



# *Adolfo Venturi*

*e la Storia  
dell'arte oggi*

*a cura di  
Mario D'Onofrio*



FRANCO  
COSIMO  
PANINI

# Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi

*a cura di*  
MARIO D'ONOFRIO



FRANCO COSIMO PANINI

Atti del Convegno

**Adolfo Venturi  
e la Storia dell'arte oggi**

Sapienza Università di Roma  
25-28 ottobre 2006

Ministero per i Beni e le Attività Culturali  
Direzione Generale per i Beni Librari e gli Istituti di Cultura  
Comitato Nazionale per le celebrazioni del 150° anniversario  
della nascita di Adolfo Venturi (1856-2006)

*Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica*

*con la partecipazione di*  
Sapienza Università di Roma  
Dipartimento di Storia dell'Arte

*Comitato scientifico*  
Mario D'Onofrio (Presidente)  
Maurizio Calvesi  
Marisa Dalai Emiliani  
Eugenio Lo Sardo  
Stefano Valeri

*Segreteria scientifica e organizzativa*  
Manuela Gianandrea  
Giorgia Pellini

*Copertina*  
Carlo Costantini



MINISTERO  
PER I BENI E  
LE ATTIVITÀ  
CULTURALI



Comitato Nazionale per le Celebrazioni  
del 150° anniversario della nascita  
di Adolfo Venturi (1856-2006)



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA  
Dipartimento di Storia dell'Arte



Comune di Modena



**Fidanzia sistemi**



CASINO DELL'AURORA  
PALAZZO PALLAVICINI

*Redazione:*  
Rolando Bussi

*Fotolito:*  
Zincografica Vaccari, Modena

*Stampa:*  
Tipolitografia FG,  
Savignano sul Panaro, Modena

© 2008 Franco Cosimo Panini S.p.A.  
Viale Corassori, 24 - 41100 Modena - Italy  
Tel. 059/353472 - Fax 059344274  
e-mail: info@fcp.it  
www.francopanini.it

ISBN 978-88-248-0379-3

# Indice

<i>Saluti</i>	p. 7
<i>Le ragioni del Convegno</i> Mario D'Onofrio	p. 15
<b>I LA FIGURA E L'OPERA DI ADOLFO VENTURI</b>	p. 23
<i>Il progetto culturale e l'azione istituzionale</i> <i>di Adolfo Venturi per la Storia dell'arte nell'Italia unita</i> Marisa Dalai Emiliani	p. 25
<i>Adolfo Venturi e il linguaggio della critica d'arte</i> Renato Barilli	p. 31
<i>I volumi della Storia dell'Arte Italiana</i> Stefano Valeri	p. 37
<i>Adolfo Venturi e il nuovo allestimento della Galleria Estense</i> <i>nel Palazzo dei Musei di Modena</i> Maria Grazia Bernardini	p. 43
<i>Taccuini di viaggio di Adolfo Venturi ritrovati</i> Silvia Danesi Squarzina	p. 55
<i>Adolfo Venturi e il catalogo nazionale delle opere d'arte</i> Valter Curzi	p. 63
<i>Adolfo Venturi e Napoli: un'occasione mancata</i> Rosanna Cioffi	p. 69
<i>Il carteggio Venturi-Marquand</i> <i>e lo stato della Storia dell'arte in America</i> <i>tra il 1901 e il 1924</i> Marilyn Aronberg Lavin	p. 75
<i>Adolfo Venturi e l'università italiana fra</i> <i>Ottocento e Novecento: dal carteggio presso</i> <i>la Scuola Normale Superiore di Pisa</i> Mauro Moretti	p. 83
<b>II LA SCUOLA DI ADOLFO VENTURI</b>	p. 91
<i>Gli allievi medievisti</i> Francesco Gandolfo	p. 93
<i>Dati e date: sul rapporto Adolfo Venturi-Roberto Longhi</i> Simone Facchinetti	p. 101
<i>Adolfo Venturi, Lionello Venturi e la Storia dell'arte</i> <i>contemporanea</i> Simonetta Lux	p. 107
<i>Le donne alla Scuola romana di perfezionamento</i> <i>in Storia dell'arte</i> Maria Mignini	p. 115
<b>III LA STORIOGRAFIA DELL'ARTE INTERNAZIONALE</b> <b>TRA OTTOCENTO E NOVECENTO</b>	p. 125
<i>Adolfo Venturi e la Francia agli inizi del XX secolo</i> Enrico Castelnuovo	p. 127
<i>Adolfo Venturi, l'arte romanica e i nazionalismi</i> <i>del primo Novecento europeo</i> Xavier Barral i Altet	p. 133
<i>Adolfo Venturi e Aby Warburg</i> Claudia Cieri Via	p. 141

<i>Tra storia e passatismo.</i> <i>La storiografia artistica tedesca tra XIX e XX secolo</i> Andreas Beyer	p. 153
<i>La Scuola di Vienna all'epoca di Adolfo Venturi</i> Edwin Lachnit	p. 159
<i>Verso una biografia intellettuale di Venturi.</i> <i>Il rapporto con le esperienze europee</i> <i>di Raimond van Marle e la teoria della visibilità</i> Paolo Sanvito	p. 165
<i>Adolfo Venturi, Johan Jakob Tikkanen</i> <i>e i paesi scandinavi</i> Johanna Vakkari	p. 179
<i>Adolfo Venturi e Bernard Berenson</i> Laura Iamurri	p. 187
<i>Adolfo Venturi e la Storia dell'arte in Russia</i> Xenia Muratova	p. 193
<b>IV QUESTIONI VENTURIANE E APPROFONDIMENTI TEMATICI</b>	p. 209
<i>Questioni di metodo e prassi espositive:</i> <i>il ruolo della descrizione nell'opera di Adolfo Venturi</i> Donata Levi, Paul Tucker	p. 211
<i>Il museo negli studi e nell'attività di Adolfo Venturi</i> <i>(dal 1887 al 1901)</i> Michela Di Macco	p. 219
<i>Il ruolo delle riviste di Adolfo Venturi</i> Gianni Carlo Sciolla	p. 231
<i>Adolfo Venturi fra letterati e connaisseurs:</i> <i>la fondazione dell'"Archivio Storico dell'Arte"</i> <i>attraverso le lettere edite e inedite di Venturi,</i> <i>Gnoli e Cantalamessa</i> Federica Papi	p. 237
<i>"Sembrano due grandi petali di rosa".</i> <i>Adolfo Venturi e "il più bel frammento greco"</i> <i>in Santa Maria Antiqua al Foro Romano</i> Maria Andaloro	p. 245
<i>Arnolfo di Cambio negli studi di Adolfo Venturi</i> <i>e della sua scuola</i> Anna Maria D'Achille	p. 255
<i>Adolfo Venturi pioniere di una disciplina nuova:</i> <i>la Storia della miniatura</i> Antonio Iacobini	p. 269
<i>La scultura del Quattrocento nella Storia dell'Arte</i> <i>di Adolfo Venturi</i> Francesco Negri Arnoldi	p. 287
<i>La cosiddetta Derelitta di Sandro Botticelli</i> Maurizio Calvesi	p. 291
<i>Adolfo Venturi e il tardo Manierismo</i> Alessandro Zuccari	p. 297
<i>Dalla connoisseurship</i> <i>alla nascita della Storia dell'arte in Sicilia:</i> <i>il ruolo di Adolfo Venturi</i> Simonetta La Barbera	p. 309

<i>I primi studi di oreficeria di Maria Accascina: la lezione di Adolfo Venturi</i> Maria Concetta Di Natale	p. 329
<i>Un contributo alla costruzione del canone disciplinare: la Storia dell'arte nell'Enciclopedia Italiana e le voci di Adolfo Venturi</i> Claudio Gamba	p. 343
<b>V LE SFIDE ATTUALI DELLA DISCIPLINA STORICO ARTISTICA</b>	p. 353
<i>Metodi e problemi della Storia dell'arte oggi: lo scenario italiano</i> Arturo Carlo Quintavalle	p. 355
<i>L'incidenza attuale del pensiero di Adolfo Venturi</i> Claudio Strinati	p. 379
<i>La Storia dell'arte italiana fra passato e futuro</i> Gerhard Wolf	p. 383
<i>L'insegnamento della Storia dell'arte nella scuola secondaria. Linee di tendenza in Italia e in Europa</i> Lida Branchesi	p. 387
<i>Storia e Storia dell'arte: due discipline dalle relazioni troppo spesso difficili</i> Alain Dierkens	p. 401
<i>Storia dell'arte e conservazione</i> Bruno Toscano	p. 409
<i>Storia dell'arte "all'italiana"</i> Irving Lavin	p. 415
<b>Conclusioni</b> Gianni Carlo Sciolla	p. 419

## I primi studi di oreficeria di Maria Accascina: la lezione di Adolfo Venturi

MARIA CONCETTA DI NATALE

**M**aria Accascina, nata il 28 agosto 1898 a Napoli da famiglia originaria di Mezzojuso, aveva studiato a Palermo dove si era laureata nel 1922 in Lettere, riportando il massimo dei voti e la lode. Affascinante figura di pionieristica studiosa di arte siciliana, mostra sin dagli anni giovanili uno spiccato interesse per le arti decorative della sua isola e, dimostrandosi instancabilmente attiva per quasi tutto il XX secolo, diviene una guida imprescindibile per chiunque voglia affrontare gli studi di tali settori artistici in Sicilia. A questa grande figura di studiosa è stato dedicato un Convegno internazionale di studi, tenutosi a Palermo nei giorni 11-17 giugno 2006,<sup>1</sup> e, tra alcuni materiali di lavoro,<sup>2</sup> riordinati in quell'occasione, era anche la sua tesi di specializzazione, assegnata da Adolfo Venturi, dal titolo *L'oreficeria in Sicilia dal XII al XV secolo*.<sup>3</sup> Maria Accascina aveva conseguito il diploma della Scuola di specializzazione in Storia dell'Arte Medievale e Moderna dell'Università di Roma l'11 marzo 1927, riportando ancora una volta la votazione di 110 su 110. Durante il Convegno palermitano è stata esposta alla Facoltà di Lettere, in una bacheca, la tesi di specializzazione insieme a una selezione di alcune delle carte più significative tra quelle che erano state donate dai nipoti, comprendenti materiali diversi da lettere autografe, ad appunti, a suoi articoli, ormai difficilmente reperibili, ai suoi testi fondamentali. Al Convegno di studi in onore di Maria Accascina a Palermo è seguito, in programmata sintonia, quello dedicato ad Adolfo Venturi,<sup>4</sup> suo illuminato maestro e guida anche nel tempo, grazie al cui impegno la Storia dell'arte è divenuta una disciplina universitaria. Il metodo scientifico del maestro era applicato scrupolosamente dalla promettente allieva alle arti decorative e, nello specifico della tesi, all'oreficeria siciliana. L'attenzione rivolta da Venturi a questo settore di studi si rileva sia negli articoli della sua rivista "L'Arte", che nei primi volumi della sua fondamentale *Storia dell'Arte Italiana*, sia pure con privilegio per la produzione medievale.<sup>5</sup> Già nel 1900 Adolfo Venturi

dedicava un suo articolo nella rivista "L'Arte" all'*Esposizione d'arte sacra a Bologna*,<sup>6</sup> e l'Accascina avrebbe seguito il maestro anche nel recensire mostre negli anni in cui scriveva come critico d'arte nel "Giornale di Sicilia".<sup>7</sup> Nello stesso anno 1900 Adolfo Venturi aveva dedicato altri due articoli a quelle arti che ormai solo convenzionalmente sono definite minori: *Arte decorativa. Una raccolta di disegni di arte decorativa e Le "console" de' principi Corsini*,<sup>8</sup> esplicito segno dell'attenzione ad esse personalmente prestata dal grande maestro. L'anno successivo la rivista pubblicava tra gli altri anche un articolo di Valentino Leopardi dedicato alle *Cornici nell'arte italiana*.<sup>9</sup> Argomenti di arte decorativa siciliana affrontava, talora entro più ampi aspetti di Storia dell'arte, ora esclusivamente, nella rivista "L'Arte", sempre nei primi anni del Novecento. Enrico Mauceri, con articoli come: *Sicilia ignota: monumenti a Randazzo; L'arte in onore di Sant'Agata in Catania; Notizie di Sicilia. Siracusa Palazzo Bellomo; Il tesoro del Duomo di Siracusa; Notizie siciliane: Caltagirone; Stalli corali in Sicilia; La Contea di Modica ne L'Arte; Le oreficerie della Chiesa Madre di Castrogiovanni; Sicilia ignota. Opere d'arte in S. Lucia del Mela* e altri.<sup>10</sup> Maria Accascina doveva certamente conoscere questi articoli come pure gli altri editi nella rivista del maestro.

