

Brunella Macchiarella



Cultura decorativa ed evoluzione barocca
nella produzione tessile e nel ricamo in corallo
a Messina
(sec. XVII e XVIII)

Brunella Macchiarella

Cultura decorativa ed evoluzione barocca nella produzione tessile e nel ricamo in corallo a Messina (sec. XVII e XVIII)

Brunella Macchiarella

Cultura decorativa ed evoluzione barocca
nella produzione tessile e nel ricamo in corallo
a Messina
(sec. XVII e XVIII)

MESSINA 1985

Sono grata a quanti, amici e studiosi, hanno voluto aiutarmi, in modo vario ma sempre efficace, nel corso di questa ricerca, a Beppe Sidoti e Giovanni Molonia, a Ileana Chiappini Di Sorio, Teresa Pugliatti, Giuseppe Cantelli, Giocchino Barbera, Ugo Magno, Ida Macchiarella Rinciari.

A Monsignor Prof. Paolo Collura, Direttore del Museo Diocesano di Palermo, alla Badessa del Monastero di Montevergine di Messina, al Parroco della Chiesa Madre di Casalvecchio Siculo, che hanno agevolato molto liberalmente lo studio di alcuni manufatti.

Devo infine ricordare come la pubblicazione di questo lavoro sia stata determinata dalla amichevoli insistenze di Teresa Pugliatti e Luciano Ordile; a loro e a Giacomo Scibona, attento curatore delle pubblicazioni della SMSP, il mio più vivo ringraziamento.

ANALECTA

1

B. MACCHIARELLA, *Cultura decorativa ed evoluzione barocca nella produzione tessile e nel ricamo in corallo a Messina (sec. XVII e XVIII)*

CAPITOLO I

CULTURA DECORATIVA NELLA SOCIETÀ MESSINESE DEL XVII E XVIII SECOLO

“Alla metà del XII secolo risale la più antica memoria di orefici in Messina”¹. Le maestranze si raccoglievano nella città forse attratte dall’economia allora già fiorente o dal fasto dei costumi che lasciava sperare in buone possibilità di guadagno.

Gli orefici provenivano da diverse parti dell’isola (le fonti suggeriscono soprattutto Catania e Palermo); spesso erano stranieri: spagnoli, alemanni o ebrei².

In questi secoli si crearono le condizioni per l’esercizio di una stabile e intensa attività artigianale a Messina. Verso la metà del Quattrocento si era già istituita una corporazione degli orefici che alla fine del secolo imprimeva alle proprie opere una bollatura di riconoscimento³.

Sia pure attraverso variazioni legate a vicende sociali e storiche, all’altalena delle dominazioni straniere e alle crisi economiche, l’ambiente artistico della città durante il XV e XVI secolo manteneva il suo carattere vitale e si dimostrava sensibile ai mutamenti della cultura continentale, oltre che attento alla continuità della tradizione locale.

Nel Seicento la città godeva di un’attività mercantile e manifatturiera assai fiorente che le consentiva di avere un forte peso economico all’interno dell’isola. La condizione topografica si rivelava a questo proposito assai favorevole, giacchè le relazioni politiche e commerciali tra la corte spagnola residente a Palermo e gli stati continentali subi-

¹ Cfr. G. LA CORTE CAILLER, *Orefici e Argentieri in Sicilia nel sec. XV*, a cura di G. MOLONIA in *Le arti decorative del quattrocento in Sicilia*, catalogo mostra (Messina), Roma 1981, p. 131.

² *Ibidem*.

³ Il bollo degli orefici comprendeva lo stemma di Messina (croce d’oro in campo rosso chiu-

so con una ghirlanda di frutta e foglie con corona nobiliare in alto e le lettere S.P.Q.M).

Cfr. M. ACCASCINA, *Orafi e argentieri messinesi in Sicilia e nel mondo*, in “Mezzagosto messinese”, Messina 1963. Sull’argomento cfr. anche M. ACCASCINA, *Le argenterie marcate del Museo nazionale di Messina*, in “Archivio Storico Messinese”, S. III, II, 1949-1950.

vano inevitabilmente un momento di arresto nel porto di Messina.

Questo fatto influiva sulla popolazione innanzitutto quale fattore economicamente stimolante ed agiva come catalizzatore di un regolare ricambio di idee nell'ambito del gusto, del costume, dell'attività manifatturiera e artistica.

Nella prima metà del Seicento Messina assumeva l'aspetto di un grande cantiere. Più di trecento botteghe si aprivano lungo le strade principali⁴. Lungo la falce del porto, nelle strade interne alla "palazzata", si poteva seguire l'incessante lavoro di marmorari, orafi, battilori, lavoratori della seta, ricamatori. La via dei Banchi⁵ e la via degli Argentieri raccoglievano le migliori botteghe di artigiani. Tra di esse quelle di Giovanni Battista, Gregorio e Pietro Juvara.

Contemporaneamente l'attività archi-

tettonica cresceva con "un ritmo pulsante: anno per anno una nuova chiesa, una fontana, un portale, un palazzo. Cantieri di lavoro dappertutto (...), sulla via dei monasteri per allargare sontuosamente il Monte di Pietà, decorare in S. Agostino gotica la cappella Abbate per ricostruire Montevergine, per decorare S. Paolo. Nel duomo e intorno al duomo e nei pressi di Porta Imperiale, altri cantieri"⁶.

Tra il 1622 e il 1624 Simone Gulli operò con la "palazzata" un intervento che avrebbe interessato l'intero litorale della città e le zone ad esso adiacenti.

Le soluzioni radicali cui andò soggetto il tessuto urbano di Messina⁷ in questi anni trovavano nel contemporaneo ammodernamento urbanistico di Palermo solo un parziale confronto.

Il peso delle nuove ricerche spaziali sperimentate a Roma era certamente

⁴ Ludovico Perroni Grande descrive la disposizione delle botteghe "in quel tratto di marina dalla porta dei Cucoli alla Chiesa di S. Maria del Piliero". Cfr. L. PERRONI GRANDE, *A proposito dell'antica fiera di Mezzagosto a Messina*, in "Da manoscritti e libri rari", Reggio Calabria 1935.

⁵ "La via dei banchi una delle più nobili e belle che vantò Messina dal secolo XV fino ai tremuoti del 1783 così detta perchè abitata dai principali mercanti dagli argentieri e dagli orefici", comprendeva "press'a poco la stessa linea di quel primo tratto della via Garibaldi".

G. ARENAPRIMO. *L'antica fiera di Mezzagosto in Messina*, in "Archivio delle tradizioni popolari" XVII, 1898 p. 8 nota 1.

⁶ M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974, p. 309.

⁷ Sull'argomento si rinvia a A. MARABOTTINI, *Arte, architettura e urbanistica a Messina prima e dopo la rivolta antispagnola*, in *La rivolta di Messina (1674-1678) e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento*, "Atti del convegno storico internazionale", a cura di S. DI BELLA, Cosenza 1979, p. 549.

presente nell'opera del Gullì e nelle architetture di altri artisti come Natale Masuccio e più tardi Nicola Francesco Maffei. Le forme romane sostituirono così il repertorio manierista di estrazione toscana introdotto a Messina sul finire del XVI secolo da Andrea Calamech, Jacopo del Duca e dalle sculture del Montorsoli.

Il manierismo toscano aveva esercitato larga influenza sull'attività decorativa della città, soprattutto sulla produzione orafa che si mostrò sensibile agli sviluppi barocchi solo verso la metà del Seicento.

In misura minore certo rispetto all'architettura, anche la produzione pittorica locale con Giovan Battista Quagliata, Agostino Scilla, e il Barbalonga accoglieva dai centri culturali del continente, Roma e Bologna in particolare, la lezione delle correnti più significative dell'epoca⁸.

Nè rimaneva priva di sviluppo la fugace presenza del Caravaggio a Messina. Questa apertura verso aree più avanzate allontanò in parte le maestranze lo-

cali dai rischi di una cultura provinciale, permettendo ad esse di anticipare rispetto ad altri luoghi dell'isola alcuni aspetti della produzione artistica siciliana e di svolgere un ruolo mediatore tra cultura nazionale e tradizione locale.

Nel fervore creativo che coinvolse Messina nei primi decenni del XVII secolo, l'architettura deteneva certo un ruolo guida, potendo dare essa, più concretamente di altre forme artistiche, una risposta adeguata alle esigenze che la vita economica e civile poneva. Ma attorno all'architettura una serie di attività minori partecipò al maturarsi di una concezione barocca che intendeva trasformare la città in luogo scenico della vita sociale.

A questo programma retorico e celebrativo, dietro il quale è facilmente individuabile una volontà di affermazione ufficiale da parte del potere civile ed ecclesiastico, ogni attività artistica, anche la più umile, diede il suo contributo. La costruzione di architetture di cartapesta, l'allestimento di carri trionfali, l'esposizione di sete pregiate, di ar-

⁸ In proposito vedi: G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie dei pittori messinesi e degli esteri che fiorirono in Messina dal sec. XII al sec. XIX*, Messina 1821; L. OZZOLA, *Appunti sull'arte barocca a Messina*, in "Vita d'arte", Febbraio 1909, Anno II, vol. III, n. 14, p. 93; F. SUSINNO, *Le vite dei pittori messinesi (1724)*, a cura di V. Mar-

tinelli, Firenze 1960; F. CAMPAGNA CICALA, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli, 1619-1706*, catalogo mostra, Messina 1983; T. PUGLIATTI, *Riflessi della cultura artistica del continente nella pittura messinese del Seicento*, in *Cultura, arte e società a Messina nel Seicento*, Giornate di studio, Messina - Gesso, Ottobre 1983.

redi sacri, di argenti e di ori conferivano alla città l'aspetto di un immenso apparato scenografico⁹.

L'accresciuta domanda di oggetti liturgici stimolò la riattivazione di antichissime tecniche. Oltre all'oreficeria e alla tessitura, già fiorenti nella città, ne trasse forte incentivo il ricamo, facilmente finalizzabile alle esigenze della prassi liturgica.

Calici, ostensori, paliotti d'argento o di seta, turiboli, mazze, pianete ricamate in oro, stole, copricalici, pissidi, innumerevoli prodotti divennero contemporaneamente oggetto di interesse rituale ed artistico.

L'artigianato messinese fu quindi indotto, verso la metà del XVII secolo, ad intensificare la sua produzione, in parte

dietro la spinta della moda contemporanea e in parte dietro la pressione dei committenti che assecondavano, tra l'altro, le abitudini suntuarie dei dominatori spagnoli. All'interno del maturarsi di queste condizioni i prodotti della tessitura e del ricamo furono destinati più ad una fruizione sociale che ad un uso privato.

Dalle descrizioni delle fonti dell'epoca sembra quasi che una volontà collettiva abbia tradotto in valori estetici gli ideali religiosi e civili¹⁰.

Perfino la cura dell'abbigliamento da parte dell'individuo¹¹ potrebbe essere interpretata piuttosto che come ostentato compiacimento di sé, come bisogno di reale partecipazione alla vita della collettività.

⁹ In proposito vedi C. ISGRÒ, *Feste barocche a Palermo*, Palermo 1981. La Accascina scrive che le macchine scenografiche e pirotecniche continuarono ad essere erette a Messina anche durante l'Ottocento su disegno del Falconieri e di Giacomo Conti. Cfr. M. ACCASCINA, *Museo Nazionale di Messina: Ordinamento della sezione maioliche, monete e paliotti*, in "Bollettino d'arte", Anno XLV, 1960, serie IV, p. 190.

¹⁰ Diversi testi del Seicento e del Settecento illustrano gli apparati festivi e le adunanze civili delle celebrazioni ufficiali. In proposito cfr. D. ARGANANZIO, *Pompe festive celebrate dalla nobile esemplare città di Messina nell'anno MDCLIX per la solennità della sagratissima Lettera scrittale dalla Suprema Imperatrice degli Angeli Maria Fedelissima descrizione composta per*

ordine dell'Illustrissimo Senato dal M.R.P. Domenico Arganzio della Compagnia del Gesù, Messina, Tipografia Brera, 1659, p. 107; G. ORTOLANO, *Trionfo di fede e di ossequio Guidato sul Cocchio della Magnificenza. Ovvero distinto Ragguaglio delle pompe festive apparecchiate Quest'anno 1728 dalla Nobile Fedelissima ed Esemplare città di Messina in Onore della sua Benedetta Protettrice Maria della Sacra Lettera. Fatiga di Giovanni Ortolano*, Messina, De Micheli Chiaromonte-A. Provenzano, 1728. Mi sono avvalsa in parte della lettura di questo genere di fonti per la ricostruzione dell'attività tessile esistente a Messina a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo.

¹¹ Si rinvia alle numerose descrizioni offerte da E. MAUCERI, *Messina nel Settecento*, Palermo 1924.

Sollecitato da questa vivace realtà cittadina l'artigianato cresceva sotto il segno di una sorprendente vitalità creativa. Decoratori, stuccatori, intagliatori, orafi, marmorari, ricamatori, ceroplasti, anonimi operai completavano, aggiungevano, arricchivano gli esiti di architetti e pittori e soprattutto accoglievano con estrema attenzione il messaggio dei grandi artisti¹².

Questa esuberanza artistica fu convogliata dalla committenza in grandiose opere di oreficeria in cui il concorso di tecniche differenti rese ugualmente possibile la realizzazione di un progetto unitario.

A questo proposito un esempio assai interessante proviene dalla macchina d'altare in rame dorato della cattedrale di Messina¹³. Alla direzione della grande fabbrica, ideata nel 1628 da Simone Gullì e compiuta solo verso la metà del Settecento, si alternarono i più rappresentativi personaggi della vita artistica messinese, dal Gullì ad Andrea Gallo, al Quagliata ad Andrea Maffei. Pare che

vi abbia partecipato anche il Guarini che tra il 1660 e il 1662 era sicuramente a Messina.

Il baldacchino era destinato a custodire la sacra immagine della Madonna della Lettera di "antichissimo greco pennello" a protezione della quale Innocenzo Mangani realizzò la preziosissima manta in oro sbalzato¹⁴.

Tra gli artisti che presero parte alla decorazione del baldacchino, assieme ai migliori orefici che Messina vantasse (Pietro Juvara e i Donia), Grosso Cacapardo ricorda anche la partecipazione di Giacomo Serpotta¹⁵.

Il basamento della macchina d'altare fu realizzato in lastre ad intarsio di pietre preziose (agate, diaspri, ametiste, corniole, elitropie, lapislazzuli, sardoniche) che si rivelarono di eccellente fattura "non iscorgendovi", scrive il Cacapardo, "segno alcuno di connessione tra loro anche al giudicato del tatto così bene [erano] ivi assestate"¹⁶.

Il baldacchino fu senz'altro l'opera

¹² Facendo ricorso alle parole di Andreina Griseri potremmo efficacemente sintetizzare questo fenomeno di volontà operativa con l'espressione di "disposizione al mestiere". In essa è rintracciabile tanta di quella componente ludica secentesca che rendeva la partecipazione all'atto produttivo vitale e ricca di esiti inventivi. Cfr. A. GRISERI, *Le metamorfosi del barocco*, Torino 1967.

¹³ Per la descrizione del baldacchino cfr. S. BOTTARI, *Il duomo di Messina*, Messina 1929.

¹⁴ Per alcune notizie sull'opera del Mangani vedi E. MAUCERI, *Il tesoro del duomo di Messina*, Estratto dal "Bollettino d'arte", Milano-Roma 1923.

¹⁵ Cfr. G. GROSSO CACOPARDO, *Guida alla città di Messina*, Messina 1826, p. 55.

¹⁶ *Ibidem*.

più importante che si fosse prodotta a Messina in quegli anni nell'ambito delle arti minori.

La partecipazione ai lavori da parte di tanti artisti e la convivenza di tecniche così differenti tra loro, accomunate da un unico programma ideativo, inevitabilmente avrebbero generato fertili scambi tra le maestranze sul piano tecnico e stilistico.

“La ricca piramide”, “pregio più nobile” di Messina, collocata nella chiesa principale della città e dunque visibile nelle festività maggiori, generò grosso fascino sulla popolazione e servì come modello agli ideatori di macchine trionfali. Un confronto con alcune incisioni di apparati scenografici del periodo può essere utile a dimostrazione di quanto si è detto¹⁷.

La fabbrica riuniva in sé gli aspetti principali della cultura decorativa messinese: i ricchi motivi dell'oreficeria e il raffinato impiego dei preziosi nell'intarsio delle pietre dure, l'uso delle cortine damascate che solitamente ricadevano a

falde dai baldacchini e dalle navate delle chiese.

La vigilanza creativa prestata dagli architetti nella direzione di quest'opera svolse certo un benefico effetto sulle maestranze minori che dai grandi artisti accolsero spunti per nuove soluzioni espressive. Simone Gulli, ad esempio, esercitò un assiduo controllo sui lavori del baldacchino e della cappella della Lettera destinata a contenere la preziosa opera.

“Bronzi, diaspri, commessi marmorei, angioletti di rame dorato, colonne e capitelli corinzi, tutto era disegnato da lui, disegnato con quell'amore al particolare, con quello studio di ambiente cromatico che sarà la caratteristica del suo grande erede Filippo Juvara”¹⁸.

La fama degli artefici messinesi andava gradatamente crescendo e contemporaneamente aumentavano le domande di prodotti di oreficeria provenienti da altri centri dell'isola. “Fino al 1743” scrive la Accascina “è un'attività incessante in tutte le trecento botteghe di via de-

¹⁷ Alcune incisioni sono riportate nei volumi: G. D'AMBROSIO, *Tributi d'affetto di Messina alla Maestà di Filippo V*, Messina, per Antonino Arena, 1701; N.M. SCLAVO, *Amore ed ossequio di Messina per solennizzare la acclamazione di Filippo V*, Messina, Stamp. V. D'Amico, 1701. Il volume del D'Ambrosio è illustrato da Pietro Donia e quello dello Scavo da Filippo Juvara.

¹⁸ M. ACCASCINA, *Profilo dell'Architettura a Messina dal 1600 al 1800*, Roma 1964. Sempre la Accascina ci informa nel volume *Oreficerie di Sicilia...*, cit., che durante la costruzione della cappella della Sacra Lettera e del baldacchino in rame dorato, Filippo Juvara assisteva al lavoro del padre impegnato sul luogo nell'esecuzione di alcune opere.

gli Argentieri per esaudire le richieste che provengono da tutti i centri della Sicilia, per ricostruire i tesori delle chiese devastate dal terremoto del 1693”¹⁹.

Il riconoscimento dell’abilità artistica degli artigiani messinesi non tardò a giungere anche dal continente. Le opere eseguite su richiesta del principe Camillo Pamphili o del re Vittorio Amedeo attestano la fama di cui dovettero godere le maestranze della città. Sappiamo, inoltre che la scuola di questi orefici “era grandemente stimata in Inghilterra e in Francia”²⁰ e del resto diverse opere di argentieri messinesi sono sparse nelle varie collezioni europee. Ne è splendido esempio la corona d’argento sbalzato del Victoria and Albert Museum di Londra.

Sappiamo anche che Francesco Juvara, fratello di Filippo, aveva raggiunto tale fama da essere denominato il “Cellini della Sicilia”.

Tra le personalità di rilievo che gravitarono a Messina nel corso del Seicento fu Innocenzo Mangani, fiorentino, al-

lievo di Cosimo Fanzago, passato dalla Calabria in Sicilia per ragioni di committenza.

Egli maturò la sua personalità di orefice e scultore a Messina e la cultura di cui era portatore fu, come vedremo, determinante sul gusto decorativo di diversi centri dell’isola.

Il fervore creativo della produzione artigianale era certo sollecitato dalla varietà di interessi presenti in altri settori della vita culturale della città, la quale si articolava in cenacoli di studio letterario e di ricerca scientifica²¹. A cavallo tra Seicento e Settecento sorsero accademie musicali, poetiche, e teologiche tra cui, quella della Clizia, raggiunse fama nazionale. Inoltre gli studi che si conducevano all’interno dell’Università, fondata nel 1596, erano vivamente partecipi dei problemi della vita cittadina.

L’ordine dei Gesuiti, la nobile famiglia dei Ruffo, il vescovo Cicala, definito dalla Accascina “il più audace simpatizzante del barocco napoletano” eb-

¹⁹ M. ACCASCINA, 1974, *cit.*, p. 359. Pare che il terremoto del 1693 abbia risparmiato Messina e danneggiato gravemente altri centri della Sicilia Orientale. In seguito a questo tragico avvenimento, Siracusa fece ricorso agli artisti messinesi per la ricostruzione dei tesori nelle chiese. Gran parte degli oggetti di oreficeria del XVII secolo che si conservano a Siracusa sono infatti di fattura messinese. In proposito cfr. A.

LIPINSKY, *Oreficerie e argenterie in Europa dal XVI al XIX secolo*, Novara 1965, pp. 85-86.

²⁰ G. ARENAPRIMO, *Argenterie artistiche messinesi del secolo XVII*, Firenze 1901, pp. 5-6.

²¹ Per un approfondimento in tal senso si veda R. MOSCHEO, *Scienza e cultura a Messina fra Cinquecento e Seicento*, Estratto da “Archivio Storico Messinese”, N.S. III, vol. XXVIII, Messina 1977.

bero un forte peso nella promozione di questo genere di attività culturali.

La puntuale attenzione che essi dimostrarono nei confronti delle ultime soluzioni offerte dalla moda europea fu anche determinante ai fini di un rinnovamento della produzione artistica del luogo.

Don Antonio Ruffo, esponente della famiglia poco prima citata e ricco produttore di seta, fu uno dei principali committenti di Messina. Gli oggetti d'arte da lui posseduti, che appaiono in un inventario trascritto da Arenaprimo²², sono di mano dei più grandi orefici che Messina potesse vantare.

Utilissime sono le notizie che lo storico riferisce intorno ai legami tra il Ruffo, principe di Scaletta e gli artisti del periodo, “pittori della fama di un Guercino da Cento, di un Abramo Brueghel, di Giuseppe Ribera, di Salvatore Rosa, di Giacinto Brandi, di Fra

Mattia Preti, di Massimo Stanzone, di Artemisia Gentileschi” dei quali il principe riuscì a raccogliere “una splendida galleria di quadri che fu in quei tempi forse l'unica in queste parti meridionali d'Italia”²³.

La descrizione che Arenaprimo fornisce della casa del Ruffo e del relativo arredo, rivela il culto più profondo, da parte di questo esponente dell'aristocrazia, per l'eleganza e l'arte “in tutto quanto lo circondava: dai mobili di casa, dagli scrigni intarsiati d'argento e di tartaruga ai ‘tappeti flebbati di levante’, dalle sedie lavorate di punto a vari colori, ai sontuosi apparati di imbrocchetto e di damasco che tappezzavano le pareti delle stanze e le porte, dai cortinaggi della *tavarca* e del *giraletto*²⁴ di velluto ricamato, al vasellame d'argento in tutte le fogge e di ogni grandezza, tragetato ed artisticamente cesellato, all'immenso corredo dei candelabri”²⁵.

²² L'inventario, steso dallo stesso Ruffo, è riportato da G. ARENAPRIMO, 1901, *cit.* Per uno studio sugli argentieri messinesi oltre alle fonti già citate si rinvia anche a M. ACCASCINA, *Argentieri a Messina*, in “Bollettino d'Arte”, settembre 1949.

²³ G. ARENAPRIMO, 1901, *cit.*, p. 4. Possono citarsi altre collezioni private: quelle dei Brunaccini ad esempio o dei Marquet Guevara. Cfr. G. LA CORTE CAILLER, *Il palazzo e la galleria Brunaccini*, in “Archivio Storico Messinese”, II, fasc. 3-4, 1902; V. RUFFO, *La galle-*

ria Ruffo in Messina nel sec. XVII, Roma 1917, in “Bollettino d'Arte”, 1916; A. MARABOTTINI, *Arte e architettura urbanistica a Messina prima e dopo la rivolta antispagnola*, *cit.*, p. 562 e ss.; O. MOSCHELLA, *Il collezionismo a Messina nel secolo XVII*, Messina 1976; IDEM, *Un aspetto significativo del Seicento messinese*, in “Tabella di marcia”, Messina, gennaio 1981, n. 1, pp. 275-286.

²⁴ In corsivo nel testo.

²⁵ G. ARENAPRIMO, 1901, *cit.*, p. 5.

Da questa descrizione si deduce che l'interesse per l'arte in pieno Seicento, a Messina, si estendeva anche ad aspetti marginali dell'arredo domestico.

L'attenzione che veniva prestata per le "masserizie" eguagliava la cura dell'abbigliamento personale.

A questo proposito il Buonfiglio, nel volume dedicato alla storia civile della città, rapidamente passa in rassegna "i ricchi ornamenti delle camere con Realissimi letti e tappezzerie di damaschi e arnesini, tessuti indifferentemente da ogniuno" e le "credenze cariche d'argenti lavorati in varie vasella e piatti"²⁶. Di questo gusto per l'eleganza e l'arte, dilagante a Messina nel XVII e XVIII secolo, l'esempio del principe Ruffo è senz'altro tra i più significativi.

Quando la rivolta antispagnola divampò a Messina nel 1674, l'attività artigianale subì una forte battuta d'arresto²⁷.

Il collasso finanziario della città, dovuto al prolungarsi delle agitazioni fino

al 1678, rese necessario un contributo dei privati a sostegno dell'economia. A questo scopo venne fusa una gran quantità di oggetti artistici in oro ed argento.

Ciò potrebbe in parte spiegare la scarsità di prodotti liturgici del Seicento rispetto a quelli del Settecento. "Preziosi arredi sacri" scrive Arenaprimo "furono sacrificati con mirabile patriottismo dai numerosi conventi e monasteri"²⁸. Chiese e collezioni private furono soggette inoltre alle spoliazioni dei Francesi che in questa guerra avevano dato il loro appoggio ai ribelli.

Nel 1678, quando i Francesi abbandonarono la causa dei rivoluzionari, la reazione del governo spagnolo, presieduto dal conte di S. Stefano, fu spietata.

Vennero abolite le Accademie, l'Università degli Studi, il Senato; furono rase al suolo chiese e palazzi²⁹.

Numerose maestranze che avevano avuto parte attiva durante i quattro anni della rivolta furono indotte ad abbandonare la città e a dirigersi verso quei

²⁶ G. BUONFIGLIO COSTANZO, *Messina città nobilissima descritta in VIII libri*, Ristampa fotolitografica dell'edizione veneziana del 1606, Messina 1976, libro VII, p. 51.

²⁷ Sulle cause e gli aspetti della rivolta antispagnola cfr. *La rivolta di Messina (1674-1678) e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento*, in "Atti del Convegno Storico Internazionale", a cura di S. DI BELLA, cit.; U. DAL LA VECCHIA, *Cause economiche e sociali dell'in-*

surrezione messinese del 1674, Messina 1907.

²⁸ G. ARENAPRIMO, 1901, *cit.*, p. 29.

²⁹ Anche il patrimonio culturale fu gravemente indebolito. "Si dispersero i migliori artisti e le più belle opere furono per ordine superiore trasportate in Francia e in Spagna". F. HACKERT-G. GRANO, *memorie dei pittori messinesi*, Napoli 1792, ediz. a cura di S. BOTTARI in "Archivio Storico Messinese", nuova serie, vol. I, 1934, p. 27.

centri continentali che avrebbero assicurato possibilità d'impiego.

Ludovico Perroni Grande ci informa del fatto che in Francia "cominciarono a divenire maestri apprezzati alcuni dei Messinesi costretti ad esulare colà per non finire sulla forca"³⁰. Tra di essi la Accascina fa il nome dei Donia³¹, famiglia assai nota in Sicilia nella produzione dell'oreficeria.

Si sa anche che assieme ad alcuni orafi diversi lavoratori della seta erano stati compromessi nella rivolta. "Molti di essi" andati in esilio "furono maestri di quest'arte in Lione ed in altri punti della Francia"³². Dal Petrocchi apprendiamo che un Giacomo Belluso messinese impiantò a Marsiglia un'industria della seta³³.

Quest'esodo che aveva generato inizialmente una massiccia dispersione di forze si sarebbe rivelato in seguito carico di conseguenze per l'attività manifatturiera di Messina.

Alcune maestranze sarebbero ritornate infatti alla città di origine col peso delle esperienze fatte in Francia, ed inclini al gusto ed alla moda di quella regio-

ne. Si maturò così, almeno nella produzione delle sete, il distacco dai moduli decorativi spagnoli e l'accostamento ai motivi stilistici francesi.

Anche in fatto di costume si registrò col rientro degli esuli un sensibile cambiamento. Il Mauceri segnala in proposito qualche curiosità: nel 1702 i cavalieri andarono in giro con la cravatta al posto della "goliglia" e le donne che abitualmente indossavano il tradizionale manto spagnolo si adeguarono alle novità della moda francese³⁴.

La frequente mobilità delle maestranze, legata come si è visto a disavventure politiche o a ragioni di committenza o ancora determinata dagli spostamenti che il reperimento dei materiali di esecuzione spesso imponeva, aveva finito col creare a Messina un clima assai sensibile dunque alle esperienze tecniche e stilistiche di altri ambienti culturali.

Negli anni successivi alla rivolta antispagnola il fervore artistico coinvolge in misura maggiore l'attività decorativa rispetto all'architettura e alla pittura.

La produzione architettonica langue

³⁰ L. PERRONI GRANDE, 1935, *cit.*, p. 134.

³¹ M. ACCASCINA, 1974, *cit.*, p. 326.

³² G. ARENAPRIMO, 1898, *cit.*, p. 11.

³³ Cfr. M. PETROCCHI, *La rivoluzione cittadina messinese del 1674*, Firenze 1954, citato da C. TRASELLI, *Ricerche sulla seta siciliana*, in

"Economia e storia", 1963, p. 216. Sull'esodo dei messinesi in conseguenza alla reazione spagnola vedi pure G. ARENAPRIMO, *Gli esuli messinesi del 1678-1679. Notizie e documenti*, in "Archivio Storico Messinese", a. V, 1904, fasc. 3-4.

³⁴ E. MAUCERI, 1924, *cit.*, p. 61.

e le isolate costruzioni sono affidate a maestranze passate “dalla pratica del cantiere” al ruolo di architetti.

In queste condizioni di stasi, probabilmente indotte dall'esodo di diversi artisti richiesti in altri centri dell'isola per le esigenze della ricostruzione seguite al terremoto dal 1693, l'attività decorativa trova il tempo di maturare alcuni moduli stilistici dell'architettura fanzaghiana introdotti a Messina da Innocenzo Mangani e Giovanni Andrea Gallo, entrambi impegnati, come si è visto, nei lavori del baldacchino del duomo. L'assimilazione di questi motivi da parte di una schiera di “lapidarum incisores messanenses” (durante il quattrocento detti *magistri maczoni*)³⁵ i cui nomi più significativi sono quelli di Antonino, Andrea, Tommaso e Giacomo Amato, di Andrea e Gaetano Viola, di Domenico Biundo, consente, dati i frequenti viaggi delle suddette maestranze, l'infiltrazione del linguaggio fanzaghiano anche nelle decorazioni architettoniche della provincia e di Catania.

Sia pure in modo piuttosto eclettico,

visti i numerosi compromessi con le altre correnti decorative locali e la tendenza verso il gusto spagnolo³⁶, la produzione della Sicilia orientale si uniforma così al barocco meridionale compreso tra Napoli e Lecce.

Le decorazioni in stucco, durante la fine del Seicento, assorbono gran parte della manodopera cittadina.

Andrea Gallo, su richiesta del vescovo Cicala, decorava il transetto del duomo e Innocenzo Mangani eseguiva gli stucchi dell'Oratorio dei Mercanti della Sanità e della cappella del SS. Sacramento della cattedrale.

Utile risulta tener conto dell'incidenza che la produzione in stucco, numericamente e qualitativamente intensa di esiti, ebbe in due settori dell'attività artigianale: l'intarsio dei marmi e il ricamo. A parte la contaminazione dei motivi iconografici, individuiamo nella produzione del commesso e in quella del ricamo un'accentuazione dei valori plastici, suggerita appunto dagli stucchi che condividevano gli stessi ambienti architettonici³⁷.

La tecnica del “tramischio” e del “ra-

³⁵ Cfr. in proposito S. TRAMONTANA, *Antonello da Messina e la sua città*, in *Antonello da Messina*, catalogo mostra (Messina), Roma 1981, p. 20.

³⁶ Sull'influenza della cultura spagnola in Si-

cilia, cfr. G.B. COMANDÈ, *Influenza spagnola nell'arte Siciliana della rinascenza*, Palermo 1947.

³⁷ Le chiese di S. Gregorio, S. Nicola, S. Paolo, erano riccamente decorate con stucchi marmi e arredi sacri.

bisco”³⁸ diffusa verso la fine del Seicento a Messina e a Palermo esprimeva, come ha giustamente rilevato l’Accascina, una sorta di compromesso fra l’influenza plastica dello stucco e la tradizione dell’intarsio³⁹.

Aggiungiamo che allo stesso modo la tecnica del lavoro ad ago offriva, attraverso l’ausilio delle imbottiture, rilevanti effetti plastici molto simili alle opere di scultura.

Ragioni dunque di influenza reciproca determinarono nella produzione di alcune attività artigianali numerose uguaglianze tematiche.

La produzione dell’oreficeria e del ricamo, ad esempio, dietro la spinta di comuni esigenze liturgiche, presenta in modo sorprendente queste identità.

