelli alias Fiorentino per la Cappella del
Crocifisso nella Cattedrale di Palermo
di Giovanni Travagliato
- 88 Due inediti quadretti a fili incollati di Marianna Elmo
di Elvira D'Amico – Mauro Sebastianelli
- 106 Chicago e la tradizione dei vetri decorativi: Louis Comfort Tiffany e Frank Lloyd Wright
di Cristina Costanzo
- 132 Tessuti siciliani d'età normanno-sveva in collezioni ed esposizioni tra Otto e Novecento
di Ivana Bruno
- 149 Il contributo di Giuseppe Agnello allo studio delle arti decorative in Sicilia
di Iolanda Di Natale
- 170 Gli Autori

Editoriale

di Maria Concetta Di Natale

I saggi di questo quinto numero di OADI Rivista coprono un arco di tempo che va dal IX al XX secolo, prendendo in esame opere afferenti ad un ampio spettro di tipologie. Il primo articolo è uno studio di Damiano Anedda sull'elefante eburneo della Sala Islamica al Museo Nazionale del Bargello, un pezzo degli scacchi datato al IX secolo. L'articolo di Roberta Cruciana studia l'iconografia del Beato Agostino Novello nelle arti decorative e nella cultura artistica dei secoli XIV-XIX tra Toscana e Sicilia. Sergio Intorre propone una mirata selezione delle opere più significative della scultura lignea a Naro. L'articolo di Dora Liscia Bemporad studia gli smalti quattrocenteschi dell'altare di San Giovanni del Battistero di Firenze, gettando una nuova luce sugli studi inerenti la smalteria fiorentina del periodo. Grazie alla scoperta di due documenti inediti qui pubblicati, Giovanni Travagliato attribuisce due paliotti, di cui uno identificato, del Tesoro della Cattedrale di Palermo a Giovanni Rasanelli. Elvira D'Amico pubblica due inediti quadretti a fili incollati di Marianna Elmo, ricamatrice leccese del XVIII secolo e Mauro Sebastianelli affronta la tematica del restauro scientifico relativo alle opere d'arte decorativa. Cristina Costanzo tratta nel suo articolo la tradizione dei vetri decorativi di Chicago nell'opera di Louis Comfort Tiffany e Frank Lloyd Wright. Ivana Bruno propone un contributo sui riflessi che la fortuna dell'arte normanna nell'Ottocento ebbe sul settore del collezionismo delle arti applicate, colmando una lacuna che interessava finora questo tipo di produzione artistica. Iolanda Di Natale, infine, ripercorre il contributo di Giuseppe Agnello allo studio delle Arti Decorative in Sicilia. Concludo, come sempre, ringraziando tutti coloro che contribuiscono alla realizzazione della rivista e gli studiosi che, sempre più numerosi, la arricchiscono con il loro sostegno e la loro attenzione.

ABSTRACT

Damiano Anedda

Ivory elephant of Bargello National Museum's Islamic Hall

Among the several pieces of Carrand collection owned by Bargello National Museum in Florence, some ivory handmades have a particular interest, like an elephant-shaped piece of the chess game. Bargello's ivory elephant is likely the most ancient piece of Florentine National Museum's chess collection. The article goes over the scientific literature about this work and suggests comparisons with coeval works.

Roberta Cruciatà

Blessed Agostino Novello in decorative arts and artistic culture of 14th-19th centuries between Tuscany and Sicily

Agostino Novello's fame of holiness, agostinian Blessed about whose origins have been handed down conflicting news during centuries, dates back to not many years after his death, happened in Siena on May 19, 1309. This is evident, considering tuscan and sicilian artistic production, particularly those of Siena and Termini regarding to him, flourishing in a span of time included between 14th and 19th century.

Dora Liscia

Enamels of XV century in the baptistry of Florence's silver altar

The enamels of San Giovanni's altar in Florence are examples of an absolute interest to integrate florentine enamel factory's history, unfortunately lacking and full of blanks. Because of this, seeing how some schemes were shared by goldsmithry, painting and sculpture becomes a further step ahead to understand how arts in Florence in XVth century were perfectly integrated among themselves and free from the hierarchy of genres that will characterize the following centuries.

Sergio Intorre

Wooden sculpture in Naro

Naro, town of ancient origins, particularly flourishing since the Middle Age, is characterized in centuries by a massive presence of the main monastic and conventual orders, linked in a special way to the Friars Minors' sphere. Their commissioning produced in time the aggregation of a considerable number of works, most of all in wood, which still represent a precious evidence of the evolution of sicilian wooden sculpture's artistic language through centuries. The article proposes a survey of the main specimens of this kind of artistic production in Naro.

Giovanni Travagliato

Two embroidered altar clothes by Giovanni Rassarelli alias Fiorentino for the Chapel of the Crucified in Palermo's Cathedral

Thanks to two documents published in this article, the author ascribes two altar clothes stored in the Treasure of Palermo's Cathedral, coming from the movables concerning the chapel of the Crucified, to Giovanni Rassarelli. One of them is identified as the one embroidered with coral, which is part of the Treasure's current exhibition.

Elvira D'Amico – Mauro Sebastianelli

Two unpublished pasted threads little pictures by Marianna Elmo

The article studies two little pictures by the embroiderer from Lecce Marianna Elmo, recently acquired by a Palermo's private collection. The works have been realized likely round the half of XVIIIth century. The authors propose an historic-artistic analysis and a technical study of the handmade.

Cristina Costanzo

Chicago and the tradition of decorative glasses: Louis Comfort Tiffany and Frank Lloyd Wright

Importing in America the knowledge the European masters had cultivated the tradition of glass working with, Tiffany contributed to extend the use of glass for decorative purposes to reach a larger and larger market. Thanks to Tiffany indeed decorative innovations become emblem of a style and symbol of a nation. Through the analysis of Tiffany and Wright's figures it's possible to outline the features of the american cultural climate and of the renewed attention for decorative arts which closes XIXth century and opens XXth

Ivana Bruno

Sicilian textiles of norman-suevian age in collections and expositions between 19th and 20th century

The fortune of norman art in 19th century fully revealed itself in every field of art. The contributions about its effects on the applied arts field are rare. One of the possible observatories to develop such research surely is the analysis of the collecting phenomenon. Here the argument relative to textile handmades is faced with this perspective, going on with the researches already started by the author on the occasion of the exhibition *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, curated by Maria Andaloro.

Iolanda Di Natale

Giuseppe Agnello's contribution to the study of decorative arts in Sicily

Giuseppe Agnello doesn't turn out as a figure easily referable to certain categories. His contribution to the development of local artistic system is more meaningful and sharp, just in function of the deep knowledge he owned of the regional art, like of the national and the international. During his long career, Agnello dedicates a thick group of scientific in-depth studies to those forms of art, today defined "decorative" or "applied", that, since the earliest years of study, seem to attract his attention.

OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

ARTICOLI

Damiano Anedda

L'elefante eburneo della Sala Islamica al Museo Nazionale del Bargello¹

Il Museo Nazionale del Bargello sorse nel contesto europeo ottocentesco in cui nacquero altre illustri fondazioni quali il South Kensington Museum di Londra² e la Union Centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'Industrie di Parigi³. La nascita ufficiale del Museo Nazionale fiorentino risale al 1865, in occasione delle celebrazioni del sesto centenario della nascita di Dante Alighieri⁴.

Il Bargello custodisce la raccolta donata alla città di Firenze nel 1888 dal collezionista francese Louis Carrand, con la clausola testamentaria della sua permanente esposizione presso il Museo Nazionale fiorentino⁵. La collezione Carrand fu intrapresa da Jean-Baptiste e ulteriormente sviluppata, in seguito alla sua morte, dal figlio Louis. Essa è costituita da manufatti d'epoca medievale e rinascimentale, includendo una serie di opere ascrivibili all'arte islamica, la maggior parte delle quali è custodita presso la Sala Islamica del museo.

La sezione dedicata all'arte islamica della collezione Carrand include ceramiche, tessuti, metalli, legni e manufatti eburnei⁶, mentre mancano manoscritti e codici miniati.

Fra i numerosi pezzi della collezione Carrand rivestono un interesse particolare alcuni manufatti realizzati in avorio, materiale che costituisce una delle sostanze organiche più utilizzate nell'arte della scultura e tra le materie prime predilette per la realizzazione di oggetti di lusso. Generalmente per avorio si intende la materia organica ricavata dagli incisivi superiori (o zanne) degli elefanti africani e indiani. Tuttavia esso accomuna tutti i materiali ricavati da zanne, corni e ossi di alcuni mammiferi, tra cui anche il cinghiale, il tricheco, il leone marino, il cervo, il facocero. Esistono anche l'avorio fossile, ricavato dalle zanne di mammut,

e l'avorio vegetale, costituito dai semi di alcune palme⁷. Il più usato nell'esecuzione di oggetti artistici, perché più pregiato, è quello di zanna d'elefante. Quest'ultima è composta da una serie di coni sottili sovrapposti che formano la dentina, unica parte della zanna che si presta ad essere lavorata⁸.

Durante il Medioevo l'avorio era importato in Europa dall'Africa del Nord e dall'India. Tuttavia, soprattutto nell'alto Medioevo, si faceva spesso ricorso al riutilizzo di pezzi antichi⁹. L'avorio, in epoca medievale, era considerato particolarmente prezioso e paragonabile solo all'oro o perfino più pregiato di questo, grazie alle sue qualità medicinali e talismaniche intrinseche¹⁰. Si esaltavano tali virtù in particolare per quello ricavato dalle zanne di elefante, quadrupede che nella simbologia medievale rappresentava il nemico del drago (Satana)¹¹. L'avorio inoltre aveva fama di scacciare i serpenti e agire da antidoto se ridotto in polvere¹².

Michel Pastoureaux ha messo in luce le proprietà dell'avorio ricavato dalle zanne d'elefante dal punto di vista simbolico, affermando che esso protegge e purifica dal veleno, allontana la tentazione, resiste agli urti e al tempo, assicura la trasmissione della memoria. Quando lo si usa per «intagliare oggetti in forma d'elefante [...] il simbolismo dell'animale e quello del materiale si arricchiscono mutuamente»¹³.

Oltre al difficile approvvigionamento l'avorio richiede una particolare cura nella lavorazione e una notevole abilità tecnica. Bettina Schindler suppone che gli strumenti utilizzati per la lavorazione dei manufatti eburnei siano sempre stati simili a quelli usati da ebanisti e orafi, ovvero scalpelli per un taglio dritto, sgorbie per un taglio curvo, straccantoni per un taglio angolare, rotini e materiali abrasivi per levigatura e lucidatura, utensili che si utilizzano per asportazione di materiale. Non si applicano vernici per la lucidatura e la protezione del prodotto finito¹⁴.

Dalla sezione di una zanna svuotata si possono ricavare cofanetti di forma cilindrica come quelli ispanici intagliati in epoca califfale e post-califfale¹⁵, e quelli dipinti denominati arabo-siculi¹⁶. La parte piena della zanna è utilizzata per l'intaglio di bassorilievi e sculture a tutto tondo, per le quali si è costretti a procedere seguendo le dimensioni e l'inclinazione naturale della materia prima. Per ottenere il materiale utile alla realizzazione di un bassorilievo si utilizza una porzione più o meno spessa della parte cava, in senso longitudinale, seguendo l'andamento delle venature che formano disegni diversi a seconda del taglio¹⁷.

Il gruppo di avori custodito presso la Sala Islamica del Bargello, è costituito da vari manufatti tra cui due cofanetti. Il primo è intagliato, con montatura in filigrana d'argento dorato, vetri colorati e pietre semipreziose¹⁸. Il secondo è

in avorio dipinto¹⁹. Il gruppo è completato da sei placchette con scene agresti, di caccia e d'intrattenimento relative alla vita di corte²⁰, una placchetta con grifi affrontati²¹, un olifante²², un pezzo da gioco degli scacchi di forma cilindrica con sporto anteriore rovesciato, ritenuto un *vizir*²³, e un elefante (Fig. 1).



Fig. 1. Pezzo da gioco degli scacchi in forma di elefante, avorio, Iraq (?), IX sec. (?), Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Quest'ultima scultura è alta 6,9 cm e fa parte della collezione Carrand che annovera vari pezzi del gioco degli scacchi di provenienza incerta e di varie epoche, nonché una tavola da gioco quattrocentesca in ebano e avorio²⁴.

Il gioco degli scacchi con tutta probabilità ebbe origine in India²⁵. Non è ancora chiaro quando esso fu introdotto in Persia, trasmissione che, secondo Antonio Panaino, avvenne verosimilmente in epoca sasanide²⁶. Successivamente il gioco fu conosciuto dagli Arabi durante le campagne militari da essi intraprese nello stesso territorio sasanide²⁷. È plausibile che la Persia fosse l'area in cui il gioco acquisì una struttura simile a quella attuale²⁸.

Gli scacchi ebbero una larga affermazione nella civiltà islamica. Secondo Andrea Borruso il successo del gioco presso gli Arabi fu «alimentato da motivi religiosi, in quanto il Libro sacro vieta, ad esempio, anche i giochi d'azzardo; ma insigni teologi e giuristi musulmani dedussero logicamente che il divieto non potesse applicarsi a questo gioco, frutto della sola intelligenza e non di fortuna»²⁹.

In uno studio dedicato alla collezione scacchistica dell'Ashmolean Museum, Anna Contadini ha suddiviso i pezzi da gioco provenienti dal mondo islamico in due nuclei: da una parte quelli eseguiti con rappresentazioni figurate, dall'altra quelli realizzati con forme astratte³⁰. Secondo la studiosa è assai complicato stabilire luogo, causa e momento in cui le forme figurate dei pezzi da gioco furono sostituite da quelle astratte. La ragione di questa evoluzione è stata storicamente attribuita al rifiuto della rappresentazione figurata da parte dell'Islam, supposizione che però «è stata in più contributi ridimensionata e risulta smentita da diversi esempi di raffigurazioni realistiche negli scacchi islamici»³¹. La teoria più accreditata sostiene che i pezzi indiani e sassanidi fossero figurati e divenuti astratti con l'avvento dell'Islam, per tornare ad essere figurati una volta diffusosi il gioco in Europa. Tuttavia, sottolinea Contadini, nell'arte islamica "secolare" la rappresentazione figurata era utilizzata fin dalle origini³² ed è possibile che entrambe le tipologie fossero in uso già prima dell'avvento dell'Islam³³.

Il primo documento conservato in Europa occidentale in cui si fa riferimento al gioco degli scacchi è catalano. Esso risale agli inizi dell'XI secolo e riferisce che il Conte di Urgel «lascia in legato i pezzi del gioco da lui posseduti alla chiesa di Saint Gilles»³⁴.

Presso il Museu Diocesà i Comarcal di Lleida sono custoditi diciannove pezzi da gioco degli scacchi in cristallo di rocca³⁵ (Fig. 2). Un pezzo simile a quelli di Lleida è conservato nel Museo Diocesano di Capua³⁶. Mentre gli scacchi in cristallo di rocca sembrano costituire un gruppo omogeneo databile tra la fine del X e la prima metà dell'XI secolo, unanimemente attribuito all'Egitto



Fig. 2. Pezzi da gioco degli scacchi, cristallo di rocca, Egitto (?), secc. X-XI, Lleida, Museu Diocesà i Comarcal.

fatimide³⁷, per quelli in avorio collocazione cronologica e provenienza non sono affatto certe.

Il gioco degli scacchi si diffuse in Europa meridionale a partire dalla metà del X secolo, attraverso al-Andalus, Sicilia e Italia meridionale. In Europa settentrionale esso iniziò a circolare grazie al commercio tra gli scandinavi e l'impero bizantino³⁸. Gli scacchi ebbero grande diffusione nell'occidente europeo durante il XIII secolo, epoca in cui Federico II «non esita, nella sua corte di Palermo, a sfidare i grandi campioni musulmani, e il re di Castiglia Alfonso X il Saggio, [...] fa compilare l'anno prima della sua morte un voluminoso trattato dedicato ai tre giochi [...]: gli scacchi, i giochi da tavolo e i dadi»³⁹.

Chiese e abbazie medievali non di rado tesaurizzavano pezzi da gioco degli scacchi insieme a reliquiari pregiati, gioielli, olifanti, pietre e metalli preziosi. L'atteggiamento delle autorità religiose sulla pratica del gioco degli scacchi durante il Medioevo fu singolare. La Chiesa «da un lato condanna la pratica del gioco, ma dall'altro sembra tributare a taluni pezzi un culto simile a quello delle reliquie»⁴⁰. Pastoureau ha messo in risalto la sottile differenza di atteggiamento da parte della Chiesa tra il gioco e i pezzi della scacchiera, molti dei quali non sarebbero stati realizzati per essere utilizzati nelle partite di scacchi ma per far parte di un tesoro da ostentare. Non si tratta dunque di pezzi da gioco bensì di manufatti simbolici, il cui valore non riguarda la bellezza artistica ma le credenze che ruotano attorno ad essi e al tipo di materiale in cui sono realizzati, assicurando al possessore prestigio e potere⁴¹.

Vari prelati furono denunciati alle alte cariche ecclesiastiche perché sorpresi a giocare a scacchi. Il primo documento italiano noto che fa riferimento al gioco di origine indiana risale all'anno 1061. Si tratta di una lettera inviata a papa Alessandro II dal cardinale di Ostia Pier Damiani, nella quale questi denunciò il vescovo di Firenze perché sorpreso a giocare a scacchi⁴². Se le condanne da parte delle autorità ecclesiastiche nei confronti del gioco furono numerose in sinodi e concili dei secoli XI-XII, diminuirono e sparirono del tutto alla fine del Medioevo⁴³. Inoltre tali censure si dimostrarono inefficaci poiché, nonostante i numerosi ammonimenti, il gioco si diffuse sempre più, entrando a far parte a pieno diritto dell'educazione cortese e cavalleresca a partire dal XIII secolo⁴⁴.

Petrus Alphonsus, sefardita convertito, vissuto tra i secoli XI-XII, nel testo della *Disciplina Clericalis* indicava «tra le probitates di un uomo d'armi saper equitare, natare, sagittare, cestibus certare, aucupare, scacis ludere, versificari»⁴⁵. Alcuni secoli prima, nell'Iraq degli Abbasidi, la pratica del gioco degli scacchi faceva parte dell'*âdâb*, ovvero la morale d'un uomo d'educazione. I principi abbasidi erano educati attraverso varie discipline, tra cui il tiro con

l'arco, l'equitazione, l'uso della lancia e dell'ascia, il canto, l'astronomia, la conoscenza delle grandi opere letterarie, le nozioni di gastronomia ed eleganza, la pratica di un certo numero di giochi tra cui gli scacchi⁴⁶. È probabile che la tradizione abbaside si riallacciasse a quella sasanide, nella quale è noto che «i rampolli delle famiglie dell'alta società venissero introdotti anche al gioco degli scacchi e del trick-track (altro nome per il backgammon)»⁴⁷.

L'elefante eburneo del Bargello è verosimilmente il pezzo più antico della collezione scacchistica del Museo Nazionale fiorentino. Il pachiderma poggia su un piedistallo ovale decorato con due file di semplici punti trapanati. Le zampe sono addobbate con cavigliere di perle, motivi che ornano anche il collo del quadrupede. La proboscide poggia sulla base, ruotando verso l'alto, e la coda termina con un fiocco. Le orecchie aderiscono alle spalle e gli occhi sono resi attraverso linee curve incise con brevi tratti ad esse perpendicolari. Nella parte posteriore dell'elefante (Fig. 3) si rileva una decorazione a tralci intrecciati che formano cerchi ospitanti foglie al loro interno. Tale motivo potrebbe rappresentare una gualdrappa, «interpretazione confermata dal fatto che le zampe posteriori sono quasi del tutto coperte da questo disegno, mentre non lo sono le zampe anteriori e la testa»⁴⁸.



Fig. 3. Pezzo da gioco degli scacchi in forma di elefante, avorio, Iraq (?), IX sec. (?), Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Il numero di pubblicazioni scientifiche relative all'elefante in avorio del Bargello è consistente. Il pezzo da gioco è presente nel catalogo della Collezione Carrand del Bargello edito da Sangiorgi⁴⁹ nel 1895, nel quale è considerato opera del IX secolo. Umberto Rossi e Iginio Benvenuto Supino⁵⁰ lo annoverano tra i manufatti bizantini del XII secolo. Ernst Kühnel ritiene l'elefante eburneo prodotto in Iraq nei secoli IX-X⁵¹, mentre Goldschmidt lo giudica del XII⁵². Umberto Scerrato concorda con l'ipotesi di Kühnel, sostenendo che le decorazioni della gualdrappa incisa nella parte posteriore dell'elefante ricordano le «stilizzazioni di Samarra e rendono verosimile un'attribuzione dell'avorio all'arte dell'Iraq del X secolo»⁵³. Sulla decorazione fitomorfa del ma-

nufatto del Bargello si è soffermato anche Ernst Grube⁵⁴, evidenziando la relazione tra questo ornamento e quello delle sculture zoomorfe in bronzo di tradizione islamica, come il quadrupede conservato presso lo stesso Museo Nazionale fiorentino (Fig. 4). I corpi dei bronzi islamici sono infatti decorati da motivi affini⁵⁵. Ernst Grube⁵⁶ e Alessandro Sanvito⁵⁷ concordano nel considerare il pezzo da gioco degli scacchi della collezione Carrand di provenienza irachena e databile al X secolo. Giovanni Curatola e Marco Spallanzani⁵⁸ giudicano l'elefante contemporaneo agli stucchi abbasidi di Samarra (IX secolo). Anna Contadini⁵⁹, Almut von Gladiss⁶⁰ e Bettina Schindler⁶¹, d'accordo con Kühnel, lo ritengono di produzione irachena e ascrivibile ai secoli IX-X.

È stata unanimemente accettata dalla critica la funzione del pachiderma come componente del gioco degli scacchi. In India gli elefanti svolgevano un ruolo primario nella scacchiera. Gli Arabi conservarono il pezzo all'interno del gioco durante i primi secoli dopo l'avvento dell'Islam, per modificarlo successivamente in pezzi stilizzati che mantenevano solo le zanne. Per Alessandro Sanvito, all'epoca in cui si suppone risalga il manufatto del Bargello, la composizione degli eserciti prevedeva la presenza di elefanti⁶². Questi facevano già parte delle milizie indiane e la loro presenza in quelle sasanidi è provata sia dalle fonti letterarie sia da un rilievo di Taq-i Bustan⁶³.

Nei paesi latini l'iconografia dell'elefante subì vari mutamenti e il vocabolo arabo indicante il pezzo, *al fil*, divenne «il latino *alpinus*, poi *auphinus*, trasformando l'elefante in conte, in siniscalco, in albero o in portabandiera (italiano *albero* e *alfiere*)»⁶⁴.

La raccolta di pezzi da gioco nota come Scacchi di Carlo Magno è «la più completa serie di pezzi figurati che ci sia pervenuta per trasmissione storica»⁶⁵. Essa è custodita a Parigi presso il *Cabinet de Médailles et Antiques* della *Bibliothèque National de France* ma proviene dal tesoro dell'abbazia di Saint-Denis.



Fig. 4. Quadrupede, bronzo, Spagna (?), X secolo (?), Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Contiene quattro elementi in cui è rappresentato l'elefante. I pezzi parigini sono ritenuti dalla critica realizzati in Italia meridionale da eborarii operanti nella costiera amalfitana agli inizi del XII secolo⁶⁶.

Se ci sono alcuni elementi che accomunano i pezzi della *Bibliothèque Nationale de France* all'elefante del Bargello, come la gualdrappa e il piedistallo ovale su cui poggiano entrambi, sono tuttavia ben evidenti le differenze fra essi. Il pachiderma fiorentino è caratterizzato da linee arrotondate e aggraziate, mentre gli scacchi parigini sono contraddistinti da un'architettura piuttosto statica e spigolosa.

Dalla rapida indagine sulla storia degli studi tracciata in precedenza, risulta evidente che la critica si sia orientata pressoché unanimemente verso un'attribuzione del manufatto del Bargello alla tradizione abbaside irachena dei secoli IX-X, considerando l'elefante uno dei primi pezzi islamici da gioco degli scacchi conosciuti. Tale attribuzione è dovuta al parallelo tra le decorazioni a palmette intagliate nella parte posteriore del pachiderma fiorentino e le decorazioni fitomorfe degli stucchi di Samarra riferibili allo Stile A (Fig. 5), datati al IX secolo⁶⁷. Non si può negare la significativa vicinanza tra le decorazioni dell'avorio del Bargello e gli stucchi sopracitati. Tuttavia è complicato stabilire se e con quali modalità una decorazione architettonica in stucco possa aver ispirato gli ornamenti di un manufatto eburneo dalle ridotte dimensioni come quello del Museo Nazionale di Firenze. Non essendoci paralleli convincenti con altri manufatti, come ha sottolineato Grube⁶⁸, le argomentazioni proposte circa l'origine irachena del manufatto rimangono le più verosimili.

Le ipotesi relative a tale provenienza e alla datazione al IX secolo dell'ele-

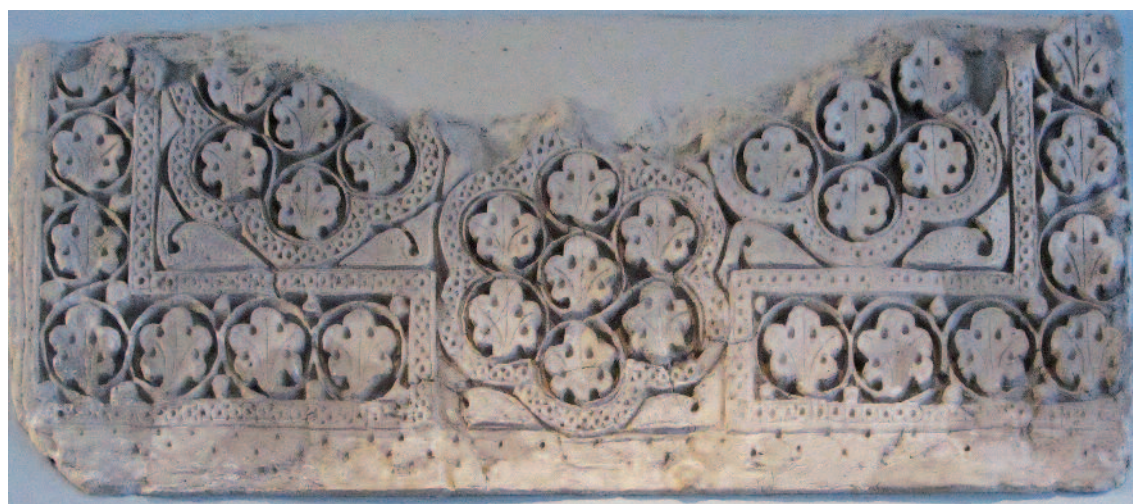


Fig. 5. Stucchi di Samarra, Iraq, IX sec., Berlino, Museum für Islamische Kunst.



Fig. 6. Pezzo da gioco degli scacchi, cristallo di rocca, Egitto (?), secc. X-XI, Capua, Museo Diocesano.

fante della collezione Carrand, sono plausibili anche perché i pezzi di scacchi “naturalistici”, come affermato in precedenza, si sarebbero realizzati solamente durante il periodo di formazione dell’arte islamica, diventando sempre più rari nei secoli successivi. I pezzi in cristallo di rocca testimoniano l’evoluzione verso le forme astratte, anche se spesso sono decorati con motivi fitomorfi e zoomorfi (Fig. 6).

Sono auspicabili ulteriori approfondimenti sul manufatto del Bargello, che prendano in considerazione la trasmissione del gioco degli scacchi dalla Persia all’Iraq abbaside. Di tale passaggio, l’elefante fiorentino potrebbe infatti costituire una testimonianza tangibile.

Referenze fotografiche

Fig. 1, da *Islam specchio d'Oriente. Rarità e preziosi nelle collezioni statali fiorentine*, catalogo della mostra a cura di G. Damiani-M. Scalini, Palazzo Pitti, Firenze (23 aprile-1 settembre 2002), Livorno 200, n. 55, p. 82.

Fig. 2, da *Les Andalousies. De Damas à Cordoue*, catalogo della mostra a cura di M. Bernus-Taylor, Institut du monde arabe, Parigi (28 novembre 2000-15 aprile 2001), Parigi 2000, n. 204, p. 174.

Fig. 3, da E. Kühnel, *Die islamischen Elfenbeinskulpturen. VII-XIII Jahrhundert*, Berlino 1971, fig. 14b.

Fig. 4, da *Islam specchio d'Oriente. Rarità e preziosi nelle collezioni statali fiorentine*, catalogo della mostra a cura di G. Damiani-M. Scalini, Palazzo Pitti, Firenze (23 aprile-1 settembre 2002), Livorno 200, n. 94, p. 120.

Fig. 5, Foto D. Anedda.

Fig. 6, da *Gli Arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizioni*, a cura di F. Gabrieli-U. Scerrato, Milano 1979, p. 501.

NOTE

1. Studio elaborato nell'ambito dell'assegno di ricerca finanziato dalla Regione Autonoma della Sardegna tramite il programma Master & Back. Ringrazio la dottoressa Ornella Corda per il controllo e la revisione finale dei testi.
2. J. PHYSICK, *The Victoria and Albert Museum. The History of Its Building*, Londra 1982.
3. E. VERON, *Histoire de l'Union Centrale, son origine, son present, son avenir. Union Central des Beaux Arts appliqués à l'Industrie*, in *La Chronique des Arts et de la Curiosité. Supplément a la Gazette de Beaux-Arts*, XXXI, Parigi 1874, pp. 297-299.
4. *La storia del Bargello. 100 capolavori da scoprire*, a cura di B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2004, p. 29.
5. G. GAETA-BERTELÀ, *La donazione Carrand al Museo Nazionale del Bargello*, in *Omaggio ai Carrand. Arti del Medio Evo e del Rinascimento*, a cura di G. Gaeta Bertelà-B. Paolozzi Strozzi, Firenze 1989, pp. 1-38.
6. U. SCERRATO, *Arte islamica in Italia*, in *Gli Arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizioni*, a cura di F. Gabrieli-U. Scerrato, Milano 1979, pp. 271-571: 447-477, figg. 548-550.
7. B. SCHINDLER, *L'avorio. Tecnica e materiali*, Firenze 2007, p. 5.
8. B. SCHINDLER, *L'avorio...*, 2007, p. 5.
9. Per la lavorazione e il riutilizzo dell'avorio in epoca tardoantica e altomedievale cfr. A. CUTLER, *The craft of ivory. Sources, techniques, and uses in the Mediterranean world. A.D. 200-1400*, Washington 1985. I volumi di A. CUTLER, *Late antique and byzantine ivory carving*, Aldershot 1998 e *Image making in Byzantium, Sasanian Persia and the early muslim world: images and cultures*, Farnham 2009, raccolgono ventotto articoli scritti su avori romani, bizantini e islamici.
10. M. PASTOUREAU, *Medioevo simbolico*, Bari 2005, p. 254.
11. *Idem*, *Medioevo...*, 2005, p. 255.
12. *Ibidem*.
13. *Ibidem*.
14. B. SCHINDLER, *L'avorio...*, 2007, pp. 8-9.
15. E. KÜHNEL, *Die islamischen Elfenbeinskulpturen. VII-XIII Jahrhundert*, Berlino 1971, pp. 32-51.
16. P.B. Cott, *Siculo-Arabic Ivories*, Princeton 1939.
17. B. SCHINDLER, *L'avorio...*, 2007, p. 9.
18. G. CURATOLA-M. SPALLANZANI, *Cofanetto*, in *Omaggio ai Carrand. Arti del Medio Evo e del Rinascimento*, a cura di G. Gaeta Bertelà-B. Paolozzi Strozzi, Firenze 1989, n. 144, pp. 351-353.
19. A. GALÁN Y GALINDO, *Marfiles medievales del Islam*, vol. II, Cordova 2005, n. 13008, p. 266.

20. G. CURATOLA-M. SPALLANZANI, *Sei placchette, già montate a cofanetto*, in *Omaggio ai Carrand...*, 1989, n. 145, pp. 353-354.
21. G. VACCARI, *Placchetta con grifi*, in *Nobiles officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, catalogo della mostra a cura di M. Andaloro, Palazzo dei Normanni, Palermo (17 dicembre 2003-10 marzo 2004), Hofburg, Schweizerhof, Alte Geistliche Schatzkammer, Vienna, (30 marzo-13 giugno 2004), Catania 2006, n. II. 18, p. 153.
22. A. VON GLADISS, *Olifante*, in *Islam specchio d'Oriente. Rarità e preziosi nelle collezioni statali fiorentine*, catalogo della mostra a cura di G. Damiani-M. Scalini, Palazzo Pitti, Firenze (23 aprile-1 settembre 2002), Livorno 2002, n. 54, p. 81.
23. A. SANVITO, *Scacchi e tavole da gioco nella collezione Carrand*, Firenze 2000, n. 3, pp. 20-21.
24. *Idem*, *Scacchi e tavole...*, 2000, n. 1, pp. 10-18.
25. A. PANAINO, *La novella degli scacchi e della tavola reale. Un'antica fonte orientale sui due giochi da tavoliere più diffusi nel mondo eurasiatico tra Tardoantico e Medioevo e sulla loro simbologia militare e astrale. Testo pahlavi, traduzione e commento al Wizarīšn ī cātrang ud nihīšn ī nēw-ardaxsīr; "La spiegazione degli scacchi e la disposizione della tavola reale"*, Abbiategrasso 1999, pp. 142-156.
26. A. PANAINO, *La novella...*, 1999, pp. 156-157.
27. Per la storia del gioco degli scacchi cfr. H.J.R. MURRAY, *A history of chess*, Oxford 1913. Nonostante l'dizione del testo di Murray non sia recente, esso costituisce un'opera fondamentale sulla storia degli scacchi. Cfr inoltre A. CHICCO-G. PORRECA, *Il libro completo degli scacchi*, Milano 1959.
28. Per una breve storia di credenze e tradizioni medievali sul gioco degli scacchi cfr. M. PASTOUREAU, *Medioevo...*, 2005, pp. 247-250.
29. A. BORRUSO, *Da Oriente a Occidente*, Palermo 2006, pp. 90-91.
30. A. CONTADINI, *Islamic ivory chess pieces, Draughtsman and Dice*, in *Islamic Art in the Ashmolean Museum*, vol. I, a cura di J. Allan, Oxford 1995, pp. 111-154:111.
31. A. PANAINO, *La novella...*, 1999, p. 182.
32. *IDEM*, *Islamic ivory...*, 1995, p. 144, nota 4.
33. *IDEM*, *Islamic ivory...*, 1995, p. 111.
34. M. PASTOUREAU, *Medioevo...*, 2005, p. 247.
35. M. BERNUS-TAYLOR, *Pièces d'un jeu d'échecs*, in *Les Andalousies. De Damas à Cordoue*, catalogo della mostra a cura di M. Bernus-Taylor, Institut du monde arabe, Parigi (28 novembre 2000-15 aprile 2001), Parigi 2000, n. 204, p. 174.
36. M. VENEZIA, *Reliquiario di S. Eugenio*, in *Nobiles officinae...*, 2006, n. V. 5, p. 322.
37. M. BERNUS-TAYLOR, *Pièces d'un jeu...*, 2000, n. 204, p. 174.
38. M. PASTOUREAU, *Medioevo...*, 2005, p. 247.
39. *IDEM*, *Medioevo...*, 2005, p. 253.
40. *IDEM*, *Medioevo...*, 2005, pp. 251-252.
41. M. Pastoureau, *Medioevo...*, 2005, pp. 253-254.
42. M. LEONCINI, *Antiche testimonianze degli scacchi in Toscana (sec. XI-XIV)*, Milano 2010, pp. 5-7. Per la notizia sulla lettera inviata al papa dal cardinale Pier Damiani, che sorprese il vescovo di Firenze mentre giocava a scacchi, cfr. inoltre L. SPECIALE, *Il gioco dei re. Intorno agli "Scacchi di Carlomagno"*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, atti del convegno internazionale di studi, (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A.C. Quintavalle, Parma 2007, pp. 238-248; L. SPECIALE, *Gli scacchi nell'Occidente latino. Materiali e appunti per un dossier iconografico*, in *Gli scacchi e il chiostro*, atti del convegno nazionale di studi, (Brescia, 10 febbraio 2006), a cura di A. Baronio, *Civiltà Bresciana*, 16, 2007, pp. 97-128.
43. M. PASTOUREAU, *Medioevo...*, 2005, p. 252.

44. *Ibidem*.
45. L. SPECIALE, *Ludus scachorum: il gioco dei re. Forma e iconografia degli scacchi tra l'Italia meridionale e l'Europa*, in *L'enigma degli avori medievali. Da Amalfi a Salerno*, vol. I, catalogo della mostra a cura di F. Bologna, Museo Diocesano, Salerno (20 dicembre 2007-30 aprile 2008), Napoli 2008, pp. 203-229: 212.
46. S. MAKARIOU, *Le jeu d'échecs, une pratique de l'aristocratie entre Islam et chrétienté des IX^e-XIII^e siècles*, in *L'aristocratie, les arts et l'architecture à l'époque romane*, actes des XXXVII^e Journées Romanes de Cuxa, (8-15 juillet 2004), *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 36, 2005, pp. 127-140: 132.
47. A. PANAINO, *La novella...*, 1999, p. 51.
48. E.J. GRUBE, *Figura di elefante in avorio*, in *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia*, catalogo della mostra a cura di G. Curatola, Palazzo Ducale, Venezia (30 ottobre 1993-30 aprile 1994), Cinisello Balsamo 1993, n. 5, pp. 69-71.
49. G. SANGIORGI, *Collection Carrand au Bargello*, Roma 1895, p. 12, fig. 15.
50. U. ROSSI-B. SUPINO, *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze*, Roma 1898, n. 63, p. 218.
51. *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München*, a cura di F.P.T. SARRE-F.R. MARTIN, vol. III, Monaco di Baviera 1912, n. 2152; E. KÜHNEL, *Islamische Kleinkunst*, Berlino, 1925, p. 194, fig. 160; *IDEM, Die islamischen...*, 1971, n. 14, pp. 29-30.
52. A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Romanischen Zeit, XI-XIII Jahrhundert*, Berlino 1926, n. 255, p. 53.
53. U. SCERRATO, *Arte islamica...* 1979, pp. 465-466, fig. 549.
54. G. CURATOLA, *Piccola scultura*, in *Islam specchio...*, 2002, n. 94, p. 120.
55. E.J. GRUBE, *Figura di elefante...*, in *Eredità dell'Islam...*, 1993, n. 5, pp. 69-71.
56. *IDEM, Il mondo Islamico al tempo di Marco Polo*, in *Venezia e l'Oriente. Arte, commercio, civiltà al tempo di Marco Polo*, a cura di A. Zorzi, Milano 1981, pp. 101-158: 140, fig. 143.
57. A. SANVITO, *Scacchi e tavole da gioco nella collezione Carrand*, Firenze 2000, n. 5, pp. 24-25.
58. G. CURATOLA-M. SPALLANZANI, *Pezzo del gioco degli scacchi, in forma di elefante*, in *Omaggio ai Carrand...*, 1989, n. 143, p. 351; Cfr. inoltre G. CURATOLA-G. SCARCIA, *Le arti nell'Islam*, 2 edizione, Urbino 2001, p. 259, fig. 111; G. Curatola, *Arte Islamica*, La grande storia dell'arte, 26, Milano 2006, p. 104, fig. I.
59. A. CONTADINI, *Islamic ivory...*, 1995, p. 144, fig. 2, nota 3.
60. A. VON GLADISS, *Pezzo da scacchi in forma di elefante*, in *Islam specchio...*, 2002, n. 55, p. 82.
61. B. SCHINDLER, *L'avorio...*, 2007, p. 16.
62. A. SANVITO, *Scacchi e tavole da gioco nella collezione Carrand*, Firenze 2000, p. 24.
63. A. PANAINO, *La novella...*, 1999, pp. 179-180, nota 197.
64. M. PASTOUREAU, *Medioevo...*, 2005, p. 259.
65. L. SPECIALE, *Ludus scachorum...*, in *L'enigma degli avori...*, 2008, pp. 203-229: 203.
66. *Idem, Ludus scachorum...*, in *L'enigma degli avori...*, pp. 203-229.
67. R. ETTINGHAUSEN-O. GRABAR, *Arte y arquitectura del Islam. 650-1250*, Madrid 1997, pp. 112-114.
68. E.J. GRUBE, *Figura di elefante...*, in *Eredità dell'Islam...*, 1993, n. 5, pp. 69-71: 70.

Roberta Cruciana

Il Beato Agostino Novello nelle arti decorative e nella cultura artistica dei secoli XIV-XIX tra Toscana e Sicilia

La fama di santità di Agostino Novello, Beato agostiniano sulle cui origini, verosimilmente siciliane, sono state tramandate nel corso dei secoli discordanti notizie, risale a pochi anni dopo la sua morte, avvenuta a Siena il 19 maggio 1309¹. Ciò è evidente considerando la produzione artistica toscana e siciliana, e nello specifico quella senese e termitana, che lo riguarda, fiorente in un arco di tempo compreso tra il XIV e il XIX secolo.

La diffusione del culto di questo Beato e le origini della sua iconografia sono da ricondurre alla Siena di inizio Trecento: il riferimento è al dipinto *Il Beato Agostino Novello e quattro suoi miracoli* di Simone Martini (Fig. 1), che divenne in breve tempo il modello a cui guardò la successiva produzione artistica toscana e non solo². La devozione nei confronti del Beato Agostino fu molto sentita e viva per tutto il secolo e poi ancora nel successivo, mentre in Sicilia, e in particolar modo a Termini Imerese, cittadina della provincia di Palermo tra le località che nel



Fig. 1. Simone Martini, *Il Beato Agostino Novello e quattro suoi miracoli*, Siena, Pinacoteca Nazionale. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Foto Soprintendenza BSAE di Siena e Grosseto.

corso del tempo ne hanno reclamato i natali, il culto nei suoi confronti ebbe un grande impulso nella prima metà del XVII secolo, in seguito all'arrivo in città, il 25 luglio 1620, di alcune sue venerate reliquie (ulna e radio) donate dal Granduca di Toscana Cosimo II de' Medici.

A prescindere da quelli che furono i natali del Beato Agostino, è indubbio che a Termini nel corso dei secoli si sviluppò una produzione artistica molto vivace e articolata, fino al progressivo affermarsi di un'iconografia che, avendo alla base il modello fissato dall'opera senese di Simone Martini, ben presto si delineò con caratteri precisi e originali rispetto a quanto era stato precedentemente in Toscana. In questo contesto le arti decorative rappresentarono un efficace mezzo di propaganda funzionale alla diffusione di una devozione nei confronti del Beato soprattutto in quegli strati della popolazione poco o per nulla colti e meno agiati, e per questo più soggetti a disagi di varia natura e con una forte religiosità, a maggior ragione indirizzata a Beati o Santi di origine locale.

Secondo un'antica tradizione, il Nostro figurerebbe in abiti da guerriero in una porzione superstite della decorazione pittorica del soffitto ligneo della chiesa di Sant'Agostino a Palermo. Per il Corrao si tratta del "B. Agostino Novelli, poiché 1) porta in capo una corona principesca [...] e questa esprime la dignità di Vicerè, conferitagli da Re Manfredi; 2) alla destra ha uno stemma gentilizio, significante la nobiltà del suo casato [...]; 3) alla sinistra una spada, che accusa la qualità di guerriero, per cui egli andò a combattere nella battaglia di Benevento a difesa del suo signore"³. Ora, si tratta di un'iconografia davvero particolare che non trova corrispettivi né in Sicilia né in Toscana, tesa a mettere in evidenza la nobiltà dei suoi natali e il periodo trascorso alla corte del re Manfredi prima della conversione. Soltanto un'eventuale precisa scelta della committenza in questo senso, volta a dare lustro alle origini del convento palermitano dove, secondo la tradizione, il Beato aveva preso l'abito agostiniano, potrebbe aiutare a spiegarla.

Ritornando all'arrivo, nel luglio del 1620, delle sacre reliquie del Beato Agostino nella città di Termini, non si hanno notizie circa la loro prima sistemazione. Successivamente furono collocate entro un'urna d'argento, opera del 1622 del celebre argentiere Michele Ricca⁴. Scrive Maurizio Vitella che "l'aver fatto eseguire la prima urna a questo argentiere palermitano conferma la grande devozione che i termitani nutrivano verso il loro Beato concittadino. Michele Ricca, infatti, documentato attivo dal 1614 al 1659, era uno dei migliori artisti attivi nel palermitano, impegnato a fornire varie suppellettili ai Padri Domenicani del capoluogo, ad approntare l'arca di San Gerlando per il Duomo di Agrigento e a "scolpire" la mazza capitolare per la Chiesa Madre della vicina Caccamo"⁵. Purtroppo, non si hanno notizie di questa cassa argentea, che nella prima metà del XVIII secolo fu poi sostituita dal reliquiario ad urna a giorno in argento sbalzato e cesellato (Fig. 2) attual-



Fig. 2. Argentiere palermitano, 1735, *Reliquiario ad urna del Beato Agostino Novello*, Termini Imerese, Chiesa Madre San Nicola di Bari.

mente collocato alla sinistra dell'altare della cappella dedicata al Beato all'interno del Duomo termitano⁶. Si tratta di un'opera realizzata nel 1735 a Palermo: l'urna presenta l'emblema del capoluogo siciliano, ovvero l'aquila a volo alto e la sigla RVP (*Regia Urbs Panormi*)⁷, e il punzone alfanumerico del console degli orafi e argentieri di Palermo AG735, che si riferisce ad Antonio Gullotta, documentato alla più alta carica proprio in quell'anno⁸. Il reliquiario ad urna, a pianta quadrangolare con lati rettangolari e copertura piramidale, tipologicamente si può accostare ad altre tre opere, cronologicamente antecedenti, realizzate per la Maggior Chiesa di Termini: si tratta delle urne destinate ad accogliere le spoglie di Santa Candida, Santa Basilla e San Calogero romano⁹.

Anche il tesoro di Santa Maria della Scala di Siena custodisce un prezioso reliquiario contenente un dito del Beato Agostino Novello in argento sbalzato e cesellato, legno e vetro, opera di orafo senese di fine XVII-inizio del XVIII secolo¹⁰, ma ancora fortemente legato a moduli stilistici seicenteschi (Fig. 3).

Ritornando al reliquiario ad urna di Termini, è d'interesse evidenziare come, a distanza di poco più di quattro secoli, nei due medaglioni laterali in cui compare a sbalzo il Beato Agostino la sua iconografia presenti alcune diver-



Fig. 3. Orafo senese, fine XVII-inizio XVIII sec.,
Reliquiario del Beato Agostino Novello, Siena,
 tesoro di Santa Maria della Scala.
 Immagine tratta da L'Oro di Siena. *Il Tesoro
 di Santa Maria della Scala*, catalogo della mostra
 a cura di L. Bellosi, Ginevra-Milano 2001.

a cui si è più volte fatto cenno finora, essa faceva parte originariamente del complesso sepolcrale dedicato al Beato nella chiesa di Sant'Agostino di Siena¹², dove venne a costituirsi con forza il culto promosso dagli Agostiniani volto a fare di lui un nuovo patrono della città, in competizione con gli altri ordini mendicanti senesi. Dunque, la prima iconografia del Beato Agostino Novello nasce sì da esigenze devozionali e cultuali, ma risentendo indubbiamente della propaganda politico-religiosa portata avanti dagli Agostiniani senesi a favore del proprio Ordine, che in quegli anni aveva nel Nostro un esponente di spicco, dal forte carisma e di sicuro impatto sui fedeli. Il Beato, inserito in un contesto silvestre con alberi e uccellini variopinti a evocare la vita eremitica, è raffigurato in piedi con l'abito agostiniano. Colpisce, trattandosi di un Beato, la presenza dell'aureola dorata¹³ a circondare il volto. Due i suoi attributi iconografici peculiari: l'angelo che gli sussurra all'orecchio, mentre lo indica con l'indice destro, e il libro rosso. Se l'angelo allude alla volontà divina, verosimilmente un riferimento all'ingresso del Beato nell'Ordine agostiniano dopo aver superato qualche remora, il libro

genze rispetto al canone fissato agli inizi del XIV secolo¹¹ dall'opera di Simone Martini, di cui si dirà tra poco, con la quale continua a mantenere comunque uno stretto legame. Il suo volto è ancora circondato dall'aureola raggiata come nella tavola di Simone, ed egli ugualmente tiene il libro in mano, ma il suo attributo iconografico più tipico, ovvero l'angioletto sussurrante all'orecchio, è in questo caso raffigurato sotto forma di uccello. Colpiscono poi almeno altri due elementi: la chiave che il Nostro impugna con la mano destra, riferimento al libero accesso che durante la sua vita aveva avuto nei palazzi Apostolici che è del tutto estraneo alla cultura toscana, e che sarebbe diventato pressoché una costante nella produzione artistica siciliana del XVIII e del XIX secolo; e il teschio, su cui egli posa la mano sinistra.

E venendo all'opera del Martini,

con molta probabilità si riferisce al fatto che egli per tutta la sua vita seguì quanto indicato nelle Scritture, oltre ad essere anche un rimando al suo impegno profuso per la redazione delle *Constitutiones* dell'Ordine. Ai lati dello scomparto centrale troviamo invece quattro miracoli *post mortem* verificatisi per sua intercessione (un bambino morso da un cane; un bambino caduto da un'altana; un cavaliere caduto in un burrone; il figlio di Margherita e Minguccio Paganelli caduto dalla culla), "descritti con la duplice scansione degli *ex-voto*: il momento della tragedia con l'apparizione miracolosa del Beato e quello del rendimento di grazie"¹⁴.

Continuando a considerare la produzione artistica del Trecento senese, la figura del Beato Agostino con la tipica iconografia fissata da Simone Martini sarebbe presente anche in un affresco dell'Ospedale del Santa Maria della Scala, segnalato dal Kaftal come un'opera della scuola di Pietro Lorenzetti¹⁵. Ed ancora, il terzo affresco sulla parete sinistra del grande vano denominato Pellegrinaio, decorato sotto il rettore Giovanni di Francesco Buzzichelli (1434-1444), raffigura proprio il Beato Agostino che conferisce l'investitura al Rettore dello Spedale. Si tratta di un'opera del 1442 di Priamo di Pietro della Quercia¹⁶, fratello dello scultore Jacopo, che narra un episodio verosimilmente mai verificatosi, di cui peraltro le vite del Beato non fanno cenno. Pressappoco

negli stessi anni, ritroviamo il Beato Agostino in una commissione per la nuova sacrestia dell'Ospedale, ovvero nello sportello esterno dell'*Arliquiera* di Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta eseguita tra il 1445 e il 1449 ca.¹⁷ (Fig. 4). L'opera è composta, infatti, da due sportelli dipinti che originariamente chiudevano un vano a muro conte-



Fig. 4. Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, 1445-1449 ca., *Arliquiera* (a sportelli chiusi), Siena, Pinacoteca Nazionale. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Foto Soprintendenza BSAE di Siena e Grosseto.

nente diverse reliquie allora molto venerate¹⁸, precedentemente custodite in un cassone posto ai piedi dell'affresco della *Madonna del Manto* di Domenico di Bartolo nell'omonima cappella; sul lato esterno è raffigurata una teoria di Santi e Beati senesi o comunque particolarmente legati alla città di Siena¹⁹, tra i quali il Beato Agostino Novello nell'atto di donare l'abito al rettore dello Spedale, mentre sul lato interno troviamo Storie della Passione di Cristo. Dunque il Vecchietta, con una linea ancora decisamente goticeggiante che si staglia sul fondo aureo, a sottolineare ancora di più l'alone di sacralità dei personaggi rappresentati, ripropone la medesima iconografia già riscontrata nell'affresco del Pellegrinaio di Priamo della Quercia, evidentemente seguendo quanto richiesto espressamente dalla committenza che, peraltro, per le due opere è identica. Il fatto che Agostino sia presente contestualmente ai quattro Santi Patroni di Siena e a Santi o Beati fortemente legati alla città e alla storia dell'Ospedale sottolinea come ancora alla metà del XV secolo il suo culto fosse decisamente radicato e diffuso, soprattutto per il ricordo della sua attività assistenziale a favore degli ammalati, dei pellegrini e dei bisognosi nonché di quella organizzativa svolta all'interno del Santa Maria della Scala.

