

## RECENSIONI

N. DUVAL, *La mosaïque funéraire dans l'art paléochrétien - Antichità Archeologia Storia dell'arte*, 3; A. Longo editore, Ravenna 1976. Vol. di pp. 133 con 50 ill. nel testo di cui 8 a colori.

Da quando, alla fine del secolo scorso, gli scavi di Tabarka, in Tunisia, hanno riportato alla luce ricche testimonianze di mosaici funerari, questo genere d'arte, fondamentalmente popolare, non ha mancato di richiamare l'attenzione non solo, com'è ovvio, degli studiosi, ma anche di larghi strati di un certo pubblico colto: e le scoperte che da allora si sono susseguite con una frequenza senza dubbio sorprendente, hanno continuato ad alimentare questo interesse a diverso livello, talché è veramente con stupore che ci si avvede come, a tutt'oggi, manchi in realtà un corpus relativo a questa importante classe monumentale di cui s'è qualche volta sopravvalutata l'influenza nordafricana, dimenticando che anche altre regioni ne forniscono esempi. In realtà, come ricorda il Duval nella prefazione del libro (p. 10), un corpus dei mosaici funerari dell'Africa del Nord era stato da tempo messo a punto da M. Alexander; ma le sempre nuove scoperte che continuavano a succedersi senza interruzione l'avevano indotta a rimaneggiare di continuo il suo manoscritto che non ha ancora potuto vedere la luce.

Il bel volume che oggi N. Duval pubblica per i tipi dell'editore Longo di Ravenna, nella collana *Antichità Archeologia Storia dell'arte*, diretta da R. Farioli, si propone, innanzi tutto, di fare il punto sulla situazione, dal momento che l'interesse stesso degli studiosi è stato causa in passato di una certa confusione sia nei concetti che nella terminologia; e quindi di fornire, mediante una prima appendice aggiunta al suo studio (pp. 81-95), un inventario sommario in grado di offrire almeno la localizzazione passata e presente e la bibliografia essenziale dei monumenti. Una seconda appendice (pp. 97-116), dedicata esclusivamente ai mosaici di Uppenna (Tunisia), arricchisce l'inventario di una classificazione stilistica.

Discorrendo delle origini del mosaico funerario (pp. 13-17), termine usato talvolta impropriamente e da riservarsi, invece, ad indicare i coperchi di fosse contenenti sepolture, decorati mediante la tecnica del mosaico, l'A. osserva giustamente come questo non sia certo esclusivo dell'epoca cristiana (la celebre iscrizione musiva sul sepolcro di *Pomponius Hylas*, a Roma, datata al I sec. d. Cr., costituisce certo un'importante testimonianza al riguardo) ma come, tuttavia, l'adozione generalizzata del rito dell'inumazione ne dovè determinare la nascita: e, del resto, il pannello musivo del sepolcro di *T. Aurelius Aurelianus*, a Salona, con le figurazioni di una stele, su cui è tracciata l'epigrafe, e di un'erma accanto al ritratto del defunto, mostra come il mosaico funerario non abbia ancora conquistato una sua autonomia e non sia che "une version à plat et meilleur marché d'une plaque de sarcophage, ou la juxtaposition d'éléments sculptés et gravés d'une sépulture habituelle", (pp. 15-16). Esistono certo anche altri esemplari di mosaico funerario pagano ma, nota il Duval, questi differiscono sensibilmente per i temi iconografici e la composizione dai coperchi delle tombe cristiane, e si apparenzano piuttosto con la pittura e la scultura funeraria coeva (p. 16).

L'A. dedica quindi un capitolo alle dimensioni e alle forme dei mosaici tombali africani (pp. 18-28) che hanno misure corrispondenti, perlopiù, a quelle del sepolcro sottostante, oscillando fra una lunghezza di m. 1,80 o 2, e una larghezza di cm. 50 o 80. Non mancano tuttavia pannelli più grandi destinati a coprire tombe doppie, collettive oppure di lusso, come ad esempio nella chiesa presso Kelibia, dove i pannelli, che si dispongono di preferenza nelle cappelle annesse, assumono forma quadrata ottenuta prolungando il lato breve oltre il necessario. Più piccole, evidentemente, le tombe di bambini; ma poiché la lunghezza dell'iscrizione è perlopiù uguale a quella degli epitaffi per gli adulti, a venir sacrificata è, in questi casi, parte della partita decorativa (p. 20).

La forma dei pannelli è, dunque, prevalentemente quadrangolare; esiste tuttavia qualche esempio in cui un'estremità viene arrotondandosi, mentre altre composizioni, inserendosi in pavimenti preesistenti, sono di dimensioni più ridotte (anche nei confronti del sepolcro sottostante) e differiscono ben poco, sul piano materiale, dalle iscrizioni dedicatorie e votive (p. 20).

Una classe particolare è costituita dalle *mensae* semicircolari di Tipasa: queste sono l'equivalente in mosaico delle iscrizioni su tavola di pietra della stessa forma, frequenti soprattutto nell'Algeria orientale: in tali *mensae* l'epigrafe musiva occupa lo spazio situato al centro del blocco in muratura destinato al banchetto funebre e che costituisce la tavola per l'agape (p. 25). A questa classe possono collegarsi le iscrizioni musive composte direttamente sul sarcofago, oppure inserite nel cassone in muratura (*cupula*) che ingloba il sarcofago. Talvolta, infine, la deco-

razione musiva riveste tutta la superficie visibile del sepolcro (Tabarka) (pp. 27-28).

Due capitoli sono dedicati dal Duval alla collocazione e al rapporto dei mosaici funerari col suolo dei monumenti che li contengono (pp. 29-35), e alla tecnica e al processo di esecuzione (pp. 36-42). Quanto alla collocazione, quantunque, osserva l'A., la mancanza dei dati oggettivi di rinvenimento per la maggior parte dei mosaici conservati nei musei impedisca di stabilirne la sistemazione originaria, è necessario distinguere fra sarcofagi non interrati (e parzialmente o totalmente rivestiti di mosaico) e *mensae* circolari, da un lato; e mosaici funerari propriamente detti, dall'altro. Il primo gruppo è situato prevalentemente nei cimiteri, sia all'aperto che all'interno di mausolei, nelle cappelle annesse (per es. la già ricordata chiesa presso Kelibia), e raramente, soprattutto per ragioni di agibilità, all'interno delle chiese, pur esistendone tuttavia qualche esempio. Quanto al secondo tipo, questo è assai più frequente, invece, nelle chiese e nei loro annessi, ma ne esiste documentazione anche per talune aree cimiteriali.

All'interno delle chiese la distribuzione, la forma e la decorazione dei sepolcri è in relazione con la natura del pavimento preesistente alle sepolture: talché, ove non esista già una pavimentazione musiva, i pannelli, congiungendosi, finiscono per costituire su un'ampia superficie un pavimento continuo. Se, al contrario, la chiesa possiede un pavimento proprio, qualora le tombe siano anteriori a questo, si tende ad integrare i pannelli funerari nella composizione d'insieme: nel caso opposto, il proprietario del sepolcro tende ad usare la massima discrezione sia ricostituendo il motivo del mosaico pavimentale intorno all'epitaffio (spesso ridotto a un semplice cartiglio o a un medaglione), sia impiegando per il proprio pannello colori e composizione assai simili a quelli del pavimento circostante (per es. Ippona): non mancano tuttavia esempi di inserimento di pannelli di tipo diverso in pavimenti preesistenti (esempio, Uppenna, Sidi Abich, Ippona ecc.).

La tecnica di esecuzione prevedeva la preparazione dei pannelli nell'atelier e il loro successivo trasporto sul luogo di sistemazione definitiva, come provano alcune deformazioni nelle cornici, l'orientamento di alcune iscrizioni che le rende illeggibili quando il sepolcro è contiguo a una parete, nonché la somiglianza fra pannelli e la conseguente possibilità di determinarne dei tipi. Non mancano tuttavia casi, specialmente nella decorazione dei fianchi di cassoni in muratura, di composizione sul posto. Arte essenzialmente popolare e opera di serie, il mosaico funerario, osserva l'A., è dunque tributario "du faire et du goût locaux et des matériaux disponibles", (p. 39). Di particolare interesse per quanto attiene all'influenza del mosaico funerario su altre tecniche, è la tomba del prete *Turrentius*, a El Asabaa in Tripolitania che, sebbene di pietra, imita nello schema decorativo le tombe a mosaico (p. 41).

Un lungo capitolo è quindi dedicato alla composizione e alla decorazione dei pannelli (pp. 43-67). Premesso che uno studio d'insieme è necessariamente legato alla pubblicazione di un corpus, l'A. trascorre a parlare delle cornici di cui esistono sostanzialmente due tipi: quella che egli chiama "bordure discrète", caratteristica soprattutto dei pannelli-iscrizioni, di quei pannelli, cioè, in cui l'epitaffio riempie lo spazio a disposizione, e la "bordure épaisse", generalmente geometrica, ma arricchita talvolta di motivi vegetali e anche figurati, caratteristica dei pannelli a composizione tripartita.

Quanto alla composizione del campo, in principio questa è differenziata e orientata in funzione della posizione del corpo, quantunque esista un tipo detto simmetrico in cui l'epigrafe, generalmente in un medaglione o in un cartiglio, è collocata al centro ed inquadrate da elementi decorativi simmetrici. Ma il tipo più diffuso è quello tripartito (o, talvolta, bipartito). Questo comporta un simbolo (spesso all'interno di una corona) in corrispondenza della testa e con decorazioni complementari per riempire lo spazio di risulta; l'epigrafe (libera o in un cartiglio quadrangolare), e un pannello complementare con uno o più motivi geometrici, vegetali o figurati (p. 46). Un tipo assai più semplice e certo più antico, frequente nelle catacombe di Sousse e a Setif, è quello che l'A. chiama "bordure-épitaphe", da distinguere dai "panneaux-inscriptions", di cui s'è già discusso (pp. 46 e 48). La tombe a personaggi, caratteristiche di Tabarka e di Sfax, ma largamente rappresentate anche altrove, sono caratterizzate dalla rappresentazione del defunto e corredate da un'epigrafe, generalmente breve, e da simboli cristiani. Un ultimo tipo è il cosiddetto epitaffio-decorazione: generalmente privo di simboli, consiste in un epitaffio trattato in maniera decorativa, ben spesso chiuso in una corona, mentre nella parte bassa rimane un vasto campo ornato perlopiù con temi paradisiaci, ma talvolta con elementi figurati (p. 48).

Il simbolo e l'epitaffio costituiscono due motivi importanti nella decorazione del mosaico funerario. Raro nelle composizioni più antiche, il simbolo si fa pressoché obbligatorio nei mosaici più recenti. Questo è collocato, di regola, al di sopra della testa del defunto (ma può anche precedere o seguire l'epitaffio ed essere pertanto collocato diversamente) e consiste perlopiù in una corona contenente una croce monogrammatica, prima, con o senza lettere apocalittiche; e, assai più tardi, una croce latina o greca, anche se non mancano esempi in cui la croce è sostituita da rose. Caratteristiche dell'età bizantina, infine, le croci greche o latine imitanti i coevi prodotti di oreficeria.

Quanto all'epitaffio, questo occupa normalmente il centro della tomba, ma può essere spostato verso l'alto o verso il basso allorché un motivo decorativo importante (per es. una figura umana) occupa la maggior parte del pannello; ma esistono mosaici in cui l'epitaffio costituisce l'unico motivo decorativo (p. 55) e, per converso, pannelli affatto privi di iscrizioni, sostituite da un motivo geometrico. L'epitaffio può non avere un proprio inquadramento ma, solitamente, è chiuso in una corona simile a quella che contiene il simbolo, o in un cartiglio munito a volte di code di rondine a imitazione delle epigrafi su pietra. La forma delle lettere mostra una certa angolosità derivante dal materiale impiegato: singolari, inoltre, delle linee tracciate ad imitazione delle linee di guida peraltro evidentemente inutili in questa classe di iscrizioni (p. 58).