Ma anche in prodotti di artigianato non riconducibili ad immediate finalità liturgiche ricorrono motivi tipologici assai simili tra loro. Numerosi esempi provengono dalla produzione del tessuto, da quella dell’intaglio o della tarsia del marmo, dall’arte dell’incisione e del gioiello.

La diffusione di modelli per decoratori durante il Seicento e il Settecento accentuò le interferenze di questi moti-

vi stilistici ed iconografici⁴⁰. Ricordiamo, per citare gli esempi più famosi, i cataloghi di Vasquez, di Gilles Legaré e, nel Settecento, quelli di Giovanni Giardini da Forlì.

La adattabilità degli stessi modelli alla produzione dell’oreficeria, del gioiello e del ricamo giustifica quindi le somiglianze tipologiche tra i differenti generi della produzione decorativa.

Malgrado non ne sia rimasta traccia, pubblicazioni del genere dovevano certamente circolare anche nell’Italia meridionale. Ma il fenomeno della contaminazione dei motivi decorativi da un settore all’altro dell’artigianato probabilmente si spiega con la consuetudine, invalsa tra le famiglie artigiane di Messina, di stringere tra loro frequenti legami di parentela.

Gli Juvara, i Donia, i Martinez, formavano un’unica famiglia assai stimata dalla committenza per l’alta qualità della produzione argenteria⁴¹.

Evidentemente la trasmissione di tecniche e di esperienze artistiche diverse, era facilitata dalla conoscenza e dalla assiduità dei rapporti di parentela. Sulla strada “detta degli Orefici e Argentie-

³⁸ Una spiegazione di queste tecniche ci proviene dagli studi di M. Accascina, fra i quali vedi *Museo Nazionale di Messina. Ordinamento della sezione maioliche, monete e paliotti*, in “Bollettino d’Arte”, Serie IV, A. XLV,

1960, p. 192.

³⁹ Cfr. M. ACCASCINA, 1964, *cit.*, p. 68.

⁴⁰ A. OMODEO, *Grafica per orafi, modelli Cinquecento e Seicento*, Firenze 1975.

⁴¹ M. ACCASCINA, 1974, *cit.*, p. 312.

sino a' due faccie di seta, ed argento di foglia massiccia, longo centoquarantaquattro palmi, e largo a' proporzione, guernito con frangia cremesina, ed argento filato con 7 giubi grandi attorno pendenti dall'istessa seta, ed argento con piangia rotonda nel mezzo"⁵¹.

La ricchezza dei drappi laminati è in parte giustificata dall'esistenza a Messina di una categoria di "battargentari e battilori" che dal XV secolo vivevano di questa attività.

Essa consisteva nel battere i metalli in fili sottilissimi che venivano impiegati appunto nella tessitura e nel ricamo. Spesso i battilori, erano abili nell'arte tessile e di essi Gaetano La Corte Caillet scrive che "riuscivano capaci anche nell'opera del cesello"⁵².

Non è escluso che molte di queste maestranze entrassero a far parte del Consolato dell'Arte della Seta proprio perchè attive contemporaneamente nella filatura e nella tessitura.

Da Giovanna Motta⁵³ apprendiamo

che tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, col sorgere della manifattura tessile a Messina, l'oro filato era importato come genere di lusso da Genova e Firenze ed utilizzato nei lavori del ricamo e nell'esecuzione dei broccati.

Probabilmente durante il XVII secolo la manodopera locale non ebbe bisogno di ricorrere a forniture continentali per la produzione di oggetti di oreficeria e del filato prezioso poichè la scoperta di alcuni giacimenti auriferi rese disponibile sul luogo la materia prima. "Deasi alla città di Messina" scrive verso la metà del secolo il Reina "il soprannome d'aurea", "perchè fra tutta la Sicilia, solamente in essa si ritrovano le doviziose miniere dell'oro"⁵⁴.

Forse in relazione a questo fatto l'attività dei battilori potrà intensificarsi sicchè la produzione locale del filato d'oro si adeguò alle esigenze dei tessitori, orientati, per il dilagare del lusso nella società contemporanea, verso l'esecuzione di stoffe particolarmente pregiate.

⁵¹ G. D'AMBROSIO, *Quattro portenti della Natura, dell'Arte, della Grazia e della Gloria, rappresentati dalla Nobile città di Messina nell'anno 1685 ne' festeggiamenti della Sacra Lettera*, Messina, Stamperia V. D'Amico, 1685, p. 25.

⁵² Cfr. G. LA CORTE CAILLET, *Orefici e argentieri in Sicilia nel sec. XV.*, cit., p. 131.

⁵³ Cfr. G. MOTTA, 1977, cit. vedi in particolare glossario p. 479.

⁵⁴ Cfr. P. REINA, cit., parte III, p. 158.

CAPITOLO III

IL RICAMO TRA TESSITURA E OREFICERIA L'ARTE E LA TECNICA

I risultati raggiunti dall'arte del ricamo durante il XVII e XVIII secolo in Sicilia collocano questo genere di attività a metà strada tra arte tessile e arte orafa.

Se è vero che i temi iconografici di questi manufatti ricamati derivano dalla produzione tessile, si può però senz'altro affermare che alcune modificazioni tipologiche sopravvenute in essi sono dovute anche all'influenza di orafi e argentieri.

Sotto ponendo ad un esame comparativo la produzione del ricamo e dell'oreficeria individuiamo un'evoluzione comune rispetto ad alcune tematiche decorative. Il motivo cinquecentesco a girali, ad esempio, si ripresenta durante il Settecento nei prodotti di queste arti minori in una versione capricciosa e quasi ludica che ne altera il tradizionale svolgimento classico delle forme.

Nelle volute a viticcio dei ricami siciliani del XVIII secolo potremmo scorgere un'analogia con i fregi a lumachelle che appaiono in alcuni prodotti del-

l'oreficeria locale, tra cui spiccano i candelieri del tesoro del duomo di Messina usciti dalla bottega Juvara¹.

Un analogo raffronto può essere fatto per quei tessuti su cui il ricamo è stato applicato a rilievo ondulato. È il caso di alcuni soggetti religiosi ricamati delle cortine del baldacchino del duomo di Siracusa (fig. 17) e di alcuni particolari degli ornati della pianeta di Casalvecchio Siculo (fig. 1).

In questi esemplari le increspature prodotte dal filato d'oro provocano delle vibrazioni luministiche e cromatiche assai vicine a quelle delle superfici martellate dei lavori d'argenteria eseguiti a sbalzo o a cesello.

Nel corso del Seicento assistiamo, nel campo della produzione del ricamo, ad un graduale distacco dai modelli tessili man mano che il riferimento agli esempi della corrispondente produzione orafa diventa sempre più necessario.

Ai paliotti di seta ricamata era infat-

¹ Lo stesso motivo a lumachelle è visibile in alcune cornici e cartaglorie del '700 conservate

al Museo di Messina. Cfr. G. CONSOLI, *Messina, Museo Regionale*, cit. pag. 110.

ti affidata fin dal Medioevo la stessa funzione decorativa dei paliotti d'argento, ma dalla seconda metà del XVII secolo, la preferenza data ai rivestimenti d'altare in oro o in marmo intarsiato di pietre dure fece sì che la produzione del ricamo si adeguasse a quella dell'oreficeria assimilandone tematiche e caratteri stilistici.

Il cerimoniale dei vescovi prescriveva che durante le messe pontificali, gli altari maggiori si ornassero di paliotti su "tela d'oro o d'argento od in broccato"².

Questa consuetudine celebrativa continuò ad essere osservata nei secoli e sebbene decadde, durante il Seicento, l'uso del "superfrontale" che fungeva da dossale posteriore, l'altare rimase per tutto il Seicento e Settecento l'organismo decorativo principale all'interno delle chiese, capace di assorbire la maggior parte della produzione di tessitori, argentieri e intarsiatori di marmi.

Non a caso nel corso del Settecento, a Messina, alcune novità architettoniche ci vengono offerte proprio dalla produzione degli altari, come accade per le opere in marmo di Giovanni Francesco Arena.

Il XVII secolo comporta nella esecuzione dei paliotti di seta una serie di modificazioni determinate dalla sostituzione dei motivi puramente ornamentali a quelli

figurati che vengono in genere limitati al centro del dossale (figg. 10,14, 21,22).

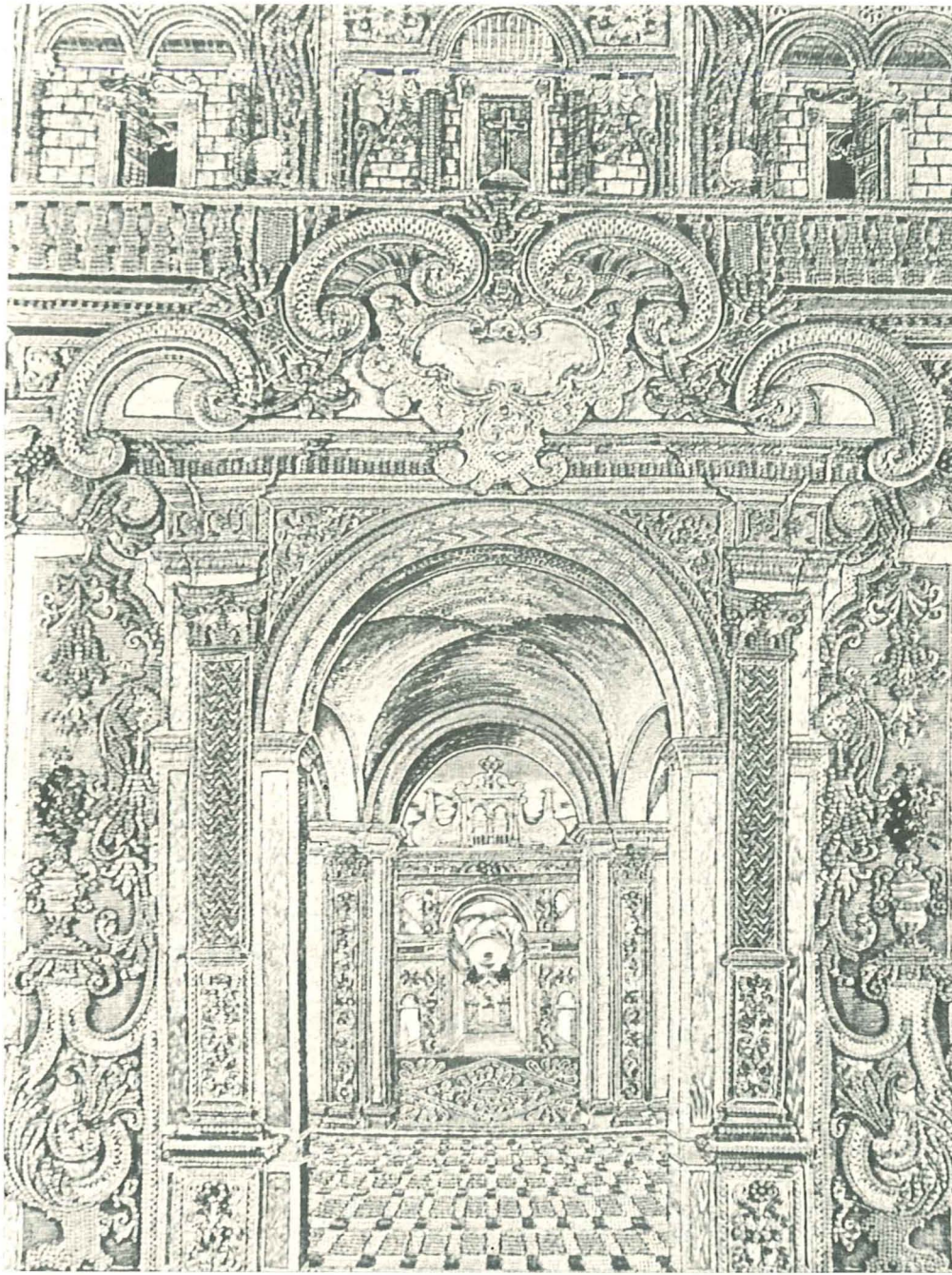
Inoltre l'uso più assiduo del filato d'oro e d'argento, l'applicazione del ricamo a rilievo e l'introduzione dei preziosi, comportano una serie di innovazioni tecniche di cui si dirà più avanti.

Il sussidio delle gemme conferisce ai manufatti liturgici della Sicilia una nota di esuberanza decorativa (raramente riscontrabile nella produzione continentale) che trova un equivalente in alcuni prodotti delle arti minori della Spagna meridionale per ragioni che risalgono alla comune eredità culturale trasmessa dagli Arabi.

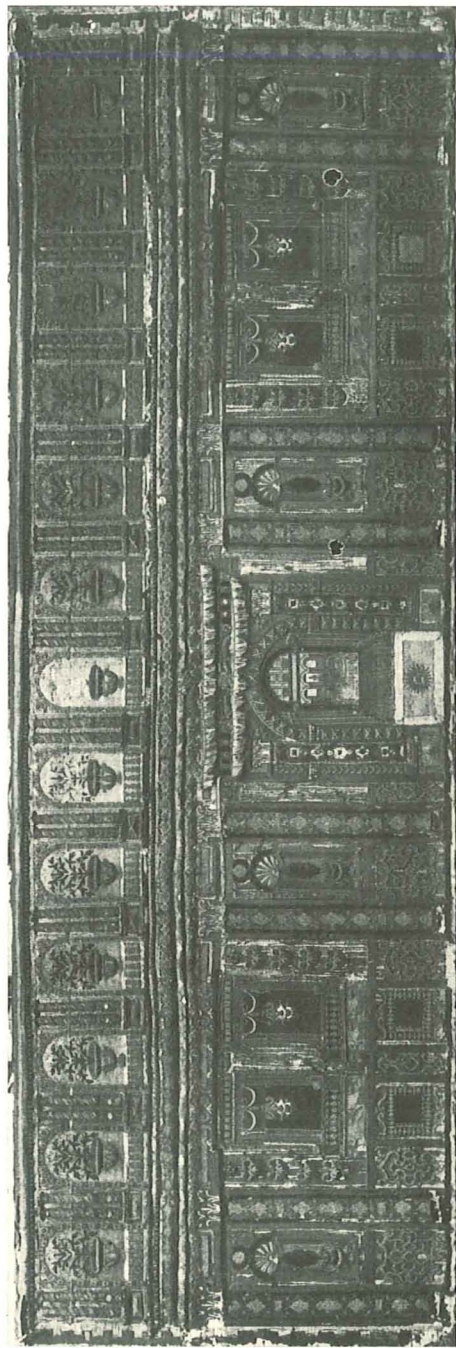
Come è già stato puntualizzato, nel repertorio dell'arte del ricamo siciliano i soggetti architettonici, di cui purtroppo nessuna testimonianza ci resta nel territorio della provincia di Messina, costituiscono un comune denominatore tra i prodotti dell'oreficeria, del ricamo e dell'intarsio di pietre dure.

Basti raffrontare i paliotti ricamati in corallo della chiesa di Casa professa (fig. 24, t. II) e di S. Giuseppe dei Teatini di Palermo (t. I) con la base d'altare in commesso marmoreo della stessa chiesa (t. III) e con il paliotto d'argento del museo Arcivescovile della me-

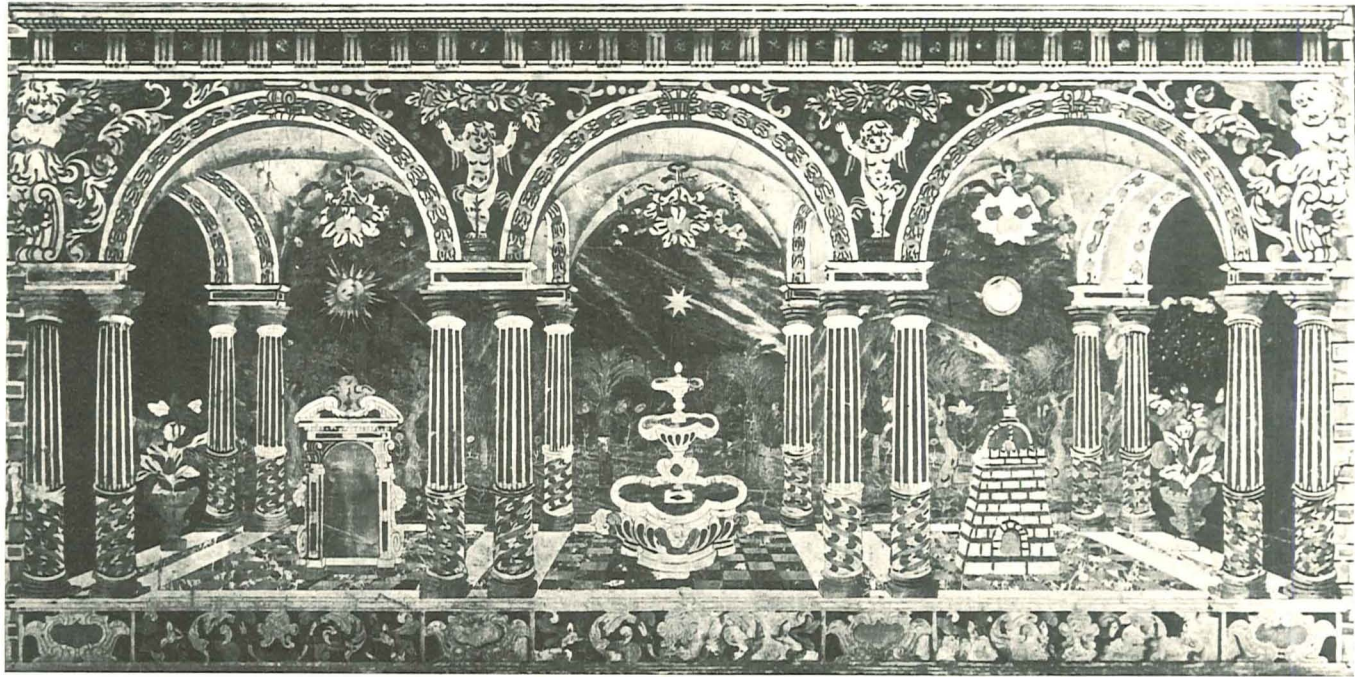
² Cfr. G. BRAUN, *I paramenti sacri, loro uso, storia, simbolismo*, traduzione ital., Torino, 1914, pag. 171 e ss.



t. I. Palermo, Chiesa di S. Giuseppe dei Teatini, paliotto, ricamo in oro e corallo, sec. XVIII (?).



t. II. Palermo, Chiesa di Casa Professa, pallotto, ricamo in oro, argento e corallo, sec. XVIII (?).



t. III. Palermo, Chiesa di S. Giuseppe dei Teatini, palio in commesso di pietre dure, sec. XVIII (?).

desima città: il tema comune delle arcate prospettiche che introducono a spazi scenografici interni segue in ciascuno di questi prodotti artistici un simile percorso.

Tralasciando specifiche analisi comparative che potrebbero risultare forzate, è opportuno ricondurre la produzione di paliotti con soggetto architettonico all'importanza raggiunta nel Seicento dall'architettura da cui giungevano indicazioni e suggerimenti alle arti decorative³.

Anche se buona parte dei manufatti che sono oggetto della nostra ricerca appartengono al Settecento, ritengo che sia necessario risalire agli esiti offerti dall'architettura in Sicilia durante la prima metà del XVII secolo, soprattutto durante l'ammodernamento urbanistico di Messina e Palermo.

L'ampio percorso orizzontale della palazzata del Gullì ad esempio, interrotto solo dalla cesura verticale della porta principale, costituì un nuovo modello di intervento architettonico che se non trovò rapidi e immediati sviluppi ebbe certo conseguenze indirette in campo artistico.

La produzione dei paliotti ricamati in corallo, della Sicilia occidentale, ne ripropone, secondo numerose varianti, il tema architettonico.

Quasi sempre si tratta del prospetto

frontale di un palazzo a doppio ordine di finestre il cui andamento orizzontale, puntualmente scandito da una successione di paraste, ripetute in alto oltre una balaustra con altrettanta regolarità, è interrotto dall'ampio portale centrale che introduce alla visione di giardini scenografici (t. I, t. II). L'iterazione delle arcate a tutto sesto del loggiato superiore ricorda un motivo architettonico presente nei ricami quattrocenteschi. Alcuni parati liturgici del XV secolo mostravano, raffigurata lungo i bordi, una teoria di edicole che racchiudevano soggetti di carattere religioso (cfr. Firenze, Museo degli Argenti, paliotto, secolo XV).

La successione regolare e continua delle arcate, a cui era delegata nell'opus fiorentino la funzione di semplice riferimento ambientale, potrebbe costituire un precedente architettonico rielaborato dai ricamatori verso la fine del Seicento ed assunto come soggetto esclusivo di rappresentazione.

Nei ricami in oro e corallo del trapanese e del palermitano, alle tematiche architettoniche, troviamo affiancati i consueti motivi della decorazione tessile (anfora, fiori, uccelli) la cui vivacità tempera la regolarità del partito architettonico.

³ Per uno studio dei rapporti tra architettura e arti minori si rinvia a M. ACCASCINA, *Profilo dell'Architettura a Messina...*, cit.

Questa associazione, ravvisabile anche nel repertorio del ricamo nazionale (cfr. Savona, Cattedrale di S. Maria Assunta, paliotto, XVIII secolo)⁴, in Sicilia portò ad ibridi risultati di particolare interesse figurativo. Ornati floreali abbinati a soggetti architettonici si osservano nei quattro paliotti della Chiesa di S. Giuseppe dei Teatini (t. I) e nei due di Casa Professa a Palermo (fig. 24, t. II), nel paliotto del Collegio di S. Maria ad Isnello ed in quello del Museo Pepoli a Trapani⁵.

Nel Museo Nazionale di Trapani il paliotto eseguito in seta e coralli è catalogato come ricamo messinese del XVII secolo⁶. La notizia è confermata da Antonio Daneu che riporta l'opera come manifattura messinese della prima metà del XVII secolo destinata ad un altare della chiesa dei Gesuiti di Trapani⁷.

C'è comunque da precisare che i temi prospettici dei paliotti della Sicilia

occidentale si adeguano alla tipologia architettonica presente nell'esemplare trapanese; il che lascia supporre una vasta produzione locale di questo genere di manufatti indipendente da Messina.

Ciò non toglie che anche in quest'ultima città, dalla seconda metà del Seicento in poi si sia svolta una lavorazione di paliotti con soggetti simili.

Sempre riconducibili a tematiche scenografiche sono alcuni paliotti d'argento sparsi in vari centri dell'isola. Tra gli esempi più interessanti è la base d'altare del duomo di Mazara che reca il marchio di Trapani e due paliotti dovuti entrambi a maestranze messinesi che li eseguirono durante il primo ventennio del Settecento: quello in argento della chiesa del Crocefisso di Enna eseguito da Pietro Donia e quello del duomo di Catania (t. IV) che la Accascina giudica ispirato alle prospettive angolari delle incisioni di Filippo Juvara e al

⁴ G. ALGERI, C. VARALDO, *Il museo della cattedrale di S. Maria Assunta a Savona*, Savona 1982.

⁵ Per i quattro paliotti della Chiesa di S. Giuseppe dei Teatini si rinvia all'analisi di G. TESCIONE, *Il corallo nella storia e nell'arte*, Napoli 1965, p. 282; IDEM, *Il corallo nelle arti figurative*, Napoli 1973, p. 143. Lo stesso autore cita (*ibidem*) i due paliotti di Casa Professa. Per il manufatto del Collegio di S. Maria ad Isnello cfr. M. ACCASCINA, *Ori, stoffe e ricami nei paesi delle Madonie* in "Boll.

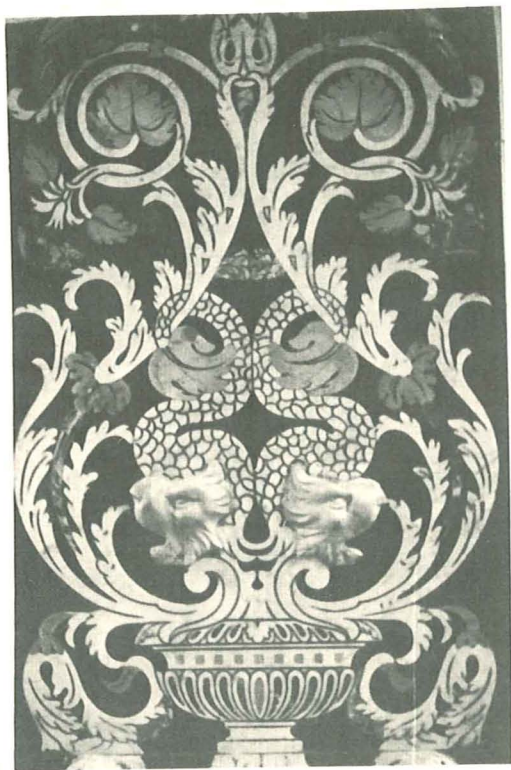
d'arte", A. XXI, S. III, 1937-1938, fascicolo VII, p. 315, fig. 19. Le notizie relative al paliotto sono corredate di documentazione fotografica.

⁶ Cfr. V. SCUDERI, *Il Museo-Nazionale Pepoli in Trapani*, Roma 1965, inv. 5311, fig. 56, p. 19, 38, 86.

⁷ Per un'analisi del manufatto, vedi anche: A. DANEU, *L'arte trapanese del corallo*, Palermo 1975, scheda n. 264, p. 157 e F. DE FELICE, *Arte del Trapanese*, Palermo 1936, p. 42.



t. IV. Catania, Duomo, paliotto, argento, maestri Corallo, sec. XVIII.



a



b

tav. V, a-b. Palermo, Chiesa di Casa Professa, decorazione parietale in commesso di pietre dure, sec. XVII-XVIII.

vibrante luminismo del Tintoretto⁸.

Anche alcuni soggetti di pannelli marmorei lavorati a commesso di pietre dure rientrano nel genere di composizioni architettoniche fin qui considerate.

Esempi del genere provengono dalla chiesa di San Giuseppe dei Teatini di Palermo (t. III), dalla chiesa di Casa Professa di Palermo e dal duomo di Monreale.

Laddove perciò non si riscontrano i consueti motivi decorativi che generalmente comprendono un vasto repertorio tipologico di fiori, uccelli e bizzarri motivi a grottesca, sia per l'arte del ricamo che per quella dell'oreficeria e del commesso gli spunti tematici provengono dalla produzione architettonica del Seicento.

Sebbene sia impossibile individuare, in fatto di tematiche decorative, un netto rapporto di successione tra l'arte del ricamo, dell'oreficeria e del commesso di pietre dure, sono portata comunque a ritenere la produzione dei marmi mischi conseguenziale all'arte tessile, almeno per quel che riguarda certe tipologie ornamentali e la scelta dei valori cromatici. Già il D'Ambrosio nel Seicento aveva scritto che i marmi erano trattati come tessuti ricamati poichè venivano incastonati, "commissi", di dia-

speri, smalti e "pietre dette di calcara"⁹.

Ciò vuol dire che la produzione dei marmi a commesso di pietre dure aveva tratto ispirazione da quei prodotti del lavoro ad ago in cui erano inseriti perle, coralli o altre gemme.

Del resto l'esecuzione dei marmi mischi venne avviata a Messina come a Palermo in pieno Seicento, quando già le arti tessili ricavavano dalla loro secolare tradizione soluzioni virtuosistiche.

In alcuni pannelli a tarsia di marmo, il motivo dell'anfora barocca, da cui escono cespi di foglie con andamento speculare è chiaramente desunto dal repertorio tessile e da esso derivano ancora uccelli e genietti simmetricamente affrontati.

Offrono un vasto repertorio di questi motivi iconografici le decorazioni parietali di alcune chiese di Palermo: Casa Professa (t. V, a-b), S. Caterina, la Martorana, il duomo di Monreale.

L'analogia delle tematiche decorative è del resto riscontrabile anche a Messina nei frammenti delle tarsie marmoree delle chiese barocche, oggi conservati nel Museo regionale della città¹⁰.

Ancora più sorprendente e interessante ai fini di questa ricerca appare l'assunzione da parte di orefici e argen-

⁸ Cfr. M. ACCASCINA, 1974, *cit.* p. 352. Per un'analisi del paliotto d'argento di Mazara del Vallo vedi. F. DE FELICE, *cit.*, p. 411.

⁹ G. D'AMBROSIO, *cit.*.

¹⁰ Si rinvia al catalogo di G. CONSOLI, *Museo regionale...*, *cit.*, p. 101 e ss.

tieri dei motivi della decorazione tessile.

Il fondo del paliotto del duomo di Messina, probabile opera di Francesco Juvara¹¹ (t. VI), presenta un motivo romboidale la cui composizione, formata da fiori che si innestano nei punti di tangenza degli elementi geometrici, crea una sorta di griglia decorativa che richiama i disegni delle trine del Settecento. Questo genere di decorazione che incontriamo quasi identico in uno dei paliotti della chiesa di Montevergine¹² (fig. 15) potrebbe essere stato suggerito dal ricamo "a reticello" o da certe forme schematiche del "punto in aria", fin dal XVI secolo largamente impiegato nelle rifiniture della biancheria personale¹³.

Ritroviamo questo motivo geometrico come decorazione di fondo dello sportello del tabernacolo in lamina dorata

della chiesa di S. Francesco dei Frati minori di Catania ed esso viene assunto spesso dagli stessi ricamatori quale elemento ornamentale interno ad alcune composizioni da ricamo. Esempi di decorazione a rete sono visibili negli ornati della pianeta di Casalvecchio Siculo (fig. 2), nel paliotto della passione del Monastero di Montevergine (fig. 15) nel paliotto col Sacro Agnello del Museo Diocesano di Palermo (fig. 21)¹⁴.

Il tema, che potrebbe avere anche qualche attinenza con i motivi quadri-gliati dei velluti cinquecenteschi, costituiva un genere assai diffuso negli ornati geometrici delle stoffe e dei ricami. Questi motivi si possono riscontrare infatti nei tessuti ricamati delle vesti liturgiche dell'Italia settentrionale (cfr. Casale Monferrato, pianeta, XVIII sec.¹⁵;

¹¹ Per un'analisi del prodotto di oreficeria si rinvia a S. BOTTARI, 1929, *cit.*; E. MAUCERI, 1923, *cit.*

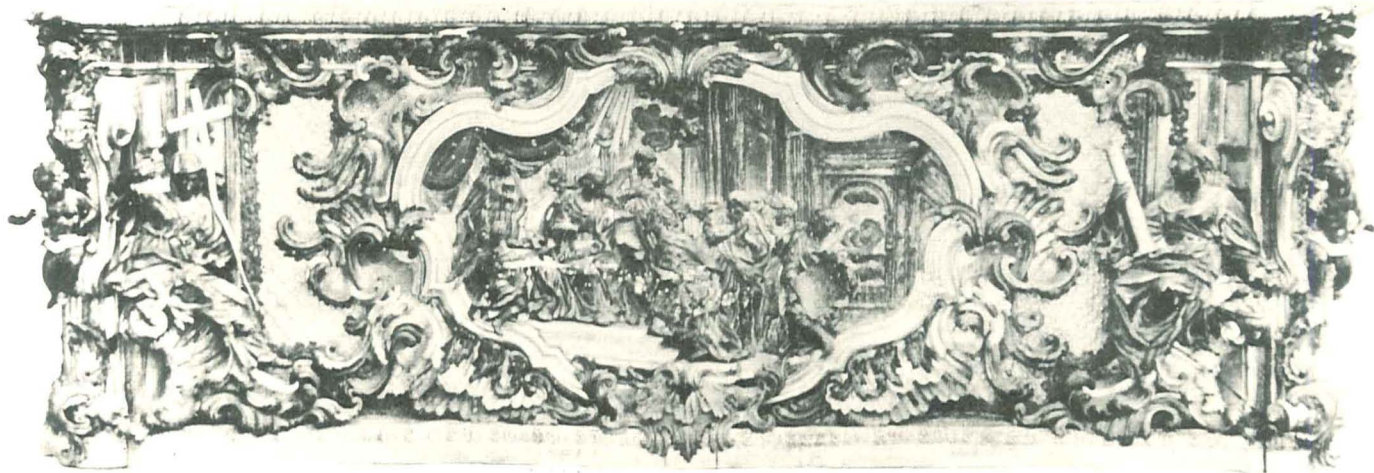
¹² C'è da aggiungere a tale proposito che alcune opere di oreficeria del XIII e XIV sec. (dossali e sarcofagi) presentano una decorazione di fondo simile a quella incontrata nei prodotti del XVII e XVIII sec. È difficile pertanto stabilire con esattezza se l'origine di questo genere di ornato vada ricercata nella produzione orafa oppure in quella tessile. Sul piano della trasmissione di moduli decorativi è piuttosto ipotizzabile il reciproco influenzarsi delle due tecniche.

¹³ Per uno studio sulle trine del Settecento si rinvia a E. RICCI, *Antiche trine italiane*, Ber-

gamo 1908, p. 16 e ss. Sulle trine siciliane si veda C. BINETTI-VERTUA, *Trine e donne siciliane*, Milano 1911. Interessante per l'individuazione di un repertorio decorativo comune nella produzione dei merletti, della tessitura e del ricamo, potrebbe risultare la consultazione di M. CARMIGNANI (a cura di), *Merletti a Palazzo Davanzati*, catalogo mostra, Firenze 1981.

¹⁴ Anche alcuni tessuti dei parati liturgici della Sicilia presentano questi motivi a rete (cfr. Monreale, Chiesa di S. Antonino Abate, pianeta, in F. PODREIDER, *Storia dei tessuti d'arte in Italia*, Bergamo 1928, p. 277, fig. 306.