In considerazione delle opere che ci sono pervenute, appare comunque evidente come già a partire dal XVI secolo in qualche modo si attenui progressivamente la "fortuna" del Beato Agostino: la questione è senza dubbio da mettere in relazione con l'affermarsi del culto particolarmente forte e sentito nei confronti di San Bernardino e Santa Caterina, canonizzati rispettivamente nel 1450 e nel 1461. Inoltre, a differenza dei cosiddetti Santi o Beati *novelli*, Agostino non poteva neppure vantare natali senesi, e questo ritengo che col passare del tempo abbia influito e non poco. Non a caso, in una serie di tredici dipinti del XVII secolo conservati nella Sagrestia della Società di Esecutori di Pie Disposizioni del Santa Maria della Scala²⁰, accanto ai vari Beati "autoctoni" Pietro Pettinaio, Ambrogio Sansedoni, Andrea Gallerani, Giovanni Colombini, Gioacchino dei Serviti, Franco da Grotti, etc., il Nostro non figura.

Lo ritroviamo, invece, in un dipinto di inizio Settecento dell'Eremo di Lecce, dove egli appare entro un tondo in atteggiamento benedicente e a mezzo busto; sotto di lui si trova un cartiglio, che lo indica come Beato Agostino Novello da Terano. Contestualmente sono presenti altri trentadue Beati agostiniani che circondano il Cristo crocifisso che si trova al centro della tavola, conosciuta come l'*Albero genealogico della santità fiorita a Lecce*. I personaggi rappresentati sono dunque trentatré, come gli anni di Cristo quando morì sulla croce, e la loro presenza nell'opera si giustifica come "discendenza" del sangue del Redentore, nel cui nome vissero esemplarmente le loro vite terrene. D'altra parte, il Beato Agostino Novello doveva figurare in diverse opere dell'Eremo di San Leonardo al Lago, purtroppo non pervenute²¹.

È del 1755 una statua in stucco che si trova nella chiesa di Sant'Agostino di Siena, prima opera nota dello scultore Giuseppe Silini, che si fa apprezzare per il senso di moto impresso alla figura stante e per l'arioso panneggio dell'abito del Beato (Fig. 5). La realizzazione della statua, collocata tra il secondo e il terzo altare della navata destra, è da mettere in relazione con il rifacimento neoclassico della chiesa da parte dell'architetto napoletano Luigi Vanvitelli, dopo il grave incendio del 1747. Ai fini del nostro discorso, colpisce nell'opera la presenza del teschio, con il quale Agostino in atteggiamento estatico sembra instaurare un muto colloquio. Si tratta di attributo iconografico insolito e non documentato in ambito toscano prima di questo momento, presente invece, come già visto, in un'opera siciliana pressoché coeva, ovvero nei medaglioni laterali dell'urna reliquiaria del 1735 di Termini Imerese.



Fig. 5. G. Silini, 1755, *Il Beato Agostino Novello*, Siena, Chiesa di Sant'Agostino.

E rimanendo in Sicilia, il dipinto più antico tra quelli custoditi a Termine Imerese che riguarda Agostino Novello è attribuito²² al pittore e architetto terminitano Vincenzo La Barbera²³, verosimilmente realizzato intorno al 1620 in occasione delle solenni celebrazioni per la traslazione delle reliquie del Beato dalla città di Siena (Fig. 6). L'opera codifica una rappresentazione che innesta sul modello simoniano degli elementi iconografici che in Sicilia, nei secoli successivi, sarebbero poi divenuti delle vere e proprie costanti: la chiave aurea, simbolo degli importanti incarichi pontifici da lui rivestiti, e il giglio,



Fig. 6. V. La Barbera (attr.), 1620 ca., *Il Beato Agostino Novello*, Termini Imerese, Chiesa Madre San Nicola di Bari.

emblema della purezza di spirito.

Attributi che non a caso ritroviamo nell'opera firmata dal pittore Giovanni Bonomo di Caccamo e datata 1735, proveniente dalla chiesa di Maria SS. della Misericordia di Termini e oggi al Museo Civico "Baldassare Romano" della stessa città. La tela vede la presenza del Beato Agostino Novello tra i Santi Calogero, Marina e Rosalia nell'atto di intercedere, insieme alla Vergine Maria, in favore della città di Termini. La raffigurazione del Beato Agostino ricalca molto da vicino quella dell'urna reli-

quiaria in argento già considerata in precedenza, realizzata peraltro nello stesso anno.

Nello stesso periodo, Giovanni Bonomo dovette probabilmente realizzare anche un'altra opera in cui compare il Beato secondo un'iconografia che non ha precedenti, dipinto che fu commissionato dalla Congregazione dei preti assistenti i moribondi²⁴ che aveva sede nella chiesa di Santa Maria della Consolazione di Termini²⁵, dove tutt'oggi l'opera si trova (Fig. 7). Non a caso il dipinto, che si rifà a schemi ancora chiaramente novelleschi e ad esperienze "a lume di notte" di ascendenza fiamminga non estranei alla formazione del pittore, raffigura il sant'uomo nel momento del trapasso, con l'abito agostiniano e il crocifisso nella mano sinistra; alla sua destra compare l'angelo che sembra quasi prenderlo per mano e guidarlo verso la Vergine e Cristo che si trovano nella parte superiore della tela. Ad assisterlo nel suo deliquio sono poi anche alcuni confratelli in preghiera, uno dei quali intento a leggere un libro di *requiem*²⁶, e Sant'Agostino e Santa Monica, ai quali la Vergine ha appena

donato la cintura, secondo un'iconografia molto diffusa nella Sicilia dell'epoca; in basso a sinistra sono raffigurati due angioletti, uno dei quali ha nella mano destra il giglio, attributo iconografico del Beato.

Nella Chiesa Madre di Termini si trovano poi alcune opere che raffigurano episodi della vita del Beato, o comunque rappresentano simbolicamente momenti importanti nella sua esistenza terrena, evidentemente su precisi dettami della committenza. Nella cappella proprio a lui intitolata sono conservati due affreschi staccati di ignoto pittore siciliano del XVIII secolo. Il primo si riferisce alla conse-

gna della chiave apostolica da parte del Papa Niccolò IV. L'altro affresco narra un episodio verificatosi nel 1300 durante il Capitolo generale dell'Ordine degli Eremitani convocato a Napoli dal Nostro, nel corso del quale egli rinunciò alla carica di Generale dell'Ordine che ricopriva da appena due anni. Secondo la tradizione, in quell'occasione "nonostante gli attestati di stima di Carlo II, che donò agli Agostiniani la testa di S. Luca Evangelista, e le suppliche dei capitolari, che per giorni si rifiutarono di dargli un successore, A. si svincolò dalle cure del generalato"²⁷. L'affresco in questione proprio ricorda proprio il momento in cui il sovrano sta per consegnare nelle mani di Agostino la sacra reliquia. Ed ancora, si segnalano le due tele del pittore palermitano Tommaso Pollace²⁸ firmate e datate 1784, collocate ai lati dell'altare di San Nicola di Myra, nel lato destro del transetto della chiesa Madre termitana: *Il Beato Agostino Novello che riceve la chiave apostolica da Papa Niccolò IV* e *Il Beato Agostino Novello che consegna la veste religiosa ad un*



Fig. 7. G. Bonomo (attr.), terzo/quarto decennio del XVIII sec, *La morte del Beato Agostino Novello*, Termini Imerese, Chiesa di Santa Maria della Consolazione.



Fig. 8. Ignoto pittore siciliano, XVIII sec., *Il Beato Agostino Novello*, Termini Imerese, Chiesa di San Carlo Borromeo.

buti iconografici, i primi due, come visto, tipici della produzione artistica siciliana a partire dalla prima metà del Seicento, l'ultimo invece ben più antico e di derivazione toscana. Ne sono un esempio il dipinto settecentesco custodito nella sagrestia della chiesa di San Carlo Borromeo (Fig. 8), oppure la tela realizzata dal termitano Francesco Cirese²⁹, probabilmente nei decenni centrali del XIX secolo, su commissione dei Padri Cappuccini ed oggi nella sagrestia della chiesa di San Girolamo. Ed ancora il dipinto di Andrea Sotile³⁰ custodito gelosamente dalle Clarisse nella chiesa di San Marco Evangelista (Fig. 9), in cui il Beato è raffigurato seduto ad un tavolo, intento questa volta a scrivere il libro, esplicito riferimento alla sua partecipazione alla redazione delle Costituzioni dell'Ordine Agostiniano.

guerriero.

Ciò che appare evidente considerando la produzione artistica che riguarda il Beato Agostino Novello dalla seconda metà del XVIII secolo e poi per tutto il XIX nella città di Termini è il fatto che si afferma presso la committenza, rappresentata esclusivamente dagli ordini religiosi, la tendenza a raffigurarlo in una maniera che potremmo definire intimista e raccolta, che lo vede all'interno di una stanza in compagnia dell'angelo di ascendenza simoniana che ora è sempre di dimensioni naturali. Il giglio, la chiave e il libro sono i suoi immancabili attri-

Roberta Cruciatata

Il Beato Agostino Novello nelle arti decorative e nella cultura artistica dei secoli XIV-XIX tra Toscana e Sicilia



Fig. 9. A. Sottile, XIX sec., *Il Beato Agostino Novello*, Termini Imerese, Chiesa di San Marco Evangelista del Monastero di Santa Chiara. IMMAGINE SU GENTILE CONCESSIONE DELLE CLARISSE DEL MONASTERO DI SANTA CHIARA DI TERMINI IMERESE

NOTE

1. L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, t. III, vol. I, Paris 1958, p. 157; G. KAFTAL, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952, p. 117; *Idem*, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Central and South Italian Painting*, Florence 1965, p. 145.

Appare certo che nome di battesimo del Beato fosse Matteo (A. M. GIACOMINI, *Agostino Novello*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. I, Roma 1961, II ris. 1990, p. 601). Se la sua nascita da una nobile famiglia dovrebbe collocarsi nella prima metà del XIII secolo, probabilmente nel quarto decennio, vi sono dei dubbi riguardo la città d'origine. Kaftal riporta che il Beato Agostino nacque a Termini Imerese (G. KAFTAL, *Saints ...*, 1952, p. 117; *IDEM*, *Saints ...*, 1965, p. 145. Cfr. anche G. LO CASCIO, *Descrizione dell'origine, vita, costumi, morte e miracoli del B. Agostino da Termene*, Palermo 1611; G. LIOTTA, *Il Beato Agostino Novello*, Palermo 1977), ma egli cita anche Terni e Terranova (Si tratta dell'odierna Gela. Cfr. inoltre A. CORRAO, *La Patria del Beato Agostino Novello*, Roma 1915). Giacomini dà invece per certa la nascita del Beato a Taormina (A. M. GIACOMINI, in *Bibliotheca ...*, 1990, p. 601), ma non manca di nominare Tarano (Cfr. anche G. ORSINI, *Vita del B. Agostino Novelli da Tarano in Sabina*, Roma 1707; A. VASSALLO, *Agostino Novelli a servizio del regno di Sicilia e del papato*, in *Matteo Novelli e l'agostinismo politico del trecento*, Palermo 1983). Taluni ipotizzano, invece, una sua possibile origine palermitana (Cfr. B. RIERA, *Vita Beati Augustini Novelli*, Panormi 1664 e V. AURIA, *Il Beato Agostino Novelli palermitano*, Palermo 1710). Dopo gli studi di diritto civile e canonico a Bologna, Matteo fu Prefetto della Curia presso la corte palermitana del re Manfredi di Svevia. Momento cruciale di questo periodo fu la sua partecipazione, nel 1266, alla battaglia di Benevento, evento che vide l'uccisione di Manfredi da parte di Carlo d'Angiò e la conseguente conquista angioina del Regno di Sicilia. Infatti, durante la battaglia, egli venne gravemente ferito e abbandonato sul campo; verosimilmente, fu proprio in questa occasione che egli maturò la decisione di abbracciare la vita religiosa, ritirandosi nel convento degli Agostiniani di Palermo e mutando il suo nome (Cfr. P. B. MINISTERI OSA, *La Chiesa ed il Convento di S. Agostino a Palermo*, presentazione di M.C. DI NATALE, Palermo 1994, pp. 9-10, 145. Invece, A. VASSALLO, *Agostino Novelli ...*, 1983, p. 93 ritiene che "molto probabilmente fu l'eremo degli Scirpi presso Messina che accolse il nobile Matteo Novelli e ne fece l'umile fra Agostino da Terano [...]"). Così, nell'anonimato più assoluto, il Beato si trasferì in Toscana, visitando da sud a nord la maggior parte degli eremi della provincia senese (Per approfondimenti, cfr. O. REDON, *L'eremo, la città e la foresta*, in *Lecceto e gli Eremi Agostiniani in terra di Siena*, Cinisello Balsamo-Milano 1990, p. 33). Successivamente a Roma, fu ordinato sacerdote dall'allora Priore Generale degli Agostiniani, il Beato Clemente da Osimo, che lo coinvolse nella revisione delle Costituzioni dell'Ordine, promulgate nel Capitolo Generale di Ratisbona nel

1290. Il Nostro fu poi confessore, consigliere e Penitenziere Apostolico di Papa Niccolò IV, ministero che svolse anche sotto altri due Papi, Celestino V e Bonifacio VIII. Il 25 maggio 1298 fu poi eletto Priore Generale dell'Ordine, nomina che egli avrebbe mantenuto fino al 1300, data nella quale vi rinunciò per ritirarsi a vita solitaria e contemplativa. Agostino visse così i suoi ultimi anni nell'eremo di San Leonardo della Selva del Lago, nei pressi di Siena, dedicandosi alla preghiera e alla carità. Nel 1305 si occupò della redazione del primo statuto dell'Ospedale di Santa Maria della Scala di Siena

A seguito dei numerosi miracoli operati per sua intercessione, dopo la sua morte il corpo fu traslato nella chiesa di S. Agostino di Siena dove sarebbe rimasto fino al 1977, anno in cui fu trasferito a Termini Imerese, di cui era Patrono sin dal 23 maggio 1723 (Rimasero a Siena soltanto alcune reliquie, per cui cfr. G. LIOTTA, *Il Beato ...*, 1977, pp. 55-61, che riporta il *Verbale di ricognizione canonica del Corpo e delle Reliquie del B. Agostino Novello, Agostiniano, eseguita nella Chiesa parrocchiale di S. Agostino in Siena il giorno 21 Ottobre 1976*). Il suo culto, ratificato con la Beatificazione, fu approvato l'11 luglio 1759 da Papa Clemente XII.

2. Ringrazio la Dott.ssa Annamaria Guiducci per la sua gentilezza e il suo aiuto durante il periodo delle mie ricerche a Siena. Desidero ringraziare anche il Prof. Raffaele Argenziano.

3. A CORRAO, *Sopra la dimora degli Agostiniani a Palermo*, Palermo 1921, p.9. Cfr. anche P. B. MINISTERI OSA, *La Chiesa ...*, 1994, p. 25.

4. G. LIOTTA, *Il Beato ...*, 1977, p.45.

5. M. VITELLA, *Gli argenti della Maggior Chiesa di Termini Imerese tra devozione, arte e liturgia*, in M. VITELLA, *Gli Argenti della Maggior Chiesa di Termini Imerese*, saggio introduttivo di M.C. DI NATALE, Termini Imerese 1996, p. 37. Per M. RICCA, cfr. L. e N. BERTOLINO, *Indice degli orefici e argentieri di Palermo*, in *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale, Milano 1989, p. 404. Ed ancora, cfr. M.C. DI NATALE, *Michele Ricca*, in L. SARULLO, *Dizionario degli Artisti Siciliani. Arti Applicate*, vol. IV, a cura di M. C. Di Natale, in corso di stampa.

6. Cfr. M. VITELLA, *Gli argenti ...*, 1996, p. 37.

7. Cfr. M. ACCASCINA, *I Marchi delle argenterie e oreficerie siciliane*, Busto Arsizio 1976; S. BARRAJA, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo dal XVII secolo ad oggi*, saggio introduttivo di M. C. DI NATALE, Milano 1996.

8. M. VITELLA, *Gli argenti ...*, 1996, p. 37. Cfr. anche IDEM, *Scheda 23*, in M. VITELLA, *Gli argenti ...*, 1996, pp. 89-91.

9. Per approfondimenti, cfr. IDEM, pp. 37-38.

10. Cfr. D. GALLAVOTTI CAVALLERO, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena vicenda di una committenza artistica*, prefazione di C. BRANDI, Pisa 1985, p. 342; *Scheda 38*, in *L'Oro di Siena. Il Tesoro di Santa Maria della Scala*, catalogo della mostra a cura di L. Bellosi, Ginevra-Milano 2001, p. 171.

11. Scrive A. BAGNOLI, *Scheda 7*, in *Simone Martini e "chompagni"*, catalogo della mostra, Firenze 1985, p. 60, che il dipinto risulta "coerente con l'attività simoniana dei primi anni venti", aggiungendo che "bisognerà pensare che l'opera già splendesse sull'altare in occasione della festa del 1324 [...] e che la sua commissione fosse stata un'idea concepita in occasione del primo decennale della morte del Beato". Cfr. pure IDEM, *La Maestà di Simone Martini*, Cinisello Balsamo 1999, p. 137.

12. Dalla famosa visitazione del vescovo Francesco Bossi del 1575, per cui cfr. *Die Kirchen von Siena*, a cura di P.A. Riedl-M. Seidel, vol. I, München 1985, p. 210, nota 62, sappiamo che doveva trattarsi di una struttura composta da tre parti: un'arca di legno contenente le sacre spoglie del Beato e istoriata con episodi della sua vita, un altare e, infine,

la tavola di Simone Martini con i miracoli *post mortem*, unico elemento pervenutoci seppure non perfettamente integro. Per ulteriori approfondimenti, cfr. A. BAGNOLI, in *Simone Martini ...*, 1985, p. 56 e M. SEIDEL, *Scheda 7*, in *Simone Martini ...*, 1985, pp. 68-69. Cfr. anche M. SEIDEL, *Condizionamento iconografico e scelta semantica: Simone Martini e la tavola del Beato Agostino Novello*, in *Simone Martini*, Atti del convegno a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 76-77.

13. Scrive a questo proposito A. BAGNOLI, in *Simone Martini ...*, 1985, p. 56, che il fatto che il Beato abbia “l’aureola del Santo, non costituisce un fatto inconsueto. Al contrario si inserisce molto bene in quel diffuso fenomeno di ambito esclusivamente municipale che, tra la fine del Duecento e la prima metà del Trecento, intenderà promuovere alla gloria degli altari personaggi locali, morti da poco tempo e ancora presenti nella memoria del popolo, distinti per le loro attività religiose e sociali, nonché per le loro virtù taumaturgiche”.

14. *Ibidem*.

15. G. KAFTAL, *Saints ...*, 1952, p. 118. Cfr. anche V. Kienerk, in *Bibliotheca ...*, 1990, p. 607.

16. Per Priamo di Pietro della Quercia, cfr. G. CHELAZZI DINI, *Pittura senese dal 1250 al 1450*, in G. CHELAZZI DINI – A. ANGELINI – B. SANI, *Pittura senese*, Milano 2002, pp. 249-251.

17. Cfr. I. GAGLIARDI, *Le reliquie dell’Ospedale di Santa Maria della Scala (XIV-XV secolo)*, in *L’Oro di Siena ...*, 2001, p. 59; G. CHELAZZI DINI, in G. CHELAZZI DINI – A. ANGELINI – B. SANI, *Pittura senese ...*, 2002, p. 258. Diversamente, per D. GALLAVOTTI CAVALLERO, *Lo Spedale ...*, 1985, p. 173, “i pagamenti a Lorenzo Vecchietta nell’aprile e nel dicembre 1445, delimitano i termini cronologici della decorazione dell’Arliquiera”.

18. Il più importante e antico gruppo di reliquie che l’Ospedale ancora conserva, proveniente dalle collezioni imperiali di Costantinopoli, fu acquistato nel 1359 a Venezia sotto il rettorato di Andrea Tosi (1357-1361), tramite il fiorentino Pietro di Giunta Torrigiani di Signa. Per ulteriori approfondimenti, cfr. *L’Oro di Siena ...*, 2001.

19. Da sinistra a destra e dal basso in alto: San Vittore, Santa Caterina da Siena, il Beato Pietro Pettinaio, il Beato Sorore, San Galgano, San Crescenzo, Sant’Ansano, il Beato Ambrogio Sansedoni, San Bernardino, il Beato Agostino Novello, il Beato Andrea Gallerrani e San Savino. Nella lunetta sono poi raffigurati l’Arcangelo Gabriele, la Crocifissione, la Resurrezione, l’Annunziata e, ai due angoli, due volti di serafini.

20. Ringrazio sentitamente il Dott. Enrico Toti per avermi dato la possibilità di visionare le opere in questione.

21. Cfr. G. KAFTAL, *Saints ...*, 1952, p. 121; A. CORNICE, *San Leonardo al Lago. Gli affreschi di Lippo Vanni*, in *Lecceto ...*, 1990, pp. 297-299.

22. E. D’AMICO, *Scheda 13.*, in *XV Catalogo di opere d’arte restaurate (1986-1990)*, Palermo 1994, pp. 81-82.

23. Per Vincenzo La Barbera, cfr. M. C. RUGGIERI-TRICOLI, *La Barbera Vincenzo*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. Architettura*, I, a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1993, pp. 241-243.

24. Tale Congregazione fu fondata nel 1648 proprio sotto il titolo del Beato Agostino Novello. Cfr., G. LIOTTA, *Il Beato ...*, 1977, p. 47.

25. E. D’AMICO, *Aspetti inediti o poco noti della pittura del secolo XVIII a Termini Imerese*, in B.C.A. Sicilia, n. 3-4, 1981, p. 163.

26. Nel libro è possibile leggere: *ORDO ... ANIMAE: HODIE SIT IN PACE LOCUS EIUS ...*. G. LIOTTA, *Il Beato ...*, 1977, p. 47, riporta che “in calce al quadro si leggeva quest’iscrizione: Beato Augustino Novello Thermitano Himerensi Congregatio Prebyterorum

in Coad.ce Ecclesia posita”.

27. A. M. GIACOMINI, in *Bibliotheca ...*, 1990, p. 605.

28. Per Tommaso Pollace, cfr. C. SIRACUSANO, *La pittura del Settecento in Sicilia*, saggio introduttivo di A. MARABOTTINI, Roma 1986, pp. 384-385; M. GUTTILLA, *Pollace Tommaso*, in L. SARULLO, *Dizionario ...*, II, 1993, p. 419.

29. Per F. Ciresi, cfr. A. D'ANTONI, *Ciresi Francesco*, in L. SARULLO, *Dizionario ...*, II, 1993, p. 97; T. Crivello, *Pittori della Sicilia Occidentale*, in *La pittura dell'Ottocento in Sicilia tra committenza, critica d'arte e collezionismo*, a cura di M. C. Di Natale, introduzione di A. BUTTITTA, Palermo 2005, p. 217.

30. Per A. Sottile, cfr. G. MENDOLA, *Sottile Andrea*, in L. SARULLO, *Dizionario ...*, II, 1993, pp. 504-505; T. CRIVELLO, in *La pittura dell'Ottocento ...*, 2005, p. 226.

Roberta Cruciatata

Il Beato Agostino Novello nelle arti decorative e nella cultura artistica dei secoli XIV-XIX tra Toscana e Sicilia

Dora Liscia Bemporad

Gli smalti del '400 nell'Altare d'argento del Battistero di Firenze

Parlare di smalti nella Firenze della seconda metà del Quattrocento è impresa ardua e, forse per questo motivo, la galleria pittorica dell'altare di San Giovanni a Firenze non è stato ancora compiutamente affrontato. Anzi, il recente restauro, durato oltre sei anni, ha posto più problemi di quanti non ne abbia risolti, sia per quanto riguarda il complesso della struttura e la successione degli interventi, sia per quanto riguarda gli autori. Abbiamo nomi che sono stati certificati attraverso gli spogli dei documenti compiuti dal senatore Carlo Strozzi, che affrontò l'immenso lavoro fino al 1670, anno della sua morte, e che hanno conservato numerose memorie, le uniche rimaste dopo il devastante incendio che distrusse l'archivio di Calmala. Questa era l'arte che raccoglieva i mercanti, una delle più potenti a Firenze, e che in virtù della sua ricchezza e della sua forza politica poté detenere il patronato del Battistero fin dalla prima metà dell'undicesimo secolo.

I nomi di orafi che ci sono giunti a partire dal 1367, anno di inizio dei lavori, non sono mai stati distribuiti tra i distinti compiti che un cantiere di così vaste dimensioni ovviamente prevedeva¹. Degli artisti che si sono succeduti, alcuni sono assai noti, altri privi di una benché minima fisionomia sia dal punto di vista biografico, sia dal punto di vista stilistico, fatto che rappresenta un ulteriore ostacolo per una identificazione corretta delle mani. Coloro ai quali inizialmente è stato commissionata l'allogagione sono semplicemente dei nomi a cui non possiamo accostare alcuna opera oltre a poche e marginali notizie. In particolare rimpiangiamo di non possedere una biografia minimamente esauriente su Leonardo di ser Giovanni, Betto di Geri, Michele di Monte e Cristofano di Paolo; solamente il primo, che ha lavorato anche per l'altare argenteo di San Jacopo a Pistoia, può vantare una fortuna critica che lo ha visto formato all'interno della cultura oragnesca che ha permeato l'arte fiorentina dopo la

metà del secolo XIV.

La prima fase dell'esecuzione dell'altare di San Giovanni si concluse alla fine Trecento. Sicuramente erano state eseguite le otto formelle della facciata anteriore con le storie del Battista, che narrano gli episodi dal momento del suo volontario allontanamento dalla casa dei genitori, fino al suo imprigionamento per decisione di Erode; nello stesso arco cronologico erano stati portati a termine anche i pilastri e il telaio. I pilastri di imponenti dimensioni, a forma di torri su diversi piani, probabilmente esemplati sui primi progetti del campanile di Giotto, comprendono un complesso dispiegamento di figure in smalto. I profeti e le sibille si inseriscono entro le nicchie architettoniche in una successione iconografica integrata con le statuette che fanno dell'altare una vera e propria cattedrale, rutilante di riflessi e di colori. Tuttavia, se le ipotesi fino ad ora formulate, ossia che a Leonardo di Ser Giovanni spettino alcune delle formelle, in base al confronto con le scene da lui eseguite per l'altare di San Jacopo con le storie del Santo più o meno negli stessi anni², e che a Cristofano di Paolo spetti l'esecuzione dei pilastri, il restante lavoro deve essere diviso tra gli altri artisti, ossia Michele di Monte e Betto di Geri³. Uno dei due ha quindi compiuto le altre formelle non ascrivibili a Leonardo di ser Giovanni e probabilmente alcune delle numerose statuette che popolano sia la galleria superiore, sia le nicchie. Dobbiamo aggiungere che nei documenti superstiti sono nominati dei "compagni", ossia orafi con i quali erano stati stretti sodalizi di tipo artistico ed economico e di cui ignoriamo totalmente i nomi e i compiti. Dopo il profondo studio dell'immensa costruzione affrontato da Giulia Brunetti insieme a Luisa Becherucci non si sono succeduti molti altri contributi per sciogliere gli innumerevoli nodi critici, il che ci rende disarmati di fronte ad un'opera che per complessità, molteplicità di figure e ricchezza iconografica può essere paragonata ad una cattedrale. A questo si aggiunge la continua stratificazione di interventi che hanno segnato la storia dell'altare per oltre un secolo.

Infatti, al primo periodo, che già presentava ben definito il disegno complessivo dell'opera, ne succedette un altro in due fasi, nel 1445 ad opera di Tommaso Ghiberti, figlio di Lorenzo e suo collaboratore, e Matteo di Giovanni, forse appartenente alla famiglia Dei, una delle più note a Firenze nel campo dell'oreficeria, con l'esecuzione della nicchia e della teoria di santi e profeti soprastanti⁴, e nel 1452, quando fu eseguita da Michelozzo di Bartolomeo la figura del Battista, già prevista fin dall'inizio.

Mancavano le due fiancate e i pilastri posteriori che furono affidati a ben cinque artisti: Bernardo Cennini, Antonio del Pollaiuolo, Andrea del Verrocchio, Antonio di Salvi con il cugino Francesco di Giovanni. Allora furono inseriti nei pilastri innumerevoli smalti, alcuni semplicemente contenenti fregi foggiate, altri figure. Queste ultime non sono così significative come quelle sul

frontale, forse perché destinate a rimanere seminascolte nei pilastri posteriori e il loro numero si riduce anche a causa di notevoli lacune. Alcuni smalti, tuttavia, hanno caratteri di grande originalità che portano in primo piano problemi risolvibili puramente a livello di ipotesi. Le fiancate laterali con l'inizio e la fine delle storie del Battista, in ogni caso necessarie per la piena comprensione della vicenda evangelica e volute fin dalle prime battute del progetto trecentesco, furono oggetto di una contesa aspra tra gli orafi fiorentini. Infatti nel 1478 il compito era stato affidato inizialmente a due artisti assai famosi, Antonio del Pollaiuolo e Andrea del Verrocchio, che, nonostante il lungo apprendistato e poi la successiva attività in quell'arte, si erano dedicati principalmente alla pittura e alla scultura, più redditizie ai loro occhi. La protesta di altri, che ritenevano a buon diritto di avere le carte migliori per aggiudicarsi l'incarico, aveva portato Calimala a coinvolgere due ulteriori botteghe, ossia quella di Bernardo Cennini, allora assai vecchio, avendo sessantatre anni, e quella di Antonio di Salvi, allora ventisettenne, che la condivideva con Francesco di Giovanni più o meno coetaneo, invece da poco incamminatisi in quel mestiere.

A parte le formelle, la cui paternità è certa, le statue delle gallerie di coronamento e gli smalti dei pilastri hanno incerta attribuzione, poiché ogni proposta si basa sostanzialmente sull'analisi di caratteri meramente stilistici, che ci portano ad assegnare le statue della fiancata sinistra a Bernardo Cennini, quelle della fiancata destra, ad Antonio di Salvi e a Francesco di Giovanni. Molto incerta è invece l'assegnazione degli smalti, che sembrano relativamente lontani dai caratteri a noi noti di ciascuno degli artisti citati. Bisogna premettere che l'altare, dopo l'uso, veniva smontato e riposto in un armadio appositamente costruito. Benché lo si considerasse cosa preziosa e da preservare accuratamente, queste operazioni comportavano dei traumi che lo hanno danneggiato in alcuni casi irrimediabilmente. Inoltre, fino a quando non è stato protetto da vetri, si sono verificati innumerevoli furti delle piccole figure a tutto tondo e dei minuscoli particolari applicati sulle formelle.

Nel pilastri ultimi delle fiancate sono conservati ancora smalti, preziosi documenti di una espressione artistica di cui sono rimasti scarsi esempi. Il contratto di allogazione era stato chiaro nella suddivisione dei compiti. Insieme alle formelle "devono fare ancora tutte le cornice, sovgi, pilerie, basi, fregi e capitelli come quelli del detto dossale vecchio, e tutto alla bontà di perfetti maestri"⁵. Modellandosi sull'esistente, erano obbligati a uniformarsi anche tra di loro nelle tecniche e nelle esecuzioni. In base a questi dati ritengo che in una fase non meglio identificata di rassetture o restauri relativamente recenti, siano avvenuti alcuni spostamenti, la cui decifrazione renderebbe più chiara la lettura di questa ultima fase dell'altare.

Un paio di smalti in particolare offrono spunti di riflessione su questo pro-

blema che riprenderò nelle conclusioni a questa lettura dei due pilastri. Si tratta in ambedue i casi di angeli di profilo situati in due formelle, collocate simmetricamente entro monofore, nella parte superiore del pilastro laterale della fiancata sinistra, quella a cui lavorarono Bernardo Cennini e Antonio del Pollaiuolo. Ambedue sono volti verso sinistra e il secondo guarda verso la parte terminale dell'altare, cosa che appare estremamente curiosa. Secondo logica, le due figure avrebbero dovuto per lo meno essere speculari rispetto alla nicchia che conteneva in origine una statuetta purtroppo perduta. È innegabile che sono parte di un linguaggio comune a tutta la scultura fiorentina di quegli anni, ma è vero che le figure eseguite da Antonio nell'agitarsi delle vesti in increspature che sembrano nascere le une dalle altre, nei volti ampi agli zigomi e dagli occhi sfuggenti, sono facilmente individuabili e riconoscibili. Uno dei due angeli purtroppo conserva solo in parte la pasta vitrea. Il fondo è azzurro molto carico, la veste è rosa, come vediamo dalle tracce rimaste nei solchi tracciati dal cesello, la cintura che trattiene le pieghe del guarnello è verde, come verdi sono le scarpe e le ali con alcune piume colorate di giallo. Una corona, gli cinge la fronte e trattiene i capelli divisi in ampie ciocche. L'angelo sembra giungere di corsa e le vesti si piegano in convulse pieghe che gli conferiscono uno straordinario senso di movimento. L'altra figura presenta una gamma cromatica assai più ricca. Ha la veste verde con le ali marroni arricchite da tocchi di colori. Lo smalto giallo steso sui capelli allude al colore biondo, così come gialla è la cornucopia che tiene in mano. Benché abbastanza diversi tra di loro, mostrano un'identica matrice, ossia quella della bottega di Antonio del Pollaiuolo. Egli, come sappiamo, quando ebbe l'incarico di completare la fiancata dell'altare era vicino alla cinquantina, artista più che navigato e che poteva vantare una schiera nutrita di allievi in tutti i campi artistici.

A parte le notizie forniteci dalla non vasta letteratura artistica a riguardo, ne conosciamo i nomi attraverso le notizie interne al testo delle matricole dell'Arte di Por Santa Maria o della Seta, corporazione alla quale si iscrivevano gli orafi. Essi al momento dell'immatricolazione dovevano produrre un'accurata documentazione attraverso la quale si poteva comprovare che avevano seguito l'apprendistato di almeno sei anni in una bottega di un maestro, a meno che non avessero un padre, un fratello o uno zio, già iscritti alla medesima arte, che garantivano per la loro formazione. Sappiamo dunque che la bottega in via Vacchereccia, la breve strada che da Piazza della Signoria portava al Mercato Nuovo, ora Loggia del Porcellino, aveva formato innumerevoli allievi: Bernardo di Paolo di Tommaso Pieri, immatricolato il 28 aprile 1477, il nipote di Antonio, Silvestro di Giovanni di Jacopo, il 25 aprile 1499, e i cugini Antonio di Salvi e Francesco di Giovanni, il 25 febbraio 1475. Inoltre, fu a bottega con lui, anche se come compagno, Paolo di Giovanni Sogliani, compagnia che si sciolse nel novembre del 1480⁶. Infine, sappiamo dal *Trattato dell'Oreficeria* di Benvenuto Cellini che Amerigo di Giovanni,

uno dei migliori smaltatori presenti a Firenze, probabilmente autore di alcune delle montature dei vasi della collezione di Lorenzo il Magnifico e stimatore dei beni preziosi del Palazzo di via Larga dopo la sua morte, si era servito a lungo dei disegni di Antonio del Pollaiuolo. La eredità figurativa pollaiolesca improntò lo stile di molti orafi anche dopo che nel 1484 era stato chiamato per eseguire i monumenti funebri di Sisto IV e di Innocenzo VIII a Roma, città da cui non fece ritorno perché la morte lo colse nel 1498.

In definitiva, erano innumerevoli i giovani aspiranti orafi, ma anche maestri ormai navigati, che lavoravano nella sua bottega. Come spesso succedeva, alcuni erano specializzati in tecniche molto precise, sebbene generalmente la formazione comportasse una padronanza assoluta di tutte le fasi di lavorazione di un'opera di oreficeria e di gioielleria. Il maestro solitamente forniva il disegno tracciato su un foglio o direttamente sulla lastra e lasciava ad altri il compito di sagomarle e di rivestirle con la pasta vitrea, operazione assai complessa, poiché la stesura di alcuni colori presentava notevoli difficoltà anche per gli esecutori più navigati e necessitavano di un'attenzione particolare al momento della cottura. Negli smalti, sui quali stiamo portando l'attenzione, notiamo soluzioni stilistiche non dissimili da quelle con cui Antonio conduceva abitualmente le figure di angeli e che la schiera numerosa di discepoli aveva adottato; il segno dell'influenza che egli ha impresso trova una ulteriore prova nel fatto che i suoi allievi, anche se ormai emancipati, continuarono a subire l'influenza del maestro e a tramandarne l'insegnamento.

Su un altro piano, ad esempio, la croce, eseguita tra il 1458 e il 1459, destinata ad essere posta sull'altare durante le celebrazioni della festa di San Giovanni, il 24 giugno, e per la Festa del Perdono, il 13 gennaio, offre notevoli spunti di riflessione sulla personalità di Antonio; questa, come le altre opere di oreficeria, dette una impronta decisiva a tutta la generazione di orafi che fu attiva nell'ultimo quarto del Quattrocento. L'opera, un vero e proprio monumento sia per complessità di composizione sia per grandezza, essendo alta quasi due metri e larga circa novanta centimetri, presenta una tale ricchezza iconografica e un tale affollarsi di particolari architettonici, figure e scene smaltate da trovare pochi riscontri. Purtroppo, ha perso nella sua totalità le paste vitree, soprattutto nel basamento, così che è impossibile stabilire confronti soprattutto per quanto riguarda la gamma cromatica⁷.

Anche la croce proveniente dal monastero di San Gaggio, ora conservata nel Museo Nazionale del Bargello di Firenze⁸, e di quasi venti anni successiva all'opera per il Battistero, è ormai solo una pallida immagine di quella che uscì dalla bottega pollaiolesca, ma dove, in ogni caso, la bellezza dell'incisione, ripaga ampiamente della perdita della policromia. Se dobbiamo stabilire un confronto tra i due angeli dell'altare e l'opera del Pollaiuolo, lo possiamo fare ad esempio con i due angeli a tutto tondo della Croce per il Battistero, in ori-

gine posti a fianco del crocifisso, poi spostati in basso, sulle due arpie che sono state aggiunte al lato del basamento. Le due figure sono rappresentate mentre avanzano verso lo spettatore con le mani congiunte al petto, le vesti disordinate dal vento in mille pieghe, i capelli all'indietro che accentuano il senso di movimento e di velocità. Tali caratteri ritornano nel 1487 nel reliquiario di San Girolamo, lavoro di Antonio di Salvi (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo) proveniente da Santa Maria del Fiore, e in alcuni smalti di colui che può essere considerato uno dei migliori allievi del Pollaiuolo, ossia Paolo di Giovanni Sogliani. Pur non avendo alcun documento che lo comprovi, si ritiene che egli, dopo che aveva sciolto la compagnia con il maestro, lo abbia seguito a Roma e alla sua morte, nel 1498, fosse tornato a Firenze dove immediatamente ricevette alcune prestigiose commissioni, il reliquiario del Libretto per il Battistero (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo) e il reliquiario di San Giovanni Gualberto, per l'Abbazia di Vallombrosa (Ivi), ambedue eseguiti nel 1500⁹. Sono ricchi di smalti ma difficilmente avvicinabili agli angeli dell'altare. Anche le due figure che affiancano il Cristo in Pietà del reliquiario del Libretto, presentano una gamma cromatica meno brillante, figure più tozze e alcune semplificazioni nel tratto dei lineamenti e delle vesti delle figure, desunte certamente dai modi del Pollaiuolo, ma non nel suo stile. Se fosse stato il Sogliani era, benché formalmente già emancipato dal maestro negli anni in cui furono eseguite le fiancate dell'altare, ancora sotto la sua tutela artistica, perché si immatricolò due volte a distanza di pochi giorni, l'11 agosto 1484¹⁰ e il 20 agosto¹¹ dello stesso anno, solamente alla partenza di quest'ultimo per Roma avvenuta intorno alle medesime date. Nel testo della formula di immatricolazione si dice che egli ha compiuto il suo apprendistato di sei anni senza che sia specificato dove e con chi. Alla data degli interventi che concludevano la struttura architettonica dell'altare, l'orafo era già legato al Pollaiuolo e probabilmente ha avuto un qualche ruolo nella sua esecuzione nella scena della Nascita del Battista. Per ora i due smalti rimangono privi di paternità sebbene sia facile portarli nell'ambito della fitta schiera di artisti che hanno lavorato nell'ultimo quarto del Quattrocento, né ci sono di aiuto altri smalti dello stesso pilastro alcuni dipinti di blu, altri con motivi vegetali policromi per circoscriverne la personalità.

Più intrigante è il putto nudo nella monofora nella parte superiore, muscoloso e grassoccio, con le tracce del bulino che hanno disegnato le linee del corpo, in un virtuosismo che fa pensare alla mano del Pollaiuolo, piuttosto che, ad esempio, a quella di Bernardo Cennini, i cui modi sono indubbiamente più dolci e ritmati. Sappiamo che Bernardo Cennini si fece consegnare dall'Opera di Santa Maria del Fiore proprio il segmento che sovrastava la galleria il tabernacolo al centro del frontale con il San Giovanni Battista, probabilmente eseguito da Matteo di Giovanni nel 1445¹², sul quale modellare quello della fiancata che gli era stata affidata: "A Bernardo Cennini, orefice, si mandi il dossale che sta sopra la figura di san Giovanni esistente nel dossale, cioè cin-

que tabernacoli con figure”¹³. Corrisponde, anche se ovviamente riadattato al gusto di trenta anni dopo il disegno a motivi ogivali separati da colonnine con al centro melagrane. Se allora Cennini ha compiuto la galleria superiore, è verosimile che al Pollaiuolo sia stato affidato il pilastro terminale, in una rigida suddivisione dei compiti che ha contraddistinto questa ultima fase dell'esecuzione dell'altare.

Passando all'altra fiancata, è credibile che sia stato applicato un criterio analogo. In questo caso la galleria superiore sarebbe stata eseguita da Antonio di Salvi e Francesco di Giovanni, mentre il pilastro terminale, dalla bottega di Andrea del Verrocchio. Il fondo delle nicchie della galleria simile al precedente ma interpretato liberamente, così come simili sono i motivi fogliacei. Purtroppo nei pilastri sono scomparsi molti smalti, soprattutto, per quanto ci interessa, quelli simmetrici ai due angeli pollaiouleschi. Ho già accennato al fatto che pare curioso che ambedue siano rivolti verso sinistra e in teoria dovrebbe esistere simmetricamente un'altra figura rivolta verso destra. Poiché gli smalti del pilastro della fiancata opposta sono stati sostituiti con lastre d'argento, potrebbe essere plausibile che in uno dei tanti rimaneggiamenti che ha subito l'altare, si sia deciso di riunire insieme gli smalti superstiti, indipendentemente dal significato che potevano aver avuto. Infatti nel 1892 si decise dopo un lungo lasso di tempo di rimontare il dossale in occasione della festa di San Giovanni e in quell'occasione o immediatamente dopo si provvide a smontarlo forse per una ripulitura, tanto che il Poggi nel 1904 elenca le formelle in un ordine diverso da quello originario¹⁴. I successivi interventi di restauro sull'altare hanno lasciato tutto così come è stato trovato, anche quello condotto da Salvestrini negli anni 1947-1948. Quali dei due angeli si trovava nel pilastro di destra non è cosa risolvibile, poiché, come abbiamo visto, molti orafi si erano formati alle dipendenze del Pollaiuolo o sotto la sua influenza e parlavano un linguaggio comune.

L'ultimo registro nei due pilastri presenta a sinistra fiori sgargianti affiancati da foglie modellate, a destra, due vasi con fiori: quello più visibile dagli spettatori, quindi accanto alla formella con *Il Banchetto di Erode*, è certamente vicino ai modelli verrocchieschi, con le baccellature ad elica, sulle spalle e sul collo dell'oggetto, e baccellature a doppia cornice in quella inferiore; l'altro, all'esterno, è più corsivo con medaglioni circolari in corrispondenza delle spalle e una semplificata quadrettatura sul collo.

Interessante è invece al centro del pilastro l'effigie di una sibilla, con un abito lungo fino a terra, la cui gonna è divisa in due balze, dove, nonostante la caduta degli smalti e la piccolezza delle misure, possiamo riconoscere alcune affinità con i modelli del Verrocchio, soprattutto nel viso tormentato e dai tratti altamente caratterizzati; anche le statuette dei pilastri, dai modi più corsivi, sembrano affini, anche se estremamente più corsivi, al suo stile. È scontato

che, nel caso che veramente questi smalti siano stati eseguiti su suo disegno, l'esistenza di uno smaltista che lo affiancasse e avesse lavorato alle sue dipendenze, poiché il Maestro aveva abbandonato l'arte dell'orafo fin dagli anni Sessanta del secolo e non risulta che possedesse una bottega attrezzata per questo mestiere.

Nonostante tutti i dubbi che possono sorgere a seguito della assenza di documenti e allo scarso numero di placchette rimaste possiamo proporre un'ipotesi: che le gallerie superiori siano state affidate rispettivamente alle botteghe di Bernardo Cennini e a quella di Antonio di Salvi, e che i due pilastri siano stati commissionati alla bottega di Antonio del Pollaiuolo e di Andrea del Verrocchio.

In ogni caso, come possiamo capire, gli smalti sono esemplari di assoluto interesse per integrare la storia della smalteria fiorentina, purtroppo carente e lacunosa. Per questo vedere come certi schemi fossero comuni sia all'oreficeria, che alla pittura e alla scultura diventa un ulteriore passo per comprendere quanto le arti a Firenze nel Quattrocento fossero perfettamente integrate tra di loro e scevre dalla gerarchia di generi che caratterizzerà i secoli successivi¹⁵.

Dora Liscia Bemporad

Gli smalti del '400 nell'Altare d'argento del Battistero di Firenze

NOTE

1. Un'analisi esauriente delle vicende del dossale è stata compiuta da Luisa Becherucci e Giulia Brunetti (L. BECHERUCCI, *Le fiancate del dossale*, in L. BECHERUCCI – G. BRUNETTI, *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, 2 voll., Electa, Milano-Firenze, 1969-1970, pp. 224-229; G. BRUNETTI, *Il dossale d'argento*, Ivi, pp. 215-224). Al medesimo testo si rimanda per la vastissima bibliografia relativa fino al 1970. Per tutta la bibliografia fino al 2012 cfr. T. VERDON (a cura di), *La Croce e L'altare d'argento del Tesoro di San Giovanni*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2012, pp. 13-29. [
2. Un saggio esaustivo sull'altare di San Iacopo è stato compiuto da L. GAI (*L'altare argenteo di San Iacopo nel Duomo di Pistoia*, Torino, Allemandi, 1984).
3. Una prima ipotesi in questa direzione è stata da me formulata dopo l'osservazione diretta dell'altare ancora in restauro. Cfr.: *L'altare e la Croce di San Giovanni*, in *La Croce e L'altare d'argento del Tesoro di San Giovanni*, a cura di T. Verdon, Modena, Franco Cosimo Panini, 2012, pp. 13-29.
4. D. LISCIA BEMPORAD, *La nicchia dell'altare d'argento di San Giovanni Battista*, in *Intorno a Lorenzo Monaco. Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, a cura di Daniela Parenti e Angelo Tartuferi, Livorno, Sillabe, 2007, pp. 156-167.
5. F. CAGLIOTI, *Benedetto da Maiano e Bernardo Cennini nel Dossale argenteo del Battistero fiorentino*, in *Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di Klaus Bergdolt e Giorgio Bonsanti, Venezia, Marsilio, 2001, p. 245, doc. 5.
6. Per maggiori notizie sulla bottega del Pollaiuolo cfr.: D. LISCIA BEMPORAD, *Appunti sulla bottega orafa di Antonio del Pollaiuolo e di alcuni suoi allievi*, in «Antichità Viva», XIX, 1980, n. 3, pp. 47-53; L. MELLI, *Antonio del Pollaiuolo orafo e la sua bottega "magnifica ed onorata" in Mercato Nuovo*, in «Prospettiva», 109, 2004, pp. 65-75.
7. L. BECHERUCCI, *La croce d'argento*, in L. BECHERUCCI – G. BRUNETTI, *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, 2 voll., Milano-Firenze, Electa, 1969/70, pp. 229-236; L. BENCINI, *Nuove ipotesi sulla croce d'argento del Battistero*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 42, 1998, pp. 40-66; Eadem, *Betto di Francesco e gli smalti della croce del battistero di Firenze*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», III, Ser. 18.1988,1, pp. 175-194.
8. Tra il 1476 circa il-1483 il Pollaiuolo. eseguì una croce-reliquiario d'argento dorato e smalti per il monastero di San Gaggio presso Firenze, di cui rimangono i documenti di pagamento (cfr. E. STEINGRÄBER, *Studien zur Florentiner Goldschmiedekunst*, i, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», VII, 1955, n. 2, pp. 87-100); M. COLLARETA – D. LEVI, *La croce del Pollaiuolo*, Firenze S.P.E.S., 1982.
9. D. LISCIA BEMPORAD, *L'oreficeria a Firenze nella prima metà del Cinquecento: Paolo di Giovanni Sogliani*, in *Studi di Storia dell'Arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi*, atti del convegno, Firenze, Edizioni Poli-

stampa, 1992, vol. II, pp. 787-800

10. ASF, *Arti, Arte di Por Santa Maria*, n. 10, c. 71 v.

11. *Ibidem*, c. 73 r.

12. D. LISCIA BEMPORAD, *La nicchia dell'altare d'argento di San Giovanni Battista, in Intorno a Lorenzo Monaco. Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, a cura di D. Parenti e A. Tartuferi, Livorno, pp. 156-167.

13. L'ipotesi che fosse stato consegnato un pezzo dell'altare, il più vicino cronologicamente, al Cennini per modellare le proprie nicchie era già stato formulato da Giulia Brunetti (G. BRUNETTI, *Il dossale ... cit.*, 1970, pp. 217), ma il documento integrale e rivisto è stato pubblicato da F. CAGLIOTI, *Benedetto da Maiano e Bernardo Cennini nel Dossale argenteo del Battistero fiorentino*, in *Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di Klaus Bergdolt e Giorgio Bonsanti, Venezia, Marsilio, 2001, p. 245, doc. 7.

14. G. POGGI, *Catalogo del Museo dell'Opera del Duomo*, Firenze, 1904, p. 44.

15. È tanto vero che maria Grazia Ciardi Duprè ha considerato l'altare del Battistero il paradigma di questo concetto. In *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, Santa Maria Novella, maggio-giugno 1977), Firenze, S.P.E.S., pp. 21-49.

Dora Liscia Bemporad

Gli smalti del '400 nell'Altare d'argento del Battistero di Firenze

Sergio Intorre

Scultura lignea a Naro

Naro, cittadina dell'agrigentino le cui origini risalgono all'epoca precedente alla colonizzazione greca, vive nell'arco dei secoli un processo di continua espansione, che la porta dall'essere annoverata tra le ventitré città regie o parlamentarie di Sicilia durante il regno di Federico II, il quale nel Parlamento di Messina del 1233 le tributò il titolo di "fulgentissima", fino alla concessione nel 1520 da parte di Carlo V del "mero e misto imperio"¹. Fin dal medioevo il suo territorio fu interessato dalla fondazione di strutture conventuali e monastiche e delle relative chiese, come il convento di S. Francesco, sorto nel 1240 e l'omonima chiesa edificata dal priore Francesco Micciché prima del 1635, data della sua morte², sede, tra l'altro, della mostra dei "Begli arredi" realizzata da Maria Accascina nel 1938³; la chiesa del SS. Salvatore e l'annesso convento delle benedettine, realizzati nel 1398 durante la permanenza a Naro del re Martino il Giovane e della consorte Maria⁴; il convento dei Carmelitani e l'annessa chiesa, risalenti alla fine del XV secolo⁵; il convento dei Padri della Madonna della Mercede e l'annessa chiesa di S. Erasmo, edificati nel 1590⁶; il convento di S. Maria di Gesù dei Padri Riformati, costruito nel 1595, forse frutto dell'ampliamento di un nucleo originario del 1470⁷; il convento dei domenicani e l'annessa chiesa di S. Giovanni Battista, risalenti al 1610⁸; il collegio dei Gesuiti e la Chiesa Madre, fondati nel 1619⁹; il convento e l'annessa chiesa di S. Agostino, frutto dei lavori di ampliamento di un nucleo originario risalente al 1254¹⁰ e completato tra il 1617 e il 1722¹¹; la chiesa di S. Nicolò di Bari, fondata nel 1618, e l'annesso monastero delle clarisse, edificato nel 1636¹². Una presenza così massiccia di esponenti dei principali ordini monastici e conventuali, legati in particolar modo alla sfera dei Frati Minori, determinarono la commissione e la realizzazione di un ingente numero di opere d'arte soprattutto in legno, materiale prediletto dagli ordini più poveri per la realizzazione di arredi e suppellettili liturgiche, spesso opera di "umili artigiani, ma, oggi nel legno, ieri nella terracotta sapevano nell'umile materia modellare con tutta umiltà il loro piccolo sogno di bellezza e di grazia"¹³; ancora oggi queste opere costituiscono una preziosa testimonianza dell'evoluzione del linguaggio artistico della scultura lignea siciliana attra-



Fig. 1. Ignoto intagliatore siciliano, seconda metà del XV secolo, *San Giovanni Battista*, Naro, Chiesa Madre.



