

Collana diretta da

Rosanna Cioffi

Comitato scientifico

José Maria Morillas Alcázar, Sergej Androsov, Maria Concetta Di Natale, David Ekserdjian,
Riccardo Lattuada, Benito Navarrete, Alessandro Rovetta e Philippe Sénechal

Comitato redazionale

Nadia Barrella, Gaia Salvatori, Ornella Scognamiglio

ROSANNA CIOFFI
ORNELLA SCOGNAMIGLIO

MOSAICO

TEMI E METODI D'ARTE E CRITICA
PER GIANNI CARLO SCIOLLA

VOLUME SECONDO

LUCIANOEDITORE

In copertina

Mosaico con alberi da frutta, volatili e vasellame. Roma, Basilica di Santa Costanza
Fotografie di Domenico Ventura

Il volume è stato pubblicato:
grazie ai fondi MIUR-Prin 2008,
con un contributo della Banca d'Italia, filiale di Caserta.

Si ringrazia il Dipartimento di Studi Culturali Arti Storia e Comunicazione
dell'Università degli Studi di Palermo

Via P. Francesco Danza, 7
Piazza S. Maria la Nova, 44
801338 Napoli
Tel./Fax 081.5525472 - 081.5521597 - 081.5538888
<http://www.lucianoeditore.net>
e-mail: info@lucianoeditore.net

ISBN 978-88-6026-151-9

INDICE

VOLUME SECONDO

LUCA CIANCABILLA	
Cenni sopra diverse pitture staccate dal muro e trasportate dall'Italia in Gran Bretagna e specialmente di due affreschi bolognesi di Ludovico Carracci e Guido Reni	385
LINDA BOREAN	
Le Gallerie dell'Accademia di Venezia e i quadri della collezione Manfrin. Il ruolo di Pietro Selvatico	397
ALMERINDA DI BENEDETTO	
La Storia dipinta: Domenico Morelli e il Sacco di Capua	407
CRISTINA GALASSI	
La formazione delle pinacoteche comunali nell'Umbria postunitaria tra dispersioni e <i>connoisseurship</i>	417
LAURA GALLO	
Un dipinto di Giuseppe Isola nel castello di Racconigi	425
ANTONELLA TROTTA	
Il futuro nel passato. Storia dell'arte e retorica nazionale nell'Italia unita	433
FRANCO BERNABEI	
Riegl e i filosofi	439
JOHANNA VÄKKÄRI	
J.J. Tikkanen's filing cards on art history of expressions, gestures and movement	455
SIMONE FERRARI	
Fra Bramante, Leonardo e Jacopo de' Barbari: il punto di vista di Alfredo Melani	465
GIUSEPPINA PERUSINI	
Simon Horsin-Déon e la vendita della collezione Turinetti di Cambiano (Torino 1857)	471

NADIA BARRELLA Spunti dalla stampa periodica: aspetti del museo ottocentesco ne «L'Illustrazione Italiana»	483
MARIA CONCETTA DI NATALE Metodologia per lo studio delle opere d'arte decorativa: alcuni esempi siciliani	497
ENZO BORSELLINO Mercato dell'arte e tutela dopo l'Unità: il caso degli affreschi del Maestro dell'Incoronazione di Urbino	513
GIOACCHINO BARBERA Una scheda sul sipario di Paolo Vetri per il Teatro Alfonso Rendano di Cosenza	525
M. GIULIA AURIGEMMA 1911: il Congresso Artistico Internazionale di Roma	531
MARIA ROSARIA DE ROSA Max Dvořák lettore del Manierismo (e dell'Espressionismo tra le righe nascoste)	543
ANNAMARIA DUCCI "Grand Canyon". Ancora su Focillon e la storia (a partire da alcuni appunti inediti)	551
GIULIANA TOMASELLA La funzione dei musei civici nella vita municipale italiana: riflessioni d'inizio secolo di uno storico dell'arte	561
ROSANNA CIOFFI Angelo Conti e la valorizzazione dei musei napoletani. Dalle pagine del «Marzocco» e da alcuni documenti inediti	569
GAIA SALVATORI Gli scritti sull'arte figurativa di Alfredo Gargiulo: da «La Critica» a «Vita Artistica»	583
ANGELO TRIMARCO La modernità, il "rimodernamento"	593
SIMONETTA LA BARBERA <i>Lineamenti e motivi di storia dell'arte siciliana</i> : le riflessioni di Enzo Maganuco su alcuni temi di arte siciliana	601
MARIA PASSARO "To open eyes". L'insegnamento artistico di Josef Albers	611

MARTA NEZZO	
La cappella degli Scrovegni durante la seconda guerra mondiale	619
VINCENZO TRIONE	
Il grande colorista. Michelangelo Antonioni tra cinema e pittura	629
STEFANIA ZULIANI	
Collezione di idee. Uno sguardo sulla “nuova museologia”	639
SILVIA BORDINI	
Su alcune parole della critica d’arte contemporanea	647
BIBLIOGRAFIA	657
INDICE DEI NOMI	745
TAVOLE	783

MARIA CONCETTA DI NATALE

Metodologia per lo studio delle opere d'arte decorativa: alcuni esempi siciliani

L'attenzione a quelle arti, che ormai solo convenzionalmente si definiscono “minori”, si esplicita solo alla fine del XIX secolo, ma in quello successivo si accresce l'interesse e si avvia lo studio, talora anche analitico, di tali specifici settori artistici. Per ricostruire la storia delle arti decorative non mancano, infatti, all'affacciarsi del secondo millennio, gli studi specialistici che nel XX secolo ne hanno indagato motivazioni e chiarito alterne vicende e denominazioni. Un *excursus* storico fondamentale in tal senso offre il volume di Ferdinando Bologna *Dalle arti minori all'industrial design*¹, che analizza un ampio periodo che dal Medioevo si spinge fino al XX secolo.

Non è poi casuale che Gianni Carlo Sciolla, in un suo fondamentale intervento al convegno di studi in onore di Maria Accascina, tracci la storiografia relativa alla *Riscoperta delle arti decorative in Italia nella prima metà del Novecento*². Sciolla, con la matura consapevolezza che contraddistingue tutti i suoi studi, partendo dall'osservazione che «il recupero critico novecentesco delle arti decorative ha inizio, come è noto, con lo scadere del secolo XIX e in particolare con la Scuola viennese», delinea un percorso degli studi sulle arti «un tempo definite minori o applicate o preziose» dagli scritti fondamentali di Riegl alla prima metà del Novecento³. Egli si sofferma non solo sul pensiero di importanti studiosi, come Adolfo Venturi⁴ e Pietro Toesca⁵, ma analizza anche le riviste specialistiche di arte decorativa sorte in quel periodo⁶, ricorda le esposizioni di «arte sacra antica e moderna»⁷ e ripercorre le principali «mostre di arte decorativa»⁸.

Facendo pertanto riferimento e rimandando a tale specialistica e mirata lettura della storia e della storiografia delle “arti decorative” mi limiterò a tracciare solo un breve *excursus* dell'applicazione metodologica della ricerca e dello studio di tali opere d'arte in Sicilia.

