

Il tesoro della Cattedrale di Palermo

Corona, placca ed anelli ritrovati nella tomba di Costanza d'Aragona, la teca d'avorio, i medaglioni del tempo normanno, il Paliotto Carandolet, i reliquiari dei Ss. Cosma e Damiano e della S. Croce e Gotico, la Pace di S. Luca ed i calici Madonita, Calo II di Spagna, Barbavara e Soledad

schede tratte, per gentile concessione dell'autrice, dalla tesi di Laurea della D.ssa Lidia Calamia, relatrice Prof.ssa Maricetta di Natale

La Corona della regina Costanza di Aragona



Costanza d'Aragona, prima moglie di Federico II, dopo appena tredici anni di regno, muore il 23 Giugno del 1222, a Catania, dove le vengono tributate le prime esequie alla presenza del vescovo (cfr. R. Pirri, *Sicilia Sacra...*, ed. cons. 1773, I, p. 534); successivamente il corpo viene trasportato a Palermo, in Cattedrale, dove viene sepolta in un sarcofago antico.

Fu trovato "un....corpu mortu..... in testa di lo quali corpu chi fu truvata una coppula tutta guarnuta di petri priciusi, perni grossi et minuti, et piagi di oru massizzu ..." (cfr. F. Daniele, *I Regali Sepolcri...*, 1784, p. 84 - 85).

Siamo nel 1491, ha inizio proprio dal sarcofago marmoreo della regina Costanza, l'indagine ufficiale sulle tombe reali della Cattedrale di Palermo. L'atto senatorio del 18 ottobre 1491, trascritto nella letteratura erudita settecentesca edita (cfr. *ibidem*) e manoscritta (cfr. A. Inveges, ms. sec. XVIII, BCP Qq H 137, ff. 42v-43), e l'inedito compendio da esso tratto

nel 1549 da Cesare Imperatore (cfr. *Repertorium actorium omnium*, 1549, Archivio comunale di Palermo, vol.1540/2 A 16, f.n.n., rep. n. 1232), pur presentando fra loro discrasie, forniscono un'accurata descrizione di tutto l'arredo rinvenuto in quell'occasione.

Sia l'atto senatorio che il compendio danno un'analoga descrizione della corona, mentre notevolmente diversa è la definizione della sua funzione. Infatti, mentre nell'atto senatorio, viene descritta come una cuffia (vd. sopra "coppula tutta guarnuta..."), il compendio la identifica come una corona ("Constantia Imperatrix...inventa cum corona reali ornata multis lapidibus pretiosis et pernis magnis et parvis et auro masiczo").

Il prezioso corredo viene trasferito, dopo il rinvenimento, nel tesoro dello stesso Duomo. ("li quali jouyi foru livati, e purtati in lu thesauru di la majuri Panurmitana

ecclesia..."). Successivamente, però, forse per il malcontento che la ricognizione delle tombe aveva suscitato, di cui parla il Fazello (cfr. T. Fazello, *De rebus siculis...*, 1558) e altri scrittori successivi, venne richiuso nuovamente nel sarcofago ("et exinde supradicta jocalia inventa in sepulcro reginae Costantiae fuerunt reducta ad ipsum sepulcrum et ibi causa ut primitus erant").

Dopo quasi tre secoli dalla prima, nel 1781, in occasione della ristrutturazione della Cattedrale, si dà inizio alla seconda ricognizione delle tombe reali; sono presenti moltissimi studiosi e uomini colti che ci forniranno preziosissime descrizioni, sia manoscritte che a stampa. La descrizione analitica dell'operazione viene affidata a Rosario Gregorio.



Sarà la descrizione del regio storiografo Francesco Daniele e l'incisione che la correda, la cui realizzazione avvenne a Palermo, dove i reperti rimasero a lungo visibili (cfr. R. Gregorio, ms. sec. XVIII, BCP, Qq F 63), a svolgere un ruolo determinante nello studio della corona. Dopo tale ricognizione l'intero corredo trovato verrà definitivamente posto nella camera del tesoro della Cattedrale, e registrato nell'inventario del 1848.

Il Daniele, il Gregorio e il Palermo (cfr. G. Palermo, *Guida istruttiva per...*, 1816, p. 80) concordano nella descrizione della corona, e nel rinvenire in essa numerose tracce di "restauro"; pensando che siano stati smontati alcuni pezzi applicati e poi, in modo confuso, risistemati con integrazioni del supporto tessile.

Il Deér, invece, nel 1952, (cfr. J. Deér, *Der Kaiseronat Friedrichs...*, 1952, p. 92) così asserirà rispetto alle differenze fra lo stato attuale della corona e le descrizioni del Daniele: "nur eine willkürliche und irrtumliche Rekonstruktion" ("soltanto una ricostruzione arbitraria ed errata"), affermando perentoriamente: "Ohne jede Änderung auf uns gekommen ist" ("E' giunta a noi senza alcun cambiamento").

Suo seguace sarà l'Heuser che nel 1974 (cfr. H. J. Heuser, *Oberrheinische Goldschmiedekunst im...*, 1974, pp. 17-22), così scrive: "hier nur noch eines gesagt werden muss: die Krone ist unberührt auf uns gekommen, so wie sie der Kaiser bei der Grablegung 1222 dem Sarkophag anvertraute" ("soltanto una cosa qui va detta: la corona è giunta a noi intatta, così come l'imperatore l'affidò al sarcofago in occasione della sepoltura nel 1222").

Claudia Guastella, in un documento recentemente pubblicato (cfr. C. Guastella, *Per l'edizione critica...in La Cattedrale...*, 1993, pp. 265-286), registra una drastica operazione di restauro che ha dato alla corona la configurazione attuale, verificatasi probabilmente nel 1848. Restauro documentato pochi anni dopo dall'illustrazione del testo di F. Bock (cfr. F. Bock, *Die Kleinodien des...*, 1864, tav. XLVI); da allora, non è stata più modificata, se non nel rivestimento interno, rinnovato durante il suo deposito presso il Vaticano durante il periodo bellico (cfr. C. Guastella, *Per l'edizione critica...*, in *La Cattedrale di...*, Palermo, 1993, pp. 265-286).

Numerose e discordanti sono le ipotesi sull'originario possesso di questa corona, se fosse di Costanza d'Altavilla, madre di Federico II di Svevia o di Costanza d'Aragona, prima moglie dell'imperatore.

Di varia natura sono, quindi, le interpretazioni storico - politiche che si sono susseguite nel corso di questi secoli.

Una delle più interessanti appartiene al Lipinsky (cfr. A. Lipinsky, *Siciliae Regni Corona...*, 1975, pp. 347-370) che parla di una "presunta" rimozione da parte di Federico della corona maschile del regno normanno, il cosiddetto "Kamelaukion" di tipo bizantino: "(...) portato da Ruggero, all'incirca dal 1132 in avanti e giunta fino a Federico II" (cfr. *ibidem*) Era un gesto simbolico che avrebbe segnato così la fine del regno normanno.

Il Deér (cfr. J. Deér , *Der Kaiseronat Friedrichs...*, 1952, p. 93) e l'Heuser (cfr. H. J. Heuser, *Oberrheinische Goldschmiedekunst im...*, 1974, p. 17-22) pensano, invece, che sia addirittura il diadema della incoronazione imperiale di Federico II. Il La Grua, infine, fornendo un'accurata descrizione materiale della corona e degli elementi decorativi, dissente dalla suggestiva ipotesi del Lipinsky ed insiste sulla cuffia o corona di tipo femminile (cfr. G. La Grua, *La corona della ...*, in "O Theologos" n. 6, 1975, p. 73-81).

La preziosità della corona, inoltre, ha spesso indotto a pensare che non fosse destinata ad una sepoltura;

Nonostante la ricchezza sia eccezionale rispetto agli usi funerari d'oltralpe, attiene comunque, a quelli del regno normanno, ampiamente ripresi dallo stesso Federico II (cfr. C. Guastella, *Per l'edizione critica...*, Palermo, 1993, pp. 265-286). Proprio l'affinità stilistica e formale delle gioie, mostra come la corona e l'abito facciano parte di un apparato coordinato, appartenente alla regina ed eseguito dall'atelièr reale nell'ambito della tradizione orafa siciliana.

Non sappiamo se le insegne imperiali femminili e i gioielli della regina furono realizzati con l'intervento degli orafi tedeschi di Federico II, come Diterico di Boppard o utilizzando elementi del tesoro regio prodotto nei laboratori siciliani (cfr. *ibidem*).

Gli studiosi sono, comunque, concordi nell'affermare che l'opera sia stata realizzata a Palermo.

Secondo l'Accascina l'opera presenta modelli in uso nell'Oriente cristiano, testimoniati nei mosaici e nelle miniature del XII sec.; ad esempio il motivo del giglio che si può vedere a mosaico sulle pareti della Basilica di Monreale e altrove. Appaiono quindi tutte le tecniche in uso nelle opere "stile Palazzo reale di Palermo" (cfr. M. Accascina, *La corona in...*, in *Oreficeria di Sicilia...*, 1974, pp. 78-79). La sua realizzazione sarebbe, secondo la studiosa, da collocare nel periodo che va dal 1170 al 1180.

Inoltre alcuni studiosi tedeschi, analizzando l'onice di Sciaffusa, capolavoro della produzione orafa di ambito federiciano, hanno rilevato analogie con la corona e la spilla di Costanza, ipotizzando una collaborazione fra un incisore tedesco ed un orafo siciliano (cfr. H. J. Heuser, *Oberrheinische Goldschmiedekunst im...*, 1974, pp. 17-22). A dimostrazione del grande scambio che vi fu fra orefici palermitani e tedeschi.

La meravigliosa corona (fig. 12), capolavoro dell'oreficeria dell'epoca normanna, è composta da una calotta emisferica; una fascia larga circonda l'intera calotta e su di essa si innestano, proprio a formare una croce, due galloni, che creano così, quattro spicchi triangolari.

Sia la fascia circolare che quelle incrociate sono arricchite da lamine d'oro quadrilobate e da smalti ad alveolo trapezoidali, il tutto fittamente delimitato da perle grezze, di formato più grosso e poste negli intervalli fra una lamina quadriloba e un'altra.

Su ognuna di esse, poste in castoni, una gemma.

Perle ed altre gemme, (granati, rubini, zaffiri, topazi), graduate nei loro colori, che accolgono la luce in continua vibrazione, scandiscono, la fitta maglia d'oro fulvo granato "raggiante come il fulgore del sole" (cfr. M. Accascina, *La corona in ...*, in *Oreficeria di Sicilia...*, 1974, pp. 78-79), in spicchi triangolari.

Proprio sopra l'intersezione delle due fasce, su una lamina d'oro polilobata, è incastonata, su di un cestello, un'ametista ovoidale circondata da otto perle grezze.

Al di sotto della fascia circolare corre un'altra fascia in gallone d'oro sul quale vengono applicate nove lamine, anch'esse in oro fulvo a forma di palmette stilizzate, sulle quali sono incastonati dei turchesi.