Fig. 2. Ignoto intagliatore siciliano, seconda metà del XV secolo, *San Giovanni Evangelista*, Naro, Chiesa Madre.

verso i secoli.

La presenza di artisti e committenti di opere d'arte in legno fin dal tardo medioevo è attestata dalle due statue di San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista (Figg. 1 e 2), databili alla seconda metà del XV secolo, oggi nella Chiesa Madre. Secondo quanto riferito da Biagio Alessi¹⁴, le statue provengono dall'Oratorio di Santa Barbara e si innestano “nella corrente siciliana che si rifà alla scultura catalana”¹⁵. Il Bat-

tista è raffigurato ad altorilievo, in una rigida frontalità, ad eccezione della gamba destra leggermente flessa verso l'esterno, che sorregge con il braccio sinistro l'Agnello, suo più noto attributo iconografico¹⁶. Concordemente con quanto narrato nel testo evangelico, è coperto da una rozza veste di pelle e da un mantello rosso decorato da un motivo floreale dorato; gli avambracci e le caviglie risultano scoperti, come pure i piedi nudi. Le dorature presenti all'esterno e all'interno del mantello riprendono lo stesso motivo del piviale e del mantello della statua di San Giovanni Evangelista. Anche quest'ultima è realizzata in altorilievo e raffigura il santo con un libro in mano, la gamba destra leggermente flessa, in un rapporto di specularità con la statua del Battista, cosa che avvalorà l'ipotesi della loro appartenenza ad un unico gruppo scultoreo. Rispetto al San Giovanni Battista, l'artista raggiunge risultati lievemente migliori per ciò che riguarda l'espressività del volto dell'Evangelista. Le spiccate analogie tra le due opere, nella composizione della figura, nel modo di rendere il panneggio, nella decorazione della veste, rimandano

senz'altro a un unico contesto artistico locale, se non addirittura a un unico autore oppure ad una stessa bottega. Come è già stato notato, con tutta probabilità le due opere "erano destinate a decorare un'ancona d'altare"¹⁷. Per quanto riguarda invece il linguaggio delle due statue, è probabile che l'autore si sia ispirato alla scultura toscana del periodo, in particolare ad artisti come Francesco Di Giorgio Martini, il cui San Giovanni Battista realizzato nel



Fig. 3. Ignoto intagliatore siciliano, inizi del XVI secolo, *Santa Barbara*, Naro, Chiesa di Santa Caterina.



Fig. 4. Ignoto intagliatore siciliano, inizi del XVI secolo, *Santa Caterina*, Naro, Chiesa di Santa Caterina.

1464 per la chiesa della Compagnia di S. Giovanni Battista della Morte di Siena, oggi nella Pievania di Fogliano nelle Masse¹⁸, presenta sorprendenti analogie con il nostro, sia per la postura della statua, sia per la tecnica con cui è realizzata la veste. L'autore delle statue di Naro non riesce però ad eguagliare il modello toscano per ciò che riguarda l'espressività del volto del santo, che in Martini è resa con grande perizia ed efficacia. Il volto della statua narese è invece caratterizzato da una certa fissità dello sguardo, elemento che connota la produzione isolana fino alla metà del XVI secolo, come si evince dal San Giacomo della chiesa eponima di Geraci Siculo¹⁹, il cui volto rappresenta sicuramente un'evoluzione della tecnica con cui è realizzato il Battista di Naro, ma che continua a mantenere questo sguardo, che smorza la tensione dell'intera figura. Degli inizi del XVI secolo sono invece le due statue di Santa Barbara e Santa Caterina nella chiesa intitolata a quest'ultima (Figg. 3 e 4). La prima è ritratta frontalmente e con la gamba destra leggermente distesa verso l'esterno. Con la mano sinistra sorregge la torre, mentre con l'altra doveva in origine sostenere la palma, ormai perduta. Santa Cate-

rina è invece ritratta frontalmente con la gamba destra leggermente flessa e con le mani aperte verso l'esterno, in atteggiamento orante. Piccoli fiorellini dorati ne decorano il mantello rosso e la veste azzurra cinta in vita da un cordoncino, anch'esso dorato. Entrambe le opere sono perfettamente coerenti con l'analoga produzione artistica coeva, come dimostra il confronto con opere quali la Santa Barbara della chiesa del Salvatore di Petralia Soprana²⁰, la Madonna con Bambino, l'Annunziata e l'Immacolata della Chiesa Madre di Frazzanò o la Santa Lucia e la Santa Tecla di Pietro Allò di Mirto della Chiesa Madre di Mirto²¹. La statua di Santa Barbara presenta spiccate analogie con la figura della Vergine nella Vara con gruppo dell'Annunziata della chiesa di San Francesco di Castronovo di Sicilia, realizzata da Marco Lo Cascio tra il 1580 e il 1583²², che ha senza dubbio ben presenti opere come quelle in esame, della quale rappresenta la naturale evoluzione. Nelle statua di Santa Caterina, come in quella del Battista, invece, si riscontrano influssi toscani, come rivelano le analogie con opere come la S. Caterina d'Alessandria dei Conservatori Riuniti al Refugio di Siena attribuita a Piero D'Angelo²³, per quanto anche in ambito isolano troviamo esemplari che presentano spiccate analogie con l'opera in questione, come l'Assunta della Chiesa di

Santa Maria la Vecchia di Collesano, datata al terzo decennio del XVI secolo²⁴ o, sempre in ambito madonita, la Sant'Orsola dell'omonima chiesa di Polizzi Generosa, realizzata da un ignoto intagliatore madonita e da Johannes De Matta agli inizi del XVI secolo²⁵. Le analogie tra le due statue (la tecnica con cui è realizzato il panneggio, il volto, tondeggiante e dalle superfici morbide), potrebbero fare ipotizzare un'unica commissione per entrambe le opere. Agli inizi del XVI secolo è databile anche il primo dei due Crocifissi della Chiesa Madre (Fig. 5; il secondo, di cui parleremo più avanti, è del XIX secolo), di cui non si trovano tracce documentali, e che fino a pochi anni fa era collocato nella sacrestia. Il Cristo ha il corpo in asse con la croce, il capo reclinato in avanti e leggermente girato sulla destra ed è coperto da un perizoma bianco. Si



Fig. 5. Ignoto intagliatore siciliano, inizi del XVI secolo, *Crocifisso*, Naro, Chiesa Madre.

nota una certa cura nel dettaglio anatomico, specialmente nella resa del busto, come il costato e la muscolatura addominale. Il capo, leggermente sproporzionato rispetto al corpo e con gli occhi chiusi, non è poggiato sulla spalla, ma chinato in avanti. L'opera sembra ascrivibile a un contesto cinquecentesco, specialmente se raffrontata al Crocifisso della macchina lignea della Chiesa Madre di Collesano della metà del XVI secolo²⁶ e a quello della chiesa di San Giuseppe di Piazza Armerina²⁷, il quale, come il nostro, è lontano da stilemi gotici ancora presenti in opere coeve e risente di modelli che hanno a che fare con "l'affermazione a Palermo di un Rinascimento variegato ma di schietta formazione tosco-romana"²⁸. Un altro termine di confronto può essere individuato nel Crocifisso della Chiesa Madre di Castronovo, della prima metà del XVI secolo, specialmente per quanto riguarda la resa dei dettagli anatomici del busto²⁹. Interessante è anche il raffronto con il Crocifisso della chiesa di Santa Maria degli Angeli di Palermo, attribuito da Maria Concetta Di Natale per analogia con il Crocifisso in mistura della Chiesa Madre di Collesano a Vincenzo Pernaci³⁰, la cui attività è attestata da un documento del 1544³¹, e accostato anche a coeve produzioni messinesi³². I raffronti qui proposti inseriscono queste opere nel contesto di una cultura rinascimentale di provenienza toscana, valutazione confortata anche dalle affinità con un'opera come il Crocifisso della chiesa di Badia a Passignano, della prima metà del XVI secolo³³, che presenta la stessa concezione della figura del Cristo ed è eseguito con la stessa "accuratezza e preziosità"³⁴. La stessa tipologia è splendidamente rappresentata da due opere del XVII secolo, una nella chiesa di Santa Maria di Gesù, l'altra nella chiesa di Sant'Agostino (Figg. 6 e 7). La prima, realizzata nel 1639 da Frate Umile da Petralia, arrivò a Naro probabilmente, come ipotizza l'Alessi³⁵, in virtù dell'amicizia che legava l'artista al confratello Fra' Bernardino da Naro, attestata dal Tognoletto, e rientra a pieno titolo tra le opere della maturità del frate madonita³⁶. L'autore, caposcuola e diffusore in Sicilia dell'iconografia ispirata dai canoni controriformisti della scultura pietistica di ambiente francescano, la applica qui nei suoi tratti

Sergio Intorre
Scultura lignea a Naro



Fig. 6. Frate Umile da Petralia, 1639, *Crocifisso*, Naro, Chiesa di Santa Maria del Gesù.



Fig. 7. Ignoto intagliatore siciliano, prima metà del XVII secolo, *Crocifisso*, Naro, Chiesa di Sant'Agostino.

essenziali: il capo reclinato sulla spalla destra, il corpo leggermente inarcato ad assecondare il movimento della testa e le ginocchia piegate; i piedi incrociati sono fissati da un unico chiodo, coerentemente con la moderna iconografia occidentale³⁷. “La figura di Gesù in croce, altamente drammatica, tormentata e umanamente sofferente, s’impone, pertanto, per grande potenza morale. Tutto ciò non è certamente dettato solo dai mutamenti storico-artistici delle varie epoche, ma via via, soprattutto, dalle nuove concezioni e ideologie socio-culturali. Determinante è in proposito la politica culturale della Controriforma, di cui non a caso i Francescani, tanto devoti all’immagine del Crocifisso, furono tra i maggiori diffu-

sori”³⁸. Questa iconografia, per lungo tempo ripresa da diversi intagliatori del legno per via delle numerose commissioni, riporta in quest’opera i modi caratteristici della produzione del frate di Petralia, che si possono sintetizzare nell’acceso patetismo del volto, nella ricerca di giochi di luce e di ombre ad evidenziare i piani del viso, nel trattamento dei capelli in morbide ciocche, e che rimandano agli analoghi esempi della Chiesa Madre di Petralia Soprana del 1624 e della chiesa di Santa Maria di Gesù di Caltavuturo del secondo decennio del XVII secolo³⁹, oltre che ai crocifissi del Ritiro di San Pietro a Palermo, della Chiesa Madre di Caltanissetta, della Chiesa Madre di San Giovanni Gemini e quello della chiesa di Santa Maria di Gesù a Pietraperzia⁴⁰. Restauri grossolani hanno reso nel tempo meno leggibile l’opera, che tuttavia conserva gran parte della sua forza espressiva. Il secondo Crocifisso, custodito nella chiesa di S. Agostino, datato dal Pitruzzella al 1535⁴¹, è collocato sul quarto altare della navata sinistra; tale datazione è ripresa dall’Alessi⁴² e dal Candura⁴³. La figura del Cristo in croce è caratterizzata da un sapiente uso della luce che evidenzia alcune zone del volto, nonché la resa pittorica di alcuni tratti come gli zigomi e le ciocche di capelli. L’opera in questione richiama la modellatura delicata, la dolcezza soavemente divina dell’Uomo-Dio spirante sulla croce del martirio, allontanandosi definitivamente dallo stereotipo gotico doloroso-espressionista, elementi che ascrivono l’opera alla tipologia iconografica barocca, che si evince anche dal sangue che sgorga abbondante dalle ferite del costato e dal volto e dall’elegante e sinuoso andamento del corpo. L’artista sembra riprendere i modi di Frate Umile da Petralia, il cui Crocifisso appena trattato rappresenta il riferimento più immediato di quest’opera: spiccate analogie si ritrovano infatti con l’opera del



Fig. 8. Ignoto intagliatore siciliano, 1713 ca., *Porta*, Naro, Chiesa di Sant'Agostino.



Fig. 9. Ignoto intagliatore siciliano, 1713 ca., *Porta* (part.), Naro, Chiesa di Sant'Agostino.

bassorilievi raccontano altrettanti episodi della vita del Santo, posti in una sequenza temporale precisa che, partendo dal riquadro in basso a destra e procedendo in senso orario illustrano il Battesimo da parte di Sant'Ambrogio, l'ordinazione sacerdotale, la consacrazione episcopale e l'esitazione tra il sangue di Cristo e il

frate madonita nel perizoma, nel volto del Cristo, nella realizzazione di alcuni elementi come i dettagli anatomici del torace e il passaggio morbido dal piano delle costole alla muscolatura addominale attraverso la linea alba, tanto da indurci ad ascrivere l'opera a uno dei tanti epigoni di Fra' Umile, come Fra' Innocenzo⁴⁴, Fra' Carmelo o Francesco Gallusca⁴⁵. Sempre nella chiesa di S. Agostino è la splendida porta di accesso alla sacrestia (Figg. 8 – 9 – 10). Il primo accenno a quest'opera lo troviamo in Salvatore Pitruzzella, il quale riferisce di “un'artistica porta di legno, eseguita dalle maestranze locali, che è un vero capolavoro di scultura del 1700”⁴⁶. Inserita in un portale a sesto acuto all'ingresso della sacrestia, caratterizzato da una finissima decorazione tipica dell'architettura siciliana del Trecento, uno dei pochi esempi dell'architettura agrigentina prechiamontana⁴⁷, la porta, “capolavoro di finezza e di perizia degli scultori del legno del '700, con incisi, nei pannelli, episodi della vita di Sant'Agostino, chiude il portale fondendo due stili, due epoche, con perfetta armonia”⁴⁸. La sacrestia venne realizzata nel 1713⁴⁹, ma l'opera, come vedremo, risponde a stilemi precedenti. La porta è suddivisa in quattro riquadri principali, due per ogni battente, delimitati a loro volta da tre fasce ornamentali decorate con motivi zoomorfi; all'interno dei riquadri, circoscritti in una cornice ogivale, quattro



Fig. 10. Ignoto intagliatore siciliano, 1713 ca., *Porta* (part.), Naro, Chiesa di Sant'Agostino.

latte della Madonna⁵⁰. Pur nella sua ricchezza ornamentale, la porta suscita un'impressione generale di sobrietà e compostezza, attraverso la ricerca di effetti pittorici che si notano nella disposizione dei personaggi ben sistemati all'interno degli ambienti delle singole scene e la sottile rifinitura dei dettagli. L'opera ha in sé un'intima leggerezza e rimane senza dubbio uno degli esempi più cospicui di arte decorativa a Naro. Sul piano stilistico i termini di confronto più efficaci e diretti sembrerebbero le due porte di noce scuro della Cappella del Crocifisso nel Duomo di Monreale, che immettono l'una nella sacrestia, l'altra nel campanile⁵¹, e l'armadio ligneo della sagrestia della medesima Cappella, entrambe realizzate da Alberto di Orlando e Antonio Rallo nell'ultimo decennio del XVIII secolo⁵². Ci sono però altre analogie che vale la pena sottolineare e che ci portano ad individuare stilemi decisamente barocchi nell'opera in questione, come gli armadi lignei della Chiesa del Collegio di Trapani, realizzati tra il 1645 e il 1646 con tutta probabilità da Gian Paolo Taurino con Onofrio Rugieri, Carlo Di Bona ed altri⁵³ e ancora il coro della Cattedrale di Nicosia, realizzato nel 1622 da Giovan Battista e Stefano Li Volsi⁵⁴, specialmente per quanto riguarda l'intaglio e il fine calligrafismo dei motivi zoomorfi. La porta della sacrestia della chiesa di Sant'Agostino attesta comunque ancora una volta quanto alto fosse il livello artistico raggiunto dalle maestranze naresi ed agrigentine in genere nei secoli XV-XVIII e quanto sensibili esse fossero all'evoluzione del gusto estetico e degli stili, proiettando così la loro produzione in una dimensione tutt'altro che regionale. Il XVIII secolo è il periodo in cui si realizzano a Naro la maggior parte delle opere oggetto di interesse di questo saggio. Le commissioni, riferibili per lo più agli ordini minori, per i motivi che abbiamo illustrato in precedenza, fanno sì che si realizzino opere di altissimo valore artistico, richiamando a Naro i più grandi scultori dell'Isola. Splendido esempio di questo tipo di produzioni sono gli armadi della sacrestia della chiesa di S. Francesco (Figg. 11 – 12 – 13 – 14). Fra' Saverio riferisce della loro realizzazione nel 1721⁵⁵, nel quadro dei lavori di restauro e ingrandimento della chiesa e del convento che Padre Melchiorre Milazzo, Guardiano dei Frati Minori Conventuali, mise in atto negli anni del suo mandato; alle sue commissioni si devono opere di grande valore artistico, come il coro, di cui parleremo fra poco, e la



Fig. 11. Ignoti intagliatori siciliani, 1721, *Armadi*, Naro, Chiesa di San Francesco.



Fig. 12. Ignoti intagliatori siciliani, 1721, *Armadi* (part.), Naro, Chiesa di San Francesco.



Fig. 13. Ignoti intagliatori siciliani, 1721, *Armadi* (part.), Naro, Chiesa di San Francesco.

statua d'argento dell'Immacolata all'interno della chiesa⁵⁶, oltre ad affreschi e dipinti. Altri armadi, in realtà, erano già stati realizzati per la sagrestia nel 1686; Padre Milazzo ne aveva affidato la realizzazione a tre intagliatori trapanesi e due naritani, ma nel 1707 un incendio li distrusse completamente, fatto che rese necessaria una nuova commissione⁵⁷. Gli armadi si sviluppano sulle quattro pareti della sagrestia; ai lati della porta d'ingresso troviamo due armadi chiusi da due grandi ante; sulla parete a destra dell'entrata è collocato un armadio, costituito da due parti separate da un piano, l'inferiore con cassetti e la superiore con sportelli; sulla parete di fronte all'entrata un altro armadio si presenta costituito da due parti, con cassetti coperti da ante nella parte inferiore e sportelli nella superiore; ogni anta è decorata da una cornice ottagonale, con ai lati cariatidi e lesene con motivi decorativi fitomorfi; l'armadio sulla parete a sinistra dell'entrata, invece, ripropone le due grandi ante come chiusura; contemporaneamente vennero realizzati e compresi nel progetto anche i portali, che sono parte integrante dell'insieme, partecipando allo sviluppo del



Fig. 14. Ignoti intagliatori siciliani, 1721, *Armadi* (part.), Naro, Chiesa di San Francesco.

programma iconografico della sagrestia stessa. Per quanto riguarda gli armadi chiusi da grandi ante, queste ultime sono suddivise in riquadri rettangolari, con all'interno cornici romboidali che contengono tre fiori (che potrebbero simboleggiare i tre voti di povertà, castità e obbedienza) o busti di santi e pontefici; ai lati dell'armadio e in alto corre una cornice con motivi fitomorfi; in alto, oltre la cornice, troviamo piccoli busti in posizione centrale e ai lati medaglioni con scene della vita di Cristo e il Trionfo di Maria, affiancati da cherubini alati. Ognuno degli armadi ha su uno dei suoi lati un plinto con telamone che fuoriesce e fa da sostegno a statue di figure allegoriche. Più complessa è invece l'articolazione dell'altra tipologia di armadio a cassetti e ante, che si svolge su tre livelli: subito sopra il piano, inseriti in cornici rettangolari, troviamo episodi dell'Antico Testamento; più in alto, piccole figure di personaggi biblici e profeti, in alto i medaglioni affiancati da angeli. Ai lati gruppi di due cherubini sorreggono mensole con sopra statue di angeli recanti i simboli della Passione di Cristo. Nell'articolazione degli episodi raffigurati, è chiara l'intenzione di rappresentare una storia della Salvezza, "...operata nella Storia dalla Rivelazione dal Padre e pienamente attuata nel Figlio, incarnatosi nella Vergine Maria e continuata nella Chiesa, che incessantemente trasmette il messaggio salvifico"⁵⁸. A completare la narrazione, gli affreschi della volta della sacrestia, eseguiti nel 1721 dal veneziano Giuseppe Cortese, che raffigurano gli Evangelisti e scene della Passione di Cristo⁵⁹. Con tutta probabilità, fu proprio Padre Milazzo a ideare il programma iconografico degli armadi, realizzato poi con tanta perizia artistica dagli abili intagliatori (probabilmente un'équipe di artisti, considerata la mole del lavoro) che ricevettero l'incarico. Appaiono evidenti nelle rappresentazioni scultoree la conoscenza e lo studio da parte degli autori della produzione serpottiana, in particolare per quanto riguarda le figure di cherubini, che presentano spiccate affinità con quelli dell'oratorio di San Lorenzo a Palermo, decorato da Giacomo Serpotta tra il 1699 e il 1706⁶⁰. Nel tentativo di contestualizzare l'opera con la produzione coeva, il raffronto più coerente sembra quello con l'armadio della sagrestia della Cappella del Crocifisso del Duomo di Monreale, realizzato nel 1690 dai trapanesi Antonio Rallo e Alberto di Orlando⁶¹. Non vanno trascurate neanche le affinità con gli armadi della sagrestia della Chiesa Madre di Enna realizzati tra il 1691 e il 1704 dai fratelli Ranfaldi⁶², che si caratterizzano, come l'opera di Naro, per l'equilibrio e l'eleganza degli ornati, oltre che per l'eleganza del rilievo. Splendidi per decorazione e raffinatezza dell'esecuzione sono anche gli armadi della Chiesa Madre annessa all'ex Collegio dei Gesuiti (Fig. 15), così descritti dal Pitruzzella: "Nella sagrestia si osservano scaffali e sculture di legno del 1725, provenienti dall'antico Duomo, intonati ad un elegante barocchetto, che con le sue colonnine a spirale fra la penombra austera del luogo dà all'occhio una gradevole sensazione di statuette e di rilievi"⁶³. Fu il priore del tempo, F. Parisi, a commissionarli a due scultori del legno di Agrigento, Gabriele Terranova e Giuseppe Cardilicchia⁶⁴. L'opera è appoggiata sulle tre pareti della



Fig. 15. Gabriele Terranova e Giuseppe Cardilicchia, 1725, *Armadi*, Naro, Chiesa Madre.

sagrestia e si snoda in forma armonica e solenne proponendosi con una utilizzazione dello spazio coerente allo scopo per cui è stata pensata e nello stesso tempo risulta di una austera eleganza. I cassetti, gli sportelli e i cassettoni si alternano con simmetria e sono intervallati da colonnine intarsiate su cui trovano posto angioletti e cariatidi. Ogni parete è sormontata nella parte centrale da una nicchia che pare poggiare su due colonnine tortili che hanno anche il compito di interromperne la monotonia, suggerendo una proiezione verso l'alto fisica e spirituale che si riscontra frequentemente nei decori del periodo barocco. La balaustra che contorna tutta l'opera completa l'idea della proiezione verso l'alto in forma plastica senza mai risultare ridondante; in essa trovano posto dei medaglioni in legno di cedro scolpiti a bassorilievo che raffigurano momenti della vita di Giuseppe il Giusto. La nicchia centrale è dedicata alla Crocifissione, quella di sinistra all'Immacolata e quella di destra a San Giuseppe; considerate singolarmente, ricordano altrettanti portali il cui sfondo è qui ovviamente occupato dall'elemento scultoreo. Queste statue, fino a qualche anno fa ritenute lignee, sono risultate essere di alabastro a seguito del restauro avvenuto a metà degli anni Novanta. Il cassero risulta idealmente diviso in due sezioni e funge da demarcazione un piano di appoggio che si snoda attraverso le tre pareti. Oltre agli armadi, il priore Parisi commissionò al Terranova e al Cardilicchia il coro della chiesa (Figg. 16 – 17 – 18)⁶⁵. L'opera si snoda sui due lati dell'abside, attraverso nove stalli per lato, con una porta che funge da elemento divisorio tra i primi quattro e gli altri cinque e la prosecuzione sui due lati della struttura a rientrare verso



Fig. 16. Gabriele Terranova e Giuseppe Cardilicchia, 1725, *Coro*, Naro, Chiesa Madre.



Fig. 17. Gabriele Terranova e Giuseppe Cardilicchia, 1725, *Coro* (part.), Naro, Chiesa Madre.



Fig. 18. Gabriele Terranova e Giuseppe Cardilicchia, 1725, *Coro* (part.), Naro, Chiesa Madre.

l'altare, col quale doveva creare un *continuum* prima della riforma liturgica del Concilio Ecumenico Vaticano II, quando era addossato alla parete di fondo. Tutto l'insieme si caratterizza per una sobria linearità, che si discosta sensibilmente sia dalla proporzionalità ed eleganza costruttiva dei modelli cinquecenteschi, sia dall'esuberanza decorativa degli esemplari barocchi; il tutto attraverso eleganti volute, fregi, festoni, conchiglie rovesciate, teste o maschere sapientemente distribuiti a creare agile vivacità all'interno di una struttura sostanzialmente monumentale. Il coro, nella sua struttura e in alcuni motivi decorativi dell'intaglio, rimanda ad esemplari anche precedenti come quello della Chiesa Madre di Partanna completato da Antonino Mangiapane nel 1680⁶⁶. Simile nei motivi decorativi è il coro della Chiesa Madre di Petralia Sottana, realizzato da Francesco Man-

cuso tra il 1722 e il 1725⁶⁷. Ulteriori raffronti sono possibili anche con il coro della chiesa di San Lorenzo di Agrigento (per via di affinità stilistiche e decorative riconducibili alla scansione delle lesene con capitelli in stile corinzio e alla cornice liscia terminale, oltre ad elementi fitomorfi e zoomorfi) della prima metà del XVIII secolo⁶⁸ e con quello della chiesa di Sant'Antonio Abate di Palermo, di Pietro Marino, dello stesso periodo⁶⁹. Gli stessi elementi verranno utilizzati anche nel coro della Chiesa Madre di Termini Imerese di Lorenzo Lodato del 1793⁷⁰, e in quello della Basilica di Sant'Agata di Ali di Santo Siracusa della seconda metà del XVIII secolo⁷¹. Una replica di questo coro, a parte il legno più scuro e il numero degli stalli, dovuto alle differenti dimensioni dell'ambiente, si trova nella chiesa di S. Francesco (Figg. 19 – 20). Come riferisce Fra' Saverio, anche il "coro di noce e cipresso con suo leggio"⁷² fa parte delle opere commissionate da Padre Melchiorre Milazzo per l'abbellimento della chiesa. L'opera si compone di ventiquattro stalli e si contraddistingue per la sua linearità e sobrietà. Gli unici motivi ornamentali sono infatti rappresentati dagli elementi diaframmatici tra gli stalli, costituiti da semplici girali, ripetuti in piccolo anche sui braccioli. Le spalliere sono decorate da specchiature inframezzate da lesene con alla base una conchiglia e in alto motivi architettonici di gusto classicheggiante. Sulla cornice,



Fig. 19. Ignoti intagliatori siciliani (Gabriele Terranova e Giuseppe Cardilicchia?), 1725 ca., *Coro*, Naro, Chiesa di San Francesco.

Sergio Intorre
 Scultura lignea a Naro



Fig. 20. Ignoti intagliatori siciliani (Gabriele Terranova e Giuseppe Cardilicchia?), 725 ca., *Coro* (part.), Naro, Chiesa di San Francesco.

in alto, piccoli vasetti affiancano gli elementi giraliformi che scandiscono una conchiglia rovesciata, quasi una variazione sul tema dell'ornamento posizionato poco più in basso. A parte il legno usato e alcuni piccoli dettagli, il coro di San Francesco, identico al coro della Chiesa Madre, è evidentemente dello stesso periodo, se non addirittura degli stessi autori, chiamati a ri-

produrre l'opera della Chiesa Madre. Anche la statuaria lignea del XVIII secolo è rappresentata a Naro da opere degne di nota, come il San Benedetto della chiesa del SS. Salvatore (Fig. 21). La statua in legno policromo, posta in una nicchia nel lato sinistro della navata, poggia su una base ottagonale dorata e decorata a medaglioni. L'opera raffigura il santo con i suoi classici attributi iconografici, il pastorale nella mano destra e il libro della Regola nella sinistra⁷³. La gamba destra è leggermente flessa in avanti, accorgimento che toglie staticità alla figura, conferendole un movimento semicircolare, completato in alto dalla posizione del capo leggermente rivolto a destra. La veste nera del santo è decorata in tutta la sua estensione con motivi floreali dorati tipici del Seicento. La statua riecheggia chiaramente il San Benedetto che all'interno di una nicchia orna il lato sinistro della facciata della chiesa,



Fig. 21. Ignoto intagliatore siciliano, prima metà del XVIII secolo, *San Benedetto*, Naro, Chiesa del SS. Salvatore.

realizzata in piena epoca barocca⁷⁴. La statua è ascrivibile a un intagliatore siciliano, come dimostra il raffronto con opere come il *Salvator Mundi* di San Salvatore di Fitalia della prima metà del Settecento⁷⁵, affine al *San Benedetto* di Naro per quanto riguarda la solennità del movimento e la tecnica della decorazione della veste. L'opera mostra tuttavia una consapevolezza di stilemi di diversa origine, come dimostrano le influenze campane che si notano nella sua composizione. Appaiono interessanti in questo senso i confronti con il *San Benedetto* della chiesa di San Giovanni Evangelista di Lecce e il *Sant'Antonio* da Padova della chiesa di Santa Chiara di Lecce di Gaetano Patalano, realizzati intorno al 1692⁷⁶, che pur evidenziando un maggiore rigore formale ricordano nella tecnica e nell'espressione l'opera in esame. Degno di attenzione è anche il raffronto con opere dello stesso periodo e

s e p p u r
realizzate
con mate-

riali diversi, come il *San Benedetto* in avorio ed ebano di collezione privata di Palermo⁷⁷, o la raffigurazione dello stesso soggetto nel pastorale d'argento, opera di argentiere palermitano del 1745 – 1746, custodito nel Tesoro del Duomo di Monreale⁷⁸. Entrambi presentano notevoli affinità con la statua narese per quanto riguarda il panneggio della veste, la postura, il volto e la barba del santo, tanto da far pensare a un modello comune. Sempre nella chiesa del SS. Salvatore è custodito un interessante *Crocifisso* (Fig. 22). Come per le altre sculture lignee della chiesa, non ci sono riferimenti documentali per quest'opera, in cui Cristo ha il capo leggermente reclinato sulla spalla destra, gli occhi chiusi e il volto composto in un'austera espressione di dolore. La statua è tinteg-



Fig. 22. Ignoto intagliatore siciliano, seconda metà del XVIII secolo, *Crocifisso*, Naro, Chiesa del SS. Salvatore.

giata di rosso sull'avambraccio sinistro, sul torace, sul costato e sulle ginocchia, il panneggio è ricco e movimentato. Non riscontriamo un'eccessiva cura del dettaglio anatomico (come ad esempio nel Crocifisso di Santa Maria del Gesù di Fra' Umile di cui sopra, ma le masse muscolari sono realizzate attraverso una sequenza di piani che si susseguono nella composizione con una certa morbidezza. Si può ravvisare un'impronta campano – salentina, in particolare se confrontiamo quest'opera con il Crocifisso che, stando a quanto le fonti sembrano indicare, Giacomo Colombo realizzò nel 1687 per la chiesa di Sant'Andrea di Sant'Agata di Puglia⁷⁹. In realtà, però, siamo di fronte a un'evoluzione di questo linguaggio, considerando le analogie che l'opera di Naro presenta con il Crocifisso della chiesa di Santa Maria degli Angeli del Convento dei Cappuccini di Gangi, realizzato da Filippo Quattrocchi nella seconda metà del XVIII secolo⁸⁰. Anche quest'opera, infatti, è caratterizzata dalla “raffinata ricercatezza” con cui sono resi i particolari anatomici, le tumefazioni e le escoriazioni del corpo del Cristo, affidati a soluzioni di natura pittorica e non, come nel caso di Fra' Umile, ad incisioni nel legno⁸¹. Il contesto è quello di un'evoluzione del linguaggio di Fra'Umile, praticata da suoi tardi epigoni, come nel caso del Crocifisso della chiesa di Sant'Anna di Sperlinga, della metà del XVIII secolo, caratterizzato da una maggiore armonia e sobrietà rispetto ai modelli pintor-niani⁸². L'influenza esercitata dal linguaggio di Fra' Umile è evidente anche nel Crocifisso della chiesa di S. Nicolò di Bari (Fig. 23). Anche qui Il Cristo ha il capo reclinato sulla spalla destra e gli occhi chiusi. L'artista sottolinea con grande enfasi le ferite sulle ginocchia, sulle spalle, sul costato, sul torace e su mani e piedi in corrispondenza dei chiodi. Vengono inoltre descritte con cura la muscolatura addominale e la cassa toracica del Salvatore. La rilettura dei modi di Fra' Umile, la cui influenza è inevitabile in contesto narese, si ravvisa nella ricerca dell'espressività e nella tensione che l'artista tenta di dare alla rappresentazione, tuttavia siamo lontani dai livelli della produzione del frate madonita. Qui il rapporto di proporzioni tra il capo e il corpo del Salvatore è disarmonico, il corpo è fuori asse rispetto alla direttrice del braccio maggiore della croce e i dettagli anatomici sono privi della morbidezza tipica dei



Fig. 23. Ignoto intagliatore siciliano, XVIII secolo, *Crocifisso*, Naro, Chiesa di San Nicolò di Bari.



Fig. 24. Giacinto, Raimondo e Paolo Caci (attr.), 1794, *Armadi*, Naro, Chiesa di Sant'Agostino.



Fig. 25. Giacinto, Raimondo e Paolo Caci (attr.), 1794, *Armadi* (part.), Naro, Chiesa di Sant'Agostino.

crocifissi del frate di Petralia. L'opera è caratterizzata da un'espressività violenta, ottenuta attraverso la figura allungata e il fuori asse del corpo rispetto alla croce. Opere analoghe per linguaggio e soluzioni adottate sono il Crocifisso della Chiesa Madre di San Mauro Castelverde⁸³, e quello del Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro⁸⁴, entrambi della prima metà del XVIII secolo. Risalgono invece alla fine del XVIII secolo gli arredi della sacrestia della chiesa di S. Agostino (Figg. 24 – 25), che Alessandro Giuliana Alajmo attribuisce a Giacinto, Raimondo e Paolo Caci, datandoli al 1794⁸⁵. L'opera è collocata nei locali della sacrestia ed è appoggiata alle pareti, delle quali segue il movimento, prendendovi parte quando i suoi elementi si addentrano nelle nicchie. Lo zoccolo in legno scuro, alto circa due metri, scorre lungo il perimetro della sala, costituendo un *continuum* da cui prendono corpo la tribuna, i singoli armadi, l'inginocchiatoio, la porta d'ingresso. La sala presenta una forma allungata con quattro nicchie laterali, due per lato, ed una centrale sulla parete di fondo. Entrando, ai due lati, si trovano i primi due armadi in posizione simmetrica. Il colore scuro e lo stile austero, che sono peraltro la caratteristica di tutto l'arredo, conferiscono all'ambiente un'atmosfera di severità in linea con le regole della vita monastica. Le linee classicheggianti e le lanterne poste sulla sommità delle colonne richiamano piuttosto uno stile di vita borghese, poco appariscente, che si esprime in un linguaggio coerente con le inclinazioni del tempo; lo vediamo nei richiami alla classicità delle lesene e delle scanalature, così come dai festoni in bassorilievo che si snodano in morbidi panneggi. La tribuna, apparentemente spoglia, ha invece una sua funzione, che lo sfondo in legno, a mo' di timpano, vuole comunicare: è il luogo della celebrazione della parola e della preghiera. Procedendo si accede alla parte stilisticamente più ricca dell'ambiente, l'armadio della parete di fondo, che è il più grande e si fonde visivamente ai due delle pareti laterali, che esprimono una struttura più com-



Fig. 26. Nicolò Bagnasco (attr.),
XVIII secolo, *San Francesco di
Paola*, Naro, Chiesa di
Sant'Agostino.

pressa e forme più movimentate e ricche di motivi architettonici, in cui la razionalità e la linearità precedenti lasciano il posto a fregi classicheggianti che ornano le parti terminali, il che denota un gusto incline a mescolare i linguaggi artistici tipico del periodo tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Nell'ingincchiatoio si torna alla sobrietà e gli artisti superano il senso della solennità che avevano voluto conferire alla zona centrale dell'arredo. Il leggio posto al centro dell'ambiente, nella sua ricchezza decorativa, è un pezzo stilisticamente a se stante e certamente più vicino, a nostro avviso, a reminiscenze secentesche. Sono peraltro ravvisabili nell'opera echi di realizzazioni settecentesche, come gli armadi in noce massiccio del 1735 della sacrestia della chiesa di San Filippo o Santa Maria Latina⁸⁶ e quelli del 1773 della chiesa di Santa Margherita di Agira di Paolo Guglielmazzi⁸⁷, nonché gli armadi del 1742 della sacrestia della chiesa di San Matteo di Palermo di Pietro Marino⁸⁸. Anche il XIX secolo offre un panorama di grande interesse per ciò che riguarda la

scultura lignea, a cominciare dalla statua policroma di San Francesco di Paola nella chiesa di Sant'Agostino (Fig. 26). L'opera è collocata nella parte sinistra dell'abside ed è attribuita da A. Giuliana Alajmo a Nicolò Bagnasco⁸⁹. La statua, sistemata su basamento ligneo, raffigura il santo secondo l'iconografia tradizionale, con un bastone nella mano destra, il cappuccio del saio a coprire la testa, il volto barbato in esaltazione mistica e la gamba destra proiettata in avanti. Si tratta di un'opera di notevole fattura, che trova come riferimento stilistico tutta la produzione statuaria attribuita all'artista, tra cui in maniera particolare il S. Francesco di Paola della Chiesa del Carmine di Aragona, il S. Giuseppe della Chiesa degli Agostiniani di Mussomeli, il Sant'Elia della Chiesa del Carmine di Naro, il Santo Spiridione e il S. Giuseppe della Chiesa Madre di Piana degli Albanesi, il San Gregorio dell'omonima Chiesa, sempre di Piana degli Albanesi e il S. Giuseppe dell'omonima Chiesa di Canicattì⁹⁰. La caratteristica dominante di tutte questi esemplari è riferibile alla tendenza dell'autore a "variare i canoni prettamente neoclassici del padre con le nuove istanze romantiche rese con un fraseggiare più minuto del panneggio e con una marcata carica patetica nell'espressione dei volti"⁹¹. D'altronde il Bagnasco padre mirava alla ricerca della perfezione attraverso l'interpretazione colta dell'eredità classica, che diventa proprio in quegli anni canone estetico di punta a livello accademico e pertanto "la perfezione diventa raffinatezza formale e si concettualizza nell'idea come emblema di ari-



Fig. 27. Nicolò Bagnasco (attr.), inizi del XIX secolo, *Sant'Elia*, Naro, Chiesa del Carmine.

stocraticità ed impronta l'immagine sacra dandole quella espressione di distacco che ne sottolinea il carattere sacrale⁹². Il Bagnasco, inoltre, non fu estraneo a istanze barocche che circolarono nel meridione d'Italia per tutto il XVIII secolo, come appare evidente dal raffronto con due opere di soggetto analogo di Francesco Picano, allievo di Giacomo Colombo, il San Francesco di Paola delle clarisse di Santa Lucia di Serino, del 1709, e quello della chiesa di San Giovanni Battista di Pescopagano, probabilmente posteriore⁹³. In entrambe le opere ritroviamo la cura nell'intaglio di particolari come la barba e il pannello della veste del santo, oltre all'intensità dei tratti del volto e all'espressività della figura. Tutto questo bagaglio di esperienze estetiche confluisce nell'intera produzione di Nicolò Bagnasco, di cui l'opera in esame può senza dubbio rappresentare uno degli esemplari più significativi. Allo stesso autore Giuliana Alajmo attribuisce il Sant'Elia della Chiesa del Carmine⁹⁴ (Fig. 27), che ritrae il santo con il saio nero e la cappa bianca dei carmelitani. La mano destra brandisce una spada fiammeggiante, la sinistra tiene un libro aperto con le parole del Vangelo di Matteo: *Elias quidem venturus est et restituet omnia*. Con il piede destro calpesta la testa della regina Gezabele (*Re 9,33-37*). Sul piedistallo la scritta "Omnium carmelitarum dux et pater" ricorda che il santo è il protettore dell'ordine che fondò la chiesa che custodisce l'opera. Nel suo insieme, la statua si connota per i tratti vigorosi, caratteristici di tutta l'opera del Bagnasco, per quanto il San Francesco di Paola della chiesa di Sant'Agostino appaia più efficace nell'espressività e più armonioso nell'insieme. Agli inizi del XIX secolo è da ricondurre l'altare della Chiesa Madre (Fig. 28), originariamente collocato nel transetto dietro l'altare maggiore, oggi situato all'inizio della navata destra. Eseguito da maestranze siciliane degli inizi del secolo XIX, è opera di revival di ispirazione neoclassica che però risente di influenze di gusto barocco. Il grado è decorato

buisce il Sant'Elia della Chiesa del Carmine⁹⁴ (Fig. 27), che ritrae il santo con il saio nero e la cappa bianca dei carmelitani. La mano destra brandisce una spada fiammeggiante, la sinistra tiene un libro aperto con le parole del Vangelo di Matteo: *Elias quidem venturus est et restituet omnia*. Con il piede destro calpesta la testa della regina Gezabele (*Re 9,33-37*). Sul piedistallo la scritta "Omnium carmelitarum dux et pater" ricorda che il santo è il protettore dell'ordine che fondò la chiesa che custodisce l'opera. Nel suo insieme, la statua si connota per i tratti vigorosi, caratteristici di tutta l'opera del Bagnasco, per quanto il San Francesco di Paola della chiesa di Sant'Agostino appaia più efficace nell'espressività e più armonioso nell'insieme. Agli inizi del XIX secolo è da ricondurre l'altare della Chiesa Madre (Fig. 28), originariamente collocato nel transetto dietro l'altare maggiore, oggi situato all'inizio della navata destra. Eseguito da maestranze siciliane degli inizi del secolo XIX, è opera di revival di ispirazione neoclassica che però risente di influenze di gusto barocco. Il grado è decorato



Fig. 28. Ignoto intagliatore siciliano, inizi del XIX secolo, *Altare*, Naro, Chiesa Madre.

con formelle, scolpite a bassorilievo, raffiguranti da sinistra San Giovanni Evangelista, il sacrificio di Isacco, la Cena di Emmaus, Caino e Abele e la predicazione del Battista, intervallate da coppie di colonnine in stile corinzio sottili e slanciate. Il paliotto presenta invece vasi e motivi floreali. I colori predominanti sono il verde scuro, che fa da sfondo, ed il dorato, da cui prende vita il bassorilievo. I due piani sono separati da un fregio con foglie che si snodano in un movimento continuo e sinusoidale. L'insieme risulta elegante e leggero, in quanto il movimento impresso si scaturisce naturalmente dalla disposizione del complesso. Il grado ripropone la diffusa iconografia eucaristica: al centro è infatti una delle più tipiche raffigurazioni di questo mistero con la *fractio panis* o *klasiV tou artou*, con ai lati due scene bibliche che richiamano profeticamente il sacrificio del Figlio, che sul piano teologico rappresenta uno degli elementi costitutivi del dogma eucaristico assieme alla "presenza reale" e al "sacramento"⁹⁵. Il bassorilievo presenta motivi tipici del Cinquecento. Per tipologia e struttura architettonica, a parte la diversa iconografia e l'inversione funzionale tra grado e paliotto, di cui si è detto, l'altare risente di chiare influenze barocche, attinenti alla produzione tipica di quel periodo dei paliotti architettonici, realizzati in marmo, corallo e materiali preziosi come oro e argento, che presentano caratteristiche analoghe a quelle dell'opera in questione, in particolare "la sequenza porticata interrotta, l'assenza di profondità, le due bande laterali oltre la cornice"⁹⁶. Ritroviamo queste caratteristiche in alcuni esemplari come il paliotto di maestranze

palermitane della chiesa di San Domenico di Palermo⁹⁷, in quello dell'altare della Cappella del Crocifisso del Duomo di Monreale, realizzato da Pampillonia, Ferrera, Musca, Marino e Rutè tra il 1687 e il 1692⁹⁸, o in quello ricamato con fili di seta, oro, argento e corallo di collezione privata di Lugano, opera di maestranze trapanesi⁹⁹. La statuaria di questo periodo trova un esempio di alto valore artistico nel Crocifisso della Chiesa Madre (Fig. 29), opera del 1810 di Padre Domenico Di Miceli. Fu lo stesso autore, sacerdote narese, a donarla nell'anno della sua realizzazione¹⁰⁰; della sua collocazione riferisce invece Fra' Saverio Cappuccino: "Il 19-2-1811 s'inalberò nella cappella del Purgatorio della Colleggiata chiesa la statua di Cristo Crocifisso in atto di spirare fatto da R. Sacerdote Domenico Di Miceli pello prezzo di onze 12"¹⁰¹. È un'opera fortemente espressiva che raffi-



Fig. 29. Padre Domenico Di Miceli, 1810 - 1811, *Crocifisso*, Naro, Chiesa Madre. Carmine.

gura il Cristo nel momento in cui spira volgendo il capo all'insù, con gli occhi semichiusi. Il corpo è ancora vivo, quasi proteso in avanti in un estremo spasmo di dolore; la morte non lo ha ancora avvolto e non ne ha smorzato il vigore della muscolatura; un perizoma di gusto rococò ricopre i fianchi. La statua si presenta proporzionata nelle forme e nelle dimensioni, attraverso uno studio anatomico accurato e realistico. Il petto, le ginocchia e la zona che contorna i chiodi nei piedi sono tinteggiate di rosso e mettono in rilievo i punti di maggiore sofferenza del Cristo sulla croce. Certamente Padre Di Miceli non era estraneo al linguaggio di Fra' Umile da Petralia e dei suoi allievi, né a quello di Fra' Benedetto Valenza, la cui produzione risulta caratterizzata "da una chiara delibazione della scultura lignea meridionale di stampo controriformistico con costanti aggiornamenti su esempi tardobarocchi romani e sulle prove non scevre da monumentalità che caratterizzavano la coeva scultura marmorea isolana"¹⁰². Come nel contesto riferibile a questi artisti, ritroviamo anche qui il Cristo che soffre per espiare le colpe dell'uomo, concezione che determina l'uso di elementi espressionistici che conferiscono profonda drammaticità all'insieme. Interessante come termine di confronto il Crocifisso attribuito ad Antonino Barcellona del settimo decennio del XVIII secolo nella chiesa della Badia di Gangi¹⁰³. L'opera presenta inoltre affinità con manufatti del XVIII secolo di ambito trapanese realizzati con materiali diversi, ma che presentano la stessa tensione drammatica e concezione di fondo, come il Crocifisso in alabastro rosa del Palazzo Vescovile di Trapani, in cui ritroviamo "l'espressione sofferta sottolineata dalla bocca aperta quasi ad esclamare la famosa frase <<tutto è compiuto>>"¹⁰⁴ o quello in avorio e tartaruga, opera di maestranze trapanesi, di collezione privata di Palermo, per la realizzazione del panneggio del perizoma, oltre che per l'impostazione generale¹⁰⁵. Si notano anche echi partenopei nell'opera, nel confronto ad esempio con il Crocifisso del monastero delle clarisse di Nostra Signora del Miracolo di Alicante realizzato intorno al 1705 e recentemente attribuito a Nicola Fumo¹⁰⁶. Anche quest'opera, come quella di Fumo, si caratterizza per la figura allungata, per l'accentuata perpendicolarità del corpo, per la posizione delle braccia alzate a V nel tendersi nervoso dei muscoli e per il volto sottile dagli occhi socchiusi. Molto vicini stilisticamente al Crocifisso in esame sono inoltre una serie di opere di ambiente romano diffuse su tutto il territorio nazionale, come quello della Parrocchiale di San Benedetto Po o quello della Cattedrale di Mileto in Calabria, riconducibili alla bottega dell'Algardi e la cui produzione durò, ad opera degli allievi dell'Algardi stesso, fino alla fine del Settecento¹⁰⁷. Della prima metà del XIX secolo è la custodia d'altare della chiesa del SS. Salvatore (Fig. 30), opera di Giosuè Durando e Nicolò Bagnasco. Fra' Saverio, nel registrare la paternità dell'opera, precisa che Bagnasco si incaricò di realizzare "figure di mezzo rilievo"¹⁰⁸, che probabilmente dovevano occupare lo spazio delle nicchie, ma che oggi sono scomparse. La custodia si presenta come un tempietto semiesagonale strutturato in due ordini e sormontato da una cupola ornata da motivi a palmetta

dorati. Una cornice decorata a festoni scandisce il passaggio dalla cupola a una trabeazione e quindi all'ordine superiore. Quest'ultimo presenta al centro dei lati esterni due nicchie contenenti un'urna di gusto neoclassico; le nicchie sono affiancate da paraste decorate con motivi fitomorfi. Altre due paraste le separano da un lato da un intaglio a volute, che conclude il lato esterno, dall'altro da un'ulteriore parasta che conduce al centro del tabernacolo. Qui un arco su colonne tortili fa da ingresso a una cupola interna, che sormonta una nicchia contenente un'urna. Una seconda trabeazione separa l'ordine superiore e quello inferiore, la cui articolazione sui lati esterni è analoga a quella soprastante, tranne per il fatto che sopra le due nicchie dell'ordine inferiore sono leggibili tracce della presenza di due stemmi, oggi perduti. Lo spazio centrale è a sua volta diviso in due ordini. Il superiore è scandito da quadroni separati da paraste dorate, l'inferiore è articolato in tre nicchie sormontate da un arco a tutto sesto, che assecondano il ritmo esagonale della composizione. La base, completamente liscia, è dipinta con motivi floreali su fondo verde. La custodia poggia oggi su un altare in marmo policromo sicuramente posteriore, che niente ha a che vedere con la sua collocazione originaria. L'opera rappresenta un'evoluzione, nella direzione di una semplificazione dei volumi, di modelli barocchi come la custodia lignea realizzata nel 1697 da Pietro Bencivinni per la Chiesa di S. Maria delle Grazie di Polizzi¹⁰⁹ e la custodia della Chiesa Madre di Petralia Soprana, realizzata dallo stesso autore nel 1721¹¹⁰. Sono possibili anche raffronti con opere successive, come l'altare ligneo di Santo e Giovanni Puglisi della cappella del Sacramento nell'Ospedale dei Bianchi di Corleone del 1731¹¹¹ e troviamo riscontri anche in modelli salentini, come il tabernacolo di Fra' Giuseppe da Soletto della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Merine, progettato, come sicuramente l'opera in esame, per essere posto al centro di una macchina lignea d'altare monumentale¹¹² e che presenta un'analogia concezione dello spazio, seppure declinata con maggiore coerenza ed armonia. La matrice barocca dell'opera viene ulteriormente confermata dalle analogie con l'altare del Sacramento in marmi mischi realizzato da Ferrera, Pampillonia, Musca, Marino, e Rutè nel Duomo di Monreale tra il 1687 e il 1692¹¹³. Chiude questa rassegna di opere l'altare della chiesa di San Francesco (Fig. 31) in legno dorato e policromo. Un cartiglio sul lato destro dell'altare ne fornisce le informazioni fondamentali: "Costruito da Gaetano Vinci da Naro 1899 per



Fig. 30. Giosuè Durando e Nicolò Bagnasco, prima metà del XIX secolo, *Custodia*, Naro, Chiesa del SS. Salvatore.