¹⁵ Cfr. M. VIALE FERRERO, in V. VIALE (a cura di), *Mostra del barocco piemontese*, Torino



t. VI. Messina, Duomo, Paliotto, argento, Francesco Juvara (?), sec. XVIII.

Sommoprada, Chiesa parrocchiale di S. Martino e Giovan Battista, pianeta in broccato, sec. XVII)¹⁶ e in qualche manufatto settecentesco d'oltralpe (cfr. Vienna, Osterreichisches Museum fur angewandte Kunst, pianeta 1710-1720; Vienna, St. Stephan, pianeta, 1765)¹⁷.

Se si confrontano queste opere con le trine settecentesche di cui ultimamente la mostra a palazzo Davanzati ci ha offerto splendidi esempi¹⁸ si può notare quanto sia sorprendente l'analogia dei motivi geometrizzanti che quasi sempre fanno da contrappunto alle libere forme floreali (cfr. Bruxelles, bordo, lavoro ad ago 1720-1740, Inv. Stoffe 1363)¹⁹.

L'appropriazione degli schemi decorativi del "punto in aria" da parte dell'arte del ricamo e dell'arte orafa è quasi certamente motivata dalla larga diffusione che i merletti ebbero durante il Settecento presso i costumi delle corti europee, prima fra tutte quella di Luigi XV.

Ritornando alla produzione argenteria, un esempio di imitazione del ricamo è rintracciabile nella cassetta reli-

quiaria della Cappella Palatina di Palermo²⁰. Essa rappresenta i simboli della passione su di un fondo a fitte righe orizzontali.

A parte l'identità tematica che l'oggetto mostra di avere col paliotto della passione della Chiesa di Montevergine di Messina (fig. 14), i motivi della superficie di fondo sembrano ricavati dalla tecnica ad ago del "point couché" che, come spiegheremo più avanti²¹, serviva a disporre i fili di seta o d'oro in senso orizzontale, ricoprendo da un estremo all'altro e senza soluzione di continuità, la tela che serviva da supporto ai disegni del ricamo.

Oltre queste analogie compositive è costante nella produzione di statue d'argento o di busti reliquiari del XVII e XVIII secolo la rappresentazione di motivi tessili nelle vesti dei Santi.

In queste opere il tema cinquecentesco della rosa polilobata appare generalmente sviluppato in senso tardo-rinascimentale. Tale lo ritroviamo nella mantica di Innocenzo Mangani del duomo di

1963, scheda n. 25 p. 13, tav. 19, sezione tessuti e ricami.

¹⁶ Cfr. A. BERTOLINI-G. PANAZZA, *Arte in Val Canonica-Monumenti e opere*, Brescia 1980, vol. I, p. 185 h.

¹⁷ D. HEINZ, *Meisterwerke Barocker Textilkunst*, Vienna, 1972, scheda 33, p. 40, fig. 21;

scheda 47, p. 46, fig. 38.

¹⁸ Cfr. *Merletti a Palazzo Davanzati*, catalogo mostra a cura di M. CARMIGNANI, cit.

¹⁹ M. CARMIGNANI, *op. cit.*, pp. 72 e 99.

²⁰ L'oggetto è riportato con documentazione fotografica da M. ACCASCINA, 1974 *cit.*, p. 249.

²¹ Cfr. p. 145.

Messina²² e nel busto di S. Gaudenzia della chiesa omonima di Ragusa.

Il busto reliquario di S. Tommaso Becket di Marsala (t. VII) e la statua di S. Gregorio della chiesa madre di Vizzini, eseguita da Pietro, Francesco ed Eutichio Juvara, presentano invece il motivo floreale secondo forme e varianti già secentesche²³.

Un esempio sorprendente di compromesso tra arte orafa e ricamo proviene da un paliotto della chiesa di S. Gregorio, oggi al Museo regionale di Messina "tradizionalmente attribuito" alla produzione Lo Presti²⁴.

Le tecniche e il materiale di esecuzione fanno di questo oggetto liturgico un ibrido di particolare interesse.

Su un fondo di lamina d'argento è stato infatti realizzato un ricamo con forte evidenza plastica per il quale si è ricorso all'uso di lame d'oro.

La natura del materiale impiegato ci lascia supporre tecniche di esecuzione e strumenti di lavoro differenti da quelli abituali del ricamo.

L'opera appare tuttavia come prodot-

to di oreficeria piuttosto che di tessitura, anche se l'impianto decorativo è interamente desunto dai paliotti di seta del Settecento. Le volute e le anfore laterali determinano inoltre una rigida simmetria decorativa che ritroviamo con impostazione assai simile nei paliotti in filato d'oro e corallo del Monastero di Montevergine di Messina.

Al centro del dossale appare l'*Agnus Dei* che rispetta la tradizionale iconografia del soggetto, ravvisabile anche nel paliotto del Museo Diocesano di Palermo e in una delle cortine del duomo di Siracusa (figg. 21,17).

La rappresentazione dell'animale sacro all'interno di figure circolari riprende un'antichissima tradizione tessile che inseriva dentro orbicoli gli animali simbolici (capretti, leoni, aquile, grifi alati) con l'intento di isolarne ed evidenziarne il carattere religioso ed esoterico.

Dagli antichi prodotti dell'arte copta del VI e VII secolo (cfr. Venezia, Museo Correr, campione di lino, Fondo Graf, classe XXII, n. 407/12)²⁵ questa

²² Cfr. M. ACCASCINA, 1974, *cit.*, p. 321, fig. 206. Nel Museo Regionale di Messina è custodita un'altra manta in argento sbalzato la cui decorazione tessile è molto simile a quella che appare nell'opera del Mangani pur essendo di quasi un secolo posteriore ad essa. Cfr. G. CONSOLI, *cit.*, p. 111; M. ACCASCINA, 1960, *cit.*, p. 189.

²³ Per l'analisi dei busti reliquiari presi in

considerazione si veda M. ACCASCINA, 1974, *cit.* p. 326 e ss., v. fig. 188.

²⁴ Cfr. G. CONSOLI, *op. cit.*, p. 112, fig. 356: cfr. scheda di catalogo presso il Museo Regionale di Messina, inv. A. 1511, anno 1952. L'esecuzione del paliotto risale al XVIII-XIX secolo.

²⁵ I. CHIAPPINI DI SORIO (introduzione a)



t. VII. Marsala, Chiesa Madre, reliquiario di S. Tommaso Becket, sec. XVII-XVIII.

consuetudine rappresentativa fu trasmessa alle stoffe bizantine dell'XI secolo (cfr. Ravenna, Museo regionale, campione di seta, X-XI sec.)²⁶, a quelle siciliane (cfr. Torino, Casula di Damasco, XII sec., Coll. Abegg)²⁷ ed infine, attraverso i tessuti lucchesi, (Cfr. Cortona, chiesa di S. Francesco, piviale Passerini)²⁸ fu definitivamente acquisita dalla tessitura italiana la quale vi apportò propri significati di natura religiosa o di carattere esclusivamente estetico (cfr. Firenze, Museo del Bargello, damasco broccato, XVI sec., coll. Franchetti n. 71)²⁹.

Si è già detto dell'identità dei soggetti iconografici tra tessitura e ricamo. Il repertorio decorativo è assai ricco e propone puntualmente il motivo floreale di tulipani, peonie e giaggioli, il tema della foglia d'acanto e quello dell'anfora rigorosamente simmetrica da cui si dipartono, in senso speculare, tralci di ricco fogliame. Quest'ultimo soggetto talvolta può presentarsi nella variante del nodo centrale, eredità rinascimentale desunta dai codici vinciani, molto diffusa

nella produzione tessile milanese.

Il fiocco che incontriamo al centro di un fitto intreccio di rami nel paliotto del tesoro del duomo di Palermo, potrebbe costituire un'evoluzione dell'antico nodo vinciano³⁰ (fig. 26).

Nel paliotto del Museo diocesano della stessa città (fig. 21) l'ascendenza dal prototipo tessile è ancora più diretta e mi sembra anzi che ci sia un particolare riferimento alla tipologia rinascimentale del doppio nodo tipica di alcuni tessuti cinquecenteschi (cfr. Torino, Museo civico, campione, XVI sec.)³¹.

Durante il Seicento il motivo del nodo viene rielaborato in base a uno schema più libero, che fu oggetto di ulteriori trasformazioni.

Usato nei tessuti del XVI secolo come semplice elemento di raccordo di gricce e ogive floreali, esso diviene durante il XVII secolo autonomo motivo di ornamento tessile (cfr.: Firenze, Museo del Bargello, Reps spolinato, coll. Franchetti n. 34)³².

A cavallo tra la fine del Cinquecento

M. PAVON, *Forme e tecniche dell'arte tessile*, Treviso 1972, p. 3, fig. 2.

²⁶ M. ACCASCINA, *La mostra dell'antico tessuto d'arte italiano*, in "Bollettino d'arte", A. XXI, S. III, 1937-1938, fasc. VII, p. 288.

²⁷ *Ibidem*, p. 294.

²⁸ A. SANTANGELO, *Tessuti d'arte italiani dal XII al XVIII secolo*, Milano 1959, tav. 48.

²⁹ R. BONITO FANELLI-P. PERI, *Tessuti italiani del Rinascimento*, Prato 1981, p. 76, Scheda n. 26.

³⁰ Il dossale appartenente al XVII-XVIII secolo è realizzato in seta, corallo e filato d'oro.

³¹ Cfr. A. SANTANGELO, *op. cit.*, tav. 70.

³² R. BONITO FANELLI-P. PERI, *op. cit.*, 1981; scheda 55, p. 134.

e i primi del Seicento, su alcune stoffe per abbigliamento appare una decorazione a 'mazze tronche' (motivo di probabile origine araldica) attorno alle quali il nodo assume uno svolgimento serpentino come si può notare in un campione della collezione Musei d'Arte del Castello Sforzesco di Milano³³.

È questo il primo passo verso quell'evoluzione in senso nastriforme che caratterizzò i tessuti del Seicento e Settecento e che avrà come risultato finale il fiocco, estrosa trasformazione di un precedente classico (t. VIII).

Fanny Podreider ascrive la diffusione delle decorazioni a strisce ed a fiocco alla moda dei nastri e dei passamani dilagante durante il XVII secolo³⁴. Per effetto di questa moda i tradizionali tralci fioriti vengono sostituiti da composizioni nastriformi (cfr. Venezia, Museo Correr, velluto soprarizzo, XVIII sec., Fondo Guggenheim, cl. XXIII n. 181)³⁵.

Il disegno a righe verticali che ne deriva, caratterizzerà più tardi la produzione tessile dello stile impero.

L'arte del ricamo sia al nord sia al sud, segue puntualmente anche in questo campo l'evoluzione della tessitura.

Rami fioriti, eseguiti a punto pieno e a punto pittura, assumono uno svolgimento ondulato e continuo simile alle forme del nastro (si veda il paliotto della Passione del Monastero di Montevergine (fig. 14).

Questo genere di composizione decorativa potrebbe inoltre costituire nella produzione del ricamo un corrispondente del motivo a 'ramages fleuries' dei tessuti settecenteschi.

Nei manufatti ricamati del XVII sec., della Sicilia (cfr. Palermo, Museo diocesano, paliotto di S. Rosalia, fig. 22; Siracusa, Duomo, cortine del baldacchino, fig. 16) e delle regioni continentali e d'oltralpe (cfr. Stift Zwette, pianeta, 1755)³⁶, il fiocco predomina come nuovo genere di tematica decorativa. Questo motivo appare frequentemente anche in alcuni settori delle arti minori e dell'abbigliamento.

Nastri annodati vengono impiegati per raccogliere le pieghe delle gonne e delle ampie maniche e sono perfino utilizzati come sistema di chiusura di scarpe e stivali, finché le fibbie con brillanti a pavé, certo più eleganti e dispendiose, non ne prenderanno il posto³⁷.

³³ F. PODREIDER, *Storia dei tessuti d'arte in Italia*, Bergamo 1928, p. 225, fig. 252.

³⁴ Cfr. F. PODREIDER, *op. cit.*, p. 278.

³⁵ I. CHIAPPINI DI SORIO (introduzione a) M. PAVON, *Forme e tecniche dell'arte tessile, cit.*, p. 26, fig. 23.

³⁶ Cfr. D. HEINZ, *op. cit.*, scheda 44, p. 44, fig. 36.

³⁷ Sull'argomento vedi A. BLACK, *Storia dei gioielli*, a cura di F. Sborgi, Novara 1973, p. 223 e ss.



t. VIII. Manifattura siciliana (?), sec. XVII-XVIII.

Dalla tessitura e dal ricamo la tipologia del fiocco viene trasmessa all'oreficeria e all'arte del gioiello³⁸.

Alle forme del fiocco si ispirano soprattutto ideatori orafi spagnoli nella creazione di orecchini "girandoles"³⁹ e di spille a cui è delegata la funzione di fissare alle spalle le falde delle pesanti cappe o di ornare a mo' di "aigrette" cappelli e baschi.

L'uso di questo tipo di gioielli, molto comune tra i Portoghesi, si diffonde anche in Inghilterra dove il motivo a fiocco viene adattato alla produzione di anelli⁴⁰.

All'inizio del XVII secolo l'arte del ricamo ripropone anche in Sicilia il repertorio tipologico della tessitura rinascimentale.

Nel 1606 il Buonfiglio scrive che in occasione della festività religiosa ricorrente il 15 agosto, la "vara"⁴¹ è tra-

scinata lungo le strade di Messina da un cavallo la cui sella "trionfale" appare di "velluto crimisino riccamato d'oro a tronconi"⁴². In quest'ultima espressione ravvisiamo un riferimento allo schema compositivo cinquecentesco "a griccia" in cui l'elemento di raccordo tra una melagrana e l'altra è rappresentato appunto da tralci intrecciati secondo un andamento curvilineo e verticale.

Questo genere di decorazione infatti, assai ricorrente nella produzione dei velluti italiani lo ritroviamo tra Quattrocento e Cinquecento anche nei prodotti di tessitura siciliana (cfr. Catania, Museo Comunale, campione fine XV sec.)⁴³.

In una tela a soggetto religioso del Barbalonga, pittore locale dei primi anni del Seicento, è possibile individuare, alterato da un linguaggio secentesco, il motivo rinascimentale della melagrana fiorita⁴⁴.

³⁸ Spesso durante il Settecento questo genere di gioiello a fiocco veniva realizzato esclusivamente con diamanti a pavé su un semplicissimo supporto di oro. Si veda il gioiello in brillanti rosa e bianchi di Giovanni Staff (Monaco, Schatzkrurmer). Cfr. F. COARELLI-I. BELLI BARSALI-E. STEINGRÄBER, *I tesori dell'oreficeria (25 secoli di gioielli)*, Milano 1966, p. 104.

³⁹ Un esempio di orecchini "girandoles" in oro smaltato e perle barocche lo ritroviamo al Museo Poldi Pezzoli di Milano.

⁴⁰ Un esemplare con documentazione fotografica è riportato da A. BLACK, *cit.*, p. 220.

⁴¹ Carro trionfale a forma di piramide simbolo di fortezza, al cui vertice, sulla mano di Cristo, è Maria Vergine.

⁴² G. BUONFIGLIO COSTANZO, *cit.*, lib. V, p. 39.

⁴³ Cfr. R. DE GENNARO in *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, catalogo mostra, *cit.*, scheda n. 9, p. 82 (sez. tessili).

⁴⁴ La tela del Barbalonga si trovava nella

Verso la metà del Seicento si verificava quindi a Messina, nella tessitura e nel ricamo, un'evoluzione in senso barocco dei soggetti tessili rinascimentali: fenomeno evidente nei ricami ancora più che nei tessuti dove prevale invece la semplificazione e la stilizzazione dei soggetti decorativi.

L'esame dei risultati raggiunti dall'arte del ricamo siciliano e da quella della tessitura continentale permette di cogliere lo stretto rapporto esistente fra le due produzioni in fatto di tematiche decorative e di moduli stilistici o al contrario di individuarne le differenze interpretative.

A questo scopo si è proceduto ad un'analisi comparativa di alcuni manufatti della Sicilia e del Continente.

Prendiamo in esame due prodotti in cui appare lo stesso tema decorativo: il tessuto del piviale della chiesa di S. Francesco a Castiglione Fiorentino⁴⁵ ed il ricamo di seta d'oro e coralli del paliotto del tempio di Montevergine a Messina (fig. 9).

In entrambi il soggetto dell'anfora con tralci fioriti è trattato con severa dignità espressiva. Ma le anse dell'anfora, pur mantenendo indubbi caratteri di raffi-

nata eleganza, assumono nel paliotto di Montevergine un'evidenza maggiore, dettata probabilmente da una interpretazione meno stilizzata e più realistica dello stesso soggetto.

Un analogo confronto può farsi anche col velluto broccato d'oro del Museo d'Arti Decorative di Parigi, per quanto nel campione francese l'andamento della composizione dei tralci si presenti più verticale che orizzontale⁴⁶.

Il risalto del filato d'oro e del corallo determina nel paliotto di Montevergine l'isolamento cromatico del soggetto, conferendo ad esso un'accentuata valenza espressiva che non individuiamo nel campione francese del XVII secolo in cui predomina un carattere più semplicemente decorativo.

Accostando a queste due opere un altro esempio di ricamo con coralli su seta, il paliotto del Museo diocesano di Palermo, notiamo come lo stesso tema ripieghi verso un'interpretazione estranea a qualsiasi realismo (fig. 21): la tipologia dell'anfora centrale è assunta a pretesto per una composizione libera ed astratta in cui i tralci fioriti si espandono dal centro su tutta la superficie del paliotto attraverso

chiesa di S. Filippo Neri, oggi non più esistente. La documentazione fotografica del quadro è data da Leandro Ozzola che erroneamente attribuisce l'opera al Rodriguez. Cfr. L. OZZO-

LA, *Appunti sull'arte barocca a Messina* in "Vita d'arte", III, 1909, p. 101.

⁴⁵ Cfr. F. PODREIDER, *cit.*, p. 250, fig. 282.

⁴⁶ IDEM, *op. cit.*, p. 251, fig. 283.

forme e ritmi circolari⁴⁷.

Un'ulteriore analisi del dossale di Montevergine permette di rilevare un'affinità con un ricamo austriaco in seta policroma (cfr. Vienna, Kloster der Heimsuchung Mariae)⁴⁸.

L'identità del soggetto floreale e soprattutto lo svolgimento compositivo di esso (il curvarsi abbandonato e sensuale delle peonie ai lati dell'anfora nel rispetto più assoluto della simmetria assiale) indurrebbe a ritenere all'incirca dello stesso arco di secolo i due manufatti. Sennonchè la presenza, lungo il terminale superiore ed inferiore del paliotto di Montevergine di due cornici di gusto classico, suggerisce per l'esemplare messinese una datazione senz'altro più tarda rispetto al campione di Vienna, la cui esecuzione risale al decennio 1730-1740. Le spighe di grano e i grappoli d'uva che nel dossale di Montevergine appaiono agli estremi della composizione decorativa e nel ricamo di Vienna attorno al soggetto centrale istituiscono inoltre tra i due manufatti una connessione di tipo iconografico, che è senz'altro riconducibile alla loro funzione liturgica, e a significati simbolici di natura eucaristica. Confronti di questo genere potrebbero

essere innumerevoli. Mi limito solo a segnalare in altri due prodotti liturgici ancora un caso di differenziazione stilistica pur restando nell'ambito della stessa interpretazione iconografica: mi riferisco allo sviluppo compositivo delle volute di foglie d'acanto che appare nel frammento di una pianeta di manifattura genovese (cfr. Prato, Museo del Tessuto, velluto cesellato inv. n. 205 XVII-XVIII sec.)⁴⁹ e nel paliotto della Ciambretta del Museo Regionale di Messina. (fig. 4).

Sia nell'uno che nell'altro caso l'elemento delle foglie di acanto, simmetricamente affrontate, si presenta centrale ed assiale e l'evoluzione delle forme si chiude, curvandosi, quasi ad ospitare una strana inflorescenza.

Nel paliotto della Ciambretta i valori plastici e pittorici del rilievo e del filato prezioso propongono la tipologia della foglia nella sua versione più bizzarra ed estrosa.

Lo stesso tema nel campione genovese trova invece una più contenuta realtà formale e cromatica.

Durante il '700 il ricamo accoglie ancora una volta le nuove proposte deco-

⁴⁷ Anche nelle due pianete della cattedrale di Palermo (fig. 25) osserviamo nei ricami un simile svolgimento di linee e di forme.

⁴⁸ D. HEINZ, *op. cit.*, scheda 36, p. 41,

fig. 30.

⁴⁹ Cfr. R. BONITO FANELLI, *Catalogo mostra del tessuto a Prato*, Firenze 1975, scheda n. 84, p. 141.

relative provenienti dall'arte tessile.

Il repertorio della tessitura si rinnova attraverso le estrosità delle "chinoiserie", e attraverso le infinite variazioni delle composizioni a giardino o dei "ramages flueries" cui si adeguò soprattutto la produzione dei "ganzi".

Da un "ganzo" veneziano sembra provenire il motivo a frutti esotici presente nelle parti laterali della pianeta, ricamata in corallo, di Casalvecchio Siculo (fig. 2). Si confronti la pianeta col campione di seta del Museo Correr di Venezia, Fondo Paoletti, cl. XXIII n. 386⁵⁰.

Come nel campione veneziano anche nella pianeta di Casalvecchio la disposizione dei frutti sembra ispirarsi alle forme ricurve della cornucopia ed il preziosismo descrittivo, che nel tessuto è affidato agli effetti cangianti della seta broccata in argento, nel ricamo siciliano è reso con maggiore risalto dal filato d'oro e dall'inserito del corallo.

Il confronto dell'esemplare liturgico di Casalvecchio con la pianeta rossa di seta operata e laminata della Chiesa di S. Matteo a Pisa⁵¹ o con la pianeta di

Tirano⁵², dimostra l'adesione da parte del ricamo siciliano ai moduli topologici e stilistici della cultura tessile settecentesca anche per quanto riguarda i soggetti esotici. Il Museo di Messina accoglie una serie di pianete ricamate del XVIII secolo in cui è riproposta una tematica decorativa che comprende astratte composizioni orientaleggianti⁵³.

Il linearismo stilizzato che abbiamo rilevato in questi prodotti liturgici credo rappresenti il risultato della traslazione di antichi motivi orientali.

I caratteri cufici che col manto di Re Ruggero furono introdotti durante il XII secolo nel repertorio dell'arte tessile occidentale hanno svolto un ruolo decisivo nello sviluppo di questo linearismo decorativo⁵⁴.

La nostra tradizione tessile delegò infatti ai segni islamici un significato puramente figurativo che ne snaturalizzò l'originario valore fonetico (cfr.: Berlino, Ehem, Steatl Museum, campione lucchese, XIV sec.; Firenze, Museo del Bargello, Coll. Franchetti n. 630, broccatello, manifattura araba siciliana del XIV sec.)⁵⁵.

⁵⁰ Il campione è citato con documentazione fotografica da I. CHIAPPINI DI SORIO (Introduzione a) M. PAVON, *Forme e tecniche dell'arte tessile*, cit., p. 29.

⁵¹ Per la pianeta della Chiesa di S. Matteo in Pisa vedi E. RONCORNÌ, *La seta nell'arte*, Como 1980, p. 112.

⁵² *Ibidem*, p. 252.

⁵³ Cfr. G. CONSOLI, cit., p. 119.

⁵⁴ I caratteri cufici che appaiono lungo il bordo del manto indicano l'anno della sua esecuzione: 538 dell'egira.

⁵⁵ A. SANTANGELO, cit., tav. 12; R. BONITO FANELLI-P. PERI, *op. cit.*, scheda 3, p. 30.

L'isolamento nei caratteri islamici dei valori puramente estetici accentuò una tendenza, già in atto nella nostra cultura tessile, alla astrazione e alla stilizzazione delle forme decorative.

Il motivo della palma che scandisce in senso verticale la banda centrale della pianeta di Casalvecchio Siculo (fig. 1) è anch'esso acquisito dal repertorio decorativo della tessitura araba e trasmesso fin dal XII secolo alla cultura tessile siciliana (cfr. Vienna, Kunsthistorisches Museum, manto di Ruggero II).

Ma per la tipologia di questo ornato sarebbe opportuno risalire all'originaria morfologia della foglia di loto lanceolata spesso coincidente, nell'antico tessuto orientale, con l'albero della vita.

Da questo archetipo derivarono le successive tematiche floreali, dal cardo alla melagrana fino a giungere alle influenze più complesse ed estrose che il patrimonio di stoffe secentesche ci offre. Con la tipologia della palma, che incontriamo anche in alcuni oggetti liturgici settecenteschi del nord (cfr. Vienna, St. Stephan, mitra ricamata)⁵⁶ sembra che il repertorio della tessitura voglia riappropriarsi di un linguaggio orientale messo da parte nel corso dei secoli

dalla tradizione tessile occidentale. Si potrebbe avanzare l'ipotesi che il tema della palmetta stilizzata abbia attecchito per la prima volta in Sicilia, luogo in cui più direttamente potevano rielaborarsi i motivi di derivazione orientale, e da qui si sia diffuso successivamente nel nord.

Il recupero del percorso evolutivo dell'arte del ricamo a Messina è affidato in parte a metodi deduttivi ricavati dal confronto con altre forme artistiche.

La carenza pressochè assoluta di documentazione archivistica e la debolezza del materiale bibliografico sull'argomento rende difficile ricostruire le tecniche di esecuzione e risalire ai nomi delle maestranze.

In un documento del Museo di Messina, che comprende alcuni pagamenti relativi ai lavori della Cappella della Sacra Lettera del duomo⁵⁷, leggiamo il nome di un ricamatore e di un frinzaro: Francesco Lippi e Paolo Spagnolo, entrambi appartenenti alla prima metà del Seicento, essendo stata eseguita la decorazione della cappella nel 1626. Il documento riguarda un atto di retribuzione nei confronti di Francesco Lippi per avere egli sostituito "la lama d'argento

⁵⁶ Cfr. D. HEINZ, *cit.*, scheda 40, p. 42, fig. 31.

⁵⁷ Il documento fa parte di una Miscelanea di privilegi e documenti vari, esisten-

te nel Museo di Messina ed è stato pubblicato da E. MAUCERI, *Umili artefici siciliani* in «Archivio Storico Siciliano», L. (1929-30) pp. 256-257.

dell'avanti altare raccamato et umbriato di sita di diversi coluri" alla "lama" originaria che si era annerita "per essere tessuta con lo cartolino⁵⁸ di Napoli".

Lo stesso documento informa che al "frinzaro" Paulo Spagnolo venne invece dato l'incarico di eseguire "due frinzi d'oro di due frontali et quattro calati di lama d'oro quali servero per dui avanti altari di detta cappella"⁵⁹.

I passi qui riportati riconfermano l'adozione del filato d'oro e d'argento nelle composizioni tessili.

La preferenza data a questo genere di filato era quasi certamente dovuta al gusto per le tonalità preziose, largamente richieste negli oggetti liturgici esposti all'ammirazione del pubblico nei luoghi principali di culto.

I fili argentati o dorati non sempre erano ottenuti dalla battitura di strisce sottilissime di metallo prezioso alla cui

operazione attendevano, come si è già detto, i "battitori", operai specializzati in questo genere di lavoro⁶⁰. Spesso il filato veniva ottenuto ossidando dei nastri di rame in vapori di zinco oppure era addirittura contraffatto con strisciole di cuoio o di carta "indorata molto tenace e forte" come si deduce dallo stesso documento"⁶¹.

Il più delle volte comunque i fili anziché essere d'oro erano d'argento in bagno d'oro, il che spiega il processo di ossidazione che conferisce ai manufatti un colorito scuro.

Il filato inoltre poteva essere interamente di metallo, in questo caso appariva in forma di lama sottilissima (in tal senso credo vada interpretato il termine di "lama" adoperato nel testo).

Lo stesso filato poteva risultare più resistente se ritorto con uno o più capi di seta.

La produzione di esso era così intensa da rafforzare l'esercizio di alcune tec-

⁵⁸ Non sappiamo con precisione a quale tipo di filato si faccia riferimento nel testo. Il cartolino era ottenuto trattando la carta a liste sottili che successivamente venivano rivestite o ritorte con fibre tessili.

⁵⁹ *Op. cit.* p. 256.

⁶⁰ Di questa categoria di operai si è già parlato nel capitolo riguardante l'arte della seta. Le notizie sono state tratte da G. LA CORTE CAILLER, *Orefici e argentieri in Sicilia nel sec. XV* (da documenti inediti) *cit.*, p. 131.

⁶¹ Sulle tecniche di lavorazione del filato d'oro può essere utile la lettura di G. BRAUN, *cit.*, p. 11. Sull'argomento vedi pure P. PERI, *Tessuti italiani del Rinascimento*, catalogo mostra, Prato 1981, (glossario) p. 161-162. Assieme alle lame d'oro e al filato d'oro veniva prodotto a Messina l'oro riccio, ottenuto intrecciando tra loro due fili d'oro, l'orpello e l'argimpello dovuti rispettivamente all'unione del filo membranaceo d'oro o d'argento attorno ad un'anima di seta, di lino o canapa.

niche specifiche come quella dei frinzai, il cui lavoro, consistente nell'esecuzione di frange, galloni e rammendi, veniva utilizzato nelle decorazioni o nei restauri di tessuti e perfino di opere di oreficeria, come prova, un po' oltre, il documento: "Item mi faccio exito di once doi tarì quindici et grana cinco pagati al suddetto mastro paolo spagnolo frinzaro per prezzo spisa et mastria di una frinza d'oro dell'avant'altare di lama d'argento con li rosuni grandi"⁶².

Mi sembra che il passo dimostri da solo la complementarità della produzione tessile e di quella orafa.

Ritornando alle due maestranze, non conosciamo la qualità della loro produzione né le opere che eseguirono.

È certo comunque che nell'ambito della loro attività dovevano godere di forte prestigio se venne richiesta la loro collaborazione per l'abbellimento della Cappella della Sacra Lettera, il luogo forse più caro al sentimento religioso dei

Messinesi e uno degli ambienti architettonici più celebri della città per l'intervento del Gulli nell'ideazione decorativa e di Vincenzo Tedeschi nell'esecuzione delle tarsie di marmo⁶³.

Il materiale fino a noi pervenuto e la descrizione delle fonti secentesche e settecentesche confermano l'esistenza a Messina di tecniche da ricamo specifiche i cui esiti artistici non furono inferiori a quelli della produzione continentale.

È possibile che nell'ideazione di questi lavori venisse richiesto l'intervento di artisti come si era verificato in Toscana tra il Quattrocento e il Cinquecento⁶⁴.

Probabilmente essi provenivano dall'ambiente dell'oreficeria dove si aveva una conoscenza più diretta dei modelli per arti decorative circolanti attraverso pubblicazioni o riproduzioni a mano⁶⁵.

Nulla si sa di certo in proposito.

È invece documentato dalle fonti e

⁶² Cfr. 'Miscellanea di privilegi e documenti vari', in E. MAUCERI, 1929, *op. cit.*, p. 256.

⁶³ Il Tedeschi aveva importato da Firenze l'arte del commesso di pietre dure. Il fratello Gregorio assicurò a Palermo la diffusione di questo genere di artigianato. Come scrive A. Marabottini la Sicilia accolse "trionfalmente la pratica dei marmi 'mischì' dirottandole dalle raffinate eleganze fiorentine verso una pirotecnica

esplosione di luce." A. MARABOTTINI, *Arte, architettura e urbanistica a Messina prima e dopo la rivolta antispagnola*, *cit.* p. 556.

⁶⁴ Sull'argomento, vedi A. GARZELLI, *Il ricamo nell'attività artistica di Pollaiuolo, Botticelli, Bartolomeo di Giovanni*, Firenze 1973.

⁶⁵ Per i modelli del lavoro ad ago alcune indicazioni ci provengono da M. CARMIGNANI, *cit.*, pp. 26-28.

dalla tradizione che la maggior parte di questi prodotti veniva eseguita all'interno dei monasteri.

Questo fenomeno è provato dall'esistenza di alcuni esemplari ricamati, custoditi nei conventi della provincia di Messina, Palermo, Trapani e nei centri delle Madonie.

Nei secoli precedenti, l'attività del ricamo in Sicilia e altrove era affidata a mani esclusivamente maschili. I primi nomi di donne cominciarono a comparire verso la fine del Cinquecento.

Alcuni di essi ci sono segnalati da Maria Algranati che menziona la veneziana Isabella Catanea Parasole quale ideatrice nel 1594 di un libretto da ricamo⁶⁶. La partecipazione femminile a questo genere di attività divenne più intensa durante il Seicento.

Elisa Ricci riporta il nome della milanese Caterina Cantona e riferisce anche di una certa Tommasini Fieschi i cui ricami forse furono impiegati nell'arredo parietale di alcuni palazzi genovesi⁶⁷. Durante il Seicento e il Settecento l'uso dei ricami non si limita agli oggetti liturgici o all'abbigliamento personale ma si estende agli arredi domestici come dimostra a Lucca lo splendido

esempio del rivestimento parietale di Villa Mansi.

Per quanto riguarda Messina sappiamo con certezza che la maggior parte dei lavori da ricamo ancora esistenti proviene dai monasteri. All'interno di essi una sala denominata "lavorerio" era adibita all'attività comune delle monache che vi tramandavano le antichissime tecniche.