La divisione per settori delle opere d'arte è convenzionale e strumentale, poiché in realtà sono tutte prodotte di un unico fare e differiscono per materia e forma espressiva, quando il maestro è comunque un artista. Gianni Carlo Sciolla nota che «l'arte decorativa [...] si presenta bilanciata tra finalità estetica e funzionale, tra utilità e bellezza» e ne sottolinea «la pari dignità delle altre forme considerate superiori (architettura, scultura, pittura) perché come queste è espressione del linguaggio dell'artista»⁹. La suddivisione in sottosectori consente che nella dizione di arti decorative vengano raccolte opere diverse per materiale e tecniche realizzative: ori, argenti, gemme, coralli, avori, madreperle, tartarughe, legni, marmi, pietre dure,

tessuti, ricami ecc. Convergenza di modi, stili, elementi decorativi e analoghe direttive della committenza consentono tuttavia una lettura univoca e globale delle diverse sezioni delle arti decorative, all'interno della più ampia unitaria matrice del grande complesso dell'arte tutta.

Il metodo di studio per le opere d'arte in genere è sempre lo stesso: la ricerca scientifica si basa sulla stessa metodologia che non può prescindere da un lato dall'indagine sul campo, dalla visione diretta dell'opera d'arte, indispensabile per una puntuale conoscenza di materiali, tecniche artistiche e stili, e dall'altro dalla ricerca d'archivio e delle notazioni manoscritte e a stampa, per una indispensabile globalità conoscitiva. Non si può studiare un'opera d'arte singolarmente e asetticamente, ma bisogna inserirla in un più ampio patrimonio socio-culturale e storico-artistico che ne consenta una più aderente e completa acquisizione. Fondamentale importanza riveste poi l'indicazione della committenza e la funzione originaria dell'opera d'arte, indispensabile per la correlata comunicazione simbolica, espressa anche tramite messaggi di iconografia e iconologia. L'indagine sull'opera d'arte decorativa deve spaziare, dunque, dalla materia e dalle tecniche allo stile e alla personalità dell'artefice, dalla committenza alla simbologia, elementi tutti rintracciabili attraverso la visione diretta e la ricerca delle fonti. Le attività stesse di maestri d'arte diversi si intersecano talora tra loro e in una stessa opera o in più complessi apparati decorativi può convergere il fare di più figure dalle specializzazioni affini, che si ispirano agli stessi repertori figurativi più diffusi al loro tempo. Famosi artisti si cimentano anche in opere per materia e tecnica solitamente appannaggio piuttosto di abili artigiani, segni tutti che consentono di sottolineare quanto sia labile il confine tra arti e maestranze diverse.

Nell'ambito di una ricerca interdisciplinare che miri alla conoscenza, alla salvaguardia, alla conservazione, al restauro scientifico e alla divulgazione delle opere d'arte decorativa sono, pertanto, strumenti complementari indispensabili da un lato la ricerca storico-artistica, dall'altro la conoscenza delle tecniche e dei materiali utilizzati. Per citare ancora Gianni Carlo Sciolla «La tecnica [...] elemento peculiare del fare artistico, anche nelle arti decorative non va ridotta ad atto puramente materiale né inteso come semplice esercizio o pratica di mestiere; ma è connotato espressivo e individuale, che attraverso l'elaborazione del materiale trasmette l'invenzione e l'immaginario dell'artista»¹⁰. Se la ricerca storico-artistica si basa, indistintamente per tutte le opere d'arte, sulla visione diretta del manufatto indagato con l'analisi di tutti gli elementi formali e stilistici, nonché delle tecniche di realizzazione che, con le loro peculiari variazioni, ne consentano una prima valutazione conoscitiva, nello specifico delle opere d'arte decorativa, in tale fase, si procede anche al rilevamento di marchi, punzoni, sigle, oltre che firme e iscrizioni. La successiva fase di ricerca si articola nell'individuazione di fonti archivistiche e bibliografiche, testi manoscritti e a stampa, per il completamento dell'indagine, senza prescindere dai raffronti stilistici con analoghe produzioni della stessa e di altre tipologie dello stesso periodo storico. Ulteriori elementi di ricerca puntano non solo sulla figura dell'artista artefice dell'opera, ma anche sulla contestualizzazione, sul tipo di committenza e sul pubblico cui l'opera è destinata. L'approccio interdisciplinare fornisce inoltre margini di ulteriore attendibilità riguardo la collocazione spazio-temporale e un prezioso ausilio, attraverso la diagnostica applicata ai beni culturali, alla conoscenza e alla conservazione delle opere d'arte.

Nell'esemplificare la metodologia di ricerca in Sicilia, non si può prescindere dal ricordare il metodo di studio di quell'insigne figura di studioso, vero padre della storia dell'arte siciliana, che fu Gioacchino Di

Marzo¹¹. Questi in uno dei suoi numerosi fondamentali testi, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, scritto nei lontani anni '80-'85 dell'Ottocento, da acuto interprete qual era dell'attività artistica del passato, dotato di una disposizione mentale e di un atteggiamento culturale che per tanti aspetti si possono ritenere moderni, non tralasciò di dedicare un importante capitolo all'*Oreficeria in Sicilia nei secoli XV e XVI*, dove con il pretesto di focalizzare la trattazione sugli argentieri Nibilio e Giuseppe Gagini, ultimi rampolli della prestigiosa famiglia di scultori, tracciò invece, per la prima volta, una vera e propria storia dell'argenteria in Sicilia, indagando minuziosamente un arco di tempo ben più vasto di quello che si era prefisso nel titolo¹². Principale merito dell'infaticabile studioso, al di là del fatto di essere stato il primo a cercare di ricostruire organicamente una storia dell'argenteria siciliana, è quello di avere affrontato lo studio di quest'arte, che al suo tempo ancora faticosamente cercava di affrancarsi dalla restrittiva definizione di "minore", nell'ambito della congiuntura storica segnata dalla diffusione delle arti applicate nel XIX secolo, con lo stesso metodo scientifico con cui trattava delle altre arti, dalla pittura alla scultura. Lo studioso affronta il tema ben sapendo che «la storia d'un arte non si abbia da scrivere se non con i suoi monumenti dinanzi agli occhi» e che «un'immensa ricchezza di memorie apprestan gli archivi, offrendo alla storia un campo finora inesplorato ed abbondantissimo»¹³. Giacchino Di Marzo mostra, dunque, di avere pienamente acquisito strumenti e metodi dello studio "scientifico", dell'indagine sul campo e della conoscenza diretta dell'opera d'arte, nonché della paziente meticolosa disamina dei documenti d'archivio che sa applicare con magistrale padronanza a tutti i campi dell'arte siciliana.