Fig. 31. Gaetano Vinci, 1899, *Altare*, Naro, Chiesa di San Francesco.

opera e zelo del Padre Maestro Alfonso Tesè”. Una cupola ottagonale centrale sormontata da una lanterna domina tutto l’insieme; al di sotto un loggiato con vasetti all’interno delle nicchie; quindi una balaustra e una nicchia centrale con Dio benedicente, con ai lati lesene scandite da colonne e decorate con lanterne stilizzate. Al livello inferiore, al centro, un tempio con frontone triangolare che sormonta un arco a tutto sesto,

sotto il quale è posto il tabernacolo. Ai due lati del tempio si aprono due nicchie per lato, con all’interno le statue dei quattro evangelisti; ogni nicchia è separata dall’altra da un motivo a lesene analogo a quello del livello superiore; sul tabernacolo è raffigurata, invece, l’Immacolata Concezione. Sul livello inferiore si ripetono le quattro nicchie, ma il piano del tavolo si protende in avanti, cosicché le due nicchie esterne restano indietro rispetto a quelle interne. All’interno delle nicchie laterali si trovano i quattro angeli con i simboli della Passione di Cristo; in quella centrale l’Ultima Cena con gli Apostoli disposti in gruppi di tre come nel modello leonardesco. L’autore utilizza “in modo eclettico, già alle soglie del XX secolo, il repertorio figurativo settecentesco, forse con il precipuo intento d’armonizzare il suo lavoro con le caratteristiche generali della chiesa”¹¹⁴. Questa rassegna non pretende di essere esaustiva del patrimonio di scultura lignea presente nel territorio di Naro. Intento di questo saggio è semplicemente metterne in evidenza le emergenze più significative, nella speranza di restituire un contesto storico-artistico che resta coerente nei secoli con la produzione coeva, non soltanto isolana come si è visto, e di riportare l’attenzione su un *corpus* di opere che per diversi motivi è attualmente, in molti casi, in condizioni di totale abbandono e che meriterebbe una maggiore attenzione ed importanti interventi di recupero.

Foto n. 1, 2 e 4 di Angelo Pitrone

Foto n. 5, 7 – 20, 24 – 26, 28 – 29 e 31 di Giovanni Amato

Foto n. 3, 6, 21, 22 – 23, 27 e 30 dell'autore

Sergio Intorre
Scultura lignea a Naro

NOTE

1. Sulle vicende storiche di Naro v. P. CASTELLI, *Storia di Naro*, ms. sec. XVIII, Biblioteca Comunale di Palermo, Qq. E. 111; FRA' SAVERIO CAPPUCCINO, *Naro antica*, ms. sec. XIX, Biblioteca Comunale di Naro, S. C. 13; IDEM, *Giornale di Naro dall'anno 1800 sino all'anno 1825*, ms. sec. XIX, Biblioteca Comunale di Naro, S. C. 14; S. PITRUZZELLA, *Naro: arte storia leggenda archeologia*, Palermo 1938; B. ALESSI, *Naro: guida storica e artistica*, Agrigento 1976; G. CANDURA, *Storia di Sicilia: Naro Il Santo La Comarca*, Naro, 1977.
2. B. ALESSI, *Naro...*, 1976, p. 142; F. COSTA, *La chiesa e il convento di San Francesco dei Frati Minori Conventuali a Naro (Ag)*, in *Francescanesimo e cultura nella provincia di Agrigento*, atti del convegno di studi, a cura di I. Craparotta e N. Grisanti, Palermo 2009, pp. 17-47.
3. M.C. DI NATALE, *Maria Accascina storica dell'arte: il metodo, i risultati*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale – Atti del Convegno Internazionale di Studi in onore di Maria Accascina*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2007, pp. 32-33.
4. B. ALESSI, *Naro...*, 1976, p. 99.
5. B. ALESSI, *Naro...*, 1976, p. 162.
6. *Ibidem*; a supporto della datazione l'Alessi cita l'atto di formazione del convento dei Padri Mercedari nella chiesa di S. Erasmo presso l'Archivio della Curia Vescovile di Agrigento, Atti dei Vescovi, Reg. 1589-90, f. 292.
7. G. CANDURA, *Storia...*, 1977, p. 107.
8. M.A. CONIGLIONE, *La provincia Domenicana di Sicilia*, 1937, p. 370.
9. FRA' SAVERIO CAPPUCCINO, *Naro...*, ms. sec. XIX, p. 324.
10. FRA' SAVERIO CAPPUCCINO, *Naro...*, ms. sec. XIX, p. 260.
11. G. CANDURA, *Storia...*, 1977, p. 104.
12. B. ALESSI, *Naro...*, 1976, p. 123.
13. M. ACCASCINA, *L'esposizione a Naro dei "Begli arredi"*, in *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1938-1942 – Cultura tra Critica e Cronache*, a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta 2007, p. 88.
14. B. ALESSI, *Naro...*, 1976, p. 85.
15. *Ibidem*.
16. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétienne*, Vol. I, Tomo II, Parigi 1956, p. 439.
17. G. INGAGLIO, scheda n. 5, in *Splendori di Sicilia – Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, p. 516.
18. E. CARLI, *La scultura lignea senese*, Milano-Firenze 1954, p. 86.
19. M.C. DI NATALE, *San Giacomo, Protettore di Geraci Siculo. Percorsi di devozione e arte nelle Madonie*, in *Geraci Siculo Arte e Devozione – Pittura e Santi Protettori*, San Martino delle Scale 2007, p. 59; A. CUCCIA, *Appunti sulla scultura lignea*, in *Forme d'arte a Geraci Siculo – Dalla pietra al decoro*, a cura di M. C. Di Natale, Palermo 1997, pp. 68-69.

20. S. ANSELMO, *Pietro Bencivinni "magister civitatis Politii" e la scultura lignea nelle Madonie*, Quaderni dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina" n. 1, collana diretta da Maria Concetta Di Natale, Palermo 2009, p. 24.
21. T. PUGLIATTI, *I santi della montagna. Statue e strutture lignee della Sicilia orientale, tra i monti Nebrodi e i Peloritani*, in *Splendori...*, 2001, pp. 116-118.
22. A. G. MARCHESE, *I Lo Cascio da Chiusa Sclafani. Scultori in legno del '500*, Palermo 1989, p. 44.
23. E. CARLI, *La scultura...*, 1954, p. 38.
24. S. ANSELMO, *Le Madonie - Guida all'arte*, Palermo 2008, p. 78.
25. V. ABBATE, *Polizzi. I grandi momenti dell'arte*, 1997, p. 71.
26. S. ANSELMO, *Le Madonie...*, 2008, p. 68.
27. S. MANGIAMELI, *Crocifisso*, in *Recuperi e restituzioni – Acquisizioni e restauri nella Diocesi di Piazza Armerina*, a cura di G. Ingaglio e F. Salamone, Caltanissetta 2008, pp. 46-50.
28. A. CUCCIA, *Scultura lignea del Rinascimento in Sicilia. La Sicilia occidentale*, in *Splendori...*, 2001, p. 134.
29. M. ANDALORO, scheda n. 12, in *XI catalogo di opere d'arte restaurate (1976-1978)*, Palermo 1980, pp. 79 – 82.
30. M.C. DI NATALE, *Il Crocifisso del Museo Diocesano di Palermo. Una singolarità tecnica nel panorama siciliano tra croci dipinte e lignee*, in M.C. DI NATALE – M. SEBASTIANELLI, *Il restauro del cinquecentesco Crocifisso in cartapesta del Museo Diocesano di Palermo*, Museo Diocesano di Palermo – Studi e restauri n. 3, collana diretta da Pierfrancesco Palazzotto, Palermo 2010, p. 15.
31. E. CACIOPPO RICCOBONO, *Sculture decorative in legno in Sicilia dal XII al XVII secolo*, Palermo 1995, p. 73.
32. M.C. DI NATALE, *Il Crocifisso...*, in M.C. DI NATALE – M. SEBASTIANELLI, *Il restauro...*, 2010, p.20.
33. M.D. MAZZONI, *Il Cristo di Badia a Passignano. Problematiche di tecnica artistica*, in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno a cura di G. B. Fidanza, Perugia 2005, p. 319.
34. *Ibidem*.
35. B. ALESSI, *Naro...*, 1976, p. 165, nota n. 2.
36. Per l'opera di Frate Umile cfr. S. LA BARBERA, *Iconografia del Cristo in croce nell'opera di uno scultore della Controriforma: Fra' Umile da Petralia*, in *Francescanesimo e cultura in Sicilia secc. XIII-XVI, Schede medievali*, Palermo 1987; R. LA MATTINA – F. DELL'UTRI, *Frate Umile da Petralia. L'arte e il misticismo*, II ed., Caltanissetta 1987; S. LA BARBERA, *ad vocem*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, Scultura, a cura di B. Patera, Palermo 1994, pp. 336-338.
37. M.C. DI NATALE, scheda n. 108, in *L'Arte del corallo in Sicilia*, catalogo della mostra a cura di C. Maltese e M.C. Di Natale, Palermo 1986, p. 276.
38. M.C. DI NATALE, *Il Crocifisso...*, in M.C. DI NATALE – M. SEBASTIANELLI, *Il restauro...*, 2010, p. 11.
39. S. ANSELMO, *Pietro...*, 2009, p. 67.
40. S. LA BARBERA, *ad vocem*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, 1994, pp. 336-338.
41. S. PITRUZZELLA, *Naro...*, 1938, p. 87.
42. B. ALESSI, *Naro...*, 1976, p. 137.
43. G. CANDURA, *Storia...*, 1977, p. 106.
44. B. ALESSI, *ad vocem*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, 1994, pp. 166 – 167;
45. R. LA MATTINA, *Frate Innocenzo da Petralia. Scultore siciliano del XVII secolo fra leggenda e realtà*, 2002, *passim*.

46. S. PITRUZZELLA, *Naro...*, 1938, pag. 87.
47. G. CANDURA, *Storia...*, 1977, pag. 106.
48. B. ALESSI, *Naro...*, 1976, pag. 134.
49. FRA' SAVERIO CAPPUCCINO, *Giornale...*, sec. XIX, pag. 268.
50. L. RÉAU, *Iconographie...*, Vol. I, Tomo III, 1958, p. 155.
51. L. SCIORTINO, *La Cappella Roano nel Duomo di Monreale: un percorso di arte e di fede*, Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo n. 3, collana di studi diretta da M.C. DI NATALE, Caltanissetta 2006, p. 69.
52. L. SCIORTINO, *La Cappella...*, 2006, pp. 77-79.
53. *Le parole del legno – Il restauro dell'armadio ligneo della Chiesa del Collegio di Trapani*, Palermo 2007, p. 49.
54. A. PETTINEO – P. RAGONESE, *Dopo i Gagini, prima dei Serpotta I Li Volsi*, con un contributo di R. Termotto, Palermo 2007, pp. 113 – 114.
55. FRA' SAVERIO CAPPUCCINO, *Giornale...*, sec. XIX, pp. 304 – 305.
56. S. INTORRE, *Per uno studio dei rapporti tra Sicilia e Malta: l'Immacolata d'argento della Chiesa di San Francesco di Naro*, in c.d.s..
57. FRA' SAVERIO CAPPUCCINO, *Giornale...*, sec. XIX, pp. 304-305.
58. G. INGAGLIO, *Tra centro e periferia: la sagrestia della chiesa di San Francesco d'Assisi in Naro*, in *Francescanesimo...*, 2009, p. 151.
59. B. ALESSI, *Naro...*, 1976, p. 150.
60. P. PALAZZOTTO, *Palermo – Guida agli oratori*, 2004, p. 189.
61. L. SCIORTINO, *La Cappella...*, Caltanissetta 2006, pp. 77-79.
62. V. DI PIAZZA, *Note...*, in *In Epiphania...*, 1992, pp. 89-90.
63. S. PITRUZZELLA, *Naro...*, 1938, p. 83.
64. FRA' SAVERIO CAPPUCCINO, *Naro...*, sec. XIX, pp. 48-49; G. BELLAFIORE, *La Civiltà Artistica della Sicilia*, Firenze 1963, p. 289; E. DE CASTRO, *Cardilicchia Giuseppe*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, 1994, p. 56.
65. V. nota precedente.
66. B. PATERA, *Mangiapane Antonino*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, 1994, p. 202.
67. S. ANSELMO, *Pietro...*, 2009, pp. 117-118.
68. S. LA ROCCA, *Cenni sulla chiesa del Purgatorio di Agrigento e sulla decorazione interna a stucchi serpottiani*, Agrigento 1935, p. 10.
69. M. GIARRIZZO – A. ROTOLO, *Mobili e mobiliari nella Sicilia del Settecento*, saggio introduttivo di M.C. DI NATALE, Palermo 1992, p. 24.
70. P. LIPANI, *Lodato Lorenzo*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, 1994, pp. 186-187.
71. L. SARULLO, *Siracusa Santo*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, 1994, p. 312.
72. FRA' SAVERIO CAPPUCCINO, *Giornale...*, sec. XIX, p. 650.
73. G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in the painting of North East Italy*, Firenze 1978, pp. 126-138.
74. G. CANDURA, *Storia...*, 1977, p. 75.
75. *Arte sacra sui Nebrodi*, a cura di B. Scalisi e G. Bonanno, Patti 1998, pp. 54-55.
76. R. CASCIARO, schede nn. 41 e 42, in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, a cura di R. CASCIARO e A. CASSIANO, Roma 2007, pp. 246-249.
77. N. BONACASA, scheda n. V.2.1, in *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2003, p. 209.
78. L. SCIORTINO, scheda n. 17, in *Tracce d'Oriente – La tradizione liturgica greco-albanese e quella latina in Sicilia*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2007, p. 188.
79. L. GAETA, *Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali*, in *Sculture...*, 2007, p. 91.

80. S. FARINELLA, scheda n. 22, in *Filippo Quattrocchi Gangitanus Sculptor – Il “senso barocco” del movimento*, catalogo della mostra a cura di S. Farinella, Palermo 2004, p. 138.
81. *Ibidem*.
82. N. CONTINO, *Il Crocifisso della chiesa di Sant'Anna di Sperlinga*, in *Tesori d'arte nella terra di Cerere*, Palermo – Assoro 2007, p. 102.
83. S. ANSELMO, *Le Madonie...*, 2008, p. 190.
84. S. LA BARBERA, *La scultura lignea*, in *Arte e spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1999, p. 151.
85. A. GIULIANA ALAJMO, *Prefazione*, in R. CALDERONE, *Michele Caltagirone Quarantino*, Casteltermini 1970, p. 9.
86. F. M. PROVITINA, *Agira nella storia di Sicilia*, Palermo 1983, p. 212.
87. F. DELL'UTRI, *La statua dell'Immacolata di Marineo nella scultura lignea siciliana del secolo XVIII*, Caltanissetta 1990, p. 25; P. LIPANI, *Guglielmazzi Paolo*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, 1994, pp. 163-164.
88. G. DADDI, *La chiesa di San Matteo*, Palermo 1916, pp. 143-144; M.C. DI NATALE, *Le confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Committenza, arte e devozione*, in *Le confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Storia e arte*, catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale, Palermo 1993, p. 61.
89. A. GIULIANA ALAJMO, *Artisti Francescani in Sicilia*, in *Sicilia Serafica*, a. III, n. 3, 1957, p. 10.
90. A. CUCCIA, *ad vocem*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, 1994, p. 15.
91. *Ibidem*.
92. A. CUCCIA, scheda n. III, 38, in *Le Confraternite...*, 1993, p. 216.
93. G. G. BORRELLI, *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Napoli 2005, p. 30.
94. V. nota n. 83.
95. M. BARBERA, *Eucaristia*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma 1951, p. 544 e sgg..
96. R. VADALÀ, scheda n. 149, in *Splendori...*, 2001, p. 459.
97. R. VADALÀ, scheda n. 149, in *Splendori...*, 2001, pp. 458-459.
98. L. SCIORTINO, *La Cappella...*, Caltanissetta 2006, p. 67.
99. M.C. DI NATALE, scheda n. 40, in *Splendori...*, 2001, p. 497.
100. B. ALESSI, *ad vocem*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, 1994, p. 107.
101. FRA' SAVERIO CAPPUCCHINO, *Naro...*, sec. XVIII, p. 374.
102. V. ABBATE, *ad vocem*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, 1994, p. 343.
103. S. ANSELMO, *Pietro...*, 2009, p. 129.
104. M. VITELLA, scheda n. IV.9, in *Materiali...*, 2003, p. 186.
105. G. TRAVAGLIATO, scheda n. IV.16, in *Materiali...*, 2003, p. 189.
106. R. ALONSO MORAL, *La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del Barocco*, in *Sculture...*, 2007, p. 78.
107. F. NEGRI ARNOLDI, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del Cristo vivente*, in “Storia dell'Arte”, n. 20, Firenze 1974, pp. 71-72.
108. FRA' SAVERIO CAPPUCCHINO, *Giornale...*, sec. XIX, p. 317.
109. V. ABBATE, *Polizzi...*, Caltanissetta 1997, pp. 121 – 126; S. ANSELMO, *Le Madonie...*, 2008, p. 172; S. ANSELMO, *Pietro...*, 2009, p. 102.
110. S. CALÌ, *Custodie francescano-cappuccine in Sicilia*, Catania 1967, pp. 83-85; S. ANSELMO, *Pietro...*, 2009, pp. 111-113.
111. B. DE MARCO SPADA, *Arte e artisti a Corleone dal XVI al XVIII secolo*, 2002, pp. 66 – 67.

112. W. GRASSO, scheda n. 29. Tabernacolo, in *Sculture...*, 2007, p. 220.
113. L. SCIORTINO, *La cappella...*, 2006, pp. 84-86.
114. L. BUTTÀ, *Il generoso cuore della città barocca*, in *Naro*, Kalós – Luoghi di Sicilia n. 61, supplemento a “Kalós”, anno 16 n. 1, Palermo 2004, p. 21.

Giovanni Travagliato

Due paliotti ricamati da Giovanni Rasanelli alias Fiorentino per la Cappella del Crocifisso nella Cattedrale di Palermo

L'odierno allestimento del Tesoro della Cattedrale di Palermo, inaugurato nel 2006 all'interno della *Sacrestia vecchia dei Canonici* (riconosciuta ormai quasi unanimemente, dopo i ventennali restauri condotti dalla Soprintendenza BB. CC. e AA., come la sopravvissuta – ancorché profondamente trasformata – cappella normanna di Santa Maria Maddalena), che ha sostituito ed integrato nella quantità di opere esposte il precedente, voluto dal card. Ruffini negli anni '50 del secolo scorso, già ospitato negli ambienti più angusti della *Sacrestia dei Beneficiali*¹, comprende anche, in un'ampia vetrina ricavata dagli armadi nella parete destra della seconda stanza – la cosiddetta *Cappella* o *Sacrestia nuova dei Canonici* –, un paliotto in tela ricamata con oro e argento filato a motivi fitomorfi aggettanti grazie all'espedito dell'imbottitura in ovatta tela e filo di canapa, con l'applicazione di perline di corallo rosso verosimilmente trapanese, che sottolineano il disegno distinguendolo ancora più nettamente dal fondo con un effetto di *horror vacui* (Figg. 1 – 2).

Già riconosciuto da Maurizio Vitella come quel «palio ricamato con coralli di ricamo, e frinza»² censito



Fig. 1. Giovanni Rasanelli, *Paliotto*, 1690, tela ricamata con fili di seta, oro, argento e coralli, Palermo, Tesoro della Cattedrale (già Palermo, Cattedrale, Cappella del SS. Crocifisso).

nel 1743 tra i beni mobili pertinenti alla Cappella del Santissimo Crocifisso entro la Cattedrale dal regio visitatore de Ciocchis, il manufatto barocco, caratterizzato dall'elegante motivo decorativo perfettamente speculare costituito dallo sviluppo su due fasce orizzontali di tre principali tralci acantiformi desinenti in gigli peonie fiordalisi e rose, legati al centro da un fiocco alla *Sévigné*, è dallo stesso studioso attribuito a manifattura siciliana –trapanese o messinese- della prima metà del XVII secolo³.

Peraltro, gli studi di Maria Concetta Di Natale hanno convicentemente messo in relazione esemplari come quello in questione o l'analogo e pressoché coevo della Cappella Palatina ventimigliana di Castelbuono -tradizionalmente ricamato nel gennaio 1521 dalla contessa Isabella come *ex-voto* a Sant'Anna dopo un parto difficile- (Fig. 3) con cortinaggi e baldacchini barocchi ornati con applicazioni di perline di corallo realizzati tutti nel corso (oserei dire seconda metà, a questo punto) del XVII secolo, come la fascia di collezione privata di Catania⁴ (Fig. 4), le «bandes de tapisserie» oggi in collezioni private di Milano e Lugano ma verosimilmente provenienti dalle dimore di Palermo o Mazzarino dei Branciforti Principi di Trabia e Butera⁵ (Figg. 5 e 6), o quelle già a corredo del-



Fig. 2. Giovanni Rasanelli, *Paliotto*, 1690, tela ricamata con fili di seta, oro, argento e coralli, Palermo, Tesoro della Cattedrale (già Palermo, Cattedrale, Cappella del SS. Crocifisso), part.



Fig. 3. Manifattura siciliana, *Paliotto*, seconda metà del sec. XVII, tela ricamata con fili di seta, oro, argento e coralli, Castelbuono, Museo Civico (già Castelbuono, Cappella Palatina, altare di sant'Anna).

l'alcova del Principe di Avellino Francesco Marino II Caracciolo riadattate e donate alla Santa Casa di Loreto nel 1722⁶.

Giovanni Travagliato
Due paliotti ricamati da Giovanni Rassanelli alias Fiorentino per la Cappella del Crocifisso nella Cattedrale di Palermo



Fig. 4. Manifattura siciliana, *Fascia ricamata*, seconda metà del sec. XVII, tela ricamata con fili di seta, oro, argento e coralli, Catania, Collezione privata.



Fig. 5. Manifattura siciliana, *Coppia di fasce ricamate*, seconda metà del sec. XVII, tela ricamata con fili di seta, oro, argento e coralli, Milano, Collezione privata (già Palermo, Palazzo Butera).



Fig. 6. Manifattura siciliana, *Fascia ricamata*, seconda metà del sec. XVII, tela ricamata con fili di seta, oro, argento e coralli, Svizzera, Collezione privata (già Palermo, Palazzo Bu-).

A questi dati già noti aggiungo a titolo esemplificativo l'inedita annotazione del «paramento del cappellone <della chiesa> ricamato di coralli» temporaneamente fornito alle benedettine del Monastero della Martorana per la festa del Titolare san Simone del 1680 -allestimento curato da Paolo Amato- dal protettore Marchese di Bonaccorso, Nicolò

Diana e Colnago⁷, parente della badessa *pro tempore* donna Nicoletta Francesca Diana⁸.

Il documento che pubblichiamo di seguito non solo sposta la datazione al 1690, confermando l'attardarsi di mode e motivi decorativi che come noto contraddistingue l'arte siciliana, ma ci fornisce le generalità di Giovanni Rasanelli o Ravasselli, definito *Fiorentino* per la sua probabile provenienza toscana, finora sconosciuto agli studi sulle arti decorative siciliane⁹.

Inoltre, si associa al paliotto coi coralli un secondo analogo manufatto ricamato dal medesimo artigiano-artista, di cui non abbiamo però potuto in questa occasione verificare l'esistenza (verosimilmente, secondo de Ciocchis, l'«altro paliotto ricamato sopra raso»¹⁰), censito nel numero dei 16 *pali* in tessuto e marmo della Cappella –molti dei quali, come recita il documento, realizzati tra la fine del XVII e il primo decennio del XVIII secolo- in un inedito inventario del 1704 con aggiornamenti del 1708; entrambi sono così descritti: «In primis un paliotto di coralli ricamato di fiori d'oro perfilati di coralli sopra fondo pure ricamato d'argento alto palmi quattro e mezzo in circa, e lungo palmi novi incirca con sua coverta di tela bianca (il collaterale paliotto si conserva nel Tesoro e li restanti in potere del sacristano). Item un altro paliotto ricamato d'argento et oro sopra raso di Fiorenza à color di corallo dell'istessa misura di sopra»¹¹.

L'illuminato ruolo di committente è espressamente indicato nel documento in Don Isidoro Navarro o Navarra e Don Francesco Giglio, canonici metropolitani deputati della Cappella *pro tempore*, entrambi dottori in teologia e diritto.

Il primo di essi, cui il potente cardinale di Santa Sabina Francesco del Giudice, presidente e capitano generale del Regno di Sicilia nel 1701-1705, arcivescovo di Monreale dal 1704 al 1725 -anche se già nel dicembre del 1705 aveva lasciato la Sicilia alla volta di Roma-, grande inquisitore di Spagna in carica dal 1712¹², aveva assegnato nella sua Accademia «il discorrere [...] de' primi abitatori della Sicilia, e delle Città più celebri»¹³, sarà impegnato con alterne fortune in delicate questioni diplomatiche per conto del Tribunale di Monarchia sotto il regno di Vittorio Amedeo II di Savoia (1713-1720)¹⁴, ma lascio con piacere agli storici il compito di approfondire questo aspetto della sua complessa biografia.

Documento 1

1690 giugno 25, ind. XIII, Palermo

Il ricamatore Giovanni Rasanelli detto Fiorentino dichiara di aver ricevuto il saldo del denaro dovuto per la realizzazione di due paliotti per la Cappella del Santissimo Crocifisso dentro la Cattedrale da parte dei deputati della stessa Cappella.

Die vigesimoquinto iunii decimae tertiae indictionis millesimo sexcentesimo nonagesimo.

Ioannes Rasanelli alias Fiorentino mihi notario cognitus coram nobis sponte dixit et fatetur habuisse et recepisse a Reverendissimo Canonico Sanctae Theologiae et Utriusque Iuris Doctore Don Isidoro Navarro et Reverendissimi Canonici <sic> Sanctae Theologiae et Utriusque Iuris Doctore Don Francisco Giglio deputatis Venerabilis Cappellae Sanctissimi Crucifixi fundatae intus Maiorem Ecclesiam huius Urbis absentibus me notario pro eis stipulante uncias centum septuaginta tres et tarenos 15 diversi mode de contanti, videlicet: uncias septem et tarenos 23.10 in mensibus iulii et augusti duodecimae indictionis 1689 et uncias 165.7.15 in anno praesente tresdecimae indictionis 1690. Renunciatis, et cetera. Et sunt dictae unciae 173.1.5 per modum ut supra habitae videlicet: unciae 92 tam pro praetio auri argenti corallorum panni sericarum fili et aliorum quam pro magisterio pro conficiendo quoddam palio corallorum noviter facto pro servitio dictae Cappellae cum fundo raccamato argenti et floribus aurei per filorum corallibus longitudinis palmorum novem et altitudinis palmorum quatuor cum dimidio circiter; unciae septuaginta pro praetio auri argenti panni sericarum fili et aliorum pro conficiendo quoddam alio palio noviter facto pro servitio dictae Cappellae, inclusis in dicta summa unciae 14 pro eius magisterio et regalo, quod palium est longitudinis palmorum novem et altitudinis palmorum quatuor cum dimidio circiter, ut dicitur sopra raso di Fiorenza à color di corallo raccamato d'argento; unciae 7.23.10 per modum ut supra solutae mensibus iulii et augusti duodecimae indictionis 1689 sunt, videlicet: unciae 5.7 pro praetio cannarum duarum / et palmorum quinque rasi coloris coralli ad rationem unciarum 2 singula canna pro servitio dicti palii et tarenis 13.10 pro praetio tot telae similiter pro servitio dicti palii et unciae 2 ut dicitur per disegno di ditto palio; et unciae 3.7.15 sunt videlicet: unciae 1.12 pro praetio cannarum octo telae ad rationem tarenorum 5.5 singula canna ut dicitur per havere foderato detti dui palii raccamati, cioè per l'infurra e per la coverta d'innanzi et tarenis 5 al costoriero per dicta inforra et tarenis 15 per attratto e mastria delli telari di detti palii, et tarenis 3.10 per quattro manigli et tarenis 19 per legname e mastria di ui cornici addorati per detti palii, et tarenis 13.5 per spese minuti per portare detti palii, per tacci per intaccettarli, per supplimento di tela et altri per servitio di detti palii, et non aliter. Iuraverunt, et cetera. Unde, et cetera. Testes Liborius Perrotta et Nico-

Giovanni Travagliato

Due paliotti ricamati da Giovanni Rasanelli alias Fiorentino per la Cappella del Crocifisso nella Cattedrale di Palermo

laus Brunus Calabrò. Ex actis mei notarii Caroli Magliocco Panhormi. Col-
latione salva.

(ASDPa, II stanza, *Capitolo, Cappella del Santissimo Crocifisso, Cautele di
cassa*, n. 40, cc. 196r-197v)

Documento 2

1704 ottobre, ind. XIII, Palermo

*I deputati pro tempore della Cappella del Santissimo Crocifisso dentro la
Cattedrale, canonici Domenico Antonio Merelli e Paolo Pennisi, redigono
l'inventario dei beni mobili, aggiornato al 1708, ind. I.*

Inventario di tutte le robbe, e giogali della Venerabile Cappella del Santis-
simo Crocifisso fondata dentro la Maggiore Chiesa di questa Città [...].

Palii. 1. In primis un palio di coralli riccamato di fiori d'oro perfilati di co-
ralli sopra fondo pure riccamato d'argento alto palmi quattro e mezzo in circa,
e longo palmi novi incirca con sua coverta di tela bianca (il collaterale palio
si conserva nel Tesoro e li restanti in potere del sacristano). 2. Item un altro
palio riccamato d'argento et oro sopra raso di Fiorenza à color di corallo del-
l'istessa misura di sopra. 3. Item altro di lama con suoi fiori e guarnattione tes-
suti d'oro di color cremesino usato. 4. Item altro d'asperino d'oro color
murato con sua guarnattione tessuta usato. 5. Item altro di lama d'oro asciu-
rato color verde con suoi galloni d'oro attorno. 6. Item altro tutto rose ricca-
mato d'oro con sua guarnattione di color bianco usato (questo palio di numero
6 si sfece stante essere vecchio, e se ne ripezzò un altro, il quale si passò alla
Cappella di San Michel'Arcangelo a 13 agosto 1706 e dopo suddetto fù con-
signato al sacristano della Nuce Don Pietro di Paula. Il collaterale palio si
sfece come alla nota di sopra. Questo palio collaterale si passò alla Cappella
di San Michele come sopra e fu ripezzato dal palio suddetto sfatto, e la guar-
nattione d'argento si diede al sacristano Don Pietro di Paula per metterlo al
palio della Cappella della Concettione Santissima). 7. Item altro bianco con
sua guarnattione d'argento e galloni d'oro con una piangia nel mezzo di ramo
dorata con l'effigie delli Quattro Incoronati. / 8. Item altro palio riccamato
d'oro et argento e tutto di fiori alla pittorisca. 9. Item altro di lama à specchio
incarnato con sua guarnattione e galloni d'argento usato. 10. Item altro d'im-
borcato à color d'oro con sua guarnattione e galloni d'argento usato. 11. Item
altro di lama d'oro à specchio nigro con sua guarnattione e galloni d'oro novo
con sua coverta di tela innante. 12. Item altro di lama à specchio d'oro e guar-
nattione pure d'oro morato guarnito con galloni d'oro e guarnattione pure

d'oro nel mezzo con sua coverta di tela. 13. Item altro di marmo, il quale è posto nell'altare del Santissimo Crocifisso. 14. Item altro palio di raso di Messina à color di muso riccamato d'argento stilarato che serve per il pulpito. 15. Item altro palio di droghetto di color torchino e bianco con sua guarnatione di filo attorno et alle colonne d'immenzo dato di elemosina nell'anno XIII inditione 1704 e 1705 (il collaterale palio passò alla Cappella del Santissimo Rosario). 16. Item un palio nuovo riccamato di fiori tutti alla pittoresca di seta sopra fondo di seta bianca con una fenice in mezzo pure riccamata fatto nell'anno XIV inditione 1705 e 1706.

A 28 agosto 1708. Nota che delli suddetti numero 16 palii ne sono in consegna del sacristano della Cappella numero 11, stante l'altri 5 si ritrovano cioè quello di numero 1 nel Tesoro, quello di numero 6 sfatto, quello di numero 7 passato alla Cappella di san Michele, quello di numero 13 è di marmo, e quello di numero 15 passato alla Cappella del Rosario [...].

(ASDPa, *Capitolo, Cappella del Santissimo Crocifisso*, n. 713, c. 6r-v)

Referenze fotografiche

Foto di Enzo Brai

Giovanni Travagliato
Due paliotti ricamati da Giovanni Rassanelli alias Fiorentino per la Cappella del Crocifisso nella Cattedrale di Palermo

NOTE

1. L. BELLANCA – G. MELI, *I luoghi del Tesoro*, in M.C. DI NATALE – M. VITTELLA, *Il Tesoro della Cattedrale di Palermo*, Palermo 2010, pp. 9-37.
2. G.A. DE CIOCCHIS, *Sacrae Regiae Visitationis per Siciliam [...] acta decretaque omnia* [1743], Palermo 1836, p. 119.
3. M. VITTELLA, *Paramenti sacri di committenza vescovile: analisi storico-critica di alcuni manufatti tessili della Sicilia occidentale* e R. CIVILETTO – M. VITTELLA, scheda tessuti n. 6, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 10 dicembre 2000 – 30 aprile 2001) a cura di M.C. Di Natale, Palermo-Milano 2001, pp. 228, 548-549; M. VITTELLA, *I manufatti tessili della Cattedrale di Palermo*, in M.C. DI NATALE – M. VITTELLA, *Il Tesoro...*, 2010, pp. 118-119.
4. M.C. DI NATALE, *Oro, argento e corallo tra committenza ecclesiastica e devozione laica*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, pp. 45-46, fig. 39.
5. M.C. DI NATALE, schede nn. 129 e 172, in *L'arte del corallo in Sicilia*, catalogo mostra (Trapani, Museo Regionale "Pepoli", 1 marzo-1 giugno 1986) a cura di C. Maltese e M.C. Di Natale, Palermo 1986, pp. 304-305 e 366-367. Si rimanda inoltre a M.C. DI NATALE, *Tesoro di Sant'Anna nel Museo del Castello dei Ventimiglia a Castelbuono*, e ai ricchissimi inventari del XVII secolo trascritti da R.F. MARGIOTTA, *Appendice documentaria*, in M.C. DI NATALE – R. VADALÀ, *Il tesoro di Sant'Anna nel Museo del Castello dei Ventimiglia a Castelbuono*, Palermo 2010, pp. 7-50 e 83-106, in part. pp. 21-26, 84-85, 88-101.
6. M.C. DI NATALE, *I coralli della Santa Casa di Loreto* e R.F. MARGIOTTA, *La ricerca d'archivio*, in *Sicilia Ritrovata. Arti decorative dai Musei Vaticani e dalla Santa Casa di Loreto*, catalogo mostra (Monreale, Museo Diocesano, 7 giugno – 7 settembre 2012) a cura di M.C. Di Natale, G. Cornini e U. Utro, Bagheria 2012, in part. pp. 121-122, 183-184.
7. F. SAN MARTINO DE SPUCCHES, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origine ai nostri giorni (1925)*, vol. VII, Palermo 1931, quadro 1050, p. 450.
8. ASPa, *Corporazioni Religiose Soppresse, Monastero della Martorana*, n. 807, c. 58r-v: «A 28 ottobre <1680>. Per li 40 ore della Città e festività di san Simone. [...] / Nota che lo paramento del cappellone riccamato di coralli, il paramento di cartolina novo per la cappella e li paramenti del parlatorio furono accomodati dal signor Marchese di Bonaccorso protettore. Ad Antonino Muscata fioraro per loero delli fiori delle colonne, recinti della chiesa, pilastri, rami d'altari, festini e capitelli et in tutti l'altri parti della chiesa,

onzi 20; à mastro Cosimo per paratura e sparatura onze 12, [...] a don Paolo Amato architetto per regalo onze due».

9. Cfr. *infra*, Documento 1.

10. G.A. DE CIOCCHIS, *Sacrae Regiae Visitationis...*, 1836, p. 119.

11. Cfr. *infra*, Documento 2.

12. G. TRAVAGLIATO, *ad vocem* “Giudice (del) Cellamare (di) Francesco”, in *Enciclopedia della Sicilia* a cura di C. Napoleone, Parma 2006, p. 455. Si veda inoltre L. SCIORTINO, *Monreale: il Sacro e l'Arte. La Committenza degli Arcivescovi*, Bagheria 2011, in “Quaderni Museo Diocesano di Monreale”, collana diretta da M.C. Di Natale, 1, pp. 114-117.

13. Cfr. G.M. CRESCIMBENI, *Le vite degli arcadi illustri [...]*, parte III, Roma 1714, p. 120.

14. G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica [...]*, vol. LXV, Venezia 1854, p. 262.

Elvira D'Amico - Mauro Sebastianelli

Due inediti quadretti a fili incollati di Marianna Elmo

Elvira D'Amico

Di recente acquisizione in una collezione privata di Palermo sono due quadretti della ricamatrice leccese Marianna Elmo, la cui firma appare in bella vista su uno dei due; ma è presumibile che esistesse in origine pure sull'altro, nella piccola lacuna in basso a sinistra da cui potrebbe essere stata asportata.

La tecnica del ricamo a fili incollati sembra una prerogativa della città di Lecce, ove era praticata nel secolo XVIII dalla famiglia della Elmo, e precedentemente da Leonardo Quesi, e probabilmente da Gaetano e Angelo Pati¹. Essa si caratterizza per la disposizione dei fili di seta ritorti su carta o cartoncino cosparso di cera, alla quale aderiscono senza sporcarsi, come avverrebbe nel caso della colla². Simile al ricamo dunque negli effetti visivi e materici, differisce nettamente da esso, in quanto i fili di seta, protagonisti della scena raffigurata, si autosorreggono grazie alla stessa natura del supporto, invece che essere fermati da ulteriori fili di fermatura, come avviene nel ricamo, mentre gli incarnati dei personaggi sono dipinti, generalmente a tempera, in entrambi i casi. Differiscono pure dai *collages*, tipici dell'area siciliana, che presentano una maggiore varietà di materiali incollati sul supporto di base – laminette, miniature, mica, carta acquarellata, ecc... – di contro alla semplicità dei nostri quadretti.

Le due nuove opere arricchiscono il catalogo della Elmo, costituito in massima parte dalla produzione devozionale di santi e madonne, il cui disegno l'autrice riprendeva da dipinti del padre Serafino Elmo, esponente del classicismo arcadico della Roma di fine Seicento, o in genere dal repertorio napoletano coevo³. I due quadretti si annoverano invece nella più li-

mitata produzione di episodi veterotestamentari, raffigurando l'uno *Abramo che conduce Isacco sulla via del sacrificio*, l'altro *Giuseppe davanti al Faraone* (Figg. 1 – 2). Il primo, che potrebbe considerarsi *pendant* del *Sacrificio d'Isacco*,



Fig. 1. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Abramo che conduce Isacco sulla via del sacrificio*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. Recto.



Fig. 2. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Giuseppe davanti al Faraone*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. Recto.

del museo napoletano di San Martino⁴, è anche stilisticamente accostabile alle pastorellerie di collezione leccese⁵, ma più di queste, immerso in un'atmosfera arcadica, dominata dal paesaggio boschivo ove le figurine sembrano quasi accessorie. I personaggi, rappresentati come due taglialegna che camminano nel bosco, recano però inequivocabilmente gli attributi che il racconto biblico gli attribuisce: Abramo col coltello in mano con cui effettuerà il sacrificio, Isacco con la fascina di legna in spalla che ser-

Elvira D'Amico - Mauro Sebastianelli
Due inediti quadretti a fili incollati di Marianna Elmo



Fig. 3. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Abramo che conduce Isacco sulla via del sacrificio*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. Particolare con Abramo e Isacco che camminano nel bosco.

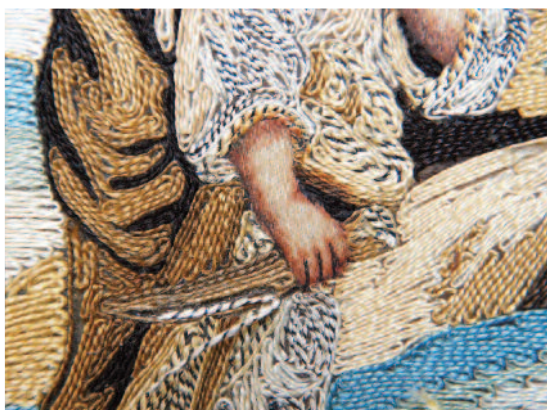


Fig. 4. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Abramo che conduce Isacco sulla via del sacrificio*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. Particolare del coltello che identifica il personaggio di Abramo.



Fig. 5. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Abramo che conduce Isacco sulla via del sacrificio*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. Particolare della fascina di legna, attributo iconografico relativo ad Isacco.

virà per lo stesso (Figg. 3 – 4 – 5).

Qui vi è tutta la sapienza della Elmo nel riprodurre le fronde degli alberi e la fitta vegetazione, tramite i fili di seta ripiegati che compongono una vera tes-

situra, che si avvale di preziosissimi giochi cromatici tesi alla creazione di effetti di profondità. I colori sono quelli soliti usati dalla ricamatrice leccese: azzurro in varie gamme, beige, marrone e bianco, con tocchi di nero e un cordonetto di seta e argento usato per i panneggi (Fig. 6). L'accenno alla città sul fondo si ripete pure in altre opere della stessa Elmo, come la *Fuga in Egitto*, del museo di San Martino, l'unica sua opera datata al 1752⁶, che potrebbe suggerire una datazione simile per i nostri.



Fig. 6. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Abramo che conduce Isacco sulla via del sacrificio*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. Particolare dell'albero in cui si mette in evidenza la gamma cromatica tipica dell'artista leccese.



Fig. 7. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Giuseppe davanti al Faraone*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. Particolare che mostra la figura del Faraone e l'abile resa dei panneggi.

L'altro quadretto raffigura, con un buon margine di probabilità, Giuseppe che, liberato dal carcere, è ricevuto dal Faraone che, in virtù delle sue doti divinatorie, lo nomina ministro del regno (Figg. 7 – 8). L'albero con frutti indicato dall'angelo, sul fondo, può rappresentare l'abbondanza che il giovinetto aveva pronosticato per il regno d'Egitto e i soldati sono quelli che scortano il giovane, incarcerato dopo la denuncia ingiusta di Putifarre (Figg. 9 – 10).

L'opera si caratterizza per una buona resa dei panneggi delle abbondanti stoffe raffigurate, intonate sulle gamme del beige-marrone: quelle del baldacchino del trono del re e delle vesti dei due pro-

Elvira D'Amico - Mauro Sebastianelli
Due inediti quadretti a fili incollati di Marianna Elmo

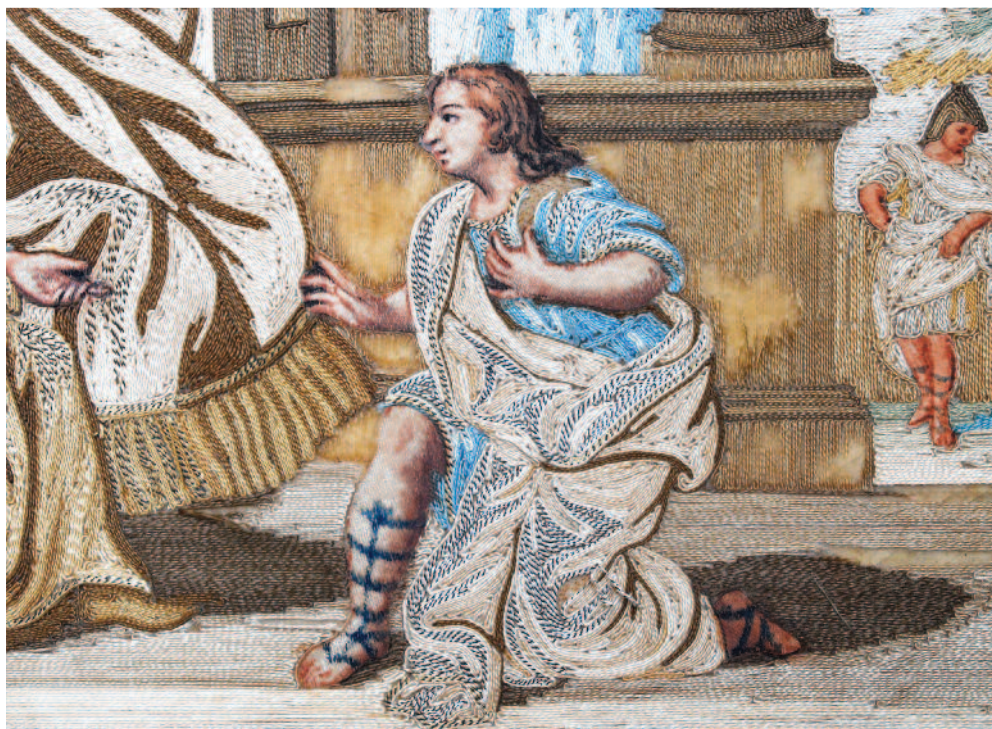


Fig. 8. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Giuseppe davanti al Faraone*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. Particolare con il personaggio di Giuseppe.



Fig. 9. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Giuseppe davanti al Faraone*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. Particolare dell'angelo che indica l'albero simbolo dell'abbondanza.



Fig. 10. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Giuseppe davanti al Faraone*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. Particolare dei soldati in secondo piano.

tagonisti, il primo con scettro in mano pronto a dare l'investitura al giovane profeta, che la accoglie con gesto di meraviglia e stupore. Tuttavia il meglio è costituito anche in questo caso dal brano paesaggistico sul fondo, di genuina ambientazione arcadica, ma come si è accennato sopra, racchiudente un preciso significato allegorico.

È palese che l'opera, per tutte queste caratteristiche, sia attribuibile alla stessa Marianna Elmo, la cui firma, come detto sopra, era presumibilmente apposta in calce al quadretto.

Elvira D'Amico - Mauro Sebastianelli
 Due inediti quadretti a fili incollati di Marianna Elmo

Mauro Sebastianelli

Le opere in esame consistono in due piccoli quadretti realizzati da Marianna Elmo presumibilmente intorno alla metà del Settecento, così come precedentemente accennato da Elvira D'Amico all'interno di questo stesso saggio. La tecnica di esecuzione dei due quadretti, raffiguranti uno *Abramo che conduce Isacco sulla via del sacrificio* e l'altro *Giuseppe davanti al Faraone*, rientra nell'ambito di una produzione di opere a carattere decorativo a confine tra la pittura ed il ricamo.

Si tratta in realtà di una pratica piuttosto sconosciuta, o quantomeno ancora oggi scarsamente indagata sotto il profilo strettamente tecnico, come attesta la limitata divulgazione di studi scientifici sull'argomento e di una bibliografia specifica di riferimento. Inoltre, a testimonianza della necessità di delineare un quadro più chiaro ed approfondito su questa singolare tecnica artistica, vi è una relativa incertezza persino nell'attribuirne una definizione precisa ed esaustiva⁷.

Ciò che invece si può affermare con sicurezza è che tale modalità esecutiva, diffusa principalmente in un arco temporale compreso tra il XVII e il XIX secolo, trova una collocazione piuttosto infelice e decisamente non meritoria nell'ambito delle pratiche puramente "artigianali", come tra l'altro spesso ancora si verifica per le opere d'arte decorativa in genere.

Al contrario la tecnica del "filo incollato" raggiunge proprio nel Settecento, ovvero nel momento storico di maggiore diffusione, dei livelli di notevole qualità, originalità ed elevato pregio dal punto di vista artistico. Infatti la raffinatezza e la cura riscontrabili nei due quadretti della Elmo, così come nelle opere di altri artisti coevi ed attivi principalmente nell'Italia meridionale, denotano non solo una particolare attenzione al dettaglio ma anche un'autentica capacità creativa ed una sapiente abilità manuale da parte dell'esecutrice leccese; pertanto essi sono indubbiamente da considerare come manufatti di rilevante preziosità, al pari delle più note realizzazioni artistiche eseguite da grandi maestri del passato certamente più celebri o rinomati.

Come già accennato, sul piano materico le opere in esame presentano delle analogie con i *collages*, gli arazzi e i tessuti ricamati in quanto si basano essenzialmente sull'uso di fili serici policromi o metallici, disposti ordinatamente e con "tessiture" molto serrate al di sopra di un supporto semirigido rivestito di cera; tuttavia esse mostrano anche effetti visivi di chiaroscuro, giochi di luce, volumi, sfumature e passaggi cromatici tra le varie campiture, che permettono di raggiungere risultati di consistente profondità e di un tale realismo da renderle assimilabili a vere e proprie opere pittoriche di stampo più "tradizionale".

Pertanto, sebbene ad oggi siano pochi gli esempi di relazioni tecniche accurate su manufatti analoghi, i due quadretti di Marianna Elmo saranno indagati e descritti in questa sede cercando di illustrarne tutte le caratteristiche attraverso una vera e propria scomposizione per livelli, dallo strato più profondo



Fig. 11. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Abramo che conduce Isacco sulla via del sacrificio*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. *Verso*.



Fig. 12. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Giuseppe davanti al Faraone*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. Particolare del verso osservato a luce radente in cui si evidenzia la superficie leggermente ruvida e porosa del supporto in carta pressata.

fino a quello più superficiale.

Supporto

Per quanto concerne lo studio più specificatamente tecnico, dall'osservazione visiva del *verso* si è riscontrato che il supporto dei due quadretti, che misurano rispettivamente 26 x 19 cm (*Abramo che conduce Isacco sulla via del sacrificio*) e 25,7 x 18,7 cm (*Giuseppe davanti al Faraone*), è costituito da un foglio di carta pressata dello spessore di circa 2 mm e di colore biancastro⁸; in questo caso, quindi, il pannello di cartone scelto come materiale di supporto appare pienamente conforme a quello delle altre opere firmate dalla Elmo e visionate fino a questo momento (Figg. 11 – 12).

I due manufatti presentano un buono stato di con-

servazione della superficie e non vi sono grandi lacune che lasciano intravedere ampie porzioni dello strato sottostante, tuttavia in base al ritrovamento di piccole tracce visibili tra i filati è ragionevole ipotizzare la presenza di un disegno preparatorio che l'artista ha realizzato probabilmente tramite grafite

o a pennello con un colore a tempera di tonalità grigia scura (Fig. 13).

La funzione di questo disegno, che doveva risultare non eccessivamente ricco di dettagli o particolari minuziosi, probabilmente era legata alla necessità di definire sia gli spazi principali, quali ad esempio i fondi, le architetture, i drappi, i tendaggi e la vegetazione sia le sagome dei protagonisti delle scene o dei personaggi secondari sullo sfondo.

Pertanto la presenza del disegno ha presumibilmente garantito una costruzione più spedita e sicura dell'immagine raffigurata durante la successiva fase di applicazione dei fili di seta, consentendo così la realizzazione di un'opera ben proporzionata e definita in ogni minimo dettaglio.

Strato preparatorio

Al di sopra del supporto in cartoncino è stato steso un unico strato di cera vergine d'api molto sottile, applicato a caldo in modo uniforme, probabilmente per colatura diretta o con l'ausilio di una spatola, fino al raggiungimento dello spessore di pochi millimetri.

Così come risulta dall'osservazione delle piccole lacune sul *recto* di entrambi i quadretti, lo strato preparatorio di cera presenta una colorazione piuttosto chiara, di tonalità giallo-ambra; inoltre l'esiguo spessore di questa stesura probabilmente ha permesso di mantenere visibile il disegno preparatorio sottostante, dal momento che la cera mostra un certo grado di trasparenza alla luce soprattutto per strati di dimensioni alquanto ridotte (Fig. 14)⁹.

Dato che il materiale risulta fortemente termoplastico e facilmente lavorabile a basse temperature, lo strato di cera rappresenta un elemento estremamente funzionale alla realizzazione delle opere in esame in quanto svolge il ruolo di collante per gli inserti e i fili di seta¹⁰.

Infatti, con l'apporto di una minima quantità di calore, la cera rammollisce prima di raggiungere il suo punto di fusione e poi solidifica nuovamente nella fase di raffreddamento, fino a mantenersi stabile e rigida alla temperatura ambiente.

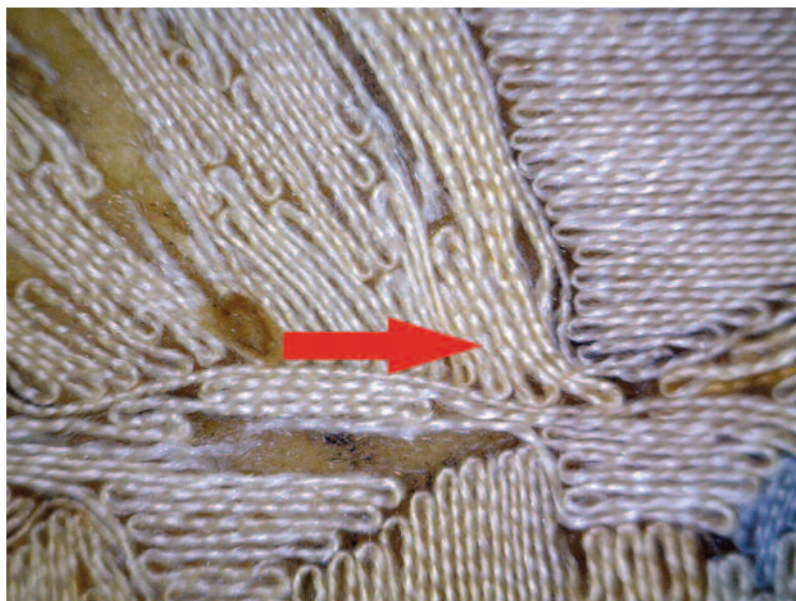


Fig. 13. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Abramo che conduce Isacco sulla via del sacrificio*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. Particolare al microscopio a 40x che mostra, indicato dalla freccia rossa, il disegno preparatorio di colore grigio scuro.