A conclusione della cuffia, troviamo, le due infule o pendilia di oro giallo, di forma triangolare, composte ognuna da un traliccio concatenato con tre barrette di lunghezza crescente e con sei piastrine romboidali, il tutto preziosamente decorato da smalti ad alveolo (cloisonnée) e granati.



Dall'ultima barretta (quella più lunga) pendono una sferetta ed una goccia.

Fra le gemme che tempestano la corona due granati si distinguono in modo particolare: l'uno almandino (posto di fronte) con un'iscrizione in caratteri nesghi : "*In Dio Isà ibn Gibair s'affida*"(trad. di M. Amari, *Le epigrafi arabe...*, vol. II, fasc. I, 1885, n. II, pp. 15-16),

incisa a rovescio, e quindi un sigillo; l'altro, invece, a forma di cammeo, reca inciso un grifone (probabilmente una gemma ellenistica). Entrambe sono evidentemente di riutilizzo e forse non sono le sole.



Bibliografia:

Repertorium actorum omnium, 1549; T. Fazello, 1558; R. Pirri, 1630-1647; A. Inveges, ms. sec. XVIII, BCP Qq H 137, ff. 42v-43; F. Daniele, 1784; R. Gregorio, ms. sec. XVIII, Palermo, Biblioteca Comunale Qq F 63; G. Palermo, 1816, ed. cons. 1858; G. Di Marzo, 1858-1864; F. Bock, 1864; Amari, 1885; Ch. De Linas, 1887; A. Venturi, 1902-1904, II; E. Bertaux 1903; C. Waern, 1910; I. Toesca, 1927; L. Biagi, 1928; H. Zaloscher 1928; M. Accascina, 1929; M. Accascina, 1930; A. Lipinsky, 1936; J. Deèr, 1952; A. Lipinsky, 1952-53; D. Talbot Rice, 1953; R. H. Randall, 1955; A. Grabar, 1956; P. E. Schramm; J. Deèr, 1957; A. Lipinsky, 1957; J. Deèr, 1959; K. Wessel, 1960; P. E. Schramm, Mütherich, 1962; A. Lipinsky, 1970; M. M. Gauthier, 1972; A. Lipinsky, 1973; M. Accascina, 1974; J. Deèr, 1974; H. J. Heuser, 1974; A. Lipinsky, 1975; G. La Grua, 1975; E. Piltz, 1977; U. Scerrato, 1979; R. Farioli Campanati, 1982; C. Guastella, 1993; R. Varoli Piazza, 1993; F. Pomarici, 1994; C. Guastella, 1995; Di Natale, 2001.

La placca della regina Costanza di Aragona

Iscrizioni:

sulla fascia anteriore incisa: + // HOC EST CORPUS DO[MI]NE // CO[N]ST[A]NCIE
ILLUSTRIS

ROMA// NOR[UM] IMPERATRICIS SE[M]P[ER] AUGU// STE ET REGINE SICIL[IE]
UXORIS // DO[MI]NI I[M]P[ER]ATORIS FREDERICI ET FILIE // REGIS ARAGONU[
M] OBIIT AUT[EM] ANNO // D[OMI]NICE INCARNATIO[N]IS MILL[ESIM]O CC //
X° XX° XXIII° IUNII X INDIC[IONIS] // IN CIVITATE CATANIE



Il 18 Ottobre del 1491, quando per la prima volta venne aperto l'imponente sarcofago dell'imperatrice, trovarono il corpo della regina ancora ricoperto dalla coltre funeraria in broccato, sormontata da un disco con l'iscrizione identificativa (fig.16).

"chi fu trovata una patena di ramu supra unu pannu di oru subtu lu quali chi era un corpu mortu, in la quali patena lu epitaphiu Hoc est corpus"; queste sono le parole dell'atto senatorio.

Inizialmente, infatti, forse l'ossidazione della suddetta placca, indusse in errore gli studiosi, tanto da spingerli a ritenere che fosse di rame.

Troviamo anche delle inesattezze nella trascrizione dell'epigrafe; viene anticipata l'iscrizione relativa al suo legame con Federico rispetto a quella del suo titolo regale, oltre a omissioni e aggiunte (cfr. A. Inveges, ms. sec. XVIII, Qq H 137, f. 376v ; e J. M. Amato, *De principe templo...*, 1728, p. 312).

Insieme al corredo rinvenuto, viene nuovamente riposto nel sarcofago, dentro la cassetta lignea posta ai piedi del corpo, dove rimarrà fino alla successiva riapertura settecentesca. In quell'occasione verrà riconosciuta la sua natura argentea e verrà fornita l'esatta successione grafica dell'iscrizione, grazie alla descrizione del Daniele corredata dal rilievo grafico del Manganaro (cfr. F. Daniele, *I regali sepolcrici...*, 1784, fig. a p. 68).

L'iscrizione è incisa a bulino su nove righe definite da linee ben definite, ed è sormontata da una croce ramponata; tre sono i fori, perfettamente visibili, che dovevano servire al suo fissaggio, due più grandi in alto ed uno più piccolo in basso al centro; sul retro troviamo i segni relativi alla inventariazione del 1848 (cfr. C. Guastella, *Il corredo funerario...*, 1995, pp. 59-62): una targhetta quadrata di carta con scritto a penna il numero 521 e la lettera D.

L'iscrizione riporta le intitolazioni di Costanza nella stessa formulazione attestata dalla diplomatica, con l'aggiunta dei riferimenti alla sua discendenza reale e alla sua morte.

Ci si chiede il motivo della presenza di questa placca all'interno del sarcofago, assente nelle altre tombe reali. Probabilmente è dovuta al lungo viaggio che la salma dovette compiere per raggiungere il duomo palermitano, a soli due anni dall'incoronazione imperiale.

L'iscrizione si presenta come un miscuglio di grafie diverse: capitali, onciali, maiuscole e minuscole insieme.

Bibliografia:

A. Inveges, ms. sec. XVIII, Qq H 137, f. 376v ; F. Daniele, 1784; C. Guastella, 1995.

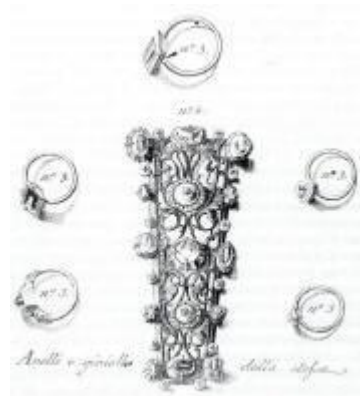
Gli anelli della regina Costanza di Aragona



Non potevano mancare nel corredo dell'imperatrice anelli semplici, ma al tempo stesso molto eleganti come quelli che furono rinvenuti il giorno della prima ricognizione delle tombe reali.

Purtroppo, però, due dei cinque anelli, inizialmente citati dalle fonti, non sono più stati trovati; non sappiamo se sono andati distrutti o se qualche appassionato collezionista dell'Ottocento, giunto in Sicilia dopo l'accurata edizione del Daniele per studiare questi reperti, riuscì a portar via qualcosa come nel caso del manto di Enrico VI.

Le fonti sono concordi nel rilevare cinque anelli; queste, infatti, sono le parole della trascrizione manoscritta tardo-seicentesca dell'atto a cura dell'Inveges: "cinco anelli d'oro con cinco petri pretiosi", (cfr. Inveges, ms. sec. XVII, Qq H 137, f. 376 v); la stessa notizia riporta il transunto cinquecentesco desunto dallo stesso atto: "quinque anuli aurei cum lapidibus pretiosi" (cfr. *Repertorium*, ms. sec XVI, Qq D 41, f. 71v e Archivio Comunale di Palermo, vol. 1540/2 A 16, f. s. n. rep. n. 1232).



Preziosa è la riproduzione di questi monili, eseguita dal Daniele nel 1784, in una delle tavole che accompagnano le sue pubblicazioni, e la rilevazione a grandezza naturale compiuta dal Manganaro nel 1791.

Sono talmente fedeli che permettono una chiara individuazione degli anelli ancora conservati, e di quelli scomparsi.

Affatto insolita è la presenza di anelli nei corredi funerari; tanto che uno fu ritrovato anche nella mano destra di Federico II, e un altro nella mano della donna ritrovata insieme all'imperatore ora citato.

La letteratura specialistica si è poco occupata degli anelli oggi esposti nella camera del tesoro, fatta eccezione per una riproduzione del Bock (cfr. F. Bock, *Die Kleinodien des...*, 1864, p. 164) e una breve notazione del Deèr (cfr. Deèr, *Der Kaiserornat Friedrichs...*, 1952, p. 65) su due di essi.

Il primo anello (vd. a), in oro rossastro è adornato da uno smeraldo rettangolare a superficie arrotondata, racchiuso in un castone profondo trapezoidale ad orlo ribattuto.

Questo tipo di incastonatura si trova anche nella corona della regina Costanza, anche se, come evidenzia il Deèr (cfr. *ibidem*), è una tecnica poco usuale nel laboratorio reale siciliano.

Più caratteristica di questo laboratorio è, invece, l'incastonatura ad uncino che troviamo nel secondo anello (vd. g); anch'esso di oro rossastro, è adornato da una pietra azzurro-viola che viene tenuta, oltre che dal ripiegamento dello stesso orlo, anche da uncini posti al centro di ogni lato. Tecnica usata anche nella suddetta corona, per le pietre più piccole che si trovano negli spicchi triangolari della calotta; a testimonianza del fatto che il corredo venne effettuato tutto nello stesso laboratorio.

L'Heuser (cfr. H. J. Heuser, *Oberrheinische Gold im...*, 1974, pp. 19-20) nota che il gusto per l'esibizione dell'altezza dell'incastonatura sia tipico degli orafi siciliani, rilevandone la peculiare presenza anche nei castoni dell'Onice di Sciaffusa. La

tradizione nordica preferisce, infatti, incastonature più compatte e l'attacco ai lati è quasi allo stesso piano della pietra. Questo particolare gusto per l'esibizione materica, rilevabile anche in quelle ornamentazioni della corona che sono sicuramente originarie e non ascrivibili ai successivi rimaneggiamenti (cfr. C. Guastella, *Gli anelli di Costanza...*, in *Federico e la...*, 1995, p. 86), è un'ulteriore conferma della loro appartenenza ai laboratori siciliani che operarono fra il secondo e il terzo decennio del XIII secolo; testimoniando anche una continua evoluzione dell'oreficeria normanna rispetto a quella sveva.

Il terzo anello (vd. b) viene adornato da un rubino rosa di forma irregolare, trattenuto da un castone ad orlo ribattuto. Sia la sagoma che il bordo del castone riproducono l'anello raffigurato in alto a destra nella tavola del Manganaro; diversa è, però, la lavorazione dell'anulare in filo di filigrana sottile, tipica dei laboratori reali siciliani.