Passando a trattare della decorazione (pp. 58-67) il Duval, dopo aver accennato alla distribuzione di questa parte ornamentale sul pannello, ferma soprattutto l'attenzione sulle rappresentazioni di figure umane che si incontrano sporadicamente in vari luoghi, ma che sono caratteristiche soprattutto di due serie della Tunisia: il tipo I di Tabarka e la serie di Sfax. Alcune di tali figurazioni presentano i caratteri del ritratto, mentre la maggior parte degli *Oranti* di Tabarka e di Sfax appaiono piuttosto stereotipati, tanto che se ne distinguono con difficoltà l'età e il sesso: ma, osserva l'A., "le style diffère sur ces deux sites: beaucoup de tombes de Tabarka ont un aspect maladroite, dû peut-être à la composition sur place, et une saveur populaire très marquée tandis que les personnages de Sfax paraissent plus banals mais plus soignés", (p. 62). Accanto alle rappresentazioni di personaggi esistono poi figurazioni con scene tratte dal repertorio biblico (es. i *Tre fanciulli*, a Cartagine) o dalla vita quotidiana, quali le scene di caccia nella cappella dei martiri a Tabarka, ecc.

Dopo un breve capitolo (pp. 68-69) sulla ripartizione geografica dei mosaici dell'Africa del Nord che costituisce una sorta di commento alla carta della fig. 39, l'A. passa ad accennare al problema della cronologia (pp. 70-71) largamente dibattuto soprattutto dopo le scoperte di Tabarka. Per quanto attiene all'Algeria, nota il Duval che, in linea generale sembra sostanzialmente d'accordo col Lassus secondo cui si può ritenere che il mosaico funerario si sia sviluppato in Africa particolarmente in connessione con la consuetudine di seppellire all'interno delle chiese (p. 71), gli scavi di Setif indicano per i mosaici un ambito cronologico compreso fra il 378 e il 429, talché anche l'età dei consimili monumenti tunisini è confermata nelle sue grandi linee in un arco di tempo relativamente breve che si estende dalla seconda metà del IV sec. alla metà circa del V (p. 70). Alla prima metà del IV sec. appartarrebbero, tuttavia, le *mensae* di Tipasa, le tombe del *martyrium* di Tebessa e altre, mentre, in direzione opposta, è ugualmente certo che l'uso di decorare i sepolcri a mosaico proseguì anche nel VI sec. posteriormente alla riconquista bizantina del 533 (p. 71).

Il mosaico funerario non è, come si disse, appannaggio esclusivo dell'Africa, ed è per questa ragione che un capitolo del libro è riservato dall'A. ai mosaici funerari esistenti al di fuori di questa provincia (pp. 72-80). Così l'A. accenna ai noti mosaici funerari spagnoli (Tarragona, Barcellona, Majorca ecc.), sottolineandone, accanto all'influenza africana, del resto già autorevolmente rilevata soprattutto per il periodo vandalico e bizantino, anche i caratteri di originalità (pp. 72-73). Più vicini a quelli nordafricani i pannelli musivi di Sicilia (Salemi e Kaucana), anch'essi di età vandalico-bizantina, e quelli della Sardegna (Porto Torres) i quali ultimi, però, mostrano qualche tratto di originalità che li avvicina alle epigrafi su pietra (p. 75). Per il litorale adriatico, i cui rapporti con l'Africa furono notoriamente assai stretti, il Duval ricorda Grado, Aquileia, Ravenna e Salona, dove i mosaici della basilica di Kapljuc si apparentano con i più semplici mosaici funerari africani (p. 77). Quanto all'Oriente, pannelli funerari in mosaico si incontrano in Siria-Palestina, a Edessa e nella catacomba di Homs. Quest'ultimo, conservato nel Museo di Damasco, non mostra rapporti coi mosaici africani se non forse con un pannello della cappella dei martiri di Tabarka (p. 78).

A questo *excursus* sui mosaici funerari del bacino del Mediterraneo fa seguito la I Appendice (pp. 81-95) che, come si disse, seguendo un ordine geografico approssimativamente da Ovest

ad Est, comprende tutti i mosaici, pubblicati e non, dell'Africa del Nord, a conoscenza dell'A., e che ha lo scopo di supplire provvisoriamente al *corpus* della Alexander. L'Appendice II: "Essai d'inventaire et de classement des mosaïques funéraires d'Uppenna", è, come afferma il titolo, un saggio di inventario e classificazione dei mosaici di Henchir Chigarnia, l'antica Uppenna, presso Enfidaville, dove, come è noto, gli scavi hanno rimesso in luce due chiese sovrapposte, certo passate attraverso un'evoluzione piuttosto complessa, ma di cui la seconda data essenzialmente all'epoca bizantina (p. 98).

Quanto alla classificazione stilistica (pp. 112-116), l'A. individua cinque serie, corrispondenti, in parte, a differenti periodi cronologici. Il tipo I, più numeroso, ma di cui s'ignora purtroppo il contesto archeologico, comporta una cornice assai semplice consistente in uno o due filetti. Il monogramma costantiniano, accompagnato dalle lettere apocalittiche, è contenuto in una corona di filetti concentrici, mentre l'epitaffio, comprendente il nome e l'età del defunto, è disposto nel senso della larghezza e presenta lettere assai caratteristiche. Ai piedi del pannello, infine, è talvolta un terzo riquadro a motivi geometrici, oppure ornato di fiori e foglie. Il tipo II è caratterizzato da una cornice spessa e multicolore, decorata a motivi geometrici. La croce monogrammatica è inserita in una corona di forma tormentata mentre l'epitaffio, che comprende anche la menzione della morte (*quievit* o *recessit*), può esser disposto sia nel senso della lunghezza che nella larghezza. Un terzo riquadro, decorato a motivi geometrici o vegetali, completa l'ornamentazione del pannello. Il tipo III, rappresentato da due soli pannelli del VI sec., ha cornice sottile come nel tipo I oppure spessa come quelle del tipo II, ma più aerea; la corona, che include la croce monogrammatica, è spessa ma di disegno netto e alleggerita da colori dominanti chiari, mentre l'epitaffio, che occupa tutto il resto del pannello, è reso a grandi lettere eleganti e comprende la menzione della sepoltura (*depositus*) in sostituzione di quella della morte. La realizzazione, osserva l'A., è "techniquement satisfaisante, mais on a l'impression d'un style froid et mécanique", (p. 115).

Il tipo IV, che si avvicina ai mosaici della catacomba di Sousse, è rappresentato da tre epigrafi disposte nel senso della lunghezza, fra due bande geometriche o in un cartiglio. Quanto al tipo V, questo comprende un solo pannello assai prossimo al tipo II, ma reso con tale negligenza da farlo ritenere opera d'apprendista o eseguito rapidamente sul posto.

In conclusione, e malgrado tutte le incertezze che derivano dall'imperfetta conoscenza dei dati oggettivi di scavo, il Duval propone, per i mosaici di Uppenna, la seguente cronologia. Tipo I: fine IV - metà V sec.; tipo II: V - inizio VI sec.; tipo III: VI sec. Del tipo IV l'A. riferisce l'opinione del Robin che lo considera assai antico (uno degli esemplari sarebbe il più antico della chiesa), mentre per quanto si riferisce al tipo V, se ne sono già rilevate le anomalie. È dunque evidente, conclude l'A. (p. 116), che le serie II e III possono in parte sovrapporsi cronologicamente, giacché alcune tombe del tipo II sono da lui attribuite alla seconda chiesa, mentre altre del tipo III sono messe in relazione ancora con la prima. Da tale cronologia, inoltre, deriva la possibilità di ritenere che la seconda chiesa sia stata edificata assai tardi nel VI sec., e comunque certo posteriormente alla morte di Onorio.

Il volume, pubblicato in elegante veste editoriale, e nel quale confluiscono una ventina d'anni di esperienza dell'A. in questo campo, traccia dunque, con un linguaggio sempre chiaro e quanto mai concreto che rivela costantemente la perfetta padronanza dell'A. sulla materia, una sintesi esauriente e aggiornatissima dei problemi e della cognizioni relativi a questa singolare classe monumentale; sintesi che, mentre colma, sia pure in via provvisoria, la pesante lacuna rappresentata dalla mancanza di un *corpus* del mosaico funerario, sollecita altresì a invitanti quanto promettenti prospettive di ricerca gli specialisti della materia, e schiude al più vasto pubblico delle persone colte un campo rimasto fino ad ora per differenti motivi scarsamente accessibile.

ROBERTO GIORDANI

WILFRIED MENGHIN, *Il materiale gotico e longobardo del Museo Nazionale Germanico di Norimberga proveniente dall'Italia*, Ricerche di Archeologia altomedievale e medievale, I; Edizioni CLUSF, Firenze 1977, pp. 40, figg. 4, tavv. 20 f.t.

Quale primo numero della collana "Ricerche di archeologia altomedievale e medievale" diretta da Riccardo Francovich e Otto von Hoesen, è uscito sul finire del 1977 il saggio di Wilfried Menghin. La pubblicazione è motivo di duplice compiacimento: innanzitutto per dare l'avvio ad una collana che viene a colmare una lacuna sempre più avvertita da tutti coloro che si interessano all'archeologia medievale in genere, e in particolare

all'altomedioevo, poiché in essa come viene annunciato dai due direttori nella presentazione iniziale, saranno accolti "contributi esemplificativi di interventi archeologici, cataloghi di materiali, saggi metodologici, studi di storia della cultura materiale e di storia dell'insediamento". La seconda ragione di plauso è nell'argomento stesso di questo primo quaderno che continua quell'opera di raccolta e di revisione degli insediamenti e dei materiali del primo medioevo in Italia, in questo caso di età gota e longobarda, che vede impegnati valenti studiosi in unisono con il Centro Italiano di Studi sull'altomedioevo di Spoleto e il Centro per lo studio delle civiltà barbariche in Italia di Firenze.

Il saggio, dopo la premessa iniziale di cui si è già detto, accoglie l'elenco delle abbreviazioni bibliografiche, sussidio ormai indispensabile nelle pubblicazioni di cataloghi archeologici, e una breve, ma esauriente storia della raccolta del Museo che nella sua sezione altomedievale vide alla fine dell'800 aumentare notevolmente il suo patrimonio di reperti, con l'acquisizione, attraverso il commercio antiquario, di numerosi oggetti provenienti dall'Italia. Questi appunto, distinti a seconda della loro origine gota e longobarda, vengono accuratamente schedati nel catalogo del Menghin. Fra gli oggetti ostrogoti sono compresi i ritrovamenti di Domagnano, nella Repubblica di S. Marino, tra i quali meritano particolare attenzione la nota fibula d'oro cloisonné a forma di aquila e l'altra ugualmente aurea che rappresenta un'ape, costituenti insieme ad alcuni pendenti di collana e ad un orecchino, un gruppo omogeneo di gioielli prodotti da una medesima bottega e "sepolti intorno al '500 d. Cr., come corredo funebre di una nobildonna ostrogota o come tesoro". Ancora di origine gota sono due fibule a staffa e una grossa fibbia a placca rettangolare, tutte in argento, genericamente indicate come provenienti dalla Romagna, del tipo consueto presente nelle tombe di donne gote e databili alla metà circa del secolo VI, nonché una bella fibbia argentea con placca rettangolare, acquistata a Bolzano, e pertinente a generici "scavi nell'Alto Adige", la cui tipologia non permette riferimenti precisi e di conseguenza resta difficile, come avverte l'A., proporre un'esatta datazione.

Più ricco il gruppo dei reperti longobardi, che inizia con il corredo di una tomba di guerriero rinvenuta a Fornovo San Giovanni, in provincia di Bergamo, fino ad ora mal noto e menzionato limitatamente ad alcuni suoi singoli pezzi, quali la croce in lamina d'oro e l'umbone di scudo. Merito quindi del catalogo quello di aver presentato tutti gli elementi del corredo e soprattutto di aver chiarito la provenienza unitaria dei singoli pezzi, spesso confusa nella precedente letteratura, nonché di aver potuto fissare, tramite l'analisi archeologica, la datazione dell'umbone di scudo alla prima metà del secolo VII, concordemente all'indicazione cronologica offerta dalla croce in lamina d'oro con ornamento a treccia e teste di animali, presente nel medesimo corredo.