Fig. 14. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Giuseppe davanti al Faraone*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. L'immagine del particolare mostra lo strato preparatorio di colore giallo-ambra e di spessore molto sottile al punto da intravedere il supporto sottostante per la leggera trasparenza del materiale ceroso.

Sulla caratteristica del materiale ceroso appena descritta è basato il principio su cui è incentrata la tecnica delle opere a “filo incollato” eseguite da Marianna Elmo: infatti, applicando in modo congiunto al calore anche una leggera pressione, gli inserti e i fili di seta risultano parzialmente inglobati nello strato più esterno della cera e di conseguenza restano adeguatamente fissati alla superficie (Fig. 15).

Dal momento che la cera presenta dei tempi di raffreddamento abbastanza limitati si può ipotizzare che l'autrice abbia lavorato procedendo in modo graduale per piccole porzioni, talvolta corrispondenti proprio alle campiture cromatiche; tale ipotesi sarebbe avvalorata da un'accurata osservazione visiva del manufatto, che risulta caratterizzato da un modo di procedere molto attento e meticoloso, anche nei confronti dei dettagli apparentemente meno rilevanti o significativi.

Strato superficiale

Una caratteristica specifica delle opere della Elmo è la presenza di piccoli inserti dipinti e ritagliati nei bordi, secondo il profilo del disegno preparatorio, con lo scopo di formare delle sagome da incollare sulla superficie seguendo una procedura analoga a quella prevista per il fissaggio dei fili di seta, ovvero

Elvira D'Amico - Mauro Sebastianelli
Due inediti quadretti a fili incollati di Marianna Elmo



Fig. 15. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Giuseppe davanti al Faraone*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. Particolare dello strato preparatorio in cui risulta evidente l'impronta lasciata dai fili di seta, ormai mancanti, sullo strato più esterno della stesura di cera.

facendo uso di calore e pressione per sfruttare le proprietà adesive della cera. Più precisamente si tratta di ritagli di seta e di carta dipinti a tempera e poi applicati in corrispondenza di zone prestabilite e ben determinate. Per il quadretto di *Abramo che conduce Isacco sulla via del sacrificio* sono stati riscontrati inserti di seta dipinta nelle anatomie dei due personaggi protagonisti della scena: tali elementi si ritrovano, infatti, in corrispondenza dei volti e degli arti superiori e inferiori e riportano i dettagli dei visi, dei capelli e dei calzari, resi pittoricamente con ricchezza di particolari (Fig. 16); inoltre un altro ritaglio di seta è localizzato nel margine inferiore sinistro con lo scopo di simulare l'immagine di un sasso su cui l'autrice ha apposto la sua firma a lavoro ultimato (Fig. 17).

Nella scena di *Giuseppe davanti al Faraone* si individua un'interessante particolarità, ovvero la compresenza di inserti sia di seta che di carta: più precisamente la prima si ritrova nelle figure di Giuseppe, del Faraone e dell'angelo visibile in alto a destra tra le fronde dell'albero (Fig. 18); la carta, invece, è presente in corrispondenza del gruppo di tre figure secondarie sulla destra della scena nonché sui piccoli frutti tondeggianti osservabili sull'albero alle loro spalle (Fig. 19). Infine, anche in questo caso, sul margine inferiore sini-



Fig. 16. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Abramo che conduce Isacco sulla via del sacrificio*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. Particolare del volto di Abramo in seta dipinta.

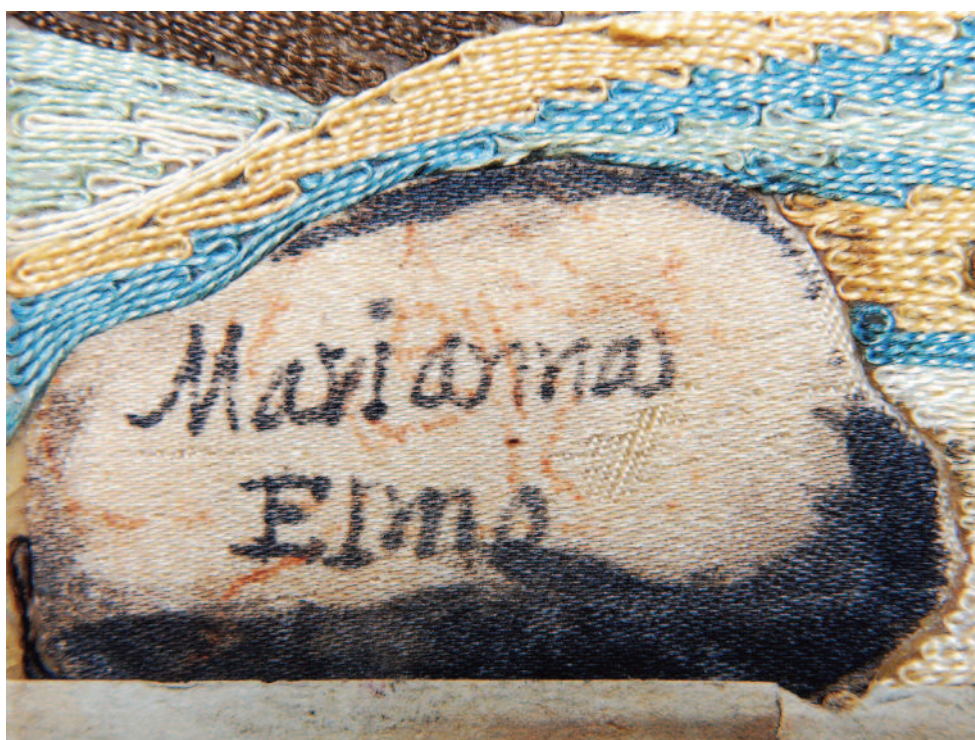


Fig. 17. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Abramo che conduce Isacco sulla via del sacrificio*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. Particolare della firma dipinta da Marianna Elmo su una sagoma ritagliata di seta.



Fig. 18. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Giuseppe davanti al Faraone*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. Particolare del volto del Faraone realizzato con un inserto di seta dipinta.

ria o a *S*.

L'applicazione sul supporto mostra delle analogie con la tecnica del ricamo definita a "punto posato", così come già ricordato da Marialuisa Rizzini nel suo saggio presente all'interno del catalogo della mostra tenutasi a Bari tra dicembre 2003 e gennaio 2004¹¹.

Infatti, nel caso dei quadretti in esame, Marianna Elmo ha fatto uso di fili continui, quindi non tagliati, che venivano riavvolti su loro stessi fino al completamento della campitura; inoltre per facilitare questa laboriosa operazione, l'artista ha impiegato probabilmente degli strumenti appuntiti riconoscibili dai segni ancora visibili sulla superficie. In particolare il riavvolgimento dei filati è avvenuto presumibilmente tramite l'ausilio di spilli metallici molto sottili o di strumenti a punta del tutto analoghi, fissati sulla superficie di cera ed in seguito rimossi, una volta conclusa la fase di applicazione dei fili. Questi spilli sono riconoscibili per la forma "ad anelli" assunta dal filato nelle estremità delle campiture oltre che dai segni lasciati dallo strumento, visibili

stro probabilmente era presente un'ulteriore sagoma di seta, posta con l'intento di raffigurare un sasso, su cui la Elmo ha dipinto la propria firma, secondo una prassi ormai comune e già verificata sui numerosi manufatti riferiti alla ricamatrice leccese; in questo caso l'inserto non è più esistente ma le tracce ancora visibili permettono di ipotizzarne l'originaria presenza con un discreto margine di certezza.

Ad una visione complessiva delle due opere i fili di seta impiegati risultano di spessore variabile, mentre all'osservazione al microscopio a 40x essi mostrano generalmente una torsione in senso antiorario, indicata come *torsione contra-*

sullo strato di cera sotto forma di piccoli fori tondeggianti.

Il definitivo incollaggio probabilmente è avvenuto per mezzo di uno strumento metallico, impiegato per scaldare la superficie e consentire il rammollimento della cera relativa allo strato preparatorio sottostante¹².

Dall'osservazione attenta delle diverse campiture, in particolare dall'analisi del loro diverso

orientamento, è possibile supporre la cronologia di realizzazione delle varie forme.

Nel caso specifico, una volta applicati gli inserti dipinti, l'artista in un primo momento ha eseguito le sagome delle figure, i dettagli del tronco e delle foglie (*Abramo che conduce Isacco sulla via del sacrificio*), il tendaggio e la colonna (*Giuseppe davanti al Faraone*); successivamente ha riempito gli spazi restanti relativi ai fondi del cielo o del paesaggio, così da creare un effetto paragonabile a quello dei più comuni commessi in pietre dure.

Per quanto concerne i fili è possibile riscontrare diversi orientamenti che contribuiscono a rendere più realistica la resa generale dell'immagine figurata. In particolare per il cielo (*Abramo che conduce Isacco sulla via del sacrificio*) o per il suolo (*Giuseppe davanti al Faraone*) i fili sono ordinati parallelamente rispetto alla direzione orizzontale della scena; al contrario essi sono disposti con orientamento verticale in corrispondenza degli elementi architettonici come la colonna ed il suo basamento nel caso del quadretto che riproduce la scena di *Giuseppe davanti al Faraone*; infine sulla vegetazione e sui panneggi i filati seguono l'andamento delle forme quasi come le pennellate cariche di colore mosse dalla mano creativa di un abile pittore.

Lo scopo di orientare diversamente la direzione dei filati sulla superficie è da mettere in relazione con la volontà di sviluppare nell'opera un forte dinamismo proprio attraverso la materia e di conferire uno spiccato senso di movimento all'immagine rappresentata. Ciò è possibile grazie anche alle proprietà fisiche della seta, in riferimento soprattutto alla caratteristica di



Fig. 19. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Giuseppe davanti al Faraone*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. Particolare dei personaggi raffigurati alla destra della scena: in questo caso i volti e gli arti superiori e inferiori sono realizzati con ritagli di carta dipinta.

Elvira D'Amico - Mauro Sebastianelli
Due inediti quadretti a fili incollati di Marianna Elmo



Fig. 20. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Giuseppe davanti al Faraone*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. Particolare che mostra il diverso orientamento dei fili in relazione alla zona rappresentata: orizzontale per il cielo, verticale per le architetture, irregolare per la vegetazione e i panneggi. L'immagine mette in evidenza anche la presenza del filo di contorno tra le campiture impiegato dalla Elmo per sottolineare la separazione netta tra i volumi dipinti.

volumi delle figure, la separazione delle campiture di colore è ulteriormente definita attraverso un filato che segue perfettamente il disegno ed il profilo delle varie forme: nella scena di *Giuseppe davanti al Faraone*, ad esempio, è possibile riconoscere questa caratteristica nelle architetture, nel trono e nelle pieghe dei panneggi o del tendaggio, ben distinti dai fondi del cielo e del paesaggio (Fig. 20).

Al contrario, nelle zone in cui l'intenzione dell'artista era quella di rendere un effetto sfumato tra le campiture il filo di contorno risulta assente, così da mantenere un passaggio graduale tra le colorazioni: tale aspetto è ben visibile, ad esempio, nei particolari delle fronde degli alberi e nei dettagli della vegetazione relativi ad entrambe le scene raffigurate (Fig. 21).

Un'ulteriore caratteristica riscontrata nella scena di *Abramo che conduce Isacco sulla via del sacrificio* è la presenza di alcuni dettagli dipinti con colore grigio scuro direttamente sulle campiture con fili di seta: in particolare si fa riferimento ad uno dei rami appartenenti all'albero centrale nonché ad alcune foglie in primo piano in corrispondenza del margine inferiore¹³.

Infine, come già attestato su altri manufatti della Elmo, la gamma cromatica impiegata dall'artista leccese appare abbastanza limitata, anche se resta da verificare se la motivazione di una tale scelta sia da ricercare in cause di natura tecnico-conservativa o semplicemente in ragioni di tipo estetico.

Per i due quadretti in esame, abbastanza simili dal punto di vista della cromia generale, si osservano fili di seta di colore prevalentemente chiaro (avorio,

mantenere un aspetto più o meno lucido a seconda dell'incidenza della luce.

Inoltre, attraverso uno studio attento delle singole campiture, è stato individuato un accorgimento tecnico molto significativo utilizzato da Marianna Elmo per aumentare il senso di profondità dell'intera rappresentazione. Infatti

laddove l'artista voleva accentuare i diversi piani e i passaggi netti tra i

giallo chiaro, giallo oro, celeste, azzurro, verde) in forte contrasto con le tonalità più scure (brune e nere).

Inoltre per arricchire ulteriormente l'opera la ricamatrice leccese ha previsto l'uso di argento filato avvolto intorno ai fili di seta: infatti questi filati metallici contribuiscono ad aumentare notevolmente l'impatto visivo generale dal momento che, in aggiunta all'orientamento diversificato delle campiture, essi determinano ulteriori effetti di riflessione della luce (Fig. 22).

La testimonianza di un tale senso di ricercatezza è osservabile su entrambi i quadretti e in particolare in corrispondenza delle vesti di Abramo e Isacco per la prima scena, nei tendaggi o nei panneggi di Giuseppe, del Faraone e degli angeli per la seconda rappresentazione¹⁴.



Fig. 21. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Giuseppe davanti al Faraone*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. Particolare delle fronde dell'albero in cui l'effetto sfumato tra le campiture è accentuato dall'assenza del filo di contorno.



Fig. 22. Marianna Elmo, metà del XVIII secolo, *Giuseppe davanti al Faraone*, filo posato e incollato su supporto incerato, Palermo, collezione privata. Particolare osservato al microscopio a 40x: è possibile riscontrare la presenza di fili d'argento avvolti intorno a quelli di seta con lo scopo di impreziosire il manufatto e arricchire l'effetto visivo complessivo.

Elvira D'Amico - Mauro Sebastianelli
 Due inediti quadretti a fili incollati di Marianna Elmo

NOTE

1. C. GELAO, *Il filo di Marianna. Appunti e ipotesi su Marianna Elmo e su altri ricamatori leccesi sei-settecenteschi*, in *Il filo di Marianna. Marianna Elmo quadri a fili incollati e collages nell'arte meridionale del Settecento*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, 13 dicembre 2003 – 31 gennaio 2004) a cura di C. Gelao, Lavello (PZ) 2003, pp. 15-24.
2. M. RIZZINI, *Appunti per una storia della tecnica a "filo incollato"*, in *Il filo di Marianna...*, 2003, pp. 35-46.
3. M. LOIACONO, *Sul repertorio iconografico della bottega degli Elmo*, in *Il filo di Marianna...*, 2003, pp. 29-34.
4. *Ibidem*, cat. 30.
5. *Ibidem*, cat. 32, 33, 34.
6. *Ibidem*, cat. 28.
7. La storica dell'arte Marialuisa Rizzini, richiamando la prima indicazione di Elisa Ricci risalente al 1925, suggerisce la dicitura di "filo posato e incollato su supporto incerato" o, più semplicemente, di "filo incollato". Cfr. M. RIZZINI, *Appunti per una storia...*, 2003, p. 38.
8. In entrambi i casi il formato dei quadretti è rettangolare orizzontale. Sul *verso*, inoltre, è stata riscontrata l'iscrizione diretta "marigliano" realizzata con penna di colore blu e databile al XX secolo.
9. La trasparenza alla luce è una caratteristica della cera che è stata messa in evidenza anche nello studio della tecnica esecutiva di una ceroplastica siciliana realizzata dalla scultrice Anna Fortino tra la fine del XVII e gli inizi del XVIII secolo, raffigurante il *Cristo deposto*; il prezioso manufatto, oggi conservato ed esposto in una delle sale del Museo Diocesano di Palermo, è stato oggetto di un recente intervento di restauro, progettato ed eseguito da Mauro Sebastianelli, in cui si è avuta l'occasione di indagare a fondo le specificità tecniche dell'opera e le proprietà chimico-fisiche del materiale costitutivo. Per ulteriori approfondimenti si veda: M. L. AMADORI – R. BURESTA – A. CASOLI – M. SEBASTIANELLI, *La ceroplastica in Sicilia. Studio e restauro*, Ariccia (RM) 2011, pp. 55-80.
10. Le cere animali, vegetali e minerali hanno punti di fusione compresi tra i 40 e gli 80 °C ma risultano malleabili e plasmabili anche a temperature di poco inferiori per cui possono essere facilmente lavorate a caldo senza rischiare di comprometterne le caratteristiche di stabilità ed inerzia chimica. Cfr. M. L. AMADORI – R. BURESTA – A. CASOLI – M. SEBASTIANELLI, *La ceroplastica in Sicilia...*, 2011, pp. 41-54. Per ulteriori approfondimenti sulle proprietà delle cere si veda: M. MATTEINI – A. MOLES, *La chimica nel restauro. I materiali nell'arte pittorica*, (1989), Firenze 2004, pp. 172-178.
11. M. RIZZINI, *Appunti per una storia...*, 2003, pp. 36-39.
12. Per una maggiore chiarezza su questa tipologia di strumento di lavorazione, si può as-

sociare la punta metallica riscaldante impiegata dalla Elmo ad una sorta di spatola calda. 13. In merito ai particolari dipinti sui fili di seta resta da chiarire se si tratta di una precisa intenzione da parte dell'artista, quindi da considerare come parte integrante della tecnica esecutiva, o se piuttosto siano da riferire ad interventi successivi alla realizzazione originale del manufatto.

14. Le caratteristiche tecniche dei due quadretti della Elmo descritti in questa sede risultano del tutto analoghe a quelle di altre opere firmate dall'artista leccese, alcune delle quali sono state analizzate in occasione di un intervento di restauro. Cfr. N. D'ARBITRIO, *I pannelli a fili di seta ed argento filato dei secoli XVII e XVIII nelle collezioni del Museo di San Martino a Napoli. Appunti ed analisi di un restauro*, in *Il filo di Marianna...*, 2003, pp. 47-48.

Elvira D'Amico - Mauro Sebastianelli

Due inediti quadretti a fili incollati di Marianna Elmo

Cristina Costanzo

Chicago e la tradizione dei vetri decorativi: Louis Comfort Tiffany e Frank Lloyd Wright

Pensando all'arte sviluppatasi in America a cavallo tra Ottocento e Novecento non possono non venire in mente le figure di Louis Comfort Tiffany e Frank Lloyd Wright, due grandi protagonisti di quel tempo passati alla storia come pionieri, il primo nell'ambito delle arti decorative e il secondo nello specifico architettonico, ma ancora oggi fonte di ispirazione per *designer* all'avanguardia.

Ciò che accomuna queste due grandi personalità si manifesta esplicitamente in una città come Chicago dove la cultura e il progresso si incontrano sul finire del XIX secolo grazie all'importante evento noto come "The Chicago World's Fair of 1893" o "The World's Columbian Exposition", la grande esposizione finalizzata a celebrare il quattrocentesimo anniversario della scoperta dell'America¹.

L'Esposizione Internazionale di Chicago del 1893 si pone come importante momento di affermazione dei nuovi interessi culturali sia nel campo dell'architettura, grazie a un personaggio chiave per la formazione di Frank Lloyd Wright come Louis Sullivan, sia nel campo delle arti decorative grazie all'attività di Louis Comfort Tiffany e alla nascita della "Arts and Crafts Society" e delle riviste specializzate "House Beautiful", "Western Architect", "Fine Arts Journal", "The Chap Book"².

«Nel 1900 circa Chicago era diventata indubbiamente il centro più importante del Middlewest. Crocevia di quattro stati: Illinois, Michigan, Minnesota e Wisconsin, offriva ottime linee di comunicazione marittime, nonché terrestri con la rete ferroviaria terminata nel 1850. Sembra incredibile che una città dalla posizione così interna potesse godere di vie di comunicazione con il mondo intero: tramite il canale Erie con New York e dalla Costa Orientale verso l'Europa, tramite il lago e il fiume San Lorenzo fino all'Atlantico, verso sud con il canale Michigan, verso il Mississippi e il Golfo del Messico, e da lì poi con il canale di Panama verso il Pacifico e la costa occidentale. In questo punto di collegamento fra l'occidente americano e l'Atlantico godeva praticamente di una posizione di monopolio»³. La «città dei superlativi»⁴ deteneva il monopolio statunitense anche nel campo dei trasporti e in quello produttivo nei settori del ferro, dell'acciaio, delle macchine mietitrici, dei mobili e degli strumenti musicali⁵.

Chicago occupa un ruolo di primo piano anche nell'ambito della cultura. Fra le tante interessanti testimonianze storico-artistiche e le istituzioni culturali di alto profilo che si susseguono nel tessuto urbano della cosiddetta "White City", culla della scuola di Chicago, conferiscono un valore aggiunto alla città le straordinarie opere di Louis Comfort Tiffany e Frank Lloyd Wright⁶.

Le arti decorative sono il terreno privilegiato della ricerca artistica di Louis Comfort Tiffany, talento che ha prodotto capolavori noti in tutto il mondo capaci di dar linfa vitale al movimento internazionale dell'Art Nouveau che, in Paesi come l'Italia, la Spagna, la Francia, il Belgio, l'Inghilterra, la Germania e gli Stati Uniti, ha segnato il trionfo delle arti decorative affermando il superamento della distinzione tra "arti maggiori" e "arti minori" e ha offerto un connubio inedito tra arti decorative ed architettura ispirato all'incontro tra bellezza e utilità, arte e funzione.

Nato a New York nel 1848 Tiffany è, insieme a Renè Lalique, Emile Gallé e John La Farge, un innovatore delle tecniche vetrarie e un punto di riferimento per l'arte orafa che apprende dal padre, il celebre Charles Lewis Tiffany.

Il suo virtuosismo tecnico e la sua cultura artistica, che viveva della conoscenza delle opere d'arte ammirate nel corso dei viaggi compiuti in Italia, Francia, Inghilterra, Algeria, Marocco, Palestina, Persia, Egitto, diedero vita ad opere raffinatissime.

Dopo essersi recato a Parigi per studiare pittura, Tiffany si dedica alle arti decorative mutando le sorti degli Stati Uniti in questo settore. Nel 1840 gli Stati Uniti si aprono, seppur limitatamente, all'uso del vetro piombato importandolo dall'Europa ma, a partire dal 1870, grazie all'azione di un maestro come Tiffany, l'America si emancipa dalla produzione europea.

Nel 1870 viene introdotto nel mercato statunitense il vetro opalescente, apprezzato in tutto il mondo e destinato a diventare uno dei simboli della produzione americana del tempo. Si trattava di un materiale traslucido e realizzato in un'ampia gamma di colori grazie al quale era possibile evitare la dipintura tipica delle tecniche tradizionali⁷. Le sperimentazioni con il vetro opalescente condotte con entusiasmo da Tiffany si rivelano ben presto capaci di rendere gli Stati Uniti *leader* nel campo delle arti decorative e della produzione del vetro.

In seguito a tale conquista si moltiplicano le ditte del settore: nel 1870 non esiste ancora una categoria dei vetrai, ma nel 1880 si registrano 176 aziende produttrici di vetro colorato per un totale di 1.586 impiegati, nel 1884 nella sola città di New York sono oltre 2.000 le persone attive in questo settore e nel 1890 vi è un incremento dell'attività pari al 140% che nel 1907 porterà gli Stati Uniti ad affermarsi a livello mondiale nella produzione di vetro artistico, richiesto non più soltanto per grandi edifici religiosi e pubblici, ma anche per abitazioni private⁸.

Proprio a Chicago, città aperta alla sperimentazione di nuovi materiali come il ferro, il cemento e il vetro e capace di contendere a New York il primato artistico ed industriale, è possibile ammirare le opere in vetro colorato di Tiffany.

In un gioiello dell'architettura e delle arti decorative come il "Chicago Cultural Center" si trova, infatti, la più grande cupola al mondo realizzata da Tiffany (Fig. 1).



Fig. 1. Louis Comfort Tiffany, 1897, Cupola in vetro, Chicago, Chicago Cultural Centre, Courtesy: Chicago Department of Cultural Affairs and Special Events.

Il "Chicago Cultural Center", progettato dagli architetti Shepley, Rutan e Coolidge in stile neo-classico, viene inaugurato nel 1897 come sede della biblioteca pubblica di Chicago e del memoriale dei soldati ameri-

cani caduti in guerra e nel 1991 viene convertito in centro culturale della città.

L'imponente edificio, la cui costruzione è stata finanziata grazie a una tassa pagata dai cittadini, oggi mantiene la stessa funzione di museo aperto gratuitamente al pubblico e centro per la valorizzazione delle arti e della cultura ed è considerato uno dei luoghi più rappresentativi della città.

Il "Chicago Cultural Center" è al contempo imponente ed elegante e presenta all'esterno una struttura massiccia in fine pietra calcarea e granito e all'interno raffinati ambienti. Percorrendo le scale in marmo bianco di Carrara si dischiude dinanzi agli occhi del visitatore un pregevole motivo decorativo che si sviluppa lungo le pareti in marmo verde decorate con intarsi in madreperla e mosaici per culminare nella grande cupola realizzata dalla "Tiffany Glass and Decorating Company" di New York.

In 40 metri circa di diametro si dispiega una decorazione colorata a squame di pesce che predilige i toni del verde, del marrone e dell'oro e termina sulla sommità con un motivo circolare dedicato alla riproduzione dei segni zodiacali. Collabora all'importante impresa la ditta locale specializzata nella lavorazione del ferro "Chicago Ornamental Iron Company", chiamata a realizzare la struttura portante della cupola. La "Tiffany Glass and Decorating Company" non si limita ad ideare la cupola ma interviene su tutto l'ambiente progettandone lampadari e *appliques*, anche essi realizzati in vetro "favriale", il vetro che ha reso Tiffany famoso in tutto il mondo.

Con il termine "favriale", letteralmente "fatto a mano", si indicano sia la nuova tipologia di vetro ottenuto da Tiffany sia la sua tecnica di lavorazione, introdotta nel 1893, grazie alla quale era possibile ottenere superfici patinate e setose al tatto caratterizzate da effetti iridescenti di straordinaria bellezza⁹.

Il viaggio in Europa nel corso del quale aveva ammirato le cattedrali gotiche e le loro vetrate induce Tiffany a studiare le tecniche della lavorazione del vetro che affondavano le proprie radici nel XIV secolo, senza tralasciare i più recenti esiti della Morris & Co. È così che il vetro diviene il suo *medium* privilegiato e che, a partire dalle vetrate, Tiffany estende tale interesse ai più svariati settori delle arti decorative realizzando oggetti di straordinaria qualità artistica.

Il 1876 è una data significativa per la biografia di Tiffany, egli infatti prende parte alla "Philadelphia Centennial Exposition" presentando nove dipinti e in questa occasione rimane folgorato dai progressi mostrati dalle diverse nazioni partecipanti nel campo delle arti decorative e decide di concentrarsi su di esse; circa venti anni dopo trionferà alla "Exposition Universelle", tenutasi a Parigi nel 1900, e alla "I Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Mo-

derna”, svoltasi a Torino nel 1902, dove verrà insignito del Gran Premio. Descrivendo la sezione degli Stati Uniti del Nord America Vittorio Pica non può far a meno di constatare che l’America tanto nelle “arti pure” quanto nelle “arti applicate” si è emancipata “dal lungo vassallaggio europeo”. Secondo V. Pica «L’ardimentoso e raffinato artista di New York, guidato da una mente assetata di nuovo e da un occhio sensibile, alle più squisite sfumature di colore ed alle più delicate o radiose armonie di tinte, ha esercitato l’eletto suo buon gusto estetico, l’inventiva sua ingegnosità e la rara sua sapienza chimica atta a superare ogni più ardua difficoltà tecnica, alle svariate applicazioni dell’arte vetraria ed in tutte è riuscito eccellente ed originale, in tutte ha creato prodotti di tale mirabile perfezione e di tale affascinatrice attrattiva che, al cospetto di essi, l’ammirazione s’impone ed il riguardante sentesi trasportato, d’un tratto, nel mondo incantato delle *Mille ed una notti*. I suoi vasi, le sue anfore, le sue coppe d’una forma talvolta gracilmente snella nella vaga cristallizzazione di una larga corolla di fiore in alto di un sottile stile vitreo, ma più spesso equilibrata, armoniosa e perfino un pò massiccia nell’ampia rotondità, presentano sempre, così come i suoi piatti e i suoi vassoi, alla lenta carezza delle dita una superficie affatto liscia ed omogenea e piacciono sopra tutto per l’opulenza delle tinte calde, per la dolce gradazione delle sfumature, per le brillanti striature e picchiettature metalliche»¹⁰.

Tiffany riceve numerosi riconoscimenti anche in occasione dell’Esposizione di Chicago nel corso della quale conosce il mercante d’arte parigino Siegfried Bing, figura di fondamentale importanza per la diffusione dell’Art Nouveau, con il quale stabilisce proficui rapporti commerciali per l’introduzione delle sue opere nel mercato europeo. Nel 1895 Siegfried Bing inaugura la celebre galleria d’arte “Art Nouveau” proprio con una mostra di dieci vetrate in favrile glass realizzate da Tiffany a New York e ispirate ai disegni di artisti come H. Toulouse-Lautrec, P. Bonnard e E. Vuillard.

Negli stessi anni, a partire dall’ultimo ventennio del XIX secolo, la Francia si fa promotrice di una importante rinascita nel settore delle arti decorative e della lavorazione del vetro grazie alla ricerca di grandi maestri attivi nelle città di Parigi e Nancy. Sono questi i principali centri francesi dove operano artisti come L. Majorelle, H. Guimard, E. Colonna, J. Brubern ed E. Gallé.

Quest’ultimo riveste un ruolo di primo piano nella celeberrima École de Nancy eccellendo nel settore del vetro. La vasta cultura artistica e letteraria di Emile Gallé unita alla passione per la botanica e al desiderio di sperimentare procedimenti innovativi lo rendono uno dei più importanti esponenti dell’Art Nouveau¹¹. Egli realizza infatti oggetti dalla raffinata manifattura che includono vasi, lampade e arredi rappresentativi del nuovo gusto e affini alle creazioni di Tiffany in virtù della predilezione per gli effetti cromatici singolari e la scelta di preziosi motivi decorativi floreali e zoomorfi come quello della libellula¹².

La visione degli oggetti in vetro realizzati da Gallé e la conoscenza delle idee di W. Morris inducono ben presto Tiffany ad abbandonare la pittura per dedicarsi esclusivamente alle arti decorative. Come Tiffany e Renè Lalique, altro eccezionale interprete francese dell'Art Nouveau, Gallé mostra una grande passione per l'entomologia e per il mondo vegetale e animale. A partire dall'analisi della fisionomia di insetti ed altri animali realizza straordinari oggetti in vetro e arredi, come il "dragonfly table" (tavolo libellula) del 1898 e il "dragonfly vase" (vaso libellula) del 1903, celebri in tutto il mondo e ispirati alla libellula. Quest'ultima è presente nell'immaginario di altri importanti artisti, si pensi alle lampade da tavolo "dragonfly" (libellula) prodotte dai "Tiffany Studios" nei primi anni del XX secolo e agli straordinari gioielli di Lalique come la spilla in smalto e oro a forma di libellula realizzata tra il 1897 e il 1898 e oggi considerata tra i più alti esiti dell'oreficeria di tutti i tempi¹³. Come sostenuto da Lara Vinca Masini, Lalique fu «innovatore di tecniche orafe e riproduttive, creava gioielli di una libertà straordinaria che, abbarbicati come lussureggianti piante parassite, evocano, con raffinata simbologia, il concetto satanico-mistico di una femminilità inquietante, conturbante, sensuale; immagini di fiori, di serpenti, di insetti, divengono, nei suoi gioielli, quasi attributi simbolici dell'immagine femminile»¹⁴.

Dal 1900 in poi Tiffany segue le orme paterne applicando il proprio estro anche al settore dell'oreficeria e dimostrandosi un artista a tutto tondo capace di spaziare tra i diversi campi delle arti decorative. Queste ultime grazie al successo dell'Art Nouveau conoscono un grande sviluppo sia in termini di qualità sia in termini di diffusione e popolarità. Analogamente ai francesi Lalique e Gallé, Tiffany mantiene oltreoceano la medesima capacità di partire dall'osservazione della natura come fonte inesauribile di ispirazione per approdare alla sperimentazione tanto artistica quanto tecnica nel campo delle arti decorative.

Il patrimonio di Chicago offre una ulteriore occasione per la conoscenza della produzione artistica di Tiffany. Lo "Smith Museum", istituzione museale interamente dedicata alle vetrate artistiche prodotte dall'età vittoriana ad oggi, conserva infatti un importante *corpus* di vetrate realizzate da Tiffany e dalla sua azienda "Tiffany Studios".

Il museo custodisce esempi degli anni ottanta come "Nativity" (Natività), vetrata proveniente da una chiesa newyorkese raffigurante con una grande varietà di vetri opalescenti l'episodio biblico, e prove più mature degli anni novanta, quali lo schermo in filigrana di un'abitazione privata che dichiara il fascino esercitato dalle culture esotiche ed orientali sulla ricerca artistica di Tiffany e la vetrata proveniente da un'altra chiesa "I am the light of the world" (Io sono la luce del mondo) che riproduce un dipinto di William Holman Hunt, pittore inglese e fondatore del movimento dei Preraffaelliti, in cui si

palesa l'assoluta padronanza del *medium*, ma anche capolavori come "Field of lilies" (Campo di gigli), vetrata realizzata intorno al 1910 in cui si esprime al meglio l'alto livello raggiunto da Tiffany non solo nella rappresentazione di scene sacre ma anche nella resa di paesaggi naturali segnati da un profondo colorismo simbolico e capaci di riscuotere grande successo internazionale di pubblico e critica¹⁵.

Interessante sottolineare la presenza nel medesimo museo di un nucleo di opere disegnate da Frank Lloyd Wright tra il 1908 e il 1914, probabilmente realizzate dalla ditta di Chicago "Linden Glass Company", per alcune delle Prarie Houses del celebre architetto americano.

Si tratta di una pregevole finestra proveniente dall'abitazione "Avery Coonley House" (1908-12) e considerata uno dei capolavori di Wright per la presenza di decorazioni con motivi geometrici asimmetrici che si ispirano alla pittura astratta di artisti come Mondrian, di un paio di finestre del 1909 provenienti dalla "Oscar Steffens House" dai motivi decorativi affini a quelli della "Home and Studio" di Frank Lloyd Wright ad Oak Park, e di quattro finestre provenienti dalla camera da letto della "Francis W. Little House" (1912-14) con arabesco e motivi orizzontali. Come avremo modo di illustrare più dettagliatamente, in ciascuno di questi esemplari Wright manifesta la propria capacità di fornire una personale ed innovativa interpretazione dell'impiego del vetro sia nelle abitazioni private sia negli edifici pubblici¹⁶.

Lo Smith Museum custodisce anche degli esemplari di vetrate, una del 1887 dal soggetto sacro proveniente dalla Chiesa di San Paolo a Chicago e l'altra da un edificio newyorkese non identificato, attribuiti a John La Farge, autorevole esponente delle arti decorative americane considerato il rivale degli esordi di Tiffany. Insieme a Tiffany, La Farge rivoluziona la produzione di vetrate colorate, sostanzialmente rimasta invariata dal Medioevo in poi, sperimentando nuovi sistemi di lavorazione del vetro e approdando alla creazione dei cosiddetti vetri opalescenti che contraddistinguono la produzione americana¹⁷.

Nella seconda metà dell'Ottocento le vetrate di Tiffany divengono estremamente popolari e sempre più frequentemente richieste da un gran numero di committenti per abitazioni private, edifici pubblici, scuole, biblioteche e chiese. A partire dal 1870 Tiffany subisce il fascino dei giardini e si dedica alla raffigurazione di fiori e piante indirizzando il gusto delle vetrate decorative e la moda del tempo verso la rappresentazione del paesaggio e della natura. Ai soggetti sacri si affiancano così paesaggi naturali e motivi floreali, ma se i soggetti mutano a seconda del sito le vetrate sono accomunate dalla passione con cui Tiffany interpreta il cangiamento del colore nel momento in cui esso incontra la luce e attraversa il vetro.

Tiffany aggiunge bellezza alla bellezza, al paesaggio esterno conferisce una maggiore poeticità grazie all'uso di colori caldi e sfumature preziose, mentre ciò che farà Wright sarà sottrarre, stilizzare ed evocare attraverso la geometria.

Sin dal principio, l'approccio di Tiffany al vetro si mostra non convenzionale e aperto alle sperimentazioni e alla ricerca di nuovi effetti. Dopo anni di studio sul materiale riesce infatti ad evitare l'uso di vernici o di altri tipi di trattamento della superficie ottenendo il colore, in tutte le sue sfumature, dal vetro stesso¹⁸.

Tiffany privilegia il motivo vegetale e lo sviluppa con dovizia di particolari sulle superfici che condividono con opere come la cupola e le vetrate prese in considerazione l'uso del vetro e del colore. Egli non si limita ad emulare il padre e la sua creatività si esprime in diversi settori delle arti decorative attraverso opere d'arte originali e raffinate come vetrate, mosaici, gioielli, ceramiche ed arredi la cui bellezza è data dalla unione di forma, colore, luce e materia.

Nel 1879 fonda la "Louis C. Tiffany Company Associated Artists", specializzata in arredamento d'interni, che riceve importanti commissioni dall'alta società americana; nel 1882 anche la White House di Washington si rivolge a loro¹⁹. Ciò che rende unica l'azienda è la capacità di Tiffany di comprendere l'importanza della connessione tra architettura e decorazione e di ispirare a tale principio una serie di interni sfarzosi che guardano alle decorazioni esotiche del mondo arabo facendo ricorso alla presenza di vetrate colorate e oggetti in vetro come vasi e lampade.

Con Wright condivide il metodo di lavoro ispirato alle botteghe medievali e con i suoi collaboratori ed artigiani dà vita ad importanti aziende come "Louis C. Tiffany and Company" (1883), "Tiffany Glass Company" (1887), "Tiffany Glass and Decorating Company" (1892), "Tiffany Studios" (1902), "Tiffany Furnaces" (1902).

Nel 1900 inizia a collaborare con il padre, il fondatore della celeberrima Tiffany & Co., di cui diviene direttore artistico nel 1902, realizzando una serie di gioielli ispirati alla natura ed entrati nella leggenda grazie al mondo della moda e del cinema. I gioielli di Tiffany riscuotono grande successo anche in ambito artistico per via del nuovo approccio mostrato nei confronti dell'oreficeria tradizionale americana. Tiffany trasferisce nei suoi manufatti l'interesse per la natura, linea guida dell'Art Nouveau a livello internazionale, che contraddistingue le sue restanti creazioni e, ispirandosi ai principi delle Arts & Crafts, impiega tecniche artigianali preferendo pietre semipreziose e smalti a materiali più dispendiosi. Tiffany opta per la scelta di motivi organici e per

l'impiego di corniola, opali messicani e perle e, come nel caso di Lalique, il grande valore dei suoi gioielli dipende dall'alto livello della lavorazione artigianale e dalla ricerca artistica piuttosto che dalla presenza di pietre e materiali preziosi²⁰.

Negli stessi anni gli Stati Uniti sono attraversati da un grande fermento culturale; dopo le esperienze dell'Esposizione di Philadelphia del 1876 e dell'Esposizione Internazionale di Chicago del 1893 il nuovo secolo si apre con la nascita di riviste specializzate in arredamento e grafica come "Craftsman", "Ladies Home Journal", "House and Garden" e in città come Chicago, Philadelphia, New York, Boston e Buffalo si assiste a una grande diffusione delle arti decorative²¹.

La ricerca artistica di Tiffany raggiunge, dunque, grandissimi risultati anche nella realizzazione di oggetti di piccole dimensioni. A partire dal 1880 si concentra sulle iridescenze metalliche del vetro che costituiscono l'anima di straordinarie opere d'arte decorativa come "Peacock Feather Vase" (vaso dalla piume di pavone)²². Il motivo predominante del vaso è la figura del pavone, animale particolarmente caro per la sua innata eleganza sia ai Preraffaelliti sia agli esponenti dell'Art Nouveau, evocata attraverso la raffigurazione delle sue piume dai colori cangianti magistralmente resi dal vetro di Tiffany²³.

Le lampade di Tiffany si ispirano alla natura e sono costituite da una base in bronzo lavorata con perizia e culminante in una calotta in vetro colorato dai bordi regolari o irregolari. I nomi di tali lampade, universalmente conosciute come "Tiffany Lamp", sono tratti dai nomi delle piante e dei fiori da lui riprodotti mediante la giustapposizione di diversi colori in grado di far risaltare la luce che attraverso il vetro colorato si diffonde nell'ambiente.

Grazie agli innumerevoli esperimenti e alle nuove tecniche introdotte Tiffany riesce ad ottenere dalla lavorazione del vetro effetti inediti ed innovativi²⁴. È il caso del "lava glass" o "volcanic glass", un tipo di vetro ottenuto mediante l'aggiunta di basalto o talco e caratterizzato dalla presenza di escrescenze simili alla lava fuoriuscente da un vulcano.

A cavallo tra Ottocento e Novecento una casa americana non era degna di questo nome se non era completa di una vetrata, un vaso o una lampada di Tiffany. Lampade come "The Rose Bower", "The Zinnia", "The Apple Blossom" e la celeberrima "Pond Lily" e vasi come "Jack-in-the-pulpit" e "Iridescent Millefiore" sono opere d'arte diventate icone non soltanto di uno stile ma anche del gusto di un'epoca.

Tiffany viene considerato uno degli esponenti più rappresentativi dell'Art Nouveau proprio in virtù di tale importante produzione di vetri di tipo floreale

in cui è ricorrente la linea divenuta spirale, motivo presente anche nella produzione di Frank Lloyd Wright che, in lavori come l'Hotel Imperiale di Tokyo, dimostra l'influenza dell'Art Nouveau.

Come già sottolineato, Tiffany ebbe non soltanto il merito di introdurre e diffondere il gusto Art Nouveau in America ma anche quello di rendere gli Stati Uniti, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, un Paese leader nella produzione di vetri decorativi, grazie all'alto livello dei risultati raggiunti e alle innovazioni tecniche introdotte²⁵.

Dunque, si rivela estremamente utile estendere la presente analisi alle coeve produzioni decorative statunitensi per mettere in luce l'impatto della ricerca di Tiffany sia nel settore artistico che in quello industriale e delineare il contesto produttivo nel quale opera Frank Lloyd Wright.

Nel 1893 l'apertura dei laboratori specializzati nella lavorazione del vetro da parte di Tiffany a Long Island gli permette di raggiungere non soltanto la committenza ecclesiastica interessata alle vetrate decorative e commemorative ma anche la borghesia desiderosa di arredare la propria casa con raffinati manufatti artistici dal gusto moderno.

Nello stesso periodo in cui Tiffany diviene il beniamino delle arti decorative statunitensi anche altre realtà produttive che spesso lo emulano godono di ampio consenso. È il caso di una serie di ditte che creano oggetti in vetro alla maniera di Tiffany, tra le più importanti occorre citare almeno "Steuben Glass Company" di Corning, nota per le serie "Aurene", "Diatreta", "Verre de Soie", "Tyrian", "Ivrene" e "Intarsia"; "Daffner & Kimberly" di Manhattan; "Quezal Art Glass & Decorating Company" di Brooklyn, fondata da un gruppo di ex dipendenti di Tiffany; "Fostoria Glass Specialty Company" di Fostoria; "Imperial Glass Company" di Bellaire e "Fenton Art Glass Company" di Martin's Ferry²⁶. Furono invece più originali e capaci di sviluppare ricerche autonome nel settore del vetro le ditte "Pairpoint Corporation" di New Bedford, "Bigelow & Kennard" di Boston e "The Vineland Flint Glass Works" di Vineland guidata da Victor Durand, discendente della famiglia francese Baccarat.

Non lontano dal centro di Chicago si trova il sobborgo di Oak Park, straordinaria testimonianza della prima fase della produzione di Frank Lloyd Wright.

Noto come uno degli architetti e teorici più influenti del mondo egli fu anche disegnatore di dipinti murali, rilievi, mobili, tappeti, tessuti, porcellane e soprattutto vetri. L'architetto americano, attivo dal 1886 al 1959, si stabilisce ad Oak Park agli inizi della sua carriera e vi si ferma per oltre venti anni con la prima moglie e i loro sei figli per poi trasferirsi nel Wisconsin e in Arizona²⁷.

Wright, nato nel 1867 nel Winsconsin, si reca a Chicago, nell'Illinois, nel 1887 in occasione della sua collaborazione con il più maturo architetto Joseph Lyman Silsbee, da lui affiancato nella realizzazione della "Unity Chapel". Grazie a questo primo lavoro, ottenuto per via dell'interessamento dello zio materno, il reverendo Jenkin Lloyd Jones, ben presto Wright trova lavoro presso lo studio "Adler & Sullivan" dove, a soli venti anni, diviene il collaboratore prediletto di Louis Sullivan, architetto statunitense tra i fondatori del "Movimento Moderno". Fu proprio quest'ultimo ad intradarlo verso l'edilizia abitativa e ad infondere al giovane Wright «la capacità di integrare alle strutture un repertorio decorativo naturalistico»²⁸. Se Sullivan sosteneva "Form Follows Function" (la forma segue la funzione) Wright affermava "Form and Function Are One" (la forma e la funzione sono una cosa sola).

Frank Lloyd Wright è un protagonista indiscusso della storia e dell'architettura americana, ma è trovandosi ad Oak Park che tanto l'esperto quanto il visitatore occasionale si rendono conto di vivere un'originale esperienza artistica dovuta all'alta concentrazione di opere ideate e realizzate proprio per quel luogo da Wright e ispirate a una sintonia totale tra interno ed esterno, architettura e arti decorative.

È dunque ad Oak Park, al n. 428 di Forest Avenue, che si trova la prima abitazione che Wright realizza per se stesso e per la propria famiglia e oggi nota come "Home and Studio" in quanto alla casa costruita nel 1889 si aggiunge nel 1898 lo studio del celebre architetto (Fig. 2).

L'edificio, che si sviluppa su due piani con sei stanze principali, venne infatti frequentemente sottoposto a modifiche e cambiamenti

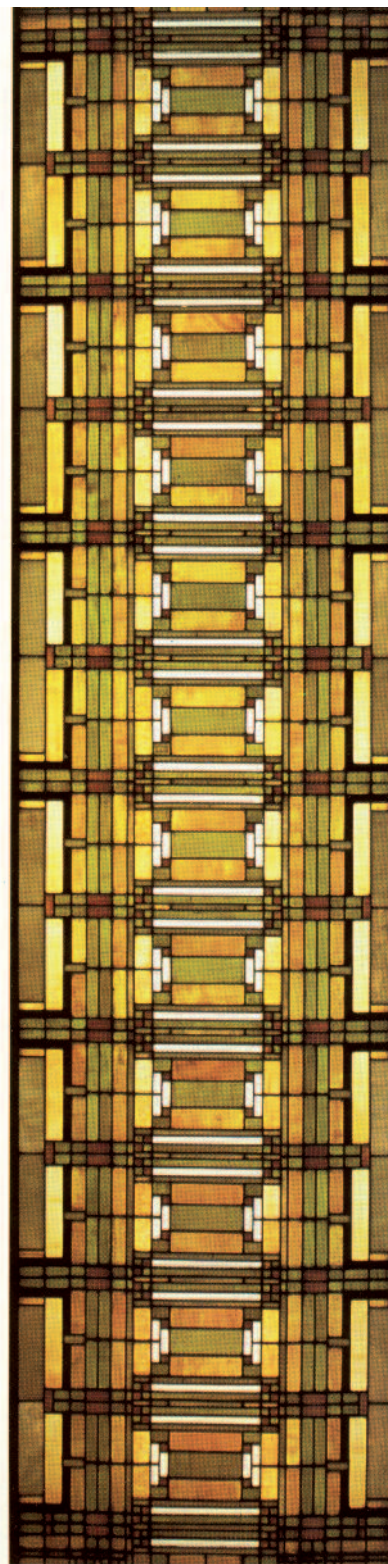


Fig. 2. Frank Lloyd Wright, 1889-1909, Home and Studio, Lucernaio all'ingresso dello Studio, Oak Park, Courtesy: Hedrich-Blessing/Frank Lloyd Wright Preservation Trust.

in seguito all'accrescimento della famiglia e delle commissioni che rendevano necessaria la presenza di ambienti separati per la famiglia e per il pubblico. Nonostante queste numerose modifiche dettate dalle esigenze personali di Wright oggi "Home and Studio" si presenta nelle stesse condizioni architettoniche del 1909. Il National Trust, infatti, nel 1974 acquista l'edificio e ne promuove un importante restauro²⁹.

La casa di Wright ad Oak Park, pur non essendo ancora un manifesto delle sue idee rivoluzionarie, è piena di intuizioni e presenta *in nuce* alcune caratteristiche della produzione da lui sviluppata negli anni seguenti, come la scelta di motivi ornamentali degni di nota e la presenza ricorrente di alcuni elementi quali una ricca vegetazione intorno all'edificio e le "bay windows". «È infatti nella casa dell'architetto, libera dai vincoli di un committente esterno, che si esprimono maggiormente le sue intenzioni e le sue teorie»³⁰.

La molteplicità dei suoi interessi e l'innata curiosità spingono Wright a sperimentare forme architettoniche nuove ma al tempo stesso cariche di rimandi a diverse tradizioni, come quella giapponese conosciuta in seguito al viaggio intrapreso nel 1905 o quella inglese nota come Arts & Crafts, basata sul concetto fondamentale del recupero di ciò che è "vernacular" (vernacolare)³¹.

La facciata principale che tradisce un legame ancora forte con lo "Shingle Style" risente infatti del gusto vernacolare tipico del movimento delle Arts & Crafts con cui Wright mostra non pochi punti di contatto, ma dal quale l'architetto tende a dissociarsi a causa della sua posizione assolutamente favorevole ai processi industriali, inconciliabile quindi con le idee di Morris³².

Seppur con intenti diversi rispetto a Morris e al movimento delle Arts & Crafts le costruzioni di Wright recuperano dunque alcuni elementi della tradizione, della cultura e dell'architettura locale come il tetto aggettante caratteristico delle zone suburbane di Chicago o la presenza di un camino intorno al quale si sviluppano tutti gli altri ambienti domestici.

Lo studio, al suo esterno, presenta l'intervento di un collaboratore, Richard Bock, cui vengono commissionate "The Boulders", sculture raffiguranti due figure maschili ripiegate su se stesse e poste alle estremità di quattro colonne con coppie di cicogne separate da un rotolo di disegni sormontato da elementi naturalistici³³.

Il restauro degli anni ottanta ha portato alla luce l'intervento di un altro collaboratore di Wright, Orlando Giannini, anch'egli disegnatore di vetrate, impegnato nella decorazione della lunetta del soffitto della camera padronale con un motivo figurativo che riproduceva i nativi d'America con alcuni richiami alla cultura egizia evocata anche dalla scelta delle lampade a forma di

anfora poste sul soffitto, in prossimità della decorazione. Altri dipinti murali con figure allegoriche si trovano nella sala polifunzionale dedicata ai giochi della numerose prole di Wright.

Giannini e la sua abilità di esecuzione rivestono un ruolo centrale nella realizzazione delle vetrate artistiche disegnate da Wright, egli infatti era il cofondatore della ditta specializzata in vetri artistici "Giannini and Hilgart". Wright si avvale anche della collaborazione di Frank Linden della "Linden Glass Company" e di William Judson della "Judson Studios".

Passando con grande naturalezza da una stanza all'altra della sua abitazione la nostra attenzione viene richiamata dalla serie di elementi decorativi scelti e prodotti dallo stesso Wright e caratterizzati dalla presenza di eleganti motivi, prevalentemente fitomorfi, che si sviluppano lungo l'intero edificio, sia all'interno che all'esterno. La portata rivoluzionaria delle idee di Wright non si manifesta soltanto all'esterno dell'edificio; gli interni delle abitazioni da lui realizzate sono ambienti fluidi nei quali viene meno la rigida suddivisione degli spazi. Tale effetto è sottolineato dalla presenza di lunghe file di finestre che si susseguono sulle pareti con continuità e lasciano spazio alla vista sull'esterno.