Secondo l'Heuser l'ornamentazione a filo di fogliette accostate, che si trova in questo anello, è consueta in oreficerie certamente appartenute al tesoro reale svevo, come la corona conservata nel Museo Nazionale di Stoccolma e donata da Federico alle spoglie di Santa Elisabetta, dove contorna la montatura dei castoni (cfr. H. J. Heuser, *Oberrheinische Gold im...*, 1974, pp. 19-21 e figg. 57-68). In Sicilia si ritrova nel Reliquiario della Sacra Spina e in quello del Santo Sangue, entrambi nel tesoro del Duomo di Monreale (cfr. C. Guastella, *Gli anelli di Costanza...*, in *Federico e la...*, 1995, p. 87).

Teca d'avorio



Teca dalla raffinatissima tipologia riscontrabile in altre cassette d'avorio oggi sparse in diversi musei d'Italia e d'Europa.

Molteplici sono gli studi rilevati su questo cofanetto; e in particolare, elementi di dibattito sono stati la data della manifattura e la sua collocazione geografica.

Interessante, anche se probabilmente non veritiera, è la tesi del Cott (cfr. P. B. Cott, *Siculo Arabic Ivories...*, 1939, p. 47), secondo cui l'opera andrebbe inserita fra quegli avori realizzati tra la seconda metà del XIII ed il XIV sec., che interpretano tematiche del cosiddetto gruppo di "transizione" con un linguaggio gotico ed italiano, anziché puramente islamico, considerandola di manifattura nord italiana come tutta l'affine produzione.

Lo studioso americano definisce con "gruppo di transizione", quei pastorali e cofanetti che

costituiscono la fase finale dell'arte siculo-araba. Parla di una decorazione fatta alla maniera occidentale, sovrabbondante e gotica, dove gli statici ornati siculo-arabi, avrebbero lasciato il posto alla volontà di movimento realizzato con contorni spezzati e irregolari.

Sulla stessa scia rimane lo Scerrato (cfr. U. Scerrato, *Arte islamica in...*, 1979, figg. 299-321), che la considera un'opera d'imitazione eseguita nel XIII sec. nell'Italia settentrionale, pur derivando dall'ampia serie degli avori arabo-siculi.

A Palermo oltre al famoso e preziosissimo cofanetto del XII sec., opera d'artista arabo, oggi nel tesoro della Cappella Palatina, si trova, sempre nello stesso tesoro, un altro cofanetto che si deve considerare un precedente dell'opera in questione.

Su questi cofanetti così scriverà il Biagi (cfr. L. Biagi, *I tesori della Cappella...*, in "Dedalo" 8, 9, 1927-28, pp. 542-570): "...La produzione di queste cassette continua anche nel secolo XIII e XIV. Quando il gotico già spunta, i motivi assumono un carattere già più decorativo, perdendo la vivace freschezza dei primi tempi. Nel tesoro della Cattedrale di Palermo si trova appunto una pisside d'avorio, con ornamenti dipinti e dorati, di animali, di piante e di rosette. Il fogliame è stilizzato e arricciato alla gotica, gli animali terminanti in volute han preso un aspetto araldico. Siamo alla fine del XIII e forse già nel XIV secolo e la medesima trasformazione si riscontra anche su altre cassette di questa specie". Colloca, dunque, la datazione del nostro cofanetto alla fine del XIII, se non al XIV secolo.

Il Kuhnel (cfr. E. Kuhnel, *Avorio e osso...*, in *Enciclopedia universale...*, 1958, coll. 271-275) e Pinder Wilson (cfr. R. Pinder Wilson, *Voce Avorio. Islam...*, in *Enciclopedia dell'arte...*, 1991, pp. 801-808) pensano, invece, che la fattura di tale oggetto sia indiscutibilmente da ascrivere ad un unico ambiente culturale, quello siciliano; rifiutando la tesi che lo vedeva realizzato in una delle botteghe del nord Italia, e retrocedendo, rispetto al Biagi, la datazione.

La teca presenta, infatti, caratteristiche strutturali affini a quella delle opere di produzione siculo-islamica del XII-XIII secolo; soprattutto le dimensioni, la materia, e gli elementi di chiusura e di appoggio.

Secondo la Davì (cfr. G. Davì, *Cofanetto*, in *Federico e la...*, 1995, p. 181) inoltre, "il disegno a losanghe si riallaccia alle decorazioni arabesche largamente in uso nella produzione islamica di Sicilia". E continua offrendo interessanti raffronti con le pisside della Walters Art Gallery di Baltimora (sec. XII), e del Museo dell'arte di Berna (sec.

XIII), nonché con le cassetine dell'H. Kervorkian di New York (sec.XII) e del Victoria and Albert Museum di Londra (prima metà del sec. XIII)

Dopo queste considerazioni si può quindi affermare, con un ampio margine di sicurezza, che si tratta di una teca realizzata in una bottega islamica di Sicilia, operante nel XIII secolo.

Si tratta di una teca eburnea di forma cilindrica. La struttura circolare è costituita da un unico pezzo di avorio, mentre il coperchio e il fondo (purtroppo quasi completamente staccato) sono realizzati mediante lamine assemblate al corpo centrale.

Poggia su tre piedi di rame dorato di foggia ogivale con cerniere a foglia.

Tutta l'opera è dipinta con raffigurazioni orientali. Le decorazioni, tutte color ocra e oro, sono eseguite con pesante doratura a pennello e racchiuse in contorni rossi e neri. Vengono raffigurate scene di caccia: un centauro che mira verso un grande uccello, un cane, due leoni alati, circondati da motivi floreali e piante.

Sul coperchio, diviso in cinque sezioni dalle staffe, è rappresentato un cane, un leone, un uccello non identificabile con precisione, e una probabile cicogna; e nel bordo quadrifogli e motivi floreali che si trovano anche sul fondo.

Lo schema ispiratore di questa decorazione rimanda alla miniatura sveva; basti pensare al famosissimo trattato di Federico II "*De arte venandi cum avibus*" che sarà definito dalla Daneu Lattanzi "... un singolare monumento della miniatura laica" (cfr. A. Daneu Lattanzi *I manoscritti ed ...*, 1968, p. 151-170).

Bibliografia:

L. Biagi, 1927-28; P. B. Cott, 1939; E. Kuhnel, 1958 (ed. Novara 1980); A. Daneu Lattanzi, 1968; U. Scerrato 1979; R. Pinder Wilson, 1991; G. Davì , 1995.

Medaglioni poligonali raffiguranti S. Pietro e S. Giacomo



Argento dorato, smalti opachi e traslucidi, diametro cm. 6, spessore cm 1,2
Iscrizioni: S/PE/T//RU/S - S IAC//UPO

Manifattura del Tiraz o Ergasterion del Palazzo Reale di Palermo, fine del sec. XIII

Nel ricamo della parte superiore del paliotto detto del Carandolet, sotto le braccia delle protomi virili si trovavano inizialmente sei medaglioni raffiguranti S. Bartolomeo, S. Matteo, la Vergine, l'Angelo simbolo dell'evangelista Matteo, S. Pietro e S. Giacomo. Questi ultimi due, staccati, sono stati conservati nella bacheca al centro della stanza del tesoro.

Originariamente i quattro anelli posti ai vertici del rombo fissavano le placchette ad un supporto rigido, successivamente nei vertici del quadrato vennero creati quattro fori che adattavano meglio il medaglione alla nuova applicazione su tessuto.

Probabilmente agli inizi del Seicento il numero delle placchette doveva essere maggiore e costituiva un ciclo iconografico più ampio, tradizionale alla produzione orafa siciliana; avrebbe dovuto comprendere la serie degli apostoli, una deesi (di cui unica superstite sarebbe la Vergine) e i simboli degli evangelisti, di cui è rimasto soltanto l'Angelo di Matteo. Vedendo che due di queste figure sono volte verso destra e quattro verso sinistra si suppone che le immagini erano disposte a coppie su un supporto rigido e dopo vennero trasferite altrove mediante l'aggiunta dei quattro fori.

E' come se la sovrapposizione di un rombo ad un quadrato creasse una stella ad otto punte; al centro della quale è iscritto un cerchio con l'immagine del Santo.

La creazione di sagome mediante la sovrapposizione di figure geometriche è tipica della cultura orafa siciliana e si ritrova anche nelle borchie smaltate del manto di Ruggero (cfr. C. Guastella, *Tre serie di smalti...*, in *Federico e la Sicilia...*, 1995, p. 132). Agli angoli del rombo e del quadrato vengono raffigurate rosette alternate a draghi alati. La barba, i volti, e le mani non presentano alcuna colorazione particolare; il capo e gli abiti sono smaltati con colori poco lucenti come il rosso - vinaccia, l'azzurro scuro e il verde ombroso, mentre uno smalto bruno riempie le iscrizioni.

Il Biagi (cfr. L. Biagi, *I tesori della...*, 1928, p. 654) pensa che i medaglioni provengano da un reliquiario del XIV secolo; l'Accascina (cfr. M. Accascina, *Smalti traslucidi...*, in *Oreficeria di Sicilia...*, 1974, pp. 110-113) li ascrive al primo trentennio del Trecento e nota in queste placche l'unione di una tecnica arretrata ad una tecnica più moderna.

Al centro viene utilizzata, infatti, la modernissima tecnica dello smalto traslucido mentre negli angoli del rombo e del quadrato si trovano i consueti smalti opachi color ceralacca e verde scuro.

La pittura a smalto sopra la lamina d'oro leggermente sbalzata permette una grande fluidità nel tono del colore; il maggiore o minore spessore dello smalto segue, infatti, le leggere modulazioni della lastra creando un gioco di luce e ombra che rende splendidi tali opere.

Straordinaria fu la diffusione della tecnica a smalto traslucido che soppiantò alla fine del XIII secolo la tecnica ad alveolo formato (cloisonné) e quella ad alveolo abbassato (champlevée) (cfr. ibidem).

Secondo il Moliner (cfr. E. Moliner, *Histoire general des ...*, in *l'orfèverie religieuse...*, 1909 citato da M. Accascina, in *Oreficeria di Sicilia...*, 1974, p. 111) tale tecnica ha origine nella scuola di Parigi, mentre il Machetti (cfr. I. Machetti, *Orafi senesi*, in "La Diana", 1929, p. 5-110) la ritiene un vanto della scuola senese. L'invenzione di tale tecnica si trova, d'altronde, anche in Sicilia già alla fine del 1200 in un gruppo di smalti che ornano la mitra di Agira del XVI secolo (cfr. C. Guastella, *Gli smalti della...*, in *Federico e la Sicilia...*, 1995, p. 257).

L'Accascina pensa che i nostri medaglioni si differenzino dagli smalti traslucidi messinesi della mitra, perchè presentano un contesto più occidentalizzato in cui la matrice bizantina è ormai un'ascendenza lontana. Questi smalti dimostrano, infatti, rispetto alla suddetta mitra un aggiornamento della cultura orafa isolana ai modelli francesi.