Da un foglio inedito di Gaetano La Corte Cailler apprendiamo che la produzione dei lavori ad ago fu molto intensa a Messina nei monasteri di S. Gregorio, di S. Maria dell'Alto e dello Spirito Santo⁶⁸.

Riporto per intero il passo: "Fino alla soppressione dei corpi monastici l'arte del ricamo, dei merletti ecc., prosperò largamente come negli antichi tempi nei monasteri di Messina, ed in specie in quello di S. Gregorio. Una specialità inoltre di quel monastero, nonchè di quello di S. Maria dell'Alto e dello Spirito Santo era la confezione di fiori al naturale, sul genere di quelli di Genova e della Francia. Le pazienti suore le preparavano in drappo finissimo di seta o di filugello, altri in tela battista di canutiglia. A S. Gregorio restò tradizionale il dono di un mazzo di tali fiori regala-

⁶⁶ Il libretto reca il titolo: "Lo specchio delle virtuose donne", Cfr. M. ALGRANATI, *L'arte del Ricamo*, Firenze 1931, p. 56.

⁶⁷ E. RICCI, *Ricami italiani antichi e moder-*

ni, Firenze, 1925, p. 53.

⁶⁸ Il foglio manoscritto mi è stato fornito da Giovanni Molonia.

to dalle suore al Re Ferdinando I Borbone il giorno 5 di Aprile 1806, nell'ingresso del duomo".

La produzione dei fiori, a cui Gaetano La Corte Cailler fa riferimento, era molto richiesta per gli interni delle chiese specie negli addobbi degli altari, come prova la descrizione del D'Ambrosio relativa ad alcuni allestimenti festivi⁶⁹.

A conferma di quanto La Corte Cailler ha scritto sull'esecuzione dei fiori finti da parte delle monache, riporto il passo di un volume messinese del Seicento: "...le religiosissime adunanze di Sacre Vergini impiegansi sovente a produrre coll'industria delle proprie mani quei fiori a quella frutta [...] fabbricate altri di seta, altri d'oro, argento e seta"⁷⁰.

Poco più oltre l'autore scrive: "Parte della moltitudine osservava gli sfondati delle Botteghe vestite di ricca drapperia, e guarnite fino agli archi con

corone di vari fiori, verdure, festoni, e simili"⁷¹.

I fiori di pezza, riuniti come s'è visto in festoni di fogliami e di frutta, formavano composizioni molto simili a quelli presenti nelle decorazioni delle architetture o di alcune opere di oreficeria. Per citare un esempio pertinente a questa arte si veda il ricchissimo ferculo d'argento della Chiesa madre di Troina⁷². E ritroviamo questo stesso motivo a festoni nei due paliotti di Montevergine (figg. 8,13).

Più spesso i fiori erano uniti assieme mediante nastri annodati per essere posti all'interno di vasi sopra gli altari.

Questo genere di combinazione floreale obbediva ad una moda assai diffusa in Europa e soprattutto in Spagna nella produzione dell'oreficeria e del gioiello⁷³ che aveva a sua volta ereditato i motivi decorativi a mazzi di fiori dai disegni delle stoffe parigine ispirate al giardino di Jean Robin⁷⁴.

⁶⁹ G. D'AMBROSIO, *cit.*, pp. 189 e 475.

⁷⁰ D. ARGANANZIO, *cit.*, p. 24.

⁷¹ *Op. cit.*, p. 81. Nel repertorio dei soggetti tessili siciliani incontriamo assieme ai fiori di ogni natura anche frutti. Si legga in proposito la fantasiosa descrizione di Giuseppe D'Ambrosio: "pareano i fichi groppi stemprati di nettari e piangenti allegrezze del gusto, le prugne Dame degli Orti bellettate con Gigli, con viole e con le rose dell'Aurora, ed altre maturate dall'industria con dilettevole ordinatura". G.

D'AMBROSIO, *cit.*, p. 213.

⁷² Cfr. M. ACCASCINA, 1974, *cit.*, p. 281, fig. 178.

⁷³ Il motivo floreale assorbe gran parte della produzione europea del gioiello. In proposito cfr. A. BLACK, *cit.*; G. GREGORIETTI, *Il gioiello nei secoli*, presentazione di E. Steingraber, Milano 1969; E. STEINGRÄBER, *L'arte del gioiello in Europa*, Firenze 1965; F. COARELLI-I. BELLI-BARSALI-E. STEINGRÄBER, *cit.*

⁷⁴ Alla fine del secolo XVI a Parigi infatti di-

Di questi soggetti la produzione argenteria della Sicilia ci offre un'interpretazione piuttosto realistica nell'esemplare conservato nella cappella Palatina di Palermo (un mazzo di peonie e crisantemi) e nei quattro vasi di fiori eseguiti da Pietro Juvara posti nella "vara" di S. Giacomo della chiesa parrocchiale di Camaro di Messina.

Ancora un prodotto di quest'arte è visibile nel tesoro del duomo di Messina⁷⁵.

Ho notato una somiglianza tipologica e stilistica tra queste opere di argenteria locale ed alcuni prodotti continentali del XVIII secolo, in particolare piemontesi, per lo più lampadari in bronzo dorato, in cui il tema floreale, realizzato in latta dipinta e policroma, acquista una vivacità realistica interpretata secondo forme e cadenze ormai settecentesche. Diversi esemplari del genere sono custoditi in collezioni private del Piemonte⁷⁶.

Gli esempi fin qui considerati tracciano una sorta di percorso evolutivo compiuto dalle tematiche floreali le quali, originate dalla tessitura e fatte proprie dalla produzione del gioiello e dell'oreficeria, ritornano arricchite alla tessitura e al ricamo.

Una specie di circuito dunque che dimostra la vitalità inventiva dell'arte tessile il cui materiale di esecuzione molte volte non ha consentito, a differenza di quanto è successo per gli analoghi lavori d'argenteria, di giungere fino a noi.

I ricami a rilievo erano realizzati durante il Medioevo con imbottiture di stoffe e di cera su cui veniva successivamente eseguito il lavoro ad ago.

Le maestranze del Seicento e del Settecento ricorsero a nuovi supporti che per il loro maggiore spessore accentuavano gli effetti pittorici del rilievo.

Vennero utilizzati a tale scopo cuscinetti di juta, frantumi di corda, perfino strisce di cuoio o di legno mentre, per le zone più delicate, erano impiegati fiocchi di ovatta o di seta. Le imbottiture venivano fissate sul fondo sovrapponendovi pezzi di tela o di seta (secondo la qualità del supporto), quindi si procedeva al rivestimento delle imbottiture mediante filato quasi sempre d'argento e d'oro. Infine l'applicazione di gioie rendeva ancora più pesante questo genere di ricami operati.

Di conseguenza i paliotti che rivesti-

versi disegnatori di stoffe trassero ispirazione per nuove tipologie floreali dai fiori esotici della serra di Jean Robin, l'attuale *jardin des plantes*.

⁷⁵ I fiori in lamina d'argento sono probabile opera di G. D'Angelo.

⁷⁶ Si rinvia agli esemplari pubblicati da V. Viale. Cfr. V. VIALE (a cura di), *Mostra del barocco piemontese*, Torino 1963, in particolare vedi tavv. 292, 294b, 308a, vol. III, sez. *mobili e intagli*.

vano le basi d'altare finivano con l'assolvere la funzione di opere stabili di decorazione architettonica.

I ricami utilizzati per le vesti di culto dovevano invece essere necessariamente più piatti affinché gli officianti non fossero gravati dal loro peso. A questo scopo si predisponeva l'uso di sottili strati di feltro o cartone, applicati direttamente alla seta di fondo mediante il filato d'oro e la tecnica del punto passato⁷⁷. Col passar del tempo la pesantezza del ricamo operava sulla seta di fondo sgranature tali da renderne necessaria la sostituzione. Il ricamo veniva trasferito su un nuovo supporto di seta ed il passaggio è oggi rilevabile dalla presenza dei punti di fermatura (a stuoia, a festone, a catenella o semplici) realizzati quasi sempre con lo stesso tipo di filato adoperato per il ricamo.

Questa trasposizione è evidente nelle cortine del baldacchino del duomo di Siracusa (fig. 16).

In relazione ai soggetti che si volevano descrivere e agli effetti che si desiderava produrre erano adottati punti diversi.

Non sappiamo di preciso quali accor-

gimenti tecnici usassero i ricamatori, ma è probabile che per il rilievo oltre al punto passato si facesse ricorso al ricamo "a fili distesi"⁷⁸ mediante il quale, imprimendo l'ago profondamente sull'imbottitura cedevole, si determinava un effetto di traforo e si rafforzava contemporaneamente il rilievo (fig. 19). Molto diffusa durante il Trecento era una tecnica di ricamo capace di produrre gli effetti luminosi degli smalti o dei mosaici⁷⁹. La tecnica consisteva nel coprire il fondo di tela, in tutta la sua lunghezza, di fili d'argento o d'oro (spesso lame) fermandoli con un punto di seta appena visibile (figg. 8,10) detto "point couché". Questa stessa tecnica, assai confacente ai gusti della civiltà medievale, si ritrova in due ricami del Settecento a Messina (figg. 8,10) il che dimostra la continuità tecnica della tradizione dei ricamatori e l'esigenza da essi avvertita già nel Medio Evo di raggiungere le qualità pittoriche delle opere di oreficeria.

Credo che la medesima tecnica abbia trovato una sua variante nel punto chiamato dai francesi "or nué", la cui terminologia italiana dovrebbe essere

⁷⁷ Tecnica consistente nel far passare il filato da un punto all'altro della stoffa, in senso trasversale rispetto al disegno, coprendo interamente il cartone e fissandolo alla seta di fondo.

⁷⁸ Per l'individuazione delle tecniche da ri-

camo del Seicento cfr., G. BRAUN, *cit.*, p. 24 e ss.

⁷⁹ Per la produzione dei ricami medievali vedi M. SCHÜTTE, S. MÜLLER-CHRISTENSEN, *Il ricamo nella storia dell'arte*, Roma 1963.

essere quella di “oro velato”, secondo la definizione data da Elisa Ricci⁸⁰.

Il ricamo, eseguito sul fondo interamente ricoperto di filato prezioso, acquistava il risalto degli smalti sull'oro.

Questo genere di preparazione del supporto comprendeva probabilmente metodi di realizzazione differenti, uno dei quali potrebbe essere costituito dal sistema di “or rentré” che obbligava la “lama” d'oro a ricoprire da un estremo all'altro il fondo di tela dopo essere passata al rovescio attorno ad un filo di seta che la fermava alla stoffa.

Dagli effetti plastici e luministici si passa a quelli esclusivamente cromatici offerti dai ricami piatti realizzati su seta.

I tesori delle chiese siciliane conservano tuttora numerosi lavori di questo genere la cui bellezza è affidata alla scelta sapiente dei colori e all'impiego opportuno dei filati nelle zone di fusione delle diverse tonalità.

Particolari accorgimenti tecnici di tessitura e di stampa hanno reso possibile nella produzione delle stoffe la realizzazione degli sfumati⁸¹.

I ricamatori ricercarono questi stessi effetti variando il percorso dei punti in senso parallelo curvo e angolare⁸².

Attraverso la disposizione differente del filato si ottenevano così particolari movimenti di luce e variazioni delicate di colori, indispensabili per la resa dei modellati delle figure umane e per le zone di chiaroscuro.

Ho incontrato numerosi esempi in Sicilia di questo genere di ricamo piatto ad effetto pittorico (si vedano i due paliotti d'altare del XVIII secolo del Museo Diocesano di Palermo⁸³, fig. 22, e il dossale della Galleria Regionale che reca come soggetto S. Pietro salvato dalle acque).

L'incarnato delle figure è reso, in questi prodotti artistici, attraverso il ‘point fendú’ mediante il quale l'ago divide a metà il filo del punto soprastante procurando in questo modo effetti di luce ed ombra (t. IX).

Talvolta il modellato dei volti poteva essere affidato esclusivamente alla seta di fondo o a qualche tocco di pennello. In alcuni esemplari anzi, l'uso del pennello completa le composizioni de-

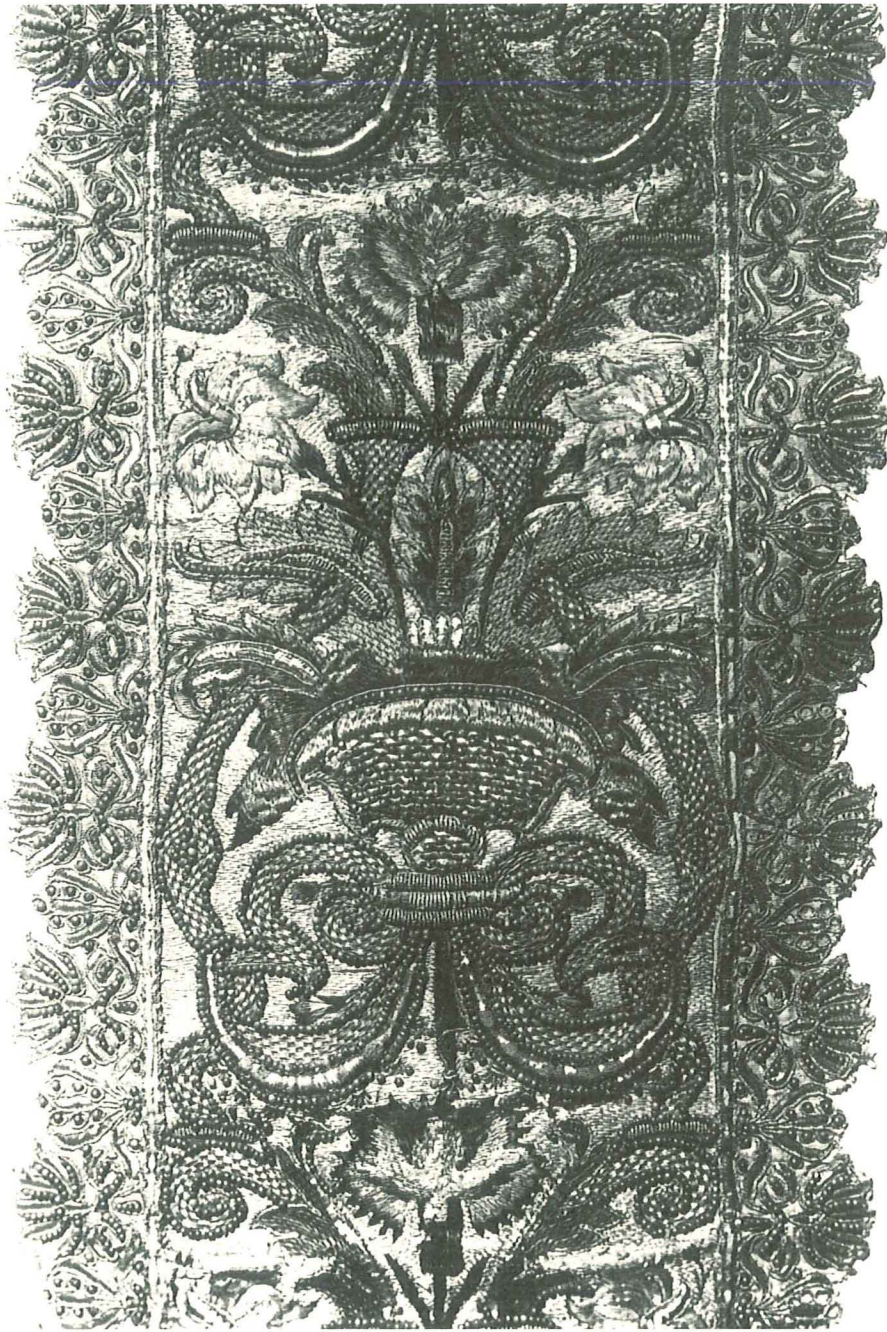
⁸⁰ Sull'argomento cfr. E. RICCI, 1929, *cit.*, p. 20.

⁸¹ Vedi in proposito E. RONCORONI, *La seta nell'arte*, Como 1980, p. 68.

⁸² Elisa Ricci scrive che “intorno all'occhio e al sommo delle gote il punto diviso girava in

tondo mentre la fronte era ricamata orizzontalmente”. Cfr. E. RICCI, 1929, *cit.*, p. 21.

⁸³ Riporto la documentazione fotografica relativa al paliotto di S. Rosalia, l'altro, che reca come soggetto la Trasfigurazione di Cristo, è ad esso assai simile.



t. IX. Palermo, Chiesa di Casa Professa, pianeta banda centrale, ricamo in oro e corallo, sec. XVIII (?).

corative, come si evidenzia nella figura del pellicano di una delle quattro cortine del baldacchino del duomo di Siracusa e nell'anfora del paliotto del Monastero di Montevergine di Messina.

Ad una varietà assai complessa di punti (punto stuoia, punto sabbia, punto lanciato, punto piano, punto ondolato, punto pittura, nelle due varianti del punto risparmiato e del punto raso)⁸⁴ si associava la varietà sorprendente dei colori dei filati che venivano lavorati inserendo nel supporto contemporaneamente più aghi.

In tali ricami il trapasso da una tonalità all'altra poteva così avvenire senza soluzione di continuità proprio come negli sfumati di un dipinto, il che lascia supporre, nella selezione dei colori, l'intervento dei pittori autori dei relativi cartoni.

I colori più frequentemente adoperati erano: il giallo (tratto da una pianta erbacea simile allo zafferano), il color ciliegia, il 'chermes' o cremisi (ricavato dalla premitura di insetti esotici), l'alessandrino' (simile al turchino) ed il 'paonazzo' che la Ricci spiega come il risultato di una

fusione di tre differenti colori: l'alessandrino, l'oricello' e l'indaco⁸⁵.

Nel paliotto della Galleria Regionale di Palermo l'usura dei fili di seta ha evidenziato sulla tela di fondo tracce di disegno⁸⁶.

Questo prova, per i lavori del Seicento, il ricorso ad un sistema di trasposizione dei soggetti del ricamo simile a quello in uso nel Quattrocento⁸⁷: i ricamatori eseguivano il lavoro dopo avere impresso sul supporto tessile il disegno mediante un procedimento di 'spolvero', che attraverso le bucherellature di una carta sovrapposta alla tela permetteva di tracciare su di essa le indicazioni dei punti. Talvolta gli artisti eseguivano il disegno direttamente sulla tela ben tesa come se si trattasse di una opera di pittura⁸⁸.

Un'ultima peculiarità relativa al lavoro ad ago proviene dalla tecnica del punto serrato. Di essa Elisa Ricci scrive: "i punti sono tutti uguali fini e fitti", "disposti in senso verticale" e "non fusi con quelli precedenti". Per queste caratteristiche la tecnica "imita la tessitura e l'arazzo"⁸⁹.

⁸⁴ La pianeta di Casa Professa, t. IX, comprende nella realizzazione tecnica molti dei punti esaminati.

⁸⁵ E. RICCI 1929; *cit.*, p. 22.

⁸⁶ Il paliotto reca come soggetto S. Pietro salvato dalle acque. Un'analisi descrittiva del

manufatto ci proviene da G. TESCIONE, *Il corallo nella storia e nell'arte*, Napoli 1965, p. 281.

⁸⁷ Sulle tecniche di impressione del disegno vedi A. GARZELLI, *cit.*, p. 7 e ss.

⁸⁸ Cfr. A. SANTANGELO, *cit.*, p. 19.

⁸⁹ Cfr. E. RICCI, 1929, *cit.*, p. 21.

Potrebbe essere realistica l'identificazione del punto serrato col punto arazzo; in tal caso la tecnica era già in uso nel 1133, data di esecuzione del manto ricamato di Ruggero II oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna.

In esso infatti il corpo del simbolico leone che atterra il cammello è realizzato in punto arazzo⁹⁰.

La tecnica risulta dunque di antichissima origine siciliana e raggiunge grande fortuna durante il Trecento. La sua bellezza sta nel fatto che produce effetti di luce analoghi a quelli visibili nei tessuti diasperati lucchesi del XIV secolo.

⁹⁰ M. ACCASCINA, 1974, *cit.*, p. 39.

CAPITOLO IV

IL CORALLO E LA CULTURA DEI PREZIOSI A MESSINA

La pesca del corallo in Sicilia è stata, fin dal X secolo, un'attività di vitale importanza nell'economia dell'isola. In particolare a Trapani, durante il Quattrocento, rappresentò un'occupazione redditizia per gli abitanti del luogo e per i dominatori stranieri.

Pesca e industria del corallo facevano parte infatti di un programma di con-

solidamento commerciale e produttivo della dinastia Aragonese¹.

Tra i secoli XVI e XVII è compreso il periodo di più intensa raccolta del corallo. La scoperta nel 1651 e nel 1673 di diversi banchi coralliferi lungo le coste trapanesi consentì un'intensificazione della pesca e delle attività ad essa collegate².

¹ Cfr. G. TESCIONE, *Origini dell'industria e dell'arte del corallo in Sicilia*, in "Archivio Storico Siciliano", VI, 1940, p. 131; F. CERONE, *La politica orientale di Alfonso d'Aragona*, in "Archivio Storico per le provincie napoletane", XXVII, 1902, pp. 384, 401. Per la ricostruzione storica della pesca e del corallo in Sicilia si veda: A. DANEU, *L'arte trapanese del corallo*, Palermo 1975; G. TESCIONE, *Il corallo nella storia e nell'arte*, Napoli 1966; G. TESCIONE, *Il corallo nelle arti figurative*, Napoli 1973. Il Daneu illustra gli aspetti simbolici del corallo e la rappresentazione di esso nelle arti figurative. Fornisce infine una serie di informazioni relative ad alcuni oggetti artistici della Sicilia eseguiti in corallo. Dello stesso autore si ricorda *Rosso e Oro*, in "Sicilia", 1957, n. 19. Un maggiore contributo alla conoscenza dell'artigianato arti-

stico della seta e del corallo proviene dal Tescione il cui studio non si restringe alla sola Sicilia. Cfr. G. TESCIONE, *L'arte della seta a Napoli e la colonia di S. Leucio*, Napoli 1932. In particolare sulla pesca e le origini dell'industria del corallo vedi IDEM, *Origini dell'industria e dell'arte del corallo in Sicilia*, cit., pp. 141-163. In appendice il Tescione riporta i privilegi concessi da alcuni sovrani ai pescatori del corallo durante il XIV e il XV secolo e i "Capituli della maestranza delli corallari et delli scultori di esso corallo nella città di Trapani", pp. 168-183. Dello stesso autore si ricorda: *Italiani alla pesca del corallo ed egemonia marittima nel Mediterraneo*, in "R. Deputazione napoletana. Storia delle arti e delle industrie meridionali" I vol., Napoli 1940.

² Una lapide della chiesa di S. Lucia dei Marinai di Trapani reca la scritta:

Il Settecento ereditò dai secoli precedenti le tradizionali forme di artigianato artistico dipendenti dalla lavorazione del prezioso celenterato.

Le fonti che trattano dei centri principali di pescagione (Trapani e Sciacca) fanno talvolta riferimento anche a Messina per la quale la povertà di una diretta documentazione non consente di stabilire con esattezza l'entità della pesca e dell'artigianato relativo al corallo.

Tuttavia la presenza nelle chiese di arredi liturgici potrebbe testimoniare da sola l'esistenza a Messina di una classe di artigiani specializzati nella lavorazione del corallo, di cui non conosciamo le forme organizzative.

Il ritrovamento a Trapani dei "Capitoli della maestranza et delli corallari et delli scultori di esso corallo"³, stesi nel 1633, ha invece permesso di riconoscere la natura amministrativa della categoria e di ricostruirne almeno in parte

le tecniche di lavorazione. Le poche notizie pertinenti al corallo messinese fanno riferimento alla pesca dei secoli precedenti, sicuramente redditizia dal momento che nel XII secolo Guglielmo il Buono potè destinare, a favore di un monastero di Napoli, trecento ducati ricavati appunto dai proventi di vendita del corallo messinese⁴. Caio Domenico Gallo riferisce che durante il Seicento e il Settecento tra le città di Messina e quella di Trapani intercorrevano frequenti relazioni economiche e diplomatiche e che rapporti di solidarietà e di amicizia legavano le due cittadinanze soprattutto in occasione di festività religiose⁵. Oggetto di scambi commerciali fu certamente il corallo, anche se i documenti consultati non mi consentono di stabilire in che termini si articolasse il traffico di questo genere di prodotto.

Una notizia certa riguarda un manufatto messinese eseguito per Trapani nel

L'ANNO DEL SIGNORE MDCLI
LI PESCATORI DI TRAPANI
RITROVARONO
UNA SICHA DI CORALLO
QUINDECI MIGLIA
PER MAISTRO DI LO CAPO
GROSSO DI LEVANTE ecc

L'iscrizione, riportata da G. TESCIONE, 1940, *cit.*, p. 183, è stata anche pubblicata da S. CUCIA, *Avori e coralli*, in "Sicilia", n. 80, p. 21.

³ I capitoli sono editi da G. TESCIONE,

1940, *cit.*, p. 170-183.

⁴ Cfr. G. FALZONE, *Gloria e decadenza del corallo siciliano*, in "Sicilia turistica", 1955, pp. 18-20. La notizia è desunta dal Tescione.

⁵ C.D. GALLO, *Annali della città di Messina capitale del regno di Sicilia dal giorno della sua fondazione sino ai tempi presenti*, vol. IV, lib. III, pp. 181-182. "Così profonde radici di antica affezione" scrive il Gallo "non hanno potuto essere svelte, nè dallo svolgimento dei secoli, nè dalla catastrofe miserabile di così vari accidenti".

XVIII secolo. Si tratta del paliotto ricamato in oro e corallo destinato all'altare di S. Luigi Gonzaga della chiesa dei Gesuiti di Trapani⁶. Del famoso dossale, custodito oggi nel museo Pepoli, Vincenzo Scuderi riferisce che fu eseguito da monache di Messina, su coralli di provenienza trapanese⁷.

La qualità del corallo che si ricavava dai mari della Sicilia variava dal "bianco marmoreo di Messina" al "nero d'ebano di Palermo (gioiello)", al "rosso vivo di Sciacca e Trapani"⁸.

Quello trapanese, a sua volta, comprendeva diverse tonalità indicate nei capitoli dei corallari con gli attributi di "estremo, nigrigento, chiaro, retichiaro"⁹. L'Arganzio, nell'elencazione delle pietre impiegate alla realizzazione del baldacchino della Sacra Lettera del duomo di Messina durante la prima metà del Seicento, commenta il "colore rosso e porporeggiante" del corallo utilizzato nell'opera¹⁰. È probabi-

le che esso provenisse da Trapani e dalle coste tunisine, in ogni caso è documentata la sua esistenza anche nelle acque dello stretto, il che rende realistica l'ipotesi di un artigianato alimentato dalla pesca locale.

Il Reina nel 1658 scrive che lungo il litorale di Sant'Agata si raccoglievano "rami degni di molta stima, tanto per la grandezza come per la vivacità del colore" "così rosso come bianco", "d'uguale bellezza e perfezione" come il corallo di Trapani¹¹.

Lo Spallanzani, il cui trattato è della fine del Settecento¹², scrive che la pesca del corallo era praticata a circa tre miglia da Messina tra Stromboli e Capo Vaticano e che dei banchi coralliferi erano stati scoperti a otto miglia dalla città, di fronte al canale di Santo Stefano.

Questo genere di pescagione, localizzata soprattutto lungo la costa tra Cariddi e Scilla, vicino Milazzo e nelle isole Eolie¹³, incideva favorevolmente sull'e-

⁶ Cfr. A. DANEU, 1975, *cit.*, p. 157, scheda 264. Per la notizia l'autore rinvia al Trasselli, in "Corriere Trapanese".

⁷ Cfr. V. SCUDERI, *op. cit.*, p. 19.

⁸ Cfr. G. TESCIONE, 1940 *cit.*, p. 141.

⁹ Cfr. *Capitoli della maestranza delli corallari et delli scultori di esso corallo della città di Trapani*, in G. TESCIONE, 1940, *cit.*, p. 174.

¹⁰ D. ARGANANZIO, *cit.*, p. 126.

¹¹ P. REINA, *cit.*, vol. I, introduzione, p. 62.

¹² L. SPALLANZANI, *Viaggio alle due Sicilie e*

in alcune parti dell'Appennino dell'abate Lazzaro Spallanzani, Pavia 1792-1795, tomo IV, anno 1793, p. 291. L'autore non precisa l'anno della scoperta dei banchi coralliferi. Si presume possa essere avvenuta in epoca vicina a quella in cui egli scriveva. Lo Spallanzani illustra inoltre i sistemi di rotazione della pesca del corallo che permettevano al prezioso celenterato di riprodursi ciclicamente evitando così l'impoverimento dei fondali marini.

¹³ Sull'argomento vedi inoltre S. CAVENAGO

conomia messinese tanto che verso la metà del Settecento l'estinzione dei banchi coralliferi venne considerata da Carmelo Guerra, assieme alla crisi delle industrie seriche, tra i fattori di decadenza economica della città¹⁴.

Nel XV secolo il Fazello aveva definito "laudatissimum [...] et oculis graditissimum" il corallo¹⁵ che si raccoglieva nello stretto assieme ad altro genere di preziosi portati "a galla dal mare", ambre, rubini, conchiglie e ostriche, tra cui, la "madrepora cespitosa"¹⁶ la quale si depositava "su la spiaggia della lanterna ove è Cariddi" e "verso la piegatura del porto"¹⁷.

Il Gregorio scrive che la pesca corallifera stimolò a Trapani l'arte della scultura poichè "essendo da tante parti, e a grandissimo prezzo ricercato il corallo, egli era naturale che gli abitanti del luogo si ingegnassero a pulirlo ed a in-

tagliarlo e a molte vaghe forme ridurlo"¹⁸. Dalla lavorazione del corallo le maestranze rivolsero indi i "loro travagli su qualunque materia", "sugli alabastri", "sull'avorio", "sulle conchiglie" e "l'ambra".

Un'analoga situazione con molta probabilità si determinò a Messina dove la disponibilità di questo genere ricercatissimo di materiale assecondò le tendenze suntuarie della città e orientò i tessitori verso la produzione di stoffe particolarmente pregiate, operate con ricami e preziosi.

Nell'abbigliamento femminile della Sicilia, fin dal XIV secolo, assieme a perle, smalti ed ambre, erano apparsi bottoni di corallo "attaccati [...] alle maniche, ai cappelli, alle borse"¹⁹ ed è logico quindi supporre che fossero utilizzate come motivo di abbellimento quelle gioie di cui sul luogo era maggiore ricchezza.

BIGNAMI MONETA, *Gemmologia, pietre preziose, perle*, Milano 1965, pp. 1055-1056.

¹⁴ C. GUERRA, *Stato presente della città di Messina*, Napoli 1781, p. 18.

¹⁵ T. FAZELLO, *Storia di Sicilia*, Deche 2, trad. di Remigio Fiorentino, Palermo 1830, D. 1, L. 1, cap. IV.

¹⁶ Con questa denominazione il Cacopardo cita la madreperla che si raccoglieva nel mare di Messina. Cfr. G. GROSSO CACOPARDO, *Guida alla città di Messina* 1826, introduzione, p. III. L'autore giudica il corallo appartenente alla specie *ISIS NOBILIS LIN*, (*ibidem*). Ricor-

do, a questo proposito, una specie di saggio settecentesco che riguarda la natura del corallo esistente nel Mediterraneo. R. BOVI, *Dissertazione italiana e francese, sopra la produzione de' coralli e riflessioni critiche, dell'abate Rocco Bovi di Scilla*, Firenze 1769.

¹⁷ P. REINA, *cit.*, introduzione p. 63.

¹⁸ R. GREGORIO, *Opere scelte*, Palermo 1855, cap. VIII, p. 758.

¹⁹ Di questo genere di ornamenti in corallo parla P. LANZA DI SCALEA, *Donne e gioielli in Sicilia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Palermo-Torino 1892.

Nei costumi dell'aristocrazia siciliana il corallo divenne dunque un accessorio di frequente applicazione.

Al sistema primitivo di pescagione praticata a mano, di cui resta una testimonianza nel quadro cinquecentesco dello Stradanus²⁰, seguì il metodo delle "bilancelle" (barche destinate alla pesca corallifera) munite di particolari strumenti, denominate 'ingegni' (in dialetto siciliano 'incegna'²¹) la cui provenienza era forse araba.

Il Gregorio informa che questi particolari strumenti di pescagione spezzavano i rami del corallo alla base consentendo alle reti di "avvilupparne" i corni tra le loro maglie"²².

Nello stretto di Messina 18-20 coralliere raccoglievano 15 'quintali siciliani'²³ ciascuna e nelle isole di Lipari e Vulcano 15 coralliere riuscivano a pesca-

re da 10 a 15 rotoli di coralli²⁴.

Una volta tratto fuori dalle acque, il corallo appariva avvolto come da una "ruvida scorza" e il suo colore aveva l'"asprezza" del colore dei mattoni. Si rivelava dunque indispensabile un'opera di pulitura, "il quale magistero", scrive ancora il Gregorio, "fassi sopra pietre molari e con ismeriglio, o con una specie di terra che da Tripoli di Africa viene, nel modo istesso che si puliscono le gioie"²⁵.