Non mi pare che ci possano essere dubbi, pertanto, sul fatto che fosse stato proprio Adolfo Venturi ad indirizzare la studiosa verso l'argomento di oreficeria siciliana per la tesi di specializzazione, che doveva comunque trovare l'allieva particolarmente portata e mirabilmente dotata.

Maria Grazia Paolini in proposito nota: "Non sappiamo se fu lei ad indicare questo tema ad Adolfo Venturi, o la mente fervida e spesso geniale del maestro a proporla, comunque fu questa la direzione della ricerca per prima abbracciata e in seguito mai abbandonata pur con esplorazioni circostanziate in altri campi, scoperte e puntualizzazioni feconde in altre direzioni".<sup>11</sup>

Leggendo allora con partecipativa attenzione la tesi di specializzazione



di Maria Accascina emerge non soltanto l'applicazione del metodo di studio del maestro, che invitava gli allievi a "vedere e rivedere", ma si rileva anche come li spingesse ad utilizzare per tutti gli studi di Storia dell'arte il metodo scientifico. Dalla tesi si evince infatti non solo la visione diretta e ripetuta delle opere di oreficeria analizzate, ma anche un'attenta ricerca di fonti a stampa e manoscritte e, tra queste ultime non mancano statuti e inventari, legati particolarmente alla specificità dello studio relativo a quel settore artistico. Non a caso il primo capitolo della tesi prende le mosse dalle "Fonti scritte relative alla produzione dell'oreficeria siciliana durante il regno dei Normanni".<sup>12</sup> La studiosa, dopo aver riportato alcuni significati brani scelti, tra cui quello di Ugo Falcando<sup>13</sup> relativo alla produzione delle "mirabili officine", come lei stessa le definisce, del Palazzo reale di Palermo, nota che "di questa meravigliosa ricchezza di oreficeria testimoniata dalle fonti scritte è ben noto quanto poco ci sia rimasto. Le preziose reliquie tratte dalle tombe dei Re, oggi divise tra il Tesoro della cattedrale di Palermo e il museo imperiale di Vienna, sono saggio preziosissimo dell'abilità degli orafi siciliani che univano alla fantasia araba la bizantina sapienza".<sup>14</sup> Passando subito alla ricerca degli inventari, scrive: "Nulla ci è giunto dell'oreficeria sacra che doveva essere ricca giusto la testimonianza di Ibn Gubayr,<sup>15</sup> e pochissime notizie possono trarsi dagli inventari delle chiese quasi tutti scomparsi o rifatti in epoca tarda", e in proposito nota che "un preziosissimo documento è l'inventario della Cappella Palatina di Palermo datato 1309, dal quale però, se si possono avere notizie interessanti rispetto alle cassette di avorio, che in numero considerevole si trovano in chiesa – e delle quali qualche esempio è ancora oggi visibile – poche notizie si possono trarre riguardo l'oreficeria sacra".<sup>16</sup> Alla fine della tesi la studiosa riporta il prezioso inventario.<sup>17</sup>

Nel trattare il reliquiario a braccio di San Marziano del Tesoro del Duomo di Messina, dopo aver rilevato l'iscrizione, indagato la figura del committente e individuato il termine *ante*

*quem* per la datazione, si sofferma a commentare: "Il reliquiario di S. Marciano, per la forma e per la mano stilizzata nel gesto della benedizione, non si riattacca ai reliquiari di tipo orientale, ma ai reliquiari di tipo occidentale" e continua "l'opera è interessante non solo perché ci testimonia l'uso antichissimo dei bracci reliquiari, ma perché ci dà ancora un esempio di quella commistione di elementi arabi-bizantini che fu il substrato di tutta l'arte siciliana dall'XI al XIII secolo. Tale fusione di forme nell'oreficeria ci era testimoniata dalla corona bizantina nella forma, araba nella decorazione, appartenente a Costanza", e specifica: "il motivo decorativo che adorna la fascia della corona di Costanza, formata di perle riunite, a mo' di gigli stilizzati, si ritrova nel reliquiario di S. Marciano".<sup>18</sup> Un'aggiunta manoscritta a lato della pagina della copia della tesi analizzata si rileva particolarmente significativa perché consente di evidenziare come fossero chiare alla studiosa le più peculiari caratteristiche dell'arte d'età normanna in Sicilia: "Il motivo del palmizio stilizzato, di origine orientale ritorna frequentissimo nell'oreficeria di Sicilia dalla cuffia di Costanza ai motivi a mosaico delle pareti della Basilica di Monreale".<sup>19</sup>

Nell'analizzare poi quello che considera un "felice ritrovamento", "l'altare portatile del tesoro della Cattedrale di Girgenti, opera bizantina del XIII secolo", precisa in nota che "non è però certo che l'altare si trovi ancora a Girgenti. Tutte le ricerche fatte durante il mio soggiorno a Girgenti sono state infruttuose (...). Ma l'altare fu visto e fotografato nel 1922 ed oggi per l'indicazione di persona autorevolissima, so che esiste in Girgenti, ma non più nel tesoro della chiesa. Ho pregato l'ispettore di fare un'inchiesta".<sup>20</sup> La studiosa dimostra così la sua attenzione per il patrimonio artistico isolano nonché il suo coraggio nel denunciarne il rischio di alienazione, peraltro particolarmente facile proprio per le opere di oreficeria, sia per la loro ricchezza dovuta ai materiali stessi adoperati, sia per la mancanza di schedatura specifica e conoscenza in genere che ne agevolava l'occultamento e la dispersione. È

peraltro probabile che, proprio per le rimozioni dell'Accascina, l'altare non sia andato perduto. La studiosa fornisce indicazioni sulle tipologie di altari portatili e sulla loro sopravvivenza in Europa: "L'uso degli altari portatili, consentito per le celebrazioni della messa durante le peregrinazioni guerresche o nelle peregrinazioni in Terra Santa o durante le partite da caccia, ci è testimoniato dalle fonti scritte dal secolo VIII fino a tutto il secolo XV", e precisa "verso il secolo XII le notizie delle fonti scritte sono più frequenti e si comincia ad avere qualche saggio di questi *altaria portatilia, gestatoria, viatica*. Saggi però rarissimi consistenti sempre fra gli oggetti più caratteristici dell'oreficeria religiosa non soltanto per la preziosità della materia in cui vengono eseguiti, ma anche per l'alta nobiltà del simbolismo delle raffigurazioni che li adornano".<sup>21</sup>

A proposito dell'età sveva sottolinea come "Le prime norme per la fabbricazione degli oggetti preziosi furono date in Sicilia da Federico, la costituzione che data dal 1231, è per noi un documento interessantissimo".<sup>22</sup>

Del periodo angioino nota che "la produzione indigena dovette essere ricchissima per esaudire le richieste continue fatte dalle nobili dame" e ricorda a riprova di ciò "le leggi suntuarie emanate da Carlo D'Angiò a testimoniare l'abuso degli ori, degli argenti e degli smalti sulle vesti", lamentando che "di tutta la produzione delle oreficerie siciliane del sec. XIII nulla ci sia giunto".<sup>23</sup> Commenta peraltro: "Durante il Regno degli Angioini, divenuti più attivi i rapporti commerciali con la Francia, è probabile che molte opere di oreficeria francese e particolarmente molte opere limosine siano state importate nell'Italia meridionale e in Sicilia".<sup>24</sup> Precisa in proposito che "anche in Sicilia abbiamo ritrovato un discreto numero di opere limosine: due cassette nel tesoro di Girgenti, una cassetta nel tesoro del Duomo di Monreale ed un Crocifisso nel Museo Nazionale di Catania".<sup>25</sup> Dopo aver dettagliatamente esaminato queste opere scrive: "Una imitazione siciliana delle opere limosine si può ritrovare in un Croci



fisso di rame (cm 30 x cm 40) che si trova nella raccolta privata del Principe di Scalea in Palermo, proveniente dalla Chiesa di S. Nicolò in San Fratello" e specifica in nota che dovrebbe trattarsi dello stesso Crocifisso di cui tratta Enrico Mauceri in un articolo del "Giornale di Sicilia" del luglio 1923.<sup>26</sup> Particolarmente significativa risulta questa citazione di Enrico Mauceri, che si aggiunge a quelle, tra gli studiosi siciliani, che si occuparono, prima dell'Accascina, dell'oreficeria dell'isola, quali Gioacchino Di Marzo e Pietro Lanza di Scalea.<sup>27</sup> È quasi superfluo segnalare che tra i testi a carattere generale riportati nella bibliografia della sua tesi di specializzazione l'Accascina inserisca i due fondamentali studi di Storia dell'arte italiana del suo maestro Adolfo Venturi e di Pietro Toesca.<sup>28</sup>

Continuando ad enumerare "le opere limosine esistenti in Sicilia" specifica di non includere "un trittico di smalto nel Museo Nazionale di Palermo con scene rappresentanti fatti della vita di Maria e di Gesù, unite a rappresentazioni di Apostoli. Le figure sono di rame con testine a rilievo, il fondo è ricoperto di smalto azzurro, la tecnica richiama le opere limosine, ma l'iconografia è schiettamente bizantina. Già il Bertaux aveva avuto forti dubbi sulla sua autenticità, ed infatti esso è una copia relativamente moderna di alcuni riquadri della porta di S. Paolo distrutta".<sup>29</sup> Da questa frase si evince non solo la conoscenza di studi fondamentali, come quelli del Bertaux, ma anche la padronanza della materia trattata.