La ricerca d'archivio in Sicilia viene quasi poeticamente rivissuta poi da Pietro Lanza di Scalea, al quale va il merito di avere per primo cercato di ricostruire una storia del gioiello siciliano nel Medioevo e nel Rinascimento attraverso «inventari, testamenti, contratti dotali»¹⁴. L'erudito nel suo lavoro su *Donne e gioielli in Sicilia*, dato alle stampe nel 1892, così scrive: «Un gioiello ci può svelare l'abilità di un orafo, i segreti della vanità femminile, le vicende di un avvenimento leggendario, e, tolto dalle pagine tarlate e polverose di un registro ove lo confinava un notare, esso si trasformerà agli occhi del ricercatore; la parola, impressa sulla carta ingiallita dal tempo, piglierà forma e disegno e ci svelerà la fattura, l'uso, il valore dell'oggetto che indica»¹⁵.

Dalla fondamentale ricerca di Pietro Lanza di Scalea è possibile trarre notizie su numerose tipologie di gioielli, dal Medioevo al Rinascimento in Sicilia, consentendo così l'ideale ricostruzione di monili pressoché totalmente perduti. Rarissimi sono infatti i gioielli sopravvissuti nell'isola riconducibili a quel periodo storico, fatta eccezione per qualche rara opera ancora custodita nel più antico tesoro superstite dell'isola, quello di Sant'Agata della Cattedrale di Catania¹⁶. Come lo studioso suggerisce, vengono incontro le immagini dei gioielli raffigurati nei dipinti dell'epoca, con privilegio per alcune categorie, come ad esempio ritratti o scene di Adorazione dei Magi, anche se questi non riportano necessariamente gioie tipiche di un'area di produzione, ma riproducono, comunque, quelle di maggiore circolazione culturale, che potendo spesso coincidere, consentono in ogni caso una conoscenza delle tipologie di monili diffusi in un determinato periodo in una sia pure ampia area geografica.

Seguendo solo per grandi linee gli studi di oreficeria e argenteria siciliana, scegliendo i più significativi esempi, si passa a Maria Accascina, grande studiosa del XX secolo alla quale va il merito di essersi dedicata alla conoscenza delle arti decorative siciliane. Le sue ricerche, fortemente innovative per i tempi, sono

segnate da alcune significative tappe come la mostra dell'*Arte sacra nelle Madonie*, realizzata nel Convento dei Padri Riformati di Petralia Sottana nel 1937¹⁷, per poi giungere, attraverso una lunga e significativa messe di pubblicazioni diverse, a quei testi fondamentali che furono *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo* del 1974¹⁸ e *I Marchi delle argenterie e oreficerie siciliane* del 1976¹⁹.

La studiosa, che profonde un'irrefrenabile passione in tutti i suoi lavori, alla quale si deve la prima storia dell'argenteria siciliana, portò con sé un sogno irrealizzato, un "ambizioso progetto": «scrivere una storia dell'arte di Sicilia in vari volumi, Medioevo, Rinascimento, Barocco, Barocchetto, Ottocento, in cui tutte le arti fossero trattate *pares inter pares*»²⁰. È proprio in questa frase che si manifesta la grande sensibilità e la profonda padronanza dell'arte siciliana della studiosa, consapevole che la conoscenza ampia e generalizzata di tutti le arti è condizione imprescindibile per potere affrontare lo studio di una sola di esse e comprenderne le più recondite connessioni al di là della convenzionale ormai desueta etichettatura che ne quantizza il valore distinguendole in "minori" e "maggiori". Le era perfettamente chiaro, infatti, il concetto della poliedrica sfaccettatura di quel solo e unico complesso che è la Storia dell'arte, considerata segno tangibile ed estremamente vario attraverso il tempo del fare dell'uomo ed espressione, spesso felice, del suo intelletto.

Se le ricerche e gli studi vanno avanti, sono proprio i testi come quelli di Maria Accascina che spingono a continuare le indagini con frenetica passione e metodo rigoroso.

Non si ritiene in questa sede di poter ricordare tutti gli studiosi che hanno offerto il loro contributo, in ogni caso prezioso, alla costruzione della storia dell'argenteria e dell'oreficeria siciliana né tanto meno a quella delle arti decorative tutte in Sicilia, e che diventano ogni giorno fortunatamente più numerosi, mostrando quanto positivamente cresca tra i ricercatori siciliani l'interesse per la propria storia, per la propria arte, per le proprie radici²¹.

Tornando all'oggetto degli studi, all'opera d'arte, di fondamentale interesse si rileva l'indagine degli elementi decorativi compresenti analogamente nei più diversi manufatti che costituiscono non solo un elemento comune, ma uno dei segni per ricondurle a datazioni tenendo conto del cambiare degli stili attraverso il tempo. Elementi decorativi con fiori e foglie di cardo, ad esempio, ornano opere di tipologia diversa tra XV e XVI secolo²².

Il variare poi degli stili e delle tipologie nel tempo è esemplificabile per le suppellettili liturgiche d'argento dall'esame degli ostensori il cui passaggio da quello architettonico a quello solare, a raggiera, costituisce un elemento di fondamentale importanza insieme ad altri per la datazione. Dall'ostensorio architettonico dalle esuberanti forme goticeggianti che sviluppano in altezza emblematiche cattedrali di gusto gotico-catalano nei secoli XIV, XV e XVI, tra cui quelli degli Arfè in Spagna, con analogia tipologia delle cornici lignee di polittici e gonfaloni processionali dagli ornati a foglie di cardo, come l'ostensorio monumentale del 1534 di Paolo Gili del Museo Alessi di Enna, si passa a quelli sempre architettonici ma di ispirazione rinascimentale italiana, non più caratterizzati da strutture culminanti con archi a sesto acuto, guglie e pinnacoli, ma con elementi con archi a tutto sesto e cupole, come quello di Antonio Cochula del 1567 della chiesa di Santa Maria Maggiore di Randazzo²³. Fino a quando disposizioni liturgiche, come quella promulgata dal cardinale Giannettino Doria nel 1610, secondo la quale il vescovo avrebbe dovuto portare a mano l'ostensorio durante la processione del *Corpus Domini*, spingevano alla sostituzione dell'ostensorio monumentale architettonico

con quello più maneggevole e, non a caso, raggiato, simbolicamente solare²⁴. Le varie tipologie di raggiera consentono, peraltro, di ricondurre l'opera a momenti storici diversi da un lato e a maestranze differenti dall'altro. Così dalla raggiera degli ostensori seicenteschi, caratterizzata dall'articolato alternarsi di lance e fiamme, si passa a quella settecentesca, tutta lanceolata, fitta di raggi²⁵. L'analisi ancora più dettagliata dei raggi, che talora culminano con elementi floreali a mo' di calici, rimandando ai tulipani, i fiori preferiti nel periodo barocco, lascia identificare specifiche aree di produzione, come in Sicilia quella messinese, dove emergeva la bottega degli Juvara²⁶, e l'esilità, non solo della raggiera, ma dell'opera tutta nella linearità del suo sviluppo verticale, consente di ricondurre ancora una volta a maestranze diverse, come nello specifico esempio a quella trapanese, dominata nel primo Settecento dalla bottega degli argentieri Lotta²⁷.