I ricercati ramoscelli, restituiti alla loro lucentezza, venivano sottoposti a taglio mediante lima o tenaglia, quindi forati col sussidio del fusellino, molto simile ad un trapano, ed infine arrotondati o sfaccettati²⁶. Queste due ultime operazioni rendevano il corallo utilizzabile nei ricami o nella produzione locale dei 'paternostri'. Una volta forato o arrotondato, il corallo veniva infatti fa-

²⁰ Sia G. TESCIONE, 1966, *cit.*, sia A. DANEU, 1975, *cit.*, fanno riferimento al quadro dello Stradanus.

²¹ Cfr. G. FALZONE, *op. cit.*, p. 19.

²² R. GREGORIO, *op. cit.*, p. 758, "Porta ogni barca quattro reticelle, ampie in ogni banda circa cinque palmi per una, ma più ferme e più rade di maglie delle reti da pesci. Ciascheduna di esse è allacciata ad uno di quei quattro capi, che sono fatti da due legni di cinque palmi l'uno, incrociati e strettamente legati ad una grossa pietra, che incominciandosi a pescare, in mare si getta. La barca spinta con remi da più persone rimorchia la pietra ed i legni con le reti

appresso, in sul fondo per lungo distese, e alquanto increspate: ed esse allora tutto il corallo, che incontrano, nelle loro maglie avviluppando, di là, dove è radicato, lo svellono, e secondo che son ritirate, seco lo traggono".

²³ Sul testo è precisato che un quintale siciliano era corrispondente a duecentocinquanta libbre. Cfr. S. CAVENAGO BIGNAMI MONETA, *cit.*, p.1056.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ R. GREGORIO, *cit.*, p. 758.

²⁶ Sulle tecniche di lavorazione del corallo vedi G. TESCIONE, 1940, *cit.*, p. 160; A. DANEU, *cit.* p. 38 e ss.

cilmente ridotto a grani tondi o ad olive particolarmente adatti ai lavori ad ago.

I rami più grossi erano destinati all'arte degli orefici dalle cui botteghe, mediante lavoro di intaglio e incisione a bulino, il corallo usciva sotto forma di ricercato gioiello. Talvolta veniva rispettato l'aspetto naturale e ai rami serpentinati erano semplicemente applicati frammenti di leghe leggere²⁷. I cormi così lavorati venivano venduti come preziosi amuleti, consuetudine invalsa soprattutto durante il XIV e XV secolo e motivata dalle tradizionali credenze sulle virtù taumaturgiche e apotropaiche del corallo²⁸.

Lanza di Scalea ci informa della particolare diffusione che fin dal XIV secolo ebbero i 'paternostri', venduti anche a Damasco e portati durante il Seicento dalle dame, come ornamento attorno ai polsi o addirittura al collo a modo di colliers²⁹.

La creazione di gioielli in corallo, cin-

ture, collari e cammei³⁰, venne sollecitata dalle corti europee e fu particolarmente richiesta dalla Francia di Luigi XIV.

Gli 'zafferanari' o 'merciari', venditori girovaghi di zafferano, oro e argento³¹, assicuravano lo smercio del corallo sul territorio dell'isola da dove successivamente era esportato a Genova, Pisa, Marsiglia.

Dalla Sicilia la lavorazione del corallo trovò la sua espansione in alcuni centri del continente che ereditarono le tecniche di esecuzione trapanesi.

Il rapporto tra il simbolismo cattolico e l'originario valore esoterico del corallo può spiegare il frequente uso che se ne faceva durante il Seicento e Settecento negli arredi liturgici.

Antonino Daneu scrive che in alcuni oggetti di culto il corallo "assume la forma del legno della salvezza ed accoglie il crocefisso sul tronco irrimediabilmente contorto"³².

Un prodotto di oreficeria nel Museo Nazionale di Monaco di Baviera³³ mo-

²⁷ "Usarono dei rami o tronchi di corallo a modo di ornamento; così fra gli oggetti posseduti da Nicolò de Regio sono comprese due brancas de corallo cum vorilis tribus de argento...". L. LANZA DI SCALEA, *cit.*, p. 165.

²⁸ Sul corallo come talismano vedi I. CHIAPPINI DI SORIO, *Talismani, gioielli e malie*, in *Oro di Venezia*, catalogo mostra, Venezia 1983.

²⁹ Cfr. G. TESCIONE, 1966, *cit.*, p. 273.

³⁰ Per l'applicazione del corallo nell'arte del gioiello e dell'oreficeria vedi G. GREGORIETTI, *Il gioiello nei secoli*, Milano 1969.

³¹ Il Tescione parla di "zafferanari" mentre il Lanza di Scalea di "merciari". Cfr. G. TESCIONE, 1940, *cit.*, p. 160; P. LANZA DI SCALEA, *cit.*, p. 162.

³² A. DANEU, 1975, *cit.*, p. 16.

³³ Il Daneu ne riporta la documentazione fotografica (*Ibidem*).

stra Adamo ed Eva ai piedi di un ramo di corallo che raffigura l'albero della vita.

In diverse tele a soggetto religioso il corallo appare al collo del Bambino con funzione di talismano (si veda la Madonna di Senigallia, la pala di Brera e la Madonna della Collezione Contini-Bonacossi per citare esempi pertinenti al solo Piero della Francesca).

Nelle opere delle arti minori, della pittura o della tessitura in cui è implicito o dichiarato il riferimento alla simbologia cristiana, il corallo riveste quasi sempre un significato apotropaico.

Dunque la scelta di esso come elemento di decorazione non è un fatto casuale o solo dovuto alle sue spiccate qualità cromatiche.

Ricordiamo che nel Medioevo l'impiego delle perle nei dossali ricamati aveva qualche attinenza col simbolo della verginità legato al culto di Maria e quindi ragioni sicuramente simboliche determinarono in alcune opere di tessitura l'abbinamento delle due pietre marine (cfr. il ricamo del paliotto di Montevergine, fig. 10, del paliotto di S. Rosalia, fig. 22 e del paliotto della Ciambretta, figg. 5,6,7).

L'applicazione del corallo sui tessuti operati, sui ricami, sui prodotti della gioielleria e dell'oreficeria esprimeva sim-

bologia a parte, l'esuberanza decorativa della cultura secentesca siciliana, all'interno della quale tale prezioso trova un entusiastico riconoscimento estetico per la varietà e la vivacità del suo colore.

In un volume secentesco sulle festività messinesi viene fatto riferimento alla "porpora dei finti coralli" che all'interno delle botteghe degli orefici "rosseggiava nel sodo dei lavori arabescati in argento"³⁴.

L'Argananzio, autore del detto volume, nella elencazione di alcuni addobbi festivi descrive altari "sfoggiatamente abbelliti" con "ricche ordinanze di fiori, candelieri d'argento e reliquari", a copertura dei quali erano "pali" "ricamati con coralli e pietre preziose"³⁵.

Probabilmente file di coralli apparivano anche nei ricami d'oro di cui parla il D'Ambrosio a proposito di uno stendardo di "damasco cremisino a due facce di seta" che stava "sospeso in alto nel mezzo della strada dei mercatanti dei Banchi". "Il ricamo", scrive infatti l'autore, era "distinto in numerose quantità di fiori preziosi nobilmente lavorati" ed era "impietrato massiccio"³⁶.

La produzione dei manufatti preziosissimi di gemme, che durante il Seicento influenzò l'arte del commesso di pie-

³⁴ D. ARGANANZIO, *cit.*, p. 97.

³⁵ IDEM, *op. cit.*, p. 107.

³⁶ G. D'AMBROSIO, *cit.*, p. 25.

tre dure³⁷, rappresentò l'aspetto più significativo della cultura tessile siciliana il cui precedente più aulico va ricercato nella tessitura bizantina.

L'arte di unire la produzione dei telai a quella dell'oreficeria e del gioiello è infatti di piena ascendenza orientale, ma poté in seguito perfezionarsi in Sicilia dietro la sollecitazione delle mode continentali. L'*Opus Anglicanum* rappresentò ad esempio un'esperienza artistica a cui il ricamo locale, tra Cinquecento e Seicento, poté far riferimento nella produzione di stoffe operate con preziosi.

Tra l'XI e il XII secolo i tessuti provenienti da Bisanzio circolavano frequentemente in Italia e molto anche in Sicilia, presso la corte normanna.

La presenza di questo genere di manufatti assieme ai prodotti dell'oreficeria veneziana che durante il XIII e XIV secolo raggiungevano frequentemente il porto di Messina, finì col sollecitare nelle maestranze locali una particolare sensibilità per i valori cromatici.

Lanza di Scalea ci informa che gemme e seterie erano gli oggetti di scambio più frequenti tra l'isola e Venezia e che "ogni nuova maniera di vestire" ed "ogni esotica manifestazione del lusso" "era adottata" in primo luogo dalle donne di Messina³⁸ le quali andavano acconciate con "tutte quelle minuterie imposte dalla moda" del tempo³⁹.

A questi precedenti culturali si aggiunse l'influenza dell'arte tessile catalana che produceva stoffe particolarmente pregiate tramate con oro e argento. Ma per l'evoluzione di quel settore dell'arte tessile in cui il ricamo era associato al gioiello fu decisiva l'influenza della produzione orafa.

In Sicilia l'oreficeria seguì un percorso parallelo a quello della tessitura e si dimostrò altrettanto sensibile agli esiti della produzione continentale.

La gioielleria celtica esercitò sulle maestranze locali un fascino perdurante nei secoli attraverso l'ininterrotto succedersi delle dominazioni settentrionali (Normanni, Svevi, Angioini)⁴⁰. Dalla

³⁷ Il D'Ambrosio alla fine del Seicento scrive che i marmi erano trattati come tessuti ricamati poiché venivano "commissi di diaspri, smaldi, pietre dette di calcara", IDEM, *op. cit.*, pp. 488-489.

³⁸ P. LANZA DI SCALEA, *cit.*, pp. 16-17 e p. 86. Le donne di Messina "sul cadere del secolo XIII" andavano inoltre "fastose per loro teste adorne a maniera di torri, la quale acconciatura

fu per parecchi secoli molto in voga presso le corti bizantine", p. 17.

³⁹ IDEM, *op. cit.*, p. 156.

⁴⁰ All'influenza degli smalti celtici fa riferimento G. TESCIONE, 1973, *cit.*, pp. 127-28; cfr. inoltre P. LANZA DI SCALEA, *cit.* p. 25. "Molti oggetti" scrive l'autore "provenienti dalla Francia [...] arrecò la regina Eleonora in Sicilia".

Spagna giunse inoltre il ricamo dell'arte degli smalti traslucidi, particolarmente intensa nei territori di Barcellona e Valenza, dove alcuni artisti siciliani perfezionarono le loro tecniche⁴¹.

Un dossale del tesoro del duomo di Palermo, datato 1524, costituisce un'opera di doppio interesse artistico per la contemporanea applicazione di materiali e tecniche provenienti dall'arte del ricamo e dell'oreficeria.

La parte superiore del paliotto risale agli anni del *tiraz* di Ruggero II. In essa su un fondo di velluto cremisi è stato realizzato un ricamo in perle, tra cui, oltre ai motivi iconografici consueti al repertorio tessile, spiccano emblemi religiosi ed araldici eseguiti in oro, argento e smalto. Un'altra testimonianza, questa volta pittorica, della cultura tessile associata ai preziosi proviene da una Madonna della Galleria Regionale che il Lanza di Scalea cita e descrive come "suntuosamente arricchita" nel manto di perle e gemme⁴². L'estrosa creatività barocca accrebbe durante il Seicento e il Settecento il gusto per gli effetti preziosi; la stessa religione, commenta il Lanza di Scalea, "non serviva che di mezzo

a pompe maggiori, a più appariscenti costumanze"⁴³. Contemporaneamente l'ascesa della produzione in campo tessile e la scoperta, lungo le coste occidentali dell'isola e nelle spiagge dello stretto, di coralli e altre pietre marine fornivano all'aristocrazia siciliana una gran quantità di quel materiale pregiato tanto richiesto a completamento dei sontuosi costumi.

Dal Quattrocento fino alla fine del Settecento l'aristocrazia siciliana andò in giro ornata di "gemme multicolori" di "rubini", "smeraldi", "balasci", che brillavano "tra i riflessi della seta e del velluto"⁴⁴.

Le pietre preziose finirono col divenire dunque "indispensabile completamento di ogni corredo dal più modesto al più ricco"⁴⁵.

Dalla moda continentale proveniva l'esempio di Maria dei Medici che nel 1606, per il battesimo del figlio, indossò un magnifico abito su cui "erano cuciti trentaduemila pietre preziose e tremila diamanti"⁴⁶.

Nel 1606 il Buonfiglio scrisse che le donne messinesi andavano in giro "cariche di mille mascalcie" e che "varian-

⁴¹ IDEM, *op. cit.*, p. 223.

⁴² IDEM, *op. cit.*, p. 162.

⁴³ IDEM, *op. cit.*, p. 68.

⁴⁴ IDEM, *op. cit.*, p. 162.

⁴⁵ IDEM, *cit.*, p. 67. "Spose di calzolari [...]

portavano vesti ricamate con perle, con mirabile arte intratessute d'oro, d'argento e di seta".

⁴⁶ La notizia, del resto assai nota, è riferita sempre da P. LANZA DI SCALEA, *op. cit.*, p. 162.

do di giorno in giorno le fogge del vestire, e spregiando i guarnimenti con le rispranghe dell'oro" erano "divenute a' ricami di canottiglio d'oro e d'argento di martello tramezando le perle con le gioie"⁴⁷.

Queste abitudini suntuarie non risparmiavano neanche gli uomini che andavano in giro con "collari a varie divise", "hora con ricchi lavori" e "hora con la sola tela", i quali ornamenti, commenta il Buonfiglio, "erano con spesa intollerabile usati indifferentemente da gli huomini e dalle donne"⁴⁸.

Esempi di lusso smodato giungevano alla cittadinanza dai dominatori spagnoli e dalla classe dirigente.

I magistrati della città apparivano "spesso riccamente adorni con vaghe fogge e preziosi addobbi di gemme sparse sulle vesti e sui destrieri"⁴⁹.

Il Mauceri racconta che in occasione dei festeggiamenti in onore di Filippo V, il governatore spagnolo si presentò "in vesti pomposissime" e "con una cintura di gemme sul cappello"⁵⁰.

⁴⁷ G. BUONFIGLIO-COSTANZO, *cit.*, lib. VII, p. 51. Sull'uso delle gemme nell'abbigliamento vedi pure G. D'AMBROSIO, *cit.*, pp. 217, 219, 224.

⁴⁸ G. BUONFIGLIO-COSTANZO, *op. cit.*, lib. VII, p. 51.

⁴⁹ E. MAUCERI, 1924, *cit.*, p. 44.

⁵⁰ *Ibidem*: "Il governatore Di Sancio" era accompagnato da "una guardia di alabardieri in ordinanza ben vestita alla tedesca" e da un "se-

Come accadde a Venezia, gli eccessi del lusso determinarono durante il Settecento un rilassamento del costume che la curia romana sentì il dovere di frenare. In un memoriale del tempo⁵¹ si legge una curiosità riguardante l'intervento del papa contro le donne messinesi "le quali andavano con il petto e mammelle scoperte". L'editto ebbe il suo effetto ma le "damigelle dell'eccellentissima signora ambasciatrice di Spagna", continua l'autore del memoriale, perseverarono nel presentarsi in "chiesa con le spalle e mammelle che sporgevano affatto dal busto"⁵².

Le manifestazioni di lusso, condannate severamente da alcuni scrittori dell'epoca, potevano tuttavia offrire spunti felici alle maestranze, attive nel settore dell'oreficeria e del gioiello.

Un esempio può essere dato dalla statua d'argento, descritta negli *Annali dal Gallo*, che la cittadinanza messinese inviò come dono a Filippo II nel 1603⁵³.

guito di dodici staffieri ed otto lacchè riccamente adorni". Sugli aspetti suntuari di Messina vedi inoltre E. MAUCERI, *Messina nella gloria della sua arte*, Messina 1923.

⁵¹ Al memoriale fa riferimento il Mauceri che ne trascrive parte del testo, senza riportarne gli estremi, cfr. E. MAUCERI, 1924, *cit.*, p. 242.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Cfr. C.D. GALLO, *cit.*, lib. II, vol. IV, pp. 143-144. La statua era stata eseguita dall'argen-

La statua raffigurava una donna con una corona d'oro sul capo "tempestata di rubini, diamanti e perle tra le quali due a peretta di notevole valuta" e abbellita ancora da una "cintura con uguale ornamento di gioie" e da una collana d'oro a pezzi" "tutta parimenti ingemmata di diamanti e rubini fra i quali nel luogo più cospicuo il celebre diamante del fu Alfonso re di Napoli"⁵⁴.

Molte altre opere di oreficeria, tra cui l'esempio più celebre è fornito dalla manta di Innocenzo Mangani, ci appaiono profondamente influenzate dai gusti della società contemporanea.

Per questo ritengo che il riferimento ad alcuni aspetti dei costumi barocchi sia stato indispensabile ai fini di un esa-

me della cultura tessile locale. Dal XIV al XVIII secolo, quest'ultima è stata infatti caratterizzata da un vivace preziosismo decorativo naturalmente indotto dalle richieste sul mercato di stoffe o di arredi particolarmente pregiati in cui i tessitori e i ricamatori avevano fatto largo uso di filato d'oro, di perle, coralli, e altre gemme. Il ricamo era la tecnica abitualmente più adottata per questo genere di tessuti operati in quanto fermava le gioie alle stoffe e ne valorizzava la lucentezza attraverso gli effetti di rilievo del filato d'oro.

I manufatti, di cui riporto le schede analitiche, credo rappresentino adeguatamente questo aspetto della cultura tessile siciliana.

tiere Vincenzo D'Angioja. Sull'argomento vedi G. BARBERA, *V. D'Angioja*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma (in corso di stampa),

ad vocem.

⁵⁴ C.D. GALLO, *op. cit.*, pp. 143-144.

SCHEDE ANALITICHE

SCHEDA n. 1.

CASALVECCHIO SICULO, CHIESA MADRE.

PIANETA (figg. 1, 2) STOLA; MANIPOLO; SOPRACALICE; VELO; BORSA (fig. 3).
Sec. XVIII(?)

STATO DI CONSERVAZIONE	buono. Parziale vetrificazione di alcune fasce della seta di fondo. Coralli mancanti in alcune parti del ricamo. Si evidenziano zone di elementare rammendo.
DIMENSIONI	parte anteriore cm. 63 × 97, parte posteriore cm. 61 × 102.
MATERIALE DA RICAMO	filo d'oro, cordonetto d'oro. Grani di corallo. Fondo di seta bianca con rinforzo interno di seta rosa e di seta bianca.
TECNICA	punto passato, imbottito con feltro-cartone. Ricamo "a fili ondulati" e punto "a cordoncino". Gallone che borda i lati esterni, lo scollo, le spalle, cm. 1,3 con frangia di filo d'oro e cordonetto d'oro, consunto, cucito a mano. Uguale gallone guarnisce la stola, il manipolo, il sopra-calice, il velo, la borsa. Fodera di seta color ottanio con tre cuciture di unione orizzontale.
NOTIZIE CRITICHE	Nel verbale di consegna del novembre 1932, firmato dal consegnatario del tempo (alla presenza del delegato arcivescovile e del delegato del prefetto di Messina) il paramento è descritto come "pianeta lavorata in oro e in coralli". In base a notizie non documentate la pianeta, indossata soltanto nelle funzioni di rito solenne, risalirebbe al '600, ma la tipologia del disegno che si attiene a motivi vegetali esotici e geometrizzanti lascia supporre una data di esecuzione posteriore, inizi del '700, quando il gusto di soggetti orientali, genericamente definiti "bizarre" si era largamente diffuso nella cultura tessile occidentale.



Fig. 1

Sia sul davanti che sul retro della pianeta appare un motivo a palmetta che dalla parte centrale del tessuto, delimitata verticalmente da due galloni dorati, si prolunga in una successione di ornati disposti in senso rigorosamente speculare fino agli estremi dell'abito liturgico. Alcune figurazioni geometriche racchiudono un fondo campito a piccoli rombi in cui spicca il contrasto cromatico del rosso del corallo e dell'oro del filato. L'estrema stilizzazione di questi ornati riconduce alle astratte forme del decorativismo orientale.

Ad esso sono ispirati i motivi esotici laterali posti in successione decrescente da cui fuoriescono dei raggi, come le ariste di una spiga (fig. 2).

Questo genere di composizione può avere avuto un lontano precedente nel "luen", motivo simbolico dei tessuti cinesi. Ad esso sembrano ispirarsi le forme rotonde della figurazione e i raggi che nell'antico motivo cosmogonico orientale simboleggiavano l'origine della vita.

Il tema centrale della palmetta è anch'esso il prodotto di numerose rielaborazioni cui andò incontro, nella produzione tessile occidentale, la tipologia dell'albero della vita spesso lotiforme.

Alle estremità inferiori della pianeta compaiono disegni astratti a tetto di pagoda, frutto sicuramente di una elaborazione dei motivi delle "chinoiserie" rese popolari in Italia nei primi decenni del sec. XVIII dalle porcellane veneziane.

STOLA cm. 8 × 202; parti terminali cm. 22. La fodera presenta una cucitura di unione. Al centro delle parti terminali appare una croce stilizzata da cui fuoriescono raggi serpentine. Lo stesso motivo si ripete nel manipolo.

MANIPOLO cm. 7,5 × 88; parti terminali cm. 20.

SOPRACALICE (fig. 3) cm. 15,5 × 15,5. Fodera bianca applicata a mano in epoca recente. Supporto interno di cartone. Al centro della composizione decorativa la croce si adegua alle forme della tipologia bizantina.

VELO cm. 69 × 67,5; cattivo stato di conservazione; la seta è macchiata e si sgretola al tatto. Al centro, iscritto in un cerchio, chiuso intorno da foglie di iris è il monogramma di Maria Regina.

BORSA (fig. 3) cm. 24 × 24,5; supporto interno di cartone; il gallone che borda i lati è consunto.

Negli accessori viene ripreso lo stesso genere di decorazione astratta e stilizzata della pianeta.



Fig. 2



Fig. 3

MESSINA, MUSEO REGIONALE.

PALIOOTTO DELLA CIAMBRETTA

Figg. 4, 5, 6, 7. Sec. XVII.

STATO DI CONSERVAZIONE buono. Diverse parti del ricamo staccate dal supporto di tela. Lame d'oro slegate dal fondo. Fenomeno di deterioramento del filato. Mancanti coralli ed altri preziosi.

DIMENSIONI cm. 105 × 235.

MATERIALE DA RICAMO filato ritorto d'oro e d'argento. Cordoncino d'argento. Filo di seta ritorto con filo di oro, canutilgia d'argento con anima a più fili di seta bianca. Cordone a due capi di filato d'argento ritorto. Filo di seta color ametista usato per fissare granate e coralli. Applicazioni di coralli, minutissime perle, madreperle, granate, corniole. Cera. Supporto ligneo e fondo di tela.

TECNICA Il fondo di tela steso su un supporto di legno è interamente ricoperto da ricamo "a cordoncino" in base al quale ogni filo d'oro è fermato alla tela da punti di seta appena visibili. Sulla superficie così ottenuta è stato realizzato il rilievo con imbottitura di frammenti di corda e di fiocchi di seta gialla che, in alcune zone, il parziale distacco del ricamo ha evidenziato.

L'imbottitura è trattenuta da una custodia di tela ricoperta di seta bianca. Su di essa è applicato il ricamo "a fili distesi". L'argento lamellare in alcune zone è arricciolato. Una cornice tessile a rilievo con fasce parallele di corallo e filato d'oro borda i terminali del paliotto. L'incarnato dei personaggi è realizzato in cera. Alcune figure (il cagnolino, la sedia Savonarola, la parte superiore del cammello e la tenda reale) sono rese con pietre dure.



Fig. 4

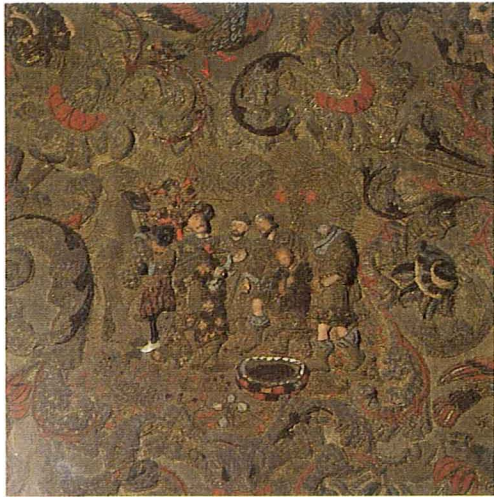


Fig. 5

NOTIZIE CRITICHE Proveniente dalla Chiesa di S. Gregorio. Il paliotto faceva parte di un gruppo di arredi liturgici che la nobildonna Giulia Alliata Spatafora aveva offerto alle monache di S. Gregorio per la decorazione della Cappella della Ciambretta, da cui il dossale derivò il nome. Esso è pertanto sicuramente posteriore al 1628, data di ultimazione dei lavori della cappella. Lo svolgimento pienamente barocco delle forme della decorazione floreale suggerisce come collocazione cronologica del manufatto la seconda metà del Seicento.

Il motivo decorativo di fondo è costituito, in basso al centro, dalla tradizionale foglia d'acanto ritratta in forma auricolare.

Ai due lati del paliotto l'originario modello della foglia si alterna in capricciose forme a volute e a piume di ventaglio.

Vivaci elementi floreali, tra cui predomina la rosa 'Tudor', si intrecciano ai tralci di fogliame. Tra di essi appaiono pappagalli due dei quali, in posizione rampante e divergente, sono rappresentati in modo conforme alla tradizione tessile.

Pur facendo parte di un repertorio iconografico molto antico in un certo senso usurato, gli elementi decorativi del paliotto esprimono una forte esuberanza inventiva. Il ritmo della composizione si interrompe tre volte con scene del Vecchio Testamento riguardante la vita di Giuseppe. In esse assumono risalto i valori plastici e cromatici. A sinistra (fig. 5) è forse rappresentato, con ambientazione naturalistica, il tentativo di uccisione di Giuseppe bambino da parte dei fratelli che cercano di gettarlo in un pozzo. Al centro (fig. 6) arredi e costumi di gusto orientale alludono all'interno di un palazzo egizio ove avvenne l'incontro fra Giuseppe e il Faraone. La scena di destra (fig. 7) raffigura forse, in un ambiente casalingo, il protagonista nell'atto di riconciliarsi con i fratelli.

BIBLIOGRAFIA G. CONSOLI, *Messina, Museo Regionale*, Messina 1980 pp. 118-119. Per le notizie di carattere storico si veda G. LA CORTE CAILLER, *La donna nella beneficenza in Messina dal XII al XIX secolo. Notizie e documenti*, in "Atti della R. Accademia Peloritana", Messina 1913, vol. XXVI, pp. 15 e ss.; IDEM, *Museo civico di Messina*, 1901, Messina, 1981, p. 17. Per un'analisi stilistica e critica più dettagliata del manufatto si veda B. MACCHIARELLA, *Il paliotto della Ciambretta. Un polimorfismo linguistico*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e

Moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Messina" nn. 5-6.

Una breve descrizione del paliotto è data anche da G. TESCIONE, *Il corallo nella storia e nell'arte*, Napoli 1965, p. 280; IDEM, *Il corallo nella arti figurative*, Napoli 1973.



Fig. 6

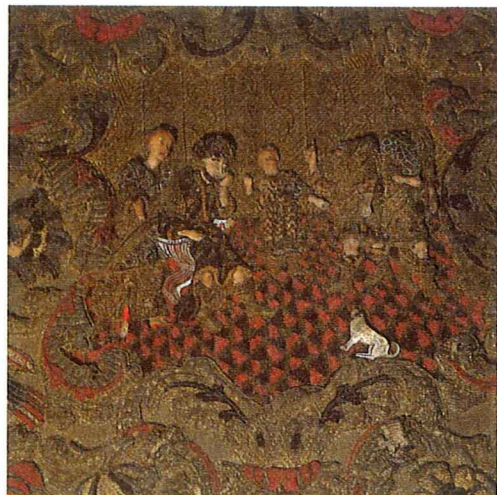


Fig. 7

MESSINA, MONASTERO DI MONTEVERGINE.

PALIOOTTO

Figg. 8, 9. Sec. XIX (?)

STATO DI CONSERVAZIONE ottimo. Alcune lame d'argento slegate dal fondo. Sul retro toppe di rinforzo.

DIMENSIONI cm. 87 × 256.

MATERIALE DA RICAMO filo di seta di tre differenti sfumature di colore (beige, marrone chiaro, marrone scuro); filo ritorto di seta e d'oro, filo ritorto di seta e d'argento, filo d'argento riccio, filo d'oro riccio, cordonetto d'argento e d'oro di diverse dimensioni, argento lamellare, oro lamellare, canutiglia di seta marrone, canutiglia d'oro. Tracce di colore. Applicazioni di corallo rosa, paillettes, supporto di tela, imbottita di juta.

TECNICA Le lame d'argento che ricoprono per intero il supporto di tela sono stese orizzontalmente sul fondo con la tecnica del 'point couché'. Punto raso. Ricamo 'a cordoncino', aderente alla tela di fondo con punti di fermatura di cotone bianco; tracce di colore sulla tela determinano effetti di chiaro scuro. Cornice di legno dorato che riveste il terminale superiore (cm. 9 × 256) ed il terminale inferiore (cm. 13 × 256).

NOTIZIE CRITICHE Il paliotto è citato nell'inventario compilato dalla Madre Badessa del Monastero di Montevergine nel 1966 in seguito alla visita, in data 1963, di Monsignor Fasola, arcivescovo di Messina.

Il paliotto rivestiva l'altare maggiore della chiesa di Montevergine in occasione delle grandi festività.



Fig. 8



Fig. 9

Su uno sfondo interamente d'argento campeggia un vaso baccellato originato da una corona di foglie d'acanto le quali si sviluppano con andamento divergente e simmetrico in due ampie volute alle cui estremità traggono origine foglie di vite, grappoli d'uva e spighe di grano di indubbio significato eucaristico.

Dal vaso fuoriescono un giaggiolo e morbide peonie che reclinano ai lati (fig. 9). La tipologia di questi fiori è assimilabile a quella presente nelle composizioni a giardino diffuse sui tessuti settecenteschi (cfr. Prato, Museo del tessuto, broccato XVIII sec., coll. Bertini, inv. n. 507 in BONITO FANELLI, 1975, scheda 88, p. 145). Quattro allegri festoni riprendono i motivi floreali del vaso introducendo una nota di vivacità che contrasta con la classica compostezza del soggetto centrale.

Grani di corallo, riuniti a gruppetti di otto o nove, formano le rosse inflorescenze del giaggiolo e delle rose "Tudor". Non si può fare a meno di ravvisare un legame tra questi semi floreali e i granati delle melograne aperte dei velluti operati cinquecenteschi la cui genesi risulta essere siciliana (cfr. A. SANTANGELO, 1956, p. 8). L'ascendenza è dedotta da un frammento del XII secolo del Kunstgewerbe Museum di Dresda.

Ai lati del manufatto liturgico due volute architettoniche addobbate con fiori e foglie d'alloro sembrano voler comprendere il soggetto centrale all'interno di una architettura.

Il corallo oltre a descrivere i dettagli realistici dei fiori fa da contrappunto cromatico alla composizione.

L'iterazione di alcuni motivi di piena ascendenza classica, come le cornici poste alla estremità superiore ed inferiore del dossale, ci inducono a collocare questo prodotto artistico nella prima metà del XIX secolo.

MESSINA, MONASTERO di MONTEVERGINE.

PALIOOTTO DELLA SACRA LETTERA

Figg. 10, 11. Sec. XVIII (?)

STATO DI CONSERVAZIONE	buona. Mancanti diversi coralli, madreperle, altri preziosi e lame d'oro arricciate. Alcune pietre verdi sono state sostituite da pietre rosse.
DIMENSIONI	cm. 90 × 193.
MATERIALE DA RICAMO	filo d'argento ritorto, filo d'oro ritorto, filo d'oro riccio, cordonetto d'argento, cordonetto d'oro di grosse dimensioni, argento lamellare, oro lamellare, canutiglia d'oro. Applicazioni di corallo rosa e di pietre dure. Supporto di tela.
TECNICA	le lame d'argento aderiscono verticalmente alla tela di fondo, mediante la tecnica del 'point couché'. I punti di fermatura appaiono legati in diagonale sul rovescio della tela di fondo. Rilievo con imbottitura di juta (?) rivestito con ricamo 'a cordoncino'.
NOTIZIE CRITICHE	riportato nell'inventario, <i>cit.</i> , cfr. scheda n. 3. Fino agli anni precedenti alla prima guerra mondiale il paliotto era esposto durante le festività ai piedi di uno degli altari minori della chiesa di Montevergine (da sinistra il più vicino all'altare maggiore) dedicato alla Madonna della Lettera. La stampa, chiusa in un ovale al centro del paliotto, protetta da un vetro e probabilmente sostitutiva di una più antica tela, raffigura la Madonna della Lettera con S. Paolo e tre dei quattro ambasciatori.



Fig. 10



Fig. 11

Attorno ad un medaglione centrale in cui è raffigurata la consegna della Sacra Lettera si svolge una decorazione festosa di fogliame e fiori. Vi predominano quattro palme le cui estremità ricurve accolgono rose 'Tudor'. L'impostazione della foglia a forma di voluta, che si chiude a meandro per contenere un elemento floreale, rappresenta un motivo ricorrente nei fregi dei mobili settecenteschi e in altri manufatti ricamati del luogo (cfr. Messina, Museo regionale, paliotto della Ciambretta, fig. 4). Il motivo a voluta è riproposto in senso verticale da altri quattro rami e foglie lanceolate, inferiori, per dimensioni, ai precedenti.