Ad ulteriore dimostrazione della sua ferma convinzione dell'antica esistenza di orafi locali, dopo aver ricordato i nomi di maestri siciliani individuati da Lanza di Scalea, segnala che "già nel 1385 appare formata in Palermo la corporazione degli orafi, come mostra la denominazione di un *cereus aurificorum* nell'ordo *cereorum felicis urbis Panormi offerendorum in Sancta Cathedrali Ecclesia Majori*" e precisa "questi orafi siciliani dovettero pur essere esperti smaltatori, poiché negli inventari ritroviamo così spesso la parola *ismaltatus* da dover pensare necessariamente ad una persistenza della tradizione dello

smalto, alla quale gli orafi senesi dovettero ridare nuovo impulso introducendo la tecnica dello smalto traslucido".<sup>30</sup>

Ricorda l'uso dei marchi sull'argenteria in Spagna già nel XIV secolo e la richiesta in tal senso della "corporazione degli orafi palermitani al vicerè Nicolò Speciale", solo nel 1426, che veniva ribadita nel 1447.<sup>31</sup> Le ricerche documentarie di Gioacchino Di Marzo<sup>32</sup> sono la fonte principale per lo studio delle maestranze portate avanti dalla studiosa dagli anni giovanili della tesi di specializzazione a quelli dell'ultimo periodo della sua vita.<sup>33</sup>

Tra le opere d'argenteria trecentesca d'importazione toscana nota che "per la ricchezza della materia e per la raffinata esecuzione e per la ricca decorazione di smalti merita speciale riguardo il busto di S. Agata della Cattedrale di Catania".<sup>34</sup> Sottolinea subito "le difficoltà insormontabili" per chi volesse prenderne visione, difficoltà che non riuscì a superare in tutto il lungo arco della sua vita e ripercorre gli studi principali sull'opera dal Muntz a Sciuto Patti.<sup>35</sup> Nel sottolineare che il reliquiario a busto di Sant'Agata di Catania "resta unico esempio del grande orafismo senese", mostra di essere a conoscenza dei "due busti reliquiari di S. Pietro e S. Paolo, già nel tesoro di S. Giovanni in Laterano, distrutti nel 1791, ma dei quali ci restano alcuni disegni", e nota che "ogni più lieve particolare mostra l'orafismo educato dai grandi pittori senesi al disegno nitido, alla grazia formale, alla raffinata eleganza decorativa" e conclude affermando che "tra i capolavori dell'arte senese prende posto questo busto della Vergine catanese eseguito da Giovanni di Bartolo".<sup>36</sup>

Passando poi a trattare degli smalti del baculo della Chiesa abbaziale di Agira nota come "nell'oreficeria senese ritornano di frequenza elementi francesi, i quali passano rielaborati nelle oreficerie delle altre regioni d'Italia, anche in quelle di Sicilia".<sup>37</sup> A proposito degli smalti a stella del Tesoro della Cattedrale di Palermo nota che "tanto in Sicilia che in Spagna l'arte senese si introdusse e fu molto imitata, sicché difficile riesce stabilire se questi smalti siano opera di smaltatori siciliani o catalani".<sup>38</sup> Mostra in-

oltre di conoscere l'inventario del Tesoro della Cattedrale di Palermo del 1489 in cui sono ricordati "molti ostensori e croci e calici adorni di smalti".<sup>39</sup>

Passa poi ad analizzare "un'altra opera che si deve riconnettere all'oreficeria toscana (...), l'ostensorio eseguito per commissione del nobile Francesco Ventimiglia per la Chiesa Madre di Geraci" Siculo e per quest'opera fa riferimento agli studi di Gioacchino Di Marzo.<sup>40</sup> Nel riportare l'iscrizione con il nome dell'autore, "*Pinus Santi Martini de Pisis*", nota che "anche se l'iscrizione non lo dichiarasse toscano, tale lo dichiarerebbe la tipica decorazione della base comunissima ai calici e agli ostensori toscani e che trova l'esemplare compiuto e perfetto nel calice di Andrea Arditi o nel calice di Cataluzio di Todi".<sup>41</sup> Passa ad altra opera strettamente connessa notando come "l'identico modo decorativo ritroviamo (...) in un altro calice della cattedrale di Messina" di cui riporta l'iscrizione relativa all'autore e alla committente "*Johannes Sire Jacobi de Florentia me fecit in Neapoli. Soru Stephania Rununa*".<sup>42</sup> Prosegue la puntuale ricognizione delle opere del periodo attraverso tutta la Sicilia con la Croce che al suo tempo era nella Chiesa Madre di Salemi, che oggi si trova nel Museo Diocesano di Mazara del Vallo, di cui riporta le iscrizioni, segnalandone le posizioni e dimostrando come prendesse visione diretta di ogni opera studiata, secondo le indicazioni metodologiche del maestro Adolfo Venturi, "in alto *Anno Domini incarnazioni MCCCCLXXXVI de mesis Sectembris decima indizioni*, in basso: *facta in Salemi per annum mei magistero Johannes de Cionis aurifex, pollino castro Calleri*" e commenta: "l'orafista Giovanni dei Cioni si dichiara proveniente da Cagliari, ma il nome lo rivela fiorentino, come di arte fiorentina ci parla ogni particolare della croce perfetta".<sup>43</sup>

Trattando opere del XIV secolo del Tesoro del Duomo di Messina fa riferimento agli studi di Enrico Mauceri,<sup>44</sup> mostrando ancora una volta la completa padronanza della bibliografia relativa alle opere che studia. Analizza le opere di Randazzo dall'ostensorio della Chiesa di San Nicolò al ca-

lice della Chiesa di Santa Maria "donato per tradizione da Pietro II, successore nel 1337 di Federico I nel Regno di Sicilia", considerando l'opera "un saggio dell'oreficeria spagnola del sec. XIV del periodo in cui i *plateroi* barcellonesi, gareggiavano con la bottega toscana".<sup>45</sup> Continua con il "calice d'argento dorato e smalti della Cattedrale di Sciacca, opera anch'essa d'importazione spagnola" per sottolineare come "invece di lavorazione siciliana ed opera quasi dello stesso orafo, sono i due calici della chiesa di S. Nicola in Randazzo, eseguiti per quietare la gelosia suscita dal dono di re Pietro alla Chiesa di S. Maria".<sup>46</sup> Lascia rilevare, pertanto, come maestri siciliani fossero spinti dalla committenza a copiare modelli d'importazione, uso che perdurerà nei secoli successivi.

È interessante la nota relativa al calice di Sciacca in cui sottolinea: "Non mi è stato possibile ritrovarlo nel tesoro della chiesa, ma ora mi è giunta notizia che si trova depositato ... presso un venditore di tabacchi",<sup>47</sup> da cui si evince da un lato che più volte era andata a cercare l'opera a Sciacca e dall'altro l'ironia con cui denuncia il luogo di conservazione non idoneo e chiaramente a rischio di scomparsa. Anche in questo caso è probabile che fu proprio la segnalazione dell'Accascina ad evitare l'alienazione dell'opera.

Passando al XV secolo tratta della "corporazione degli argentieri che già si era costituita nel 1378", dei "capitoli presentati nel 1426 al Vicerè Nicolò Speciale" della loro approvazione nel 1447 da parte del re Alfonso il Magnanimo e segnala, rifacendosi al Di Marzo, i nomi degli argentieri attivi a Palermo nel XV secolo, conosciuti attraverso i documenti.<sup>48</sup> Nota in proposito che "nelle arti minori si può presumere che artisti ed opere catalane abbiano esercitato una notevole influenza",<sup>49</sup> enumerando esempi ancora una volta tratti dai documenti, rifacendosi, questa volta, anche agli studi di Lanza di Scalea.<sup>50</sup>

A proposito di Pietro di Spagna, che definisce "il più eletto orafo della prima metà del quattrocento siciliano", nota che questi "occupa nella storia dell'oreficeria siciliana lo stesso

posto che Matteo Carnalivari occupa nell'architettura. Ambedue palesano educazione su modelli catalani, ma ambedue compiono un processo di esemplificazione e di riduzione dell'elemento decorativo a favore della pura linea costruttiva ed una selezione garbatissima degli elementi ornamentali così che le loro opere si differenziano profondamente da quelle fiorite in terra di Catalogna".<sup>51</sup> Già dagli anni della scrittura della tesi di perfezionamento Maria Accascina mostra di avere una visione ampia e globale della Storia dell'arte siciliana, anche nel trattare lo specifico argomento dell'oreficeria, che tende a non isolare ma ad inserire con padronanza, non solo nella storia, ma nel circuito delle arti tutte.

Elenca una serie di calici quattrocenteschi, che lei stessa in seguito ebbe a definire "madoniti", per la numerosa presenza in quell'area montana dell'isola, quelli delle Chiese Madri di Geraci Siculo, Petralia Sottana, Polizzi Generosa, Castelbuono e delle Cattedrali di Nicosia e Palermo, dando ulteriore prova di aver già compiuto una lunga e attenta ricerca sul campo in tutta la Sicilia e in particolare nei paesi delle Madonie dove avrebbe realizzato in seguito, nel 1937, una mostra pionieristica, come la sua ricerca negli anni tutta, la *Mostra d'arte sacra nelle Madonie*, realizzata nel Convento dei Padri Riformati di Petralia Sottana, in cui esponeva accanto ai dipinti, preziose argenterie e raffinati parati sacri.<sup>52</sup>

Proseguendo con la sua tesi di perfezionamento considera poi "il più sontuoso saggio di oreficeria siciliana del secolo XV la Cassa delle reliquie di S. Agata del tesoro della cattedrale di Catania" in cui "tutto richiama il più fiorito, il più trito gotico fiammeggiante. Par che l'artista non voglia lasciare verga di argento puro, tutto trasformando in una trina di argento distesa a far pompa intorno ai Santi".<sup>53</sup> Non dimentica di citare per quest'opera gli studi dello Sciuto Patti.<sup>54</sup> Rifacendosi anche alle ricerche del Basile, cita gli autori succedutisi nel tempo nella realizzazione dell'opera da Antonio di Nohara nel 1466 a Filippo de Mauro a Nicolò Lattari a Vincenzo Archifel, che vi lavorò dal

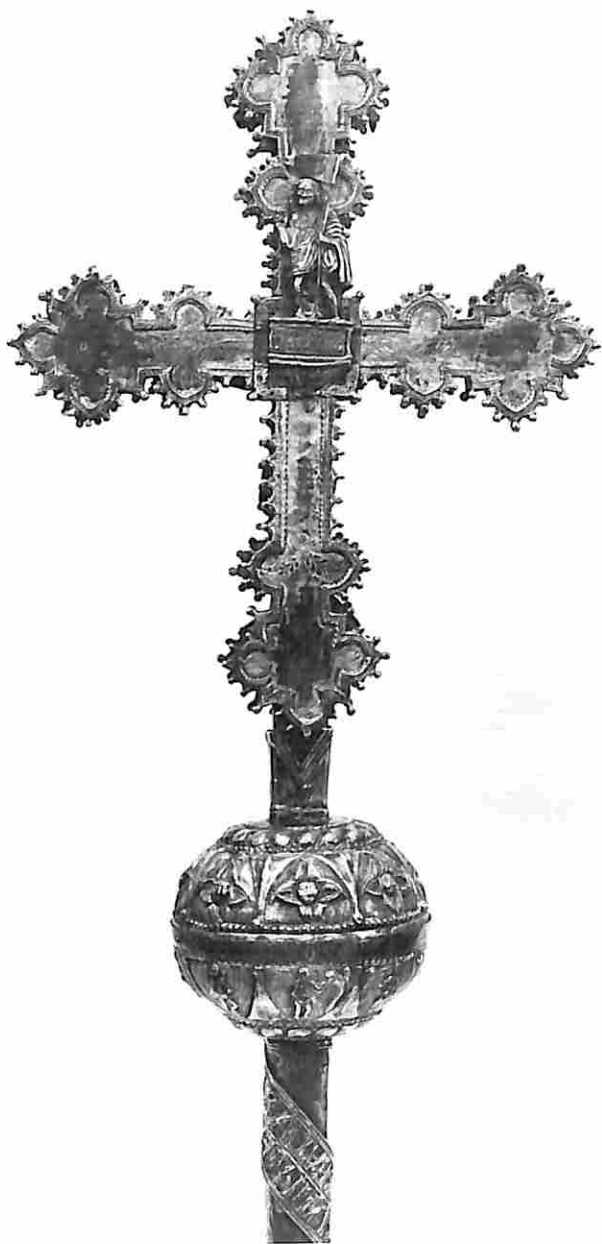
1486 al 1521, fino a Antonio Archifel e Paolo Guarna che compirono l'opera nel 1560.<sup>55</sup>

Particolarmente significativa, per lo stato degli studi a quel tempo, risulta poi la ricostruzione della figura dell'orafo Vincenzo Archifel che definisce "uno dei più importanti orafi siciliani della fine del XV e della prima metà del sec. XVI, inesperto plastico, ma raffinato decoratore".<sup>56</sup> Aveva, infatti, individuato le sue opere: "la base della cassa di S. Agata, la croce in argento della chiesa madre di Assoro e la collana di argento dorato e smaltata" del reliquiario a busto della Santa. Per questa aveva notato riferendosi all'"inventario del 1743" del De Ciocchis<sup>57</sup> che "i pezzi furono eseguiti a stampo con ricalco a punzone" sottolineando: "siffatte notizie ci permettono di riconoscere questo collare, opera di Vincenzo Archifel".<sup>58</sup> Ritiene l'artista meno abile nella "decorazione plastica" a proposito della croce astile d'argento della Chiesa Madre di Assoro.<sup>59</sup> Per quest'opera già dalla metà degli anni ottanta è stato più volte denunciato il cattivo stato di conservazione e l'urgenza di un restauro che ancora oggi non ha avuto esito, dimostrando come permangano nel tempo le difficoltà di far rivolgere attenzione a queste "preziose" opere d'arte, anche se oggi sono solo convenzionalmente definite "minori".