Osservando poi base e fusto si può evidenziare il passaggio dalla base polilobata e dal fusto con nodo architettonico, di ricordato gusto goticeggiante, a quella circolare e a quello con nodo ovoidale, del periodo della maniera, la cui diffusione in Sicilia deriva dall'area napoletana, al nodo sempre più rotondeggiante e arricchito, come peraltro pure la base, da testine di cherubini alate, con massima esplosione nel periodo barocco. La maggiore o minore plasticità delle stesse figure angeliche consente talora di distinguere produzioni di aree diverse, come quella in cui queste sono talmente plastiche da raggiungere anche il tutto tondo, nella parte orientale dell'isola, o quella in cui tendono ad un effetto maggiormente pittorico, come nella parte occidentale. La differenza tra gusto spiccatamente pittorico e gusto assolutamente plastico consente talora di distinguere anche l'ambito di produzione ad esempio dei paliotti d'altare in materiali diversi da quelli in argento, a quelli ricamati, a quelli in marmi *mischi*, tanto diffusi nell'isola. Caratterizzano, infatti, quelli dell'area occidentale realizzazioni di gusto pittorico con scene di illusionismo prospettico, talora nel periodo tardo barocco di raro virtuosismo, sia in commesso marmoreo, sia ricamati con il punto pittura, sia in argento, con una sovrapposizione di piani diversi, mentre quelli della parte orientale della Sicilia vengono ornati con vistosi elementi a tutto tondo, realizzati a fusione quelli d'argento, o con imbottiture quelli ricamati, con esuberanti inserti a tramischio e con aggettanti putti a tutto tondo quelli marmorei²⁸. L'ausilio della tecnica diviene pertanto talora fondamentale per la datazione o l'attribuzione di un'opera a una determinata area culturale²⁹.

Con il corallo, materiale carico di significati simbolici e valore apotropaico, vengono realizzati anche fastosi calici, opere della famosa maestranza dei corallari trapanesi, che pur presentando talora temi classici, ad esempio con elementi come cammei, consentono tuttavia una chiara distinzione tra la produzione del periodo del classicismo e quello del neoclassicismo, grazie alle diverse tecniche realizzative, di cui si evidenzia così l'importanza, usate nelle due epoche dagli artisti trapanesi. La tecnica del periodo manierista e della prima età barocca è, infatti, quella del retroincastro, consistente nell'inserimento dal verso della lastra di rame dorato di elementi di corallo levigato, virgole, puntini, tondini, o anche cammei, poi chiusi dal verso con pece nera e cera e da un'altra lastra di rame dorato finemente punzonata, il tutto sempre contornato da smalti per lo più bianchi o blu. Dalla fine del Seicento la tecnica del retroincastro è sostituita da quella della cucitura, cioè dal fissaggio degli elementi di corallo, non più semplici ma per lo più fitomorfi, al rame dorato tramite fili metallici e pernetti, nonché dall'assenza dello smalto, sostituito talora da filigrana d'argento e pietre policrome, talaltra da materiali diversi, come la madreperla e l'avorio, che finiscono con il divenire protagoniste delle opere, fino alla diminuzione del corallo e alla sua sostituzione totale, indicazioni tutte che

consentono, ormai, di precisare la datazione delle opere del XVII e del XVIII secolo³⁰.

La tipologia dello smalto presente sulle cornici dei capezzali trapanesi può consentire per analogia l'individuazione di gioielli siciliani, solitamente non considerati produzione isolana perché affini a quella similare spagnola diffusa nell'area mediterranea³¹. Così le catene, definite dagli antichi inventari conservati negli archivi "pizzate", caratterizzate da segmenti aurei ornati da smalti per lo più bianchi e azzurri o bianchi e rossi con elementi cruciformi centrali, hanno puntuale riferimento nelle cornici di taluni capezzali di corallo della fine del Cinquecento, inizio del Seicento, tipici delle realizzazioni della maestranza trapanese che consentono per conseguenza di poter individuare come siciliane anche opere di oreficeria, prive di corallo³². Peraltro i corallari trapanesi dovevano lavorare fianco a fianco con esperti smaltatori, adusi a ornare similmente opere di corallo e di oreficeria. L'analogia poi di smalti bianchi che lasciano comparire dal fondo screziature auree ora in opere di oreficeria ora in cornici di capezzali di corallo, consentono ancora una volta per analogia l'individuazione di gioielli siciliani. Tali smalti sono rilevabili, ad esempio, nella pietra stregonia con smalti bianchi e verdi da un lato e bianchi e azzurri dall'altro circondanti i due cammei di corallo della Madonna e di Gesù del Museo Regionale Pepoli di Trapani, proveniente dal tesoro della Madonna del Santuario dei Padri Carmelitani della città e nei cammei con le fatiche di Ercole del bracciale dello stesso museo e dalla stessa provenienza, nonché nei cammei con angeli che recano i simboli della passione di Cristo del calice attribuito a Matteo Bavera dello stesso fondo museale, proveniente dalla chiesa di San Francesco, che consentono di individuare tali opere di oreficeria non solo come siciliana, ma anche come peculiari manufatti di maestri trapanesi³³. Tale modo di trattare lo smalto ha contribuito all'individuazione di tutta una tipologia di oreficeria siciliana, anche se priva di corallo³⁴. Gli smalti siciliani cinque e seicenteschi, sia profusi in monili aurei che in suppellettili liturgiche d'argento, dove talora i marchi nel garantire la qualità della lega usata forniscono fondamentali informazioni sul luogo di produzione, si caratterizzano comunque per l'uso di interrompere l'omogeneità della pasta vitrea con tondini, puntini, stelline auree, come ad esempio nel piccolo pendente d'oro con la Madonna di Trapani in corallo inserita in un'edicola ornata da smalti policromi interrotti da tondini e stelline auree della fine del XVI secolo, già della collezione Whitaker, e la custodia dell'ostensorio architettonico siciliano d'argento pressoché coevo del Victoria and Albert Museum di Londra, dove dietro la figura della Madonna con il Bambino compare un cielo di smalto blu illuminato da stelline d'oro³⁵. Puntini e minuscoli elementi decorativi aurei interrompono gli smalti policromi delle maglie delle numerose catene di oreficeria siciliana, come quella donata nel 1621 dalla principessa di Paceco moglie di Don Placido Fardella alla Madonna di Trapani o l'altra pressoché identica donata alla stessa data (1621-1625) da Giulio Tedeschi al simulacro di Sant'Agata di Catania o ancora quella offerta, sempre nel 1621, come si rileva dai preziosi inventari, latori di innumerevoli fondamentali informazioni, dal cavalier Lucio Bonanno Gioeni a quello di Santa Lucia di Siracusa³⁶. Le date di donazione, trasmesse da quella preziosa fonte che sono gli inventari, mostrano non solo il gusto analogo di nobili famiglie di committenti siciliani, ma il periodo di diffusione in Sicilia di tali monili, i cui modelli spagnoli già circolavano nell'area mediterranea dal secolo precedente. La caratteristica poi di spezzare la pasta vitrea degli smalti con tondini neri su fondo bianco e viceversa è acclarata dal caposaldo dell'oreficeria palermitana barocca che è la corona della Madonna della Visitazione di Enna del 1653, la cui certificazione documentaria, supporto privilegiato di conoscenza, quale opera dei

fratelli orafi palermitani Leonardo e Giuseppe Montalbano, conferma come tipicamente siciliani tali caratteri e pertanto distintivi dell'oreficeria dell'isola³⁷. La forte policromia e i caldi toni caratterizzano in generale tutta l'arte siciliana fortemente legata alla luminosità, alla solarità dell'isola.