Certamente il gruppo più notevole nella collezione del Museo è quello delle croci in lamina d'oro, che si rivela come la più grande raccolta di simili reperti longobardi fuori di Italia. Si tratta di tredici esemplari, che si aggiungono a quello di Fornovo San Giovanni, provenienti da Monza, Novara, Milano, Cividale, Lodi Vecchi, Varese, Benevento e più genericamente dalla Toscana e dall'Italia. Le circostanze del loro ritrovamento non sono note, tuttavia il valore della raccolta sta non solo nella quantità del materiale, bensì nella varietà tipologica degli oggetti che permette al Menghin di inserirsi nel discorso su tale classe di reperti recentemente avviato di nuovo dal von Hensen e dal Foltz, con una sintetica, ma ugualmente ricca di spunti, disamina del materiale da un'angolazione storico-artistica quale permettevano i limiti imposti dal saggio. E a chi si occupa, come chi scrive, ormai da alcuni anni di problemi relativi alla scultura altomedievale, non può passare inosservato l'accento che l'A. dedica al rapporto fra oreficerie e rilievo, più volte affermato nella letteratura anche recente, o altrimenti negato, che sembra particolarmente cogliersi non solo negli esemplari con decorazione ad intreccio menzionati dal Menghin, ma anche, ad esempio, nelle due croci ad estremità patenti con lettere apocalittiche pendule dai bracci e monogramma centrale, provenienti da Monza, la cui punzonatura risponde con evidente suggestione al medesimo gusto di rompere e traforare le liscie superfici marmoree che guidò l'artigiano che scolpì i ben noti plutei del S. Giovanni nella medesima città. Segue nel catalogo, inserita come oggetto di provenienza ignota - discutibile anche l'origine italiana - una canula ad anello, fusa in argento niellato e parzialmente dorato con decorazione zoomorfa, che si inserisce in quel gruppo di lavori in metallo di notevole valore, studiato recentemente dal Werner e collocato all'inizio del secolo VII.

I reperti della raccolta di Julius Naue e quelli del gruppo "Romagna", chiudono il saggio del Menghin. I primi risultano provenienti da diversi luoghi nell'ambito italiano, Padova, Firenze, Napoli e Palermo, nonché a detta del Naue, da Roma;

ma quest'ultima origine sembra doversi ritenere inaccettabile sia per la fibbia e la placca di cintura in ferro ageminate, sia per le armi. Del secondo gruppo fanno parte numerosi gioielli e accessori di abbigliamento, che l'analisi non permette di attribuire ad un medesimo nucleo longobardo, essendo anche sospetta la provenienza "Romagna", come luogo effettivo di ritrovamento. Comunque la loro collocazione cronologica tra la fine del secolo VI e l'intero secolo VII, induce prudentemente a ritenerli solo di epoca longobarda.

Il catalogo è arricchito da limpidi disegni e limitatamente alle croci in lamina d'oro di riproduzioni fotografiche, nonché dei risultati di esami radiologici per la lama di spada della tomba di Fornovo San Giovanni, mentre per l'umbone di scudo dello stesso complesso si riproduce la carta topografica del von Hensen in cui si evidenzia la diffusione di quella particolare tipologia di umboni con borchia centrale a forma di triquetra.

Al termine di queste note mi si consenta una breve precisazione di carattere linguistico: si sarebbe forse preferito nel titolo l'uso dell'aggettivo *gota* in luogo di *gotico*, coerentemente con l'altro *longobardo*; è infatti ormai invalso l'uso nel linguaggio storico-artistico di attribuire all'aggettivo *gotico* un preciso riferimento cronologico, intendendo con *arte gotica* - e quindi i suoi prodotti - un particolare modo di sentire sviluppatosi in Italia nei secoli XIII e XIV, anche se la denominazione si deve, com'è noto, ad un grossolano errore cinquecentesco.

LETIZIA PANI ERMINI

CARMELA STURMANN CICCONE, *Reperti longobardi e del periodo longobardo della provincia di Reggio Emilia*, Cataloghi dei Civici Musei, 3, Reggio Emilia 1977, pp. 40, tavv. 24 f.t.

Con il medesimo favore va accolto anche il secondo contributo di archeologia altomedievale che si intende presentare in queste pagine.

Si tratta del lavoro di Carmela Sturmman Ciccone edito, ugualmente nel 1977, nella collana dei Cataloghi dei Civici Musei, in collaborazione con la Scuola Speciale per l'Archeologia preistorica, classica e medievale dell'Università di Pisa, sotto la guida di Otto von Hensen.

Dopo una breve premessa in cui si precisano le origini e il carattere della raccolta, il materiale è suddiviso in due gruppi, rispettivamente comprendenti i ritrovamenti di provenienza conosciuta e i reperti di provenienza varia ed incerta. Ciascun gruppo è illustrato in un capitolo introduttivo e in brevi e sintetiche schede. La puntuale revisione di tutti i reperti, pertinenti a complessi già da tempo noti, quali ad esempio la tomba di Mazzaglia, quelle di Reggio Emilia del 1947, o del 1958, le altre di Castellarano del 1958-59, insieme a quella dei ritrovamenti del 1971 nella stessa località, o degli altri di Sant'Illario, nonché dei molti di provenienza ignota, permette per la prima volta di veder raccolti insieme materiali di un territorio la cui documentazione archeologica dell'età altomedievale è ancora tanto poco nota e scarsamente indagata. Completano il contributo una carta topografica con l'indicazione delle singole località dei ritrovamenti, nonché disegni illustrativi e riproduzioni fotografiche.

Merita infine un accenno anche la varietà del materiale raccolto, che accanto a prodotti più preziosi quali le tre placchette di cintura in argento dorato, decorato con maschere e animali secondo i caratteri dello stile II, o le due falere, una rotonda e l'altra ad ancora, con maniglie rettangolari, formate da due cerchi concentrici, uno in argento, l'altro in oro e con iscrizione, o crocette auree, enumera un cospicuo numero di fermagli e altre parti di cinture in bronzo sia di tipo longobardo che bizantino, anelli e collane, nonché suppellettili vitrea e ceramica, senza contare i coltelli e le armi diverse.

L'augurio che viene spontaneo formulare è quello che tali contributi possano aprire la via alla pubblicazione integrale di tutti i materiali coevi della penisola, in particolar modo dell'area meridionale di essa, ancora così poco conosciuta.

LETIZIA PANI ERMINI

RENZO PARDI, *Ricerche di architettura religiosa medioevale in Umbria*. Editrice Volumnia, Perugia 1972.  
IDEM, *Monumenti medioevali umbri*. Editrice Volumnia, Perugia 1975.

In questi ultimi anni sono stati pubblicati due studi sull'architettura medioevale umbra, opera di Renzo Pardi. Il primo volume si intitola: "Ricerche di architettura religiosa medioevale in Umbria"; il secondo: "Monumenti medioevali umbri". L'architettura medioevale umbra è stata nel passato trattata in

maniera piuttosto episodica, almeno in Italia, mentre una pubblicazione abbastanza completa, ma concernente esclusivamente il tema della Hallenkirchen, è quella del Krönig che si occupa dei monumenti della Regione solo in quanto riguardanti il tema delle Hallenkirchen stesse.

Pardi pertanto si è preoccupato di integrare i risultati ormai acquisiti, analizzando quegli edifici medioevali la cui collocazione cronologica e definizione di ossatura muraria può costituire una "griglia", con l'ausilio della quale discutere ed entro la quale, eventualmente, si situare la problematica dell'architettura medioevale dell'Umbria.

È questo il motivo per il quale, nel corso della trattazione, l'Autore ripetutamente dichiara di volersi astenere dall'esame di questo o di quel monumento, poiché infatti egli reputa che il monumento stesso sia già stato esaurientemente studiato da altri ricercatori, seppur di lingua non italiana, ed ai quali appunto rimanda: il lettore dell'opera è pertanto sollecitato a gustapporne il contenuto a quello di altre analoghe trattazioni, in modo da ottenere un quadro completo e convincente dell'architettura medioevale umbra; tale quadro, del resto, non è acquisito attraverso il semplice ordinamento delle date leggibili su di una lapide, o di un antico documento, bensì mediante la discussione della tipologia degli organismi comparata a quella dei coevi monumenti europei.

Pardi si preoccupa di prendere in esame soprattutto gli edifici religiosi coperti da strutture spingenti (cioè da volte e, in minor misura, da archi): infatti è un luogo piuttosto comune nella trattativa europea, specialmente di lingua tedesca, il reputare che a sud dell'Appennino domini incontrastata la copertura a tetto e che nel Medioevo, conseguentemente, gli architetti dell'Italia peninsulare abbiano volutamente rifuggito dal porre in opera i piuttosto temuti sistemi voltati, comportanti tutta una serie di accorgimenti (contrafforti catene, archi di controspinta ecc.) a neutralizzare le spinte, con conseguente complicazione dell'apparecchio costruttivo.

Con dati, fotografie e rilievi Pardi esibisce tutta una serie di chiese umbre dall'XI al XIII secolo coperte da volta — a botte o "brisé", — a dimostrare che siffatta tipologia, in quelle epoche, è di gran lunga più diffusa di quanto sinora non si sapesse o si supponesse.

Pertanto il capitolo dell'architettura medioevale italiana coperta a volte viene ampiamente arricchito da questo apporto che, logicamente, si è in larga misura avvalso dei lavori e delle ricerche compiuti dalla Soprintendenza ai Monumenti negli ultimi trenta anni.

Ma l'analisi della suddetta tipologia architettonica conduce l'Autore al ritrovamento del legame fra la chiesina umbra ad unica navata del tipo di S. Damiano in Assisi e la basilica di S. Francesco in Assisi stessa; legame peraltro a lungo ricercato dalla miglior letteratura artistica europea, dal Thode al Krönig, dal Dehio al Kleinschmidt: esso è costituito dalle chiese monastiche di Sitria e dell'Avellana, situate in mezzo alle aspre gole dell'alto Appennino umbro-marchigiano.

Tale risultato è molto importante, anzitutto perché vengono ridimensionate certe posizioni, ritenute ormai acquisite dalle letterature straniere, la quale incondizionatamente rivendica alla Francia l'origine dell'organismo gotico su cui è esemplata la chiesa assistite di S. Francesco e, secondariamente, per le conseguenze e gli sviluppi che da tale organismo sono derivati all'intera architettura gotica italiana fino agli inizi del secolo XV.

Come pertanto l'uso della volta a crociera cupoliforme lombarda ha condotto all'acquisizione di certi risultati strutturali e di noti spartiti spaziali, così la presenza della volta a botte umbra e dell'arco diaframma umbro-toscano ha causato l'adozione di ben determinati modi architettonici che hanno poi condizionato la formazione dell'architettura del tardo Duecento e dei primi del Trecento italiano.

Conseguentemente, attraverso l'esegesi di un vasto insieme di monumenti, l'Umbria si dimostra apportatrice di correnti del tutto originali, che hanno poi generato nell'avanzato Medioevo le grandi Hallenkirchen: questo tipo di chiesa che fuori dell'Umbria si presenta soltanto sotto la forma dell'organismo a gradinature è forse il prodotto più originale dell'architettura religiosa medioevale di tale Regione, la quale molto ha contribuito alla formazione dei grandi organismi innalzati dagli Ordini Mendicanti, come ad esempio la chiesa di S. Maria Novella in Firenze.

Il tema delle Hallenkirchen, però, viene sviluppato ed arricchito quando l'Autore studia la formazione delle tipologie edilizie che sono a monte delle suddette chiese—a sala: così è analizzato lo schema architettonico delle cattedrali umbre, con l'inedita e nuova attribuzione del duomo di Todi a Nicolò Pisano.

Si comprende, ad ogni modo, anche attraverso questi brevi cenni, che trattasi di un lavoro vastissimo, valutabile a fondo a condizione che si abbia ben presente lo svolgimento dell'intera architettura medioevale europea.

Si comprende, pure, che le due opere non sono semplicemente una raccolta di descrizioni dei vari edifici presi in esame, ma piuttosto assumono il carattere di un vero e proprio testo di studio, essendo convinzione dell'Autore che l'architettura umbra svolga un ruolo di primo piano nella storia dell'architettura della penisola italiana, sia per gli avvenimenti storico-religiosi ad essa collegati (fondamentale, ad esempio, la vita di S. Francesco), sia per la posizione geografica della Regione.

Ciò premesso, si accenna qui di seguito agli argomenti svolti nei due volumi: nel primo di essi, dopo aver fatto rilevare la scarsità di monumenti risalenti all'Alto Medioevo (VI-XI secolo), l'Autore passa ad esaminare, in particolare, le chiese dell'XI secolo. Egli inizia con lo studio del S. Salvatore di Terni, possente ed alta mole cilindrica al cui perimetro si aprono dodici archate, con ghiera a tutto sesto, incorniciate da severe lesene; sopra questa fascia di base si sviluppa il cilindro compatto, privo di decorazioni e provvisto di una sola finestra; una cappella rettangolare è innestata alla pianta circolare e conclude il volume principale, mentre un'aula a due campate coperta a crociera è innestata, quale avancorpo, alla rotonda. Sulla datazione del monumento si sono espressi vari studiosi, ritenendolo chi del V secolo, chi del XII secolo. Pardi analizza le varie tesi e dimostra che l'edificio, sia per la disposizione delle aperture e delle finestre, sia per la tecnica costruttiva adottata e per i riferimenti ad altri edifici a pianta circolare, è un tipico esempio della severa architettura della prima metà dell'XI secolo.