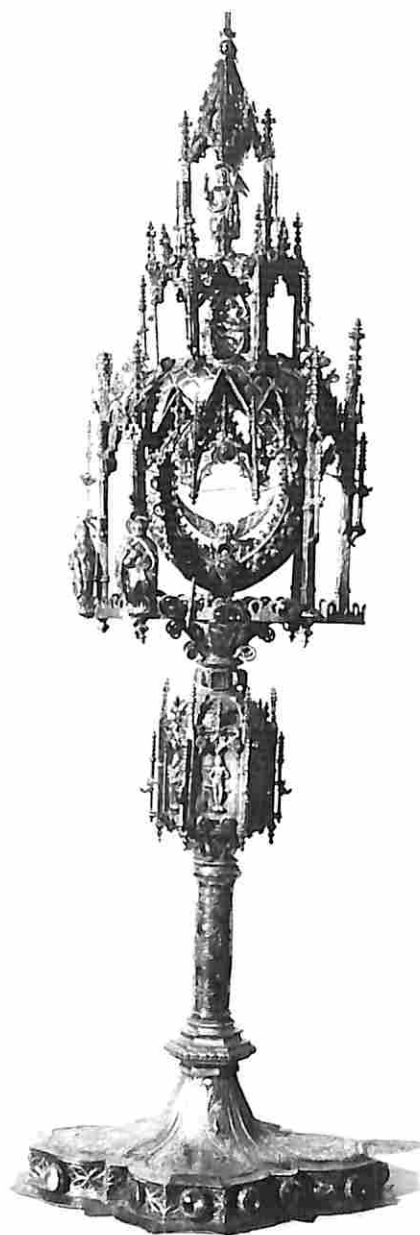
Passa poi a ricordare l'argentiere Michele Gambino, autore della croce della Chiesa di San Nicolò di Randazzo (*fig. 1*), opera firmata e datata 1484, la cui minuziosa descrizione attesta ancora una volta la diretta e attenta visione dell'opera da parte della studiosa,<sup>60</sup> che si mostra nuovamente troppo dura relativamente alla "decorazione scultorea", che definisce "mediocrissima".<sup>61</sup>

Continua notando che "i caratteri stilistici di queste opere siciliane datate ci permettono di distinguere e classificare tutte le altre opere di oreficeria che abbiamo qua e là ritrovato nell'isola" e commentando che "come si sono disperse tutte le opere appartenenti al secolo XIV, così si sono disperse quelle appartenenti alla prima metà del secolo XV, che pur dovevano essere un buon numero se tanti orafi lavoravano e se

1.  
Randazzo, Chiesa di San Nicolò,  
Michele Gambino,  
Croce astile d'argento, verso 1498.



2.  
Caltanissetta, Museo del Seminario Vescovile,  
(proveniente dalla Cattedrale),  
Argentiere siciliano, ostensorio architettonico,  
argento sbalzato, cesellato, inciso, con parti fuse,  
fine XV - inizio del XVI secolo.



tante opere ci vengono ricordate dagli inventari” e fa esplicito riferimento in nota all’inventario del Tesoro della Cattedrale di Palermo che riporta in appendice.<sup>62</sup>

Inizia indi un attento e ben circostanziato esame degli ostensori architettonici “gotici” in cui ricorda un esemplare della Chiesa Madre di Canicattì,<sup>63</sup> di cui non c’è oggi riscontro, poi quello della Cattedrale di Caltanissetta, oggi esposto al locale Museo del Seminario Vescovile (fig. 2), a proposito del quale così conclude: “L’orafa lavora l’argento con amore e grazia incurante della logica costruttiva e cerca di far del suo meglio nelle sta-

tuette nelle quali si ripete quel modo di spiegazzar vesti sulle gambe e quel modellato incerto nelle statuette che adornano la casa di S. Agata. Non è improbabile che a Filippo De Mauro o a Nicolò Lattari o ad altro artefice che lavorava nella vicina Catania, Giovanni Fabiolo, il donatore dell’ostensorio, abbia commesso questa opera graziosa, posteriormente ornata di pietre preziose”.<sup>64</sup> In queste frasi non si rileva solo il commento stilistico all’opera d’arte ma l’ipotesi attributiva e l’attenzione anche al ruolo del committente, nonché la padronanza nell’individuare parti non originarie, ma aggiunte all’opera.

In nota ricorda poi che “Nella cattedrale di Mazara fino al 1742, anno in cui fu fatto l’unico inventario, si trovavano molti oggetti di oreficeria antica oggi in massima parte scomparsi” e fa riferimento alla *Sacra Visita* del De Ciocchis<sup>65</sup> e più avanti cita un ostensorio architettonico di stile gotico dei primi anni del Cinquecento, di quel Duomo, oggi perduto.<sup>66</sup>

Ricorda ancora un ostensorio della Chiesa di San Giacomo di Milazzo.<sup>67</sup>

Troppo duro è il suo giudizio sui due ostensori architettonici della Chiesa Madre di Geraci Siculo, che data correttamente ai primi anni del XVI secolo, definendo l’autore “non un orafa,

3.  
**Caltagirone, Chiesa di Santa Maria del Monte (già Matrice).**  
**Argentiere siciliano, ostensorio architettonico,**  
**argento e argento dorato, sbalzato, cesellato, traforato,**  
**con parti fuse, fine xv secolo.**

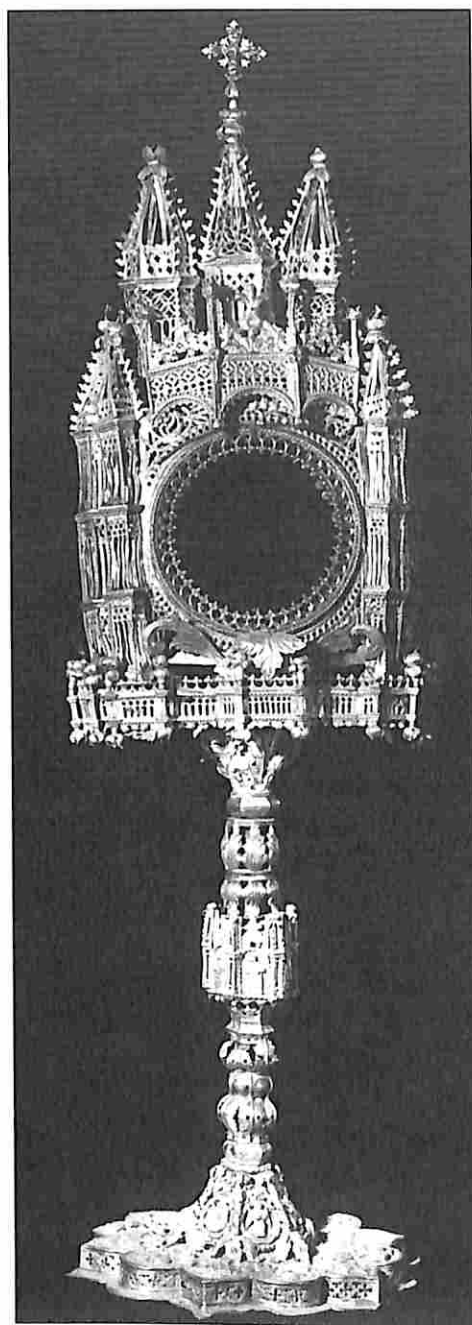
ma un maestro di ferri battuti".<sup>68</sup> Ha la fortuna di vedere tutte e due le opere mentre oggi ne sopravvive solo una, si tratta del reliquiario architettonico di San Bartolomeo, che è esposto nel Tesoro della cripta della stessa Matrice, e che la studiosa definisce di San Pietro, mentre è andato perduto quello culminante con San Giovanni Battista.<sup>69</sup> Individua inoltre, acutamente, nello stesso Tesoro "una navetta d'argento elegantissima per linea e per decorazione".<sup>70</sup>

A proposito poi dell'ostensorio architettonico della Cattedrale di Caltagirone (fig. 3) nota che "l'orafo si diverte con tutte le minuterie catalane, ma gli manca la cognizione architettonica, la misura dell'ornato, quel ritmo che è il segreto della bellezza delle piccole e grandi opere".<sup>71</sup>

Passa poi ad analizzare gli ostensori architettonici delle Chiese Madri di Alcara Li Fusi, Collesano, della Cattedrale di Messina, non tutti oggi esistenti, per giungere a quello della Chiesa Madre di Enna, di cui nota: "all'oreficeria quattrocentesca, per quanto eseguito intorno al 1520, si riattacca il grandioso ostensorio di Paolo Gili" e commenta, "l'orafo, che pur nelle opere seguenti, come nella bella cassa di S. Cristina nella cattedrale di Palermo, è riuscito ad entrare in pieno classicismo, in quest'ostensorio è rimasto al gotico, di cui non sa più intendere i motivi ripetendoli goffamente" (figg. 4, 5).<sup>72</sup>

A proposito della croce processionale in argento dorato del Duomo di Piazza Armerina, che raffronta con quella di Pietro di Spagna dell'Abbazia di San Martino delle Scale e a quella già analizzata di Michele Gambino, nota che: "la forma della croce si riattacca ad un tipo comunemente usato in Sicilia non soltanto dagli orafi, ma anche dai pittori, come si può vedere nella croce di Pietro Ruzzolone nella cattedrale di Termini o nell'altra che si trova nello stesso Duomo di Piazza Armerina".<sup>73</sup> La studiosa, dunque, non isola lo studio delle argenterie, ma le inserisce nel più ampio ambito storico-artistico ora con raffronti alla pittura, ora alla scultura, ora all'architettura. Continua in proposito notando che: "Fino al primo trentennio del secolo XVI, l'oreficeria

resta fedele all'arte gotica ripetendo note e motivi fino all'esaurimento. Le forme della rinascita, uniformemente a quanto accadeva nell'architettura - dove, appena all'ultimo decennio del quattrocento, vien fatto di ritrovare



finestre rettangolari a timpano e porte squadrate con mensole o qualche palazzotto quattrocentesco come quello dietro la loggia dell'incoronata o il palazzotto S. Cataldo presso Piazza Marina - entrarono tardi nell'oreficeria, ridotte ad un motivo di testine di cherubini fra alette che ritorna qua e là in qualche passo di oreficeria di tipo gotico, come quel turibolo di ar-

gento dorato della Cattedrale di Messina".<sup>74</sup> Osservazioni puntuali e pertinenti, come la scelta delle opere indicate ad esempio, che ancora una volta consentono di sottolineare l'ampia conoscenza degli argenti sul territorio, che, al di là, talora, di rari precedenti studi, comunque per lo più a carattere locale e comunque parziale, fatta qualche eccezione, come per quelli di Gioacchino Di Marzo, vengono analizzate con una visione globale per la prima volta.

Pertinente e significativo è il successivo esempio fornito dalla promettente allieva di Adolfo Venturi: "Interessante per l'innesto delle forme classiche sulle forme gotiche-catalane, è la cassetta reliquiaria del Duomo di Geraci", preziosa opera datata 1520, oggi esposta nel Tesoro della cripta della Chiesa Madre.<sup>75</sup>

A proposito dell'urna di San Paolino di Sutera nota che "mentre gli orafi catanesi si affaticavano a scavare trafori e pinnacoli gotici nella cassa delle reliquie di S. Agata, portando all'estremo la tendenza decorativa del fiammeggiante gotico, e mostrandosi così inesperti nella decorazione scultorea, l'anonimo orafo di Sutera, pare si ispiri ai sarcofagi classici".<sup>76</sup> Mi pare interessante riportare anche la nota che pone alla fine della trattazione dell'urna di San Paolino: "Nella Chiesa Madre di Sutera e nella chiesa di San Paolino esistono pezzi di oreficeria quattrocentesca di grande interesse e che sembrano tutti eseguiti dall'anonimo della cassetta. Ma non mi è stato possibile averne la fotografia perché a Sutera non esiste macchina fotografica; né è possibile una ricerca d'archivio perché il paese è veramente inospitale".<sup>77</sup>

Si evidenziano così da un lato le condizioni in cui la studiosa era costretta a svolgere la sua ricerca, con le difficoltà ancor più accentuate dalle condizioni stradali della Sicilia in quegli anni, dall'altro lato si notano gli elementi basilari del suo studio, secondo la metodologia venturiana, vedere personalmente e ripetutamente e fotografare l'opera d'arte e fare una ricerca d'archivio sul posto.