Wright non si limitava a rivolgersi ad altri collaboratori per la decorazione della propria casa, ma se ne occupava in prima persona in una sorta di opera d'arte totale che comprende il dettaglio della decorazione nell'insieme architettonico³⁴.

L'analisi del soffitto della sala da pranzo, considerato il primo esempio di illuminazione ad incasso, si rivela particolarmente significativa ai fini della presente ricerca in virtù della scelta di incassare le luci all'interno di un raffinatissimo pannello decorativo impreziosito da un intaglio che riproduce la quercia, con le sue foglie e i suoi tralci. Tale scelta non è casuale ma rappresenta un omaggio ad Oak Park, letteralmente "parco delle querce", dove oggi come allora la natura intesa sia come flora sia come fauna regna sovrana. Altro elemento importante sono i mobili disegnati dall'architetto per alcuni ambienti della casa, come le sedie dall'alto schienale per la sala da pranzo e il letto della camera padronale³⁵.

Nello stesso ambiente, nel 1895, Wright realizza una finestra in vetro piombato il cui disegno è basato sulla stilizzazione del fiore di loto. Tale motivo presenta una maggiore complessità rispetto alle prime vetrate di Wright anticipandone la potenziale originalità³⁶.

Quando negli anni venti, precisamente nel 1923, Wright abbandonerà l'uso del vetro piombato per sperimentare nuove soluzioni egli continuerà a far ri-

corso a finestre e lucernai e non rinuncerà a tali elementi neanche dopo l'avvento del Modernismo.

La predilezione dimostrata da Wright per la decorazione affonda le proprie radici nella filosofia ottocentesca ed è fortemente influenzata dalla cultura giapponese che si sviluppa tra i poli di natura e geometria³⁷. Tra gli elementi decorativi più interessanti del periodo presenti nella "Home and Studio", oltre ai già citati mobili su misura e al soffitto ad incasso finemente decorato, si trovano importanti esempi di finestre decorative, autentici capolavori della produzione di Wright da lui stesso definiti "light screens" (schermi di luce). (Fig. 3)

È con queste intense parole che Wright si esprime a proposito del vetro e della sua applicazione nel campo della decorazione: «tale materiale, sottile come il cristallo, può essere considerato un foglio di aria nell'aria che trattiene l'aria



TS Long

Robie House 2007 R8 F3

Fig. 3. Frank Lloyd Wright, 1908-1910, Robie House, Finestra tra il salone e la sala da pranzo, Chicago, Courtesy: Tim Long/Frank Lloyd Wright Preservation Trust.

Cristina Costanzo
Chicago e la tradizione dei vetri decorativi: Louis Comfort Tiffany e Frank Lloyd Wright

all'esterno o la trattiene all'interno. Cogliendo questo significato è possibile pensare agli usi a cui potrebbe essere adattato, tanto vari e belli quanto i disegni di brina sopra il pannello di vetro stesso»³⁸.

Le finestre sono un elemento importante nei progetti di Wright, nel soggiorno alla "bay window" in stile "Queen Ann", dal quale presto si affrancherà, ne viene aggiunta un'altra nel 1895 con una scelta che lascia presagire la predilezione per le finestre ad angolo da lui sviluppata negli anni seguenti. Ne è un esempio la pregevole finestra posta tra la stanza da pranzo e il soggiorno della "Robie House", il cui disegno è ispirato alla pianta della casa stessa, per la quale Wright concepisce un motivo decorativo prevalentemente geometrico che si armonizza con il pannello ligneo del soffitto (Figg. 4 – 5).

Nella rinnovata sala da pranzo le finestre con vetri decorati fanno sì che la composizione spaziale dell'ambiente sia ben equilibrata grazie alla presenza di forme geometriche che prediligono colori bruni in armonia con il legno naturale che domina la stanza. Una perfetta *coniunctio* fra architettura e ambiente dove l'oggetto di *design* (in questo caso finestra) per sue proprie caratteristiche diventa a sua volta *trait d'union* tra arte decorativa, ambiente naturale e specifico architettonico.



Fig. 4. Frank Lloyd Wright, 1908-1910, Robie House, Vetrata del balcone, Chicago, Courtesy: Tim Long/Frank Lloyd Wright Preservation Trust.



Fig. 5. Frank Lloyd Wright, 1908-1910, Robie House, Chicago, Courtesy: Tim Long/Frank Lloyd Wright Preservation Trust.

Tanto nella disposizione delle finestre quanto nella scelta dei motivi decorativi delle stesse si traduce il desiderio di Wright di far sì che il progetto di un nuovo edificio non si sviluppi a partire dallo stile architettonico circostante bensì dalla natura del luogo in cui l'edificio viene costruito.

Dopo la realizzazione della propria abitazione Wright diviene il punto di riferimento per la comunità di Oak Park per cui progetta una serie di case dove non dimentica di impiegare il vetro a fini decorativi, come nel caso della "Roberts House" al cui ingresso realizza un raffinatissimo lucernaio con motivi geometrici reiterati.

Questa attività causa la rottura con il suo amato maestro Sullivan e, secondo un uso che non abbandonerà mai più, determina la scelta di spostare lo studio all'interno della propria abitazione, nel frattempo estesasi sino a settecento metri quadri³⁹.

Lo studio non segue più l'impostazione tradizionale tardo-vittoriana dell'abitazione ma si sviluppa come corpo indipendente collegato alla casa da un

corridoio che incorpora un salice capace di conferire all'insieme un aspetto singolare ma coerente con la concezione del rapporto tra natura e architettura che caratterizzava i lavori di Wright. Lo studio, lontano dallo stile architettonico del luogo in cui è costruito, si presenta come un complesso di forme dissimili ed irregolari, come il prisma ottagonale che riprenderà costruendo lo "Unity Temple", dove all'interno si snoda una sorta di labirinto.

Il posizionamento delle finestre all'interno degli studi di Wright non è mai casuale ma concepito in modo che, pur permettendo l'accesso della luce, di fondamentale importanza per la lettura, sia preclusa la vista sull'esterno, possibile elemento di distrazione. Come sostenuto da David A. Hanks, Wright «concepì le finestre come ornamento e parte integrante dei suoi progetti secondo la sua concezione di unità tra forma e contenuto architettonico»⁴⁰.

La scelta del vetro riveste un ruolo centrale nell'ideazione dello studio di Wright. I bassi soffitti sono infatti realizzati con pannelli in vetro colorato in grado di far penetrare la luce esterna che, fondendosi con i colori oro e verde della vetrata, determina straordinari effetti luministici capaci di rendere ancora più preziosi ed affascinanti i nuovi ambienti (ufficio, biblioteca, sala da disegno) componenti lo straordinario studio di Wright.

Egli progetta la finestra del proprio studio come una superficie quadrata incorniciata da un delicato motivo che richiama in modo stilizzato la visione della natura all'esterno. La finestra che separa l'ufficio di Wright dal parco non è elemento divisorio ma motivo di unione tra interno ed esterno. La trasparenza del vetro non ostacola la luce e il verde dell'ambiente esterno che vengono veicolati con grazia dalla scelta di colori e motivi ornamentali in grado di sottolinearne la bellezza.

Inoltre, proprio in questi ambienti, in particolar modo nella sala da disegno, viene destinato ampio spazio all'elaborazione di progetti di vari oggetti decorativi come i vetri colorati che nello stesso periodo abbelliscono le case costruite da Wright per i propri committenti in sintonia con l'architettura dei nuovi edifici. La nota ornamentale delle decorazioni in vetro diventa dunque una costante e il vetro è ancora protagonista nella biblioteca grazie alla presenza di un lucernaio e di una serie di finestre che concorrono a mantenere i clienti e i collaboratori di Wright in una dimensione ovattata rispetto alle distrazioni esterne pur sfruttando la luce come elemento naturale capace di esaltare l'architettura grazie all'interazione con i colori e con le forme geometriche appositamente scelte e disegnate da Wright all'interno di un progetto che abbraccia microcosmo e macrocosmo.

Si rivela particolarmente significativo quanto affermato da Wright nel 1929 a proposito dei vetri decorati: «l'elemento decorativo risalta splendidamente

e con facilità quando è inserito nel vetro delle finestre piuttosto che in un qualsiasi altro *medium* offerto dall'architettura. Le partizioni in metallo possono diventare uno schermo, pesante o leggero, placcato e persino in oro e in argento, mentre il vetro rimane un subordinato, ritmico accento dalla vasta risonanza emozionale»⁴¹.

È proprio a partire dalla realizzazione della propria abitazione ad Oak Park che Wright elabora le teorie circa le “Prarie Houses”, letteralmente “case nella prateria”, realizzate nel primo decennio del XX secolo⁴². Nell'architettura di tali abitazioni che riflettono il paesaggio circostante Wright introduce l'uso di elementi naturali provenienti dai luoghi in cui opera quali il legno, l'argilla e la pietra anticipando i felici esiti dell'architettura organica e mostrando il medesimo atteggiamento di Tiffany nei confronti del materiale impiegato per realizzare gioielli e ascrivibile alle ricerche sviluppate nell'ambito delle Arts & Crafts.

Ne è uno straordinario esempio la “Robie House”, realizzata ancora una volta a Chicago nel 1909, per la quale Wright progetta anche interni ed arredo⁴³ (Fig. 6). Nella scelta di concepire l'architettura e l'arredamento di interni come totalità, i mobili sono infatti parte integrante del design⁴⁴. Gli arredi di Wright, semplici e confortevoli, prediligono l'impiego di legno privo di decori ed incisioni alla maniera di William Morris e lavorato secondo motivi lineari e geometrici la cui eleganza è assimilabile ai vetri decorati dell'architetto.

Questi esempi dimostrano come la ricerca di Wright sia pervasa da un forte sentimento della natura, quella stessa natura che anima molte delle figure esili e delicate ma estremamente sensuali di Tiffany, che darà vita ai suoi principi sull'architettura organica per cui è celebre in tutto il mondo. Le finestre e i vetri decorativi di Wright sono quindi “schermi di luce” che suggeriscono una linea di demarcazione tra l'esterno e l'interno chiamati a dialogare tra loro in una simbiosi tra uomo e natura. È verosimile dunque che le prime idee di Wright sull'architettura organica, incentrata sul rapporto dell'architettura con la natura, siano maturate proprio in questo contesto ricco di vegetazione con poche case immerse nel verde. Come è noto negli anni a venire F. L. Wright verrà consacrato come uno dei geni del XX secolo grazie a capolavori dell'architettura come “Fallingwater” in Pennsylvania, dove natura e architettura coincidono⁴⁵, o il famoso “Guggenheim Museum” di New York, «un organismo plastico-dinamico che rompe la regolarità uniforme delle vie di New York e si impone per la bellezza della sua forma cilindrica e a spirale»⁴⁶, che si contraddistingue per la presenza importante di una cupola a vetrata, memore degli studi ad Oak Park e della lezione di Tiffany.

Come anticipato, nello stesso periodo in cui si afferma la personalità artistica di Tiffany si fa sempre più importante nel settore delle arti decorative statunitensi l'azione di architetti a partire dal già citato Louis Sullivan, esponente di punta della Scuola di Chicago e amato maestro di F. L. Wright. La ricerca di Louis Sullivan può essere considerata nel più ampio panorama del movimento dell'Art Nouveau quale anello di congiunzione tra Tiffany e il più giovane Wright.

Nato nel 1856 a Boston dove frequenta il Massachusetts Institute of Technology, Sullivan conosce il grande successo a Chicago grazie alla collaborazione fruttuosa con l'ingegnere Adler. Come sottolineato da K. J. Sembach, Chicago diviene «la città di origine di un'architettura specificamente americana che caratterizzò principalmente ciò che in Europa era ancora molto lontano, cioè lo spirito ingegneristico. Questioni molto pratiche, come quelle della stabilità degli edifici a molti piani, lo sfruttamento e la disposizione degli spazi all'interno, il rivestimento antincendio delle strutture d'acciaio ecc. condussero in maniera sperimentale e senza pregiudizi a un'architettura realmente nuova. Gli edifici sorsero effettivamente a partire dalla loro funzione e non dalla scelta di un adeguato modello stilistico»⁴⁷; a questa peculiarità si aggiunge una rinnovata attenzione per l'aspetto decorativo, infatti «reminescenze storiche si ebbero comunque negli elementi decorativi, ma utilizzate in maniera libera e insolita»⁴⁸.

È dunque a Chicago che Sullivan, architetto definito «the ornamentalist par excellence»⁴⁹, si cimenta con la realizzazione di edifici che vengono considerati tra le più alte espressioni della Scuola di Chicago ma rispetto alla quale presentano una propria specificità in virtù di una ricerca squisitamente decorativa che si manifesta in una serie di particolari. Sia nei grandi magazzini "Carson, Pirie, Scott Department Store", realizzati tra il 1899 e il 1904, che nell'Auditorium Building del 1887-89, è infatti possibile ammirare ricche decorazioni dai motivi vegetali assimilabili agli arredi, ai gioielli e alle diverse opere d'arte di artisti e architetti del calibro di H. Guimard, H. Van De Velde, G. Sommaruga, E. Basile.

Confrontandosi con tali opere architettoniche e con le loro decorazioni è possibile affermare che la ricerca di Sullivan è ascrivibile all'Art Nouveau per la scelta dei motivi decorativi ma appartiene alla Scuola di Chicago per la tecnica, la verticalità e ciò che concerne la struttura architettonica degli edifici⁵⁰. Il confronto con Sullivan, inoltre, contribuisce a mettere in luce la ricchezza del clima culturale americano e la specificità di Chicago quale crocevia di elaborazioni teoriche e di sperimentazioni tecnologiche e al contempo permette di fare un'analisi del fermento registrato in America tra Ottocento e Novecento nel settore delle arti decorative.

All'enorme successo di Tiffany e delle sue attività produttive segue un lento declino superato dalla rinnovata fortuna critica che si sviluppa intorno agli anni '80 del '900, ma nonostante questo momento di oblio il movimento dell'Art Nouveau nella sua variante statunitense è ancora oggi noto in tutto il mondo come "Tiffany Style" in virtù della grande influenza esercitata dall'artista americano. Grazie alla produzione di Tiffany o a lui ispirata gli Stati Uniti occupano infatti un ruolo di primo piano non soltanto nel settore della produzione del vetro ma anche nella storia dell'Art Nouveau.

Pur restando nell'ambito delle arti decorative occorre volgere lo sguardo a quanto avviene in campo architettonico a cavallo tra Ottocento e Novecento in America, dove si intrecciano più volte sia le teorie dell'Art Nouveau con quelle delle Arts & Crafts sia le vicende artistiche con quelle architettoniche. È significativo infatti che nell'ambito della Scuola di Chicago L. Sullivan desideri manifestare anche attraverso edifici in ferro e cemento quell'amore per la decorazione che caratterizza l'Art Nouveau e le Arts & Crafts americane. Tuttavia, se da un lato l'Esposizione di Chicago del 1893 segna il declino del funzionalismo della Scuola di Chicago e il superamento delle idee di Sullivan dall'altro è possibile individuare nel suo discepolo Wright la figura dell'architetto innovatore in grado di traghettare l'architettura e le arti decorative americane verso una nuova epoca fatta di totalità ed integrazione tra le diverse espressioni artistiche e della creatività umana.

Un ventennio separa la nascita di Tiffany, artigiano, orafo, uomo d'affari e icona delle arti decorative, da quella di Wright, genio indiscusso dell'architettura moderna; se il primo viene considerato un esponente di punta dell'Art Nouveau, il secondo viene ricordato per aver messo in atto una rivoluzione nel campo dell'architettura, ma tra i due è possibile tracciare una linea di continuità nell'ambito della decorazione del vetro. Sia Tiffany che Wright hanno, infatti, prodotto un *corpus* ricco e variegato di opere in vetro e hanno il merito di aver interpretato in maniera originale, innovativa e altamente poetica tale antica tecnica artigianale, nata nel IX secolo, che aveva raggiunto grandi risultati in epoca medievale ma che venne quasi dimenticata a partire dal Rinascimento per poi essere riscoperta grazie al *revival* gotico ottocentesco.

Attraverso l'analisi delle figure di Tiffany e Wright è possibile tracciare le caratteristiche del clima culturale americano e della rinnovata attenzione per le arti decorative con cui si chiude l'Ottocento e si apre il Novecento.

Tale percorso prende le mosse dal trionfo delle arti decorative dovuto al successo della produzione di Tiffany. Importando in America la sapienza con cui i maestri europei per secoli avevano coltivato la tradizione della lavorazione del vetro egli contribuì ad estendere l'impiego del vetro a fini decorativi per raggiungere un sempre più vasto mercato. È grazie a Tiffany infatti che le novità decorative diventano emblema di uno stile e simbolo di una nazione.

Tale nuovo approccio trova un nodo significativo nell'architettura di Sullivan. L'inventore del verticalismo del grattacielo infatti, pur rappresentando l'avvento di una nuova stagione architettonica, non traslascia le arti decorative divenendo il promotore della decorazione integrata all'edificio. Spetta infine a Wright rendere esplicito tale processo. Attraverso la sua azione i principi dell'Art Nouveau e delle Arts & Crafts trasmigrano dal manufatto artistico di Tiffany e dal particolare architettonico di Sullivan dapprima all'ambiente, come nel caso delle vetrate decorative interpretate come "schermi di luce", e infine all'architettura *in toto* intesa come "Prairie Houses" e "Architettura Organica". Come sostiene Luciana Miotto, «mentre in Europa il rinnovamento delle arti plastiche e dell'architettura si afferma nel movimento delle Arts and Crafts e nella corrente dell'Art Nouveau, in America si manifesta secondo linee proprie, prima con la già menzionata scuola di Chicago, poi con le opere di Wright e di altri allievi di Sullivan⁵¹».

Alla luce di questo *iter* si rivela possibile andare oltre la distinzione tra "arti maggiori" e "arti minori" e confrontare un oggetto di arti decorative e un edificio architettonico riconoscendo tanto ai manufatti artistici di Tiffany quanto alle opere architettoniche di Wright, straordinariamente rappresentate dal "Guggenheim Museum" di New York, la medesima struttura flessibile e fluttuante, ben integrata con lo spazio circostante.

A tali esemplari si riconosce infine il medesimo *status* di opera d'arte che trova nella natura la propria musa ispiratrice; sia nella produzione di Tiffany sia in quella di Wright si riscontra infatti un grande sentimento della natura supportato dalla profonda convinzione della necessità di un rapporto autentico con essa derivante dal Romanticismo ed in sintonia con le istanze ecologiste affermatesi in America e in Europa a partire dal 1970 con le Neoavanguardie e in particolar modo con la Land Art⁵².

A Chicago dunque si esprimono al meglio le personalità di Louis Comfort Tiffany e Frank Lloyd Wright che furono capaci di interpretare lo spirito del proprio tempo individuandone le potenzialità ma anche di anticipare motivi e tematiche di là da venire e ancora oggi attuali.

NOTE

1. Il XIX secolo è segnato dalla realizzazione di una serie di Esposizioni Universali volte a celebrare il progresso di una nazione e destinate ad essere indissolubilmente legate alle città che le hanno ospitate attraverso la realizzazione di opere effimere e non. È il caso del “Crystal Palace”, progettato da Joseph Paxton per la Great Exhibition svoltasi a Londra nel 1851, e della celeberrima “Tour Eiffel”, realizzata nel 1899 da Gustave Eiffel in occasione dell’Esposizione di Parigi ed oggi divenuta uno dei simboli della città francese e delle grandi opere di ingegneria, alla quale George W. Ferris rispose con la ruota panoramica presentata in occasione della Columbian Exposition di Chicago. È molto vasta la bibliografia specifica relativa alle Esposizioni Universali e comprendente i cataloghi pubblicati in occasione di ciascuna manifestazione, per la Columbian Exposition di Chicago occorre citare *The White City. Chicago’s World’s Columbian Exposition of 1893*, Chicago 2008; S. APPELBAUM, *The Chicago World’s Fair of 1893*, New York 1980.
2. L. VINCA MASINI, *Art Nouveau*, Firenze 1989, pp. 46-47.
3. k. j. sembach, *Art Nouveau*, Colonia 2010, p. 195
4. *Ibidem*
5. K. J. SEMBACH, *Art Nouveau*, 2010, p. 196.
6. Con la dicitura “Scuola di Chicago” si indica la scuola di architettura fiorita, tra fine Ottocento e inizi Novecento, nella città di Chicago che, distrutta dal grande incendio del 1871, attirava le nuove generazioni di architetti ed ingegneri chiamati a progettare gli importanti grattacieli che oggi la rendono unica in tutto il mondo. Ne facevano parte H. H. RICHARDSON, J. W. ROOT, W. LEBARON JENNEY, L. SULLIVAN, M. ROCHE, W. HOLABIRD, D. BURNHAM. Sulla “Scuola di Chicago” e l’attività di L. Sullivan si consultino F. BRUNETTI, A. M. PORCIATTI, *La scuola di Chicago: nascita e sviluppo del grattacielo*, Firenze 1979; N. FRAZIER, *Louis Sullivan and the Chicago School*, New York 1991; D. COLAJANNI, V. G. COLAJANNI, *I grattacieli e la scuola di Chicago*, Milano 2002.
7. J. SLOAN, *Schermi di luce. I vetri decorativi di Frank Lloyd Wright*, New York 2001, p. 26.
8. *Ibidem*.
9. L. SEMERARI, *La grammatica dell’ornamento: arte e industria tra Ottocento e Novecento*, Bari 1993, p. 28.
10. V. PICA, *L’arte decorativa dell’Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo 1903, pp. 61-65.
11. Sul clima culturale di Nancy e la fioritura della scuola di arti decorative fondata da E. Gallé vedasi C. DEBIZE, *Emile Gallé and the École de Nancy*, Metz Cedex 1999; F. LOYER, V. THOMAS, *L’École de Nancy. Fleurs et ornements*, Parigi 1999; K. J. SEMBACH, *Art Nouveau*, Colonia 2010.
12. E. Gallé, nato a Nancy nel 1846, viene considerato uno dei principali esponenti del-

l'Art Nouveau grazie alla sua attività nel settore delle arti decorative e in particolar modo nell'ambito delle tecniche vetrarie da lui rinnovate in modo originale attraverso la realizzazione di vasi e lampade grazie ai quali viene insignito del Gran Premio in occasione delle esposizioni parigine del 1878 e del 1900. Nel 1901 fonda la Scuola di Nancy con l'obiettivo di far incontrare arte e industria e di diffondere lo stile dell'Art Nouveau in tutto il mondo. È noto anche come straordinario progettista di mobili in grado di coniugare la passione per le forme naturalistiche con la predilezione per gli intarsi raffinati. Le opere di E. Gallé sono presenti nei maggiori musei del mondo, sulla sua attività vedasi F. LE TACON, *Emile Gallé: Maître De L'art Nouveau*, Strasburgo 2004; P. THIÉBAUT, *Emile Gallé. Le magicien du verre*, Parigi 2004.

13. L'orafo parigino R. Lalique fu un eccezionale disegnatore e decoratore attivo anche nei settori dell'arredamento e della tecnica vetraria. I suoi gioielli, particolarmente raffinati ed eleganti, tratti dal mondo della natura contribuirono al rinnovamento dell'arte orafa internazionale. Sull'oreficeria ispirata ai temi dell'Art Nouveau vedasi R. WADELL, *The Art Nouveau style in jewellery, metalwork, glass, ceramics, textiles, architecture and furniture*, New York 1977; M. G. FALES, *Jewellery in America 1600-1900*, Woodbridge 1995; Y. BRUNHAMMER, *René Lalique: exceptional jewellery 1890-1912*, Milano 2007.

14. L. VINCA MASINI, *Art Nouveau*, 1989, p. 25.

15. Per una ricognizione delle pregevoli vetrate custodite presso lo "Smith Museum of Stained Glass Windows" di Chicago e delle altre vetrate disegnate da Tiffany si consultino M. AMAYA, *Tiffany Glass*, New York 1976; A. DUNCAN, *Tiffany Windows*, Londra 1980; R. ACHILLES, *Smith Museum of Stained Glass Windows*, Chicago 2002. La collezione dello "Smith Museum of Stained Glass Windows" di Chicago comprende dunque oltre ai già citati esemplari prodotti dai "Tiffany Studios" e dalla "Linden Glass Company" vetrate realizzate da altre ditte americane specializzate nella produzione del vetro quali "Third Street Studio" di Cincinnati, "George A. Misch & Co" di Chicago, "Ford and Brooks" di Boston, "Belcher Mosaic Glass Company" di Newark, "Hooker & Co." di Chicago, "McPherson & Co." di Boston, "Giannini and Hilgart" di Chicago, "Drehobl Bros. Art Glass Co." di Chicago, "J. & R. Lamb Studios" di New York, solo per citarne alcune, nonché opere in attesa di attribuzione che meriterebbero ulteriori approfondimenti.

16. Sulla presenza delle vetrate di F. L. Wright presso lo "Smith Museum of Stained Glass Windows" di Chicago vedasi R. ACHILLES, *Smith Museum of Stained Glass Windows*, Chicago 2002.

17. J. La Farge è stato pittore, decoratore e acclamato autore di straordinarie vetrate colorate per alcune delle più importanti chiese delle città di New York e Boston. Uomo di vasta cultura, La Farge fu anche teorico e scrittore nonché uno dei primi artisti ad aprirsi alla cultura giapponese ed orientale. Sulla sua attività vedasi H. ADAMS, K. A. FOSTER, *John La Farge*, New York 1987; J. L. YARNALL, *John La Farge: Watercolors and Drawings*, New York 1991. Sulle vetrate dello "Smith Museum of Stained Glass Windows" di Chicago attribuite a J. La Farge vedasi R. ACHILLES, *Smith Museum of Stained Glass Windows*, Chicago 2002.

18. V. COULDREY, *The Art of Tiffany*, Londra 2005, p. 22.

19. Purtroppo l'ampia vetrata e i tre pannelli commissionati dal Presidente Chester Alan Arthur per l'ingresso della Casa Bianca vennero demoliti in seguito all'insediamento del Presidente Theodor Roosevelt. Per lo studio delle opere realizzate da L. C. Tiffany per la Casa Bianca e della sua attività nell'ambito della decorazione d'interni si consultino L. VINCA MASINI, *Art Nouveau*, Firenze 1989; A. DUNCAN, M. EIDELBERG, N. HARRIS, *I capolavori di Louis Comfort Tiffany*, Milano 1990; V. COULDREY, *The Art of Tiffany*, Londra 2005.

20. A. DUNCAN, *Art Nouveau*, Londra 1980, p. 164.

21. L. VINCA MASINI, *Art Nouveau*, 1989, p. 46.
22. Uno straordinario esemplare di "Peacock Feather Vase" fa parte della collezione del "Metropolitan Museum of American Art" di New York, istituzione museale che ha dedicato grande attenzione alla figura di L. C. Tiffany attraverso la promozione di mostre di alto profilo e la pubblicazione di saggi e cataloghi come S. P. FELD, *Nature in Her Most Seductive Aspects: Louis Comfort Tiffany's Favrite Glass*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 21, n. 3, Novembre 1962; A. FRELINGHUSEN, *Louis Comfort Tiffany at The Metropolitan Museum*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 56, n. 1, Estate 1998; S. CARBONI, *Ars Vittraria: Glass in The Metropolitan Museum of Art*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 59, n. 1, Estate 2001; *Louis Comfort Tiffany and Laurelton Hall: An Artist's Country Estate*, New York 2006.
23. La passione per i motivi ispirati al pavone sia nel campo delle arti figurative sia nel campo delle arti decorative viene indagata nel catalogo della mostra recentemente promossa dal Victoria and Albert Museum *The Cult of Beauty. The Aesthetic Movement 1860-1900*, a cura di S. Calloway, L. Federle Orr, Londra 2011.
24. I primi esperimenti di Tiffany risalgono al 1872 sono costellati da una serie di fallimenti. Nel 1875 Tiffany si dedica con passione allo studio delle vetrate medievali e nel 1878 approfondisce la conoscenza dei vetri di Murano avvalendosi della collaborazione dell'artigiano veneziano Andrea Boldoni che però lo abbandona in seguito ad alcune prove mal riuscite. L'influenza esercitata dai vetri veneziani sulla ricerca di L. C. Tiffany e la collaborazione tra L. C. Tiffany e A. Boldoni vengono ampiamente esaminate in V. COULDREY, *The Art of Tiffany*, Londra 2005.
25. È importante ricordare la presenza di O. Wilde negli Stati Uniti. Nel 1882 il famoso scrittore ed intellettuale irlandese tra i maggiori esponenti dell'Estetismo tiene un ciclo di conferenze che contribuiscono a diffondere in America le teorie inglesi relative ai più importanti movimenti artistici del tempo.
26. Degna di nota la ricognizione delle ditte specializzate nella lavorazione del vetro attive negli Stati Uniti proposta in A. DUNCAN, *Art Nouveau*, 1994, pp. 110-116.
27. È grande l'attenzione riservata dagli studiosi di tutto il mondo alla figura di Frank Lloyd Wright e sono numerosi i saggi, le mostre e i convegni a lui dedicati. *Wright per Wright. I progetti realizzati da Frank Lloyd Wright per la sua famiglia*, pubblicato da Hugh Howard per Rizzoli nel 2001, si sofferma con grande attenzione sui lavori realizzati a Oak Park e ricostruisce la vicenda biografica dell'architetto attraverso le case progettate per sé e la sua famiglia. Dopo aver abitato per oltre venti anni nella "Home and Studio" di Oak Park, nel 1938 Wright si trasferisce nei dintorni di Spring Green, nel Wisconsin, nella casa conosciuta come "Taliesin", e nel 1911 a Scottsdale, in Arizona, nella casa nota come "Taliesin West". Sulle abitazioni "Taliesin" e "Taliesin West" vedasi K. SMITH, J. BROMLEY, *Frank Lloyd Wright's Taliesin and Taliesin West*, New York 1997.
28. H. HOWARD, *Wright per Wright. I progetti realizzati da Frank Lloyd Wright per la sua famiglia*, Milano 2001, p. 24.
29. In seguito alla separazione di Wright dalla prima moglie, l'architetto divide la casa dallo studio destinando quest'ultimo alla propria famiglia e affittando l'abitazione. Nel 1925 la casa viene messa in vendita e modificata dai nuovi proprietari susseguendosi fino al 1974. Tale vicenda è ricostruita dettagliatamente in N. K. SMITH, *Frank Lloyd Wright. A Study in Architectural Content*, New York 1966; H. HOWARD, *Wright per Wright. I progetti realizzati da Frank Lloyd Wright per la sua famiglia*, Milano 2001.
30. H. HOWARD, *Wright per Wright...*, 2001, p. 15.
31. Esprime al meglio l'interesse per ciò che è vernacolare l'abitazione di William Morris, la "Red House", a Bexleyheath, Kent. Commissionata nel 1859 da Morris a Philipp Webb essa è un simbolo delle Arts & Crafts e della riforma del *design* legata al "Gothic

Revival". Morris si ispirava alla tradizione medievale non solo per la verticalità dell'architettura e per il recupero delle tradizioni artigianali, ma anche nel metodo di lavoro coinvolgendo altri creativi ed intellettuali nella realizzazione dell'edificio. Tale interesse si manifestava con forza soprattutto nel settore delle arti decorative, dove erano numerosi gli oggetti ispirati a ciò che era considerato vernacolare e rappresentativo delle origini e della campagna. È il caso della celeberrima "Sussex chair", la sedia disegnata da Webb e prodotta dalla Morris, Marshall, Faulkner & Co. e successivamente dalla Morris & Co., che si basava su un antico disegno della contea inglese di Sussex. Sul movimento delle Arts & Crafts si consultino P. DAVEY, *Arts and Crafts Architecture*, Londra 1995; W. KAPLAN, *The Encyclopedia of Arts and Crafts*, Londra 1998; E. CUMMINGS – W. KAPLAN, *The Arts and Crafts Movement*, Londra 2002; M. SNODIN – J. STYLES, *Design & The Decorative Arts. Victorian Britain 1837-1901*, Londra 2004.

32. Esempio di tale stile architettonico dalla grande libertà compositiva che ebbe molto successo nella seconda metà del XIX secolo soprattutto lungo la costa orientale degli Stati Uniti e in zone come Long Island, Rhode Island e New England, è la "Low House" realizzata da Charles Follen McKim, tra il 1886 e il 1887, a Bristol, Rhode Island. Sullo Shingle Style vedasi V. J. SCULLY, *Shingle Style and the Stick Style. Architectural Theory & Design from Richardson to the Origins of Wright*, Londra 1971; L. M. ROTH, *Shingle Style. Innovation and Tradition in American Architecture 1874 to 1982*, New York 1999; V. J. SCULLY, *The Shingle Style today: or the Historian's Revenge*, New York 2003.

33. Per una descrizione puntuale e dettagliata vedasi H. HOWARD, *Wright per Wright. I progetti realizzati da Frank Lloyd Wright per la sua famiglia*, Milano 2001.

34. Richard Bock e Orlando Giannini sono solo due dei numerosi collaboratori di F. L. Wright fra cui occorre citare almeno gli architetti Walter Burley Griffin, George Elmslie e William Drummond. Sull'argomento vedasi C. LIND, *Frank Lloyd Wright's glass design*, San Francisco 1995.

35. Sugli oggetti di arredo realizzati da F. L. Wright si consultino T. A. HEINZ, *Frank Lloyd Wright: Interiors and Furniture*, Londra 1994; C. LIND, *Frank Lloyd Wright's Furnishings*, San Francisco 1995; C. LIND, *Frank Lloyd Wright's Glass Designs*, San Francisco 1995.

36. C. LIND, *Frank Lloyd Wright's Glass ...*, 1995, p. 19.

37. D. A. HANKS, in J. SLOAN, *Schermi di luce...*, 2001, p. 16.

38. F. L. WRIGHT, in C. LIND, *Frank Lloyd Wright's Glass...*, 1995, p. 1.

39. Sono state pubblicate numerose biografie sulla figura di F. L. Wright nelle quali viene dedicata grande attenzione al rapporto con il suo maestro L. Sullivan, vedasi H. JACOBS, *Frank Lloyd Wright: America's Greatest Architect*, New York 1965; E. TAFEL, *Years with Frank Lloyd Wright: Apprentice to Genius*, New York 1985; B. GILL, *Many Masks: A Life of Frank Lloyd Wright*, New York 1987; M. SECREST, *Frank Lloyd Wright: A Biography*, New York 1992.

40. D. A. HANKS, in J. SLOAN, *Schermi di luce...*, 2001, p. 7.

41. F. L. WRIGHT, in J. SLOAN, *Schermi di luce...*, 2001, p. 17.

42. Le "Prairie Houses" sono case indipendenti che sviluppano una pianta libera intorno a un camino centrale. Altre caratteristiche sono il tetto aggettante, le finestre orizzontali e l'integrazione con il paesaggio circostante. Wright affidò le proprie idee su questo tipo di edificio all'articolo del 1909 intitolato "A Home in a Prairie Town". Relativamente alle "Prairie Houses", oltre al già citato articolo di F. L. Wright, vedasi P. SPRAGUE, *Guide to Frank Lloyd Wright and Prairie School Architecture*, Chicago 1986; C. LIND, *Frank Lloyd Wright's Prairie Houses*, San Francisco 1994.

43. Commissionato dal giovane imprenditore di Chicago Frederick C. Robie, l'edificio è improntato all'orizzontalità della composizione come le accoglienti case nella prateria

realizzate da Wright, ma risponde ai nuovi bisogni della società in trasformazione in un contesto urbano. La “Robie House” è fatta con nuovi materiali come cemento, mattoni ed acciaio ed è caratterizzata da un'estetica innovativa tipica dell'era delle macchine. Sulla “Robie House” vedasi D. HOFFMAN, *Frank Lloyd Wright's Robie House: The Illustrated Story of an Architectural Masterpiece*, New York 1984.

44. M. H. HECKSCHER, *Outstanding recent accessions. 19th Century Architecture for the American Wing: Sullivan and Wright*, in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n. 5, giugno-luglio 1972, p. 4.

45. Il termine “Fallingwater” indica la casa sulla cascata progettata da F. L. Wright nel 1934 per la famiglia Kaufmann in Pennsylvania. Sull'argomento vedasi E. KAUFMANN – C. LITTLE – T. A. HEINZ, *Fallingwater: A Frank Lloyd Wright Country House*, New York 1986; R. McCARTER, *Architecture in Detail: Fallingwater*, Londra 1994; W. A. STORRER, *The Frank Lloyd Wright Companion*, Chicago 1993. Nel 1943 la “Solomon R. Guggenheim Foundation” commissiona a F. L. Wright l'ambizioso progetto del “Guggenheim Museum” di New York completato nel 1959 e oggi divenuto uno dei simboli dell'architettura moderna; si consultino K. FRAMPTON – Y. FUTAGAWA, *Modern Architecture 1851-1945*, New York 1983; P. HEYER, *American Architecture: Ideas and Ideologies in the Late Twentieth Century*, New York 1993.

46. G. C. ARGAN, *L'arte Moderna. Il Novecento. L'arte e l'architettura degli anni settanta a oggi*, di Lara Vinca Masini, Milano 2008, p. 45.

47. K. J. SEMBACH, *Art Nouveau*, 2010, p. 197.

48. *Ibidem*.

49. M. H. HECKSCHER, *Outstanding recent accessions...*, 1972, p. 1.

50. A. DUNCAN, *Art Nouveau*, 1980, p. 52.

51. L. MIOTTO, *Frank Lloyd Wright*, Firenze 2009, p. 8.

52. Sin dall'antichità l'uomo è spinto a manipolare la terra e ad interagire con il paesaggio e nella cultura europea il senso della natura ha forti radici anche in campo storico e filosofico, si pensi alle teorizzazioni sul Sublime e alla diffusione di movimenti come il Romanticismo e l'Impressionismo. Anche in epoca contemporanea l'artista è particolarmente sensibile rispetto al rapporto uomo-natura e, nel corso degli anni '60 del '900, lo carica di nuovi significati ideologici e di una matrice femminista ed ecologica considerandolo alla luce delle novità e dei pericoli introdotti dallo sviluppo tecnologico ed economico. Intorno al 1965 il rapporto uomo/natura diviene protagonista della ricerca di quella tendenza artistica che, nata nell'alveo dell'Arte Concettuale, va sotto il nome di *Land Art* ed opera uno sconfinamento nell'ambiente e nella natura dialogando con essi. Sulla *Land Art* vedasi F. POLI, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Bari 2002; J. KASTNER, *Land Art e Arte Ambientale*, Londra 2004; M. LAILACH, *Land Art*, Bonn 2007.

Ivana Bruno

Tessuti siciliani d'età normanno-sveva in collezioni ed esposizioni tra Otto e Novecento

La fortuna dell'arte normanna nell'Ottocento si manifestò pienamente in tutti i campi dell'arte. Se gli esiti di essa nell'architettura e nelle arti figurative sono stati più volte oggetto di studio soprattutto negli ultimi anni¹, più rari sono i contributi sui suoi riflessi nel settore delle arti applicate².

Uno dei possibili osservatori per sviluppare tale indagine è certamente l'analisi del fenomeno del collezionismo. Ed è da questo binario di lettura che si vuole affrontare l'argomento in riferimento ai manufatti tessili, dando seguito alle ricerche già avviate da chi scrive in occasione della mostra *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, curata da Maria Andaloro³.

E' ormai noto che già negli ultimi decenni del Settecento si era acceso l'interesse per il tessuto d'età normanno-sveva⁴. L'apertura nel 1781 delle tombe reali della Cattedrale di Palermo e la scoperta delle preziose vesti che ricoprivano i corpi di Ruggero II, Enrico VI, Costanza d'Altavilla, Costanza d'Aragona e Federico II sepolti al loro interno, infatti, avevano attirato l'attenzione verso quei magnifici tessuti ricamati prodotti dalle *Nobiles Officinae*, gli opifici reali annessi al Palazzo Reale di Palermo. Tale interesse si espresse da un lato nell'avvio di studi e ricerche sistematiche, che portarono nella seconda metà dell'Ottocento a importanti pubblica-

zioni specialistiche⁵, dall'altro nell'incremento della presenza di stoffe normanne nelle raccolte pubbliche e private dell'epoca.

Il patrimonio tessile medievale fu oggetto di particolare considerazione innanzitutto per il tedesco Franz Bock, celebre per la sua imponente opera sulle insegne del Sacro Romano Impero, ancora oggi fondamentale, dal titolo *Die Kleinodien des Heil. Römischen Reiches Deutscher Nation*, pubblicata a Vienna nel 1864⁶. Bock aveva messo insieme molto rapidamente, attraverso varie acquisizioni compiute durante i suoi viaggi di studio, una vastissima collezione di stoffe antiche, tra le quali si contavano numerosi frammenti palermitani d'età normanno-sveva che – come gran parte degli altri pezzi – vendette poi principalmente al Victoria and Albert Museum di Londra e al Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny di Parigi⁷.

Un nucleo di questi frammenti, caratterizzato dalla tessitura ad arazzo in seta e fili d'oro e dal disegno modulare a forma di medaglione che racchiude alberi piramidali, oggi smembrato in collezioni museali diverse, rimanda chiaramente alla fodera del Manto di Ruggero II, conservata alla Schatzkammer di Vienna⁸. Probabilmente proveniva da un unico telo, dal quale furono ricavati più frammenti per essere scambiati con altri collezionisti o venduti a musei diversi (Fig. 1).

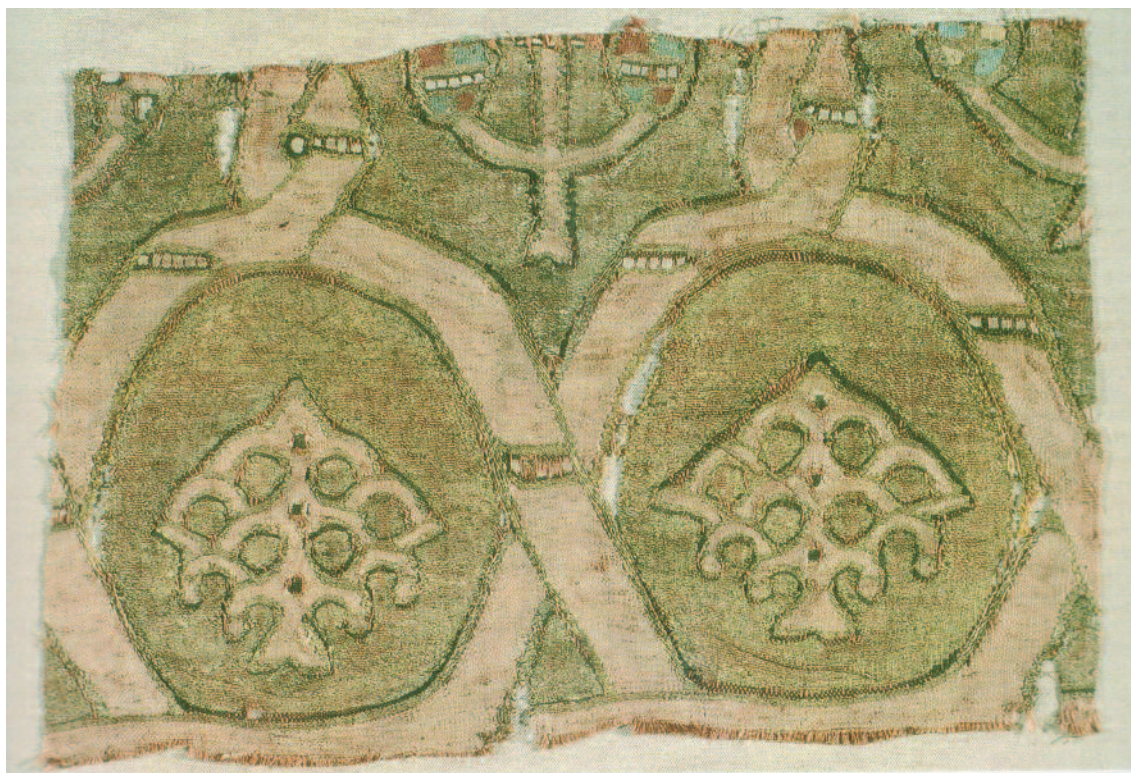


Fig. 1. Sicilia, seconda metà del sec. XII, *Frammento di tessuto*, tessitura ad arazzo in seta e fili d'oro, Vienna, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, inv. n. T. 741/1865 (dalla collezione Bock).

L'interesse di Bock, infatti, come quello dei collezionisti a lui contemporanei, era rivolto essenzialmente al modulo decorativo della stoffa e fu sempre accompagnato da un atteggiamento di assoluta spregiudicatezza che lo indusse in molti casi ad impossessarsi di semplici scampoli di tessuto ed anche a ridurre i teli in suo possesso in pezzi più piccoli da barattare con altri suoi colleghi per ottenere nuovi esemplari. Quest'abitudine gli procurò il poco onorevole soprannome di «studioso con le forbici» e la convinzione, diffusa fra i suoi contemporanei, che lui fosse uno dei principali responsabili delle maggiori alienazioni e dispersioni di tessuti medievali dall'Italia gli fruttò una pessima reputazione nel settore⁹.

La sua cattiva fama risulta manifesta dal comportamento tenuto nei suoi confronti dai membri della Direzione Generale delle Belle Arti, quando mostrò l'intenzione di recarsi in Sicilia per effettuare una ricognizione dei sarcofagi reali che riteneva erroneamente fossero ancora collocati nella Cattedrale di Cefalù¹⁰. Alcuni documenti, datati 1888, rintracciati presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, mostrano infatti che, non appena il Ministro della Pubblica Istruzione venne a conoscenza che «il Bock, noto collezionista di stoffe, ex canonico di Colonia» voleva «fare pratiche presso le autorità ecclesiastiche al fine di scoperchiare le tombe dei re normanni nella Cattedrale di Cefalù per esportare tessuti, gioielli e quanto per avventura si scoprisse», la Direzione Generale delle Belle Arti si adoperò affinché lo studioso non realizzasse la sua missione, ma venisse anzi sottoposto ad un costante controllo da parte delle autorità competenti¹¹.

Il canonico di Aquisgrana non rappresentò certamente un caso isolato nel suo campo. Nell'ambito del collezionismo tessile circolarono infatti in quel periodo diversi frammenti di stoffe palermitane di epoca normanno-sveva e furono numerosissimi i suoi colleghi, italiani e stranieri, che condivisero la stessa propensione a suddividere i tessuti da loro ottenuti in pezzi più piccoli. Questi scampoli, le cui dimensioni erano ancora sufficienti a leggere con chiarezza i motivi decorativi originari della stoffa, alimentarono un'intensa rete di relazioni e di scambi¹².

Nello stesso identico modo si comportavano gli antiquari, che frammentavano i grandi teli, smontandoli e tagliandoli con cura, per avere una maggiore quantità di materiale da poter vendere agli stessi collezionisti e ottenere così un profitto maggiore. Le collezioni generate da questo diffuso atteggiamento furono di conseguenza ricche raccolte di campioni rappresentativi delle diverse tecniche e manifatture succedutesi nei secoli, che tracciavano una sintetica storia del tessuto, utile sia a chi si accostava ad esse per motivi strettamente scientifici e documentari, sia per indirizzare le manifatture industriali alla ricerca di nuovi modelli decorativi.

Così in Europa, nella seconda metà del XIX secolo, nacquero i principali musei di arti decorative di Londra, di Parigi, di Vienna, spesso affiancati da scuole professionali specializzate e, anche in Italia, videro la luce musei di arti applicate, con l'intento dichiarato di risollevare il livello artistico dei prodotti artigianali e industriali¹³. La riflessione sugli esempi del passato proposti nelle collezioni era quindi considerata un ottimo spunto per il lavoro degli artisti-artigiani, ma anche una fonte di ispirazione per *idesigns* industriali.

Tra le figure più interessanti in questo contesto si colloca Isabelle Errera, studiosa di fama internazionale, che donò la propria collezione al Musée royal d'Art et d'Histoire di Bruxelles, allora denominato Musée Royaux du Cinquantenaire, e ne analizzò in maniera sistematica ogni singolo pezzo, pubblicando nel 1907 il primo catalogo scientifico della raccolta¹⁴. Errera ebbe anche il merito, grazie al suo acuto occhio di studiosa ed alla sua ampia conoscenza della letteratura specialistica, di accostare per la prima volta uno dei pezzi della sua collezione – un frammento di seta tessuto ad arazzo su fondo oro da lei attribuito a manifattura araba del X-XI secolo, oggi ricondotto al laboratorio degli Altavilla¹⁵ (Fig. 2) “ ad esemplari analoghi rintracciati nel Museo Civico d'Arte di Modena (Fig. 3), nel Tesoro della Cattedrale di Tongeren, nel Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny, nonché ad un altro, andato perduto, allora conservato nel Museo di Darmstadt, notandone la comune vicinanza alla fodera del manto di Ruggero II della Schatzkammer di Vienna¹⁶.



Fig. 2. Palermo, secc. XI-XII, *Frammento di tessuto*, tessitura ad arazzo, Bruxelles, Musée royal d'Art et d'Histoire, in. N, IS. Tx. 375 (dalla collezione Errera).



Fig. 3. Palermo, inizi del sec. XII, *Frammento di tessuto*, tessitura ad arazzo, Modena, Museo Civico d'Arte, raccolta L. A. Gandini, inv. n. G. I. /1 bis (dalla chiesa di S. Pietro di Modena).

Personaggio di spicco fu anche il conte modenese Alberto Gandini, che donò la propria collezione al Museo Civico d'Arte di Modena, di cui divenne direttore, e si distinse come autore di importanti contributi sulla storia del tessuto¹⁷. Nella sua raccolta, composta da oltre duemila ritagli di tessuti, ricami e tappeti databili tra il Medioevo e l'Ottocento, il pezzo più antico era costituito proprio da uno dei frammenti noti all'Errera, che era stato ritrovato nel 1902 presso la chiesa modenese di S. Pietro “frammisto a sacre reliquie lasciate in dimenticanza nelle stanze addette agli uffici del curato della chiesa” e subito da lui acquistato¹⁸. Gandini comprese immediatamente l'importanza del frammento, che riteneva però fosse di fattura bizantina e risalente al X secolo¹⁹. Sull'origine e la datazione del reperto condusse una disputa con Isabella Errera la quale, basandosi su prove più calzanti, pur non scartando l'influenza bizantina, sostenne che si trattasse di un lavoro arabo ad arazzo, eseguito probabilmente in Egitto²⁰.

Altri due esemplari di tessuti – entrambi frammenti in taqueté operato, il primo con tralci ondulanti oro su fondo sabbia che danno luogo ad un fitto intreccio vegetale, l'altro con un'iscrizione cufica color sabbia su fondo oro, con le lettere della parola “Allah” – che a quell'epoca si riteneva fossero stati eseguiti a Palermo nel XII secolo, appartenevano alla raccolta di Moisè Michelangelo Guggenheim²¹. Quest'ultimo era noto come affermato antiquario, collezionista e produttore di mobili d'arte, ma anche come uno dei protagonisti della vita pubblica veneziana a fine Ottocento, e si distinse per l'impegno nello sviluppo delle arti applicate all'industria²². La sua raccolta, donata nel 1913 al Civico Museo Correr di Venezia, comprendeva oltre duecento frammenti di stoffe e merletti, da lui integrati in alcuni casi da prosecuzioni a disegno, scelti per formare un'antologia di esemplari di epoca e manifattura diverse che potesse risultare utile allo sviluppo delle arti industriali. Guggenheim, anch'egli appassionato studioso di arti decorative, aggiunse di suo pugno alcune annotazioni nei passepartout dei due frammenti. Del primo scrisse: «Avanzo di un'antica aurifrisia tessuta in oro di Cipro. Fatta in Palermo nelle fabbriche dei Califfi di Sicilia, ove artisti saraceni nel XII secolo le vesti d'onore e di lusso della Corte loro, nonché per le corti di Europa. Alcuni dettagli tecnici di questa bordura concordano con quelli del manto imperiale germanico (1133) adornato di perle fine, esistente nel tesoro di Vienna» (Fig. 4). L'annotazione del



Fig. 4. Palermo, sec. XII, Frammento di tessuto, tessitura ad arazzo, Venezia, palazzo Mocenigo Correr, inv. CL XXIII, n. 10/491 (dalla collezione Guggenheim).

secondo riporta: «Pezzo di bordura, tessuto con oro di Cipro, fondo a porpora, eseguito nelle fabbriche dei califfi saraceni in Palermo sul cadere del secolo XII. In tale bordura ripetesì quale motivo un'iscrizione cufica, probabilmente il nome di Allah» (Fig. 5).