Nei due medaglioni qui esaminati troviamo delle iscrizioni, rispettivamente "San Petrus" e "San Jacupo" che con il loro latino incerto e con le precise desinenze siciliane conferiscono una inconfutabile origine locale.

La Guastella (cfr. C. Guastella, *Tre serie di...*, in *Federico e la Sicilia*, 1995, p. 132) invece, arretra la produzione di tali smalti rispetto alla collocazione proposta dall'Accascina e suppone che si tratti di "rari esempi sopravvissuti dei lavori a smalto che si eseguivano a Palermo alla fine del XIII secolo"; proprio in questo periodo le burrascose vicende politiche siciliane avevano fatto penetrare elementi di gusto francese.

Bibliografia:

E. Moliner, 1909 ; L. Biagi, 1927-28; I. Machetti, 1929; M. Accascina , 1974; C. Guastella , 1995.

Reliquiario dei Ss. Cosma e Damiano



Argento e bronzo dorato, sbalzato cesellato e fuso, smalti Alt. Cm. 35,5

Iscrizione sull'attaccatura dello stelo "Hoc Tabernaculum..."(il resto è illeggibile) Argentiere toscano, sec. XIV

Antonino Mongitore (cfr. A. Mongitore, *La Cattedrale di...*, sec. XVIII) nella "*La Cattedrale di Palermo*", menziona il reliquiario asserendo che viene già citato nell'inventario del 1555, in cui viene così descritto: "*item una reliquia d'argento con suo pedi e... in capo della cassetta d'argento nominata di S. Cosma e Damiano intro la quale cassetta vi sono reliquie di detti Santi di peso ...*"

Il De Ciochis nelle sue "*Sacrae Regiae Visitationis per Siciliam*" del 1743 ricorda "due statuette piccole dei SS. Cosma e Damiano di argento dorato che sono collocate nel reliquiario di rame dorato fatto all'antica a sei facciate con suoi cristalli, dentro del quale sono le reliquie dei detti Santi" (cfr. M.C. Di Natale, *Il Tesoro della...*, 2001, p. 5).

Anche il Di Bartolo lo cita (cfr. S. Di Bartolo, *Monografia sulla Cattedrale...*, 1903, p. XXXII) nella sua *Monografia sulla Cattedrale di Palermo*, stampata nel 1903. Lo inserisce all'interno dell'elenco delle "*Reliquie che conservansi nella cassa forte del Tesoro, nella sagrestia dei Canonici e nella cappella del B. Pietro Geremia*" al n. 42, parte del Braccio di S. Cosma e delle ossa della mano di S. Damiano. Reliquiario antico".

L'opera sembra essere stata realizzata in una bottega toscana, e forse con più precisione senese. Anche la Di Natale la inserisce fra le opere del XIV secolo di importazione toscana.

Lo stelo reca un'iscrizione, di cui si riesce a leggere solo la parte iniziale "hoc tabernaculum...", il resto è incomprensibile.

Potrebbe trattarsi di un ostensorio che successivamente venne trasformato in reliquiario dei SS. Cosma e Damiano, con smalti limosini.

L'opera presenta una base mistilinea, con motivi a cesello che potrebbe rappresentare una corolla o una stella, da cui si erge uno stelo esagonale con motivi di pampino su smalto bleu. Al centro del fusto si trova un nodo ad andamento sferico con calotte sezionate che si articola in sei oculi decorati in smalto limosino, raffiguranti (da sinistra a destra) il Cristo (privo di smalti), la Vergine, probabilmente S. Agostino, S. Antonio Abate, un apostolo e S. Giovanni Evangelista.

Il reliquiario termina con un ricettacolo a forma di guglia esagonale cuspidata con facce lavorate.

Sulla cuspide sono state inserite le due statue dei SS. Cosma e Damiano, le cui presunte reliquie si trovano all'interno.

Sono numerose le suppellettili liturgiche di derivazione pisana del XIV secolo presenti in Sicilia, in particolare la Di Natale (cfr. M. C. Di Natale, *Il Tesoro della ...*, 2001, p. 6) ricorda il reliquiario di Pino di S. Martino di Pisa, commissionato da Francesco Ventimiglia, del tesoro della Chiesa madre di Geraci Siculo, fornendo un'ulteriore prova della provenienza dell'opera qui esaminata.

Bibliografia:

A. Mongitore, sec XVIII; J. A. De Ciochis, 1743; S. Di Bartolo, 1903; M. C. Di Natale, 2001^a.

Calice "madonita"



Argento dorato, sbalzato e cesellato e smalto

Cm 26x 16

**Marchio di Palermo (aquila a volo basso e R.U.P)
Argentiere palermitano, metà del XV secolo**

Dei calici che l'Accascina (cfr. M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia...*, 1974, p. 152) definisce di stile "madonita", uno si trova nella camera del tesoro della Cattedrale di Palermo . Questa particolare denominazione nasce da un raffronto che la studiosa effettuò fra il calice qui esaminato e gli altri custoditi in piccoli paesi delle Madonie. In tutti loro si riscontrano dei consueti motivi di bottega di chiara derivazione barcellonese, come le foglie intorno alla coppa, grani di rosario e il contorno mistilineo della base. Vengono raffrontati al calice palermitano, quello d'argento dorato della Chiesa Madre

di Polizzi, quello della chiesa Madre di Petralia Soprana, quello d'argento dorato della chiesa Madre di Petralia Sottana, l'altro del tesoro della chiesa Madre di Castelbuono e infine quello della chiesa Madre di Isnello (cfr. *idem*, p. 152 e figg. 85-86). Chiarificatrici, per coloro che potrebbero considerare gli artigiani palermitani dei meri copiatori di opere straniere, sono le parole dell'Accascina: "Per gli oggetti di culto furono presenti modelli barcellonesi, per i calici, per le navette, per le custodie, ma esiste sempre un margine differenziale che consente di collocare l'opera a Palermo, e non a Valenza o a Barcellona o a Gerona. Per i calici, ad esempio, i consueti motivi di bottega (...) acquistano rinnovato valore nella perfetta tecnica che comunica vibrante freschezza di linfa alle foglie che formano la corolla intorno alla coppa" (cfr. *idem*, p. 146). Anche il calice del Duomo palermitano, come evidenzia la Di Natale (cfr. M. C. Di Natale, scheda II, 3, in *Ori e Argenti...*, 1989, p. 179) riporta gli elementi decorativi caratteristici di questa tipologia; la base con contorno mistilineo, il grosso nodo esagonale con grani di rosario che reca tracce di smalti blu ed oro, le foglie di cardo attorno alla coppa e presenta, inoltre, una piccola edicola sotto la base della coppa. La presenza dello smalto, ad esempio, si trova anche sul nodo e sulla base del calice della chiesa Madre di Petralia Soprana del XV secolo, sopraccitato, che reca il marchio di Palermo (cfr. M. C. Di Natale, *I tesori nella...*, 1995, p. 14). Anche il calice del Duomo palermitano reca il marchio con lo stemma di Palermo, l'aquila a volo basso e la sigla RUP (Regia Urbs Panormi), togliendo così qualsiasi dubbio sulla collocazione geografica della sua produzione. Come le altre opere affini, è stata realizzata nella seconda metà del XV secolo.

Bibliografia :

M. Accascina, 1974; M. C. Di Natale 1989; M. C. Di Natale 1995; M. C. Di Natale 2001^a; M. C. Di Natale 2001b

Reliquiario architettonico gotico



Bronzo dorato e argento traforato

Cm 56 x 16

Marchio di Palermo (aquila a volo basso e RVP)

Argentiere palermitano, sec. XV seconda metà

Nessun'opera nella camera del tesoro del duomo palermitano, può testimoniare meglio di questa, la diffusione e il successo che l'arte catalana ebbe nella città nel XV secolo. Proprio l'Accascina afferma che soprattutto nel periodo della reggenza del prelado barcellonese Nicolò Pujades (1466-67) a Palermo la circolazione dei repertori stilistici catalani fu particolarmente intensa; lo dimostra infatti nel Duomo di Palermo, il coro ligneo tutto guglie e pinnacoli ispirato a quello del Duomo di Barcellona (cfr. M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia...*, 1974, p. 141). Come afferma la Di Natale (cfr. M. C. Di Natale, scheda II, 7, in *Ori e argenti...*, 1989, p. 184) questi elementi di chiara derivazione gotico - iberica sono "reperibili sia nell'architettura che in altri settori

delle arti decorative del periodo a Palermo". Oltre al coro ligneo già menzionato sopra, nella Cattedrale palermitana è di derivazione gotico-iberica il portico meridionale "con il caratteristico schema a tre arcate, che rimanda agli archi di stile moresco dell'Alhambra di Granada" (cfr. *ibidem*), iniziato da Simone Beccatelli da Bologna, arcivescovo di Palermo dal 1464 al 1465, e completato successivamente dall'arcivescovo barcellonese Nicolò Pujades. Anche il Biagi (cfr. L. Biagi, *I tesori della...*, 1928, p. 558, fig. 555) notava nel reliquiario evidenti motivi catalani.

Non si può affermare con certezza se si tratti di un artista palermitano che si ispirava a modelli spagnoli o di un artista spagnolo stabilito a Palermo. Sicuramente è stato prodotto a Palermo e lo testimonia la sigla RUP, individuata dalla Di Natale (cfr. M. C. Di Natale, scheda II, 7, in *Ori e argenti...*, 1989, p. 184), alla base dell'opera. Si aggiunge, così, alle poche opere già note della seconda metà XV secolo, che portano il marchio con il primo stemma di Palermo (cfr. *ibidem*). Tra queste si ricorda il cosiddetto calice madonita, presente nello stesso tesoro e coevo all'opera qui esaminata. Probabilmente questo reliquiario è quello citato nell'inventario del De Ciochis (cfr. De Ciochis, *Sacrae Regiae Visitationis...*, 1743, ed. 1836, p. 66) "un reliquiario d'argento all'antica fatto a gonfalone dorato a sei facciate con i suoi mergoli di sopra, con alcuni pezzetti mancanti, dentro il quale vi è la cintura della madonna SS. ma, e di sopra vi è una guglia di cristallo di rocca colla reliquia del Latte e dei capelli di nostra Signora". Viene anche menzionato in due inventari della Cattedrale, il primo del 1801 (A.S.P., Conservazione di registro, anno 1772-1801, vol. 1839, cc. 5-6 v.) e l'altro del 1848 (A.S.P., Miscellanea archivistica 443, Inventario della Magior [sic] Chiesa 1848, c. 4v.) (cfr. M. C. Di Natale, scheda II, 7, in *Ori e argenti...*, 1989, p. 184).

Il reliquiario è stato esposto alla "Mostra delle arti decorative del Quattrocento", tenutasi a Messina nel 1981 (cfr. C. Ciolino Maugeri, scheda n. 3, in *Le arti decorative...*, 1981, p. 49).