Continua sull'argomento con un'altra puntuale scelta di opera: "Ancora un innesto delle forme classiche alle



4.  
Palermo, Duomo.  
Paolo Gili, con la collaborazione di Andrea Di Pari  
e Scipione Casella.  
Cassa reliquiaria in argento di Santa Cristina, 1556.



forme gotiche si può vedere nel baculo di argento del Museo Nazionale di Palermo” e conclude “I bassorilievi marmorei dei Gagini hanno sedotto l’orafa che vuole riportarli nell’argento”.<sup>8</sup>

Proseguendo nel suo *excursus* nota: “La produzione dell’oreficeria del XV secolo in Sicilia è tutta opera di artisti siciliani, per quanto qua e là si

trovi qualche opera d’importazione. Non sappiamo se attribuire ad orafo siciliano o catalano un magnifico piatto di argento dorato lavorato a sbalzo con la testa di san Giovanni nella chiesetta di San Giovanni decollato di Palermo” e nota che l’opera “vive in quella cerchia di arte siculo-catalana alla quale appartiene l’affresco del Trionfo della Morte nel

Palazzo Sclafani di Palermo, tutta pervasa com’è di realismo composto, che non disperde nel particolare l’empito creativo”.<sup>9</sup> La studiosa è sempre pronta ad inserire l’opera d’argento nel più ampio ambito storico-artistico e particolarmente significativo appare il raffronto con l’affresco del *Trionfo della Morte* di Palazzo Sclafani, oggi esposto nella Gal-

5.  
 Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis,  
 (Provenienza: Mazara del Vallo, Monastero di San Michele),  
 Paolo Gili, Pastorale, argento sbalzato, cesellato, con parti fuse,  
 marchio di Palermo, sigla RUP, aquila a volo basso.  
 Iscrizione: SOROR CA/TERINA DEG/UGLELMO PA/NORMITANA  
 A/BATISSA SANCTI MICAELIS, prima metà del XVI secolo.

leria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis.<sup>80</sup>

Continua sinteticamente con un'efficace campionatura di opere successive: "Un'opera importata o eseguita in Sicilia da un orafo tedesco che vi si era stabilito è l'ostensorio d'argento della cattedrale di Piazza Armerina che si ricongiunge strettamente ad esemplari nordici, per quell'alta base stretta fra le torricelle, per quei contrafforti che racchiudono la teca, caratteri questi che s'incontrano nel turibolo della cattedrale di Monte San Giuliano (...). Opere di importazione veneziana, o di imitazione da esemplari veneziani, sono i due ostensori della cattedrale di Monte San Giuliano che presentano affinità di forma e di decorazione con altri esemplari del Tesoro di Venezia. Accenti di arte francese o di arte catalana si ritrovano qua e là, come nella cassetina di argento della cattedrale di Corleone con figurine incise a bulino e stemmi francesi, nella pisside della Cattedrale di Siracusa, nella stranissima croce del Museo Nazionale di Palermo. Ma sono opere di scarso interesse e non hanno influenza sulla produzione indigena".<sup>81</sup> Continua "Appena la ritardataria oreficeria siciliana giunge a dimenticare il vecchio patrimonio dell'arte gotica, si affermò in opere perfette per ideazione e per esecuzione. Tali sono le opere eseguite in Sicilia nella seconda metà del secolo XVI, come i Candelabri in legno scolpito della cattedrale di S. Martino, l'arca di S. Cristina di Paolo Gili nella cattedrale di Palermo, il grande ostensorio di Antonio Cochiula, a Randazzo (fig. 6), i candelabri d'argento della cattedrale di Castrogiovanni, l'arca di S. Gandolfo a Trapani, l'elegante leggio dell'orafo Scudaniglio del Museo Nazionale di Trapani, opere tutte che gareggiano con quelle eseguite nelle altre regioni d'Italia".<sup>82</sup> Si noti come inserisce tra le opere d'argento talora anche esempi lignei e in bronzo.

Prosegue ancora con un cenno sull'oreficeria barocca: "Nel sec. XVII la produzione dell'oreficeria siciliana diventa sfarzosa, lasciando in tutte le chiese numerosi esemplari. E come il gotico era rimasto per tutto il quattrocento, così fino a tutto il settecento e il primo trentennio dell'ottocento, ri-

masero immutate le forme barocche, ed i tipi di calici e ostensori creati da Nibilio Gagini o eseguiti su disegno dello scultore Giacomo Serpotta o di fra Giacomo Amato, o di Pietro dell'Aquila. L'orafo siciliano amò sem-

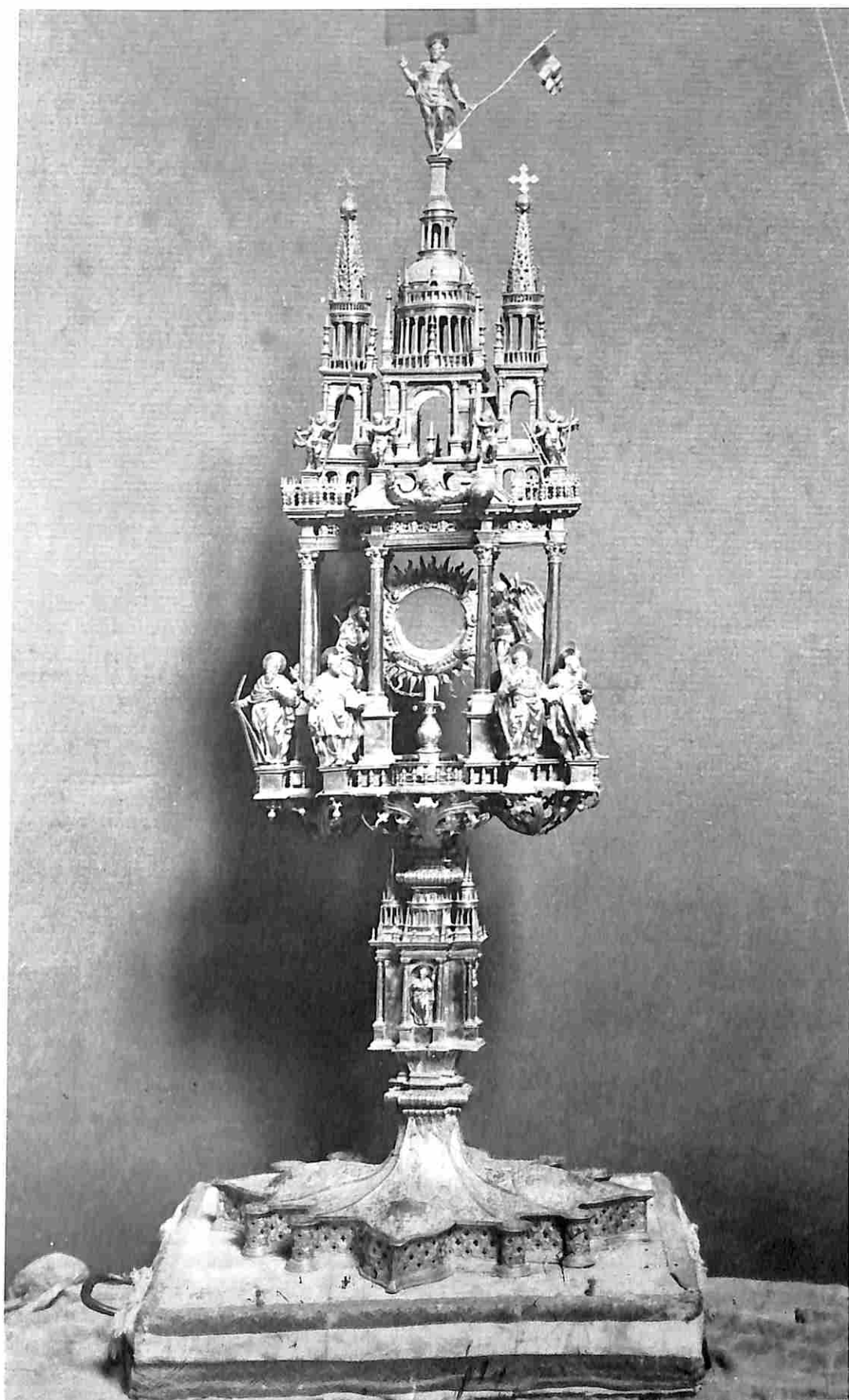


pre la ricchezza decorativa e come non accolse la semplicità del primo Rinascimento così non accolse la semplicità del neoclassicismo".<sup>83</sup> Giudizio quest'ultimo che è solo in parte condivisibile, perché, sia pur in ritardo, significativa fu in Sicilia la penetrazione neoclassica.

Trae infine le sue conclusioni: "L'oreficeria siciliana salì ad un alto grado

di perfezione durante il periodo normanno, quando con fantasia ed originalità congiunse in opere sapientemente lavorate motivi derivati dall'arte araba e bizantina; poi, smarrita se stessa, lasciò libero il campo e si estenuò nell'imitazione dell'oreficeria toscana con le sue forme gotiche; rifiorì nel sec. XV, nel quale, elaborando motivi catalani, se fu mediocre nella parte plastica, seppe attingere vigore, grazia e spesso originalità nell'armonica ricchezza dei motivi decorativi e culminò nell'opera del grande orafo Pietro di Spagna".<sup>84</sup> La tesi consegnata per l'esame finale di Specializzazione doveva essere corredata da un importante apparato fotografico che doveva documentare peraltro opere oggi andate perdute o disperse. Anche la consapevolezza dell'importanza dell'ausilio della fotografia allo studio della Storia dell'arte le veniva da Adolfo Venturi<sup>85</sup> e non a caso in un altro articolo sul quotidiano nel 1937 a proposito del "volume, decimo, parte terza, della storia dell'arte italiana" di Adolfo Venturi sottolinea come sia "pubblicato con il solito magnifico corredo di fotografie della Hoepli".<sup>86</sup>

Negli anni della Specializzazione Maria Accascina insegnava Storia dell'arte al Liceo Umberto di Palermo e proprio nel 1927 veniva assunta nella Reale amministrazione delle Belle Arti in qualità di ispettore addetto al Real Commissariato per la tutela degli oggetti d'arte in Sicilia. Impegno morale mai tralasciato dall'instancabile studiosa nella sua lunga vita e che traspare in alcune segnalazioni su talune opere d'arte già nella sua tesi di specializzazione. Proprio questo incarico peraltro le consente di poter individuare e studiare numerose importanti opere d'arte che pubblica su riviste specialistiche, come *Oreficeria bizantina e limosina in Sicilia*, sul "Bollettino d'arte" nel 1928.<sup>87</sup> Dal 1928 al 1930 le è dato l'incarico di ordinare la sezione delle opere d'arte medievali e moderne del Museo Nazionale di Palermo, ancora altri elementi per nuovi articoli specialistici, come *L'ordinamento delle oreficerie del Museo Nazionale di Palermo*, ancora una volta nel "Bollettino d'arte" del 1929.<sup>88</sup> Negli stessi anni insegnava Storia dell'arte nel Liceo artistico di



6.  
 Randazzo, Chiesa Madre,  
 Antonio Cochiela,  
 ("Honorabilis Antonius  
 Cochiula aurifex civis  
 panormitanus),  
 Grandiosa custodia in argento  
 dorato, 1567.