Interessante è pure l'analisi della chiesa abbaziale di S. Pietro in Valle presso Ferentillo: la pianta è a croce patibulata, ad una sola navata, col transetto più largo della navata stessa, e con la parte presbiteriale formata da tre absidi semicircolari; l'edificio è somigliante alla chiesa di S. Giovanni Vecchio di Stilo e si riallaccia all'impianto di Cluny II.

Oltre a questi riferimenti con la scuola cluniacense, Pardi si sofferma su altri particolari, quali ad esempio quello degli archi oltrepassati, quello dei motivi decorativi presi dal repertorio classico e quello della forma del campanile, suddiviso in piani, con chiaro riferimento ai campanili romani dell'area romana. Come altro esempio dell'influsso esercitato dalla scuola cluniacense sulla architettura umbra l'Autore ricorda anche la chiesa di S. Cassiano presso Narni, parzialmente disseppellita nel corso di alcune campagne di restauro.

Nel testo viene poi affrontato il tema delle chiese con pianta a T: in particolare l'Autore pone il raffronto tra la chiesa di S. Francesco in Assisi e quelle con pianta a T francesi; continuando nei raffronti viene preso successivamente in esame il tipo di chiesa con copertura di volta a botte di sezione ogivale, anche esso collegato a tipologie della Francia centro-meridionale.

Nel secondo volume, offrono particolare interesse gli studi condotti sulle chiese di S. Ercolano in Perugia, di S. Francesco in Nocera Umbra e sul duomo di Todi. La chiesa di S. Ercolano in Perugia, edificio a due piani di pianta ottagonale, alto una ventina di metri ed accostato alle mura castellane, presenta all'esterno contrafforti posti in corrispondenza di ciascuno spigolo, raccordati mutuamente da archi a sesto acuto; esso costituisce un esempio piuttosto raro di chiesa a pianta centrale costruita "nella pienezza dell'architettura gotica". La chiesa di S. Francesco in Nocera Umbra, il cui primo impianto sembra risalire al 1386, con successiva profonda trasformazione del 1494, offre uno degli esempi più grandiosi, nella Regione, di struttura organizzata secondo una successione di archi diaframmi. L'edificio, come sottolinea l'Autore, mentre si richiama ad esempi del sud-ovest della Francia, testimonia delle difficoltà incontrate dall'architettura rinascimentale nell'affermarsi in zone tuttavia situate a ben poca distanza da Firenze; per il duomo di Todi, infine, si rinvia a quanto è stato dianzi esposto.

Si può conseguentemente concludere che lo studio di Pardi, lungi dal limitarsi ad un ristretto esame dei singoli monumenti, riesce a far rivivere l'architettura medioevale umbra ed anzi esso si risolve, in pratica, nella trattazione o — almeno nella guida — all'inquadramento dell'architettura stessa: trattazione ed inquadramento di cui sinora si era purtroppo carenti.

Dal punto di vista editoriale i volumi sono ben curati anche se, dato il particolare interesse che l'argomento suscita, sarebbe stata auspicabile una maggior ricchezza di materiale illustrativo.

PIETRO SCURATI MANZONI

MARIA ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*. 80 illustrazioni a colori, 273 illustrazioni in bianco e nero. S. F. Flaccovio Editore, Palermo, (Palermo, Industrie Grafiche Ires) 1974, 32,8 × 24,7, pp. 495.

Il libro s'apre con un flash quasi sinistro sulla sorte delle opere di oreficeria esposte agli abusi di potere, soprattutto nelle svolte politiche e nel succedersi delle dominazioni, numerose in Sicilia.

Da Verre in poi, in varie forme e circostanze, si è ripetuto in Sicilia l'olocausto al potente: e per l'oreficeria, dice l'A., è stato una "costante".

E tuttavia, otto secoli di storia di quest'arte che trasforma la materia del metallo, delle pietre, delle perle in luci e colori, sono ben documentati e condensati in questo ponderoso volume, che riassume gli ultimi decenni di lavoro consacrati all'argomento, anche dalla stessa Autrice. La quale, perseguendo con passione i prodotti di quest'artigianato siciliano — e non soltanto orafa — ch'ella ritiene "la forza eternamente viva, formativa e coesiva di tutta la civiltà artistica della Sicilia" e che, comunque, nel campo specifico ha in ogni epoca espresso il proprio gusto in capolavori d'arte, è andata rintracciando gli oggetti nelle sacrestie della Sicilia, nelle case private, nei musei d'Europa e d'America, nelle tombe dei Santi e dei Re, mentre nelle cronache, negli inventari, nei libri e manoscritti, nei documenti, nei bolli apposti dall'età rinascimentale in poi sugli oggetti stessi, ogni possibile notizia, ogni nome — circa trecento artisti — ogni sigla hanno costituito la salda trama di quest'opera, in cui l'A. ha organicamente elaborato la prima storia integrale dell'oreficeria siciliana, senza mancare d'inquadranne i valori di cultura e d'arte nell'ambiente storico artistico nel quale ebbero il proprio significato determinante e, d'altra parte, cercando di approfondirne il senso anche in chiave umana.

È proprio per quest'ultimo aspetto che l'amore per tale storia suggestiva s'è lasciato esplodere, per esempio nella "Presentazione", e nel primo capitolo — ch'è, diremmo, un'evocazione epico lirica a cui non pare estraneo quel tono di sognante sensualità caratteristico delle descrizioni arabe di Palermo e della Sicilia d'un Ibn Giubayr.

Conducendoci per mano per i cantieri di Palermo del Palazzo Reale al tempo di re Ruggero II, ci fa assistere a quella ch'essa chiama, con felice espressione, la "coralità artigianale", d'una folla di artefici di varie lingue e religioni, "uniti solo dal lavoro", quando il giovane regno normanno era già intento con ansia ad impostare ed imporre, in gara con la stessa Bisanzio, una propria magnificenza artistica e monumentale. Le folte maestranze, accolte nei vari opifici, in settori secondo le varie materie lavorate: il legno, l'avorio, il porfido, la pasta vitrea, il marmo, le sete e il cotone, la pergamena, nelle varie tecniche corrispondenti, ebbero ad affermare quella coralità, anche di stile, che l'A. definisce "Stile Palazzo Reale di Palermo", ove però l'artigiano artista, pur rimanendo nell'allora stimolante anonimato che per l'amore di Dio presiedeva alla costruzione delle stesse cattedrali, concentrava la carica artistica attinta nel fervore creativo al suo paziente magistero, nelle pitture e sculture del soffitto della Cappella Palatina, nei vasti mosaici, nei manoscritti miniati, nei pavimenti amboni e pareti, nei sarcofagi, nei lavori tessili, nei ricami in seta oro e perle, nelle oreficerie, nelle filigrane, negli smalti. Con una particolare sensibilità, che giustifica il grande amore della ricercatrice, viene descritta la tecnica orafa in cui, al tempo di Ruggero, "era protagonista il filo d'oro", che anche nell'arte tessile entrava a costituire il disegno figurativo; mentre sono recuperate suggestive testimonianze coeve della stessa tecnica, come quella di Ugo Falcando. L'A. penetra nella qualità preziosa degli oggetti, di cui le ottime fotografie a colori permettono di scrutare i recessi, toccare i rilievi, cogliere le rifrazioni della luce dai mille giochi, nelle filigrane, negli smalti, nelle incastonature, e sino a quella "gentilissima rete di filigrana in cui il filo d'oro s'attorce a spirale lasciando infiltrare la luce sulla lamina d'oro che la sostiene".

Dopo le varie correnti che fluviano attorno alla Sicilia, l'A. indica le nuove confluente che sopraggiungevano per eventi politici nella complessa realtà europea, ed erano captate anche nell'Isola, ma sempre cerca d'individuare ciò che dava un carattere peculiare a quella coralità stilistica, nello scambio non solo del motivo iconografico, ma anche delle tecniche fra cantieri e cantiere: l'accento che l'artigiano vi trasmetteva della sua propria sensibilità.

A questo proposito, sarebbe stato desiderabile mettere a raffronto fotografico opere di più materie, anche con uno scarto di decenni, per mostrare tale scambio di motivi e di tecniche fra pittura, oreficeria, smalti e ricami da una parte (certi riquadri della Cappella Palatina, certi smalti del fodero della spada di Ruggero, delle stauroteche e della stessa mitra d'Agira, o il ricamo in perle delle maniche della dalmatica di Ruggero II) e qualche pagina miniata (per esempio dello splendido Epistolario della Biblioteca Arcivescovile di Messina) e qualche mosaico (per es. degli intradossi degli archi della Palatina) dall'altra (miniature e mosaici sono assenti dalla documentazione fotografica del volume). Proprio la "coralità", e così l'affermazione dell'A. che tale stile si protrasse oltre il tempo che lo vide sorgere, avrebbero ricevuto un'evidenza puntualissima, addirittura elementare.

Comunque, tale scambio di motivi e di tecniche è ben messo in evidenza dalla ricerca coscienziosa, che ha il grande merito

di non limitarsi agli oggetti di pura oreficeria, poiché investe le altre arti connesse, si che galloni, frammenti di tessuti, lavori a maglia, bordure, tutto viene esaminato e chiamato in causa non meno degli smalti, delle filigrane, delle gemme incastonate, delle perle. Il repertorio artistico ne risulta pertanto arricchito in misura generosa, per un panorama assai più vasto e organico di quanto si potesse sospettare, poiché ogni frammento recuperato alla storia, come anche ogni frammento d'archivio, è un faro che si accende su un paesaggio scampato.

Pochi oggetti non citati nel volume sono stati di recente proposti dal Lipinsky come possibili esempi di oreficeria palermitana (comunicazione fatta all'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo nel marzo 1974).

Sotto Guglielmo II, tale artigianato "ad alto potenziale artistico", si alimenta dei nuovi climi e costumi, quando sorge il Duomo di Monreale, e quando l'altra isola culturale entro l'isola, quella di Messina, nel raccoglimento dello scrittore dell'arcivescovo Palmer porta all'apogeo la miniatura liturgica siciliana, per altro in stretta connessione con quanto avveniva nell'arte palatinata palermitana. Con l'educazione e cultura europea "a largo confine", dell'ultima corte normanna s'infiltrano maggiormente le correnti occidentali, inglesi e francesi, mosane in particolare per gli smalti, con le influenze tecnico stilistiche. Gli smalti con le due diverse tecniche d'origine bizantina e mosana ricevono nel volume un'attenzione particolare, e l'A. non manca di rilevare come gli smalti siciliani hanno una caratteristica differenziale, data anche dal tipo dei minerali utilizzati, la cui qualità è determinante per il colore che ne risulta, la quale permette di riconoscere come siciliani smalti già classificati come bizantini.

Stauroteche, reliquiari, coperture d'evangelari, l'alba di Guglielmo II, la corona di Costanza Aragonese moglie di Federico II di Svevia, il mantello di Bamberg con su riportati ricami con motivi astronomici, già da Michele Amari assegnato all'opificio di Palermo e il cui disegno l'A. tende ad attribuire al Re Tancredi, dotto in astronomia, sono alcuni tra i pezzi più prestigiosi dello scorcio del regno normanno.

Con Federico II viene imposta la lega dell'oro e dell'argento e si istituiscono le categorie degli orefici e degli argentieri; e comincia anche ad emergere qualche nome; per primo Perrone Malamorte, "aurifaber messanensis", citato in una pergamena del 1218, a cui segue, il secolo dopo, l'"aurifex mesanensis", Giovanni di Saliceto, nominato da Federico III d'Aragona in un documento del 1360.