Si è già evidenziato come la ricerca dei documenti d'archivio offra elementi importanti per la datazione anche attraverso l'individuazione di termini *ante quem* per la realizzazione, dall'elencazione in precisi inventari dove talora numerose opere d'arte decorative vengono citate. Tali citazioni documentarie forniscono inoltre indicazioni sulle gemme utilizzate, sul valore del monile, talora stimato da un gioielliere siciliano di cui rivelano il nome, raramente sull'orafo autore, ma spesso sul committente o sul proprietario o sull'eventuale donatore, qualora si tratti di inventari di doni a famosi Santuari³⁸. Definizioni fornite dagli inventari come "gioia spagnola", o "gioia alla spagnola" o gioia "all'uso di Palermo", che compaiono sovente negli inventari, come quello dei beni mobili del Convento dei Padri Carmelitani, che elenca più volte nei secoli il tesoro dei monili donati alla Madonna di Trapani, consentono di individuare la produzione di un'opera e di distinguere un gioiello spagnolo da uno siciliano di ispirazione spagnola, da un altro di più marcata originalità siciliana³⁹. Non a caso la Spagna dettò per secoli la moda in tutta l'Europa, non solo nel vicereame di Sicilia. Si possono così con più cognizione individuare gli elementi distintivi delle produzioni affini, ad esempio i monili spagnoli della tipologia sopra ricordata hanno due sole catenelle e al centro una goccia pendente, solitamente una perlina, quelli di fattura siciliana hanno tre catenelle e mentre i primi sono conclusi da non più di tre gocce pendenti, i secondi ne hanno almeno cinque. A una più antica importazione di modelli spagnoli dovette dunque subentrare una moda di gioielli alla spagnola, che pur imitando i primi se ne distinguevano per peculiari differenze, a dimostrazione di una certa originalità degli orafi siciliani, fino al momento in cui queste caratteristiche diventano sempre più particolari dell'oreficeria siciliana, creando quell'originalità che consentiva la definizione «all'uso di Palermo»⁴⁰.

Esistono poi delle rare raccolte, ma di grande importanza, di disegni di oreficeria, come quelle dei *Pasantes*, gli orafi spagnoli che dovevano passare la prova d'esame per diventare maestri e che costituiscono nei *Llibres* dell'*Instituto Municipal de Historia de la Ciudad* di Barcellona, una fonte di raffronto per le diverse tipologie di monili che si diffondono nel tempo non solo in Spagna ma per secoli in tutta l'area mediterranea e in Sicilia particolarmente dal 1415, data di inizio del vicereame spagnolo, fino al periodo barocco⁴¹.

La particolare tipologia dei pendenti a tre catenelle del XVII secolo consente come ulteriore riprova di individuare quale produzione dell'isola, rispetto ai modelli iberici, tali monili, ancora una volta passando dal pendente con figura centrale in corallo, ad esempio quello con la Madonna di Trapani del Museo Pepoli, a quelli tutti in smalto e gemme, come l'altro analogo con figura femminile di collezione privata di Catania⁴². Le catenelle di questi pendenti, peraltro, ripropongono in piccolo i motivi decorativi, gli ornati in smalti policromi e le rosette, talora in corallo in taluni esemplari, come in quello ricordato con la Madonna di Trapani, delle caratteristiche lampade di rame dorato e corallo, dovute alla maestranza trapanese, come le catene della famosa lampada del 1633 di Fra Matteo Bavera, del Museo Pepoli di Trapani, proveniente dalla chiesa dei Francescani della città⁴³. L'analogia con le rare opere recanti l'indicazione dell'anno e la firma, offre, ancora una volta, dunque, importanti elementi per la datazione di altre simili e non solo della stessa tipologia e degli stessi materiali.

È significativo ricordare che gli studiosi trapanesi nei secoli si distinguono per avere avuto contezza dell'importanza della produzione artistica decorativa per l'economia della città e non disdegnarono di soffermarsi su opere d'arte e maestri locali fornendo importanti notizie. Padre Benigno da Santa Caterina, ad esempio, nella sua opera manoscritta del 1810, nella parte dedicata a Trapani profana, nel capitolo delle *Belle Arti di Trapani* nota che «vi sono in Trapani diverse scuole di scoltura, nelle quali si lavora non perfettamente meno in grande, che in piccolo ogni sorta di pietre Ambra, in Corniola, in Agata in Diaspro», sottolineando che si tratta di un'«arte meravigliosa che ha reso celebre la città di Trapani»⁴⁴. Si rende, pertanto conto dell'importanza del lavoro delle maestranze trapanesi per la città, come aveva già notato Vincenzo Nobile nel 1698⁴⁵.

Figura di spicco tra gli studiosi trapanesi dell'Ottocento è poi Giuseppe Maria Di Ferro cui si deve la ricerca sulla vita e sulle opere degli artisti trapanesi, tra cui emergono quelli delle arti decorative nei quattro volumi della *Biografia degli uomini illustri trapanesi*⁴⁶. Nella sua *Guida per gli stranieri in Trapani*, edita nel 1825, significativamente sottolinea come «non posso dispensarmi di far conoscere allo straniero che anche le arti meccaniche abbiano quivi brillato in compagnia delle liberali»⁴⁷.

Un elemento di grande utilità per lo studio delle opere d'arte decorativa è costituito, come ricordato, dai marchi di fabbrica in genere e in particolare sulle oreficerie ed argenterie i marchi delle maestranze. Maria Accascina, nel suo ricordato volume sui marchi dell'argenteria siciliana, nota come nel pubblicare «le immagini visive dei marchi con l'indicazione dell'opera e il luogo, con l'aggiunta di riproduzioni fotografiche che dichiarano anche le qualità artistiche, con tutte le notizie sulla vita e le leggi dei vari consolati e le mutazioni nel tempo della bulla di garanzia, si è inteso offrire non soltanto la certezza della legalità della materia preziosa, ma la garanzia di una sicilianità troppo spesso negata specialmente per opere eccellenti. Si è inteso presentare uno strumento di lavoro che può penetrare ovunque: nei musei, negli istituti d'arte, nelle diocesi, nei conventi, nelle case, per far riconoscere le opere come siciliane e rilevarne epoca e valore e farle immettere nel patrimonio artistico che deve essere di tutti e per tutti; può raggiungere argenterie disperse e apolide e far dare una città, un nome, a questi artigiani e artisti siciliani che hanno saputo continuare per secoli, nonostante le violenze dell'uomo e della natura, una tradizione magnifica»⁴⁸.