(Ed. <sup>ni</sup> Brogi) 16034. RANDAZZO (SICILIA). Chiesa di S. Maria. Ostensorio del XV secolo.



7.  
Enna, Museo Alessi,  
Tesoro della Chiesa Madre,  
Nibilio Gagini e Pietro Rizzo,  
Candeliere d'argento, 1596.

Palermo. Sulla rivista "Dedalo" scrive del *Tesoro di Enna* nel 1930 e della *Croce di Mazara* nel 1931.<sup>89</sup> Ancora nel 1930 tratta di *Oreficeria senese in Sicilia*, in "La Diana", Rassegna di arte e di vita senese,<sup>90</sup> e di *Sicilian Goldsmiths' work*, in "International Studio",<sup>91</sup> dando già segno di come non si fermasse agli stretti limiti dell'isola. Nel 1933 scriveva di *Oreficeria Italiana at Victoria and Albert Museum di Londra* in "Emporium",<sup>92</sup> mostrando che i suoi interessi andavano oltre l'oreficeria siciliana e come non dimenticava l'insegnamento venturiano della conoscenza diretta e ripetuta dell'opera d'arte.

Dal 1934 inizia la sua collaborazione come critico d'arte con il "Giornale di Sicilia" che continuerà fino al 1941, con qualche altra sporadica presenza in periodi successivi.<sup>93</sup> Spesso gli articoli sul quotidiano erano la base per quelli scientifici futuri. Tra gli articoli dedicati anche alle arti decorative nel 1934 si ricorda *Quadri argenti e stoffe a Petralia Sottana*,<sup>94</sup> uno dei diversi articoli dedicati all'arte delle Madonie prima della ricordata mostra sull'*Arte sacra* di quella zona montana della Sicilia del 1937.

Sono questi gli anni in cui affronta, come si è già notato, anche l'analisi dell'oreficeria italiana, sintetizzandone i risultati nel testo *L'oreficeria italiana*, edita a Firenze nel 1934,<sup>95</sup> dimostrando come inserisse le sue ricerche sull'argomento in Sicilia nell'imprescindibile ambito culturalmente più ampio della penisola e oltre.

Già nella tesi di Specializzazione del 1927 e nelle pubblicazioni di questi anni, fino al 1934, sono, dunque, tutti i presupposti che poi sfoceranno nella grande opera prodotta in età matura: *L'Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, edita da Flaccovio nel 1974.<sup>96</sup>

Gli studi di oreficeria, dunque, sono sempre privilegiati e mai dimenticati, in questo lungo arco di tempo, dalla grande studiosa che si occupò di Storia dell'arte a trecentosessanta gradi, dalla pittura alla scultura, dall'architettura alle arti decorative.<sup>97</sup>

Nella pubblicazione del 1934 tra le opere fondamentali della Storia dell'oreficeria italiana trova spazio per quelle siciliane, non a caso già segna-

late nella tesi come l'altare portatile della Cattedrale di Agrigento, che nella didascalia alla figura definisce: "rarissimo oggetto ornato da un'agata variegata e da smalti bizantineggianti";<sup>98</sup> la corona dell'imperatrice



Costanza, moglie di Federico II, del Tesoro della Cattedrale di Palermo, di cui sottolinea come "testimoni la perfezione raggiunta dall'oreficeria palermitana sotto il dominio dei Normanni";<sup>99</sup> il busto reliquiario di Sant'Agata di Giovanni di Bartolo del 1376 nei cui smalti "si mostra l'orafa educato dai grandi pittori senesi particolarmente da Simone Martini al di-

segno nitido, alla raffinata eleganza decorativa".<sup>100</sup> Già queste citazioni mostrano una maggiore maturità della studiosa e una maggiore padronanza dell'argomento che sfocerà appieno via via negli studi successivi fino al culmine del ricordato volume del 1974 sull'oreficeria siciliana.<sup>101</sup>

Volendo continuare a percorrere l'*excursus* delle opere siciliane selezionate tra quelle dell'oreficeria italiana e considerate pertanto le più significative ed emergenti nei vari periodi, e non a caso già presenti nella sua tesi di specializzazione, si sofferma sul calice della Chiesa di Santa Maria di Randazzo,<sup>102</sup> sul reliquiario e sulla croce di Pietro di Spagna dell'Abbazia di San Martino delle Scale, considerando la prima "la più bella opera di oreficeria palermitana del sec. xv" e notando della seconda che "la più ricca ed ornata croce dell'oreficeria catalana non ha confronti con questa fantasiosa creazione dell'orafa palermitana";<sup>103</sup> sulla cassa reliquiaria di Sant'Agata della Cattedrale di Catania, "opera a cui lavorarono tra il 1466 e il 1560 tutti i più esperti orafi siciliani", in cui rileva "l'influenza dell'Architettura gotica catalana";<sup>104</sup> sulla custodia architettonica di Paolo Gili, in cui addolcendo il giudizio precedente nota che "Paolo Gili, orafa palermitano, ripete ancora lo stampo gotico in questa grandiosa (m 1,90) custodia portatile in argento dorato (...). Ma se qualche nuova frase decorativa è introdotta, esse è fresca e vivace".<sup>105</sup> Sceglie tre dei più significativi gioielli "del Rinascimento" che fanno "parte del ricchissimo tesoro di S. Agata nella Cattedrale di Catania";<sup>106</sup> il piatto "della prima metà del '500" del Museo Pepoli di Trapani,<sup>107</sup> opera quest'ultima non presente nella tesi di Specializzazione, e continua con altre già ricordate come la pace del tesoro della Cattedrale di Palermo di cui ritiene "l'incorniciatura (...) opera veneziana (...) attribuita al Sansovino";<sup>108</sup> il calice della Chiesa Madre di Geraci Siculo che ritiene "uno dei più eleganti calici siciliani in argento dorato", vi nota "l'incrocio di elementi decorativi classicheggianti con quelli ancora gotici" e specifica che "è opera della metà del '500",<sup>109</sup> nonché quello della Cattedrale di Cefalù, dello stesso

secolo e della stessa tipologia che poi definirà "madonita".<sup>110</sup> Esporrà, come ricordato, questi e altri calici dei paesi delle Madonie alla *Mostra d'arte sacra delle Madonie*, tenutasi a Petralia Sottana nel 1937.<sup>111</sup> La Mostra, lungi dall'essere solo una esposizione d'argenteria, presentava a confronto le opere d'arte dei più diversi settori artistici delle Madonie, comprese non solo le suppellettili liturgiche, ma anche i parati sacri.<sup>112</sup>

Riduttivo nella pubblicazione sull'oreficeria italiana risulta, in questo momento, il suo giudizio su Nibilio Gagini, "che nella seconda metà del cinquecento, da mediocre maestro tradusse con stanca mano i vecchi moduli della bottega gaginiana sostituendo alla pietra l'argento" e continua "la sensibilità decorativa siciliana non riuscì a trovare espressione nelle forme del rinascimento, mentre invece trovò la più immediata e fresca attuazione nelle opere barocche".<sup>113</sup> Cambierà in seguito in positivo il suo giudizio nei confronti di Nibilio Gagini (fig. 7).<sup>114</sup>

Delle opere siciliane barocche, non analizzate perché fuori l'ambito temporale affrontato nella tesi, ricorda la mazza di Caccamo,<sup>115</sup> l'ostensorio con smalti e gemme della Cattedrale di Cefalù, entrambe del XVII secolo, e il pastorale dell'Abbazia di San Martino delle Scale,<sup>116</sup> in cui nota che "nelle mani degli orafi del '700 l'argento prende fluidità di onda"; il paliotto della Chiesa di Santa Lucia di Siracusa di "F. Tuccio su disegno di P. Picherale, sec. XVIII", fino a non dimenticare un ostensorio con corallo del XVII secolo, allora presso il Museo Nazionale di Palermo, oggi nei depositi di Palazzo Abatellis, sottolineando che "Trapani ebbe nel '600 e nel '700 botteghe assai attive per la lavorazione del corallo, ma non sempre le opere riuscirono ad essere libere da una certa gravità chiassosa e provinciale".<sup>117</sup> La studiosa, pur spinta da orgoglio campanilistico, non tace giudizi duri su talune opere d'arte, che comunque ritiene degne di segnalazione tra tutte quelle italiane, giudizi che talora saranno poi ridimensionati dalla stessa nelle pubblicazioni successive.

Nota Maria Grazia Paolini che "dalla scuola da cui idealmente pro-

veniva, quella degli storici di formazione ottocentesca come Adolfo Venturi, le era pervenuto il gusto per le storie concluse, dagli orizzonti vasti e dai percorsi lunghissimi; fatiche quanto mai ardue che portava avanti sospinta anche dalla forte carica sentimentale".<sup>118</sup>

Recensendo sul "Giornale di Sicilia" nel 1936 i due volumi sulla *Scultura del Cinquecento della Storia dell'Arte* di Adolfo Venturi scrive con non celato orgoglio di appartenere alla scuola venturiana: "La storia dell'arte di Adolfo Venturi procede con un fervore che il tempo e le gravi vicende non interrompono, con un ardore di ricerca che non si placa ad ostacolo, con una diligenza che mai diminuisce. Quando un nuovo periodo storico viene affrontato nella sua complessità e studiato nelle varie opere d'arte che lo illuminano, da Adolfo Venturi, allora avviene un improvviso chiarimento, come un dipanarsi di arruffata matassa, come un illuminarsi improvviso di tutti gli angoli più scuri".<sup>119</sup>

#### Note

<sup>1</sup> Cfr. *Storia, critica e tutela dell'arte del 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-Erice 2006), Caltanissetta 2007.

<sup>2</sup> Ringrazio ancora la compianta collega Maria Teresa Monreale Rotolo che, qualche anno fa, mi donò alcuni materiali e pubblicazioni di Maria Accascina che erano in suo possesso.

<sup>3</sup> M. ACCASCINA, *L'oreficeria in Sicilia dal XII al XV secolo*, tesi di perfezionamento in Storia dell'arte, 1927.

<sup>4</sup> Ringrazio il prof. Mario D'Onofrio e il prof. Stefano Valeri per il gentile invito a partecipare al Convegno in onore di Adolfo Venturi e a scrivere nei presenti Atti.

<sup>5</sup> A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, 11 voll., Milano 1901-1940. Per gli studi di Adolfo Venturi cfr. S. VALERI, *Adolfo Venturi e gli studi sull'arte*, Roma 2006.

<sup>6</sup> A. VENTURI, *L'Esposizione d'arte sacra a Bologna*, in "L'Arte" III, 1900, fasc. IV, pp. 308-310.

<sup>7</sup> Cfr. *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1934-1937. Cultura tra critica e cronache*, a cura di M. C. DI NATALE, I-II, Caltanissetta 2006-2007, *passim*.

<sup>8</sup> A. VENTURI, *Arte decorativa. Una raccolta di disegni di arte decorativa e Le "console"*

*de' principi Corsini*, in "L'Arte" III, 1900, fasc. V, pp. 6-8 e 9-16.

<sup>9</sup> V. LEOPARDI, *Le cornici nell'arte italiana*, in "L'Arte" IV, 1901, fasc. IV, pp. 1-12.

<sup>10</sup> E. MAUCERI, *Sicilia ignota: monumenti a Randazzo; L'arte in onore di Sant'Agata in Catania; Notizie di Sicilia. Siracusa Palazzo Bellomo; Il tesoro del Duomo di Siracusa; Notizie siciliane: Caltagirone; Stalli corali in Sicilia; La Contea di Modica ne L'Arte; Le oreficerie della Chiesa Madre di Castrogiovanni; Sicilia ignota. Opere d'arte in S. Lucia del Mela*, in "L'Arte" IX, 1906, fasc. III e fasc. VI, pp. 185-192 e 423-432; X, 1907, fasc. I e fasc. V, pp. 64 e 382-384; XII, 1909, fasc. II, pp. 155-158; XIV, 1911, fasc. II, pp. 129-138; XVII, 1914, fasc. II e fasc. V, pp. 120-134 e 379-381; XXII, 1919, fasc. VI, pp. 211-215.