Fig. 5. Palermo, sec. XII, *Frammento di tessuto*, tessitura ad arazzo, Venezia, palazzo Mocenigo Correr, inv. CL XXIII, n. 9/491 (dalla collezione Guggenheim).

L'occasione per vedere riunite gran parte di queste raccolte fu, nel 1887, l'esposizione di tessuti e merletti organizzata a Roma da Raffaele ERCULEI per presentare al pubblico i pezzi migliori appartenenti ai musei e ai collezionisti privati, accanto ai più prestigiosi prodotti dell'industria italiana²³ (Figg. 6 – 7– 8). Il



Fig. 6. *Esposizione di tessuti e merletti del 1887*, La galleria delle stoffe ("Album dell'esposizione di tessuti e merletti, 1887", foto di Luigi Montabone).

confronto diretto degli straordinari tessuti riuniti nella manifestazione capitolina dimostrò in maniera palese ad esperti ed amatori dell'Ottocento quanto grande fosse stata l'importanza dell'arte serica siciliana al tempo dei Nor-



Fig. 7. *Esposizione di tessuti e merletti del 1887, La rotonda d'ingresso e la galleria delle stoffe* ("L'Illustrazione italiana", Milano-Roma a. XIV, n. 15, 10 aprile 1887 p. 264, disegno di Dante Paolucci).



Fig. 8. *Esposizione di tessuti e merletti del 1887, Il salone degli arazzi e merletti* ("L'Illustrazione italiana", Milano-Roma a. XIV, n. 14, 3 aprile 1887 Milano 1887, disegno di Dante Paolucci).

manni. Questa rafforzata consapevolezza appare evidente nei brevi cenni sull'arte tessile in Italia scritti dallo stesso Erculei nell'introduzione al catalogo dell'esposizione: «Che l'arte della seta abbia introdotto dall'Oriente a Palermo... Ruggiero Normanno, non è una congettura, ma una verità, della quale può aversi la prova in Ottone da Frisinga e in Ugo Fulcedo. Quest'ultimo descrivendo, nel 1169, la città di Palermo, parla delle officine seriche dove lavoravansi sete da uno a sei licci, ornate di oro e pitture, fra gemme lucenti. La capitale della Sicilia ha perciò il vanto d'esser stata la culla della grande industria serica italiana; e fu altresì essa per prima che portò questa manifattura ad una grande perfezione. Ben presto colla Sicilia rivaleggiò la Calabria e in appresso vediamo sorgere poderosa quest'arte in Toscana, prima a Lucca e poi a Firenze...»²⁴.

La rassegna capitolina dette anche lo spunto al conte Luigi Gandini, premiato con un diploma e una medaglia d'oro «per la collezione scientificamente ordinata», per sottolineare il valore del collezionismo²⁵. L'esperto modenese, in una conferenza dal titolo *Ars Textrina* (così era chiamata l'arte tessile nella bassa latinità), affermò infatti che «conservare con iscrupolo, non solo le grandi manifestazioni dell'arte, ma anche le minori, è dovere di un popolo ci-

vile. Oggigiorno poi che le arti si volgono all'imitazione dell'antico per sorgere a nuova vita, e le arti industriali si rifanno collo studio de' cimeli preziosi delle età passate, una collezione anche di frammenti di tessuti tornerà sempre di grande utilità»²⁶. Anche Gandini, sostenendo che «ancora prima del duodecimo secolo si cominciassero a fabbricare in Sicilia tessuti preziosi» esaltò il periodo ruggieriano: «Certo è che il Re Ruggiero diè grande incremento all'arte tessile siciliana quando condusse in Palermo dice il Frisigense operai da Tebe, da Corinto, da Atene nel 1149. Ma anche prima gli Arabi e i Normanni vi avevano introdotto quest'arte, e vuolsi che le vesti di Carlo Magno, che si conservano a Vienna, siano opera siciliana»²⁷.

Questo clima stimolante, sostenuto dall'avvicinarsi di esposizioni nelle maggiori città italiane, favorì negli ultimi anni del secolo un ulteriore sviluppo del collezionismo e dell'antiquariato tessile che si arricchì con l'ingresso di nuovi ed influenti personaggi. Questi, da Giorgio Sangiorgi ad Adolfo Loewi, ad Attilio Simonetti, furono appassionati conoscitori della storia del tessuto, e fu grazie a loro che pervennero ai musei stranieri alcuni dei più interessanti tessuti siciliani di epoca normanno-sveva.

Giorgio Sangiorgi, di origine messinese, fu autore di numerosi articoli, pubblicati nelle più importanti riviste italiane e poi raccolti in un volume dal titolo *Contributi allo studio dell'arte tessile*, edito nel 1926²⁸. Era inoltre proprietario di una lussuosa galleria, ospitata nei saloni del palazzo in via di Ripetta a Roma dove, fino al 1891, si trovava ancora parte della raccolta d'arte della famiglia Borghese. Si tratta di una delle gallerie italiane più rinomate insieme a quella di Attilio Simonetti, sempre a Roma, di Giuseppe Salvadori a Firenze, di Achille Cantoni a Milano, e della ditta Jeserul a Venezia.

La sua collezione, da cui attinsero noti collezionisti e antiquari, quali il barone Giulio Franchetti, Giuseppe Salvadori e Attilio Simonetti, fu esposta a Roma nel 1911 a Castel Sant'Angelo²⁹ e, solo in minima parte, nel 1937 alla mostra sull'*Antico Tessuto d'arte italiano*, al Circo Massimo, da lui organizzata insieme con Luigi Serra e con il suo amico Adolfo Loewi³⁰. Nel 1946 la collezione fu in gran parte acquistata proprio da quest'ultimo che la rivendette al Metropolitan Museum di New York³¹.

La raccolta comprendeva numerosi e interessanti frammenti attribuibili alla manifattura palermitana del periodo normanno-svevo. Tra questi spiccava un ritaglio di lampasso con coppie di draghi e pappagalli disposte specularmente in senso verticale, che, come altri sette esemplari simili conservati nello stesso museo newyorkese e numerosi altri ritagli esposti in tutto il mondo, proveniva probabilmente da un unico, grande e spettacolare tessuto, poi suddiviso in numerosi pezzi più piccoli³².

Loewi, invece, fece base a Venezia dove aprì due negozi – il primo presso l'Abbazia di San Gregorio alla Salute, il secondo a Palazzo Nani Mocenigo a San Trovaso, dove si trasferì intorno al 1920 – e divenne uno dei principali fornitori dei musei americani³³. Nel 1937, per incarico del governo italiano, organizzò assieme a Sangiorgi l'esposizione sull'*Antico Tessuto d'Arte italiana*³⁴. L'intento, proclamato nella prefazione, era di appoggiare la politica autarchica di quegli anni celebrando il primato della tradizione tessile italiana³⁵. Nello stesso tempo, attraverso un allettante percorso espositivo che accostava esemplari di stoffe a dipinti nei quali erano riprodotti tessuti antichi, si voleva «additare a tutti gli industriali che combattono la buona battaglia che in fatto di motivi e ispirazioni artistiche i moderni devono e possono sfruttare, abbandonando ogni modello esotico, questo immenso patrimonio del nostro passato, questa nostra arte insuperata che ha donato al mondo quanto di più bello possa crearsi per la gioia degli occhi e l'ornamento della vita»³⁶.

A testimoniare il capitolo dell'arte siciliana erano presenti molti preziosi esemplari: dalla casula di S. Thomas Becket della cattedrale di Fermo (allora attribuita a manifattura palermitana) al piviale con volatili addossati della chiesa di S. Corona di Vicenza, dalle mitra e casula provenienti dal tesoro di S. Pietro di Salisburgo al frammento di tessuto rinvenuto nel sarcofago di Enrico VI, indicato come «frammento di broccato dal duomo di Palermo», dal frammento di tessuto con pavoni affrontati proveniente dalla collezione Franchetti, già al Museo del Bargello e allora dato alla Sicilia, ma oggi più concordemente attribuito a manifattura spagnola a numerosi altri frammenti delle collezioni degli stessi Sangiorgi e Loewi³⁷.

Il personaggio di maggiore spicco nel settore dell'antiquariato a Roma fu Attilio Simonetti, che affiancò brillantemente questa professione a quella di pittore e riuscì in breve tempo ad instaurare solidi rapporti di fiducia con alcuni dei più prestigiosi musei stranieri e con un gruppo di facoltosi e importanti clienti³⁸. Fra questi primeggiava l'avvocato piemontese Riccardo Gualino, proprietario di una cospicua collezione tessile, acquistata tra il 1940 e il 1941 dal Museo Civico di Torino³⁹.

Fu Simonetti a svolgere nel 1883, a Palazzo Teodoli in via del Corso a Roma, un'importante vendita di oggetti antichi, che annoveravano anche alcuni esemplari di grande pregio di tessuti di epoca normanno-sveva. Di questi rimane ampia traccia nell'accurato catalogo, redatto in francese e arricchito da disegni a penna, che descriveva l'intera moltitudine di manufatti messi in vendita, dalle armi alle ceramiche, dai vetri ai tessuti, risalenti soprattutto al Medioevo e al Rinascimento⁴⁰.

Il settore dei tessuti presentava un gruppo significativo attribuito alla manifattura siculo-araba, che comprendeva una fascia in seta e filato d'oro con di-



Fig. 9. Piviale (particolare), in *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la collection de M.le Chevalier Attilio Simonetti*, Roma 1883, p. 40, n. 224.

segni geometrici, un tessuto in seta verde «damascato e broccato» con il tipico *hom*, gazzelle e uccelli, e una cappa in seta rossa ricamata in oro, anch'essa con l'*hom*, gazzelle e grandi uccelli, a cui fu dato particolare risalto (Fig. 9)⁴¹. Il catalogo riporta infatti che si trattava di una cappa completa del XIII secolo di forma semi-circolare, di dimensioni 2,45 e 1,42, la cui «importante scoperta» era dovuta a Simonetti: tali annotazioni e l'illustrazione di uno dei particolari decorativi pubblicata nel catalogo permettono di identificarlo con il cosiddetto piviale rosa, oggi conservato a Palazzo Venezia, appartenente alla raccolta di tessuti messa insieme alla fine dell'Ottocento da Raffaele Erculei per il Museo Artistico Industriale⁴². Ora si è in grado, inoltre, di sollevare con certezza il velo sulla figura dell'intermediario della vendita, identificabile con certezza con Attilio Simonetti. Da quel momento in poi, il piviale fu oggetto di ripetute analisi da parte degli specialisti di tessuti, da Emile Molinier e Fanny Podreider, agli studiosi contemporanei, in particolare Donata Devoti, che hanno corretto l'antica attribuzione in favore di una manifattura lucchese⁴³.



Fig. 10. Mitre, in *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la collection de M.le Chevalier Attilio Simonetti*, Roma 1883, p. 41 nn. 228, 227, 301.

Assai rare e preziose sono considerate pure le tre mitre riprodotte nel catalogo e datate le prime due, alla fine del XII secolo, e la terza al XIII secolo (Fig. 10)⁴⁴. Nella mitra «con fanoni di lino e piccoli disegni a losanga» è possibile riconoscere l'esemplare acquistato dal Musée Historique des Tissus di Lione, i cui fanoni a seguito di un recente

restauro hanno rivelato possedere galloni con motivi simili al frammento palermitano proveniente dalla casula di St. Merry, sempre a Lione, posto in relazione con la fodera del manto di Ruggero II⁴⁵.

Nel contesto del collezionismo privato di fine Ottocento si inserisce infine la significativa ed ancora poco studiata raccolta dell'industriale Roberto Regazzoni, originario della provincia di Como ed apprezzato in ambito locale per le competenze tecniche nel settore tessile⁴⁶. La collezione confluì nel 1954, alla morte del proprietario, nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano e comprende circa 1200 frammenti di tessuto – di cui solo una minoranza di grande formato – che spaziano dal Medioevo al Settecento, che l'industriale lombardo aveva messo insieme per offrire modelli d'ispirazione alla moderna produzione industriale fornendo significativi esempi delle diverse tecniche esecutive e del repertorio ornamentale di quei secoli. Tra questi campioni, un piccolo nucleo è rappresentato da tessuti palermitani del periodo normanno-svevo, per i quali – attraverso le fonti che si è già avuto modo di mettere nella giusta luce – è possibile in molti casi conoscere con esattezza il luogo di acquisizione.

Il registro inventariale dei tessuti medievali, compilato quasi certamente dallo stesso Regazzoni e pervenuto al museo assieme alla collezione, cita, ad esempio, cinque frammenti provenienti dalla cattedrale di Cefalù e acquisiti nel 1944 (Fig. 11)⁴⁷. Sono tutti scampoli di tessuto, in cui a malapena si legge il modulo decorativo, sottratti alle vesti di Ruggero II, impietosa testimonianza della facilità con cui a quell'epoca dovesse risultare facile acquisirne frammenti. Due di essi – descritti come «bordura della veste di Ruggero» – facevano parte della stola, mentre gli altri tre – uno di seta nera e viola con un disegno a circoli tangenti e due di seta verde con piccoli cerchi – erano stati sottratti rispettivamente alla dalmatica ed alla tonacella.

Dalla Cappella Palatina di Palermo proviene invece un «tessuto siculo arabo a bordo a righe parallele con effetti geometrici stellette a otto punte e bollini in oro porfireo, disegno a transenne, colori diversi» così descritto



Fig. 11. Sicilia, secc. XII-XIII, *Frammento della stola di Ruggero II*, tessitura a cartoni in seta e fili d'argento dorato, Milano Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni, Castello Sforzesco, inv. n 2125T (dalla collezione Regazzoni).



Fig. 12. Sicilia, secc. XII-XIII, *Frammento di tessuto*, lampasso in seta e fili d'oro, Milano Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni, Castello Sforzesco, inv. n 2117T (dalla collezione Regazzoni).

nel registro del Regazzoni con l'annotazione del luogo di acquisizione e della data 1944⁴⁸ (Fig. 12).

Gli altri esemplari siciliani presenti nella collezione dovettero pervenire a Regazzoni attraverso il mercato antiquario, dove i suoi canali privilegiati erano gli stessi Sangiorgi, Loewi, Errera e Kelekian, a testimonianza del suo pieno inserimento nel circuito del collezionismo europeo.

A. C. R. A. A. I. Mi. = Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni, Milano

A. C. S. = Archivio Centrale dello Stato, Roma

NOTE

1. Cfr. E. SESSA, *Neoclassico e neogotico*, in G. PIRRONE, *Ernesto Basile architetto*, catalogo della mostra a cura di A. DE BONIS – G. V. GRILLI – S. LO NARDO, Venezia 1989, p. 33 (con bibliografia precedente); F. TOMASELLI, *Il ritorno dei normanni. Protagonisti ed interpreti del restauro dei monumenti a Palermo nella seconda metà dell'Ottocento*, Roma 1994; P. PALAZZOTTO, *Teoria e prassi dell'architettura neogotica a Palermo nella prima metà del XIX secolo*, in *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno (Palermo 2003) a cura di S. La Barbera, Palermo 2004, pp. 225-237; I. BRUNO, *Le mythe normand dans l'art figuratif sicilien du XIX e siècle*, in *Les Normands en Sicile XIe -XXI e siècles. Histoire et légendes*, catalogo della mostra (Caen 2006) a cura di A. Buttitta e J.Y. Marin, 5 Continents Editions, Milano 2006, pp. 71-83.
2. P. PALAZZOTTO, *Saggio sui maestri che lavorarono l'osso a Palermo nel XIX Andrea Onufrio. Declinazioni neogotiche in arredi siciliani in osso di fine secolo*, in *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e nella Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della mostra (Trapani 2003) a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2003, pp. 227-230. I. BRUNO, *Palermo "culla della grande industria serica italiana". La fortuna delle Nobiles Officinae tra Ottocento e Novecento*, in *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, vol. II. Saggi, a cura di M. Andarolo, Catania 2006, pp. 266-301. Cfr. anche G. OROFINO, *Femmes au foyer-femmes cloîtrées. Le donne e il revival della miniatura medievale tra Otto e Novecento*, in *Medioevo: arte e storia*, atti del X Convegno internazionale di studi, a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 637-647.
3. Palermo, Palazzo dei Normanni, 17 dicembre 2003-10 marzo 2004; Vienna, Hofburg, Schweizerhof, Alte Geistliche Schatzkammer, 30 marzo-13 giugno 2004. Cfr. I. Bruno, *Palermo ...*, 2006.
4. Cfr. I. BRUNO, *1781-1801 dall'apertura dei sarcofagi reali alla loro ricollocazione nella cattedrale rinnovata. Cronache e cronisti*, in *Il sarcofago dell'Imperatore. Studi, ricerche e indagini sulla tomba di Federico II nella Cattedrale di Palermo 1994-1999*, Palermo 2002, pp. 173-211.
5. Nel campo tessile le pubblicazioni si legarono innanzitutto alle ricerche sulla storia dell'ornato che, con l'uscita dei primi repertori a stampa, intendevano riproporre all'attenzione dell'industria moderna le tecniche e i motivi della grande tradizione del passato. Basti citare ad esempio l'*Histoire de la soie* di ERNEST PARISET del 1862-1865 e il trattato dal dovizioso corredo illustrativo di M. DUPONT-AUBERVILLE, *l'Art industriel: l'ornement des Tissus. Recueil historique et pratique* del 1877, che riguardavano specificamente il settore tessile o, d'interesse generale, la celebre e sontuosa *Grammar of ornament* di OWEN JONES (Londra 1856), con un migliaio di esempi di arte ornamen-

tale, e la *Grammaire des arts du dessin* di CHARLES BLANC (Parigi 1867). In Italia si dovettero attendere i preziosi contributi di Camillo Boito, il quale nel 1881 curò un corposo repertorio di modelli del passato, dedicando un'apposita appendice alle stoffe, e nel 1892 fondò la rivista "Arte italiana decorativa e industriale". Accanto a repertori del genere, indagini storiche mirate – dagli studi di Charles de Linas (*Anciens vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France*, «Revue de l'art Chrétien», III, 1859, pp.337-344) a quelli di Franz Bock (*Die Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation*, Vienna 1864) – contribuirono ad accendere l'interesse per i tessuti siciliani e divennero la base imprescindibile per le pionieristiche e fondamentali opere di ALAN COLE (*Ornament in european silks*, Londra 1899), RAYMOND COX, (*L'Art de Dècorer les tissus, d'après les collections de la Chembre de commerci de Lyon*, Lione-Parigi 1900), Julius Lessing (*Gewbesammlung des kunstgewebemusum*, Berlino 1900-1913), FRIEDRICH FISCHBACH (*Die wichtigsten Webe. Ornamente bis zum 19 Jahrhundert*, Wiesbaden 1901), GASTON MIGEON (*Les arts du tissu*, Parigi 1909), Otto von Falke (*Kunstgeschichte der Seidenweberei*, I-II, Berlino 1913), FANNY PODREIRER (*Storia dei tessuti d'arte in Italia (secoli XII – XVIII)*, Bergamo 1928), che videro la luce nel primo Novecento.

6. Su Johann Joseph Franz Bock (Burtscheid, Aquisgrana 1823-1899) cfr. B. BORKOPPRESTLE, *Der Aachener Kanonikus Franz Bock und seine Textilsammlungen: ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgewerbe im 19. Jahrhundert*, Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2008.

7. Tessuti della collezione Bock si trovano pure nell'Österreichischen Museum für Kunst und Industrie di Vienna, nel Musée de Tissus di Lione (343 pezzi donati nel 1879), nel museo di Aquisgrana (1881) e nel Museo Poldi Pezzoli di Milano (1888).

8. Cfr. *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal palazzo Reale di Palermo*, vol. I, catalogo della mostra (Palermo-Vienna 2004), a cura di M. Andaloro, Catania 2006, cat. nn. III.12-17.

9. A. SOMERS COCKS, *The Victoria and Albert Museum. The making of the collection*, Londra 1980, p. 250.

10. Si tratta dei sarcofagi di porfido di Enrico VI e di Federico II che nel 1215 furono trasferiti per volere di Federico II dalla cattedrale di Cefalù a quella di Palermo. Cfr. E. BAS-SAN, *I sarcofagi di porfido della Cattedrale*, in *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e suntuarie*, catalogo della mostra (Palermo 1994-1995) a cura di M. Andaloro, Palermo 1995, pp. 33-35.

11. A.C.S., Direzione generale delle Antichità e Belle Arti, II vers. (1891-1897), s. II, b. 256, fasc. 2805.

12. Uno dei tanti esempi dei rapporti di scambio che intercorrevano tra collezionisti amici è rappresentato dal caso di una tunicella in velluto di manifattura fiorentina della seconda metà del XV secolo, contesa da Isabella Errera e Giulio Franchetti. La tunicella fu suddivisa in due parti, quella anteriore fu trattenuta dall'Errera (ed oggi si trova al Musées royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles), quella posteriore da Franchetti ed è confluita nella raccolta del Museo del Bargello di Firenze. Cfr. *Tessuti italiani del Rinascimento. Collezioni Franchetti Carrand*, cat. mostra (Prato 1981) a cura di R. Bonito Fanelli e P. Peri, Firenze 1981, p. 46, cat. n. 11. Sul collezionismo tessile dell'Ottocento cfr. anche *Il Museo del tessuto a Prato*, a cura di R. Bonito Fanelli, Firenze 1975; G. GUANDALINI, *Il collezionismo di fine Ottocento e la raccolta "Gandini" del Museo Civico di Modena*, in *Aspetti e problemi degli studi sui tessili antichi*, atti del II convegno C.I.S.S.T. (Firenze 1981) a cura di G. Chesne Dauphine Griffio, Firenze 1983, pp. 47-54; S. PETTENATI – G. BOSCHINI – M. RAPETTI, *Stoffe della collezione Gualino nel Museo Civico di Torino*, in *Aspetti e problemi degli studi sui tessili antichi*, atti del II convegno C.I.S.S.T. (Firenze 1981) a cura di G. Chesne Dauphine Griffio, Firenze 1983, pp. 57-76; A. MOT-

TOLA MOLFINO, *Tessuti*, in *Museo Poldi Pezzoli. Tessuti, sculture, metalli islamici. Catalogo del Museo*, Milano 1987, VII, pp.15-18; P. PERI, *La collezione dei tessili, ricami e merletti*, in *Le collezioni di Palazzo Mosca a Pesaro: tessuti e merletti*, a cura di M. G. Ciardi Duprè dal Poggetto, Modena 1989, pp. 27-29; *Le collezioni civiche di tessuti. Conservazione esposizione catalogazione*, atti del seminario di studi (Modena 1986), Bologna 1990; *La moda e il revival*, a cura di A. Mottola Molfino-G. Buttazzi, Novara 1992, pp. 36-46; M. CUOCHI COSTANTINI, *Tessuti e costumi della Galleria Parmiggiani*, Bologna 1994; *Seta e Oro. La collezione tessile di Mariano Fortuny*, catalogo della mostra (Venezia 1998) a cura di D. Davanzo Poli, Venezia 1998.

13. Cfr. M. ROTILI – A. PUTATURO MURANO, *Introduzione alla storia della miniatura e delle arti minori in Italia*, Napoli 1970, pp. 13-17; E. PAGELLA, *Musei di arte industriale*, in *L'arte (critica e conservazione). Enciclopedia tematica aperta*, Milano 1993, pp. 330-333; F. PICCININI, *Collezionismo*, in *Arti minori*, prolusioni di L. CASTELFRANCHI VEGAS – C. PIGLIONE, Milano 2000, pp. 372-377.

14. Sulle vicende biografiche di Isabella Errera (Firenze 1869-Bruxelles 1929) cfr. O. MAUS, *The ornament of textile, M. Paul Errera's collection at Brussel*, "The Studio", XIX, 1900, pp. 255-262.; S. REINACH, *Isabella Errera*, "Revue archeologique", 5, XXX, 1929, pp. 127-128.

15. Cfr. *Nobiles...*, 2006, cat. n. III.5.

16. Cfr. *Nobiles...*, 2006, cat. nn. III.10, III.7, III. 4.

17. Sulle vicende biografiche di Luigi Alberto Gandini (Modena 1827-1906) e sulla collezione da lui donata nel 1884 al Museo civico di Modena, di cui fu direttore cfr. G. GUANDALINI, *La raccolta Gandini. Dalla collezione aristocratica al bene museografico*, in *La Collezione Gandini del Museo Civico di Modena. I tessuti del XVIII e XIX secolo*, Bologna 1985, pp. 7-44; *Le raccolte d'arte del Museo Civico di Modena*, a cura di E. Pagella, Modena 1992.

18. L. A. GANDINI, *Di un antico tessuto trovato nel monastero di San Pietro in Modena*, "Rassegna d'arte", VI, 1905, p. 85.

19. In una scheda del catalogo manoscritto di Luigi Alberto Gandini a proposito del frammento si legge: «trattasi di un frammento di stoffa bizantina contesta d'oro e di seta che misura 20×21 cm ... avente da un lato un fregio ossia ... un perclysim. E' troppo leggera, troppo fragile per un indumento.. è forse un avanzo di quelle stoffe preziose che dalla Chiesa d'Oriente si spedivano a quella d'Occidente insieme alla reliquie...». L'attribuzione fu annotata dallo stesso Gandini nella didascalia. Cfr. L. A. GANDINI, *Di un antico...*, 1905, p. 85.

20. I. ERRERA, *Le tissu de Modène*, "Annales de la Bolléte d'Archeologie de Bruxelles", XVII, 1903, 2-3, p. 5.

21. Cfr. C. CUOGHI COSTANTINI, in *Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, Venezia 1988, catalogo della mostra (Venezia 1988), Venezia 1988, pp. 223, 224, cat. nn. VII.14, VII.15.

22. Sulle vicende biografiche di Moisè Michelangelo Guggenheim (Venezia 1837-1914) cfr. I. CHIAPPINI DI SORIO, *Stoffe antiche della collezione Guggenheim*, "Bollettino Civici Musei Veneziani d'Arte e Industria", XV, 1970, pp. 3-32; S. MORONATO, *La collezione di tessuti Michelangelo Guggenheim*, in *Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, catalogo della mostra, Venezia 1988, pp. 205-212.

23. *Esposizione del 1887. Tessuti e merletti*, catalogo della mostra (Roma 1887) a cura di R. Erculei, Roma 1887. Su questa esposizione sono in corso da parte di chi scrive specifiche ricerche che confluiranno in una prossima pubblicazione.

24. *Esposizione...*, 1887, pp. 20-21. Il brano a cui si riferisce Raffaele Erculei è – come appare evidente – il celebre passo della *Epistola ad Petrum thesaurarium* scritta dal co-

siddetto Ugo Falcando all'amico Pietro, tesoriere della cattedrale palermitana, nella primavera del 1190 (e non nel 1169 come annota lo studioso romano), pochi mesi dopo la morte di Guglielmo II.

25. La collezione Gandini risultò l'unica ad essere stata già catalogata e, anche per questo motivo, agli occhi della critica apparve rivestita di un carattere di scientificità. Così Gandini scrisse a Carlo Boni, direttore del Museo Civico di Modena: «Per qualunque altro espositore il tessuto, ossia l'oggetto, è considerato un capo di curiosità; io solo ho considerato e trattato il tessuto come oggetto di studio». Cfr. G. GUANDALINI, *La raccolta...*, 1985, p. 18.

26. *Esposizione...*, 1887, p. 155. Gandini continuò il suo discorso affermando: «L'Inghilterra, che oggi in fatto di buon gusto industriale tiene il primato in Europa, è giunta alle presenti condizioni dopo avere sparso a piene mani le sue sterline per formare i grandi Musei Industriali, fra i quali il Kensington Museum, ove sono raccolti i saggi di tutta l'arte di tutti i tempi, di tutti i popoli. Noi italiani, mossi da quell'esempio e specialmente dagli esempi splendidi del nostro passato, batteremo le nuove vie dell'industria con fermezza e coraggio».

27. *Ibidem*. Tra le fonti Gandini non manca di menzionare Ugo Falcando come colui che descrisse le «officinae edificate presso il palazzo del re Ruggero».

28. Sulle vicende biografiche di Giorgio Sangiorgi (Messina 1886-1960) e sulla sua collezione cfr. A. MUÑOZ, *La mostra d'arte retrospettiva a Castel Sant'Angelo e la collezione di stoffe di Giorgio Sangiorgi*, "Roma: Rassegna illustrata della Esposizione del 1911", II, 1911, IX, pp. 1-8 pp. 1-8.

29. A. MUÑOZ, *La mostra...*, 1911, pp. 1-8.

30. *L'antico tessuto d'arte italiano nella mostra tessile nazionale*, catalogo della mostra (Roma 1937-1938) a cura di L. Serra, Roma 1937.

31. S. L. Rosembaum, *The role of a dealer in the development of collections: Loewi-Robertson, inc., a case study*, "Bulletin du CIETA", 1989, 67, p. 96.

32. Gli altri esemplari sono conservati presso lo stesso Metropolitan Museum di New York (inv. n. 46.156.27), il Museum of Art di Cleveland (inv. n. 53.477), l'Abegg Stiftung di Riggisberg (inv. n. 202), il Victoria and Albert Museum di Londra (inv. n. T66-1910), il Musée des Tissus di Lione e il Deutsches Textilmuseum di Krefeld. Cfr. *Nobiles...*, 2006, cat. n. VI.17.

33. Sulle vicende biografiche di Adolph Loewi (Monaco di Baviera 1888-1977) e sulla sua collezione cfr. S. L. ROSEMBAUM, *The role...*, 1989, p. 96.

34. *L'antico tessuto...*, 1937.

35. *L'antico tessuto...*, 1937, pp. 5-7.

36. *L'antico tessuto...*, 1937, pp. 6-7.

37. *L'antico tessuto...*, 1937, pp. 22-29, cat. nn. 7, 9, 14, 43, 254, 38, 40, 36, 35, 49, 50, 53, 293, 59, 63. Alcune di queste opere sono state recentemente oggetto di studio e, in alcuni casi, ne è stata rivista l'attribuzione. Cfr. *Nobiles...*, 2006, cat. nn. VI.9, VI.3, II.14.

38. Sulle vicende biografiche di Attilio Simonetti (Roma 1843-1925) cfr. *Collezione Simonetti: Quadri, mobili e oggetti d'arte. Catalogo redatto dal prof. Dott. Pollak degli oggetti che verranno posti in vendita alla pubblica azione in Roma*, Roma 1932, prefazione.

39. Sulle vicende biografiche di Riccardo Gualino (Biella 1879-Firenze 1964) cfr. S. PETTENATI – G. BOSCHINI – M. RAPETTI, *Stoffe della collezione...*, 1983, pp. 57-76.

40. *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la collection de M.le Chevalier Attilio Simonetti*, Roma 1883.

41. *Catalogue ...*, 1883, pp. 39-42, nn. 224-226.

42. *Catalogue ...*, 1883, pp. 39-41, nn. 224.

43. Il piviale è stato più volte pubblicato, ma non erano mai state chiarite le vicende che

precedettero l'acquisizione da parte del Museo Artistico Industriale di Roma.

44. *Catalogue ...*, 1883, p. 42, cat. nn. 228-229.

45. Lione, Musée des Tissus, inv. n. 23915. Cfr. M. SCHOEFER-MASSON, *Etude et restauration d'une mitre du milieu du XII siècle dont les fanons comportent un décor en tissu dit de Palerme*, in *Interdisciplinary Approach about Studies and Conservation of Medieval Textiles*, convegno-interim meeting ICOM-CC (Palermo 1998), preprints a cura di R. Varoli-Piazza, Roma 1998, pp. 30-33.

46. Roberto Regazzoni (Milano 1879-1953), noto per la competenza e per l'attività collezionistica nel settore tessile, nel 1941 assistette alla ricognizione della tomba di s. Ambrogio e si occupò di analizzare tecnicamente i tessuti in essa rinvenuti. Cfr. DE CAPITANI D'ARZAGO, *Antichi tessuti della Basilica Ambrosiana*, Milano 1941, p. II. Cfr. *Nobiles...*, 2006, pp. 209-211.

47. A. C. R. A. A. I. Mi., *Collezione F- Tessuti Medioevali- Numeri 800 al 1399*, inv. nn. 952, 953, 954, 955, 956. (*Nobiles...*, 2006, cat. n. III.19)

48. A. C. R. A. A. I. Mi., *Collezione F- Tessuti Medioevali- Numeri 800 al 1399*, inv. n. 2117. Cfr. *Nobiles...*, 2006, cat. n. III. 28a. L'inventario indica la Cappella Palatina di Palermo come luogo di acquisizione anche per "tre frammenti di filato giallo azzurro e rosso piccolo bordo scritta Presepio, arte siculo araba" così descritti al n. inv. 2123.

Iolanda Di Natale

Il contributo di Giuseppe Agnello allo studio delle arti decorative in Sicilia

«Uomo di incommensurabile statura morale», questa la frase pronunciata con insistenza dalle voci di coloro che, riuniti presso il Palazzo del Senato di Siracusa il 6 ottobre del 1977¹, rendevano omaggio alla figura del Professore Giuseppe Agnello: studioso appassionato e tenace, lontano da ogni forma di compromesso, tanto nell'espressione del proprio mondo culturale, quanto nella vita pubblica e privata, segnata da una strenua opposizione al fascismo; ricordato quale testimone esemplare di libertà, *magister* del supremo diritto dell'uomo ad esercitare la propria identità, nel rispetto dei principi che ne costituiscono la trama ideale e culturale.

Letterato, filologo, archeologo, storico dell'arte, uomo politico, Giuseppe Agnello non risulta essere una figura facilmente inquadrabile all'interno di ristrette categorie: la ricerca scientifica, gli studi, l'insegnamento, gli incarichi ufficiali, difficilmente scindibili da quella che fu la sua attività politica e la sua incondizionata devozione alla famiglia, risultano essere sfaccettature indivisibili di una medesima concezione della vita, sempre percorsa da un profondo senso di unità e coerenza².

Il suo contributo allo sviluppo del sistema artistico locale risulta essere tanto più significativo ed incisivo, proprio in funzione della conoscenza approfondita, estesa e capillare che egli possedeva sia dell'arte regionale, di cui fu sempre valido promotore e difensore, sia di quella nazionale ed internazionale, come dimostrano i numerosi rapporti che intrattenne con i mag-

giori intellettuali del tempo e gli incarichi ed i riconoscimenti giunti, forse troppo in ritardo, a coronamento di un'attività scientifica tanto prolifica per varietà di interessi ed estensione³.

Non si pretende in questa sede esaminare tutta la ricchissima mole di scritti e tutti i molteplici campi di studio che lo videro in grado di spaziare con estrema naturalezza dall'Archeologia cristiana, all'architettura normanna, sveva e catalana, giungendo innanzi sino alle più importanti manifestazioni artistiche del Rinascimento, del Barocco e del Settecento, ma ripercorrendo questo amplissimo arco di tempo, che dal Tardo Antico giunge fin quasi ai nostri giorni, si cercherà di focalizzare l'attenzione su quello che, all'interno della copiosa bibliografia di Agnello, può essere considerato un capitolo a parte, riservato ad una branca di studi a lui particolarmente cara⁴.

Nel corso della sua lunga carriera Agnello, infatti, dedica un consistente nucleo di approfondimenti scientifici a quelle forme d'arte, oggi definite "decorative" o "applicate", che, sin dai primissimi anni di studio, sembrano attrarne l'attenzione (Fig. 1).



Fig. 1. Giuseppe Agnello.

All'interno di questa categoria rientra tutta una ricchissima produzione, del cui valore, a livello teorico, si è ampiamente dibattuto, rappresentando uno dei più interessanti problemi metodologicamente affrontati dalla critica d'arte del Novecento in Europa e in Italia. Proprio alla luce di questo importante momento di riflessione e confronto è stato possibile, solo in tempi recentissimi, decretare lo storico e definitivo riconoscimento di queste arti, da sempre considerate *ancillae* e *sub alternae*, nonché "minori", come equivalenti delle così dette "maggiori". Quando nel 1984, Maurizio Calvesi, Antonino Buttitta e Maria Concetta Di Natale fondano, a Palermo, "l'Archivio Fotografico delle Arti Minori in Sicilia", la volontà è proprio quella di creare uno spazio interamente incentrato su di un patrimonio d'arte per il quale si sentiva, come non più rimandabile, la necessità di una discussione di carattere sia scientifico che metodologico. L'obiettivo era quello di porre in evidenza non solo l'importanza di tali studi, ma ancor più i collegamenti e i rimandi e soprattutto l'inscindibile appartenenza di tutte queste espressioni ad un comune lin-

guaggio che, specialmente nella tradizione siciliana, si caratterizza come peculiare. Non a caso, lo stesso Calvesi, nella premessa al primo numero della collana dei Quaderni dell'Archivio, porrà in evidenza come nell'ambito decorativo, le arti applicate, non possono non essere ricondotte « alla storia dell'architettura, e in particolare di un'architettura come quella siciliana che ha in comune con tutta l'area dell'Italia meridionale e con altre civiltà mediterranee la preminente funzione dell'ornato »⁵.

Questa connessione, quasi un secolo prima, non era certo sfuggita ad un appassionato di architettura come Agnello⁶, che inizia ad interessarsi alle arti decorative, negli stessi anni in cui intraprende le prime ricerche sul Duomo di Siracusa⁷, sua città d'adozione e ancor più – come asserì Francesco Corraci – « patria, religione, culto »⁸.

Caratteristica della produzione di Agnello è, in effetti, proprio la complementarietà che lega gli interventi dedicati all'approfondimento delle conoscenze sulle arti applicate agli altri studi coevi, gli uni come gli altri non solo si succedono con continuità per tutti gli anni della carriera dello studioso (dal 1926 al 1972) ma, anche ricoprono un amplissimo arco di tempo. Come per gli studi incentrati su architettura, scultura e pittura, così pure per le arti applicate Agnello dimostra di possedere la medesima maturità metodologica, approcciandosi all'opera attraverso sia l'analisi stilistica e i confronti, sia attraverso l'indagine storico-culturale e senza mai tralasciare la ricerca d'archivio. Sfogliando gli indici delle sue monografie risulta evidente con quale *forma mentis* lo studioso porti avanti le sue ricerche: manca nell'analisi dei diversi periodi storici e delle differenti civiltà qualunque tipo di differenziazione tra arti “maggiori” e “minori”, entrambe riunite come medesima espressione delle più alte manifestazioni del genio umano, lo studio delle quali, fortemente interconnesso, non può prescindere dall'analisi completa dell'una quanto dell'altra. A queste opere d'arte, così come ai loro creatori, artisti-artigiani, lo studioso riserva il medesimo interesse, volto a far luce su figure e tradizioni dimenticate, molte forse irrimediabilmente perdute, la cui salvaguardia e tutela sono da egli sentite come oltremodo impellenti e necessarie. In un articolo apparso sulla rivista “Vita Nostra” nel 1940 egli scrive: «Il nostro artigianato ha ancora una storia troppo mal nota perché sia consentito di tracciarne, anche a linee sommarie, lo svolgimento e valutarne la portata attraverso l'azione vasta e decisa esercitata, durante i secoli, nei più opposti campi dell'attività artistica. Molti nomi su cui oggi la critica si attarda con largo compiacimento e giustificata ammirazione, provengono dalla schiere di quelle maestranze nelle quali la passione per l'arte era ardore istintivo che si trasmetteva come preziosa eredità, di una in l'atra generazione. L'artigiano che temprava nell'orgoglio di una tradizione ininterrotta la sua capacità, era artista nel senso più nobile e comprensivo della parola, perché era in lui la gioia serena del creare, sia che questa si esprimesse nell'arditezza

di un grande progetto architettonico o nel virtuosismo decorativo di una qualsiasi forma d'arte applicata»⁹.

Si tratta di una consapevolezza che, solo di recente e con non pochi sforzi di molti studiosi dei nostri giorni, si è venuta formando e rinsaldando, ma che, al contrario, Agnello dimostra di possedere in forma già consolidata. La figura di questo studioso siracusano può allora inserirsi, a pieno titolo, all'interno di quel clima che si andava formando in Sicilia, sulla scia delle pionieristiche individuazioni che avevano visto impegnati diversi studiosi, *in primis*, Giocchino Di Marzo¹⁰, cui vanno ricondotti i primi interventi in materia e che già nel *Delle Belle arti in Sicilia* aveva avuto modo di osservare come: «nell'oreficeria concorsero tutte le arti e vi si congiunsero», dove negli smalti si intravede la pittura; in nielli, monete e sigilli l'intaglio; nel rilievo, la scultura e, ancora, nelle forme assunte da reliquiari, ostensori, altari e scrigni, l'architettura¹¹. Quando tra il 1880 e il 1883, lo studioso palermitano pubblica i due volumi sui Gagini, non tralascerà di dedicare un capitolo all'*Oreficeria in Sicilia ne' secoli XV e XVI*¹², in cui, oltre a delineare le figure di due importanti argentieri della scuola, Nibilio e Giuseppe, traccia per la prima volta, una storia dell'oreficeria locale, oltrepassando i limiti temporali indicati nel titolo¹³.

Proprio a questi studi Agnello si rifà in uno dei primissimi articoli dedicati alle arti decorative, pubblicato su la rivista "Per l'Arte sacra" nel 1928, dal titolo *Un capolavoro dell'oreficeria siciliana del secolo XVI*¹⁴, dedicato al Reliquiario della Santa siracusana, la cui *Statua* argentea risalente al 1559 è opera dell'argentiere Pietro Rizzo, mentre la sottostante *Cassa*, è ritenuta dallo studioso opera da ricondursi alla scuola facente capo alla figura del palermitano Nibilio Gagini, se non addirittura alla mano stessa del maestro¹⁵. (Fig. 2) Agnello compie un'ampia disamina della magnifica opera che non manca di conciliare analisi stilistica, sostenuta da un'attenta descrizione, documenti d'archivio, puntualmente presentati in appendice, attenti confronti e ricostruzione storiografica delle fonti precedenti. Ritornando sull'erronea attribuzione della *Cassa* alla figura degli argentieri siracusani Ascensio Chindemi e Decio Furnò¹⁶, Agnello riconduce l'opera alla più ragguardevole maestranza palermitana. Tale tesi viene avvalorata dallo stu-



Fig. 2. P. Rizzo e ambito geginiano, fine XVI-inizi XVII sec., *Simulacro e Cassa di S. Lucia*, Siracusa, Duomo. [Immagine tratta da Archivio Storico siracusano, a. XI, 1963]

dioso in funzione delle strette affinità che legano l'opera siracusana all'*Arca di S. Giacomo*¹⁷, commissionata a Nibilio Gagini nel 1599 per la maggiore Chiesa di Caltagirone (allora facente parte della Diocesi di Siracusa) e alla *Custodia eucaristica* realizzata dall'artista nel 1586 per la Chiesa Madre di Polizzi Generosa¹⁸. Le similitudini individuate, lungi dall'essere una fortuita coincidenza, non possono – per lo studioso – non ricondursi «all'ambiente artistico in cui vissero e operarono gli ultimi discendenti del Maestro di Bissonne»¹⁹. Agnello torna nel 1965 a trattare il tema della *Statua* e del *Tesoro di S. Lucia*, saggio pubblicato sulla rivista dell'«Archivio storico Siracusano»²⁰, di cui egli fu direttore dal 1958, che rappresenta il compendio dei molti studi dedicati non solo alla Santa e alle opere consacrate al suo culto, ma ancor più, alle molteplici indagini che lo videro impegnato nella ricostruzione della storia degli argentieri nei secoli operanti in città. Le ricerche condotte da Agnello, ci forniscono così i nomi degli orafi messinesi Vincenzo De Fari, detto Zaffarana, Filippo Russo e Sarò Nieli, incaricati già nel 1631, dal tesoriere del Duomo, Giuseppe Bonanno Principe di Linguarossa, di eseguire i primi restauri sulla *Cassa*, smontata poi nel 1710, per sostituire tutta l'anima lignea. Sulla *Statua* e sulla rispettiva *Cassa*, vengono, inoltre, eseguite delle riparazioni ancora nel 1740 e, nel 1763, in occasione del già ricordato intervento operato dal Chindemi e dal Furnò, sino all'ultimo restauro del 1938. Importanti informazioni, circa quest'ultimo intervento, ci vengono fornite proprio da Agnello, testimone del moderno restauro che – secondo quanto ci riporta – fu anche occasione per effettuare alcune opere integrative, quali la rimozione della bordatura in rame dorato del manto della Santa, sostituita con una più appropriata in lamina d'oro, opera degli orafi Salvatore e Raffaele Bruno, a cui si deve anche la realizzazione della classica *Palma*, in vece di un antico «cespo fiorito» di metallo non prezioso.

Il problema del restauro, inerentemente a quello della conservazione e della tutela, rappresentano un dei grandi poli d'interesse negli studi di Agnello, i cui presupposti teorici risalgono al principio del «restauro scientifico» di Gustavo Giovannoni²¹, seguace di Camillo Boito²², per il quale l'intervento di restauro deve poggiare su una preliminare ricerca filologica. Secondo tale idea, il bene, inteso sempre come documento storico, va studiato e tutelato a prescindere dal periodo storico di appartenenza o da una sua presunta maggiore dignità, applicazione questa che troverà poi nella cosiddetta *Carta di Atene* (1931) i suoi principi fondanti²³. Tali concetti risultano già pienamente sviluppati in Agnello sin dai primi lavori dedicati al restauro del Duomo siracusano e, senz'altro rimangono solidi pilastri di tutta un'attività scientifica votata alla salvezza del nostro patrimonio d'arte. Proprio Agnello dalle pagine di periodici e giornali darà avvio a una dura campagna di denuncia verso lo stato di abbandono e degrado in cui molti grandi capolavori, testimoni di civiltà e storia, si trovavano ad essere²⁴.

Sempre sulla rivista “Arte Sacra”, tra il '28 e il '37, Agnello pubblica diversi articoli, molti dei quali affrontano temi di arti decorative: *Architettura gesuitica. La Chiesa del Collegio di Siracusa*²⁵, in cui si fa riferimento al magnifico *Paliotto con Sacra famiglia, S. Ignazio e S. Francesco Saverio*, definito mirabile «lavoro di cesello»²⁶. Nei saggi *Argentieri e argenterie del Settecento I e II*²⁷, lo studioso dopo aver messo in luce la portata delle disastrose dispersioni avvenute nei secoli e legate alle inevitabili trasformazioni del gusto che, nel caso di queste opere, il cui materiale facilmente si presta a ripetute fusioni, hanno comportato la totale perdita di un ingente patrimonio di arte, pone l'accento sulla più moderna produzione Sei-Settecentesca giunta sino a noi: « Indubbiamente il Seicento era stato un secolo innovatore e l'argenteria aveva subito l'influenza della nuova corrente. Si tornò ancora ad innovare, con maggiore lena, nel secolo successivo e risalgono precisamente a questo secolo, generoso di propositi e ricco di fertili realizzazioni nel campo dell'arte, i più bei pezzi delle nostre argenterie» e continua « Si tratta di una vistosa produzione in cui si intrecciano modesti nomi di artisti locali e di artisti messinesi e romani: pezzi sontuosi su cui si esercitò il tormento del cesello e che le recenti scoperte archivistiche traggono fuori dal velo dell'anonimo. I *Carrera*, i *Trigilio*, i *Cassone*, i *D'Amico*, i *Luca* e gli altri più o meno noti maestri, dei quali è possibile cogliere l'attività per tutto il Settecento e i primi del secolo successivo, forse non dovettero di molto elevarsi al di sopra dei bisogni locali se, nel tempo stesso in cui essi fiorirono, si fece ricorso, e non infrequentemente, ad artisti forestieri »²⁸. Ecco allora riemergere nomi dimenticati di artefici tra i quali si ricorda quello di Placido Chindemi, di origini messinesi, capostipite di una famiglia attiva a Siracusa per più di un secolo e mezzo, autore nel 1741 del “rifacimento” dei sei *Lampadari argentei* della Cappella Torres del Duomo²⁹. Nel secondo articolo dedicato ad *Argentieri ed argenterie del Settecento* Agnello fa il punto su un'altra opera il *Paliotto argenteo* (1726) della Chiesa monasteriale di S. Lucia opera del messinese Francesco Tuccio³⁰, il cui nome, così come per altri artefici risulta spesso legato a quello dell'architetto Pompeo Picherali³¹, testimoniando quella tendenza alla collaborazione tra artisti appartenenti ad ambiti differenti, oggi ampiamente documentata. Tra questi si ricordano Domenico Gianeri³², la cui attività è attestata dal 1726 al 1731 e Giovanni Giacomo Martinez, anch'essi di origini messinesi che, su disegno del Picherali, nel 1728 realizzano sei grandi *Candelabri argentei* per l'altare maggiore della Cattedrale³³. Sempre in “Per l'Arte sacra” Agnello scrive *Cimeli d'arte nella Cattedrale di Siracusa. Il calice d'ambra del sec. XVI*³⁴, dove ricostruisce la storia della pregiata opera dono di Carlo II di Spagna all'Arcivescovo Fortezza, miracolosamente scampata al furto che, nel 1917, portò alla dispersione e, se non sicura, probabile distruzione di capolavori dell'oreficeria, allora in deposito presso il Palazzo Vescovile a causa dei pericoli della guerra (Figg. 3 e 4).



Fig. 3. Maestranze napoletane, XVI sec., *Calice*, Siracusa, Tesoro del Duomo. Immagine tratta da "Vita Nostra", IV 12, 1939.

Già alla luce di questi primi interventi si può legittimamente considerare Agnello un attento continuatore di quegli studi che, a livello internazionale, affondano le loro radici nella cosiddetta "Scuola di Vienna" e nell'apporto di un critico quale Alois Riegl³⁵, mentre a livello nazionale, devono il loro sviluppo alla quanto mai varia e lungimirante attività di Domenico Gnoli e di Adolfo Venturi, fondatori della rivista "Archivio Storico dell'Arte", poi "L'Arte", rivista nella quale dal 1900 Venturi creerà l'appendice *Arte Decorativa*³⁶; nonché a Pietro Toesca e Ugo Ojetti³⁷.

Negli stessi anni, Maria Accascina, alla quale va riconosciuto il maggiore contributo allo studio delle arti applicate in Sicilia, studiosa – come è stato sottolineato³⁸ – educata al «vedere e rivedere», dal suo maestro Adolfo Venturi, «vera pioniera» e «conservatrice accorta e attenta di una museologia *ante litteram*»³⁹, dava prova delle grandi capacità che la videro avviare una vera e propria rivoluzione nell'ambito di questo settore. Alla sua preparazione, diligenza e perseveranza si devono capolavori che, ancora oggi, sono considerati e apprezzati come pietre miliari della letteratura artistica sul tema delle arti decorative: *L'Oreficeria italiana* (pubblicato a Firenze nel 1934), *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo* (edito da Flaccovio a Palermo nel 1974), *I Marchi delle Argenterie e oreficerie Siciliane* (Trapani – Busto Arsizio, 1976)⁴⁰, solo per citare le più importanti monografie, cui si affianca una ricchissima messe di saggi, articoli ed interventi scientifici, che in questa sede non è possibile citare tutti⁴¹. Anche a Siracusa, sulla scia del risveglio culturale segnato dalla presenza del grande archeologo Paolo Orsi⁴², un altro storico dell'arte riconducibile alla scuola del Di Marzo e del Venturi, stava compiendo una simile operazione: Enrico Mauceri, considerato – alla



Fig. 4. Maestranze napoletane, XVI sec., *Patena*, Siracusa, Tesoro del Duomo. Immagine tratta da "Vita Nostra", IV 12, 1939.

luce dei recenti studi promossi da Simonetta La Barbera – «una delle personalità più significative fra gli storici dell'arte attivi fra la fine dell'Ottocento e la prima metà del successivo secolo»⁴³. A questa figura di studioso si devono, nei lunghi anni di collaborazione con la rivista "L'Arte", numerosi interventi per la sezione *Arti decorative*, incentrati su temi inerenti il patrimonio locale. Tra i principali temi ricordiamo: *Il reliquiario di S. Lucia del XV secolo* (1905) e *Il tesoro del Duomo di Siracusa* (1907)⁴⁴.

Sicuramente la comunanza di interessi che lega Agnello al poco più anziano Mauceri non può non essere spiegata se non alla luce dell'appartenenza ad un medesimo ambiente culturale ed intellettuale, profondamente vivo e in fermento, all'interno del quale la figura del nostro studioso, con i suoi studi e le sue ricerche volte a portare alla luce tutto un patrimonio ancora inedito, così intimamente legato a quelle forme d'arte che, nella storia, avevano conosciuto un più alto interesse, non può che ricondursi.