Se il laboratorio di Messina fu preferito dall'imperatore svevo e quello di Palermo cominciò a decadere, non si può tuttavia parlare d'una totale assenza di oreficerie nell'epoca fridericiana. A parte le descrizioni di oggetti trovati nella tomba dell'imperatore, nel capitolo sull'epoca angioina. L'A. cita due aquile (in verità sei) cucite sul paliotto del Tesoro della Cattedrale di Palermo (1520-1544), che propendiamo, col Lipinsky, ad attribuire alla prima epoca sveva. Hanno il corpo a granulazione in oro, a palline disposte in file orizzontali, e sette gemme lungo il profilo, oltre una, più grande, sul petto, ed un'incastonatura a cappio sulla testa, destinata a contenere una pietra, o perla (ACCASCINA fig. 64). Esse offrono un grande interesse, oltre che per la potente stilizzazione araldica, anche perché le ali e la coda sono ricoperte di smalto azzurro brillante translucido, fuso su un fondo di cui appaiono i segni incisi a raffigurare le penne, differenziate. L'interesse si accresce nel confronto con una miniatura eseguita al tempo dell'arcivescovo Palmer (Evangelario della Biblioteca del Seminario Arcivescovile di Messina ms. 11) raffigurante l'aquila di S. Giovanni, non araldicamente stilizzata, ma col piumaggio reso e disposto come nelle aquile d'oro, di cui la miniatura sembra imitare la rigidità metallica, e con l'artiglio, anche se più naturalistico, non meno possentemente impostato che in quelle. Tale scambio delle tecniche tra aquile imperiali e liturgiche ci suggerisce che anche la manifattura delle prime si possa attribuire a Messina; e quindi che la nuova tecnica degli smalti translucidi, la cui origine è controversa, e che l'A., anche ammettendo qualche diversità di tecnica, tende a identificare con gli smalti "clari ad modum messanensium", si possa anticipare all'inizio del sec. XIII, se non alla fine del precedente.

Si aggiunga la stola imperiale del Kunsthistorisches Museum di Vienna, con le stelle in filigrana d'oro e smalto contornate di file di perle, ove un mutamento stilistico è dato dall'inversione della proporzione tra lo smalto e il metallo, cioè tra il valore cromatico e il geometrico, e in cui la granulazione, per altro già in uso nell'epoca normanna, sostituisce la filigrana vermicolata, come si può vedere, con altri elementi, anche nella stauroteca di Velletri, di cui almeno un lato l'A. è incline ad attribuire a Messina ed al tempo di Federico II. Alludo a tale mutamento stilistico, già notato dal Lipinsky, perché anche in miniature del tempo fridericiano troviamo una predilezione per la rigidità geometrica, e non solo negli ornati; come nel Sacramentario della Biblioteca Vaticana, F. S. Pietro 18 e nel Salterio della Biblio-

teca Riccardiana di Firenze ms. 323 (v. A. DANEU LATTANZI, *Lineamenti di Storia della Miniatura in Sicilia*, 1963, figg. 37, 39).

Ci siamo soffermati un po' su questa prima parte del libro dato che l'età più remota stimola maggiormente la curiosità del lettore.

D'ora in poi, il ritmo si fa più serrato; l'oggetto è sempre più documentato, e la marca, la sigla, la firma, nell'ambito delle città sedi di consolato che imprimevano la propria "bulla" — Palermo, Catania, Messina —, rendono sempre più possibile una ricostruzione storica dell'ambiente e biografica dell'artista.

Per il Rinascimento, l'A. nota subito l'asincronia delle correnti stilistiche tra Sicilia Occidentale e l'Oriente. A Palermo, ove si erano stabiliti molti orafi spagnuoli, ed ove circolarono modelli e repertori stilistici catalani e valenzani, l'oreficeria ne subisce il fascino. "Pedro de Spagna arginteri di Palermo me laborao", si legge, ad es., nel reliquiario di S. Gregorio del tesoro di S. Martino della Scale, recante la bolla di Palermo (aquila e R.V.P.). Ma l'A. non omette di rintracciare quel "margine differenziale", che distingue le opere palermitane da quelle spagnuole.

Ma la corrente toscana, infiltratasi in Sicilia già nel Trecento, dovette continuare ad affiancare quella lombarda sino ai Gagini, e l'A. ricerca l'affermazione del nuovo linguaggio rinascimentale, in cui si scoprono derivazioni dalle sculture e dai motivi di Domenico Gagini, filtrate attraverso una "esuberanza decorativa di tipo siciliano-lombardo". Ed esamina anche opere non siciliane, la cui presenza è anch'essa significativa per i rapporti culturali e artistici con quelle regioni, come il reliquiario della S. Croce di San Mauro Castelverde, nobile esempio di arte lombarda della fine del sec. XV, proveniente da una delle attivissime botteghe di "arti minori", che affiancavano a Milano e dintorni la grande pittura.

E se il "furore romantico per il gotico", che esplose nelle grandiose custodie spagnuole non mancò di sollecitare una gara di virtuosismo in tema, appunto, di custodie, nella stessa Palermo (Chiesa Madre di Castelbuono), Paolo Gili, pur attenendosi, per quella di Enna, ai modi di Enrico de Arfe, per la cassa reliquiaria di S. Cristina della Cattedrale di Palermo si rifaceva allo spirito rinascimentale della cappella di Domenico Gagini e Giorgio da Milano per la stessa Santa, adottando il modello del sarcofago classico: e tale modello fu prediletto poi nell'Isola.

Ma fu soprattutto da Messina che il gusto del Rinascimento si diffuse per il resto dell'Isola. Messina era stata per tutto il trecento fucina attiva come testimoniano, per l'oreficeria, gli accennati smalti translucidi e gli smalti "clari ad modum messansium", che avevano rinnovato le tecniche precedenti, cloisonné, e champlévé, ormai stanche e sfruttate, e introdotto nuove modulazioni di luce e un più ricco cromatismo. Gli inventari e le descrizioni moltiplicano la conoscenza che ce ne danno gli oggetti superstiti. Messina era punto d'incrocio e d'incontro quasi obbligato delle correnti di pensiero, e durante l'epoca aragonese gli artefici di Messina ebbero a fornire abbondantemente di opere di primo piano anche altri centri, come Randazzo. Così l'oreficeria si volse ai modi rinascimentali prima che altrove a Messina, e ciò l'A. pone in relazione, oltre che un Antonello attraverso i rapporti "fattisi più intensi e fecondi", con Venezia e Napoli, anche con l'Arrivo a Messina di Domenico Gagini e di altri artisti recanti esperienze fiorentine e nordiche. Giustamente poi l'A. integra il quadro culturale del quattrocento con l'arrivo di Enrico Alding e l'inizio della stampa, e dei primi libri con incisioni in Sicilia, anche per i rapporti che possono essere intercorsi fra incisori e argentieri. Nell'analisi accurata delle molte opere prese in esame e confrontate con testimonianze scritte, l'A. nota il distacco notevole dalle opere contemporanee eseguite a Catania o a Palermo, segnato dalla maggiore aderenza delle opere messinesi ai modelli toscani. Poi, durante il manierismo, i caratteri stilistici nuovi vengono determinati dalla presenza dello scultore Giovanni Antonio Montorsoli, dell'architetto scultore Jacopo del Duca e di Andrea Calamec. È qui l'A. prodiga numerose notizie, tanto più ghiotte quando sono riesumate da testimonianze coeve, mentre all'appello le opere non più rispondono. Scripta manent, ma troppo spesso ori argenti e gemme han preso il volo.

All'incontro, vorremmo tempi più propizi per un ritorno di quella "Mostra dell'arte sacra nelle Madonie", organizzata negli anni '30 in un vecchio Convento dei Riformati, tra Petralia Sottana e Soprana, animatrice la stessa Accascina. A seguito delle sue instancabili ricerche fatte nei paesi delle Madonie, chiesa per chiesa, casa per casa, vi poté raccogliere più di trecento pezzi — illustrati in pubblicazioni su questo "Bollettino d'Arte", (1938), sul "Giornale di Sicilia", e altrove — rientranti in un tipo da lei definito "Madonita", (fine del sec. XV — prima metà del XVI; v. nota 131 nel volume, p. 458).

A Trapani, nel cui mare il corallo si pescava abbondante, l'oreficeria ebbe in gran parte a identificarsi con l'arte del corallo, anche se — e non solo nelle composizioni più elaborate — era

necessario un sostegno sicuro quale il rame dorato, che soppiantò oro e argento. L'arte trapanese del corallo conquistò con il fascino dell'intensa cromia l'Europa intera, trasmettendo ad altre espressioni europee del manierismo e del barocco le proprie tecniche. I Viceré che risiedero in Sicilia ne furono gli amatori e collezionisti più appassionati. Atto alla modellatura tridimensionale, esso fu anche protagonista del motivo figurativo — basti ricordare il nobile crocifisso attribuito a Matteo Bavera (Museo Pepoli di Trapani) e i gruppi liberi su basi ("tribune") — ma sempre sposato al metallo e quasi sempre integrato cromaticamente dagli smalti bianchi, azzurri, neri, talora anche dai lapislazzuli e altre pietre. L'estrosa inventiva degli artigiani trapanesi come in una fantasmagoria pirotecnica creò infiniti oggetti d'uso sacro e domestico: pissidi, calici, candelieri, ostensori, reliquiari, croci, lampade, altari, acquasantiere, paliotti, monetari, e poi ancora caravelle, "trionfi", presepi, e fino ai grandi capezzali, ove le figure erano al centro di composizioni tratte dall'architettura, anche a trompe-l'oeil, e le cornici terminavano rarefacendosi in un trasparente merletto di smalti, elegantissimo nel gioco dei vuoti e dei pieni e nel colore alleggerito dal bianco e dall'azzurro. La famosa "montagna di corallo", di cui ci resta una memoria di Giuseppe Salomone Marino, fu anch'essa un olocausto al potere, inviato a Filippo II (1570) dal Marchese di Pescara don Ferdinando Avalos de Aquino, Viceré di Sicilia, forse per rinsaldare la benevolenza, ma certo celebrando ufficialmente con ciò l'apoteosi d'un'arte che toccava le sue vette più alte. Né si trattava di un'accozzaglia di curiosità ingegnose, se alcuni degli oggetti che ne facevano parte sono da riconoscersi in collezioni, come quella fantastica del Viceré di Ligne, a Belœil in Belgio, per esempio il Cristo alla colonna, che richiama l'iconografia dei gruppi dei Misteri a Trapani, e sin la forma e decorazione della base. E si aggiunga ancora la gara di offerte votive alla dolcissima Madonna pisana di Trapani, un repertorio di più secoli di gioielleria trapanese, nella quale il corallo entra talora come nota di colore.

Ormai siamo al barocco, che "esplose portando una sua tecnica orafa", e penetra nella lamina metallica per ampliarne le possibilità di resa spaziale ed evocare nuove fantasie. Il materiale ora si moltiplica, le varie correnti che attecchiscono nelle "isole culturali", dell'Isola sono identificate, testimoniate da marchi e nomi, si configurano nelle riproduzioni: l'A. prosegue in quella sua infaticabile opera di scavo che già nel passato aveva esumato e offerto all'attenzione degli studiosi opere e nomi, divenuti quindi patrimonio della storia e della critica.

Non è possibile seguire tutti i protagonisti che parteciparono, "conformisti o passatisti", all'intensa attività che il nuovo fervore culturale stimolava nella confluenza di correnti varie nel primo barocco, e non solo palermitano, ove l'A. discerne accenti derivanti da grandi artisti come il Caravaggio, Antonio van Dyck, Filippo Paladini, attraverso i pittori siciliani riecheggianti nelle opere degli argentieri; senza trascurare, per altro, i contatti con opere spagnuole, fiamminghe, inglesi e infine con i maestri romani. Ma a Palermo determinante fu, sin dall'inizio del seicento, l'influsso di Mariano Smiriglio, eletto al 1602 architetto del Senato della città, a stimolare la "liberazione dal conformismo e la contestazione al classico". Auspice fu soprattutto la Curia, per il Duomo di Palermo, ma moltissimi furono gli argentieri impegnati da chiese e conventi per tutta l'Isola, quando il culto delle reliquie dei santi raggiunse l'apogeo della partecipazione collettiva, invadendo spazio e tempo umani in una sorta di frenesia, e tutto convergeva a fare spettacolo di magnificenza e di "maraviglia", ogni manifestazione: "tutto diventava teatro", dalle esequie d'un viceré alle impiccagioni, all'arrivo di reliquie di santi: le quali, accolte in una gara di tripudio venivano poi portate sugli altari nelle chiese, "attori sul palcoscenico illuminato a festa, con processioni, luminarie, rappresentazioni teatrali".

A Catania, un primo importante frutto dell'insegnamento del rinascimento e del manierismo sarà il ferculo d'argento di S. Agata, firmato da Paolo d'Aversa nel 1634-38. Poi, dopo la catastrofe del terremoto del 1693, quando si trattava anche di ripristinare o sostituire i tesori distrutti delle chiese, a fianco di orafi e argentieri di Catania troviamo gli artisti di Messina, come dicono i nomi e bolli e i documenti d'archivio. E presto il Consolato riprese ad apporre i suoi marchi.