<sup>11</sup> M. G. PAOLINI, *La figura e l'opera di Maria Accascina*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, Palermo 1985, p. 614.

<sup>12</sup> ACCASCINA 1927, pp. 1-4.

<sup>13</sup> U. FALCANDO, *La Historia o Liber de Regno Sicilie e la Epistola ad Petrum panormitanæ ecclesie thesaurarium*, a cura di G. B. SIRAGUSA (Fonti per la storia d'Italia, 22), Roma 1897. Cfr. pure B. PATERA *L'arte della Sicilia normanna nelle fonti medievali*, Palermo 1980, pp. 96-101.

<sup>14</sup> ACCASCINA 1927, pp. 1-4.

<sup>15</sup> IBN GUBAYR, *Viaggio in Spagna, Sicilia, Siria e Palestina, Mesopotamia, Arabia, Egitto*, traduzione italiana di C. SCHIAPPARELLI, Roma 1906, nuova ed. con illustrazioni di Bruno Caruso, Palermo 1979. Cfr. pure PATERA 1980, pp. 92-95.

<sup>16</sup> *Ibidem*. Per le cassetine d'avorio cfr. G. DI MARZO, *Di una cassetina d'avorio nella Real Cappella Palatina di Palermo*, Palermo 1887; IDEM, *Note illustrative degli antichi cofanetti della Real Cappella Palatina di Palermo*, Palermo s.d.; cfr. pure *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona*, II. *Arti figurative e suntuarie*, catalogo della mostra, a cura di M. ANDALORO (Palermo 1994-1995), Siracusa-Palermo 1995, *passim*, che riporta la precedente bibliografia.

<sup>17</sup> ACCASCINA 1927, pp. 84-86.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>19</sup> *Ibidem*. Approfondirà questo argomento nel volume che raccoglierà tutti i suoi studi di oreficeria siciliana, scritto in tarda età, M. ACCASCINA, *L'Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974.

<sup>20</sup> EADEM 1927, pp. 7-8, nota 4.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>23</sup> *Ibidem*. Per le leggi suntuarie e il lusso delle donne messinesi cfr. E. NATOLI, *Le corone*, in *Arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, catalogo della mostra, a cura di G. CANTILLI (Messina 1981-1982), Roma 1982.

<sup>24</sup> ACCASCINA 1927, p. 15.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem* p. 21, nota 1. Cita E. MAUCERI, *Attraverso la Sicilia montuosa. Militello, Rosamarino e San Fratello*, in "Giornale di Sicilia", 10-11 luglio 1923.

<sup>27</sup> ACCASCINA 1927, fa riferimento più volte ai due studiosi ed elenca in bibliografia: G. DI MARZO, *La pittura in Palermo nel Rinascimento, storia e documenti*, Palermo 1899; IDEM, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI, Memorie storiche e documenti*, 2 voll., Palermo 1880-1883; P. LANZA DI SCALEA, *Enrico Rosso e la confisca dei suoi beni in Castiglione. Ricerche storiche del secolo XIV*, Palermo 1890; IDEM, *Donne e gioielli di Sicilia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Palermo-Torino 1892. Nella bibliografia elenca anche G. BECCARIA, *Spigolature della vita privata di Re Martino in Sicilia*, Palermo 1894.

<sup>28</sup> VENTURI 1901-1940. P. TOESCA, *Storia dell'Arte Italiana. Il Medioevo*, Torino 1927. Alla fine della bibliografia l'Accascina specifica che "tutti gli articoli e studi speciali si troveranno indicati in nota", cfr. ACCASCINA 1927.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 25. Riporta in nota il riferimento a E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, I-III, Parigi 1903. Tornerà a trattare l'argomento: M. ACCASCINA, *Oreficeria bizantina e limosina in Sicilia*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione" 21, 1928, p. 551-566.

<sup>30</sup> EADEM 1927, p. 28. L'Accascina trae le notizie documentarie dal volume di LANZA DI SCALEA 1892, che cita puntualmente in nota. Lo studio degli statuti delle corporazioni degli orafi e argentieri e quello conseguente sui marchi confluirà nel volume completato in tarda età, M. ACCASCINA, *I marchi delle oreficerie di Sicilia*, edito a cura della Banca Sicula di Trapani, Busto Arsizio 1976. Cfr. pure S. BARRAJA, *La maestranza degli orafi e argentieri di Palermo*, in *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra, a cura di M. C. DI NATALE (Trapani 1989), Milano 1989, pp. 364-377; A. PRECOPI LOMBARDO, *Documenti inediti e poco noti degli argentieri e orafi trapanesi*, ivi, pp. 378-388; *Indice degli orafi e argentieri di Sicilia*, a cura di L. BERTOLINO, N. BERTOLINO, ivi, pp. 398-411; S. BARRAJA, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo dal XVII secolo ad oggi*, saggio introduttivo di M. C. DI NATALE, Milano 1996; S. BARRAJA, *Gli orafi e argentieri di Palermo attraverso i manoscritti della maestranza*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, a cura di M. C. DI NATALE, Milano 2001, pp. 662-667; *Gli archivi per le arti decorative in Sicilia dal Rinascimento al Barocco*, a cura di D. RUFFINO, G. TRAVAGLIATO, ivi, pp. 742-791.

<sup>31</sup> ACCASCINA 1927, p. 29.

<sup>32</sup> DI MARZO 1880-1883.

<sup>33</sup> Tra le ultime pubblicazioni è il ricordato volume ACCASCINA 1976, punto di arrivo di numerose ricerche precedenti come EADEM, *Le argenterie marcate del Museo Nazionale di Messina*, in "Archivio Storico Messinese", III serie, II, 1949-50; EADEM, *I marchi dell'argenteria sicilia-*

*na*, in "Antichità viva", a. I, n. 6, luglio-agosto 1962; EADEM, *I marchi dell'argenteria messinese*, ivi, a. I, n. 8, ottobre 1962.

<sup>34</sup> ACCASCINA 1927, p. 32.

<sup>35</sup> *Ibidem*. L'Accascina fa riferimento nelle note 1 e 2 della p. 32 a E. MUNTZ, *Giovanni Di Bartolo. Orafo della corte di Avignone nel secolo XIV*, in "Archivio Storico Italiano" II, 1888, e a C. SCIUTO PATTI, *Le antiche oreficerie del Duomo di Catania, la statua, lo scrigno e la bara di S. Agata*, in "Archivio Storico Siciliano", n.s., XVII, 1892.

<sup>36</sup> ACCASCINA 1927, p. 35.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 39. Tornerà a trattare del baculo di Agira in ACCASCINA 1974.

<sup>38</sup> ACCASCINA 1927, p. 40.

<sup>39</sup> *Ibidem*. Tornerà sull'argomento in ACCASCINA 1974. Cfr. pure *Federico e la Sicilia ...* 1995, II, *passim*, che riporta la precedente bibliografia. Per il tesoro della Cattedrale di Palermo cfr. M. C. DI NATALE, *Il tesoro della Cattedrale di Palermo dal Rinascimento al Neoclassicismo* (Accademia Nazionale di Scienze Lettere ed Arti, già del Buon Gusto), Palermo 2001, che riporta la precedente bibliografia.

<sup>40</sup> ACCASCINA 1927, p. 41. In nota cita DI MARZO 1899.

<sup>41</sup> ACCASCINA 1927, p. 41.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 42. Tornerà sull'argomento in ACCASCINA 1974.

<sup>43</sup> *Ibidem*. Per il Museo Diocesano di Mazara del Vallo cfr. M. C. DI NATALE, *Il tesoro dei Vescovi nel Museo Diocesano di Mazara del Vallo*, Marsala 1993 (schede del Tesoro di P. ALLEGRA e della Diocesi di M. VITELLA), che riporta la precedente bibliografia.

<sup>44</sup> ACCASCINA 1927, p. 44, in nota fa riferimento a E. MAUCERI, *Il Tesoro del Duomo di Messina*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", luglio 1923.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> ACCASCINA 1927, p. 47.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 49. Cita in nota DI MARZO 1880-1883, doc. CCLII e CCLIII.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> ACCASCINA 1927, p. 50. Cita in nota, oltre a DI MARZO 1880-1883, anche LANZA DI SCALEA 1892.

<sup>51</sup> ACCASCINA 1927, pp. 51 e 55. Per la figura di Pietro di Spagna fa riferimento in nota a DI MARZO 1899.

<sup>52</sup> M. ACCASCINA, *La Mostra d'arte sacra nelle Madonie. Un sogno che diventa realtà*, in "Gioglio di roccia", luglio 1937a; EADEM, *Ori, stoffe e ricami nei paesi delle Madonie*, "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", gennaio 1938. La studiosa aveva, negli anni immediatamente precedenti, trattato dell'arte dei paesi delle Madonie in diversi articoli del "Giornale di Sicilia". Si veda in proposito *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia ...* 2006, *passim* e in particolare EADEM, *La*

*Mostra d'arte sacra nelle Madonie*, in "Giornale di Sicilia", 12 ottobre 1935.

<sup>53</sup> ACCASCINA 1927, p. 57.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 58, in nota cita SCIUTO PATTI 1892.

<sup>55</sup> ACCASCINA 1927, p. 60, riporta in nota BASILE, *Il tesoro di Sant'Agata nella cattedrale di Catania*, in "Rendiconti annuali della R. Accademia di Lettere e Arti degli Zelanti in Acireale", Serie IV, vol. I, 1921, pp. 30-37. Cita anche E. MAUCERI, *L'arte in onore di Sant'Agata in Catania*, in "L'arte" IX, 1906, pp. 423-432.

<sup>56</sup> ACCASCINA 1927, p. 67.

<sup>57</sup> J. A. DE CIOCCHIS, *Sacrae Regiae Visitationis per Siciliam*, 3 voll., Panormi 1836.

<sup>58</sup> ACCASCINA 1927, p. 65. Per l'attività di orafista di Vincenzo Archifel e per il tesoro di Sant'Agata cfr. pure M. C. DI NATALE, *Il tesoro di Sant'Agata: gli ori*, in *Sant'Agata*, a cura di L. DUFOUTR, Roma-Catania 1996, che riporta la precedente bibliografia.

<sup>59</sup> ACCASCINA 1927, p. 67.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>61</sup> *Ibidem*. Tornerà sull'argomento in ACCASCINA 1974, p. 223, fig. 135, in cui mitiga il giudizio e nota i restauri e i danni subiti dall'opera nel tempo. Cfr. pure G. BARBERA, scheda n. 7, in *Arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, Roma, 1981, p. 58.

<sup>62</sup> ACCASCINA 1927, p. 70.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>65</sup> *Ibidem*. Cita DE CIOCCHIS 1836, p. 402.

<sup>66</sup> ACCASCINA 1927, p. 74. Cfr. DI NATALE 1993.

<sup>67</sup> ACCASCINA 1927, p. 72. Tornerà sull'argomento in EADEM 1974, p. 224, precisando che si tratta di un reliquiario architettonico.

<sup>68</sup> EADEM 1927, p. 73.

<sup>69</sup> M. C. DI NATALE, *I Tesori della contea dei Ventimiglia. Oreficeria a Geraci Siculo*, seconda ed., Caltanissetta 2006, pp. 19-22.

<sup>70</sup> ACCASCINA 1927, p. 73.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> ACCASCINA 1927, p. 74. Tornerà sull'argomento in EADEM 1974, p. 158. Per gli ostensori architettonici cfr. pure M. C. DI NATALE, *Gli argenti in Sicilia tra rito e decoro*, in *Ori e argenti ...* 1989, pp. 134-141.

<sup>73</sup> ACCASCINA 1927, p. 75. Per le croci dipinte di Termini Imerese e di Piazza Armerina cfr. M. C. DI NATALE, *Le croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale dell'isola*, premessa di M. CALVESI, Palermo 1992, che riporta la precedente bibliografia.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> ACCASCINA 1927, p. 76. Cfr. pure DI NATALE 2006, p. 27.