La base mistilinea con orlo traforato, che ricorda quella del calice madonita, sorregge un fusto esagonale scandito da tre nodi, anch'essi esagonali; quello centrale, oltre a essere di dimensioni più grandi presenta delle elegantissime merlature. In alto una decoratissima teca d'argento dorato a sei facce, sormontata da una cuspidata. Le guglie,

i pinnacoli e le decorazioni rendono particolarmente preziosa l'opera. Il reliquiario in bronzo dorato è riconducibile allo stile gotico fiorito e presenta una tipologia molto consueta nell'oreficeria sacra del XV secolo. Anche se l'ispirazione catalana e quella predominante non bisogna tralasciare le forti correnti di una cultura artistica toscana e lombarda presenti nella seconda metà del Quattrocento in Sicilia.

Il reliquiario è raffrontabile con numerose opere siciliane dello stesso periodo, presenti in Sicilia, non solo reliquiari, ma anche ostensori. La Di Natale (cfr. M. C. Di Natale, scheda II, 7, in *Ori e argenti...*, 1989, p. 184) ricorda l'ostensorio della chiesa di Maria SS.ma Conadomini di Caltagirone (cfr. M. C. Di Natale, scheda II, 8, in *Ori e argenti...*, 1989, p. 185) anch'esso di derivazione catalana; si potrebbe aggiungere anche l'ostensorio architettonico della Cattedrale di Nicosia (cfr. M. C. Di Natale, scheda II, 13, in *Ori e argenti...*, 1989, p. 189) per la tipologia e le decorazioni della teca: anche se più tarda rispetto al reliquiario, presenta elementi nuovi come il le tre figure sacre poste sopra le guglie.

Bibliografia :

L. Biagi, 1927-1928; M. Accascina 1974; C. Ciolino Maugeri 1981; M. C. Di Natale 1989.

Paliotto Carandolet



Cm. 101 x 317; fascia superiore cm. 28 x 317

Seta ricamata, velluto ricamato in seta ed oro, perle e smalti - Sec .XIII - XVI

-

Sei aquile - Argento dorato e sbalzato granulato e filigranato, paste vitree, smalti semitrasparenti - Cm. 7 x 4,4 x 0,5 - Sec. XIII, metà ca Cinquantuno placche smaltate di vario formato e sagoma - Argento, smalto traslucido verde sul fondo, giallo traslucido nel fiorellino centrale, rosso e/o Bianco opachi nei decori a fogliette cuoriformi - Sec. XIII

E' uno degli esemplari più pregiati siti nella camera del tesoro del Duomo Palermitano. Anche gli occhi di un visitatore inesperto hanno subito la sensazione che il paliotto sia diviso in due sezioni, una inferiore e una superiore. Quella inferiore, a sua volta, viene scandita da otto fasce verticali a volute ricamate in perline su tessuto color amaranto, che fungono quasi da colonne divisorie. L'intera zona è ricamata in oro con preziose composizioni floreali. Ne deriva una scansione molto equilibrata, evidenziata da una perfetta bicromia; tutte le fasce verticali, sono infatti, di un intenso color amaranto, mentre i ricami giacciono in uno splendente sfondo dorato. Il passaggio verso la zona superiore avviene attraverso una lunga fascia orizzontale in velluto rosso con una frangia in oro.



Il fregio superiore è impreziosito da numerosissime perline, smalti traslucidi, pietre incastonate e una madonna in lamina d'oro, posta al centro.

Costituiti da perline e tessuto ricamato, segnano le due estremità del paliotto, due aquile recanti le insegne della Cattedrale, attorniate da placchette in smalto traslucido.

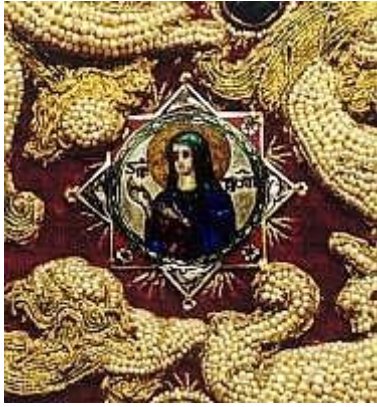
Da qui si avvia un movimento sinuoso e incessante spinto dall'avvicinarsi di unicorni o leoni e protomi virili riccamente tempestati di perline con le



braccia tese ed allargate, cui si accompagnano sempre preziosissimi smalti.

Negli spazi più ampi tra figura e voluta

si alternano simmetricamente medaglioni in smalto traslucido con figure, aquile in lamina d'argento dorato con smalti e castoni, e piccole corolle di fiori, realizzate da variopinte pietre incastonate.



Al centro, quasi a dominare l'intera opera, troviamo una madonna su lamina d'oro, circondata da piccoli angeli in argento dorato e sormontata dall'Eterno, di squisita fattura manieristica.

Il regio visitatore De Ciocchis nel 1741 (cfr. J. A. De Ciocchis, *Visitatio Regiae Cappellae...*, 1836, I, pg. 82) inserisce questo paliotto fra i paramenti mandati dall'arcivescovo Carandolet nel 1527 alla Cattedrale di Palermo. Errore che l'evidente manifattura locale avrebbe dovuto subito smascherare.

Sarà proprio questa fonte settecentesca a sviare tantissimi studiosi, che nel corso dei secoli, lo continueranno a contraddistinguere come "il paliotto di Carandolet", fornendo quell'errata denominazione che ancora lo accompagna.

Anche il Di Bartolo (cfr. S. Di Bartolo, *Monografia sulla Cattedrale...*, 1903, pg. XXXIV), nella sua *Monografia* lo cataloga come "Pallio pregevolissimo adorno di perle, nel centro del quale vi è una madonnina a basso rilievo in oro - dono dell'Arcivescovo Carandolet".

In realtà il regio visitatore Filippo Jordio identifica con precisione, già nel 1604, i parati pertinenti all'arcivescovo Carandolet; si tratta di una pianeta, i cui ricami già al tempo dello Jordio vennero montati su un nuovo parato, e due paliotti, di cui uno in damasco azzurro con insegne del Carandolet, e l'altro ricamato con episodi della vita della Vergine, che risulta già smontato, visto che i suoi ricami vennero riportati su un altro parato.

Con il termine "paliotto" noi indichiamo quello che fino al XVII secolo, era solo uno degli elementi che decorava la tavola liturgica; vi era, infatti, oltre ad esso, che corrisponde all'attuale paliotto, il "frontale", una larga fascia spesso frangiata che veniva legata alla balza anteriore della tovaglia posta sopra l'altare.

Nelle chiese di regio patrocinio, tale frontale presentava le insegne reali, come quello nella Cappella Palatina di Palermo, che nel 1309 viene così descritto: "puntale unum pro altare super tobalea cum friso Domini nostri regis" (cfr. L. Garofalo, *Tabularium Regiae ac...*, 1835, doc. LXIII, p. 102).

Quindi, osservando bene, l'opera qui esaminata ci si renderà subito conto di come sia costituita da due parti autonome, che in un periodo successivo vennero unite. Infatti nel 1606, la sua parte inferiore viene menzionata autonomamente: "Item pallium ex brocate riczo, cum otto columnis ex serico bilioso carmesino adornatum perlis, cum insignis fabrice ecclesiae foderatum tela incarnata, (Archivio di stato di Palermo, Conservatoria di Registro, vol. 1330, f. 7V); e la stessa cosa accade per la parte superiore descritta come un frontale autonomo: "Item frontale incarnatum reccamatum perlis cum cordonis ex auro filato decoratum cum quadragina et quinque rosetis ex argento et quatuor medaglis etiam ex argento, et quinque rosetis argenteis, cum septis perlis in unaquaque earum rosectarum, et aliis diversorum colorum circumcirca, cum quinque etiam aquilis smaltatis, quarum tres habebant petram in pectore coloris cerulei, sive torchini, aliae vero duae erant absque petris, et etiam habebat virginis imaginem ex puro auro cum imagine Dei Patris superius et sex angeli ex argento deauratis compositum à tergo tela rubea cum frinceis ex auro filato, et

seta cum insigniis pariter maioris ecclesiae seu fabricae"(Archivio di Stato di Palermo, Conservatoria di Registro, vol. 1330, f. 9r).

Anche il visitatore Pozzo intorno al 1580 parla dello stesso frontale non menzionando, però, né le aquile in lamina d'argento, né i medaglioni con figure umane (Archivio di Stato di Palermo, Conservatoria di registro, vol. 1328, f. 750).

Da queste fonti si ottengono, quindi, due importanti notizie; la prima è che il frontale venne eseguito prima del 1580, e la seconda che le aquile e i medaglioni vennero aggiunti successivamente, probabilmente alla fine del XVI secolo, in seguito al deterioramento di alcuni arredi che per questo motivo vennero smontati.

L'operazione di applicazione del frontone al paliotto, avvenne intorno al 1680, quando l'arcivescovo Palafox (riferito dal Mongitore, ms. sec. XVIII, presso la BCP, Qq E4, f. 625) ne affidò il restauro alle monache del monastero di S. Vito, che unirono i due pezzi.

Particolare interesse richiede il fregio, per gli elementi decorativi che reca, soprattutto le placchette e i medaglioni in smalto traslucido, e le aquile di argento e smalto.

Numerose sono le ipotesi sulla loro datazione e provenienza. Tra loro molto diverse sono le soluzioni proposte per le placchette in smalto traslucido.

Il Lipinsky (cfr. A. Lipinsky, *Le aquile gemmifere...*, 1961, pp. 325-349) addirittura ritiene che vennero prelevate dai sarcofagi reali e in particolare da quello di Costanza d'Aragona, durante la prima ricognizione nel 1491, e li accosta agli smalti applicati alla dalmatica di Vienna, collocandole nel XII secolo.

Quando i sarcofagi vennero riaperti nel 1781, gli studiosi notarono una vera e propria spoliatura; sembrerebbe, quindi, alquanto improbabile che qualche arcivescovo abbia potuto riutilizzare questi monili pubblicamente.

Il Biagi (cfr. L. Biagi, *I Tesori della Cappella...*, 1928, p. 654 e figg. alle pp. 560 e 563) sostiene, invece, che gli smalti provengano da un reliquiario del XIV secolo.

Lo Steingraber (cfr. E. Steingraber, *Alter Schmuck. Die...*, 1956, pp. 40-42 e fig. 43) lo individuò come émail de plique; nel 1974 l'Accascina (cfr. M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia...*, 1974, p. 113) li considera esemplari della particolare tecnica dello smalto traslucido, designandoli come smalti "claros ad modum messanensium", per distinguerli dai medaglioni in smalto traslucido dello stesso paliotto, la cui produzione ascrive alla Sicilia occidentale.

L'Enlart (cfr. Enlart, *L'émaillerie cloisonnée ...*, Im. 29, 1927-28, pp. 1-97), constatando la copiosa presenza di opere simili in Francia, ipotizza un'origine francese di questo cloisonnés con smalti traslucidi, visti i rapporti della corte angioina con la Sicilia alla fine del XIII secolo.