Messina, poi, era "tutta un cantiere", per la febbrile attività architettonica e scultorea. I marmorari giravano tutta la Sicilia per trovare i graniti, i diaspri, i lapislazzuli onde rivestire le pareti delle chiese "pietrificando i disegni e i colori dei damaschi e dei broccati".

Con particolare amore l'A. segue la fama e le opere dei Juvara, famiglia numerosa da cui l'arte orafa ricevé l'impulso a un rinnovato splendore. Nel 1669 quattro membri di essa e otto dei loro parenti Donia sono soci consiglieri della "Compagnia degli Orefici e Argentieri". Come un romanzo si leggono queste pagine, pur folte di altri nomi, dati e testimonianze; e citiamo solo Pietro Juvara "quondam Francisci", chiamato il Cellini siciliano, e

Filippo nato settant'anni dopo (1678), uno dei tanti casi che dimostrano come l'attitudine all'arte che si coltiva già in età tenera a contatto dei grandi maestri darà i frutti migliori. Accanto a lui lavora da principio il fratello Francesco Natale, che dopo il 1717 opererà a Roma.

A Trapani con le sue venticinque botteghe di corallari nella via omonima, dove già nel quarto decennio del seicento compaiono date e marchi con lo stemma della città, e ad Erice, con una sua "Via degli Argentieri", e una Corporazione dei Ferrai ed Argentieri, sino alla fine del settecento l'A. investiga l'attività degli artisti e le sigle nelle numerose opere: paliotti, piatti, pissidi, busti reliquiari, calici, brocche ed altri arredi sacri. Né i maestri orafi-corallari mancarono di accogliere nel settecento, "secolo di eccezionale vivacità creativa per la Sicilia in ogni campo", i suggerimenti delle nuove tecniche, e nuove materie, come madreperla, argento, avorio per le opere divenute più scenografiche ed ariose, come il Presepe nella Galleria Nazionale Pepoli di Trapani, presentato in una delle splendide fotografie a colori di Melo Minnella.

Un capitolo a parte, è dedicato al "grande secolo", il settecento, a Palermo, ove nel primo trentennio sono piloti della cultura artistica Giacomo Amato architetto e Giacomo Serpotta scultore, ed ove dalle numerosissime botteghe partono oggetti per tutte le località dell'Isola. Ovviamente, alle due correnti s'affiancano forme ritardatarie, forme chiuse ed equilibrate ma con barocche sovrapposizioni, mentre s'afferma anche il gusto delle superfici ondulate senza ornati sovrapposti. Si trovano anche nella stessa opera forme sorpassate e anticipazioni; e non mancano fresche fantasie decorative e ricerche di tecniche nuove.

Nelle seconda metà del secolo, anche per il felice incontro con artisti francesi e l'importazione di modelli Luigi XV, l'argenteria siciliana segue gli sviluppi di quella europea. I committenti più forti sono sempre gli ordini religiosi, ma anche, a gara, i nobili, poiché il corredo di chiesa prezioso era "una vanteria collettiva". L'A. scevera i vari tipi e ricerca nuovi maestri: ancora nomi, bulle, sigle. È l'ultimo gioco di fantasia e di grazia, di forme e di colori splendidi, sino all'ultimo trentennio del secolo, quando s'infiltra il neoclassicismo.

A questo è dedicato l'ultimo capitolo. Il "quadrilatero", del nuovo movimento culturale-artistico si fortifica tra Siracusa, Catania, Palermo, Trapani. Le grandi scoperte e gli scavi di Solunto, Agrigento, Selinunte, Siracusa avevano riaperto l'orgoglio di sentirsi Siciliani, fra le nobili antichità riportate alla luce, eredità greco-romana di cui il ricordo s'era forse sopito, ma non mai spento se, mi si lasci rammentare, nell'età non troppo remota del dominio aragonese i Siciliani leggevano con vivo interesse — e ne producevano anche manoscritti miniati — le storie romane e i fatti di Enea. Ora, quest'orgoglio li faceva "impazzire". Con calore appassionato, l'A. rende quell'atmosfera d'una esultante gioia corale e si sofferma a precisare l'attività di orafi e argentieri, possibilmente con l'appoggio di bulle e sigle, ma soprattutto con il criterio dello stile, a Palermo, Trapani, Messina, Catania, Acireale, Siracusa.

Ed è con questo nuovo ritorno all'antichità che si chiude una lunga era di umanesimo. Ineluttabilmente. Cause determinanti: la soppressione delle corporazioni decretata da Ferdinando I, 1821, la disgregazione dei consoli che in ogni città avevano unito gli artigiani con legami economico, stilistico ed affettivo; i moti rivoluzionari, la soppressione degli ordini religiosi, già animatori e finanziatori. Ma a monte di tutto ciò v'era l'ormai inarrestabile asservimento dell'uomo alla macchina, che avrebbe mutato le arti della vita in arti di morte, come si esprime già alla fine del settecento William Blake, e la conversione, prevista dal Coleridge, dell'uomo in merce. Era l'avvento dell'industrializzazione che portava un nuovo e più disumanante anonimato; l'avvento del metallo dorato, dell'oggetto eseguito a macchina in migliaia di esemplari tutti eguali, infine il gusto per il grosso brillante in sé, per il suo valore di mercato, non più per il lavoro dell'artigiano; l'avvento, insomma, d'una "rinnovata barbarie".

Questo volume, di cui ho cercato di segnalare i punti salienti, resta fondamentale come prima "Summa", della storia dell'oreficeria siciliana e come validissima opera di consultazione su un argomento, che ha sempre affascinato studiosi e collezionisti. La ricca bibliografia è distribuita in 237 note esplicative, preziose per le precisazioni che offrono (si desidererebbe, per una più agevole ricerca, anche un indice bibliografico).

Il prestigioso volume, destinato a diffondersi in tutto il mondo della cultura, è stato realizzato dalle officine grafiche IRES. Peccato che abbondino gli errori tipografici. Peccato, anche, che questo volume d'arte abbia avuto purtroppo a subire, come è moda da qualche tempo, l'anarchico capovolgimento delle proporzioni dei margini, che almeno nei libri sull'arte del pas-

sato si dovrebbe evitare. Le classiche proporzioni, con il margine inferiore più ampio degli altri, anch'essi differenziati hanno una loro ragione storica, oltre che funzionale-estetica.

*Ci è gradito anticipare che è in corso di definizione la stampa del volume della stessa A.: "I marchi delle argenterie e oreficerie siciliane", presso l'editore Bramante, Milano (stampa: Busto Arsizio), sotto gli auspici della Banca Sicula di Trapani.*

(Palermo, settembre 1976)

ANGELA DANEU LATTANZI

OTTO PÄCHT e J. J. G. ALEXANDER, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library, Oxford. I - German, Dutch, Flemish, French and Spanish Schools.* Oxford, Bodleian Library, University Press, 1966. Pagg. XVI, 108, figg. 896 in LXVI tavv., 1 tav. a colori.

Il volume precede quello sui manoscritti miniati di scuola italiana appartenenti alla biblioteca — già recensito in questo *Bollettino d'Arte* da chi scrive nel 1972, 1° fasc. — ed è il primo della serie, che comprenderà anche le altre scuole. È la prima volta che s'inizia un catalogo scientifico redatto per epoche e scuole dei miniati della Bodleiana, una delle più ricche del mondo. A pubblicazione ultimata, avremo un corpus imponente che offrirà agli studiosi la possibilità di ricercare ed esaminare l'arte pittorica medievale sul vivo, anzi alla sua nascita. Osservano gli AA. difatti che da una parte la miniatura sin dal primo medioevo fu praticata da molti dei più grandi artisti e rappresenta il frutto più raffinato della propria epoca, creato nei centri stessi ove "prende forma il futuro dell'arte", e dall'altra, che in generale, non essendo stati esposti alla luce se non raramente, i manoscritti miniati permettono, anche se mutili, di rivelare in pieno la qualità artistica e in particolare la composizione coloristica, elemento essenziale della pittura, di cui invece gli affreschi parietali, sia per azione della luce, sia per il deterioramento — che spesso impone il restauro — non offrono oggi che una pallida idea. E poiché nelle mostre solo una, o al massimo due pagine di ogni manoscritto è offerto alla vista del pubblico, rimanendo l'intero volume inaccessibile, è ormai imperativo che almeno si rendano disponibili guide scientifiche per il reperimento di quelle preziose fonti, che conservano intatti i valori cromatici e possono forse svelarci ancora qualche segreto, e certo il grado e tipo di sensibilità di quei nostri remoti avi.

Gli AA. sottolineano la grande utilità di questo tipo di catalogo-guida, con le descrizioni drasticamente ridotte a un elenco sommario di quelle essenziali, ma con il compenso di un buon numero di fotografie che diano una visione sufficiente dello stile e del contenuto — un tipo di catalogo a cui s'avvicina il COTTON, *Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque de Lyon. Essai de catalogue*, in *Gazette des Beaux Arts*, LXV (1965), 265-320 — per la necessità di segnalare quanto prima agli studiosi l'esistenza dei manoscritti contenuti nelle biblioteche, i quali potranno eventualmente esser fatti oggetto di ricerche approfondite. E, notano ancora gli AA., per tale progetto la Biblioteca Bodleiana è particolarmente adatta, dato che le sue collezioni sono sufficientemente rappresentative delle varie scuole di miniatura occidentali, tanto da farne la più importante Biblioteca universitaria per lo storico dell'arte.

Si nota subito, aprendo questo primo volume, la relativa minoranza dei manoscritti miniati delle scuole europee — escluse s'intende quelle delle Isole Britanniche — rispetto ai manoscritti italiani. Difatti il secondo volume della collezione, dedicato esclusivamente a questi, prende in esame 1053 manoscritti miniati e 156 incunaboli italiani con decorazione italiana, in tutto 1209 unità. Nel volume di cui ci occupiamo ora, i manoscritti tedeschi sono 202, gli olandesi 62, i fiamminghi 144, i francesi 467, gli spagnoli 31, in tutto 906, a cui s'aggiungono i manoscritti con iniziali fiorite: 20 tedeschi, 19 francesi, 2 spagnoli, 2 incerti.

Lo stesso rigore scientifico, lo stesso scrupolo informativo per ogni aspetto dell'argomento — provenienza, possessori presenti e passati, committenti, miniatori, scribi, legature, stemmi e motti — già riscontrati per il volume secondo sono stati seguiti per questo.

La classificazione è stata fatta secondo l'origine stilistica delle miniature e il paese d'origine dei miniatori, non secondo il paese dove furono eseguite. Così i manoscritti anglonormanni sono nell'elenco dei francesi. I periodi di transizione ovviamente presentano problemi più complessi. Nel tardo duecento e primo trecento, per i manoscritti eseguiti al di qua e al di là della Manica, la distinzione è difficile, dato che scribi e miniatori si trasferivano spesso dall'una all'altra sponda. Altri problemi presentano i manoscritti del XV secolo per il metodo di produzione,

dato che alcuni di essi, preparati e vergati in Italia, venivano poi miniati nelle Fiandre. In questi casi, essi compaiono nelle liste fiamminghe. Un libro d'ore, in latino e francese, miniato da Zebo da Firenze assieme a miniatori francesi in Francia, è stato posto in questo volume, assieme ai manoscritti francesi, come accennavo nell'altra recensione (Libro d'ore Douce 62, n. 637). Ma vi troviamo anche un *Songe du Vergier*, in francese (e Mus. 43, n. 638) miniato dallo stesso Zebo. E vi troviamo altri tre codici: *Constitutiones novae* ecc. (Laud. Misc. 307, n. 583), del primo trecento, di stile francese, ma probabilmente eseguito in Italia, un Messale (Lat. Liturg. D. 8, n. 651) e un Albertanus Brixiensis (Add. C. 12, n. 652) entrambi del principio del sec. XV, per il carattere francese della decorazione. D'altra parte, qualche manoscritto incluso nella lista francese perché il miniatore è francese, come Péronet Lamy, identificato nella *Cosmografia Scotti* e *Notitia dignitatum* (Canon. Misc. 378, n. 666) figura anche nell'elenco dei miniati italiani (n. 599) per il carattere italiano delle iniziali.

Gli elenchi non vanno oltre il 1800. Disegni postmedievali topografici e araldici sono omissi. I manoscritti greci ed ebraici sono inclusi solo se con miniature occidentali. Dei libri di prima stampa sono prese in considerazione solo le miniature più importanti.