- <sup>76</sup> *Ibidem*.
- <sup>77</sup> *Ibidem*, p. 77, nota. Per le oreficerie quattrocentesche di Sutera cfr. pure DI NATALE 1989 e scheda n. 11, 10 in *Ori e argenti ...* 1989, pp. 186-187, che riporta la precedente bibliografia.
- <sup>78</sup> ACCASCINA 1927, pp. 77-78. Ritorna sul baculo, proveniente dal monastero di San Michele di Mazara del Vallo, ripetendo lo stesso concetto, in EADEM, *L'ordinamento delle oreficerie del Museo Nazionale di Palermo*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", novembre 1929, fig. 1.
- <sup>79</sup> EADEM 1927, pp. 78-79.
- <sup>80</sup> Per la Galleria Regionale della Sicilia e le opere esposte cfr. C. G. ARGAN, V. ABBATE, E. BATTISTI, *Palermo Palazzo Abatellis*, Palermo 1991.
- <sup>81</sup> ACCASCINA 1927, pp. 79-80. Tornerà sulla croce in EADEM 1929, fig. 2.
- <sup>82</sup> EADEM 1927, p. 80. Tornerà sull'argomento in EADEM 1974. Per queste opere cfr. pure *Splendori di Sicilia ...* 2001, che riporta la precedente bibliografia, *passim*. Per le argenterie di Erice cfr. pure M. VITELLA, *Il tesoro della Chiesa Madre di Erice*, premessa di M. C. DI NATALE ("Montagna del Signore", 1), Trapani 2004, *passim*, che riporta la precedente bibliografia. Per Annibale Scudaniglio cfr. pure *Il tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, catalogo della mostra, a cura di M. C. DI NATALE, V. ABBATE, Palermo 1995.
- <sup>83</sup> *Ibidem*.
- <sup>84</sup> ACCASCINA 1927, p. 81.
- <sup>85</sup> Cfr. in proposito S. VALERI, *La memoria riprodotta*, prefazione di M. CALVESI, Roma 1997.
- <sup>86</sup> M. ACCASCINA, *Scultori italiani del Cinquecento*, in "Giornale di Sicilia", 29 gennaio 1937b. La studiosa recensisce la parte III del volume X della *Storia dell'Arte Italiana* di A. VENTURI, Milano 1937. Cfr. pure *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia ...* 2006, che riporta l'articolo a p. 337.
- <sup>87</sup> ACCASCINA 1928.
- <sup>88</sup> EADEM 1929.
- <sup>89</sup> EADEM, *Oreficeria siciliana. Il tesoro di Enna*, in "Dedalo", agosto 1930 e *La croce di Mazara*, in "Dedalo", agosto 1931.
- <sup>90</sup> EADEM, *Oreficeria senese in Sicilia*, in "La Diana", Rassegna di arte e di vita senese, a. V, 1930, fasc. III.
- <sup>91</sup> EADEM, *Quattrocento Sicilian Goldsmiths' work. Part. I*, in "International Studio", June 1930, pp. 36-39 e *Sicilian Goldsmiths' work. Part. II*, ivi, July 1930, pp. 21-24.
- <sup>92</sup> EADEM, *Oreficeria italiana al "Victoria and Albert Museum" di Londra*, in "Emporium", giugno 1933.
- <sup>93</sup> Cfr. *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia ...* 2006.
- <sup>94</sup> M. ACCASCINA, *Quadri argenti e stoffe a Pe-*
- tralia Sottana*, in "Giornale di Sicilia", 8 Dicembre 1934a.
- <sup>95</sup> EADEM, *L'oreficeria italiana* (Novissima enciclopedia monografica illustrata), Firenze 1934b.
- <sup>96</sup> EADEM 1974.
- <sup>97</sup> Per la bibliografia di Maria Accascina cfr. *Le arti in Sicilia nel Settecento ...* 1985 e *Storia, critica e tutela ...* 2007.
- <sup>98</sup> ACCASCINA 1934b, p. 10, pensa che l'altare possa "essere stato eseguito in Sicilia o nell'Italia meridionale (sec. XI-XII)". In EADEM 1974, pp. 66-67, puntualizzerà: "si può pensare che questo altare sia stato un dono offerto al Duomo di Agrigento, seguito a Limoges nell'ultimo decennio del sec. XII o eseguito da un orefice itinerante a Palermo o ad Agrigento, oppure che trattasi di orefice locale che lavora seguendo tecniche e motivi limosini".
- <sup>99</sup> ACCASCINA 1934b, p. 15. In EADEM 1974, pp. 75-79, approfondirà e svilupperà lo studio sulla Corona di Costanza, analizzando minuziosamente l'opera e le fonti. La considera opera di età normanna "eseguita nel laboratorio di Palermo tra il 1170 e il 1180 (epoca di Ruggero II)". L'opera generalmente riconosciuta capolavoro dell'oreficeria dell'opificio del Palazzo Reale di Palermo è stata datata alla tarda età normanna, prima età sveva, cfr. in proposito C. GUASTELLA, *La corona di Costanza d'Aragona*, in *Federico e la Sicilia ...* 1995, II, pp. 63-74, che riporta la precedente bibliografia.
- <sup>100</sup> ACCASCINA 1934b, p. 19. In EADEM 1974, pp. 129-136, approfondirà l'argomento. Per il reliquiario a busto di Sant'Agata e i gioielli donati cfr. DI NATALE 1996.
- <sup>101</sup> ACCASCINA 1974 e EADEM 1976.
- <sup>102</sup> EADEM 1934b, p. 21, nella didascalia del calice scrive: "l'antico modello di Guccio si rinnova in questo calice per la fantasia dell'orafo siciliano, che unisce con tanta grazia elementi catalani ai senesi (sec. XIV)". EADEM 1974, p. 127, preciserà: "Il bel calice strettamente legato al modello senese eseguito da Guccio di Mannaia per Nicolò IV, ha però la genuinità dell'opera di un grande artista per la tecnica perfetta nel rilievo del morbido festone che avvolge in ritmo elegante gli smalti traslucidi, ma ancora legati ai modelli iconografici bizantini con un rapporto, che potrebbe non essere casuale con la mitra di Agira". Cfr. pure DI NATALE 1989 e scheda II, 2, in *Ori e argenti ...* 1989, p. 134 e pp. 178-179, che riporta la precedente bibliografia.
- <sup>103</sup> ACCASCINA 1934b, p. 30, scrive: "In Sicilia e in Sardegna l'oreficeria passò dalle forme toscane alla imitazione di forme catalane. Ma gli orafi siciliani riuscirono anche per propria spontaneità a una semplificazione decorativa a vantaggio della linea strutturale, ad una rinuncia di eccessi per cui le loro opere risultano diverse da quelle spagnole". In EADEM 1974, pp. 145-146, nel riportare l'iscrizione del Reliquiario della Sacra Spina (che chiama
- di San Gregorio, dalla presenza dello smalto del Santo in basso), *Pedro de Spagna arginteri di Palermo mi laborao*, lo ritiene "fra i primi artisti approdati nell'isola" dalla Spagna, poiché in un documento del 1430 era citato già come *Magister Petrus de Spagna aurifex civis Panoprii*. Cfr. pure DI NATALE 1989 e schede nn. II, 5 e II, 6, in *Ori e argenti ...* 1989, p. 136 e pp. 181-184, che riporta la precedente bibliografia.
- <sup>104</sup> ACCASCINA 1934b, p. 31. In EADEM 1974, pp. 200-203, nel considerare la cassa "l'ultima fiammata del gotico", nel sottolinearne la "ricca decorazione a traforo con apostoli e santi sotto nicchie di gusto gotico fiammeggiante", precisa che "fu iniziata da A. Novara, N. Lattari, F. De Mauro (1460-1480) e continuata fino alla metà del secolo XVI da altri maestri quali Vincenzo e Antonio Archifel. Il coperchio è di Paolo Guarna e Antonio Archifel". Cfr. pure DI NATALE 1989, p. 134, che riporta la precedente bibliografia.
- <sup>105</sup> ACCASCINA 1934b, pp. 21-32. Cfr. pure M. C. DI NATALE, *Il Tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono nella Contea dei Ventimiglia*, premessa di R. CIOFFI ("Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo", 1), Caltanissetta 2005, p. 25, che riporta la precedente bibliografia.
- <sup>106</sup> ACCASCINA 1934b, p. 33. Per i gioielli donati attraverso i secoli al reliquiario a busto di Sant'Agata cfr. DI NATALE 1996, che riporta la precedente bibliografia.
- <sup>107</sup> ACCASCINA 1934b, p. 38, considera il piatto del Museo Pepoli "opera di oreficeria italiana della prima metà del '500". Studi recenti hanno ricondotto l'opera a Elias Lenker argentero di Norimberga che lo realizzò negli anni 1565-1570, cfr. *Il tesoro nascosto ...* 1995, pp. 186-190 (scheda II, 3 di V. SOLA).
- <sup>108</sup> ACCASCINA 1934b, p. 48. In EADEM 1974, p. 111, abbandona l'ipotesi del Sansovino di L. BIAGI, *I tesori della Cappella Palatina e della Cattedrale di Palermo*, Palermo 1928, p. 560 e propende per un riferimento a "oreficeria lombarda verso quei contatti Caradosso Cellini". Cfr. pure DI NATALE 2001, p. 9, che riporta la precedente bibliografia.
- <sup>109</sup> ACCASCINA 1934b, p. 55. Recenti ricerche documentarie hanno consentito di riferire il calice all'argentero di origine napoletana Jacopo de Landi, attivo nelle Madonie e di darglielo al 1506, cfr. G. TRAVAGLIATO, *Gli Archivi delle arti decorative delle Chiese di Geraci*, in *Forme d'arte a Geraci Siculo, dalla pietra al decoro*, a cura di M. C. DI NATALE, Geraci Siculo 1997, p. 143; M. C. DI NATALE, *Arte a Geraci Siculo tra decorazione e devozione*, ivi, p. 19.
- <sup>110</sup> ACCASCINA 1934b, p. 55.
- <sup>111</sup> EADEM 1935 e *Tesori d'Arte in Sicilia. La Mostra d'Arte sacra nelle Madonie*, in "Giornale di Sicilia", 23 luglio 1937c. Cfr. pure *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1934-1937 ...* 2006.
- <sup>112</sup> ACCASCINA 1937a e EADEM 1938.
- <sup>113</sup> EADEM 1934b, p. 56.

<sup>114</sup> EADEM 1974, pp. 175-194.

<sup>115</sup> EADEM 1934b, p. 58, nella didascalia risulta erroneamente Mazara e non Caccamo. Riferirà la mazza all'argentiere palermitano Michele Ricca in EADEM 1974, pp. 251-254. Cfr. DI NATALE 1989 e scheda II, 49, in *Ori e argenti ...* 1989, pp. 145, 147 e 222-223, che riporta la precedente bibliografia.

<sup>116</sup> Il pastorale è andato perduto.

<sup>117</sup> ACCASCINA 1934b, pp. 58-60. Per le opere in corallo trapanesi e siciliane, cfr. A. DANBU', *L'arte trapanese del corallo*, Milano 1964; *L'Arte del corallo in Sicilia*, catalogo della mostra, a cura di C. MALTESE, M. C. DI NATALE, Palermo 1986 e *Splendori di Sicilia ...* 2001.

<sup>118</sup> PAOLINI 1985, p. 625.

<sup>119</sup> M. ACCASCINA, *Libri d'arte, Michelangiolschi siciliani*, in "Giornale di Sicilia", 26 marzo 1936. La studiosa recensisce la parte I e II del volume X della *Storia dell'Arte Italiana* di A. VENTURI, editi a Milano nel 1935 e 1936. Cfr. pure *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia ...* 2006, p. 9, che riporta l'articolo a p. 246.