Il Deér (cfr. J. Deér, *Die byzantinisierenden Zellschmelze... in Tortulae. Studien zu...*, 1966, pp. 49-64) pensa che tutte le placchette provengano da un solo laboratorio, quello veneziano. Placchette analoghe, invece, si trovano nella mitra di Linköping a testimonianza dell'origine mediterranea del gruppo di questi smalti.

In realtà si tratta di produzione siciliana, da collocare in età tardo sveva, quando si va verso esiti più gotici e occidentali (cfr. C. Guastella, *Tre serie di...*, in *Federico e la Sicilia...*, 1995, pp. 123-133). La presenza quasi seriale degli stessi elementi in tutte le placchette del paliotto, prova che sono state prodotte da un unico grande laboratorio; anche se non bisogna trascurare i notevoli segni di distinzione che sussistono fra di esse.

Probabilmente, tale tecnica di produzione solo successivamente fu trasmessa alla corte angioina e aragonese, attraverso degli angioini di Napoli.

Le placchette venivano prodotte su supporti di argento, fornite di piccole pareti di contenimento che delimitavano la sagoma, all'interno della quale venivano disposti cloisonnés in oro che riproducevano elementari motivi vegetali. Solitamente si prediligeva la forma esalobata, ma non mancano anche sagome circolari e quadrilobe a stella.

Presumibilmente appartengono ad altri frontali più antichi della stessa chiesa, poi trasferiti in questo paliotto.

Oltre a queste placchette, si trovano nel fregio, medaglioni a stella di smalto traslucido, due dei quali sono stati staccati e oggi conservati nella bacheca posta al centro della Camera del Tesoro. Per un loro studio più approfondito si rimanda alla scheda successiva.

Oggetto di studi, sono state anche le aquile in smalto e lamina d'argento, sempre poste sulla zona superiore.

Il piumaggio sul collo è ottenuto a colpi di bulino, mentre sul corpo da una granulazione su sbalzo.

Ali e coda sono costituite da incassi per smalti sagomati; le alti pareti, costituite da un unico alveolo d'argento, contengono una parte vitrea di grosso spessore. Sono circondate da sette piccoli castoni, tre addossati al bordo esterno di ciascuna delle ali e un settimo sotto la coda.

Il castone più grande si trova sul petto, e probabilmente in origine includeva pietre di colore azzurro, che già nel 1603 risultano per lo più cadute, e quindi furono successivamente interpolate. La disposizione originaria non era questa; da una vecchia foto si nota che un rosone molto deteriorato, occupava lo spazio ora riempito dall'aquila.

Lipinsky, anche in questo caso, propone un'ascendenza sveva, e la provenienza dal sarcofago di Costanza d'Aragona. Nel Corredo funerario di Costanza, in realtà, non si trova alcuna insegna sveva.

Forse per entrambi i casi si può parlare di un'originaria destinazione agli arredi di parata delle due Cattedrali con una funzione araldica, per indicarne il patrocinio regio (cfr. idem, pp. 113-123). Fino all'età aragonese comparivano nelle vesti liturgiche delle cattedrali siciliane le insegne reali. Il tema delle aquile ebbe sì nella cultura federiciana particolare prevalenza, non solo come oggetto araldico, ma anche come simbolo di forza e potenza, ma non si può nemmeno trascurare la genericità di questa insegna di potere. E' problematica la datazione, perché se si osserva con attenzione la tecnica di decorazione delle ali e della coda, si potrebbe parlare di una sorta di incunabolo dello smalto traslucido delle placchette in émail de plique dello stesso paliotto.

La decorazione ha però una consistenza meno nitida rispetto al brillante smalto verde delle placchette. Può costituire, quindi, una forma primitiva di traslucido, ancora in via di perfezionamento.

Il centro di produzione fu probabilmente il laboratorio orafo reale palermitano, notiamo come "la corona delle aquile, costituita da un cestello a sei petali forati sia in tutto analoga ai castoni per perline adoperati nel laboratorio reale, e rilevabili, fra l'altro, nella stessa corona di Costanza "(cfr. ibidem).

Anche l'uso di una campionatura a granulazione per rendere i corpi degli animali compare in uno degli anelli perduti di Costanza, nel "gioiello" di Costanza e molte terminazioni del reliquiario della Sacra Spine di Monreale (cfr. C. Guastella, Tre serie di..., in Federico e la Sicilia..., 1995, pp. 123-133).

Bibliografia :

Archivio di stato di Palermo, Conservatoria di Registro, vol.1330, f. 7V, vol.1330, f. 9r, vol. 1328, f. 750; A. Mongitore, ms. sec. XVIII, presso la BCP, Qq E4, f. 625; L. Garofalo, 1835; J. A. De Ciochis, 1836; S. Di Bartolo , 1903; L. Biagi , 1927-28; E. Steingraber, 1956; A. Lipinsky, 1961; J. Deér 1966; M. Accascina, 1974 (ed. 1976); C. Guastella, 1995.

Pace di S. Luca



Argento e argento dorato sbalzato e cesellato, tempera su tavola

cm. 16 x 12

Iscrizioni in caratteri greci : MP(a sinistra) e OY(a destra)

Lamine d'argento del XII secolo, dipinto del XIV secolo, struttura in argento del XVI secolo

Argentieri bizantini del XII secolo, iconografo veneto o dalmata del XIV secolo, argentieri siciliani del XVI secolo.

Una leggendaria storia ha accompagnato nel corso dei secoli questa pace custodita nella camera del tesoro del duomo palermitano. Troviamo nell'Amato (cfr. G. M. Amato, *De principe templo...*, 1728, p. CXCII)

questo affascinante racconto del Caietano: "nell'anno della redenzione 1219 quando incombeva su Alessandria la devastazione ad opera dei barbari Maomettani, c'era in quella città nella chiesa di S. Giovanni Battista una piccola icona della Santissima Deipara che S. Luca, insistentemente esortato dalla Vergine Tecla discepola del grande Apostolo Paolo, aveva dipinto con mirabile sentimento di devozione e in quel luogo era venerata insieme ad altre reliquie di santi; non lontano da questo luogo viveva in quel tempo il carmelitano S. Angelo in un eremo dell'Oriente dove trascorreva i giorni nelle preghiere e nei tormenti del corpo, gli apparve allora Cristo nostro Signore, seguito da uno stuolo di angeli, il quale, avendo cura della gloria di sua madre gli ordinò di recarsi in Sicilia per predicare là il suo vangelo e per ricevere la sua corona del martirio che era preparata per lui, in quell'isola; poi gli ordinò di consegnare al pontefice di Roma le sacre reliquie insieme all'icona della santissima genitrice che Atanasio, patriarca basiliano di Alessandria aveva portato; il carmelitano S. Angelo... lasciò l'eremo e si recò ad Alessandria da Atanasio, a questi apparve Giovanni Battista, che gli ordinò di consegnare a S. Angelo l'icona della Beata Vergine Maria, e altre reliquie affinché li trasportasse in Italia prima che il furore dei barbari devastasse Alessandria; Atanasio ubbidì ... gli consegnò le sacre reliquie e S. Angelo le prese e si recò a Roma dal Sommo Pontefice Onorio III, si trovava per caso in quella città il vescovo palermitano Federico Chiaramonte, fratello del Patriarca S. Atanasio... dal Pontefice ottenne la sacra icona della Vergine Maria e la consegnò allo stesso Angelo che partiva per Palermo affinché la portasse in questa città, dove era custodita con grande venerazione insieme a tutte le cose più preziose che la Chiesa palermitana possiede, e viene portata in pubblico nelle solenni processioni; in seguito fu confermato da molti testimoni e dalle prove ciò che abbiamo detto e fu deposto in atti pubblici dall'Illustrissimo Don Didaco Edo, Arcivescovo di Palermo nell'anno 1597".

Questa Vergine attribuita alle mani di S. Luca, è posta di tre quarti con le braccia protese verso sinistra nell'atto dell'intercedere, secondo la tipologia dell'Haghiosoritissa. L'opera è chiaramente costituita da elementi non omogenei; quelli originari sono la pittura trecentesca e la lamina d'argento finemente sbalzato con motivo decorativo a mandorla, che la contorna; gli elementi aggiunti sono l'aureola a

due ordini di raggi d'oro e rosso, la piccola collana di smalti e perle, la struttura d'argento nel quale l'icona venne inserita per trasformarla in pace. La tipologia dell'aureola, molto rara, risale alla metà del XV secolo, gli smalti della collana sembrano veneziani cinquecenteschi. L'edicola argentea crea davanti l'immagine, un tempietto con paraste decorate, con frontone e fregio sui quali sono raffigurate, il velo della Veronica, due testine di angioletti e il busto del Creatore. Dai documenti conservati si può individuare un termine ante e uno post quem per la trasformazione in pace. Da quanto scritto in un inventario (cfr. G. M. Fornari, Anno memorabile dei..., 1690, p. 421; e J. M. Amato, De principe templo..., 1728, p. 361) nel 1459 l'opera non aveva ancora subito la suddetta trasformazione, infatti non se ne fa cenno: "la piccola Immagine di Maria Vergine in cui sono zaffiri con certe perle e un fregio d'ambra". Di contro il termine ante quem è indicato da un documento del canonico palermitano La Rosa (cfr. G. B. La Rosa, Discorso e tradottione..., 1597, pp. 7-8) che riporta l'attestato dell'arcivescovo Edo ... l'immagine effigiata della Gloriosissima Vergine Maria, che si trova nel tesoro di questa chiesa metropolitana con la quale si suole dare la pace agli Illustrissimi Prelati, nostri Antecessori e anche a noi e nelle processioni viene portata davanti al petto dall'Ebdomdario, oppure dal Vivandiere, oppure da un canonico.

Anche la Andaloro (cfr. M. Andaloro, Note sui temi..., in "Rivista dell'Istituto..." , 1970, pp. 85-153) in base allo stile dell'edicola, sostiene che la trasformazione in pace sia avvenuta nel XVI secolo; a tal proposito la Di Natale (cfr. M. C. Di Natale, Il tesoro della..., 2001, p. 6) attribuisce il lavoro ad un argentiere siciliano della fine del XVI secolo, "che trasse ispirazione da modelli guginiani", raffrontabili a quelli delle paci della fine del XVI, inizio del XVII secolo di scuola guginiana dello stesso tesoro e alla serie perduta della Cappella Palatina di Palermo (cfr. M. C. Di Natale, Le suppellettili liturgiche..., 1998, pp. 19-20).