Di alcuni manoscritti importanti ma prima non segnalati è messo in rilievo l'interesse. Citiamo il Canon. Liturg. 383 (n. 720), un breviario scritto per Giovan Battista de Girardis, canonico in S. Pietro a Roma, con stemma eraso (forse del Cardinale Marco Barbo, consigliere di Paolo II). Una scena miniata a c. 258 a, forse quella riprodotta nel volume (ma assai ridotta e poco chiara) gli A. attribuiscono, con riserva, a Jean Fouquet, oltre a un suo imitatore, forse italiano. Ma tre iniziali del breviario riprodotte a grandezza naturale, benché anch'esse non molto chiare, denunciano la scuola, se non la mano, di quel miniatore dei Messali Della Rovere per il quale la Levi D'Ancona proponeva il nome di Jean Percenual e il cui stile gli stessi AA. hanno poi riconosciuto nelle miniature del Messale Canon. Liturg. 386 (n. 362 del volume secondo).

Tra i manoscritti tedeschi, sconosciuto era un foglio con l'Omelia di Paolo Diacono sulla Natività del Cristo (Lat. Liturg. a. 6, n. 103), con un disegno a penna in rosso del sec. XII, forse della scuola di Salzburg, quasi svanito, ma di grande interesse dal punto di vista iconografico, prefigurando esso i profeti sostenuti sulle spalle gli apostoli, analogamente alla rappresentazione nelle vetrate del transepto sud a Chartres. Tra i manoscritti olandesi (di cui i più importanti erano stati pubblicati dal Byvanck), sono segnalati gli stupendi disegni d'una traduzione del *Miroir du monde* del sec. XV (Bodley 283, n. 222). Il più antico manoscritto fiammingo segnalato, con i Vangeli, mutilo (Add. C. 153, n. 265), del sec. X, richiama nelle due sole iniziali superstiti (S. Matteo e S. Luca) i Vangeli di Parigi, Lat. 264, del sec. IX. Un gruppo di Salteri e Libri d'ore fiamminghi dei sec. XIV e XV erano inediti. Un Omeliano dell'XI secolo proveniente da Stavelot, acquistato con altri manoscritti di Guglielmo Libri nel 1859, era pur esso inedito (Lat. Liturg. b. 2, n. 269).

Tra i manoscritti francesi ricordiamo due pagine di messale (1370-1380 circa) inserite in un incunabolo della Historia ecclesiastica di Eusebio (N. Ketelaer e G. Leempt, Nijmegen, 1473, Auct. 7Q 2.13, n. 608), contenenti la Crocifissione e la Maestà, magistralmente eseguite in grisaille, che gli AA. attribuiscono al miniatore del Breviario di Carlo V (Biblioteca Nazionale di Parigi, Lat. 1052), di cui recentemente è stata proposta l'identificazione con Jean Le Noir, e di cui il Museo di Cleveland possiede le pagine con i Canonici nel Messale Gotha. Segnalo ancora un *Roman de la Rose* (Douce 195, n. 787), di cui le miniature sono attribuite a Robinet Testart, con lo stemma di Luisa di Savoia moglie di Carlo d'Orléans conte d'Angoulême e madre di Francesco I; e un libro di preghiere del primo seicento (Douce 264, n. 836) di un membro della famiglia di Scepeaux, con ritratti femminili in costumi probabilmente regionali e con un nome di città italiana scritto sul fondo di ciascun pannello. Tra gli esempi di iconografia rara, gli AA. citano un Cristo morto adorato dai Magi (Epifania Pietà) (Rawl. Liturg. f. 17, n. 662) del Maestro dell'*Apocalisse* del Duca di Berry (New York, Biblioteca Morgan ms. 133) e di un collaboratore, e una miniatura con Maometto con le mogli nel *Miroir Historiale abrégé* (Bodley 968, n. 724).

Tra i manoscritti spagnoli ricordiamo un *Lezionario dei Vangeli* del XII secolo (Lyell 88, n. 876), un *Jacobus Bona Dies, Tabulae astronomicae*, in latino e spagnolo, con inizio dal 1348 (Canon. Misc. 27, n. 882); uno *Speculum humane salvationis* (Douce 204, n. 886) scritto e forse anche disegnato da Laurentius Dyamas; e *Regole e costituzioni della Congregazione di S. Pietro Martire*, Madrid (Douce 130, n. 896).

Certo non è possibile citare tutti i manoscritti più importanti. Basti dire che figurano tra gli artisti nomi come Bourdichon, Colombe, Jean Fouquet, Hubert Goltzius, Hans Holbein il

Giovane, Jacquemart de Hesdin, Jehan de Grise, Loyset Liédet i fratelli Limbourg, Simon Marmion, il Maestro delle volute d'oro, il Maestro delle scene di David del Breviario Grimani (Venezia), il Maestro delle ore Boucicaut, il Maestro del Gaston Phoébus, il Maestro del Guillebert de Metz, il Maestro di Maria di Borgogna, il Maestro delle ore Rohan, il Maestro del Roman de la Rose, Philippe de Mazerolles (a cui la critica ora suggerisce di sostituire il nome di Liévin van Lathem), Jean Tavernier, Martin de Vos, Willem Vrelant.

È interessante notare per la storia della cultura che sono piuttosto numerosi i manoscritti di argomento profano, come i *Chansonniers* francesi, le *Chansons de geste*, il *Roman de Renard*, il *Roman de la Rose*, les *Grandes Chroniques de France*, storici latini tradotti, il Ciclo di Lancillotto, la *Storia Troiana*, le opere di Boccaccio, libri di Araldica, astronomici, di medicina, sull'arte della guerra.

Rimandando per notizie particolari al *Summary Catalogue of Western Mss. in the Bodleian Library* (F. Madan, e altri, in 7 volumi, 1895-1953), la Prefazione dà utili informazioni sulle collezioni più importanti e la provenienza. Ricordiamo il gruppo di manoscritti tedeschi acquistati dall'Arcivescovo Laud (1573-1645) soprattutto dalle Biblioteche di S. Kylian, a Würzburg, di S. Maria di Eberbach e dei Cartusiani a Magonza, in seguito ai disordini causati dalla guerra dei trent'anni. Ancora più vistoso è il gruppo fiammingo e francese acquistato da Francis Douce (1757-1834), collezionista avvertito, in molti casi da disperse biblioteche importanti, come quelle di L. J. Gaignat, Ch. Chardin, P. A. Crevenna, il Duca della Vallière. Un altro collezionista i cui manoscritti sono passati alla Bodleiana era Nicolas Foucault (morto nel 1721); un altro ancora Richard Rawlinson, che acquistò una parte della biblioteca del Foucault — soprattutto libri d'ore fiamminghi e francesi — che assieme ad altri suoi manoscritti sono andati alla Bodleiana. Tra le accessioni più recenti, notevoli sono quella della collezione di Thomas R. Buchanan (1846-1911), con buoni manoscritti medievali fiamminghi e francesi, e quella, venuta per lascito, di James Lyell (1871-1949), con manoscritti importanti tedeschi e austriaci provenienti da biblioteche monastiche. È opportuno qui ricordare che le due gemme più preziose segnalate nel volume fanno parte dei manoscritti acquisiti dal fondatore, Sir Thomas Bodley (1544-1612): il *Romanzo d'Alessandro*, in francese, terminato dall'amanuense nel 1338 e dal miniatore Jehan de Grise nel 1344 (Bodley 264, n. 297), e la prima parte della *Bible moralisée* del sec. XIII (Bodley 270 b, n. 524), di cui le altre sono divise tra Londra e Parigi.

Finalmente, non possiamo omettere la collezione dell'Abate Matteo Canonici, in maggior parte di manoscritti italiani, acquistati dalla Bodleiana in parte in occasione di vendite fatte in Francia, ma in parte, trattandosi di libri miniati in Fiandra o da artisti fiamminghi per committenti italiani, probabilmente in Italia.

Il volume è corredato di tutti gl'indici, compreso quello dei manoscritti citati per confronto, e delle concordanze, necessari per il reperimento rapido di testi, autori, miniatori, amanuensi, possessori, stemmi, motti, luoghi.

ANGELA DANEU LATTANZI

(Palermo, febbraio 1977)

OTTO PÄCHT e J. J. G. ALEXANDER, *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library, Oxford. 3. British, Irish, and Icelandic Schools, with Addenda to Volumes I and II*, Oxford, Bodleian Library, University Press, 1973, pp. XIII, 167, figg. 1347 in CXX tavv., 1 tav. a colori.

Ovviamente i manoscritti delle Isole Britanniche formano la parte non solo maggiore, ma più importante della collezione dei miniati della Bodleiana. Ed è anche quella più intensamente studiata. Scoperte di opere importanti come quelle fatte nel descrivere i manoscritti dei due volumi precedenti non erano pertanto possibili. Ma il contributo che questo terzo volume porta alla ricerca non è perciò meno importante; anzitutto perché esso dà un panorama completo della miniatura inglese, rendendo possibile un'ampia conoscenza della miniatura dei manoscritti ove essa si limita a iniziali e margini, cioè della base da cui emersero i capolavori. Inoltre, nella massa degli esempi più modesti di quell'arte, ve ne sono parecchi che permettono una datazione e localizzazione abbastanza precise, utilissime per localizzare e datare anche molti capolavori. Il luogo di provenienza dei manoscritti, che si ricava dal fondamentale repertorio di N. R. Ker, *Medieval Libraries of Great Britain* (London, Royal Historical Society, 2 ed. 1964), non ne è necessariamente il luogo d'origine, soprattutto nel periodo posteriore al primo medioevo.

Anche in questo volume il contesto artistico è stato il fattore decisivo per il raggruppamento. Già avvertivano gli AA.



nella prefazione al primo volume, che alcuni manoscritti, benché eseguiti nel continente, sarebbero stati inseriti in questo: sono quelli dei secoli VIII-IX decorati da scribi insulari in Germania (n. 5, 11-15) e due vergati per S. Tommaso Arcivescovo di Canterbury e per il suo segretario Herbert of Bosham durante l'esilio in Francia (nn. 100-101).

È stato possibile riferire alcuni manoscritti di localizzazione sinora incerta ad altri di provenienza conosciuta appartenenti ad altre biblioteche. Così la grande Bibbia Laudiana (Laud Misc. 752, n. 254), il cui artista principale minìo anche alcune iniziali istoriate su un codice proveniente da Buildwas, Abbazia Cistercense nello Shropshire, ora alla Biblioteca di Trinity College a Cambridge. Così certe iniziali di carattere decorativo grafico del 1° quarto o della metà del secolo XII usate negli scriptoria del Convento di S. Agostino, Canterbury, o dell'Abbazia di Reading (n. 141-149), rendono facile l'attribuzione di altri codici, che abbiano iniziali di tipo analogo, a quei centri. Ed anche per gli altri secoli le decorazioni marginali possono contribuire alla identificazione di località e di scriptoria.

Pochi sono, in confronto a quelli presenti nei primi due volumi, i nomi di scribi e miniatori. A William de Brailes (metà del secolo XIII), importante nome noto da tempo, viene attribuita la Bibbia Laud Lat. 13 (n. 435). Ma in generale tutto il volume pone in evidenza lo sviluppo dell'arte del disegno in Gran Bretagna, con esempi notevolissimi del periodo anglosassone sino alla fine del medioevo: di quella scuola, cioè, che eccelse sulle altre per originalità di stile, potenza espressiva, fantasia. Osservano gli AA. che solo sui codici si può veramente studiare l'arte del disegno; inoltre, alcuni codici danno la possibilità di studiare il processo della produzione artistica nelle sue varie fasi: come l'importante Apocalisse Douce 180 (fine del sec. XIII n. 469), sulla quale si possono esaminare il disegno preparatorio, la doratura, la stesura dei colori, il modellato, il contorno finale. Di essa sono riprodotte ottimamente l'iniziale e quattro scene.

Non occorre aggiungere che il libro offre moltissimi esempi degli aspetti particolari che caratterizzano quell'arte medievale insulare, come l'anormalità ed estrema libertà compositiva, l'inventività, la rarità iconografica. Gli AA. citano nella prefazione, come esempi, i disegni a colori della fine del sec. X, da Glastonbury, del Messale Leofric (Bodley 579, n. 25), la Bibbia in anglosassone ("Caedmon manuscript,") del 1000 circa, con miniature non completate (Junius 11, n. 34), forse da Canterbury, le "Meraviglie d'Oriente", della metà del sec. XII, con disegni a colori tratti da un prototipo dell'XI (forse il Cotton, Tiberius B. V. del British Museum) (Bodley 614, n. 156), il Salterio Douce 293 (n. 168), del terzo quarto del sec. XII, e le Ore Zouche, del terzo quarto del sec. XIII, (Lat. Liturg. e 41, p. 652) tipicamente inglesi nelle figure che intrecciano dinamici gesti e passi senza peso in uno spazio moltiplicato.