Dalla lunga e attenta ricognizione che Agnello compie dei tesori d'arte custoditi presso il Duomo siracusano, ricerca che lo vedrà impegnato per più di un ventennio, vedranno la luce numerosissimi saggi, molti dei quali incentrati sui capolavori della Cappella Torres⁴⁵ fonte illimitata di spunti per studi su artisti e artigiani operanti a Siracusa nei secoli XVII e XVIII. Diversi temi già affrontati nella rivista "Per l'Arte Sacra", vengono dallo studioso ripresi in "Vita Nostra". A partire dal 1939 si succederanno con cadenza periodica undici saggi incentrati proprio sul massimo Tempio siracusano e sulle meraviglie custodite al suo interno. In *Il SS. Sacramento nell'arte. Le argenterie della Cattedrale di Siracusa*⁴⁶ Agnello affronta il tema della cospicua presenza di opere di argentieri extraregionali, da ricondurre alla illuminata committenza di Vescovi quali il Testa, il Requesens e l'Alagona. Sono numerose, infatti, le opere di scuola romana custodite presso il tesoro del Duomo, tra cui: il *Paliotto argenteo* per l'altare maggiore opera dell'orafo Angelo Spinazzi, i due splendidi *Incensieri* e la *Navetta* da ricondurre all'argentiere Lorenzo Petronelli (Fig. 5) e ancora di Giuseppe Veladier le tre *Cartaglorie* giunte nel 1791 per ornare la Cappella Torres⁴⁷, d'altronde – come ebbe a notare lo studioso – «gli argentieri romani non vennero persi di vista dagli amministratori della Cappella: a Roma, infatti, nella metà del Settecento, erano eseguiti quei reliquiari, su cui, più tardi, un argentiere siracusano, Vincenzo Chindemi, avrebbe modellato i quattro grandi reliquiari per l'altare maggiore del Duomo. [...] Le relazioni con Roma continuarono ininterrotte per tutto il Settecento» questo perché «dentro la Cappella Torres si continuava a lavorare con lo stesso mirabile fervore perché tutto fosse appropriato alla nobiltà dell'ambiente: la suppellettile argentea era destinata a conferirle, col suo vibrante scintillio, colla ricchezza e varietà delle forme, una nota di giocondo splendore»⁴⁸. Sicuramente l'influsso esercitato dalla scuola romana sugli artisti locali fu ampio e di grande rilievo, Agnello, a tal



Fig. 5. L. Petronelli, XVIII sec., *Incensiere e Navetta*, Siracusa, Duomo.
Immagine tratta da "Vita nostra", V-3, 1040.

proposito, ricorda un altro argenterie siracusano, attivo nella prima metà del XIX secolo, Vincenzo Catera che, sul modello della navetta del Petronelli, realizza la sua prima opera per il Duomo. Al Catera va, inoltre, ricondotto

lo splendido *Tronetto argenteo*⁴⁹, utilizzato nelle maggiori solennità liturgiche, eseguito, secondo lo studioso, su disegno del pittore Mauro Troia⁵⁰. Agnello torna sul tema degli argenterie siracusani nel 1956 con una serie di tre articoli il primo dei quali dedicato alla ricostruzione della storia della Maestranza⁵¹. Lo studioso esordisce ponendo in rilievo quale ruolo, di primaria importanza, rivestano le ricerche archivistiche, imprescindibili ai fini di una più ampia e compiuta conoscenza della storia di questi artisti-artigiani: «Nell'Arte siciliana l'artigianato occupa un posto notevole che, sotto un certo aspetto, appare assai più importante di quello degli artisti di fama che, in tempi diversi e con svariate attività, lavorarono nell'Isola. Ma i prodotti relativi, che vanno dall'architettura alle più modeste arti applicate, sono in gran parte anonime. La ricerca archivistica, la sola che possa portare contributi nuovi ed originali alla chiarificazione del grande problema, è scarsamente tentata. Si preferisce quindi ribadire i soliti luoghi comuni con tentativi di interpretazione destituiti di ogni validità scientifica. È una perniciosa forma di involuzione che fa della storia dell'Arte un campo di esperienze dilettantistiche, senza riuscire, peraltro, a farla avanzare di un sol passo nel processo di ricostruzione. Quello che si dice delle arti in genere, si può, in modo particolare, affermare delle argenterie ed oreficerie, le quali, pur contando prodotti di insigne fattura, non riescono a levarsi al piano di una seria valutazione critica.[...] Quanti di questi prodotti, sono riusciti ad inquadrarsi nella pienezza della loro luce storica, a rivelarci i nomi delle botteghe dove vennero elaborati e degli artisti che ad essi attesero con vero intelletto d'amore?»⁵². A questa domanda darà, in molti casi, adeguata risposta proprio Agnello, che con le sue ricerche contribuirà a illuminare opere, artisti, botteghe, norme interne alle maestranze. Un lavoro che definisce di "dissodamento", dove importanti elementi vengono proprio dallo studio dei punzoni e delle norme corporative. Tema questo, trattato

Iolanda Di Natale
Il contributo di Giuseppe Agnello allo studio delle arti decorative in Sicilia

anche in una delle sue più importanti monografie *Siracusa nel Medioevo e nel Rinascimento* edito nel 1964⁵³. Nel volume lo studioso, oltre a ricostruisce le vicende architettoniche, pittoriche e scultoree della città, fa il punto anche sulle maggiori testimonianze legate alla arti decorative, ponendo in evidenza come nel Quattrocento anche orafi e argentieri, ebbero un ruolo di rilievo, sottolineato dal formarsi di una salda corporazione i cui capitoli vennero approvati nel 1465, dall'allora Governatore della Camera Regionale Bernardo Margherit, che impose per la Maestranza siracusana l'obbligo di utilizzare la medesima lega adottata a Barcellona, segno questo della profonda influenza che la Spagna e, in particolare, la Catalogna ebbe, al pari dell'architettura, sulle arti applicate. Purtroppo – come sottolinea – «della copiosa produzione artistica resta ben poco; essa, in gran parte, andò a finire nel crogiuolo, risorgendo, nel Sei e Settecento, in forme d'arte meglio rispondenti al gusto dei nuovi tempi. Ma Siracusa doveva di già avere, sin dal secolo precedente un valoroso artigianato, se con diploma di Lodovico d'Aragona nel 1348, viene da esso affidato l'incarico di costruire una cassa d'argento per riporvi le reliquie di S. Lucia [...]. La cassa non esiste più, ma non è improbabile che derivino da essa i quattro pannelli [...] che furono riutilizzati, nei primi del Seicento, per la grande cassa argentea» e continua «Alla dispersione si è appena sottratta la pisside dorata di S. Benedetto⁵⁴, oggi nel Tesoro della Cattedrale, del 1506, la quale se ancora conserva qualche reminiscenza medievale nel piede, è nel resto, di gusto rinascimentale. Il documento superstite più antico è oggi rappresentato dal superbo braccio reliquiario di S. Marziano, donato dal vescovo Riccardo Palmeri alla città di Messina, dove tuttora trovasi»⁵⁵. Agnello inoltre individua nei «lavori in legno scolpito e negli intarsi» quell'ambito in cui l'artigianato siracusano, pur non valicando i confini locali, seppe eccellere, dimostrando di possedere una forte e consolidata tradizione. Anche per queste opere lo studioso non può che constatare la grande dispersione e la distruzione, solo in tempi recenti limitatasi a causa della rinnovata attenzione di antiquari e collezionisti e di cui solo «modestissimi avanzi» sono raccolti al Museo Bellomo⁵⁶ o ancora sopravvivono nelle Chiese, come nel caso del grande *Armadio intarsiato* della Sagrestia di S. Lucia fuori le mura, del *Paramento* dell'altare della Sepolcro di S. Lucia e degli *Stalli corali* del Duomo, opera di Nardo Mirtello del 1489. Il problema della dispersione e distruzione di importanti opere d'arte, per cui diviene necessaria e indispensabile un'attenta politica di salvaguardia e conservazione, viene affrontato anche in due articoli incentrati sull'analisi di importanti arredi sacri conservati nelle Chiese di Siracusa dal titolo rispettivamente: *I tessuti e i ricami d'arte della Cattedrale di Siracusa e i loro recenti restauri* e *Ricami d'arte del Sei e Settecento*⁵⁷. (Fig. 6) Tale aspetto è senz'altro pionieristico in Agnello, in anni che videro una enorme dispersione di tessuti e ricami, provenienti da conventi o edifici religiosi, e che raramente furono assicurati a strutture museali⁵⁸. Risulta, agli occhi dello studioso, imperdonabile il ritardo con cui la coscienza critica di storici e studiosi si è



Fig. 6. Maestranza siciliana, XVIII sec.,
Pianeta restaurata, Siracusa, Duomo.
 Immagine tratta da "Arte sacra", III, 1933.

accorta di questi preziosi tessuti e ricami d'arte « meno fortunati delle pitture, delle sculture, delle argenterie e delle ceramiche medievali e moderni, le quali contano già una discreta lettura, quantunque disorganica e frammentaria. Le poche e spesso incerte segnalazioni critiche si sono quasi sempre fermate ai pezzi più antichi, come se la storia dell'attività tessile di Sicilia, potesse semplicemente circoscriversi a quella del *regium ergasterium* », da qui il rimprovero mosso a studiosi quali il Dupont-Humberville, il Lessing, il Cox, il Falx, che troppo concentrati sui broccati d'oro scoperti nella tomba palermitana di Enrico VI, delle *chirothecae imperiales* e sulla *tunica talaris* hanno, se non avvallo, certamente favorito la perdita e l'obliterazione imperdonabile di un tale patrimonio dimenticato negli armadi delle

nostre Chiese e dei Conventi, continuamente esposti alle mire di avidi antiquari e collezionisti. Sicuramente « molta parte di questo dovizioso patrimonio non sarebbe andata certo dispersa, se una più sana educazione artistica l'avesse, posta nel giusto valore nell'estimazione di coloro che ne erano preposti alla custodia, o se nell'animo di chi, talvolta inconsciamente compiva il baratto, fosse balenato il dubbio che la vecchia pianeta sfilacciata valeva molto più che non tutte le luccicanti sete offerte in cambio»⁵⁹.

Agnello sottolinea, inoltre, l'importanza assunta da quegli organi istituzionali, quali nel caso della Chiesa, le *Commissione diocesane e Pontificie per l'Arte Sacra*, della quale egli non solo fu socio e membro, ma anche consultore e segretario; delle Università, dai Musei e dai comitati scientifici di convegni e mostre. Posizione ribadita anche nel discorso di chiusura tenuto dallo studioso in occasione della *III Mostra d'arte sacra. Rassegna regionale retrospettiva del paramento e dell'arredotenenuti* a Caltanissetta nell'aprile del 1954⁶⁰.

Un altro originale apporto dato da Giuseppe Agnello alla rivalutazione delle arti decorative consiste in un nucleo di studi dedicati alle opere in ferro battuto. Un tale interesse può essere rintracciato anche nella già menzionata rivista "L'Arte" di Adolfo Venturi nella quale, fin dai primi anni del 1900, appaiano articoli dedicati proprio al ferro battuto⁶¹. Questi studi si faranno, inoltre, ricorrenti in periodici come il bimestrale "Architettura e Arti Decorative" (diretto dal 1921 da Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini) per

Iolanda Di Natale
 Il contributo di Giuseppe Agnello allo studio delle arti decorative in Sicilia

confluire poi nelle prime monografie⁶². Lavora in questa identica direzione, dunque, Giuseppe Agnello quando indaga le cancellate di ferro battuto, sempre all'interno della fabbrica del Duomo, in un articolo⁶³ che è una dettagliata ricostruzione del profilo di un "artista minore" – il catanese Domenico Ruggero – cui, alla luce di attente ricerche d'archivio, lo studioso attribuisce la paternità delle cancellate che chiudono la Cappella Torres nel Duomo siracusano.

Infine, un ultimo nucleo di studi che, non possono non essere citati, ma di cui si rimanda un successivo studio, riguarda le ricerche dedicate con anticipatore acume all'approfondimento delle arti decorative di età medievale, soprattutto di età bizantina. Tali studi sono stati sia raccolti nel volume *Le arti figurative di età bizantina in Sicilia* che, pubblicati, in forma autonoma, su riviste. Si ricordano a tal proposito, per quanto concerne argenteria e oreficeria: *Siracusa bizantina III, Arte bizantina. Il cofanetto eburneo dell'ex Cattedrale di Lentini, Le argenterie di Canicattini Bagni, Cimeli bizantini della Sicilia. La piastra di Enna; Cimeli bizantini. La stauroteca di Lentini*, opera per secoli rimasta ignorata⁶⁴; mentre un importante capitolo è riservato alle croci bizantine. In un articolo, per l'appunto *Croci bizantine di Sicilia*, edito sulla rivista "Siculorum Gymnasium" del 1953, in riferimento alla situazione degli studi sulle arti decorative bizantine egli afferma: « Se la conoscenza della Sicilia bizantina è ancora così incerta e lacunosa nei suoi aspetti fondamentali – la sola architettura ha ricevuto sino ad oggi il maggiore contributo di illustrazioni – nelle minori manifestazioni presenta vaste zone di ombra che impediscono di tracciare, anche in via approssimativa, i complessi lineamenti. Non sarebbe disagevole fatica riassumere quel poco che, in questa prima metà del secolo, è venuto fuori nel campo delle arti applicate: è un quadro di contorni assai ristretti, al quale le scoperte casuali vengono un po' per volta aggiungendo più specifici rilievi. Il materiale sporadico dei nostri musei [...] è ancora lontano dal darci un'idea, sia pure approssimativa, degli splendori artistici che furono propri di una dominazione politica durata oltre tre secoli. Ma i ritrovamenti di Pantalica, di Canicattini, di Siracusa, di Taormina – senza contare i numerosi altri di cui è stata dispersa, per ragioni speculative, ogni traccia, – stanno a documentare quali possibilità ricostruttive potranno scaturire da una più vigile azione protettiva che riesca a mettere un freno all'avidità degli antiquari e al triste esodo verso i mercati stranieri»⁶⁵.

Quello su cui Agnello invoca l'attenzione generale del mondo scientifico e delle istituzioni è un patrimonio immenso, frutto – come egli stesso sottolinea – di tre secoli di dominazione: crocette reliquiari, crocette benedizionali⁶⁶, anelli (vedi quello di Eudossia, ora al Museo Archeologico "A. Salinas" di Palermo), pendagli (molti dei quali con monogramma cruciforme), gioielli intagliati con pietre preziose, orecchini pendenti con perle, bulle ornamentali con lamine sbalzate, armille a maglie snodate, collane di ametiste e sme-

raldi e, ancora, monete e suppellettili d'oro con tarsie a foglie d'edera e castoni con iscrizioni invocatorie. Una vanità, insomma, tutta orientale, che ancora, dopo secoli, è presente nella nostra cultura.

Iolanda Di Natale

Il contributo di Giuseppe Agnello allo studio delle arti decorative in Sicilia

NOTE

1- La cerimonia commemorativa, ad un anno dalla scomparsa del Prof. Agnello, fu promossa dall'Amministrazione Comunale di Siracusa. Tutti gli interventi sono raccolti nel volume *Per Giuseppe Agnello*, Società Siracusana di Storia Patria, Siracusa 1977, (in "Archivio Storico Siracusano", Supplemento n.2). Tra gli intervenuti il Dott. C. Rizza (Sindaco di Siracusa), S. Gulino (Sindaco di Canicatti Bagni), il Prof. G. Rodolico (Rettore dell'Università di Catania), l'Arch. P. Paolini (Soprintendente ai Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici della Sicilia Orientale), il R. Prof. U. M. Fasola B. (Segretario della Pont. Commissione di Archeologia Sacra), il Prof. Avv. F. Corpaci (V. Presidente della Società Siracusana di Storia Patria) ed il Prof. A. Prandi.

2. Giuseppe Agnello nasce il 5 febbraio del 1888 a Canicattini Bagni (SR), entrato in seminario a Siracusa, ne esce nel 1910. Iscritto alla Facoltà di Lettere e Filosofia di Catania, si laurea nel 1913 in Lettere Moderne, discutendo una tesi di filologia su *La leggenda di S. Oliva*, relatore Paolo Savj-Lopez. Dal 1913 al 1916 insegna materie letterarie nelle scuole medie di Adrano, Caltanissetta e Catania. Richiamato alle armi, nell'aprile del 1916, prende parte alle operazioni militari sul fronte francese. Ripreso l'insegnamento tra il 1919-20 è, prima a Reggio e, successivamente, a Siracusa presso il liceo-ginnasio "T. Gargallo". Il ritorno a Siracusa segna l'inizio dell'attivismo politico con l'iscrizione al Partito Popolare italiano. Durante il Regime Fascista è oggetto di minacce, intimidazioni e aggressioni, sfociate nel inizialmente nel trasferimento e, in fine, nella definitiva sospensione dall'insegnamento. Tornato così a Siracusa ricomincia a dedicarsi, con sempre maggiore intensità, all'attività scientifica, segnata dal legame con Paolo Orsi che ne orienta gli studi verso la storia e la storia dell'arte Medievale. Del 1926 è il primo significativo lavoro *Siracusa medievale*, elogiato da Pietro Toesca. Nel 1935 esce *L'architettura sveva in Sicilia* edita nella "Collezione meridionale" della Società Magna Grecia (diretta da Umberto Zanotti-Bianco), respinta prima dal Poligrafico dello Stato, per poi, nel marzo 1936, essere premiata dell'Accademia d'Italia. A questo periodo risalgono numerosi studi che spaziano dall'età paleocristiana fino al Settecento. La caduta del fascismo segna la fine della emarginazione e il ritorno alla vita pubblica e professionale: nel 1943 è nominato Provveditore agli Studi della Provincia di Siracusa ed, inoltre, in qualità di membro fondatore della Democrazia Cristiana, prende parte alla Consulta Nazionale nel '45 e '46. Nel 1948 è docente di Archeologia Cristiana presso l'Università di Catania, (insegnamento che deterrà sino al 1963), fondatore dei Congressi Nazionali di Archeologia Cristiana; Segretario della Commissione di Arte Sacra della Diocesi di Siracusa sin dal '28, nel 1950 viene nominato consultore della Pontificia Commissione centrale per l'Arte Sacra e Presidente della Commissione per la tutela delle bellezze naturali della Provincia di Siracusa, l'anno seguente viene anche nominato Ispettore Onorario della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra per le Catacombe di Siracusa. Socio della Pontificia

Accademia romana di Archeologia, dell'Istituto siciliano di studi bizantini e neoellenici e dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo, fondatore e Presidente della Società siracusana di Storia Patria e Direttore dell'"Archivio storico siracusano" è membro di comitati di redazione di numerose riviste scientifiche: "Per l'Arte Sacra", "Archivi", "Nuovo Didaskaleion", "Castellum" e molti altri. Nel 1973 riceve la Medaglia d'oro per i Benemeriti della Scuola, della Cultura e dell'Arte. Muore a Siracusa il 28 settembre 1976. Sulla vita e sulla carriera politica e professionale di Giuseppe Agnello si veda: *Per Giuseppe Agnello...* Siracusa 1977; *Giuseppe Agnello. Atti delle Giornate di studio nel decennale della scomparsa*, a cura di S. L. AGNELLO (Canicattini Bagni-Siracusa, 28 – 29 novembre 1986), Siracusa 1993; G. GARGALLO DI CASTELENTINI, *Ricordo di Giuseppe Agnello*, in *Bibliografia degli scritti di Giuseppe Agnello*, a cura di S. L. AGNELLO – G. PALERMO, "Quaderni della Società Siracusana di Storia Patria", III, Siracusa 1978, pp. 5-10; I. DI NATALE, *Giuseppe Agnello: contributi sulla stampa periodica allo studio della storia dell'arte siciliana dal Tardoantico al Barocco*, in "Tecla", n. 3, maggio 2011, pp. 106-143. Si veda anche il volume autobiografico che ricostruisce i difficili anni del ventennio fascista G. AGNELLO, *La mia vita nel ventennio*, Siracusa 1962.

3. Si ricordano a tal proposito i legami con la scuola di studi filologici e letterari dell'Istituto di Studi Superiori di Firenze, con Alessandro D'Ancona, Domenico Comparetti, Hippolyte Delehaye e Paolo Savj-Lòpez. Si ricordano, ancora, i contatti con studiosi quali Pietro Toesca, Adolf Schulten, Benko Hovart, Eduard Sthamer; l'amicizia con Umberto Zanotti-Bianco e gli scambi con l'ambiente romano del principe Ruffo della Scaletta e del Prof. Giulio Emanuele Rizzo, i rapporti con Giuseppe Maragotti, direttore dell'"Illustrazione Vaticana", con Mario Recchi, fondatore della rivista "Archivi". A Firenze, entra, inoltre, in contatto col figure di spicco, quali quelle del Prof. Gaetano Piaraccini e dell'editore Attilio Vallecchi. Si ricorda, in fine, lo stretto rapporto di amicizia con i massimi esponenti del P.P.I, Don Luigi Sturzo, Salvatore Aldisio e Giuseppe Fuschini.

4. Per la bibliografia completa di Giuseppe Agnello cfr: S. L. AGNELLO – G. PALERMO, *Bibliografia degli scritti...*, 1978 e I. DI NATALE, *Giuseppe Agnello...*, 2011, pp. 106-143.

5. M. CALVESI, [Premessa a] M.C. DI NATALE, *Un codice francescano del Quattrocento e la miniatura in Sicilia*, in "Quaderni dell'Archivio Fotografico delle Arti Minori in Sicilia", n. 1, Palermo 1985.

6. Tra i maggiori contributi di Giuseppe Agnello alla storia dell'architettura si veda: *Siracusa medievale. Monumenti inediti*, Catania 1926; *L'architettura sveva in Sicilia*, "Collezione Meridionale III: Il Mezzogiorno Artistico, 10", Roma 1935; *L'architettura aragonese-catalana in Siracusa*, "Collezione Meridionale III: Il Mezzogiorno Artistico, 14", Tivoli 1942; *P. ORSI, Sicilia bizantina*, a cura di G. AGNELLO, con prefazione di U. ZANOTTI-BIANCO, "Collezione Meridionale III: Il Mezzogiorno Artistico, 15", vol. I., Tivoli 1942; *Monumenti bizantini della Sicilia*, Firenze 1951; *L'architettura bizantina in Sicilia*, "Collezione Meridionale III: Il Mezzogiorno Artistico, 16" Firenze 1952; *Aspetti ignorati dell'attività edilizia federiciana in Sicilia*, in *Studi Medievali in onore di Antonino De Stefano*, Società Siciliana per la Storia Patria, Palermo 1956; *I Vermexio architetti ispano-siculi del secolo XVII*, "Collezione Meridionale diretta da U. Zanotti-Bianco III: Il Mezzogiorno Artistico, 17", Firenze 1959; *L'architettura civile e religiosa in Sicilia nell'età sveva*, "Collezione Meridionale III: Il Mezzogiorno Artistico, 19", Roma, 1961; *L'architettura aragonese-catalana in Italia*, in *Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo*, suppl. n. 6, Palermo 1969; *Palermo bizantina*, Amsterdam 1969. Mentre, frutto della collaborazione col figlio Santi Luigi è *Siracusa Barocca*, Caltanissetta-Roma 1961.

7. Si vedano a tal proposito i seguenti scritti di Giuseppe Agnello: *Mons. Bignami ed il suo*

sogno di rinascita del duomo, in “Foglio ufficiale dell’Arcidiocesi di Siracusa”, suppl. XV-6, 1926, p. 3.; *Il Duomo di Siracusa e i suoi restauri*, in “Per l’Arte sacra”, a. IV, fasc. I-II, 1927, pp. 2-40; *Un documento millenario. Il Duomo di Siracusa già tempio di Athena*, in “Le vie d’Italia”, XXXIV, 1928, pp. 405-407. Ad Agnello si deve, inoltre, la compilazione di una approfondita guida del Duomo di Siracusa, purtroppo, in un primo momento, poco conosciuta a causa delle ingerenze del regime fascista, che ne ostacolò la diffusione. Cfr.: *Guida del Duomo di Siracusa*, Milano, s. d. [ma 1930]; *Guida del Duomo di Siracusa*, 2^a edizione aggiornata, Milano, s. d. [ma 1949]; *Guida del Duomo di Siracusa*, 3^a edizione aggiornata, Siracusa 1964. Sul Duomo di Siracusa si vedano pure i seguenti interventi di Agnello: *Il Duomo di Siracusa*, in “Opere pubbliche”, II, 1932, pp. 290-291; *Il Duomo di Siracusa*, in “L’Illustrazione vaticana”, III, 1932, pp. 820-823; *Il Duomo di Siracusa*, in “Vita nostra”, V-5, suppl. 1940, p. 2; *Il Duomo di Siracusa*, in “Arte cristiana”, XXX, 1942, pp. 141-149; *Il Duomo le vicende storiche e i restauri nella documentata e magnifica trattazione del prof. Agnello*, in “Corriere di Sicilia”, (Cronaca di Siracusa), 28 ottobre 1949, p. 2.; *Nuovi contributi all’illustrazione del Duomo di Siracusa e delle sue opere*, in “Archivio storico siracusano”, V-VI, 1959-60, pp. 82-98;

8. Il Prof. Avv. F. Corpaci, in qualità di Presidente della Società Siracusana di Storia Patria, pronunciò queste parole nel suo intervento, in occasione della commemorazione dell’Agnello, nel primo anno dalla sua scomparsa. L’intervento è riportato in *Per Giuseppe Agnello...*, 1977, p. 19.

9. G. AGNELLO, *Il SS. Sacramento nell’arte. Le argenterie del Duomo*, estratto di “Vita Nostra”, V-5, Aprile 1940, p. 1.

10. Si veda a tal proposito: S. LA BARBERA, *Di Marzo e “La Pittura in Palermo nel Rinascimento”*, in *Gioacchino di Marzo e la critica d’arte in Sicilia nell’Ottocento*, atti del Convegno (Palermo 15-17 aprile 2003), a cura di S. LA BARBERA, Palermo, 2004, pp. 168-180 e M.C. DI NATALE, *Gioacchino Di Marzo e le arti decorative in Sicilia*, in *Gioacchino di Marzo...*, 2004, pp. 157-167.

11. G. DI MARZO, *Delle belle Arti in Sicilia, Palermo, 1858-1866*.

12. G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia ne’ secoli XV e XVI, Palermo, 1880 e 1883*, 2 voll., I, p. 600.

13. Si veda a tal proposito M.C. DI NATALE, *Gioacchino Di Marzo e le arti decorative in Sicilia*, in *Gioacchino di Marzo...*, 2004, pp. 157-167.

14. G. AGNELLO, *Un capolavoro dell’oreficeria siciliana del secolo XVI*, in “Per l’Arte sacra”, a. V, fasc. IV-V, luglio-ottobre 1928, pp. 2 -15. Parzialmente restituito in *La statua ed il tesoro di S. Lucia a Siracusa*, in “Archivio Storico Siracusano”, XI, 1965, pp. 5-26. Sull’argomento si veda anche: G. AGNELLO, S. L. AGNELLO, *Siracusa Barocca...*, 1961.

15. Agnello sottolinea che nel 1595 i due argentieri realizzarono, per la Chiesa Madre di Castrogiovanni, sei grandi Candelabri d’argento; inoltre un Gianbattista Rizzo, probabilmente cognato di Pietro, compare tra i periti designati ad assumere la consegna della custodia argentea che Nibilio Gagini aveva realizzato per la Chiesa di S. Antonio al Cassaro di Palermo. Cfr. G. AGNELLO, *La statua ed il tesoro di S. Lucia...*, 1965. Per Pietro Rizzo e Nibilio Gagini si veda: L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. IV, *Arti Applicate*, a cura di M. C. DI NATALE, *ad vocem*, in corso di stampa che riporta la precedente bibliografia. Recentemente l’attribuzione della *Cassa* non tanto alla bottega, quanto alla mano stessa del maestro palermitano, è stata riveduta da M. C. Di Natale, secondo la quale risulterebbe improbabile la partecipazione di Nibilio in prima persona, almeno per le parti chiaramente successive al 1608, essendo egli morto nel 1607. A tal proposito si veda M.C. DI NATALE, *Il tesoro di S. Lucia*, in *Sul carro di Tespi. Studi di Storia dell’Arte per Maurizio Calvesi*, a cura di S. VALERI, Roma 2004, pp. 185-200.

16. Gli storici locali furono tratti in inganno dall'iscrizione con riportati i nomi dei due argentieri, autori del restauro avvenuto nel 1763. Come ben nota Agnello, la maestranza locale non godeva nel Seicento di un prestigio tale da vedersi affidata un'opera di tale importanza. Tale tesi viene avvalorata dal fatto che, nel medesimo periodo, per la realizzazione delle oreficerie del Duomo si ricorreva ad argentieri romani, napoletani, palermitani e messinesi. Nell'articolo Agnello rivede la posizione del Di Marzo, anch'egli probabilmente tratto in inganno dalla sopradetta iscrizione. Secondo lo studioso, le evidenti dissonanze stilistiche che coinvolgono quattro pannelli laterali della *Cassa*, sono dovute al riadattamento di un'opera precedente, inquadrabile tra la fine del XV e gli inizi del successivo, da attribuire all'artefice stesso; a tal proposito, Agnello, sottolinea, inoltre, come tale pratica non dovesse essere nuova neppure per lo stesso Gagini che, già per la realizzazione della *Custodia* argentea della Chiesa di S. Antonio di Palermo, aveva messo a profitto pezzi appartenenti ad una più antica opera. La posizione di Agnello, in questo senso, non solo ridimensiona notevolmente la portata dei restauri del 1763, ma anche mette in luce un uso ampiamente diffuso, legato al riutilizzo e, purtroppo ancor più spesso, alla fusione di opere precedenti. A tal proposito si veda G. AGNELLO, *Orafi e argentieri dei secoli XVI, XVII, XVIII. I*, in "Archivi", XXIII, 1956, pp. 99-115. Per una più approfondita disamina della Statua e del Tesoro di S. Lucia cfr: J. A. DE CIOCCHIS, *Sagre Regie Visitationis per Siciliam*, vol. III, Palermo 1836, p. 347; M. RUSSO, *La statua e la cassa di S. Lucia*, in *Il Barocco in Sicilia tra conoscenza e conservazione*, a cura di M. FAGIOLO – L. TRIGLIA, Siracusa 1987, pp. 125-143 e M.C. DI NATALE, *Il tesoro di S. Lucia...*, 2004.

17. Cfr. M. ACCASCINA, *Oreficerie di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974, pp. 185-86.

18. Cfr. M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia...*, Palermo 1974, fig. 109; M. C. DI NATALE, *Gli argenti in Sicilia tra rito e decoro*, in *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra (Trapani, 1 luglio-30 ottobre 1989), a cura di M. C. DI NATALE, Milano 1989, pp. 134-165 e S. ANSELMO, scheda II, 5, in *Polizzi. Tesori di una città demaniale*, "Quaderni di museologia e storia del collezionismo", Caltanissetta 2006, pp. 66-68, che riporta la precedente bibliografia.

19. G. AGNELLO, *Un capolavoro dell'oreficeria...*, 1928, p. 12.

20. G. AGNELLO, *La statua ed il tesoro di S. Lucia...* 1965, pp. 5-26.

21. Si veda: G. GIOVANNONI, *Il restauro dei monumenti*, Roma, s.d. [ma 1946].

22. Su Boito cfr.: M. GUTTILLA, *Camillo Boito e la cultura della tutela e del restauro nella Sicilia dell'Ottocento*, Palermo 1990.

23. M. VECCO, *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Milano 2007, p. 183.

24. Si rimanda a S. L. AGNELLO – G. PALERMO, *Bibliografia degli scritti...*, 1978.

25. G. AGNELLO, *Architettura gesuitica. La Chiesa del Collegio di Siracusa*, in "Per l'Arte sacra", a. V, fasc. I, gennaio-febbraio 1928, pp. 7-16. Sul paliotto Agnello tornerà anche in *Argentieri e argenterie del Settecento I*, in "Per l'Arte Sacra", a. VI, fasc. I, gennaio-febbraio 1929, p. 18. [

26. Si veda M. C. DI NATALE, scheda II, 215, in *Ori e argenti...*, 1989, pp. 330-333.

27. G. AGNELLO, *Argentieri e argenterie...*, 1929, pp. 12-25 e *Argentieri e argenterie del Settecento II*, in "Per l'Arte Sacra", a. VI, fasc. VI, novembre-dicembre 1929, pp. 151-165. Attraverso un'attenta ricerca d'archivio, Agnello, non solo ricostruisce le sorti di molte argenterie di età medievale e rinascimentale, definite come "logore" o "vecchie" e per questo fuse proprio tra il XVI e il XVII secolo, ma ricorda anche le vicende, testimoniate dal monaco Teodosio, che in seguito alla conquista araba portarono alla dispersione di un patrimonio di argenti e ori pari a cinquemila libbre nella sola Cattedrale di Siracusa.

28. G. AGNELLO – S. L. AGNELLO, *Siracusa Barocca...*, 1961, p. 33.

29. Il nome di Placido Chindemi, viene citato per la prima volta nel 1739, quale estimatore voluto dal Vescovo Trigona, che dava ordine al Tesoriere della Cattedrale, di disfare alcune vecchie *Mitre* allo scopo di ricavarne una *Gioia* da appendere al collo di S. Lucia. Lo si ritrova anche nel 1752, quale autore del restauro di sei *Lampadari argentei* della Cappella del Crocifisso e, sempre nello stesso anno, in qualità di perito dell'argento ottenuto dallo smontaggio di un *Paliotto d'altare*. Si ricordano, inoltre, Vincenzo Chindemi, considerato dalla studioso con probabilità figlio di Placido, cui si attribuiscono: un *Tronetto* per l'altare maggiore della Chiesa monasteriale del SS. Salvatore, perduto, diciotto *Candelieri* d'argento e una *Croce* realizzati nel 1755 per la Cappella Torres e, ancora, quattro *Reliquiari* del 1756 per l'altare maggiore, realizzati sul modello di quelli romani eseguiti per la Cappella Torres; gli vengono inoltre commissionati, tra il 1756-57 diversi lavori per la Chiesa del S. Spirito. Mentre il nome di Ascensio, detto *Senzio*, fratello di quest'ultimo, già ricordato per i restauri Settecenteschi della *Cassa reliquiaria di S. Lucia*, è associato a diverse opere per la fabbrica del Duomo, tra cui si ricordano i perduti *Profumieri processionali*, realizzati per la Cappella Torres nel 1763. Lo ritroviamo insieme al socio, Decio Furnò, citato in un contratto con la Badessa del Monastero di S. Benedetto, Suor Maria Landolina, per la realizzazione di una *Sfera* ingemmata e di un *Calice* con rispettiva *Patena*. Si ricordano, infine, Miche Chindemi attestato tra 1770-73 e Giuseppe Chindemi, già attivo nel 1793 e di cui unica testimonianza si ha nei lavori di completamento, da questi eseguiti sul *Tronetto*, iniziato nel 1813 da Vincenzo CATERA. A tal proposito si rimanda ai seguenti articoli di Giuseppe Agnello: *Argentieri e argentiere...* 1929, pp. 15-16; *Orafi e argentieri dei secoli...I*, 1956, pp. 99-115; *Orafi e argentieri dei secoli... II*, 1956, pp. 343-361 e *La statua ed il tesoro di S. Lucia...*, pp. 5-26.
30. Al Tuccio sono anche attribuite le due *Ninfe argentee* eseguite sempre nel 1726 su commissione di D. Filippo Catalano, anch'esse su disegni del Picherali. Cfr. G. AGNELLO, *La statua ed il tesoro di S. Lucia...*, pp. 5-26.
31. Alla figura dell'architetto Pompeo Picherali, Agnello dedica numerosi approfondimenti, frutto di intense ricerche d'archivio: *Pompeo Picherali architetto siracusano del sec. XVIII alla luce di nuovi documenti*, in "Archivio storico per la Sicilia", II-III, 1936-37, pp. 271-347; *Su Pompeo Picherali ed il prospetto del Duomo siracusano*, in "Brutium", XVIII, 1939, pp. 12-14; *Nuove notizie sull'architetto siracusano Pompeo Picherali*, in "Archivio storico per la Sicilia Orientale", VI, 1940, pp. 185-238; *Nuovi documenti sull'architetto Pompeo Picherali*, in "Archivio storico siciliano", II, 1947, pp. 281-315.
32. Il nome di Domenico Gianneri risulta, inoltre, associato a quello del Tuccio nel contratto per la realizzazione *Ninfe argentee* realizzate nel 1726 su commissione di D. Filippo Catalano.
33. Agnello tornerà su questi importanti artefici anche in *Orafi e argentieri...*, XXIII, 1956, pp. 99-115.
34. Cfr. G. AGNELLO, *Cimeli d'arte nella Cattedrale di Siracusa. Il calice d'ambra del sec. XVI*, in "Per l'Arte sacra", a. X, fasc. IV, ottobre-dicembre 1933, pp. 99-104. Parzialmente restituito in *Tesori d'arte nella Cattedrale. Il calice d'ambra*, in "L'Avvenire", (Cronache di Sicilia), 16 dicembre 1939, p. 2 e in *Tesori di arte nella Cattedrale di Siracusa. Il calice d'ambra*, in "Vita nostra", IV-12, 1939, pp. 1-2. Su *Calice* e *Patena* cfr. V. DI PIAZZA, schede n. 37-38, in *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra a cura di M. C. DI NATALE, Milano 2001, pp. 379-40.
35. Per tali aspetti rimando a G. C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995, pp. 13-22. Si veda anche F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Bari 1972.
36. A. VENTURI, *Arte Decorativa*, "L'Arte", III, fasc. V-VIII, 1900, pp. 1-8.
37. Per una più dettagliata ricostruzione dei contributi dati allo sviluppo dello studio delle

arti decorative cfr.: G. C. SCIOLLA, *La riscoperta delle arti decorative in Italia*, in *Storia, Critica e tutela dell'Arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina, a cura di M.C. DI NATALE, Caltanissetta, 2007, pp. 51-58.

38. M. C. DI NATALE, *I primi studi di oreficeria di Maria Accascina: la lezione di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Atti del convegno (Roma, 25-28 ottobre 2006) a cura di M. D'ONOFRIO, Modena 2008, pp. 329-342.

39. M. C. DI NATALE, [Conclusioni], in *Storia, critica e tutela...*, 2007, pp. 531-533. Si ricorda che nel 1927, a compimento del corso di perfezionamento in Storia dell'arte Medievale e Moderna alla "Sapienza" di Roma, l'Accascina discuterà una tesi, affidatale proprio dal Venturi, sull'oreficeria medievale.

40. Si veda M. ACCASCINA, *L'Oreficeria italiana*, Firenze 1934; *Oreficeria di Sicilia...*, 1974 e *I marchi delle Argenterie e Oreficerie siciliane*, Busto Arsizio 1976. Sul contributo di Maria Accascina alla riscoperta delle arti decorative cfr. M. VITELLA, *Il contributo di Maria Accascina alla riscoperta della produzione d'arte decorativa in Sicilia*, in *Storia, critica e tutela...* 2007, pp. 147-153.

41. E per la quale rimando a *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, a cura di M. GIUFFRÈ - M. LA MOTTA, Palermo 1995; *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia. 1934-1937. Cultura tra critica e cronache.*, a cura di M.C. DI NATALE, voll. I e II, Caltanissetta 2006-2007.

42. Paolo Orsi nasce a Rovereto nel 1859, giunge a Siracusa nel 1890 in qualità di ispettore degli scavi e dei Musei, con una salda preparazione scientifica di stampo filologico-positivista, conseguita prima a Vienna, dove segue i corsi di storia antica e di archeologia, poi a Padova ed infine a Roma presso la Regia Scuola Italiana di Archeologia. Nel 1885 approda in qualità di bibliotecario alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze dove inizia a frequentare l'entourage del Comparetti. Dedicò tutta la sua vita alla ricerca sul campo e alle relative pubblicazioni, scrivendo oltre 300 lavori, editi presso l'Accademia dei Lincei e vincendo il Gran Premio di Archeologia dell'Accademia stessa. Proprio Siracusa diviene il centro di raccolta di tutto ciò che egli rinviene nell'isola. A Orsi si devono importanti studi sulle popolazioni pre e protostoriche dei Sicani e dei Siculi, in particolare concentrandosi, per questi ultimi, sui siti di Thapsos, Megara Hyblaea e Pantalica. Fu il primo ad indagare a fondo la grecità in Sicilia (ritrovando la perduta colonia siracusana di Casmene) prima, e in Magna Grecia poi; ancora lui a studiare la cultura romana ma anche quella bizantina e medievale. Cfr.: G. LIBERTINI, *Centuripe a Paolo Orsi animatore e Maestro degli studi di antichità siciliane*, Catania 1926; U. ZANOTTI-BIANCO, *Paolo Orsi*, Palermo 1921; A. M. MARCHESE, *Bibliografia degli scritti di Paolo Orsi con prefazione di Santi L. Agnello*, Scuola normale superiore, Pisa 2000.

43. S. LA BARBERA, *Enrico Mauceri connoisseur, museologo e storico dell'arte*, in *Enrico Mauceri (1869-1966). Storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, Atti del convegno internazionale (Palermo, 27-29 settembre 2007), a cura di S. LA BARBERA, Palermo 2009, pp. 31-57.

44. Sul contributo di Enrico Mauceri agli studi sulle arti decorative si veda R. VADALÀ, *Contributi alla conoscenza dell'oreficeria Siciliana del XV secolo*, in *Enrico Mauceri ...* 2009, pp. 289-296.

45. Cappella del SS. Sacramento, Torres dal nome dell'Arcivescovo, Juan de Torres Osorio, che ne volle e finanziò la fondazione. Numerosissimi artisti presero parte ai lavori di realizzazione e decorazione della Cappella, nomi messi in luce da Agnello quali: Giovanni Vermexio, cui si attribuisce il progetto originario, coadiuvato dai figli; i capimastri delle Regie Fabbriche, Antonio Greco, Cosimo Russo e Giuseppe Guido; gli scultori maltesi Michele Casanova e Marcello Gaffar, cui spetta la decorazione scultorea; il pittore messi-

nese Agostino Scilla e lo scultore Filippo della Valle. Si vedano a tal proposito i seguenti articoli di Giuseppe Agnello: *Giovanni Torres e la fondazione della Cappella del SS. Sacramento nella Chiesa Cattedrale di Siracusa*, in "Vita nostra", IV-6, 1939, pp. 2-3; *Il Palazzo dei Vescovi a Siracusa e l'opera di Andrea Vermexio*, in "Palladio", II, 1952, pp. 65-70; *Giovanni Torres Osorio vescovo ed umanista*, in "Archivio storico per la Sicilia orientale", IX, 1933, pp. 223-276; *Rinascimento e barocco nella Casa dei Vescovi a Siracusa*, in "L'Illustrazione vaticana", V, 1934, pp. 21-22; *Architetti e scultori ignorati nella Cappella Torres a Siracusa*, in "Archivi", XVIII, 1951, pp. 143-161; *Capolavori ignorati del Vanvitelli e del Valle nella Cattedrale di Siracusa*, in "Per l'Arte Sacra", a. IV, fasc. V, 1927, pp. 3-15; *Un ignoto frescante del Seicento: Agostino Scilla*, in "Per l'Arte sacra", a. IV, fasc. VI, 1927, pp. 3-8; *Gli affreschi di Agostino Scilla nella Cappella del SS. Sacramento nella Chiesa Cattedrale di Siracusa*, in "Vita nostra", IV-7, 1939, pp. 2-3; *Gli affreschi di Agostino Scilla nella Cappella del SS. Sacramento*, in "L'Avvenire", [Cronaca siciliana], 8 luglio, p. 4.

46. G. AGNELLO, *Il SS. Sacramento dell'arte. Le argenterie della Cattedrale di Siracusa*, in "Vita Nostra", V-3, 1940, pp. 2-3.

47. Cfr.: A. BULGARI CALISSONI, *Maestri argentieri gemmari e orafi di Roma*, Roma 1987; A. VITALI, *Note tecniche sugli argenti romani del Settecento*, con appendice di C. BATOLI, in *Ori e argenti: capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*, a cura di G. BARUCCA – J. MONTAGU, Milano 2007, pp. 67-79; A. M. PEDROCCHI, *Argenti sacri nelle chiese di Roma dal XV al XIX secolo*, Roma 2010. [

48. G. AGNELLO, *Il SS. Sacramento dell'arte. Le argenterie della Cattedrale di Siracusa*, estratto di "Vita Nostra", 1940 XVIII, marzo 1940, pp. 5-6.

49. L'opera che si compone di *Ciborio* e *Urna eucaristica*, consegnata nel 1815, non verrà però ultimata dal Catera, morto prima di poter completare l'opera. A lui succederanno il fratello Silvestro insieme a Giuseppe Chindemi e Giuseppe Lucca. Cfr. G. AGNELLO, *Il SS. Sacramento nell'arte. Le argenterie del Duomo*, V-5, 1940, pp. 1-2.

50. Si avvale della collaborazione del Troia anche l'argentiere Decio Furnò, ricordato per il restauro settecentesco operato, in collaborazione con il socio Vincenzo Chindemi sulla *Cassa di S. Lucia* che, su disegno del pittore, realizza due *Ceroferari processionali* e un maestoso *Frontone argenteo* per l'altare maggiore «nella cui esecuzione la sua attività fu impegnata per più di 15 anni; opera di severa e composta nobiltà che pone l'artista siracusano tra i più degni e celebri argentieri siciliano del Settecento». G. AGNELLO, *Il SS. Sacramento...* V-5, 1940, p. 4. Sul pittore Mauro Troia cfr.: G. AGNELLO, *Pittori siciliani dei sec. XVI-XVII-XVIII: Mario Minniti Antonino Maddiona – Giuseppe Piccione – Francesco Callia – Mario Cordua – Antonino Calvo – Antonino Bonincontro – Mauro e Giuseppe Troia*, in "Archivi", VI, 1939, pp. 42-45 e L. SARULLO, in *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II, *Pittura*, a cura di M. A. SPADARO, ad vocem, Palermo 1993.

51. A tal proposito si rimanda ai seguenti articoli di Giuseppe Agnello: *Capitoli e ordinamenti degli orafi e degli argentieri dal XV al XVIII secolo*, in "Archivi", XXIII, 1956, pp. 99-115; *Orafi e argentieri dei secoli ...I*, Ibidem, pp. 265-294 e *Orafi e argentieri dei secoli XVI, XVII e XVIII.II*, Ibidem, pp. 343-361.

52. G. AGNELLO, *Capitoli e ordinamenti...*, 1956, p.1.

53. G. AGNELLO, *Siracusa nel Medioevo e nel Rinascimento*, Caltanissetta-Roma 1964.]

54. Si veda: V. DI PIAZZA, scheda n. 19, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, pp. 365-366.

55. G. AGNELLO, *Siracusa nel Medioevo...*, 1964, pp. 36-37.

56. Si veda a tal proposito il *Cassone* in legno intagliato del XV secolo custodito presso il Museo.

57. G. AGNELLO, *I tessuti e i ricami d'arte della Cattedrale di Siracusa e i loro recenti restauri*, in "Arte sacra", III, 1933, pp. 211-216 e *Ricami d'arte del Sei e del Settecento*,

in "Per l'Arte sacra", a. XII, 1935, pp. 26-34.

58. Si veda, per esempio, l'attività che fra Otto e Novecento Antonino Salinas svolge per il R. Museo di Palermo incamerando, con precisi intenti di salvaguardia, oggetti simili. Cfr.: *Le arti minori*, a cura di C. PIGLIONE – F. TASSO Milano 2000, p. 285.

59. G. AGNELLO, *I tessuti e i ricami d'arte...* 1933, p. 212. Si veda M. VITELLA, *Paramenti sacri di committenza vescovile: analisi storico-critica di alcuni manufatti tessili della Sicilia Occidentale*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, pp. 222-247.

60. G. AGNELLO, [Discorso di chiusura], in *III Mostra d'arte sacra. Rassegna regionale retrospettiva del paramento e dell'arredo (Caltanissetta, 14-28 aprile 1954)*, Caltanissetta 1954, pp. 11-14 e Id., *La III mostra d'arte Sacra a Caltanissetta (retrospettiva delle arti minori)*, in "Arte cristiana", XLII, 1954, pp. 242-248.

61. E. CALZINI, *Roste di ferro battuto in Ascoli Piceno*, in "L'Arte", IV, fasc. VI, 1901, pp. 9-12; M. REYMOND, *Il ferro*, in "L'Arte", XII, fasc. III, 1909, pp. 168-177.

62. O. HÖVER, *Il ferro battuto: forme artistiche del ferro battuto dal medioevo alla fine del XVIII secolo*, Milano-Roma 1927.

63. G. AGNELLO, *Un maestro del ferro battuto. Domenico Ruggeri*, in "Per l'Arte sacra", VI, 1929, pp. 72-78, restituito in: *Splendori di vita artistica. I cancelli in ferro battuto nella Cappella del SS. Sacramento della Cattedrale di Siracusa*, in "Vita nostra", IV-11, 1939, p. 2.; *Splendori d'arte nel Duomo di Siracusa. I cancelli in ferro battuto nella Cappella del SS. Sacramento*, in "L'Avvenire" (Cronaca siciliana), 15 novembre 1939, p. 2 e *Il ferro battuto in Sicilia*, in "Arte cristiana", LVIII, 1970, pp. 13-18.

64. Si vedano i seguenti interventi di Giuseppe Agnello: *Siracusa bizantina III*, in "Siculorum Gymnasium", 1931, pp. 99-107; *Le argenterie di Canicattini*, in Πεπραγμένα του Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου (Θεσσαλονίκη, 12-19 'Απριλίου 1953), επιδιόμενα επιμελεία Στ. Κυριακίδου, 'Α. Ξυγγοπούλου καί Π. Ζέπου, Α', 'Αθηναί, Τυπογραφείον Μυρτίδη, 1955 ('Εκδόσεις 'Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών. Περιοδικόν «'Ελληνικά », παράρτημα αριθ. 7), pp. 110-125; *Cimeli bizantini della Sicilia. La piastra di Enna*, in "Nuovo Didaskaleion", V, 1953-55, pp. 75-81; *Cimeli bizantini. La stauroteca di Lentini*, in "Siculorum Gymnasium", IV, 1951, pp. 85-89.

65. G. AGNELLO, *Croci bizantine di Sicilia*, in "Siculorum Gymnasium", VI, 1953, p. 88.

66. Cfr., S. CUCCIA, *Crocette lignee bizantine in Sicilia*, in "Sicilia", n. 56, Palermo 1967, pp. 25-32 e *Tracce d'Oriente. La tradizione liturgica greco-albanese e quella latina in Sicilia*, catalogo della mostra a cura di M.C. DI NATALE, Palermo 2007, pp. 72-79.

Iolanda Di Natale

Il contributo di Giuseppe Agnello allo studio delle arti decorative in Sicilia

GLI AUTORI

Damiano Anedda

Dottore di Ricerca in Storia dell'arte comparata, civiltà e culture dei paesi mediterranei, assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio dell'Università degli Studi di Cagliari

Roberta Cruciatà

Dottoranda in Analisi, Rappresentazione e Pianificazione delle risorse territoriali, urbane e storiche-architettoniche e artistiche. Indirizzo Arte, Storia e Conservazione in Sicilia, Università degli Studi di Palermo

Dora Liscia Bemporad

Professore associato di Storia delle Arti Applicate e dell'Oreficeria e di Storia dell'Arte Moderna, Università degli Studi di Firenze

Sergio Intorre

Dottore di Ricerca in Storia dell'Arte Medievale, Moderna e Contemporanea in Sicilia

Giovanni Travagliato

Prof. a contratto di Storia dell'Arte Medievale, Università degli Studi di Palermo; Vicedirettore dell'Archivio Storico Diocesano di Palermo

Elvira D'Amico

Dirigente responsabile dell'Unità operativa dei Beni Storici, Artistici e Iconografici della Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali di Palermo.

Mauro Sebastianelli

Consulente per la Conservazione ed il Restauro delle collezioni del Museo Diocesano di Palermo e del Museo Regionale di Palazzo Mirto di Palermo

Cristina Costanzo

Dottoranda di Ricerca in Storia dell'Arte Medievale, Moderna e Contemporanea in Sicilia

Ivana Bruno

Ricercatore, Settore scientifico-disciplinare L-ART/04 – Museologia e critica artistica e del restauro, Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

Iolanda Di Natale

Storico dell'arte

**Osservatorio per le Arti Decorative in Italia
"Maria Accascina"
Università degli Studi di Palermo
Ex Hôtel de France, Piazza Marina (Salita Intendenza)
90133 Palermo**

**Tel.: 091 23893764
E-mail: oadi@unipa.it
Sito: www.unipa.it/oadi**