Dall'impostazione di questi elementi decorativi la struttura del paliotto risulta rigorosamente ortogonale e la simmetria è confermata dai particolari meno significativi della decorazione.

Le forme a lumachelle dei boccioli di rosa sparsi attorno alla zona centrale (fig. 11), ci inducono a stabilire rapporti analogici con alcuni fregi dell'oreficeria messinese a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo (cfr. gli otto candelabri del tesoro del duomo di Messina e la cornice d'argento per cartagloria del Museo regionale di Messina; opere eseguite nella bottega Juvara).

Un intreccio di nastri in ricamo d'oro alternati a fiori di corallo delimita i terminali del paliotto. La esuberanza stilistica del ricamo è dovuta al prevalere dei valori cromatici e alla presenza di motivi decorativi ibridamente desunti dalla tessitura e dall'oreficeria.

L'eclettismo linguistico e l'enfasi richiamano le forme plateresche delle decorazioni spagnole.

MESSINA, MONASTERO DI MONTEVERGINE,
CAPPELLA DELLA BEATA EUSTOCHIA.

PALIOFFO DI S. FRANCESCO

Figg. 12, 13. Sec. XIX (?)

STATO DI CONSERVAZIONE	buono. Diversi depositi di polvere hanno spento la lucentezza della seta di fondo.
DIMENSIONI	cm. 82 × 160.
MATERIALE DA RICAMO	filo d'oro liscio, riccio, ritorto. Lame d'oro. Applicazioni in corallo rosa. Pietre dure. Fondo di seta con trama d'argento.
TECNICA	punto a rilievo con imbottitura di ovatta (?). Ricamo 'a cordoncino'. Cornice in rame dorato, che all'interno del paliotto racchiude in tre distinti riquadri le composizioni principali del ricamo, cm. 2 di spessore. Dimensione del riquadro centrale cm. 30 × 45. Dimensione dei riquadri laterali cm. 33 × 58,5 Una cornice in rame dorato percorre i terminali del paliotto.
NOTIZIE CRITICHE	Il paliotto è riportato nell'inventario del 1966, <i>cit.</i> , cfr. scheda 3. Il simbolo di S. Francesco, espresso nel riquadro centrale, indica il carattere francescano della chiesa.

Al centro del dossale racchiuso da una cornice in rame dorato è il simbolo di S. Francesco rappresentato dall'incrocio di due mani entrambi con stimate, di cui quella del Santo si distingue dalla mano di Cristo per il terminale della manica del saio.

Al centro di questa immagine simbolica una croce irradia raggi di rosso corallo. Nei due riquadri laterali il ricamo descrive un medesimo soggetto: rose, gigli e tulipani fuoriescono da un'anfora ispirata alle forme classiche della produzione argenteria; alla base di essa sono annodati due classici festoni (fig. 13). Una decorazione a rami fioriti percorre, al di fuori dei tre riquadri, il fondo di seta.



Fig. 12



Fig. 13

In alto nastri sottili rinviano, con la semplice eleganza delle loro linee, ai motivi nastroforni dello stile impero, il che può indurci a collocare cronologicamente il manufatto nel XIX secolo.

L'accostamento dell'oro lamellare al filato d'oro produce nel ricamo delle vibrazioni di luce analoghe agli effetti dei velluti alluciolati del Rinascimento.

Isolata, al centro del paliotto, è una corona, (fig. 12). Il diadema incastonato di pietre comuni e profilato in corallo, si riallaccia alla produzione orafa locale (di cui alcuni diademi si conservano al Museo) ed è conforme alla tipologia del gioiello posto a coronamento delle mante delle Madonne. (Cfr. Messina, Museo Regionale, mante XVII e XVIII sec.)

Nella raffigurazione del diadema, oltre alle ragioni di carattere religioso e celebrativo ed all'influenza dell'arte orafa, gioca probabilmente un ruolo determinante il peso della tradizione tessile che durante il Cinquecento aveva delegato alle corone una funzione di raccordo delle decorazioni floreali ad ogiva o a rose polilobate.



Fig. 14



Fig. 15

p. 40, fig. 21) e perfino in alcuni prodotti dell'oreficeria locale (cfr. Messina, cattedrale, paliotto, attribuito a Francesco Juvara) (t. VI). L'imitazione del ricamo che appare sullo sfondo del paliotto è sorprendentemente simile al motivo quadrigliato del paliotto della Passione. Ai due lati del dorsale sono composti i simboli della passione; a destra: la croce, i chiodi, la scala e la corona di spine; a sinistra il calice, la colonna, la tunica di Cristo (realizzata interamente in corallo), il galletto nella tradizionale posizione dell'uccello rampante, qui raffigurato non tanto nella sua valenza decorativa quanto nel suo significato simbolico (il tradimento che avvenne in coincidenza col canto del gallo) (fig. 15).

Lungo il terminale superiore il paliotto è percorso da una decorazione floreale il cui precedente tipologico può essere individuato nella composizione "a ramages fleuries" dei tessuti settecenteschi.

In alto nastri sottili rinviano, con la semplice eleganza delle loro linee, ai motivi nastriformi dello stile impero, il che può indurci a collocare cronologicamente il manufatto nel XIX secolo.

L'accostamento dell'oro lamellare al filato d'oro produce nel ricamo delle vibrazioni di luce analoghe agli effetti dei velluti alluciolati del Rinascimento.

Isolata, al centro del paliotto, è una corona, (fig. 12). Il diadema incastonato di pietre comuni e profilato in corallo, si riallaccia alla produzione orafa locale (di cui alcuni diademi si conservano al Museo) ed è conforme alla tipologia del gioiello posto a coronamento delle mante delle Madonne. (Cfr. Messina, Museo Regionale, mante XVII e XVIII sec.)

Nella raffigurazione del diadema, oltre alle ragioni di carattere religioso e celebrativo ed all'influenza dell'arte orafa, gioca probabilmente un ruolo determinante il peso della tradizione tessile che durante il Cinquecento aveva delegato alle corone una funzione di raccordo delle decorazioni floreali ad ogiva o a rose polilobate.

MESSINA, MONASTERO DI MONTEVERGINE,
CAPPELLA DELLA BEATA EUSTOCHIA.

PALIOOTTO DELLA PASSIONE

Figg. 14, 15. Sec. XIX.

STATO DI CONSERVAZIONE	buono. Ossidazione del filato d'oro. Diversi depositi di polvere.
DIMENSIONI	cm. 77 × 167.
MATERIALE DA RICAMO	filo d'oro riccio, lame d'oro, fondo di seta con trama d'argento. Applicazioni di corallo tondo e a grani di riso. Supporto di tela.
TECNICA	ricamo 'a cordoncino' con imbottitura di ovata (?). Gallone che borda i terminali, consunto, cm. 1. Una banda ricamata, cm. 9 × 205, in oro e corallo su seta a motivi floreali, riveste la modanatura superiore della cornice lignea.
NOTIZIE CRITICHE	Il paliotto è riportato nell'inventario del 1966, <i>cit.</i> , cfr. scheda 3. Esso era destinato a rivestire la base dell'altare della Passione (nella navata della chiesa di Montevergine alla destra dell'altare maggiore).

Il modulo compositivo della decorazione è dato da un motivo a cartiglio, riconducibile agli ornati parietali della produzione messinese dei "mischì" e "tramischì" (cfr. Messina, Museo Regionale, frammenti in tarsia a rilievo provenienti dalla chiesa di S. Nicola), o desunto dalle decorazioni araldiche.

All'interno di questa decorazione, che al centro del dossale fa da cornice all'immagine della Sacra Sindone, è leggibile una composizione a piccoli rombi che includono fiori d'oro e corallo (fig. 15). Lo stesso tipo di quadrigliatura si ripete, in dimensioni inferiori, negli altri ornati a cartiglio. Il modulo decorativo a griglia, singolare riduzione dei motivi a rete delle trine settecentesche, è ravvisabile in numerosi tessuti di produzione siciliana (cfr. Monreale, chiesa di S. Antonino Abate, pianeta, XVIII sec., in F. PODREIDER, 1928, p. 277, fig. 306) e continentale (cfr. Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, pianeta, in D. HEINZ, 1972, Scheda n. 33,



Fig. 14



Fig. 15

p. 40, fig. 21) e perfino in alcuni prodotti dell'oreficeria locale (cfr. Messina, cattedrale, paliotto, attribuito a Francesco Juvara) (t. VI). L'imitazione del ricamo che appare sullo sfondo del paliotto è sorprendentemente simile al motivo quadrigliato del paliotto della Passione. Ai due lati del dorsale sono composti i simboli della passione; a destra: la croce, i chiodi, la scala e la corona di spine; a sinistra il calice, la colonna, la tunica di Cristo (realizzata interamente in corallo), il gallo nella tradizionale posizione dell'uccello rampante, qui raffigurato non tanto nella sua valenza decorativa quanto nel suo significato simbolico (il tradimento che avvenne in coincidenza col canto del gallo) (fig. 15).

Lungo il terminale superiore il paliotto è percorso da una decorazione floreale il cui precedente tipologico può essere individuato nella composizione "a ramages fleuries" dei tessuti settecenteschi.

SIRACUSA, CATTEDRALE.

CORTINE DEL BALDACCHINO

Figg. 16; 17; 18; 19; 20. Sec. XVIII.

- STATO DI CONSERVAZIONE il ricamo si mantiene pressochè intatto, il raso di fondo presenta varie zone sdrucite ed un aspetto di parziale vetrificazione.
- DIMENSIONI cortine laterali cm. 52 × 274. Cortina anteriore e posteriore cm. 57 × 170.
- MATERIALE DA RICAMO filato d'argento e d'oro, lame d'argento e d'oro, filo ritorto d'oro, filo di seta marrone di diverse tonalità, lacci di cotone e di seta avvolti a spirale da lame di argento. Applicazioni in corallo rosa a grani tondi ed ovali. Fondo di raso bianco, rinforzo interno di tela di cotone bianca, fodera di seta bianca. Imbottitura di fili di corda pressati.
- TECNICA punto passato, punto pieno, punto steso, punto pittura, punto erba. Ricamo "a cordoncino", ricamo "a fili distesi", ricamo con imbottitura di fili corti, ricamo con fili alluciolati.
- NOTIZIE CRITICHE Probabilmente il fondo di seta bianco è stato sostituito all'originale in epoca non certo recente come si nota dallo stato di vetrificazione della seta. La sostituzione è accertabile dalla presenza di punti di fermatura lungo i contorni del ricamo, impiegati appunto per applicare l'antico *opus* ad un nuovo supporto.
Le cortine del baldacchino non appaiono citate nell'inventario della cattedrale redatto nel 1693 in seguito alla visita pastorale del Vescovo Mons. Asdrubale Termini (cfr. P. MAGNANO, *Inventario della cattedrale di Siracusa*, in: "Archivio Storico Siracusano" N.S., IV (1975-76), pp. 115 e ss.



Fig. 16



Fig. 17

La data di esecuzione del manufatto è dunque posteriore al 1693.

Il ritmo compositivo delle quattro cortine non varia. Pressochè identico è infatti lo svolgimento del disegno ad ampie girali di nastri concentriche al cui interno sono raffigurate figure simboliche (fig. 16). In esse si esprime una valenza realistica assente sul resto della decorazione che tende verso linee e forme stilizzate.

Al centro della cortina anteriore è raffigurato, in filato d'oro riccio, il Sacro Agnello, in cui le pieghe del manto sono realisticamente descritte dai rilievi ondulati del ricamo. L'animale stringe a sé la croce attorno alla quale un nastro reca l'iscrizione: *Ecce Agnus Dei* (fig. 17).

Sulla cortina posteriore è raffigurato nell'atto di imboccare i suoi nati un pellicano (fig. 18). Ad esso l'iconografia cristiana affida un valore allegorico in cui è ravvisabile il sacrificio di Cristo. La rappresentazione di questo soggetto è frequente nella tradizione del ricamo.

Un campione lucchese del XIV secolo (cfr. Straslund, *Museum der Stadt* in A. SANTANGELO, 1959, t. 13) comprende lo stesso tema simbolico e l'amorevole cura con cui l'uccello sostiene i propri cuccioli è ritratta nell'esemplare trecentesco, come in quello del Seicento, in modi vivacemente realistici. I grani di rosso corallo che cadono dal becco del pellicano hanno stretta attinenza col sangue di Cristo.

All'iconografia cristiana fa pure riferimento la colomba che in una delle due cortine laterali attraversa un fascio circolare di nubi (fig. 19). Il riferimento allo Spirito Santo è immediato. La forma polilobata delle nuvole, che racchiudono il soggetto sacro, riconduce ai contorni di alcuni moduli decorativi dei velluti cinquecenteschi: le rose polilobate che includevano il più delle volte melograne con valore anch'esso simbolico.

L'elemento di spicco dell'altra cortina è costituito da una vasca con zampillo a cui si dissetano due colombe (fig. 20). In esse l'esuberanza descrittiva prevale su qualsiasi significato simbolico. Il graduale alternarsi del punto passato al ricamo "a fili distesi" determina un bizzarro gioco di luci. La stessa varietà di esecuzione è riscontrabile in un'altra coppia di uccelli che beccano all'interno di un cesto.

Un ulteriore soggetto è dato da due fontane settecentesche sagomate in corallo e filato d'argento. In una predominano i valori architettonici di ascendenza classica; nell'altra, una maggiore ricchezza di particolari, tra cui quattro uccelli dalle strane forme simili a insetti, rende trascurabile l'impostazione architettonica.

La rappresentazione di fontane è un fatto consueto nell'arte del ricamo settecentesco. La ritroviamo infatti al fondo di composizioni scenografiche (cfr. paliotto della chiesa di S. Giuseppe dei Teatini di Palermo, t. I) e come tema centrale nel dossale conservato alla Galleria Regionale di Palermo (t. X).

Lo stesso soggetto compare anche nelle basi d'altare eseguite a commesso di marmo come si osserva nel paliotto in tarsia della chiesa di S. Giuseppe dei Teatini (t. III).



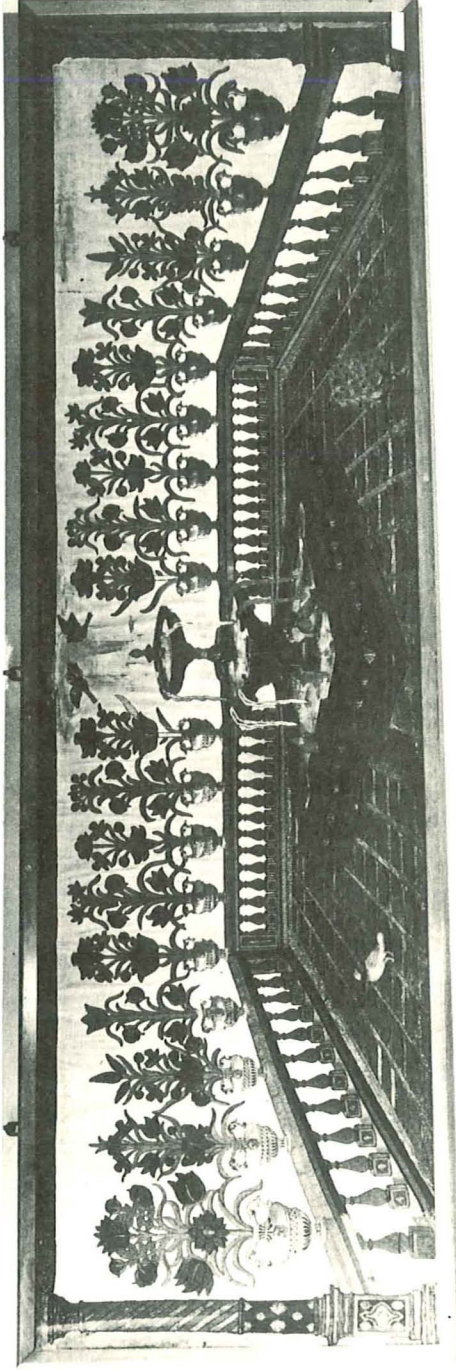
Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



t. X. Palermo, Galleria Regionale, paliotto, ricamo in corallo, sec. XVII.

PALERMO, MUSEO DIOCESANO.

PALIOOTTO

Fig. 21. sec. XVIII (?)

STATO DI CONSERVAZIONE	ottimo, trame lise della seta di fondo.
DIMENSIONI	cm. 103 × 257
MATERIALE DA RICAMO	lame d'oro, lame d'argento, filato ritorto d'oro; filato ritorto d'argento, filo "riccio" d'oro, cordonetto d'oro, cordonetto nero, filo di cotone, filo di seta bleu. Grani di corallo rosa. Seta bianca di fondo.
TECNICA	Punto pieno, punto pittura. Ricamo 'a cordoncino' fissato alla seta di fondo con piccoli punti di fermatura in cotone bianco.

Al centro del paliotto, inscritto in una cornice a cartiglio è l'*Agnus Dei* realizzato con ricamo 'a cordoncino'. Dalla sacra figura si dipartono raggi in oro lamellare; al di sotto un vaso molto stilizzato ospita fiori di loto, melagrane e mele.

Dalla parte inferiore del vaso prendono origine dei motivi nastriformi che si diramano sull'intera superficie del paliotto secondo linee ogivali e sezioni di cerchio tra loro intersecate e tangenti. Alcune composizioni floreali, l'anfora e il cartiglio della zona superiore del paliotto, racchiudono un fondo campito di lame d'oro in cui si evidenziano punti di fermatura incrociati. Altri soggetti decorativi presentano motivi geometrici a spina con fili alternati d'oro ritorto e lamellare, fermati come prima alla seta di fondo.

In alcuni motivi il corallo agisce sul disegno senza l'intervento di altro materiale da ricamo.

I fiori sono presenti nella composizione in tutte le tipologie, dalle più antiche (la foglia di loto), alle più recenti (l'iris e il tulipano).

Un doppio nodo, di chiara ascendenza tessile, riunisce da un lato e dall'altro del ricamo una coppia di rami. La figura dell'agnello cristiano posto al centro del paliotto è conforme all'impostazione degli antichi dossali e rispetta la tradizione tessile che fin dal VI-VIII sec. rappresentava l'animale sacro racchiuso in forme geometriche circolari.

Il ritmo della composizione è libero da qualsiasi interpretazione realistica.



Fig. 21

PALERMO, MUSEO DIOCESANO, SALA DI S. ROSALIA.

PALIOOTTO

Fig. 22. Sec. XVIII.

STATO DI CONSERVAZIONE	ottimo. Diverse parti mancanti del filato di seta lasciano scoperto nel supporto di tela tracce del disegno originario. Ossidazione del filato d'argento. Coralli mancanti.
DIMENSIONI	cm. 220 × 102
MATERIALE DA RICAMO	filato d'oro, cordonetto d'oro, filato di seta ritorto, filato di seta di colore giallo, senape, rosa e avana (di differente tonalità), filo di cotone bianco, tocchi di pennello di colore salmone. Grani di corallo rosa. Minutissime perle. Supporto di tela. Imbottitura di ovatta.
TECNICA	ricamo a rilievo in cui l'imbottitura di ovatta è ricoperta di filato d'oro a punto 'cordoncino'. Punto piatto, punto pittura, punto erba. La chioma degli alberi è rosa con fili di seta ariciolati. Gli effetti dell'incarnato sono affidati alla seta di fondo, dipinta di colore rosa salmone. Minutissime perle impreziosiscono il collo e il polso della Madonna e del Bambino. Al centro del paliotto è la scena di S. Rosalia che va incontro alla Madonna; in alto, tra le nuvole, il Padre Eterno e quattro angeli.
NOTIZIE CRITICHE	Il paliotto è stato eseguito dalle monache benedettine per la chiesa di S. Rosalia di Palermo consacrata nel 1725. La cornice reca la didascalia: Sicilia XVIII secolo.
BIBLIOGRAFIA	V. ABBATE, D. MALIGNAGGI, <i>Immagine di S.</i>



Fig. 22

Rosalia, Palermo 1977 (riproduzione fotografica in copertina); P. COLLURA, *S. Rosalia nella storia e nell'Arte*, Palermo 1977.

G. TESCIONE, *Il corallo nella storia e nell'arte*, Napoli 1965, p. 282.

Su di un fondo verde sottili nastri intrecciati e fiori multicolori segnano un andamento a girali. Uccellini e farfalle introducono una nota di realismo tra le eleganti composizioni floreali.

Al centro del paliotto è rappresentato, con semplice ambientazione naturalistica, l'incontro fra Santa Rosalia e la Madonna.

L'impostazione frontale delle figure, la fissità dei volti e soprattutto il gesto devozionale della Santa che incrocia le mani sul petto, ricordano l'astratta ieraticità dei mosaici paleo-cristiani. Solo le figure degli angeli, in particolare quella di sinistra, contraddicono quanto si è detto, poichè mostrano una ricerca volumetrica di ascendenza rinascimentale.

Alla base della scena, la pavimentazione policroma introduce una timida suggestione prospettica che il piatto succedersi delle scalinate immediatamente respinge, sicchè l'intera raffigurazione appare quasi schiacciata sul fondo e priva di una reale dimensione spaziale. Due note ambientali (la chiesa a sinistra e il torrione a destra) chiudono le figure in uno spazio bidimensionale che ne accentua la statica frontalità.

La rappresentazione è compresa all'interno di un arco a tutto sesto poggiante su coppie di colonne tortili che richiamano i portali barocchi di alcune chiese dell'Italia e della Spagna meridionale. La nota cromatica introdotta dal corallo abbinato al filato d'oro esalta il carattere secentesco di questo organismo architettonico.

La scelta dei colori del filato di seta si rivela sapiente soprattutto nel graduale trapasso da una tonalità all'altra e nella resa delle ombreggiature.

Le morbide cadenze dei rami fioriti e il verismo con cui sono stati raffigurati gli uccelli ricordano da vicino i ricami degli arredi secenteschi di Villa Mansi a Lucca.

PALERMO, CHIESA DI S. GIUSEPPE DEI TEATINI.

PALIOOTTO

Fig. 23. Sec. XVII-XVIII.

DIMENSIONI	cm. 109 × 210.
STATO DI CONSERVAZIONE	parziale vetrificazione della seta di fondo.
MATERIALE DA RICAMO	filo d'oro lamellare, filo d'oro ritorto, filato di seta. Applicazioni di corallo rosso a grani e di minutissime granate. Fondo di seta bianco con supporto di tela.
TECNICA	Ricamo a rilievo con punto 'a fili distesi'. Molti particolari del disegno sono del tutto affidati al corallo ed al quarzo.

Il paliotto mostra due differenti tipi di decorazione, separati da un ampio gallone frangiato. La struttura così bipartita è simile all'impostazione classica dei front'altari del periodo rinascimentale.

La banda superiore presenta al centro un recipiente circolare simile ad una alzata da tavola. Ai lati di esso la successione di foglie d'acanto e fiori forma un fitto intreccio a girali.

Nella parte inferiore il ricamo si articola attraverso più ampi ritmi compositivi.

Il giaggiolo, eretto al di sopra di un'anfora bassa e rigonfia, svolge nella simmetria dell'intera decorazione un ruolo decisamente assiale. (Si rinvia per un confronto all'analogo soggetto del paliotto del Monastero di Montevergine, scheda n. 3, fig. 9).

Ai lati dell'anfora, astratte forme di intonazione moresca suggeriscono un doppio disegno a picche capovolte da cui fuoriescono anemoni rossi e neri. Elemento essenziale della composizione è un nastro che descrive sezioni di cerchio tra di loro intersecate e tangenti le cui estremità si flettono a meandro. Il sottile e ondulato profilo di questa decorazione ricorda da vicino gli incisivi contorni dei motivi ad inferriata dei velluti quattrocenteschi.

L'associazione del corallo e del quarzo determina sulla seta di fondo un vivace contrappunto coloristico.

BIBLIOGRAFIA G. TESCIONE, *Il corallo nella storia e nell'arte*, Napoli 1965, p. 283.

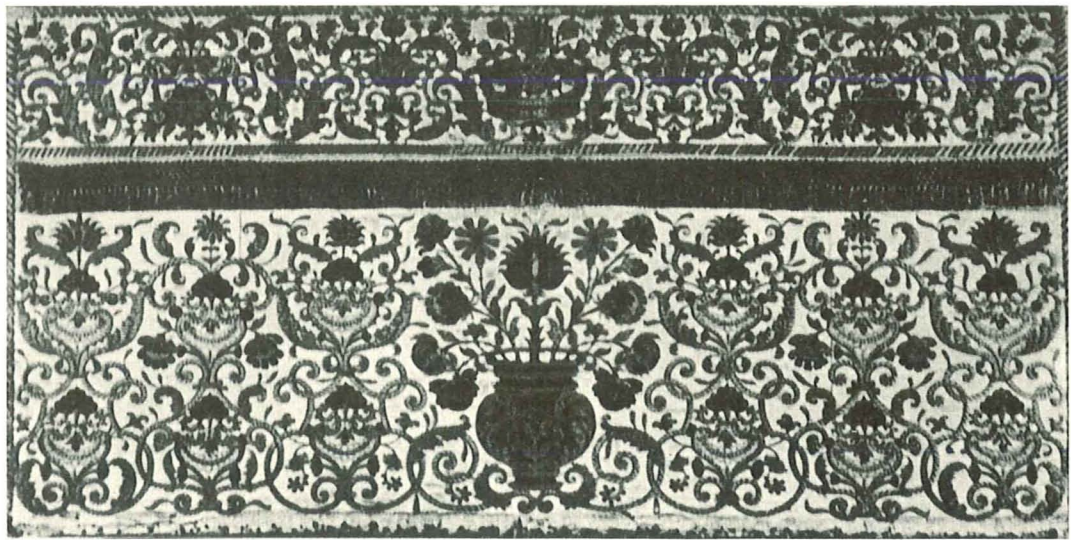


Fig. 23

PALERMO, CASA PROFESSA.

PALIOOTTO

Fig. 24. Sec. XVII.

STATO DI CONSERVAZIONE	discreto.
DIMENSIONI	cm. 100 × 200.
MATERIALE DA RICAMO	filato d'oro, filato d'argento, filato di seta. Applicazioni di corallo. Fondo di raso bianco.
TECNICA	ricamo a 'cordoncino' con fili disposti a rete. Ricamo a rilievo con punto a 'fili distesi' presente solo nei motivi architettonici. Punto pittura, punto rientrato.
NOTIZIE CRITICHE	Il paliotto è presente nell'inventario della Chiesa di Casa Professa, riveduto durante la visita del Rev. P.P. Pietro Fontana nel gennaio 1859, Ms. della Casa.

Il soggetto è rappresentato da un motivo architettonico di gusto tardo-manieristico a doppio ordine di finestre, separato dal percorso orizzontale di una balaustra. Paraste classiche con capitelli corinzi si alternano alle arcate i cui intradossi presentano un motivo a capricciose volute.

Al centro di ogni finestra è un'anfora riccamente addobbata di fiori vari e multicolori (iris, rose, gigli, tulipani, margherite e campanule).

Al di sopra del vaso pende un festone di foglie e frutta. La composizione rivela un linguaggio popolare nella semplificazione descrittiva degli ornati architettonici e nella rappresentazione immediata e realistica dei fiori dove pure si evidenzia una sapiente selezione delle tinte.

Il corallo è inserito a completamento decorativo delle modanature architettoniche e delle baccellature delle anfore.

BIBLIOGRAFIA M.G. AURIGEMMA, scheda di catalogo presso la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Palermo, 1981, foto inv. 35055.

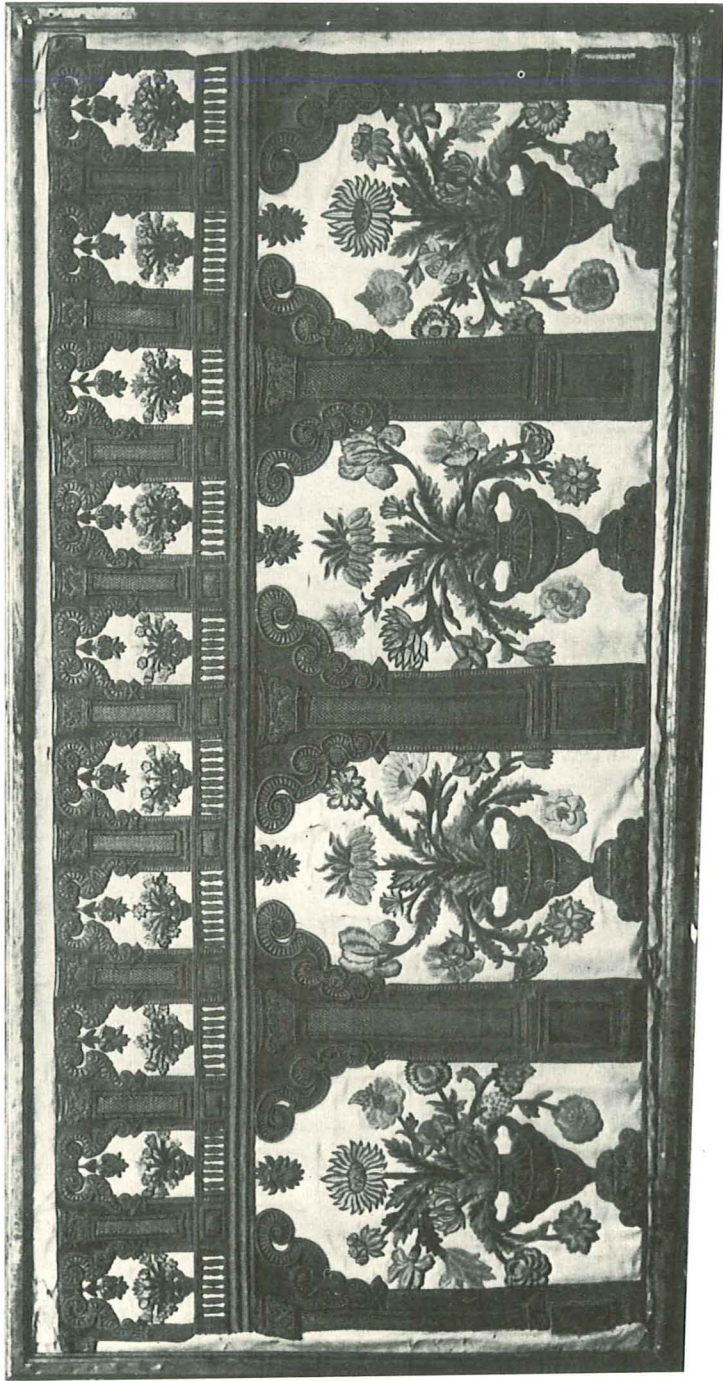


Fig. 24

PALERMO, CATTEDRALE.

n. 2 PIANETE
Fig. 25. Sec. XVIII (?).

STATO DI CONSERVAZIONE	buono. Filato di seta liso. Alcuni coralli mancanti.
DIMENSIONI	cm. 65 × 115.
MATERIALE DA RICAMO	filati di seta di differente colore, filo d'oro, filato d'oro ritorto. Applicazioni di corallo a grani di color arancio. Fondo di seta bianca laminata d'oro.
TECNICA	punto rientrato, punto erba, punto pieno. Gli effetti di rilievo sono resi con il ricamo a punto passato.

Entrambe le pianete sono dotate di accessori (stola, manipolo, borsa, velo, sopracalice) che ne riprendono i motivi decorativi.

Il ricamo descrive, nei due paramenti liturgici, una decorazione assai simile.

L'unica variante è costituita dal fatto che in una pianeta il disegno si rivela piatto, privo di imbottitura ed affidato talvolta esclusivamente al corallo (vedi il motivo nastriforme a foglie lanceolate che guarnisce i bordi del tessuto). Nell'altra invece si osserva un risalto maggiore delle linee prodotto dall'impiego del punto passato.

Si è dunque ritenuto opportuno redigere un'unica scheda analitica.

Il tessuto delle due pianete si presenta diviso in tre fasce verticali scandite da un motivo nastriforme a piccole foglie lanceolate, ripetuto nei terminali delle pianete con funzione di completamento, affidata in genere negli abiti liturgici ai galloni. All'interno delle tre fasce traggono origine da gigli stilizzati movimenti ricurvi di foglie d'acanto e di iris che assumono il morbido aspetto di piume esotiche (cfr. pianeta di sinistra, fig. 25).

Racemi e strane inflorescenze, per lo scarso rilievo del ricamo, tracciano sulla seta di fondo linee appena visibili.

Il ritmo circolare e le forme astratte della composizione sono estranee a qualsiasi soluzione verista e risentono della cultura figurativa islamica.

Questo genere di decorazione di ascendenza orientale è ravvisabile anche nella produzione del ricamo continentale (cfr. pianeta, XVIII sec., in *Catalogo Mostra del barocco piemontese*, Torino 1963, vol. III, sez. tessuti e ricami: M. VIALE FERRERO, p. 13, scheda n. 22 e tav. 16).