Altro esempio notevolissimo della forza espressionistica del disegno anglosassone è l'Apocalisse con commento in latino e in francese (Douce 180, n. 469), anteriore al 1272, forse proveniente da Westminster, e da accostarsi, avvertono gli AA., al Ms. Lat. 10474 della Biblioteca Nazionale di Parigi. Altri esempi cospicui di quest'arte sono additati nel Salterio Ormesby (Douce 366, pp. 499, 536, 581), le cui splendide miniature si scagliano tra il 1300 e il 1320, il Salterio feriale con lo stemma di un Whetenal di Norfolk, (Don. d. 85, n. 803) che reca miniature del principio del sec. XV e importanti disegni prossimi alle vetrate dipinte della Chiesa di Tutti i Santi, North Street, a York. Ma molti altri disegni e miniature si potrebbero ancora segnalare, il che non è possibile in una recensione.

Il catalogo comprende 1267 manoscritti inglesi, gallesi e scozzesi, 21 irlandesi, 6 islandesi. Segue, inoltre, un supplemento ai volumi I e II, con 15 manoscritti tedeschi, 4 fiamminghi, 18 francesi, 5 spagnuoli, 6 italiani, e 3 di attribuzione incerta (tra Francia e Italia), più un supplemento allo stesso vol. III con un manoscritto inglese, e aggiunte bibliografiche. In tutto 1347 manoscritti.

Tra i manoscritti francesi del Supplemento notiamo un Witelo, De Perspectiva (Ashmole 24, n. 1327), miniato da Zebo da Firenze, i cui margini non si discostano dai modi bolognesi (il terzo manoscritto di questo miniatore dopo quelli segnalati nei due volumi precedenti); e la Raccolta di lettere di S. Girolamo ed altri (Lat. th. C. 31, n. 1339), della metà del sec. XV, proveniente da S. Giustina di Padova, ma non eseguiti ivi, che abbiamo incontrata nel Catalogo dei mss. italiani della Collezione Abbey J. J. ALEXANDE e A. C. DE LA MARE, 1969 (vedi recensione in questo *Bollettino d'arte*, 2-3, aprile-settembre 1973), con decorazioni a bianchi girali ed una iniziale goticheggiante vicina, come osservano gli AA., al Tolomeo della Biblioteca Marciana Gr. Z. 388, di epigono di Belbello (v. SALMI, *La Miniatura italiana*, Milano 1956, p. 44, tav. XXXVIII).

Non occorre aggiungere che anche in questo volume il corredo di indici e concordanze - tra i quali un elenco dei manoscritti datati o databili assai utile - è copioso e impeccabile.

Ed è sommamente opportuno - e vorremmo che l'esempio fosse seguito da tutte le biblioteche che posseggono miniati - che la Bodleiana tenga a disposizione degli studiosi riproduzioni fotografiche in bianco e nero e diapositive a colori dei suoi manoscritti, di cui si può ottenere, su richiesta, un elenco.

(Palermo, aprile 1977).

ANGELA DENEU LATTANZI

*Atti dei Convegni Lincei 11. Congresso Internazionale Applicazione dei metodi nucleari nel campo delle opere d'arte.* (Roma-Venezia, 24-29 maggio 1973), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1976.

Nella primavera di quest'anno sono finalmente stati pubblicati gli *Atti del Congresso Internazionale sull'Applicazione dei Metodi nucleari nel campo delle Opere d'Arte*, organizzato dall'Accademia Nazionale dei Lincei e svoltosi tra Roma e Venezia dal 24 al 29 maggio 1973. Il Congresso, che vide riuniti studiosi provenienti da quattordici paesi e militanti in quelle discipline che più di altre oggi aspirano a valersi delle reciproche competenze, è stato definito il primo del suo genere nel mondo. E tale può essere considerato soprattutto se si tiene conto che per la prima volta è stato affrontato nei suoi molteplici aspetti un argomento specifico e circoscritto come quello del sussidio fornito dalla fisica nucleare alla conoscenza ed alla conservazione delle opere d'arte o, come sarebbe stato preferibile dire, dei manufatti artistici. Non bisogna, però, dimenticare che problemi interdisciplinari, anche se sotto la più ampia definizione di "applicazione della scienza alle opere d'arte", o di "arte e tecnologia", erano già stati affrontati in ambiente anglosassone; basti citare i seminari del Museum of Fine Arts di Boston, del Fogg Museum di Harvard e del prestigioso Massachusetts Institut of Technology, scaturiti da una cultura di base già aperta da tempo per premesse filosofiche e per precise ragioni metodologiche a questo tipo di scambio. (Application of Science in Examination of Works of Art, September 7-16, 1965, conducted by the Research Laboratory, Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts; Art and Technology, A symposium on Classical Bronzes, Edited by Suzannah Doeringer, David Gordon Mitten, Arthur Steinberg, Fogg Art Museum, Harvard University and Department of Humanities, M.I.T. (1970) Application of Science in Examination of Works of Art, Editor William J. Young, June 15-19, 1970, Research Laboratory, Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts). Lo dimostra la data di nascita di una rivista come *Technical Studies in the Field of Fine Arts*, edita dal Fogg Art Museum di Cambridge, che, dal 1932 al 1942 raccolse preziosi contributi alla conoscenza tecnologica delle opere d'arte, e le più recenti *Studies in Conservation* (London 1952 e sgg.) e *Archaeometry* (Oxford 1960, sgg.).

Le premesse, i limiti e il programma del Congresso sono delineati con esemplare chiarezza nella relazione introduttiva di Edoardo Amaldi. Il Convegno doveva soddisfare tre condizioni, e cioè la presenza di qualificati rappresentanti di tutte le nazioni interessate, la partecipazione di esperti provenienti dai più significativi centri di ricerca e l'istituzione di un dialogo fra le due componenti che convergevano nel tema di questo incontro: gli studiosi delle discipline "artistiche", e gli "scienziati". Dirò subito che mentre le due prime condizioni sono state brillantemente assolte, come testimonia la ricchezza dei contributi raccolti nel volume, la terza a mio avviso la più importante, poiché avrebbe potuto determinare una svolta metodologica e semantica in studi che in questo momento si riconoscono orfani e sono alla ricerca di una propria nuova consistenza, è quella che ha ricevuto la risposta più debole; e ciò anche se il discorso conclusivo di un critico illuminato ed aperto come Cesare Brandi indicava chiaramente i termini nei quali questo dialogo si sarebbe potuto svolgere, senza concessioni e riduzioni semplicistiche da parte degli scienziati e senza approssimazioni pseudoscientifiche da parte degli storici dell'arte, con una dialettica chiara alla ricerca di un reciproco dare e avere. Se questo non è avvenuto nella misura in cui si sarebbe desiderato lo si deve anche alla barriera di pregiudizi per cui nei vari campi della cultura, malgrado apparenti aperture, vige tuttora un geloso settorialismo, frutto talvolta di presunzione e di pigrizia. Eppure la stessa relazione di Amaldi, così limpida e piana anche per i non addetti ai lavori, dimostrava che era possibile trovare un luogo di incontro di facile accesso. Amaldi illustra le principali caratteristiche dei metodi nucleari impiegati per l'analisi e la conservazione dei materiali artistici, i vantaggi ed i limiti che essi presentano. Si tratta del metodo di analisi per attivazione neutronica, impiegato per determinare le percentuali degli elementi presenti in materiali quali metalli, vetri, ceramiche, ecc., il metodo di analisi per fluorescenza di raggi X, che fornisce, invece, lo spettro X

caratteristico degli elementi presenti in superficie, la radiografia a raggi X, l'autoradiografia per attivazione neutronica e, per quanto riguarda la conservazione, l'impiego dei raggi gamma per l'impregnazione o il rafforzamento di materiali fibrosi quali legno, tessuti, carta. Il maggiore vantaggio rappresentato da questi metodi è quello di richiedere analisi non distruttive e che, una volta che ne sia stata messa a punto la delicata apparecchiatura, possono essere realizzate in brevissimo tempo. Esse permetteranno, dunque, una conoscenza sempre più estesa dei materiali antichi e della loro tecnologia e potranno rappresentare, soprattutto per le epoche più remote e oscure della storia, un sussidio validissimo per la definizione della cronologia e della provenienza. A questo primo argomento è dedicata la maggior parte del volume che raccoglie le comunicazioni e le discussioni svoltesi a Roma dal 24 al 26 maggio. L'illustrazione delle singole applicazioni dei metodi, che hanno come oggetto i materiali artistici più svariati dai metalli alle ceramiche, ai vetri, alle fibre lignee e cartacee, ai pigmenti della pittura, è preceduta dalla storia del loro sviluppo tracciata con sintesi esemplare da E. V. Sayre che nel laboratorio americano di Brookhaven è stato uno dei pionieri di queste ricerche.

La seconda, più smilza parte del volume raccoglie i contributi sul tema dell'applicazione della fisica nucleare alla conservazione, trattato nelle sedute che ebbero luogo a Venezia presso la Fondazione Cini dal 28 al 29 maggio. Questa sezione è introdotta da una relazione generale di G. Torraca, ove i procedimenti nucleari sono esaminati alla luce dei criteri teorici e della normativa della conservazione. Sotto questo aspetto le riserve avanzate sono molteplici: i trattamenti nucleari possono creare interferenze tali da pregiudicare ogni ulteriore analisi; si tratta di interventi massicci e irreversibili che trasformano profondamente la struttura della materia, ben lontani, quindi, dal principio del "minimo intervento", che è una delle leggi auree della conservazione; se ne conosce ancora troppo poco per non temere che possano provocare danni ad una superficie cromatica. Tali perplessità non inficiano la validità delle ricerche che seguono, e che nella loro varietà mostrano un'ampia gamma di applicazioni della fisica nucleare alla conservazione, ma si pongono come giusta remora a entusiasmi inconsulti ed a precipitose

sperimentazioni. Sembra comunque, che se di così efficace ausilio appare la fisica nucleare nel campo delle indagini sui materiali e sulla loro tecnologia in quello specifico della conservazione molti passi siano ancora da fare e molti altri metodi scientifici siano più aderenti ai principi generali del restauro. Ciò avviene anche poiché ancora troppo poco si conosce sui materiali, sulla loro composizione e soprattutto sulle loro modificazioni. E se quella della conservazione è una scienza è proprio alla conoscenza che vanno indirizzati gli interessi prioritari della ricerca. In tal senso furono formulate anche le concrete proposte per il futuro, precisate in chiusura dal prof. Sciutti, che del congresso era stato l'ideatore e l'animatore. Esse miravano, infatti, alla sistematica organizzazione di una materia che dalle relazioni stesse era apparsa così varia e complessa, ma anche spesso non coordinata, ad una pianificazione della ricerca attraverso gli organismi internazionali e l'istituzione di centri di raccolta, ove i dati potessero essere memorizzati e messi a disposizione degli utenti.

Tre anni sono ormai passati dalla conclusione di questo convegno e nulla è stato ancora realizzato in questo senso. Le analisi sui materiali, che dovrebbero costituire il corredo irrinunciabile di ogni pubblicazione scientifica soprattutto nel campo archeologico, si ottengono con estrema difficoltà, spesso solo a titolo personale e in genere con tali ritardi da essere pressoché inutili ai fini conoscitivi e interpretativi dei materiali. Si avverte sempre di più l'esigenza di un potenziamento e forse di una riorganizzazione del Servizio per le scienze sussidiarie dell'archeologia, creato presso il Consiglio Nazionale delle Ricerche proprio come centro di raccolta, coordinamento, smistamento ed elaborazione dei dati scientifici applicati o applicabili all'archeologia; ma tale compito viene assolto con risultati così scarsi che spesso gli studiosi italiani sono costretti a rivolgersi a istituti scientifici stranieri per ottenere più sollecite risposte ai loro quesiti.

D'altronde il disinteresse che ha accolto il congresso ed i suoi atti è la mortificante riprova di questa situazione; essa vede ancora il nostro paese perdente di fronte alle occasioni che gli vengono offerte e di cui non misura quello che potrebbe essere il peso reale nell'ambito di una più illuminata politica culturale.

LICIA VLAD BORRELLI