Sui plinti si trovano due aquile bicipiti, simbolo della Maramma ovvero la "basilicaris fabbrica". Questo stemma si trova in altre zone del Duomo: nella targa a rilievo nella ghiera interna del portale meridionale della Cattedrale della prima metà del XV secolo, nella finestra che sovrasta il portale sulla via Matteo Bonello, datata alla fine del XIV secolo dallo Zanca (cfr. A. Zanca, La Cattedrale di..., 1952, pp. 229-231) e sul coronamento dello stallo del Cianfro (1466). Tornando all'opera in esame, secondo il Garrison (cfr. E. B. Garrison, Italian Romanesque Panel, 1949, p. 68) l'icona esprime un passaggio dal culto privato a quello pubblico, che si intensifica soprattutto verso la fine del XVI secolo: "esortiamo tutti i fedeli cristiani dell'uno e dell'altro sesso affinché vogliano onorare e venerare come vere questa immagine che raffigura la gloriosissima Vergine (cfr. G. B. La Rosa in J. M. Amato, De principe templo..., 1728, p. 72).

Si inserisce nel clima della "renovatio", che alimenta l'antico furore verso le immagini sacre per combattere l'iconoclastia di marca luterana. Nel 1664 Filippo IV volle indire una novena in onore della Madonna di S. Luca per impetrare la pace ai suoi regni, rito che continua fino alla metà del XVIII secolo (cfr. V. Auria, Historia cronologica delli..., 1967, p. 108), e che con il passare del tempo si affievolirà sempre più fino a scomparire (cfr. M. Andaloro, Note sui temi..., in "Rivista dell'Istituto..." , 1970, p. 88).

Il Mongitore (cfr. A. Mongitore, La Cattedrale di..., ms. della prima metà del XVIII secolo, presso la BCP, QqE3, Cap. 61, c. 581r) riferisce che l'icona si trovava nell'armadio sopra l'altare dei canonici infermi, e verrà esposta nel tesoro dal 1950, anno della sua inaugurazione (cfr. M. Andaloro, Note sui temi..., in "Rivista dell'Istituto..." , 1970, p. 88).

Secondo la tradizione quest'icona orientale è giunta a Palermo nel 1298. I caratteri stilistici e le abbreviazioni in greco del rivestimento argenteo confermano questa teoria, perché sembra anacronistico che a Palermo nel XIII secolo si continuano a trascrivere titoli con caratteri greci. Se questa datazione può andar bene per la lamina d'argento, va smentita per l'immagine dell'Haghiosoritissa, perché la qualità pittorica e il repertorio decorativo, fondamentalmente gotico, orienta verso un'area artistica posteriore, il XIV secolo (cfr. *ibidem*). L'opera è stata sottoposta a due fasi di restauro; la prima ha riportato l'immagine al nucleo originario pittura - lamina, rimuovendo l'edicola argentea, il gioiello di smalti mutilo, e l'aureola.

La seconda ha esaminato la presenza di eventuali ridipinture, e il consolidamento del colore e pulitura. Successivamente la struttura d'argento cinquecentesca e l'aureola vennero rimontati, mentre la collanina di smalto non è stata più inserita.

La lamina per il fine lavoro dello sbalzo e il motivo decorativo a mandorla rimanda all'arte bizantina di area constantinopolitana del XII secolo (cfr. *ibidem*). L'esame al microscopio dei bordi della lamina rilevò tracce di azzurro sottostanti al dipinto del XIV secolo, confermando quindi la presenza di una pittura preesistente, coeva alla lamina. Ulteriore conferma sono i frammenti d'oro che stanno sotto la preparazione rossa dell'azzurro, localizzati in tre punti: sul bordo del maphorion e due sulla mano destra (cfr. M. Andaloro, Note sui temi..., in "Rivista dell'Istituto...", p. 92). E visto che il profilo del rivestimento in un certo qual modo l'obbligava, si pensa che il pittore abbia seguito il modello coevo alla lamina. Secondo Garrison (cfr. E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel*, 1949, p.68) invece si tratta di un'icona italiana del XIII secolo. L'ultima attribuzione è dell'Andaloro non ad un pittore siciliano, ma veneziano o dalmata dove Paolo Veneziano verso la metà del XIV secolo alimentò una scuola (cfr. M. Andaloro, Note sui temi..., in "Rivista dell'Istituto... ", 1970, p. 92).

Bibliografia

G. B. La Rosa, 1597; G. M. Fornari, 1690; A. Mongitore, ms. del XVIII secolo, presso la BCP, QqE3, Cap. 61, c. 581r; J. M. Amato 1728; E. B. Garrison, 1949; L. Pottino, 1960; A. Daneu, 1960; V. Auria, 1967; M. Andaloro, 1970; M. C. Di Natale, 2001.

Calice di Carlo II di Spagna



Argento e argento dorato sbalzato e cesellato, smalti
Alt. cm 33

Argentiere spagnolo, sec. XVI fine

Il calice è stato donato da Carlo II di Spagna alla Cattedrale di Palermo nel 1667. Lungo il bordo bombato della base troviamo infatti la seguente iscrizione: CAROLUS II HISPANIAE REX INAE PIPHANIE SACRO SUMMOXPO DDD ANNO 1667 E D. ILLDEFONSO PEREZ DE GUZMAN ELEEMOSINIS REGIS PRAEFECTO.

Numerose sono le fonti archivistiche che menzionano il suddetto calice. Il Mongitore nella sua Monografia sulla Cattedrale di Palermo, nel capitolo dedicato alle Suppellettili della Chiesa, lo cita come calice mandato dal Re Cattolico Carlo II e ne riporta l'iscrizione (cfr. M. C. Di Natale, *Il tesoro della...*, 2001, p. 10) ; il De Ciocchis (cfr.

J. A. De Ciocchis, *Sacrae Regiae Visitationis ...*, 1743, ed.1836, p. 36), invece, nelle sue *Sacrae Regiae Visitationis* fornisce un elemento in più e lo definisce "calice alla spagnola", nota che ritroveremo anche negli inventari della Cattedrale del 1848 e del 1898 (cfr. M. C. Di Natale, *Il tesoro della...*, 2001, p. 11). Le fonti parlano anche di una patena con al centro l'effigie dell'Immacolata con simboli legati alla sua iconografia, andata perduta.

La data e l'iscrizione incise per l'occasione sono con tutta verosimiglianza molto più tarde rispetto all'epoca di manifattura dell'oggetto in questione. Infatti sarebbe molto insolito trovare un oggetto di tale fattura verso la fine del Seicento. L'opera è da collocarsi verso la seconda metà o fine del XVI secolo, in epoca, quindi, tardo manierista.

Recentemente la Di Natale (cfr. *ibidem*), facendo riferimento anche ai documenti sopra citati, lo ha ascritto ad un argentiere spagnolo della fine del XVI secolo.

Il calice è riccamente inciso ed è arricchito da smalti bianchi e azzurri, posti in tondini nella base e nel fusto, mentre nella coppa sotto forma di listarelle; anche se purtroppo molti di essi sono ormai staccati e non più visibili. Al centro della base si trova lo stemma dei Reali di Spagna.

Bibliografia:

J. A. De Ciocchis, 1743; M. C. Di Natale, 2001a

Reliquiario del legno della santa Croce



Argento sbalzato, cesellato, traforato e cristallo di rocca

Cm. 45 x 19

Iscrizione : ECCE LIGNUM CRUCIS

Argentiere siciliano del XVI secolo

Questo reliquario è ispirato allo stile catalano così in voga nella Palermo della seconda metà del Quattrocento, ma la cui permanenza nel gusto dell'oreficeria siciliana si può constatare fino al Cinquecento. Descrivendo tale fenomeno l'Accascina (cfr. M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia...*, 1974, p. 157) asserirà che "nella prima metà del Cinquecento malgrado altre influenze di correnti d'arte di diversa origine, napoletane, raffaellesca o veneziana, a prescindere dalle entusiastiche affermazioni di Antonello Gagini (1478-1536) e dalla presenza di Vincenzo di Pavia residente a Palermo dal 1530 al 1557, nelle botteghe palermitane non si riesce a superare il fascino dell'oreficeria catalana". Anche se si riscontrano elementi decorativi decisamente gotici, soprattutto nella teca che richiama quella del reliquario architettonico di stile gotico-catalano custodito nello stesso tesoro, il reliquario mostra già degli elementi che non appartengono più a questo stile, ma lasciano presagire un cambiamento che di lì a poco sarà radicalmente compiuto. Come sostiene la Di Natale (cfr. M.C. Di Natale, scheda II, 27, in *Ori e argenti...*, 1989, p. 201) si verifica una "semplificazione degli elementi in favore di modi più classicheggianti"; proprio l'analogia della base del reliquario qui esaminato con quello della Chiesa Madre di Termini Imerese di San Gerardo, datato 1572, (cfr. *ibidem*) fa sì che si possa ipotizzare una sua realizzazione in un momento immediatamente successivo all'opera termitana, forse alla fine del XVI secolo.

Significativa è la collocazione della reliquia all'interno di una croce in cristallo di rocca. Questa pietra si trova in numerose opere siciliane a partire già dal XV secolo; basti pensare al Reliquiario architettonico della Sacra Spina, custodito nell'Abbazia di S. Martino delle Scale (cfr. M.C. Di Natale, scheda II, 6, in *Ori e argenti...*, 1989, p. 184). Ancora nel XVII secolo l'immagine della croce verrà accostata a questa splendida pietra nel Reliquiario della Santa croce, custodito a Palermo nella Chiesa del Gesù di Casa Professa (cfr. M.C. Di Natale, scheda II, 44, in *Ori e argenti...*, 1989, p. 219). E' chiaro quindi che non si tratta soltanto di un'unione dovuta ad esigenze artistiche, ma le pietre assumono particolari valenze simboliche, che spesso interpretano le stesse parole delle Sacre Scritture. Proprio il Rabano Mauro (cfr. M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia...*, 2000, p. 11) alla voce de cristallis affermerà che il cristallo di rocca deriva dall'acqua e per la sua purezza e incorruttibilità viene paragonato alla vita di Cristo; nell'Apocalisse, Giovanni per descrivere la Gerusalemme celeste fa spesso riferimento al cristallo (cfr. *ibidem*).

L'opera in esame è caratterizzata da una base quadrilobata riccamente cesellata con decori fitomorfi e floreali; il fusto esagonale presenta un nodo che risente già di influssi classicheggianti, perché è formato da un edicoletta a sei nicchie, con archi a

tutto sesto e ornati conchiliformi. La teca con la reliquia della Croce è sormontata da un baldacchino a forma piramidale minuziosamente lavorato e traforato, che risente molto meno dell'influenza catalana, mancano infatti, i pinnacoli e le alte guglie svettanti; ai lati dei bracci trasversali della croce reliquiario vi sono due angeli adoranti finemente sbalzati.

Sotto la teca incisa sull'argento vi è l'iscrizione "ECCE LIGNUM CRUCIS", con chiaro riferimento alla reliquia contenuta nel ricettacolo.