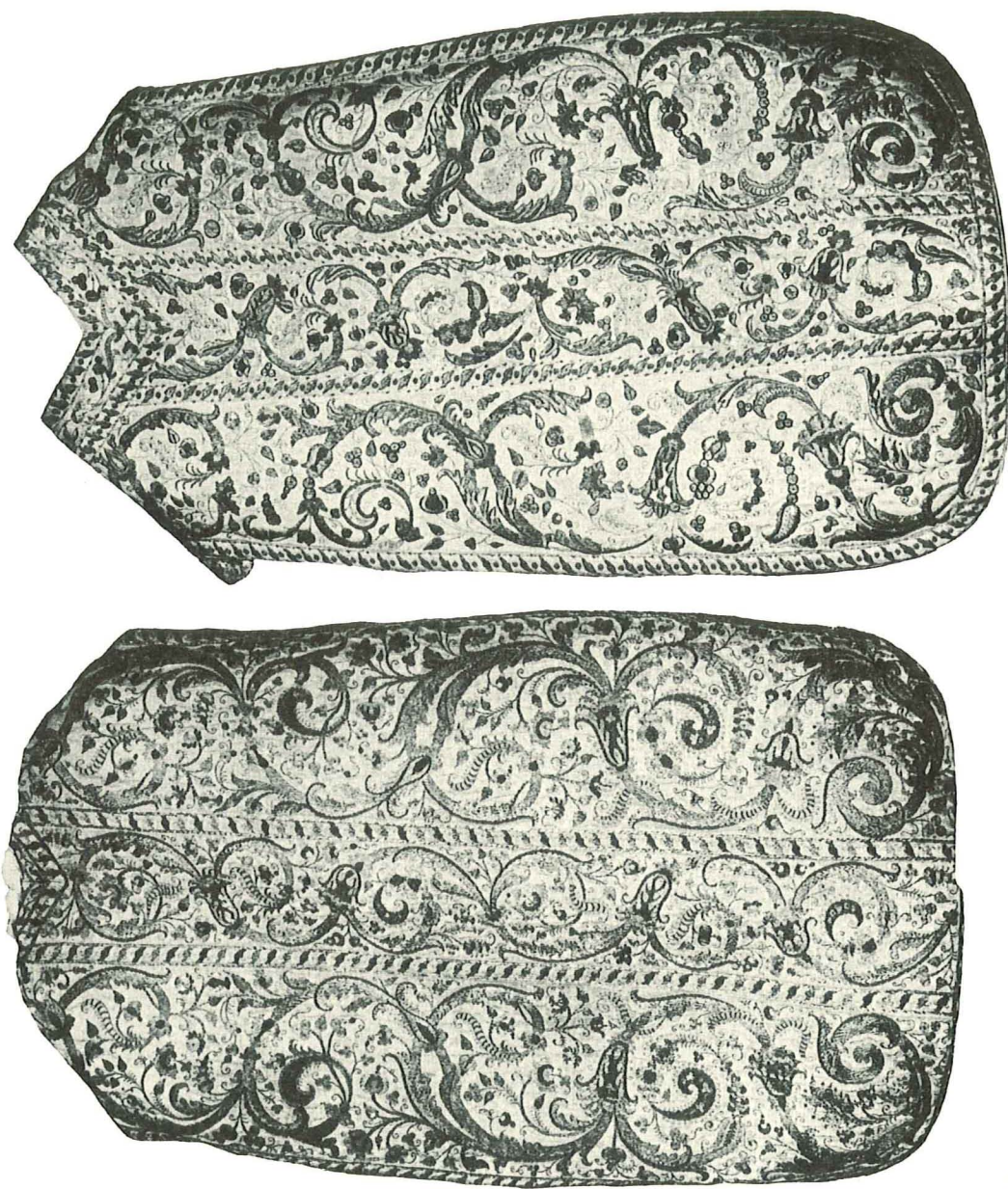


Fig. 25

PALERMO, CATTEDRALE.

PALIOOTTO

Fig. 26. Sec. XVIII (?)

STATO DI CONSERVAZIONE	buono. Coralli mancanti nella profilatura del fiocco centrale. Filato d'oro consunto.
DIMENSIONI	cm. 100 × 233.
MATERIALE DA RICAMO	filato d'oro ritorto, lame d'oro e d'argento, canutilgia d'oro, grani di corallo.
TECNICA	su uno sfondo ricamato 'a cordoncino' con fili disposti a rete, i motivi floreali e nastriformi sono realizzati a rilievo con 'imbottitura di fili corti'. In altre parti il ricamo a rilievo è ottenuto col sussidio del punto passato, del punto 'a fili distesi' e del punto pieno.

Su di in fondo a minute quadrigliature si svolge un intreccio di rami il cui disegno, nell'estremità superiore del paliotto, si infittisce di ornati e di immagini floreali.

Tralci di fogliame avvolgono nastri originati al centro del paliotto da un fiocco, consueto soggetto decorativo della tessitura e del ricamo settecentesco, desunto da un antico motivo della produzione tessile rinascimentale: il nodo vinciano.

Tra i vari elementi della decorazione appaiono farfalle simili a quelle incontrate nel paliotto di S. Rosalia.

Il predominio delle forme astratte nella descrizione dei fiori non consente un'esatta classificazione della loro tipologia; ci sembra tuttavia di individuare: iris, margheritoni ed anemoni.

Il contrasto cromatico è prodotto dall'associazione del filato d'argento che descrive la parte interna dei fiori e del filato d'oro che assieme al corallo profila il contorno dei petali.

L'interrotto svolgimento delle linee ondulate lascia appena intravedere il ricamo del fondo.



Fig. 26

SCHEDA n. 14

PALERMO, MUSEO DIOCESANO, SALA DI S. ROSALIA.

PALIOOTTO
Sec. XVIII.

STATO DI CONSERVAZIONE ottimo. Coralli mancanti in alcune parti del ricamo.

DIMENSIONI cm. 102 × 220.

Al centro del paliotto, chiusa da un'architettura centrale poggiate su colonne a tortiglione, è la scena della Trasfigurazione di Cristo.

I soggetti decorativi, il materiale da ricamo e le tecniche di esecuzione si presentano identiche al paliotto di S. Rosalia da cui questo manufatto liturgico si differenzia solo per il contenuto della scena centrale.

Si rinvia alla scheda n. 9 per le relative informazioni analitiche e critiche.

L'identità stilistica tecnica e dimensionale di questo paliotto con quello di S. Rosalia lascia supporre una contemporanea data di esecuzione e la destinazione alla medesima chiesa.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- M. ACCASCINA, *La mostra dell'antico tessuto d'arte italiano*, in "Bollettino d'Arte", a. XXI, S. III, 1937-1938, fasc. VII.
- M. ACCASCINA, *Ori, stoffe e ricami nei paesi delle Madonie*, in "Bollettino d'Arte", a. XXI, S. III, 1937-1938, fasc. VII.
- M. ACCASCINA, *La reale azienda serica siciliana*, in "Giornale di Sicilia", 11 marzo 1938.
- M. ACCASCINA, *L'esposizione a Naro dei begli arredi*, in "Giornale di Sicilia", 29 Giugno 1938.
- M. ACCASCINA, *Al tempo in cui Berta filava*, in "Giornale di Sicilia", 3 marzo 1939.
- M. ACCASCINA, *Argentieri di Messina...*, in "Bollettino d'Arte", S. IV, XXXIV, luglio-settembre 1949.
- M. ACCASCINA, *Le argenterie marcate del Museo Nazionale di Messina*, in "Archivio Storico Messinese", S. III, II, 1949-1950.
- M. ACCASCINA, *La formazione artistica di Filippo Juvara, la famiglia, l'ambiente, prime opere a Messina*, in "Bollettino d'Arte", S. IV, XLII, gennaio-marzo 1957, n. 1.
- M. ACCASCINA, *Museo nazionale di Messina. ordinamento della sezione maioliche monete paliotti.*, in "Bollettino d'Arte", S. IV, a. XLV, 1960.
- M. ACCASCINA, *Orafi e argentieri messinesi in Sicilia e nel mondo*, in "Mezzagosto messinese", Messina 1963.
- M. ACCASCINA, *Profilo dell'architettura a Messina dal 1600 al 1800*, Roma 1964.
- M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX sec.*, Palermo 1974.
- G. ALGERI-C. VARALDO, *Il Museo della cattedrale di S. Maria Assunta a Savona*, Savona 1982.
- M. ALGRANATI, *L'arte del ricamo*, Firenze 1931.
- ARCHIVIO DI STATO DI MESSINA, Fondo Consolato della Seta, *Liber matricularum et omnium actorum curiae Consulatus serici*, 1694-98.
- G. ARENAPRIMO, *La stampa periodica a Messina dal 1675 al 1860*, Messina 1893.
- G. ARENAPRIMO, *L'antica fiera di Mezz'agosto in Messina*, in "Archivio delle Tradizioni Popolari", XVII (1898).
- G. ARENAPRIMO, *Argenterie artistiche messinesi del sec. XVIII*, Firenze 1901.
- G. ARENAPRIMO, *Gli esuli messinesi del 1678-1679. Notizie e documenti*, in "Archivio Storico Messinese", a. V., 1904, Fasc. 3-4.
- P. ARENAPRIMO, *Storia civile di Messina colle*

- relazioni della storia generale di Sicilia, Palermo 1841.
- D. ARGANANZIO, *Pompe festive celebrate dalla nobile esemplare città di Messina nell'anno MDCLIX per la solennità della sagratissima Lettera scrittale dalla Suprema Imperatrice degli Angeli Maria. Fedelissima descrizione composta per ordine dell'Illustrissimo Senato dal M.R.P. Domenico Argananzio della Compagnia del Gesù*, Messina, Tip. Brea, 1659.
- E. BACCESCHI, *Mobili intarsiati del Sei e Settecento in Italia*, Milano 1964.
- G. BARBERA, V. D'Angioja, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, (in corso di stampa), *ad vocem*.
- E. BACCESCHI, *Mobili italiani del meridione*, Milano 1966.
- A. BERTOLINI-G. PANAZZA, *Arte in Val Canonica, monumenti e opere*, Brescia 1980, vol. I.
- C. BINETTI-VERTUA, *Trine e donne siciliane*, Milano 1911.
- A. BLACK, *Storia dei gioielli*, a cura di F. Sborgi, Novara 1973.
- A. BLUNT, *Barocco siciliano*, Milano 1968.
- L.G. BOCCIA-G. CANTELLI-F. MARAINI, *Il museo Stibbert a Firenze*, Milano 1976.
- R. BONITO FANELLI, *Il museo del tessuto a Prato*, Firenze 1975.
- R. BONITO FANELLI-P. PERI, *Tessuti italiani del Rinascimento*, Prato 1981.
- S. BOTTARI, *Il duomo di Messina*, Messina 1929.
- S. BOTTARI, *La cultura figurativa in Sicilia*, Messina-Firenze 1954.
- S. BOTTARI, *L'arte in Sicilia*, Messina-Firenze 1962.
- G. BOULANGER, *L'arte di riconoscere gli stili*, a cura di Mina Gregori, traduz. italiana, Firenze 1964.
- R. BOVI DI SCILLA, *Dissertazione italiana e francese sopra la produzione de' coralli e riflessioni critiche dell'abate Rocco Bovi di Scilla*, Firenze 1769.
- A.G. BRAGAGLIA, *Scenotecnica barocca*, in "Emporium", Bergamo 1937.
- G. BRAUN, *I paramenti sacri loro uso storia e simbolismo*, Traduz. italiana, Torino 1914.
- L. BRENNI, *La tessitura serica attraverso i secoli*, Como 1925.
- G. BUONFIGLIO COSTANZO, *Messina città nobilissima descritta in VIII libri*, Ristampa fotolitografica dell'ediz. veneziana del 1606, Messina 1976.
- A. BUTTITTA, *Cultura figurativa popolare in Sicilia*, Palermo 1961.
- F. CAMPAGNA CICALA, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli, 1619-1706*, catalogo mostra, Messina 1983.
- G. CANTELLI (a cura di), *Mostra di antichi paramenti della chiesa di S. Niccolò in Sasso*, Siena 1972.

- G. CANTELLI, *Per Antonello: la sua isola, i suoi paesaggi, la sua roba*, in *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, catalogo mostra (Messina) Roma 1981.
- F. CAPPI BENTIVEGNA (introduzione di), *Abbigliamento e costume nella pittura italiana. Il Rinascimento*, Roma 1962.
- M. CARMIGNANI (a cura di), *Merletti a palazzo Davanzati*, catalogo mostra, Firenze 1981.
- S. CAVENAGHI BIGGAMI MONETA, *Gemmologia, pietre preziose e perle*, Milano 1965.
- F. CERONE, *La politica orientale di Alfonso D'Aragona*, in "Archivio Storico per le province napoletane", XXVII, 1902.
- I. CHIAPPINI DI SORIO, introduzione a M. PAVON, *Forme e tecniche dell'arte tessile*, Treviso 1972.
- I. CHIAPPINI DI SORIO, *Talismani, gioielli e mailie*, in *Oro di Venezia*, catalogo mostra, Venezia 1983.
- G. CHIESA, *Mobili, arti decorative, costumi*, Milano 1973.
- F. COARELLI-I. BELLI BARSALI-E. STEINGRÄBER, *I tesori dell'oreficeria (25 secoli di gioielli)*, Milano 1966.
- P. COLLURA, *S. Rosalia nella Storia e nell'Arte*, Palermo 1977.
- G. B. COMANDÈ, *Influssi spagnoli nell'arte siciliana della rinascenza*, Palermo 1947.
- G. CONSOLI, *Messina, Museo Regionale*, Bologna 1980.
- A. CORRAO, *Memoria sopra i terremoti di Messina, accaduti in quest'anno 1783*, Messina 1783.
- S. CUCCIA, *Avori e coralli*, in "Sicilia", n. 80.
- U. DALLA VECCHIA, *Cause economiche e sociali dell'insurrezione messinese del 1674*, Messina 1907.
- G. D'AMBROSIO, *Quattro portenti della Natura, dell'Arte, della Grazia e della Gloria, Rappresentati dalla Nobile Città di Messina nell'anno 1685, ne' festeggiamenti della Sacra Lettera...*, Messina, Stamperia V. D'Amico, 1685.
- G. D'AMBROSIO, *Tributi d'affetto di Messina alla Maestà di Filippo V*, Messina 1701.
- A. DANEU, *Rosso e oro*, in "Sicilia", Palermo, autunno 1957, n. 19.
- A. DANEU, *L'arte trapanese del corallo*, Palermo 1975.
- F. DE FELICE, *Arti del Trapanese, pittura ed arti minori*, Palermo 1936.
- R. DE GENNARO, in *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, catalogo mostra, (Messina) Roma 1982, sez. Tessili.
- R. DEL PUGLIA-C. STEINER, *Mobili ed ambienti italiani dal Gotico al Floreale*, Milano 1963.
- D. DEVOTI, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano 1974.
- S. DI BELLA (a cura di), *La rivolta di Messina (1674-1678) e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento*, "Atti del Convegno Storico Internazionale", Cosenza, ottobre 1979.

- M. DIEULAFOY, *L'arte in Spagna e Portogallo*, Bergamo 1931.
- V. DI GIOVANNI, *Tessuti italiani ed esteri alla dogana di Palermo nel sec. XVI*, Palermo 1894.
- G. DI MARZO, *Delle belle Arti in Sicilia dai Normanni alla fine del sec. XVI*, vol. II, Palermo 1858-64.
- G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei sec. XV e XVI*, Palermo 1880.
- ENCICLOPEDIA ARTE DECORATIVA, diretta da C. MARANGONI, Milano 1927.
- G. FALZONE, *Gloria e decadenza del corallo siciliano*, in "Sicilia Turistica", 1955.
- T. FAZELLO, *Storia di Sicilia*, Deche 2, traduzione di R. Fiorentino, Palermo 1830.
- C.D. GALLO, *Annali della città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino ai tempi presenti*, tomo III, dal 1557 al 1700, Messina 1804.
- C. GALLO-GUAGLIARDO, *Il setificio in Sicilia*, in "Nuova raccolta di opuscoli di autori siciliani", Palermo 1878.
- G. GANGI, *Il barocco nella Sicilia orientale*, Roma 1964.
- A. GARZELLI, *Il ricamo nell'attività artistica di Pollaiolo, Botticelli, Bartolomeo Di Giovanni*, Firenze 1973.
- P. GAULI, *Barocco quotidiano*, Palermo 1976.
- C. GIARDINA, *Capitoli e privilegi di Messina*, Palermo 1937.
- G. GREGORETTI, *Il gioiello nei secoli*, Presentazione di E. Steingraber, Milano 1969.
- R. GREGORIO, *Opere scelte*, Palermo 1855.
- A. GRISERI, *Le metamorfosi del barocco*, Torino 1967.
- G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie dei pittori Messinesi e degli Esteri che fiorirono in Messina dal sec. XII al sec. XIX*, Messina 1821.
- C. GUERRA, *Stato presente della città di Messina (XVIII sec.)*, Napoli 1781.
- F. HACKERT-G. GRANO, *Memorie di pittori messinesi*, Napoli 1792, ed a cura di S. Bottari, in "Archivio Storico messinese", vol. I, N.S., 1934.
- D. HEINZ, *Meisterwerke Barocker Textilkunst*, Osterreichisches Museum fur angewandte Kunst, Vienna 1972.
- H. HONOUR, *Orafi e argentieri*, Milano 1972.
- G. ISGRÒ, *Feste barocche a Palermo*, Palermo 1981.
- G. LA CORTE CAILLER, *Museo civico di Messina, (1901)*, Messina 1981.
- G. LA CORTE CAILLER, *Il palazzo e la galleria Brunaccini*, in "Archivio Storico Messinese", II, fasc. 3-4, 1902.
- G. LA CORTE CAILLER, *La donna nella beneficenza in Messina dal XII al XIX sec. Notizie*

- e documenti, in "Atti della R. Accademia Pe-
loritana", XXIV, XXV, 1913, Messina 1914.
- G. LA CORTE CAILLER, *Orefici e argentieri in
Sicilia nel sec. XV*, a cura di G. Molonia, in
Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia,
catalogo mostra (Messina), Roma 1981.
- C. LA FARINA, *Intorno alle belle arti e gli artisti
fioriti in varie epoche in Messina. Ricerche di
C. La Farina, ordinate in più lettere*, Messina
1835.
- V. LA MANTIA, *I privilegi di Messina 1129-1816*,
Palermo 1897.
- P. LANZA DI SCALEA, *Donne e gioielli in Sici-
lia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Palermo-
Torino 1892.
- A. LIPINSKY, *Oreficerie e argenterie in Europa dal
XVI al XIX sec.*, Novara 1965.
- B. MACCHIARELLA, *Il paliotto della Ciambret-
ta. Un polimorfismo linguistico*, in "Quader-
ni dell'Istituto di Storia dell'Arte Mediaevale e
Moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia
dell'Università di Messina", nn. 5-6.
- P. MAGNANO, *Inventario della cattedrale di Si-
racusa*, in "Archivio Storico Siracusano",
N.S., IV (1975-76).
- F. MANCINI, *Scenografia italiana dal Rinascimen-
to all'Età Romantica*, in *Le arti e gli stili in
ogni tempo e paese*, Milano 1966.
- A. MARABOTTINI, *Arte, architettura e urbanistica
a Messina prima e dopo la rivoluzione antispa-
gnola*. in *La rivolta di Messina (1674-1678) e
il mondo mediterraneo nella seconda metà del
Seicento*. "Atti Convegno Storico Internazio-
nale" a cura di S. DI BELLA, Cosenza 1979.
- C. MARANGONI, *Storia dell'arredo e dell'abbi-
gliamento*, vol. II, Milano 1935.
- F. MARLETTA, *L'arte della seta a Catania nei se-
coli XV-XVII*, in "Archivio storico Siciliano
Orientale", Catania 1926.
- A. MAUCERI, *I capitoli del consolato dell'Arte
della seta a Messina*, in "Archivio Storico-
Siciliano", N.S., vol. LII, Palermo 1932.
- E. MAUCERI, *Inventario di una galleria privata
in Messina nel sec. XVIII*, in "Archivio Sto-
rico Messinese", 1915-16.
- E. MAUCERI, *Il tesoro del duomo di Messina*,
estratto da "Bollettino d'arte", luglio, Mi-
lano 1923.
- E. MAUCERI, *Messina nella gloria della sua arte*,
Messina 1923.
- E. MAUCERI, *Messina nel Settecento*, Palermo
1924.
- E. MAUCERI, *Umili artefici siciliani* in "Archi-
vio Storico Siciliano", N.S., L. 1929-30.
- R. MAZZEI, *Mercanti lucchesi a Messina nel sec.
XVII*, in *La rivolta di Messina (1674-1678) e
il mondo mediterraneo nella seconda metà del
Seicento*, Atti del Convegno Storico Interna-
zionale, a cura di S. Di Bella, Cosenza 1979.
- F. MELI, *L'arte in Sicilia*, Palermo 1929.
- G. MORAZZONE, *Naturalismo tessile settecente-
sco*, in "Emporium", XCIV, settembre, 1941.

- O. MOSCHELLA, *Il collezionismo a Messina nel sec. XVII*, Messina 1976.
- O. MOSCHELLA, *Il depauperamento del patrimonio artistico messinese dopo la rivolta anti-spagnola*, in *La rivolta di Messina (1674-1678) e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento*, "Atti Convegno Storico Internazionale", a cura di S. DI BELLA, Cosenza 1979.
- O. MOSCHELLA, *Un aspetto significativo del Seicento Messinese*, in "Tabella di marcia", Messina, gennaio 1981, n. 1.
- R. MOSCHEO, *Scienza e cultura a Messina tra '500 e '600*, in "Archivio Storico Messinese", N.S., III, vol. XXVIII, Messina 1977.
- G. MOTTA, *Qualche considerazione sull'attività serica nei secoli XIII-XVII*, estratto da "Annali della Facoltà di Economia e Commercio della Università di Messina", a. IV, n. 1, Palermo 1966.
- G. MOTTA, *Un paraproletariato urbano. Proposta per la identificazione di un modello*, Milano 1977.
- A. OMODEO, *Grafica per orafi (modelli Cinquecento e Seicento)*, Firenze 1975.
- G. ORTOLANO, *Trionfo di fede e d'ossequio Guidato sul Cocchio della Magnificenza. Ovvero distinto Ragguaglio delle Pompe Festive apparecchiate quest'anno 1728 dalla Nobile, Fedelissima ed Esemplare Città di Messina, in Onore della sua Benedetta Protettrice Maria della Sacra Lettera. Fatiga di Giovanni Ortolano*, Messina, Tip. Chiaromonte Provenzano, 1728.
- L. OZZOLA, *Appunti sull'arte barocca a Messina*, in "Vita d'arte", III, 1909.
- L. PERRONI GRANDE, *A proposito dell'antica fiera di Mezzagosto a Messina*, in "Manoscritti e libri rari", Reggio Calabria 1935.
- M. PETROCCHI, *La rivoluzione cittadina messinese del 1674*, Firenze 1954.
- A. PICCIOTTO, *L'arte della seta e le costumanze religiose e civili dei setaioli in Messina*, Messina 1881.
- F. PODREIDER, *Storia dei tessuti d'arte in Italia*, Bergamo 1928.
- M. PRAZ, *Il giardino dei sensi. Studi sul Manierismo e il Barocco*, Milano 1975.
- T. PUGLIATTI, *Riflessi della cultura artistica del continente nella pittura messinese del Seicento*, in *Cultura arte e società a Messina nel Seicento*, "Giornate di studio", Messina-Gesso ottobre 1983.
- D. PUZZOLO SIGILLO, *I privilegi di Messina in un "compendio" spagnolo del Seicento ed un "summario" latino del Trecento*, in "Archivio Storico Messinese", 1955-1956.
- R. RAFFAELE, *Le condizioni economiche di Messina durante il governo di Carlo VI d'Austria (1719-1734)*, Messina 1904.
- P. REINA, *Delle notizie storiche della città di Messina, nella quale si narrano le cose più memorabili, che le sono intervenute, tanto nello stato ecclesiastico quanto nel politico, dal principio della nostra salute infino agli anni '600 del Signore; con alcune digressioni poste a mag-*

- gior chiarezza della storia, Messina, Tip. Brea-Bonacora-Chiaramonte, 1658.
- E. RICCI, *Antiche trine italiane*, Bergamo 1908.
- E. RICCI, *Ricami italiani antichi e moderni*, Firenze 1929.
- E. RONCORONI, *La seta nell'arte*, Como 1980.
- V. RUFFO, *La galleria Ruffo in Messina nel sec. XVII*, Roma 1917, estratto del "Bollettino d'arte", X, 1916.
- A. SALINAS-G.M. COLUMBA, *Terremoto di Messina - 28 dicembre 1908. Opere d'arte recuperate*, Palermo 1915.
- P. SAMPERI, *Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Protettrice di Messina, divisa in cinque libri ove si ragiona delle immagini di Nostra Signora, che si riferiscono nei tempj; delle loro origini, fondazioni, singolari avvenimenti, con alcune digressioni delle persone segnalate nelle virtù appartenenti a quel luogo, di cui si fa menzione. Dal R.P. Placido Samperi messinese della Compagnia del Gesù*, Messina, Tip. Grillo, 1646.
- P. SAMPERI, *Messana S.P.Q.R. regumque decreto nobilis exemplaris et regni Siciliae caput duodecim titulis illustrata: opus postumum R.P. Placidi Samperi Messanensis Societatis Jesu. Augustissimae Magnae Dominae Deiparae Virgini A Sacris Literis Dicitum*, Messanae, Tipis D.J. Maffei, MDCCXLII.
- A. SANTANGELO, *Tessuti d'arte italiani dal XII al XVIII sec.*, Milano 1959.
- M. SCHÜETTE, S. MÜLLER CHRISTENSEN, *Il ricamo nella storia e nell'arte*, Roma 1963.
- N.M. SCLAVO, *Amore ed ossequio di Messina per solennizzare l'acclamazione di Filippo V Barbone monarca delle Spagne e delle due Sicilie*, Messina, Tip. V. D'Amico, 1701.
- V. SCUDERI, *Il museo nazionale Pepoli in Trapani*, Roma 1965.
- L. SERRA, *L'antico tessuto d'arte italiano*, Roma 1937.
- E. SERRA, *Cordova Siviglia Granada Spagna moresca*, Novara 1964.
- L. SPALLANZANI, *Viaggio alle due Sicilie e in alcune parti dell'Appennino dell'abate Lazzaro Spallanzani*, Pavia 1792-1795.
- F. SUSINNO, *Le vite dei pittori messinesi (1724)*, a cura di V. Martinelli, Firenze 1960.
- E. STEINGRÄBER, *L'arte del gioiello in Europa*, Firenze 1965.
- E. STEINGRÄBER, *Oreficeria dal Rinascimento al Liberty*, Milano 1966.
- G. TESCIONE, *L'arte della seta a Napoli e la colonia di S. Leucio*, Napoli 1932.
- G. TESCIONE, *Italiani alla pesca del corallo ed egemonia marittima del Mediterraneo*, in "R. Deputazione napoletana di Storia Patria, Storia delle Arti e delle industrie meridionali", vol. I, Napoli 1940.
- G. TESCIONE, *Origini dell'industria e dell'arte del corallo in Sicilia*, in "Archivio Storico Siciliano", VI, 1940.

- G. TESCIONE, *Il corallo nella storia e nell'arte*, Napoli 1966.
- G. TESCIONE, *Il corallo nelle arti figurative*, Napoli 1973.
- P. THORNTON, *Baroque and Rococo Silks*, London 1965.
- P. TOSCHI, *Arte popolare italiana*, Roma 1960.
- S. TRAMONTANA, *Antonello da Messina e la sua città*, in *Antonello da Messina*, catalogo mostra (Messina), Roma 1981.
- C. TRASELLI, *I privilegi di Messina e di Trapani*, Palermo 1949.
- C. TRASELLI, *Ricerche sulla seta siciliana*, in "Economia e Storia", 1963.
- C. TRASELLI, *Il mercato dei panni a Messina all'inizio del sec. XVI*, in "Annali della facoltà di Economia e Commercio, Università di Messina", 1973.
- V. VIALE (a cura di), *Mostra del barocco piemontese*, Torino 1963.
- M. VIALE FERRERO, *Tessuti e Ricami*, in *Mostra del Barocco piemontese*, a cura di V. Viale, Torino 1963.
- G. WEISE, *Vitalismo, animismo e pampsichismo e la decorazione nel cinquecento e seicento*, in "Critica d'arte", VI, 1959, n. 36.

INDICE FOTOGRAFICO

- Fig. 1 - Casalvecchio Siculo, Chiesa Madre. Pianeta in seta, oro, corallo. Sec. XVIII. Parte anteriore, foto N. Armeli.
- Fig. 2 - Pianeta di Casalvecchio Siculo. Particolare, f. N. A.
- Fig. 3 - Casalvecchio Siculo, borsa e sopracalice, f. N. A.
- Fig. 4 - Messina, Museo Regionale. Paliotto della Ciambretta, in seta, oro, argento, corallo, pietre dure. Sec. XVII (?), f. N. A.
- Fig. 5 - Paliotto della Ciambretta, particolare, f. N. A.
- Fig. 6 - Paliotto della Ciambretta, particolare, f. N. A.
- Fig. 7 - Paliotto della Ciambretta, particolare, f. N. A.
- Fig. 8 - Messina, Monastero di Montevergine. Paliotto in filato d'argento, seta policroma, corallo. Sec. XIX, f. N. A.
- Fig. 9 - Paliotto del Monastero di Montevergine, particolare, f. N. A.
- Fig. 10 - Messina, Monastero di Montevergine. Paliotto della Sacra Lettera, filato d'argento, d'oro, corallo, pietre dure. Sec. XVIII, f. N. A.
- Fig. 11 - Paliotto del Monastero di Montevergine, particolare, f. N. A.
- Fig. 12 - Messina, Monastero di Montevergine, Cappella della Beata Eustochia. Paliotto di S. Francesco, filato d'oro, corallo, pietre dure, sec. XIX, f. N. A.
- Fig. 13 - Paliotto della Cappella della Beata Eustochia, particolare, f. N. A.
- Fig. 14 - Messina, Monastero di Montevergine, Cappella della Beata Eustochia, paliotto della Passione, filato d'oro e corallo, sec. XIX(?), f. N. A.
- Fig. 15 - Paliotto della Cappella della Beata Eustochia, particolare, f. N. A.
- Fig. 16 - Siracusa, Cattedrale. Cortine di un baldacchino, seta, filato d'oro, d'argento e di seta policroma. Sec. XVIII, f. C. Pinto.
- Fig. 17 - Cortina del baldacchino di Siracusa, particolare, f. C. P.
- Fig. 18 - Cortina del baldacchino di Siracusa, particolare, f. C. P.
- Fig. 19 - Cortina del baldacchino di Siracusa, particolare, f. C. P.
- Fig. 20 - Cortina del baldacchino di Siracusa, particolare, f. C. P.

- Fig. 21 - Palermo, Museo Diocesano. Paliotto in seta, filato d'oro, d'argento, seta policroma, corallo. Sec. XVIII(?), foto inv. 7541, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Palermo.
- Fig. 22 - Palermo, Museo Diocesano, Sala di S. Rosalia. Paliotto in seta, filato policromo, corallo Sec. XVIII. Particolare.
- Fig. 23 - Palermo, Chiesa di S. Giuseppe dei Teatini. Paliotto in seta, filato d'oro, seta policroma, corallo, quarzo. Sec. XVIII(?).
- Fig. 24 - Palermo, Chiesa di Casa Professa. Paliotto in seta, filato d'oro, seta policroma, corallo. Sec. XVII, foto inv. 35055, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Palermo.
- Fig. 25 - Palermo, Cattedrale. Pianeta in seta, filato d'oro, seta policroma, corallo. Sec. XVIII (?), foto inv. 27967, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Palermo.
- Fig. 26 - Palermo, Cattedrale. Paliotto in seta, filato d'oro e corallo. Sec. XVIII, particolare.
- t. I - Palermo, Chiesa di S. Giuseppe dei Teatini. Paliotto in filato d'oro, seta policroma, corallo, sec. VIII (?).
- t. II - Palermo, Chiesa di Casa Professa. Paliotto in filato d'oro, argento, corallo, sec. VIII (?).
- t. III - Palermo, Chiesa di S. Giuseppe dei Teatini. Paliotto in commesso di pietre dure, sec. XVIII (?), f. inv. 38619, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Palermo.
- t. IV - Catania, Duomo. Paliotto in argento, maestri Corallo, sec. XVIII. Gabinetto fotografico nazionale.
- t. V a,b - Palermo, Chiesa di Casa Professa. Decorazione parietale di pietre dure, sec. XVII-XVIII.
- t. VI - Messina, Duomo. Paliotto d'argento, Francesco Juvara (?) sec. XVIII.
- t. VII - Marsala, Chiesa Madre. Reliquiario di S. Tommaso Becket, Francesco Juvara (?), sec. XVII-XVIII. Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Palermo.
- t. VIII - Firenze Mercato Antiquario. Cortina ricamata in oro e corallo, sec. XVIII (?).
- t. IX - Palermo, Chiesa di Casa Professa. Pianeta, banda centrale filato d'oro, seta policroma, corallo, sec. XVIII (?), f. inv. 7329, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Palermo.
- t. X - Palermo, Galleria Regionale. Paliotto in seta policroma e corallo, sec. XVII, f. inv. 36215, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Palermo.

