

Il tesoro della Cattedrale di Palermo

Schede tecniche degli oggetti d'arte del tempo normanno: Corona, placca ed anelli ritrovati nella tomba di Costanza d'Aragona, la teca d'avorio, i medaglioni del tempo normanno, i frammenti del manto di Enrico VI, il Paliotto Carandolet

Le schede sono 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'atelier 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 neskhi : "*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 sepolcristi...*, 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 or ora citato.

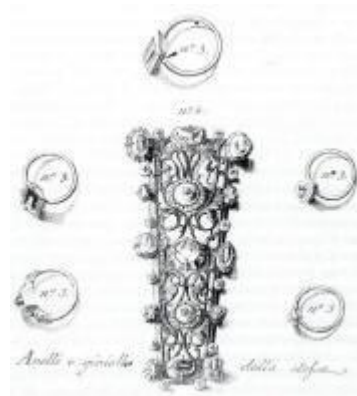
La letteratura specialistica si è poco occupata degli anelli oggi esposti nella camera del tesoro, fatta eccezione per una riproduzione del Bock (cfr. F. Bock, *Die Kleinodien des...*, 1864, p. 164) e una breve notazione del Deèr (cfr. Deèr, *Der Kaiserornat Friedrichs...*, 1952, p. 65) su due di essi.

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 splendenti 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.

FRAMMENTI DEL MANTO DI ENRICO VI



Broccato di seta con fili d'oro

Cm. 15,4 x 14,6

Manifattura del Tiraz o Ergasterion del Palazzo Reale di Palermo , ultimi decenni del sec. XII

Il tessuto, ritrovato nel 1491 in occasione della prima ricognizione delle tombe reali, viene citato e descritto per la prima volta dal Daniele (cfr. F. Daniele, *I Regali sepolcrici...*, 1784, p. 86); non ne fanno menzione né l'atto senatorio del 1491, né, successivamente il Gregorio, che invece, forniranno un'accurata descrizione della mitra trovata ai piedi del corpo durante la seconda apertura. Mitra, ora custodita al British Museum, dove è pervenuta nel 1878, insieme alla fodera delle scarpe, alle due infule e ad un frammento di tessuto identico a quello del duomo di Palermo, ma di dimensioni più ampie.

Proprio la maggiore ampiezza del doppiopone inglese, permette una visibilità migliore dell'elemento decorativo, difficilmente ravvisabile nell'esemplare palermitano, strappato e logoro in più parti .

Recentemente restaurato, occupa all'interno del tesoro una posizione inadeguata e penalizzante, che si spera sia solo provvisoria.

Sicuramente appartenne ad Enrico VI, imperatore di Germania, marito di Costanza d'Altavilla e padre di Federico II.

Non si sa, però, se l'imperatore fu vestito del manto al momento della deposizione, o nel 1215, quando Federico II lo trasferì nell'attuale sistemazione (cfr. R. Grönwoldt , *Kaisergewander und Paramente...*, 1977, pp. 607 - 611).

Non si è nemmeno a conoscenza di " chi tagliò in due o più parti questo abito o bordo della veste dell'imperatore, quando e perché; chi, probabilmente a Palermo, ne acquistò un frammento e chi lo vendette al British nel 1878" (cfr. R. V. Piazza, *Resti del corredo...* in *Federico e la Sicilia*, 1995, p. 93, fig. 12,2).

E' particolarmente interessante il raffronto dell'Accascina fra i resti del manto esaminato e quelli ritrovati nella tomba di Filippo II di Svevia, sepolto nella Chiesa di Spira.

Il piccolo centro di Trifels, dove Enrico VI trasferì tutto il tesoro del Palazzo Reale di Palermo, compresi broccati, sete e oreficerie, apparteneva proprio a Filippo. Probabilmente, quindi, alla sua morte, indossò uno di questi preziosi manti del corredo palermitano (cfr. M. Accascina, I frammenti di ..., in *Oreficeria di Sicilia...*, Palermo 1974, p. 82 e seguenti, figg. 48-49).

Il tessuto viene soltanto menzionato dal Di Bartolo (cfr. S. Di Bartolo, *Monografia sulla Cattedrale ...*, 1903, p. XXXIV) mentre uno studio più accurato viene svolto da L. Biagi intorno al 1930, che lo definirà "una mescolanza di motivi musulmani e bizantini mirabilmente fusi insieme" (cfr. L. Biagi, *I tesori della...*, in *Dedalo*, Anno VIII 1927-28 vol. III, p. 558).

La trama del filo d'oro messa in risalto dalla bicromia in rosso e verde del tessuto di base, dà particolare rilievo alla raffinata decorazione del drappo. Duplici coppie stilizzate di eleganti cerbiatti e di raffinati uccelli dal becco adunco e ali basse, posti a fronte, e circondati da particolari volute, si alternano ripetutamente, creando un movimento armonioso e simmetrico. E' come se un moto ascendente continuamente si interrompesse e si ricreasse, senza mai tradire la compostezza dell'insieme.

Tutto, fittamente decorato da preziosi motivi vegetali e da elementi naturalistici.

Se si raffronta il manto con altri tessuti del Laboratorio del Palazzo Reale di Palermo, appare indubbia la sua appartenenza allo stesso ambito.

Le ricche volute, sopra descritte, rimandano infatti, a quelle dei due galloni diversi, ma uniti insieme, in filo d'oro e seta, oggi conservati al Victoria and Albert Museum (cfr. M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia...*, 1974, p. 36-37, fig. 13). O ancor di più al gallone di un piviale di eccezionale ricchezza decorativa del XII secolo in oro e seta, sicuramente da ascrivere all'attività del palazzo Reale di Palermo, custodito al Museo del Duomo di Bressanone (cfr. *idem*, p. 37, fig. 15).

Bibliografia:

F. Daniele, 1784; S. Di Bartolo, 1903; L. Biagi, *Anno VIII 1927-28 vol.III*; M. Accascina, 1974 (ed. 1976); R. Grönwoldt, 1977; R. Varoli Piazza, 1995;

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.