Tali punzoni sono talora accompagnati da preziose date, talaltra offrono nel loro variare nel tempo importanti indicazioni cronologiche, e oltre all'area di fabbricazione recano informazioni sulla bottega o sul maestro artefice dell'opera. Il marchio della maestranza degli orafi e argentieri di Palermo, come hanno precisato gli studi di Silvano Barraja in occasione della mostra *Ori e argenti di Sicilia* del 1989, presenta, ad esempio, l'aquila dalle ali rivolte verso il basso fino al 1715, verso l'alto dopo questa data, accompagnata sempre dalla sigla RUP (*Regia Urbs Panormi*)⁴⁹. La comparsa poi delle iniziali del console della maestranza, che vidimando l'opera ne garantisce la qualità della lega, col passare del tempo accompagnate dalle due ultime cifre della data, e talora poi di quelle dell'argentiere che l'ha realizzata, le cui iniziali possono presentare minuscoli segni distintivi, costituiscono elementi di fondamentale importanza per la precisa datazione delle opere in argento e per la conoscenza della produzione artistica di abili maestri. I manufatti in oro, invece, in Sicilia, ebbero effettivamente apposto il marchio solo a partire dal 1758, come hanno ancora una volta precisato le ricerche di Silvano Barraja, malgrado le numerose ingiunzioni precedenti, data che si pone dunque come termine *post*

quem per tali opere punzionate⁵⁰. La soppressione delle maestranze dopo il 1826 portò all'unificazione dei marchi per tutta l'Italia meridionale e la Sicilia, così che si usò a Napoli il marchio con la testina di Partenope accompagnato da una cifra corrispondente alla caratura dell'argento o dell'oro⁵¹ e in Sicilia con la testina di Cerere accompagnata dalle stesse cifre⁵². Tutto ciò restò valido fino al 1872 quando dopo l'Unità d'Italia cambiarono ancora una volta le leggi relative alla marchiatura dell'oro e dell'argento⁵³.

I marchi sulle coppe dei calici in filigrana d'argento consentono di distinguere diverse aree di produzione della stessa, che non può per evidenti motivi tecnici ricevere il punzone, e di evidenziare peculiarità e differenze delle diverse manufatti. Per talune tipologie di oggetti, come le cornici di filigrana d'argento o d'oro dei medaglioni devozionali, l'individuazione dell'area di produzione può essere ulteriormente confermata dalla diversa fattura degli stessi, come ad esempio gli smalti dipinti diffusi in Sicilia, distinguibili per peculiari caratteristiche coloristiche e pittoriche tra Messina, Palermo e Trapani⁵⁴. Non si può ancora una volta non ricordare come a Messina alla fine del XVII secolo dominasse l'abile smaltatore Joseph Bruno che esportava le sue opere a «vari principi»⁵⁵ e che le caratterizzava per le peculiarità stilistiche oltre ad accompagnarle spesso con la firma.

Smalti dipinti con motivi floreali in monili siciliani tardo seicenteschi, come quelli di Joseph Bruno, «perfetto emulatore dei francesi»⁵⁶, che in quell'epoca erano i nuovi dominatori della moda europea nel campo dell'oreficeria⁵⁷, forniscono poi altri elementi di raffronto per le loro tonalità cromatiche e le sfumature con i fiori dei marmi mischi siciliani, come i tulipani così cari a orafi e argentieri del Seicento e caratteristici, quale elemento decorativo prediletto dell'epoca, delle più svariate opere d'arte, dalle stoffe ai dipinti, come il ricordato fiore di cardo lo era stato in secoli precedenti.

Per la datazione dei gioielli prima del 1758, come per le suppellettili d'argento nel caso che per motivi diversi, soprattutto frode, non fossero marchiate, divengono strumento di fondamentale importanza oltre alle tecniche e allo stile anche gli inventari in cui la citazione delle stesse costituisce un prezioso termine *ante quem*, se non la ancor più fortunata circostanza che a una minuziosa ricerca d'archivio corrisponda, come già ricordato, il rilevamento dell'atto di commissione dell'opera che riporti contemporaneamente il nome dell'artista, il suo committente e ne precisi la data di realizzazione⁵⁸.

L'identificazione del marchio V*P*, relativo a Vincenzo Papadopoli, come esempio tra tanti altri, è stato possibile solo grazie al ritrovamento di un documento d'archivio riferito a un'opera fortunatamente superstita e ben individuabile che recava il caratteristico punzone di quell'argentiere, consentendo di distinguerlo da altri dalle stesse iniziali, ma caratterizzati da segni distintivi diversi⁵⁹.

Nel XVIII secolo si passa dunque in Sicilia e nell'area mediterranea dall'influenza spagnola a quella francese, che detta leggi per nuove mode, costituendo un'ulteriore fonte di informazione per i riferimenti culturali cui si ispirano gli artisti da un lato e per la datazione dall'altro. I disegni a cui fare riferimento divengono quelli di Gilles Légaré⁶⁰. Da fonti siciliane dell'Ottocento, come Agostino Gallo, si hanno significative informazioni, tra cui quella che l'orafo siciliano Francesco Burgarello (1752-1782) «riceveva da Parigi i disegni delle mode per gli intrecci di collane e di gioie»⁶¹. Gli orafi siciliani attraverso i secoli si sono rivelati adusi a lavorare spesso su modelli non locali, riuscendo tuttavia ad elaborarli in maniera e con un stile del tutto personale caratterizzandoli tanto da consentire la ricostruzione della storia dell'oreficeria siciliana.