INDICE ANALITICO

- ABBATE, V. 113
 ABBIGLIAMENTO 13, 50
 ACCASCINA, M., 5 n. 3, 6 n. 6, 8 n. 9, 10, 10
 n. 18, 11, 11 n. 19, 12 n. 22, 14, 14 n. 31,
 16, 16 n. 38, n. 39-n. 41, 17, 17 n. 42 - n.
 47, 18, 18 n. 46, 19 n. 47 - n. 48, 21, 40
 n. 3, 41 n. 5, 46 n. 20, 47 n. 22, 49 n. 26,
 66 n. 90.
 AGATE 9
 AIGRETTE, 52
 ALGERI, G. 41 n. 4
 ALGRANATI, M., 59
 ALFONSO, re di Napoli, 77
 ALLIATA SPATAFORA, Giulia, 87
 AMATO, famiglia, 18
 AMATO, Andrea, 15
 AMATO, Antonino, 15
 AMATO, Giacomo, 15
 AMATO, Paolo, 19
 AMATO, Tommaso, 15
 AMETISTE, 9
 ARAZZI. 27, 65
 ARENA, Antonio 17
 ARENA, Giovanni Francesco, 18, 36
 ARENAPRIMO, G., 6 n. 5, 11 n. 20, 12, 12 n.
 22, 12 n. 23 - n. 25, 13, 13 n. 28, 14 n. 32
 - n. 33, 17 n. 43
 ARENA MINUTOLI, 20
 ARGANANZIO, Domenico, 8 n. 10, 27 n. 21, 60
 n. 70, 69, 73
 ARGENTERIA, 17
 ARGENTIERI, 6 n. 5, 11, 12 n. 22, 17, 19, 43
 ARGIMPELLO, 57 n. 61
 ARMESINI, 13, 26 n. 20, 31, 31 n. 43,
 ARREDI SACRI 8, 13, 15, 17, 44 n. 14, 68
 ARTE COPTA, 47
 AURIGEMMA, M.G., 119
 AVORIO, 70
 BARBALONGA, ALBERTI, Antonino, Messina,
 chiesa di S. Filippo Neri: *la Vergine col bam-*
 bino e S. Filippo Neri, 7, 52 n. 44
 BARBERA, G., 77 n. 53
 BARCELLONA, 75
 BARRACANI, Franco, mercante, 31
 BATTARGENTARI, 33
 BATTILORI, 6, 33, 57
 BAUSO, 23
 BELLI BARSOLI, I., 52 n. 38, 60 n. 73
 BELLUSO, Giacomo, tessitore, 14
 BERLINO, Ehem, Steatl Museum, *campione luc-*
 chese, XIV sec., 55
 BERTOLINI, A., 46 n. 12
 BILANCELLE, 71
 BINETTI VERTUA, C., 44 n. 12
 BIZARRE, motivi a, 81
 BIUNDO, Domenico, 15
 BLACK, A., 50 n. 37, 52 n. 40, 60 n. 73
 BOLOGNA, 7
 BONITO FANELLI, R., 49 n. 29, 54 n. 49, 55
 n. 55, 91
 BOTTARI, S., 9 n. 13, 13 n. 29, 44 n. 11
 BOVI, Rocco, 70 n. 16
 BRANCATO, Andrea, tessitore 31
 BRANDI, Giacinto, 12
 BRAUN, G., 36 n. 2, 57 n. 61, 62 n. 78
 BREA, Pietro, 17
 BRILLANTI A PAVÉ 50, 52 n. 38
 BROCCATI 27, 32, 33, 91
 BRUEGHEL, Abramo, 12
 BRUNO, Francesco, 17
 BRUNO, Giuseppe, 17
 BRUXELLES, 41, 46

- BUGLIO, Bartolomeo, console dell'arte della seta, 31 n. 38,
 BUONFIGLIO COSTANZO, Giuseppe, 13, 13 n. 26, 28 n. 27, 29 n. 27, 52, 75, 76
- CALABRIA, 11, 23,
 CALAMECH, Andrea, 7, 20,
 CALVARUSO, 23
 CAMMEI, 72
 CAMPAGNA CICALA, F., 7 n. 8
 CANTONA, Caterina, ricamatrice, 59
 CANUTTIGLIA, 59, 76, 93, 123
 CAPO VATICANO, 69
 CARAVAGGIO, Merisi Michelangelo, *detto il 7*
 CARLO III di BORBONE, 27
 CARLO V, 28
 CARMIGNANI, M., 44 n. 13, 46 n. 18, 58 n. 65
 CARRI TRIONFALI, 7, 10, 19, 19 n. 50,
 CARTESIO, 17
 CARTOLINO, 32, 32 n. 48, 57
 CASALE MONFERRATO, *pianeta*, XVIII sec., 44
 CASALVECCHIO SICULO, Chiesa Madre, *pianeta in corallo*, XVIII sec. (?), 35, 44, 55, 56, 81-83
 CASTIGLIONE FIORENTINO, Chiesa di S. Francesco, *piviale, velluto*, XVII sec. 53
 CATANEA PARASOLE, Isabella, 59
 CATANIA, 5, 15, 26, 26 n. 18 - n. 19, 29, 32, 38, 40,
 - Chiesa di S. Francesco dei Frati Minori, *tabernacolo*, in *lamina dorata e smalto*, 44
 - Duomo, *paliotto d'argento*, maestri Corallo, sec., XVIII, 41
 - Museo Comunale, *campione*, fine sec. XV, 52
 CATANIA, Antonino, tessitore, 31
 CAVENAGO BIGNAMI MONETA, S., 69 n. 13, 71 n. 23
 CERONE, F., 67 n. 1
 CEROPLASTI, 9
- CHIAPPINI DI SORIO, I, 47 n. 25, 50 n. 35, 55 n. 50, 72 n. 28
 CHIARELLO, Matteo, tessitore, 31
 CHINOISERIES 55, 83
 CLIZIA, accademia, 11
 COARELLI, F., 52 n. 38, 60 n. 73
 COMES, Jo Tommaso, tessitore, 31
 CONDRÒ, 23
 CESELLO, 33
 CICALA, Giuseppe, arcivescovo, 11, 15
 CIRINO, Giuseppe, mercante, 31
 CIRINU, Antoni, tessitore, 31
 COLLIER, 72
 COLLURA, P., 115
 COMANDÈ, G.B., 15 n. 36
 COMMESSO MARMOREO, 9, 10, 15, 18, 20, 36, 43, 73
 CONSOLI, G., 35 n. 1, 43 n. 10, 87
 CONTI, Giacomo, 8 n. 9
 CORALLO, capitoli dei maestri corallari, 67 n. 1, 68
 - pesca, 67, 68, 69, 70, 71
 - talismano, 73
 CORALLO, Saverio, 19
 CORNIOLE, 9, 85
 CORRAO, Alberto, 20 n. 52,
 CORTONA, chiesa di S. Francesco, *piviale Paserini*, manifattura lucchese, 49
 CUCCIA, S., 68 n. 2
- DALLA VECCHIA, U., 13 n. 27
 DAMASCHI, 12, 13, 24, 26 n. 20, 27, 30 n. 36, 31, 32
 D'AMBROSIO, Giuseppe, 10 n. 17, 32, 33 n. 51, 43, 60, 73, 74 n. 37, 76 n. 47
 D'AMICO, Vincenzo, 17
 DANEU, A., 41 n. 7, 67 n. 1, 71 n. 20, 72
 D'ANGELO, Giuseppe, 61
 D'ANGIOIA, Vincenzo, 77 n. 53
 DECORATORI, 9

- DE FELICE, F., 41, n. 7, 43 n. 8
 DE GENNARO, R., 52 n. 43
 DIASPRI, 9, 10, 43, 74 n. 37
 DI BELLA, S., 6 n. 7, 13 n. 27
 DI GIOVANNI, V., 24 n. 6, 32 n. 45,
 DI SCIMONE, Lorenzo, tessitore, 31
 DONIA, famiglia, 9, 14, 16
 DONIA, Pietro, 10 n. 17, 17, 19, 41
 DONIA, Placido, 17
 DRAPPI SPOLINATI, 32
 DRESDA, KUNSTGEWERBE MUSEUM, 91
- EGITTO, Giuseppe, 18
 ELITROPIE, 9
 ENNA, Santuario di Papardura, Chiesa del Cro-
 cefisso, *paliotto in argento*, Pietro Donia,
 XVIII sec. (?),
 EOLIE, isole, 69, 71, 41
- FALCONIERI, Carlo, 8 n. 9
 FALZONE, G., 68 n. 4, 71 n. 21
 FANZAGO, Cosimo, 11
 FAZELLO, T., 70
 FELPE, 24, 24 n. 8
 FERDINANDO 1 di BORBONE, 60
 FIANDRE, 23
 FILIPPO I 26
 FILIPPO II 26, 76
 FILIPPO IV 26
 FILIPPO V 19, 76
 FILUGELLO, 59
 FIOCCO, 49, 50, 52, 123
 FIRENZE, 30, 33, 37,
 - Museo degli Argenti, *paliotto*, XV sec., 40
 - Museo del Bargello, Coll., Franchetti n. 34,
reps spolinato, inizi XVII sec., 49
 - Museo del Bargello, Coll. Franchetti n. 71, *da-*
masco broccato, XVI sec., 49
- Museo del Bargello, Coll. Franchetti n. 630,
broccatello, XIV sec., 55
 - Palazzo Davanzati, 46, *bordo*, lavoro ad ago,
 inv. stoffe 1363, 1720-1740
 FIUMEDINISI, 23
 FOGLIA DI LOTO, 56-101
 FONTANA, P., 119
 FRANCIA, 11, 13 n. 19, 14, 18, 19 n. 49, 29,
 59, 72, 74 n. 40
 FRINZAI, 58
- GALLO, Caio Domenico, 26, 26 n. 20, 68, 76
 GALLO, Giovanni Andrea, 9, 15, 17
 GANZO, 55
 GARGIOLLI, G., 25 n. 10, 30 n. 36, 32 n. 45
 GARZELLI, A., 58, n. 64, 65 n. 87
 GELSI, 23, 25 n. 10
 GENOVA, 23, 24, 33, 59, 72
 GENTILESCHI, Artemisia, 12
 GESUITI, 11, 27
 GIANNOTTA, Giuseppe, mercante, 31
 GIARDINA, C., 25 n. 11, 26 n. 14, n. 17
 GIARDINI da FORLÌ, Giovanni, 16
 GIOIELLO, 16, 52, 60, 74, 76
 GIRANDOLES, orecchini, 52
 GIRIALETTO, 12
 GOLIGLIA, 14
 GRANATE, 85
 GRANITI, 117
 GRANO, Gaetano, vedi HACKERT, F.,
 GREGORIETTI, G., 60 n. 73, 72 n. 30
 GREGORIO, R., 70, 71
 GRICCIA, motivo a, 49
 GRISERI, A., 9 n. 12
 GROSSO CACOPARDO, G., 7 n. 8, 9, 9 n. 15
 70, n. 16
 GUERCINO, Barbieri G. Francesco, *detto il*, 12
 GUERRA, C., 20 n. 51, 25, 25 n. 13, 29 n. 30, 70
 GUERRERA, Antonino, console dell'arte della
 seta, 31 n. 38

- GUGLIELMO, Antonino, console dell'arte della seta, 31 n. 38
 GUGLIELMO il BUONO, 68
 GUIDOMANDRI, 23
 GULLÌ, Simone, 6, 9, 10, 17, 40, 58
- HACKERT, F. - GRANO, G., 13 n. 29
 HEINZ, D. 46 n. 17, 50 n. 36, 54 n. 48, 56 n. 56, 101
- INCEGNA, 71
 INCISIONE, 10, 17, 19 n. 48, 72
 INGHILTERRA, 11, 23
 INTAGLIATORI, 9
 INTAGLIO, 16, 72
 INTARSIO, vedi *COMMESSO*
 ISGRÒ, C., 8 n. 9, 19 n. 50
 ISNELLO, Collegio di S. Maria, *paliotto in corallo*, XVII-XVIII sec., 41
 ITALIA, 40, 44, 74, 115
- JUVARA o IBARRA, famiglia, 16, 17, 95
 JUVARA, Eutichio, 47
 JUVARA, Filippo, 10, 10, n. 17 - n. 18, 11, 17, 18, 19 n. 47 - n. 49, 21, 41
 JUVARA, Francesco, 11, 17, 19, 21, 44
 JUVARA, G. Battista, 6, 17,
 JUVARA, Gregorio, 6
 JUVARA, Pietro, 6, 9, 61
 JUVARA, Sebastiano, 17
- L'ABBATISSA, Giacomo, tessitore, 31
 LA CORTE CAILLER, G., 5 n. 3, 12 n. 23, 33, 33 n. 52, 57 n. 60, 59, 60, 87
 LA FARINA, C., 17 n. 45,
 LAGNA, Saverio, mercante, 31
- LA MANTIA, V., 25 n. 11, 26 n. 15,
 LANZA di SCALEA, P., 70 n. 19, 72, 74, 75
 LAPISLAZZULI, 9
 LAVIEFUILLE, Eustachio, duca di, 29
 LAVORERIO, 59
 LECCE, 15
 LEGARÈ, Gilles, 16
 LERISI DI SCIMUNI, Giuseppe, mercante, 31
 LIONE, 14
 LIPINSKY, A., 11 n. 19
 LIPPI, Francesco, ricamatore, 56
 LIVORNO, 23, 24,
 LONDRA, Victoria and Albert Museum, 11
 LO PRESTI, produzione, *paliotto*, XVIII-XIX sec., 47
 LUCCA, 28, 30
 - Villa Mansi, 59, 115
 LUIGI XIV, 29, 29 n. 29, 72
 LUIGI XV, 46
- MACCHIARELLA, B., 87
 MACCHINE TRIONFALI, vedi *CARRI TRIONFALI*,
 MADONIE, 59
 MADONNA DELLA LETTERA, 9
 MAESTRANZE LUCCHESI, 27
 MAFFEI, Andrea, 9
 MAFFEI, Nicola Francesco, 7, 17, 18
 MAGISTRI MACZONI, 15
 MAGNANO P., 105
 MAIORCA, 24
 MALIGNAGGI, D., 113
 MANGANI, Innocenzo, 9, 9 n. 14, 11, 15, 17, 46, 77
 MANIERISMO, 7, 20
 MARABOTTINI, A., 6 n. 7, 12 n. 23, 58 n. 63
 MARIA DEI MEDICI, 75
 MARLETTA, F., 26 n. 18-20, 31 n. 44, 32 n. 45-46
 MARMISCHI, 15 43, 58, 101
 MARMORARI, 6, 9

- MARSALA, Chiesa Madre, *busto reliquiario di S. Tommaso Becket*, Francesco Juvara (?), XVII-XVIII sec. 47
- MARSIGLIA 14, 72
- MARTINEZ, famiglia, 16
- MARTINEZ, Antonio, 19
- MARTINEZ, Simone, 18
- MASUCCIO, Natale, 7, 18
- MATTEI, Giacomo, 17
- MAUCERI, A., 24 n. 3, 28 n. 25
- MAUCERI, E., 8 n. 11, 9 n. 14, 14, 14 n. 34, 19 n. 49, 26 n. 19, 29, 29 n. 28-31, 44 n. 11, 56 n. 57, 58 n. 62, 76
- MAZARA DEL VALLO, duomo, *paliotto d'argento*, fine XVII sec., 41, 43
- MAZZARÀ, 23
- MAZZEI, R., 28 n. 23
- MERLETTI, vedi TRINE,
- MESSINA, Archivio di Stato, 30, 30 n. 34
- Argentieri, via degli, 6, 11, 16,
 - Banchi, via dei, 6, 6 n. 5, 32 73
 - Camaro, chiesa parrocchiale, *vara* di S. Giacomo, 61
 - Cattedrale, vedi Duomo,
 - Chiesa di Montevergine, 6,17
 - Chiesa di S. Agostino, cappella Abbate, 6
 - Chiesa di S. Chiara, 18
 - Chiesa di S. Gregorio, 15 n. 37, 17 47, 59
 - *Cappella della Ciambretta*, 87
 - Chiesa di S. Maria del Piliero, 6
 - Chiesa di S. Michele, 17
 - Chiesa di S. Nicola, 15 n. 37
 - Chiesa di S. Nicolò dei Gentiluomini, 27 n. 22
 - Chiesa di S. Paolo, 6, 15 n. 37
 - Chiesa di S. Rita, 27 n. 22
 - Collezione Brunaccini, 12 n. 23
 - Collezione Marquet Guevara, Tommaso, 12 n. 23
 - Duomo, 6, 9, 15, 19, 60, 61
- *baldacchino della Sacra Lettera*, 9, 10 n. 18, 15, 69
 - *candelabri, d'argento*, bottega Juvara, fine XVII sec., 95
 - *cappella della Sacra Lettera*, 10, 10 n. 18, 56, 58
 - *cappella del SS. Sacramento*, 15
 - *manta*, Innocenzo Mangani, XVII sec., 46, 77
 - *paliotto d'argento*, Francesco Juvara (?), XVIII sec., 44, 103
 - Monastero di Montevergine, *paliotto*, ricamo in corallo, fine XVIII sec. (?), 53, 60, 65, 89-91
 - *paliotto della Sacra Lettera*, ricamo in corallo, XVII-XVIII sec. (?), 73, 93-95
 - cappella della Beata Eustochia, *paliotto di S. Francesco*, ricamo in corallo, XVIII sec. (?), 60, 97-99
 - cappella della Beata Eustochia, *paliotto della Passione*, XVIII sec. (?), 44, 46, 50, 101-103
 - Monastero dello Spirito Santo, 59
 - Monastero di S. Maria dell'Alto, 59
 - Monte di Pietà, 6
 - Museo Regionale, 19 n. 48, 35 n. 1, 47, 55, 56
 - *cornice d'argento per cartagloria*, F. Juvara, 1693, 95
 - *manta*, argento sbalzato, 1778, 99
 - *paliotto della Ciambretta*, ricamo in corallo seconda metà del XVII sec., 54, 73, 85-87, 95
 - *paliotto*, produzione Lo Presti, XVIII-XIX sec., 47
 - *tarsie marmoree*, XVII-XVIII sec., 101
 - Oratorio dei Mercanti della Sanità, 15
 - Palazzata, 6
 - Porta dei Cucoli, 6
 - Porta Imperiale, 6
 - Rivolta antispagnola, 13, 13 n. 27, 14, 26
 - Terremoto 1783, 20
 - Terremoto 1908, 18
 - Università, 11, 13
- MESSINA, Domenico, tessitore, 31
- MILANO, 24, 52n. 39
- Castello Sforzesco, Collezione Musei d'Arte, *velluto*, XVI sec., 50

- MILAZZO, 69
MILIA, Placido, mercante, 31
MODA, 8, 12, 14, 18, 24
MOLONIA, G., 59 n. 68
MONACO DI BAVIERA, Museo nazionale, 72
MONREALE, Chiesa di S. Antonino Abate, *pianeta*, broccato di seta, XVIII sec., 44 n. 14, 101
- Duomo, *decorazione parietale in commesso di pietre dure*, 43
MONTORSOLI, Giovanni Angelo, 7, 20
MOSCHELLA, O., 12 n. 23
MOSCHEO, R., 11 n. 21
MOTIVI AD INFERRIATA, 117
MOTTA, G., 21 n. 53, 23 n. 2, 25 n. 12, 28 n. 25, 33 n. 53
MÜLLER CHRISTENSEN, M., 62, n. 79
- NAPOLI, 15, 24, 57, 68
NASO, 23
NICOLÒ DE REGIO, 72 n. 27
NODO, 49, 50, 111, 123
- OMODEO, A., 16 n. 46
opus anglicanum, 74
ORAFI, vedi OREFICI
OREFICERIA, 8, 9, 10, 11 n. 19, 14, 16, 33, 35, 44 n. 12, 52, 58, 60, 62, 74, 76, 95, 103
OREFICI, 5, 5 n. 3, 6, 9, 11, 12, 14, 18, 19, 43
- corporazione, 5, 9
ORTOLANO, G., 8 n. 10
OTTOBONI, Pietro, cardinale, 18
OR NUÈ, 62
ORPELLI, 21, 57 n. 61
OR RENTRÈ, 63
ORO RICCIO, 57, n. 61
OZZOLA, L., 7 n. 8, 53 n. 44
- PALERMO, 5, 6, 16 n. 50, 23, 24, 26, 32 n. 45, 37, 38, 39, 40, 43, 58, 59, 69, 75
- Chiesa della Martorana, *decorazioni parietali in commesso di pietre dure*, 43
- Chiesa di Casa Professa, *base d'altare in commesso di pietre dure*, 36
- *decorazioni parietali in commesso di pietre dure*, 43
- *paliotto in corallo*, XVII sec., 36, 119
- *pianeta in corallo*, XVIII sec. (?), 65
- Chiesa di S. Caterina, *decorazioni parietali in commesso di pietre dure*, 43
- Chiesa di S. Giuseppe dei Teatini, *base d'altare in commesso di pietre dure*, 43
- *paliotti in corallo*, XVII - XVIII sec. (?), 41 n. 3, 107, 117
- Duomo, *paliotto in corallo*, XVIII sec. (?), 49, 123
- *n. 2 pianete in corallo*, XVIII sec. (?), 54, 121
- Cappella Palatina, *cassetta reliquiaria*, Giuseppe Ferro, su disegno di Pietro Novelli, XVII sec., 46, 61
- Galleria Regionale, *n. 2 paliotti in corallo*, XVIII sec. (?), 63, 65, 107
- Museo Diocesano, *paliotto col Sacro Agnello*, ricamo in corallo, XVIII sec. (?), 44, 47, 49, 53, 63, 111
- *paliotto di S. Rosalia*, ricamo in corallo, XVIII sec., 50, 63, 73, 113, 123, 125
- *paliotto della Trasfigurazione*, 125
- PAMPHILI, Camillo, 11
PANAZZA, G., 46 n. 16
PARATI LITURGICI, vedi ARREDI SACRI
PARIGI, Museo d'Arti Decorative, *velluto broccato d'oro*, XVII sec. 53
PARISI, Jo Lorenzo, mercante, 31
PASSALACQUA, Pietro, 18
PATERNOSTRI, 71, 72
PAVON, M., 49 n. 25, 50 n. 35, 55 n. 50
PERI, P., 49 n. 29, 55 n. 55, 57 n. 61
PERLE, 75, 76, 77, 113

- PERRONI GRANDE, 6 n. 4, 14, 14 n. 30
 PETROCCHI, M., 14 n. 33
 PICCIOLO, Antonino, mercante, 31
 PICCIOTTO, A., 23 n. 1, 26 n. 16, 32, 32 n. 49
 PICOTTI, 26 n. 20
 PIEMONTE, 29
 PIERO DELLA FRANCESCA, Firenze, Eredi
 Contini-Bonacossi, *Madonna col bambino*,
 73
 - Milano, Galleria di Brera, *pala con Federico da
 Montefeltro*, 73
 - Urbino, Galleria, *Madonna di Senigallia*, 73
 PIETRE DURE, 10, 20, 43, 58, 73, 74 n. 37, 75,
 85, 93, 97
 PISA, 23, 72
 - Chiesa di S. Matteo, *pianeta*, XVIII sec., 55
 PODREIDER, F., 44 n. 14, 50, 53 n. 45, 101
 POINT COUCHÈ, 46, 62, 93
 POINT FENDÙ, 63
 PRATO, Museo del Tessuto, Donazione Berti-
 ni, inv. 205, *velluto cesellato*, XVII-XVIII
 sec., 54
 PRESEPI, 17, 20
 PRETI, Mattia, 12
 PUGLIATTI, T., 7 n. 8
 PUNTO ARAZZO, 66
 PUNTO A CORDONCINO, 81, 85, 89, 93, 97,
 101, 105, 111, 113, 119, 123
 PUNTO CATENELLA, 61
 PUNTO ERBA, 113
 PUNTO FESTONE, 62
 PUNTO IN ARIA, 44, 46
 PUNTO LANCIATO, 65
 PUNTO ONDULATO, 65
 PUNTO PASSATO, 62, 105, 107, 121, 123
 PUNTO PIENO, 50, 65, 105, 111, 121, 123
 PUNTO PITTURA, 50, 65, 105, 111, 113, 119
 PUNTO SABBIA, 65
 PUNTO SERRATO, 65, 66
 PUNTO STUOIA, 62, 65
 PUZZOLO SIGILLO, D., 25 n. 11
 QUAGLIATA, Giovanni Battista, 7, 9, 17
 QUARZO, 117
 RABISCO, vedi *MARMI MISCHI*,
 RAFFAELE, R., 29 n. 30,
 RAGUSA, 42
 - Chiesa di S. Giorgio, *busto reliquiario di S.
 Gaudenzia*, Antonio Dominici, XVII-XVIII
 sec., 47
 RAMAGES FLEURIES, motivo a, 55, 103
 RASI, 24, 31, 119
 RAVENNA, Museo Regionale, *campione di seta*,
 X-XI sec., 49
 REINA, Placido, 25, 25 n. 27, 33, 33 n. 54, 69,
 70 n. 17
 RIBERA, Giuseppe, 12
 RICAMO A FILI DISTESI, 62, 85, 105, 107, 117,
 119, 123
 - *A FILI ONDULATI* 81
 - *A RETICELLO*, 44, 119, 123
 RICCI, E., 44 n. 12, 59 n. 67, 63, 65
 ROBIN, Jean, 60, 61 n. 74
 RODRIQUEZ, Alonzo, 53 n. 44
 ROMA, 6, 7, 18, 19
 ROMEO, Giovanni, tessitore, 31
 ROMETTA 21
 RONCORONI, E., 55 n. 51, 63 n. 81
 ROSA, Salvatore, 12
 ROSA TUDOR, 8, 95
 RUFFO, famiglia, 11
 RUFFO, Antonio, principe di Scaletta, 12, 12 n.
 22
 RUFFO, V., 12 n. 22
 RUGGERO II, 23, 75
 - manto di 55, 56
 SAMPERI, Placido, 17, 27 n. 22, 28, 28 n. 24
 S. MARTINO, 23
 SANT'AGATA, litorale di, 69

- SANTANGELO, A., 49 n. 28, 55 n. 55, 65 n. 88
 SANTO STEFANO, canale di, 69
 SAPONARA, 23
 SARDONICHE, 9
 SAVONA, Cattedrale di S. Maria Assunta, *pa-
 liotto ricamato*, XVIII sec., 41
 SBARDUNI, Antonino, tessitore, 31
 SBORGI F, 52 n. 37
 SCALETTA, 12, 23
 SCIACCA, 68, 69
 SCILLA, Agostino, 7, 21
 SCLAVO, Nicola Maria, 10 n. 17, 19 n. 48 - n.
 49
 SCUDERI, V., 69
 SCÜTTE, M., 62 n. 79
 SERPOTTA, Giacomo, 9
 SETA, baco da, 25 n. 10
 SETA BOLOGNESE, 30, 31
 - Capitoli dell'arte della seta, 24
 - Consolato dell'arte della seta, 26, 26 n. 19, 28,
 30, 30 n. 34, 31, 31 n. 38, 33
 - estrazione, 23, 28, 28 n. 27
 - produzione, 23, 26 n. 18, 27
 SICILIA, 11, 11 n. 19, 14, 15, 26, 29, 33, 35,
 36, 37, 38, 40, 44, 59, 61, 67, 69, 70, 72, 74
 SIRACUSA, 11 n. 19, 35, 42
 - Duomo, *Cortine del baldacchino*, ricamo in co-
 rallo, XVIII sec. 35, 47, 50, 62, 65, 105
 SMALTI, 43, 62, 63, 74 n. 37, 75
 SOMMOPRADA, Chiesa di S. Martino e Giovan-
 ni Battista, *pianeta in broccato*, XVII sec. 46
 SPAGNA, 13 n. 29, 36, 75, 76, 115
 SPAGNOLO, Paolo, frinzaro, 56, 57
 SPALLANZANI, Lazzaro, 69
 SQUILLACE, marchese di, 26
 S. STEFANO, De Benavides, Francisco Bazan,
conte di, 13
 STAFF, Giovanni, 52
 STAITI, Giuseppe, console, 31 n. 38
 STAMPE, 19
 STAMPERIA, 17
 STANZIONE, Massimo, 12
 STEINGRÄBER, E., 52 n. 38, 60 n. 73
 STIFT ZWETTE, *pianeta*, 1755, 50
 STRADANUS, Jan Van Der Straet, *detto il*, 71
 STRASLUND, Museum der Stadt, *campione luc-
 chese*, XIV sec. 107
 STROMBOLI, 69
 STUCCHI, 15, 16, 18
 SUSINNO, Francesco, 7 n. 8
 TABBÌ, 26, 20, 30, 30 n. 36, 31 n. 43
 TAPPETI, 12, 20
 TAVARCA, 12
 TEDESCHI, Gregorio, 58
 TEDESCHI, Vincenzo, 58
 TELA, 32 n. 45, 46, 85, 89, 93, 101, 113, 117
 TELETTE, 24, 32, 32 n. 45
 TERMINI, Asdrubale, vescovo, 105
 TESCIONE, G., 41 n. 5, 65 n. 86, 67 n. 1, 68
 n. 3, 71 n. 20, 72 n. 29, 74 n. 40, 88, 115,
 117
 TERZANELLI, 26 n. 20, 31, 31 n. 44
 TESSITURA ARABA, 56
 TESSITURA BIZANTINA, 74
 TESSITURA CATALANA, 74
 TESSUTI DIASPERATI, 66
 TINTORETTO, Robusti, Jacobo, *detto il*, 43
 TIRANO, *pianeta*, XVII sec., 55
 TIRAZ, 23, 75
 TOMMASINI FIESCHI, ricamatrice, 59
 TORINO, 18
 - Collezione Abegg, *casula di damasco*, Sicilia,
 seconda metà del XII sec. 49
 - Museo civico, *campione velluto*, XVI sec. 49
 TORNAZUTO, Rocco, tessitore, 31
 TRAMISCHIO, vedi MARMISCHI,
 TRAMONTANA, S., 15 n. 35
 TRAPANI, 41, 59, 67, 68, 69, 70
 - Chiesa dei Gesuiti, 41, 69
 - Chiesa di S. Lucia dei marinai, 67 n. 1

- Museo Pepoli, 41
- *Paliotto in corallo*, manifattura messinese, XVIII sec. 41, 69
- TRASELLI, C., 14 n. 33, 23 n. 2, 24, 24 n. 5, n. 7, n. 9, 25 n. 10, 29, 29 n. 25, 30, n. 36, 32 n. 45,
- TRINE, 44, 46, 101
- TROINA, Chiesa Madre, *ferculo d'argento*, seconda metà del XVIII sec., 60
- VIOLA, Andrea, 15
- VIOLA, Gaetano, 15
- VITTORIO AMEDEO II, 11, 26
- VIZZINI, Chiesa Madre,
 - *statua di S. Gregorio*, opera di Pietro, Francesco, Eutichio Juvara, 47
- ZAFFERANARI, 72

- UGUCCIONE DELLA FAGGIOLA, 27 n. 22
- VALENZA, 75
- VARA, 52
- VARALDO, C., 41 n. 4
- VELLUTI, 12, 24 n. 8, 26 n. 20, 31, 32, 52, 75, 107, 117
- ALLUCCIOLATI, 99
- QUADRIGLIATI, 44
- VENETICO, 23
- VENEZIA, 24, 30, 42, 74, 76
- Museo Correr, *campione di lino*, Fondo Graf, classe XXII, n. 407/12, VI-VII sec., 47
- *velluto soprarizzo*, Fondo Guggenheim, cl. XXIII n. 181, XVIII sec., 50
- *campione di seta*, Fondo Paoletti, cl. XXIII, n. 386, XVIII sec., 55
- VIALE V., 44 n. 14, 61 n. 76
- VIALE FERRERO, M., 44 n. 14, 121
- VIANELLO, Domenico, 17
- VIENNA, 32,
 - Kloster der Heimsuchung Mariae, *ricamo*, 1730-1740, 54
 - Kunstistorisches Museum, *manto di Ruggero II*, 56, 66
 - Osterreichisches Museum fur Angenwandte Kunst, *pianeta* 1710-1720, 46, 101
 - St. Stephan, *mitra ricamata*, XVIII sec., 46, 56
 - *pianeta*, 1765, 46
- VILLAMACI, Luca, 20
- VIOLA, famiglia, 18

INDICE

CAPITOLO I

Cultura decorativa nella società messinese del XVII e XVIII secolo pag. 5

CAPITOLO II

Produzione serica e tessitura a Messina pag. 23

CAPITOLO III

Il ricamo tra tessitura e oreficeria (l'arte e la tecnica) pag. 35

CAPITOLO IV

Il corallo e la cultura dei preziosi a Messina pag. 67

SCHEDE ANALITICHE pag. 79

BIBLIOGRAFIA GENERALE pag. 127

INDICE FOTOGRAFICO pag. 135

INDICE ANALITICO pag. 137

Questo saggio prende le mosse da una ricerca presentata come diploma di perfezionamento in Storia dell'Arte presso l'Università di Urbino (a.a. 1981-82) e da una relazione sintetica tenuta in Messina, su invito della Società Messinese di Storia Patria, il 23 giugno 1983.

Durante i lunghi tempi in cui si è protratta la stampa di questo lavoro è stata realizzata, a cura dell'Assessorato Regionale ai BB.CC. e P.I.-Museo Regionale di Messina, la Mostra "LUSSO E DEVOZIONE. Tessuti serici a Messina nella prima metà del '700" (Taormina-Palazzo Corvaja 5 novembre 1984-15 gennaio 1985), Catalogo a cura di Caterina Ciolino Maugeri, Messina 1984.

Motivi facilmente comprensibili mi hanno impedito di utilizzare detto Catalogo.

Finito di stampare
nel mese di dicembre 1985
con i tipi
dell'Industria Poligrafica della Sicilia Messina