Bibliografia

M. C. Di Natale, 1989; M. C. Di Natale 2001a.

Calice del Barbavara



Oro, argento dorato, smalti e gemme

Cm. 28 x 16,5

**iscrizione sotto la base: G. B. LA ROSA ET SPATAFORA
CANONICO V. S.D. PROTONOTARIO APOSTOLICO
DECANO ET CHIERO QUESTA SANTA CHIESA**

**Don Camillo Barbavara, sec. XVII prima metà (ante
1637)**

Lo splendido calice, tutto dorato, è arricchito dalla fitta decorazione di gemme incastonate e soprattutto dallo splendido intreccio di smalti a reticella. Il Di Bartolo nella sua Monografia (cfr. S. Di Bartolo, Monografia sulla Cattedrale..., 1903, p. XXXIV) lo cita fra gli "oggetti pregevoli che si conservano nella cassa-forte della Sacrestia", come Calice d'oro gemmato – dono del Can. Decano G. B. La Rosa. In realtà non è prezioso solamente per l'indubbia bellezza artistica, ma testimonia anche una particolare tecnica, molto in voga tra XVII e XVIII secolo. Si tratta di opere di singolare bellezza realizzate con molta perizia perché dovevano sostenere e incastonare gemme di grandissimo valore. Di questa particolare tecnica da un'accurata descrizione l'Accascina (cfr. M. Accascina, Oreficeria di Sicilia..., 1974, p. 259) a proposito della Corona d'oro e smalti custodita nel Duomo di Enna, compiuta in dieci mesi dai maestri Leonardo Montalbano e Michele Castellani; queste sono le parole della studiosa: "accanto alla tecnica dei violenti sbalzi per le grandiose casse reliquiare a metà del secolo si afferma nei laboratori palermitani una tecnica raffinatissima che consiste nell'incastonare gemme preziose e smalti per formare corone, calici e ostensori d'eccezionale vibrazione luministica. Tali vibrazioni sono ottenute perché sia i fregi che le gemme non sono sovrapposti su di una compatta superficie di fondo, ma per il lavoro di traforo del metallo sembrano rimanere sospesi e volitare". Continuerò menzionando fra gli esemplari degni di nota, un Ostensorio e un Calice con fregi a smalti, che prima del "deprecabile" furto (cfr. M. C. Di Natale, scheda II, 51, in Ori e argenti..., 1989, p. 224) erano custoditi nella Cappella Palatina.

L'iscrizione posta sotto la base indica il committente dell'opera, il canonico La Rosa e Spatafora, protonotario apostolico; partendo da questo dato, si può quindi fissare un termine ante quem, che coincide chiaramente con la morte del suddetto prelado. Siamo agli inizi del XVII secolo, quando opera in Sicilia un abilissimo orefice, esperto nella tecnica dello smalto, Don Camillo Barbavara.

Sarà lui l'autore nel 1627 del reliquiario per i capelli della Santa Vergine e nel 1632 della manta della Madonna del Vessillo del Duomo di Piazza Armerina. Proprio a lui la Di Natale attribuisce l'opera (cfr. M. C. Di Natale, scheda II, 68, in Splendori di Sicilia..., 2001, p. 403), accostandola alla Mitria cosiddetta del Carandolet, di proprietà invece dell'arcivescovo Giannettino Doria (1608-1642). Sono le fonti a testimoniare il legame che esisteva fra questo arcivescovo e l'orefice palermitano: "Don Camillo Barbavara era caro all'arcivescovo di Palermo Doria e lo si trova il 4 settembre 1650 a redigere l'inventario degli argenti proprio della Cattedrale di Palermo" (cfr. Biblioteca storica..., a cura di G. Di Marzo, 1869, vol II, p. 278, nota n.

1 che riporta A. Mongitore, ms. del XVIII secolo "Sulla Cattedrale di Palermo, segni QqE3, cap. XXXVIII, pag. 311").

Numerose sono le fonti, tutte riportate dalla Di Natale (cfr. M. C. Di Natale, scheda II, 51, in *Ori e argenti...*, 1989, p. 224) , che citano e descrivono il calice in esame; l'opera è ricordata prima dal Manganante (cfr. O. Manganante, ms. del XVII secolo QqD17 della BCP, f. 418): "Un calice con la coppa tutta d'oro doppio, et il piede d'argento indorato con vari pietri preziosi e diamanti di bona somma fatto dal [...] decano D. Giovanni Battista La Rosa per servitio quando canta il prelato".

Sarà poi Antonino Mongitore (cfr. A. Mongitore, ms. del XVIII secolo QqE3 della BCP, f. 631) a scrivere : "Un calice d'oro con l'iscrizione di Gian Battista La Rosa e Spatafora, can. Utriusque, I.D. Proton. Apostolico, decano, ha varie pietre preziose".

Non poteva mancare la testimonianza del De Ciocchis (1743) (cfr. De Ciocchis, *Sacrae Regiae Visitationis...*, 1743 ed. 1836, p. 69) che così lo descrive: "un calice d'oro con l'anima del piede, e sottorosa di argento dorato inastato detto piede, e sottorosa con inasto d'oro smaltati, e di molte sorta di pietre di berilli, granati, torchine, topazi, [sic] ed altre pietre, la coppa e patena di detto calice tutte d'oro, sotto la qual patena vi sono le armi della Maramma (...) in detto calice mancano due granatini, e cinque cocci di smalto torchino".

La stessa descrizione è riportata per intero in un inedito inventario del 1801 (A.S.P. Conservatoria di registro, anno 1772-1801 vol. 1839, c. 9v. ,citato da M. C. Di Natale, scheda II,51, in *Ori e argenti...*, 1989, p. 224) e anche in un altro inventario del 1848, in forma più stringata (A.S.P. *Miscellanea Archivistica I 443*, *Inventario della Magior [sic] Chiesa 1848*, citato da M. C. Di Natale, scheda II,51, in *Ori e argenti...*, 1989, p. 224).

Sotto la base si trova al centro un grande rosone inciso, quindi un ovale con il Cristo Crocifisso, lo stemma degli Spatafora, un ovale con l'Immacolata, lo stemma dei La Rosa, decorazioni inserite fra mascheroni. Su una serie di smalti a reticella che formano intrecci e volute, di colore bianco, bleu, rosso e verde, poggiano pietre o meglio gemme bianche, rosse ,gialle, azzurre e piccoli turchesi.

Bibliografia:

O. Manganante, ms. del XVII secolo; A. Mongitore, ms. del XVIII secolo; De Ciocchis, 1836; S. Di Bartolo, 1903; M. C. Di Natale, 1989; M. C. Di Natale, 1996; M. C. Di Natale, 2000; M. C. Di Natale, 2001^a; M. C. Di Natale, 2001 b

Calice della Soledad (II)



Argento e argento dorato sbalzato e cesellato

Alt. cm. 28

**Marchio di Palermo (aquila a volo basso e RVP) FA58
ALM**

**Iscrizione: attorno alla figura dell'Immacolata incisa
sotto la base: MA.R DOM. DA.SO ALMO. SYR. MA DOM
DG. D. FALSES MA.R DO.M DF.C G.CO MORRO**

Antonino La Motta 1658, console Francesco Avagnali

Viene denominato così, perché proviene con tutta probabilità dalla Cappella della Soledad, citata dal Palermo nella sua Guida (cfr. M. C. Di Natale, *Il tesoro della...*, 2001, p. 12). Questa Cappella si trovava nel Convento di San Demetrio dei Canonici regolari della SS. Trinità (oggi sede della questura), e venne fondata nel 1590 dalla "nazione spagnola". Sempre il Palermo racconta che in questa Cappella, sotto lo stesso titolo della Soledad, si trovava anche una Confraternita, anticamente di soli spagnoli, poi di signori e nobili siciliani militari e altri civili, tutti sotto l'immediata protezione del governo spagnolo. Successivamente la Chiesa venne distrutta e la cappella fu danneggiata, tanto che la confraternita fu costretta a cambiare sede e a trasferirsi presso la chiesa Di S. Anna in Rua Formaggi, dove ancora oggi risiede (R. Sinagra, scheda I, 10, in *Le confraternite dell'...*, catalogo della Mostra a cura di M. C. Di Natale, 1993, pp. 77-78).

Grazie ai marchi presenti nel calice si può individuare la data esatta della sua realizzazione. Sul bordo della coppa, infatti, si trova inciso FA 58, l'aquila a volo basso e ALM; ognuno di essi fornisce un'informazione preziosissima. Per capire meglio bisogna premettere che qualsiasi opera in argento o in oro reca solitamente tre marchi: quello dell'orefice o dell'argentiere, quello del console e infine lo stemma della città in cui l'opera è stata realizzata.

Grazie agli studi effettuati dall'Accascina (cfr. M. Accascina, *I marchi delle...*, 1976) e dal Barraja (cfr. S. Barraja, *I marchi degli...*, 1996), si possono identificare i nomi degli artigiani, dei consoli e, collocare così l'opera nel giusto periodo storico. Confrontando le iniziali che si trovano sul calice, si scopre che FA 58 indica il console Francesco Avagnali, che ricoprì tale carica dal 3 Luglio 1658 al 21 Gennaio del 1659 (cfr. S. Barraja, *I Marchi degli...*, 1996, p. 66), mentre ALM potrebbe essere identificato con Antonino La Motta, la cui attività è documentata dal 1628 al 1669 (cfr. M. C. Di Natale, *Il tesoro della...*, 2001, p. 12). Ulteriore conferma viene dalla aquila a volo basso, perché è stato verificato che il marchio palermitano nel corso dei secoli ha subito delle modifiche; mentre prima veniva punzonata un'aquila con le ali abbassate, a partire dal 1715 si troverà un'aquila con le ali alte (cfr. S. Barraja, *I Marchi degli...*, 1996, p. 34).

Il periodo storico viene tra l'altro confermato dallo stile dell'opera, che ha decisamente abbandonato la tipologia rinascimentale e manierista, manifestando un repertorio decorativo, tipico dell'oreficeria barocca. Sulla base si trovano tre testine di cherubini incoronate, che si ripetono nel nodo e sulla coppa, circondati da motivi floreali. Sotto

la base, al centro, è incisa l'Immacolata con i segni propri della sua iconografia: il Sole, la Luna, il Pozzo, l'Albero e l'Ostensorio. Sempre qui si trova un'iscrizione probabilmente dedicatoria, purtroppo però, difficilmente leggibile.

Nella stessa camera del tesoro si trova un altro calice, denominato anch'esso "della Soledad". La Di Natale (cfr. M. C. Di Natale, *Il tesoro della...*, 2001, p. 129) raffronta questi calici "a quelli che Pietro Rizzo realizzò per l'Abbazia di S. Martino delle Scale negli anni 1603 e 1610, a quello del Tesoro della Cappella Palatina e a quello della collezione dell'Ing. Antonino Virga di Palermo".

Non trascurabili sono, inoltre, le analogie fra il calice qui esaminato e quello custodito nella Chiesa Madre di Cacciamo, realizzato tra il 1670 e il 1671 dall'argentiere palermitano Michele Angelo Merendino (cfr. M. C. Di Natale, scheda n. 94, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, p. 421).

Bibliografia:

M. C. Di Natale, 2001^a; M. C. Di Natale, 2001^b.