Note

- ¹ F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design*, Bari 1972.
- ² G.C. Sciolla, *La riscoperta delle arti decorative in Italia nella prima metà del Novecento. Brevi considerazioni*, in *Storia, critica e tutela nell'arte del Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, atti del convegno internazionale in onore di Maria Accascina (Palermo-Erice, 14-17 giugno 2006), a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2007, pp. 51-58. Cfr. Id., *Problemi teorici e modelli figurativi nelle riviste d'arte decorativa a Torino tra 1890 e 1911: una traccia di ricerca per la cultura del decadentismo*, in *Eclettismo e Liberty a Torino. Giulio Casanova e Edoardo Rubino*, catalogo della mostra (Torino, Accademia Albertina di belle arti, 18 gennaio - 5 marzo 1989), a cura di F. Dalmasso, Torino 1989, pp. 11-28.
- ³ G.C. Sciolla, *La riscoperta...*, cit., p. 51. Cfr. pure S. Scarrocchia, *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl vita e opere di un protagonista della cultura viennese*, Milano 2006.
- ⁴ G.C. Sciolla, *La riscoperta...*, cit., p. 52. Cfr. pure *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma, 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008, *passim* e in particolare G.C. Sciolla, *Il ruolo delle riviste di Adolfo Venturi*, pp. 231-236.
- ⁵ Id., *La riscoperta...*, cit., p. 53. Cfr. pure E. Castelnuovo, *Nota introduttiva a P. Toesca. La pittura e miniatura in Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino 1987.
- ⁶ G.C. Sciolla, *La riscoperta...*, cit., pp. 51-58. Id., *Problemi teorici...*, cit., pp. 11-28.
- ⁷ G.C. Sciolla, *La riscoperta...*, cit., pp. 51-58. F. Crivello, *L'esposizione d'arte sacra di Torino del 1898 e lo sviluppo degli studi sulla miniatura in Italia*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa», classe di Lettere e Filosofia, II, 1, 1997, pp. 97-143.
- ⁸ G.C. Sciolla, *La riscoperta...*, cit., pp. 51-58. Cfr. pure *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, catalogo della mostra (Torino, 23 settembre 1994 - 22 gennaio 1995), a cura di R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci, Milano 1994; *1923/1930. Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle esposizioni internazionali di arti decorative*, catalogo della mostra (Monza, Museo Civico dell'Arengario, 14 marzo - 9 maggio 2004), a cura di A. Pansera, M. Chirico, Cinisello Balsamo 2004.
- ⁹ G.C. Sciolla, *La riscoperta...*, cit., p. 56.
- ¹⁰ Ivi, p. 57.
- ¹¹ Cfr. M.C. Di Natale, *Gioacchino Di Marzo e le arti decorative in Sicilia*, in *Gioacchino Di Marzo e la critica d'arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno (Palermo, 15-17 aprile 2003), a cura di S. La Barbera, Palermo 2004, pp. 157-167.
- ¹² G. Di Marzo, *I Gagini e scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, Palermo 1880-1883, rist. Palermo 1980.
- ¹³ Ivi, pp. 602-605. Cfr. pure Id., *Notizie di alcuni argentieri che lavoravano pel Duomo di Palermo nel secolo XVI*, in «Archivio Storico Siciliano», n.s., III, 3, pp. 564-565.
- ¹⁴ P. Lanza di Scalea, *Donne e gioielli in Sicilia nel Medio Evo e nel Rinascimento*, Palermo-Torino 1892, rist. anastatica Bologna 1971.
- ¹⁵ Ivi, pp. 1-5.
- ¹⁶ Per il tesoro di Sant'Agata della Cattedrale di Catania cfr. M.C. Di Natale, *Il Tesoro di Sant'Agata. Gli ori*, in *Sant'Agata*, a cura di L. Doufour, Roma-Catania 1996. Si veda anche Ead., *Enrico Mauceri e il Tesoro di S. Agata di Catania*, 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. 141-156.
- ¹⁷ M. Accascina, *Ori, stoffe e ricami nei paesi delle Madonie*, in «Bollettino d'arte», gennaio 1938, pp. 305-517; Ead., *La Mostra d'arte sacra delle Madonie*, in «Giglio di roccia», III, 1, maggio-luglio 1937, p. 2. Cfr. pure M.C. Di Natale, *Maria Accascina storica dell'arte. Il metodo i risultati*, in *Storia...*, cit., pp. 27-50 e la raccolta di articoli: *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1934-1937. Cultura tra critica e cronaca*, a cura di M.C. Di Natale, vol. I, Caltanissetta 2006. Per una completa bibliografia di Maria Accascina cfr. il sito on-line dell'Osservatorio per le Arti decorative in Italia "Maria Accascina" (www.unipa.it/oadi).
- ¹⁸ M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974.
- ¹⁹ Ead., *I marchi delle argenterie e oreficerie siciliane*, Busto Arsizio 1976.
- ²⁰ Ead., *Oreficeria...*, cit., p. X.

- ²¹ Cfr. la bibliografia dei cataloghi delle mostre: *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, (Trapani, Museo regionale Pepoli, 1° luglio - 30 ottobre 1989), a cura di M.C. Di Natale, Milano 1989; *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, (Palermo, Albergo dei Poveri, 10 dicembre 2010 - 30 aprile 2001), a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001; *Il tesoro dell'isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*, (Praga, Vald tejnský palác, 19 ottobre - 21 novembre 2004), a cura di S. Rizzo, Catania 2008. Cfr. pure la bibliografia delle arti decorative in Sicilia sul sito on-line dell'Osservatorio per le arti decorative in Italia "Maria Accascina".
- ²² M. Accascina, *Oreficeria...*, cit., pp. 151-152. M.C. Di Natale, *Le croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale dal XIV al XVI secolo*, Palermo 1992.
- ²³ M.C. Di Natale, *Gli argenti in Sicilia tra rito e decoro*, in *Ori e argenti...*, cit., pp. 134-141. Cfr. pure Ead., *Le arti decorative dal Quattrocento al Seicento*, in *Storia della Sicilia*, vol. IX, *Arti figurative e architettura in Sicilia*, Roma 1999, pp. 107-123.
- ²⁴ Ead., *Gli argenti in Sicilia...*, cit., p. 134, p. 141.
- ²⁵ Ivi, p. 134.
- ²⁶ *Ibidem*. Cfr. pure G. Musolino, *Argentieri messinesi tra XVII e XVIII secolo*, Messina 2001.
- ²⁷ M.C. Di Natale, *Il tesoro dei vescovi nel Museo Diocesano di Mazara del Vallo*, catalogo delle opere della Cattedrale di P. Allegra, della Diocesi di M. Vitella, Marsala 1993. Cfr. pure A. Precopi Lombardo, *Profili di argentieri ed orafi trapanesi*, in *Argenti e ori trapanesi nel museo e nel territorio*, a cura di A. Precopi Lombardo, L. Novara, Trapani 2010, p. 126.
- ²⁸ Cfr. *Splendori di Sicilia...*, cit., *passim*. Cfr. pure M.C. Ruggieri Tricoli, *Il teatro e l'altare. Paliotti "d'architettura" in Sicilia*, con contributi di G. Bongiovanni, E. Brai, E. D'Amico, S. Di Bella, G. Filizzola, C. Laezza, L. Novara, Palermo 1992; *Architetture barocche in argento e corallo*, catalogo della mostra (Lubecca, Katharinenkirche 15 luglio - 26 agosto 2007; Vicenza, Pinacoteca, 7 settembre - 7 ottobre 2007), a cura di S. Rizzo, Catania 2008.
- ²⁹ *Le tecniche artistiche*, a cura di C. Maltese, Milano 1973.
- ³⁰ Cfr. *L'arte del corallo in Sicilia*, catalogo della mostra (Trapani, Museo regionale Pepoli, 1° marzo - 1 giugno 1986), a cura di C. Maltese, M.C. Di Natale, Palermo 1986, *passim*. Cfr. pure M.C. Di Natale, *I maestri corallari trapanesi dal XVI al XVIII secolo*, 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 (Trapani, Museo regionale Pepoli, 15 febbraio - 30 settembre 2003), a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2003, pp. 23-56 e Ead., *L'arte del corallo a Trapani*, in *Mirabilia coralli: capolavori barocchi in corallo tra maestranze ebraiche e trapanesi*, a cura di C. Del Mare, M.C. Di Natale, Napoli 2009, pp. 54-87.
- ³¹ Per l'oreficeria spagnola cfr. P.E. Muller, *Jewels in Spain 1500-1800*, New York 1972. Cfr. pure L. Arbeteta Mira, *El arte de la joyería en la colleccion Lázaro Galdiano*, Segovia 2003.
- ³² M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2000, 2ª ed. Palermo 2008.
- ³³ Ivi, p. 69, che riporta la precedente bibliografia.
- ³⁴ Ivi, p. 84, che riporta la precedente bibliografia.
- ³⁵ *Ibidem*.
- ³⁶ Ead., *Gioielli...*, cit., che riporta la precedente bibliografia, pp. 48-50. Cfr. pure Ead., scheda I, 9, in *Il tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, catalogo della mostra (Trapani, Museo regionale Pepoli, 2 dicembre 1995 - 3 marzo 1996), a cura di M.C. Di Natale, V. Abbate, Palermo 1995, pp. 105-106; M.C. Di Natale, *Il tesoro di Sant'Agata...*, cit.; Ead., *Il reliquiario a busto di Catania e i suoi monili*, in *I volti della fede. I volti della seduzione*, a cura di L. Casprini, D. Liscia Bemporad, E. Nardinocchi, Firenze 2003; Ead., *Il tesoro di Santa Lucia a Siracusa*, in *Il carro di Tespi. Studi di Storia dell'Arte per Maurizio Calvesi*, a cura di S. Valeri, Roma 2004.
- ³⁷ M.C. Di Natale, *Gioielli...*, cit., pp. 133-134. Si veda inoltre M. Accascina, *Oreficeria siciliana. Il Tesoro di Enna*, in «Dedalo», agosto 1930, pp. 164-165; Ead., *Oreficeria...*, cit.; Ead., *Le vie dell'oro*, in *Ori e argenti...*, cit., p. 32; Ead., *I monili della Madonna della Visitazione di Enna*, nota introduttiva di T. Pugliatti, con un contributo di S. Barraja, appendice documentaria di R. Lombardo, O. Trovato, Enna 1996, p. 105. Per i Montalbano cfr. pure *Montalbano, Barbavara e la produzione orafa a Palermo nella prima metà del Seicento*, in *La sfera d'oro. Il recupero di un capolavoro dell'oreficeria palermitana*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria regionale della Sicilia, 10 aprile - 20 luglio 2003), a cura di V. Abbate, C. Innocenti, Napoli 2003, pp. 61-75.

- ³⁸ Cfr. *Gli inventari*, in *Il Tesoro nascosto...*, cit., pp. 251-279; C. Musumarra, *Gli inventari del tesoro di Sant'Agata a Catania*, in «Archivio Storico della Sicilia Orientale», IV serie, a. V, 1952.
- ³⁹ M.C. Di Natale, *Gioielli...*, cit. Cfr. ancora l'appendice con gli inventari dei monili donati alla Madonna di Trapani, in *Il tesoro nascosto...*, cit., *passim*.
- ⁴⁰ *Ibidem*.
- ⁴¹ Cfr. P.E. Muller, *Jewels in Spain...*, cit.; cfr. pure M.C. Di Natale, *Gioielli...*, cit., e N. Giannoni, *Disegni di gioielli spagnoli (1500-1629) attraverso le pagine dei Llibres de Passanties*, in *Splendori di Sicilia...*, cit., p. 656.
- ⁴² M.C. Di Natale, *Gioielli...*, cit., pp. 122-123.
- ⁴³ V. Abbate, scheda n. 29, in *L'arte del corallo...*, cit., p. 180.
- ⁴⁴ P. Benigno da Santa Caterina, *Trapani nello stato presente profana e sacra opera divisa in due parti del P. Benigno da S. Caterina Agostiniano Scalzo intitolata alla Vergine di Trapani*, parte I, *Trapani Profana*, ms. del 1810 n. 199 della Biblioteca Fardelliana di Trapani, f. 190.
- ⁴⁵ V. Nobile, *Il tesoro nascosto riscoperto à tempi nostri dalla consacrata penna di D. Vincenzo Nobile Trapanese, cioè le gratie, glorie e eccellenze del Religiosissimo Santuario di Nostra Signora di Trapani ignorata fin'ora da tutti, all'orbe battezzato fedelmente si palesano*, Palermo 1698, p. 159, pp. 580-581.
- ⁴⁶ G.M. Di Ferro, *Biografie degli uomini illustri trapanesi dall'epoca normanna sino al corrente secolo*, tomo IV, Trapani 1830-1850, rist. anastatica Palermo 1973.
- ⁴⁷ Id., *Guida per gli stranieri in Trapani*, Trapani 1825, rist. anastatica Palermo 1977, p. 209 e p. 220.
- ⁴⁸ M. Accascina, *I marchi...*, cit., p. 9.
- ⁴⁹ S. Barraja, *La maestranza degli orafi e argentieri di Palermo*, in *Ori e argenti...*, cit., pp. 364-377 e *Gli orafi e argentieri di Palermo attraverso i manoscritti della maestranza*, in *Splendori di Sicilia...*, cit., p. 662.
- ⁵⁰ *Ibidem*.
- ⁵¹ Cfr. U. Donati, *I marchi dell'argenteria italiana. Oltre 1000 marchi territoriali e di garanzia dal XIII secolo a oggi*, Novara 1993, pp. 18-22.
- ⁵² S. Barraja, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo dal XVII secolo ad oggi*, saggio introduttivo di M.C. Di Natale, Milano 1996, p. 57.
- ⁵³ S. Barraja, *I marchi...*, cit., pp. 57-59.
- ⁵⁴ M.C. Di Natale, *Gioielli...*, cit., pp. 157-163.
- ⁵⁵ F. Susinno, *Le Vite dei pittori messinesi [1724]*, a cura di F. Martinelli, Firenze 1960, pp. 200-201.
- ⁵⁶ *Ibidem*.
- ⁵⁷ Cfr. M.C. Di Natale, *Influenze francesi nell'oreficeria siciliana dal rococò all'Impero*, in *Arte e migranti. Uomini, idee e opere tra Sicilia e Francia*, atti dei seminari (Strasburgo, 11-13 dicembre 2007), a cura di G. Travagliato, Bagheria 2007, pp. 43-55; Ead., *Orafi palermitani del XVIII secolo*, in *Le parole dei giorni. Scritti per Nino Buttitta*, a cura di M.C. Ruta, vol. I, Palermo 2005, pp. 347-357.
- ⁵⁸ Ead., *Gioielli...*, cit., *passim*.
- ⁵⁹ Ead., *Il tesoro della Matrice*, in *Petralia Sottana*, «Kalós. Luoghi di Sicilia», VIII, suppl. al n. 2 di «Kalós. Arte in Sicilia», marzo-aprile 1996, p. 15. Si veda anche Ead., *Il tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono nella Contea dei Ventimiglia*, Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo, collana diretta da M.C. Di Natale, 1, premessa di R. Cioffi, Caltanissetta 2005, p. 38.
- ⁶⁰ J. Anderson Black, *Storia dei gioielli [Novara 1973]*, a cura di F. Sborgi, Novara 1986. Si veda anche M.C. Di Natale, *Gioielli...*, cit., p. 223.
- ⁶¹ A. Gallo, *Notizie dei pittori e mosaicisti*, parte II, ms. del XIX sec. della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana ai segni XVH19, f. 1220.