

INTRODUZIONE

La chiesa napoletana di Spina Corona, oggi detta l'Incoronata, fu fondata nel corso degli anni sessanta del Trecento dalla regina Giovanna I d'Angiò nell'attuale via Medina, un tempo detta Largo delle Corregge, cioè delle giostre, per essere luogo in cui si svolgevano tornei. Consacrata nel 1373, essa è ciò che resta di un più ampio complesso ospedaliero, dismesso già nel corso del Cinquecento, rispetto al quale la chiesa ha continuato ad avere vita autonoma, con alterne vicende, fino ai nostri giorni. Dopo i lavori di restauro, condotti attraverso numerose campagne a partire dagli anni trenta del Novecento e conclusisi negli anni novanta con la ricollocazione *in situ* degli affreschi trecenteschi, la chiesa è stata restituita ad una piena fruibilità, ed è diventata un elemento importante del paesaggio del centro cittadino. L'interesse verso di essa ha percorso tutta la storiografia e l'erudizione napoletane a partire dal Cinquecento, in primo luogo perchè divenne, per un'infondata ma duratura tradizione, il luogo simbolo di eventi storici come il matrimonio e/o l'incoronazione della regina con Ludovico di Taranto, suo secondo marito. Inoltre i suoi affreschi, i 'Sacramenti' nelle vele della prima campata ed episodi veterotestamentari nelle pareti sottostanti, hanno goduto di una certa fortuna, rappresentando uno dei pochi brani superstiti della stagione pittorica trecentesca napoletana: oltre a costituire un'impresa di una certa estensione, e realizzata in un edificio di fondazione regia, essi furono attribuiti, a partire dal XVI secolo e ancora fino al XIX, allo stesso Giotto a causa dell'errata interpretazione di un passo dell'*Itinerarium siriacum* di Petrarca. La notizia fornita da Angelo Di Costanzo per la quale la chiesa avrebbe riutilizzato i locali di un preesistente tribunale, ha finito poi con il condizionare la collocazione cronologica dell'intera vicenda, nonché l'interpretazione degli affreschi, con riflessi anche sulla ricostruzione dell'attività del pittore cui essi sono stati attribuiti, Roberto d'Oderisio.

L'obiettivo di questo lavoro è quello di riconsiderare la storia dell'Incoronata nel suo complesso e di gettare nuova luce su un importante capitolo di storia artistica napoletana.

Nell'introduzione storiografica ripercorreremo la fortuna critica dell'edificio e porremo le premesse per un inquadramento delle sue vicende costruttive parallelamente a quelle del pittore. Si proporrà, in questo contesto, anche la parte relativa all'Incoronata estratta da uno studio più ampio ed originale sui viaggi napoletani di Johann Anton Ramboux, che mi ha dato l'occasione di effettuare anche una rapida incursione nel tema, ancora poco battuto, della fortuna dei "primitivi" a Napoli nel corso dell'Ottocento.

Si procederà alla discussione sulla fondazione del complesso chiesa-ospedale aggiungendo, ad una rilettura dei dati forniti dalla tradizione, nuove acquisizioni documentarie. Alle nuove proposte sulla datazione della vicenda, seguirà la riflessione sulla committenza ed in particolare sul significato che l'impresa rivestì per la sua fondatrice, sia per il particolare momento della sua vita in cui fu condotta, sia in considerazione della speciale reliquia (una spina della corona di Cristo proveniente dal tesoro della Sainte-Chapella di Parigi) di cui fu dotata.

Tenteremo poi di ricostruire idealmente l'organizzazione del complesso e le funzioni che i due edifici erano chiamati a svolgere. Per la chiesa il discorso, da un'analisi strutturale e stilistica, si allargherà al più ampio dibattito sulla diffusione nel Medioevo del particolare tipo di pianta a due navate, che l'Incoronata esibisce. Per l'ospedale, non rimanendone

alcuna traccia materiale, ci fonderemo soprattutto sulle testimonianze d'archivio, oltre che sulle più generali conoscenze che si hanno su questo particolare tipo di struttura in quei secoli.

Seguirà la parte sul ciclo figurativo, in cui analizzeremo dapprima il programma decorativo nel suo complesso in relazione all'intitolazione della chiesa e alla sua reliquia, per dedicare poi una particolare attenzione al ciclo dei 'Sacramenti', poiché essi rappresentano il primo esempio noto di trasposizione in pittura monumentale di tale tema. Lo spostamento della cronologia della chiesa di circa venti anni rispetto alla datazione tradizionale, comporterà l'esigenza di allargare la riflessione, relativamente all'analisi stilistica degli affreschi, ad alcuni aspetti della cultura artistica napoletana della seconda metà del Trecento, in particolare ai problemi della circolazione e del riutilizzo dei modelli giotteschi e dell'organizzazione della bottega. Si fissa in tal modo un punto di riferimento fondamentale per la riconsiderazione dell'intero percorso di Roberto d'Oderisio: in questa direzione va anche lo studio sul documento, che proponiamo nella finora inedita versione integrale, con il quale, nel 1382, il pittore venne nominato artista di corte (Appendice).

CAPITOLO I

La chiesa dell'Incoronata nell'erudizione e nella storiografia napoletane. La fortuna critica di Roberto d'Oderisio

Introduzione

Uno studio che discuta l'epoca e le circostanze della fondazione della chiesa (fig.I.1), non può prescindere da una riflessione sulle pitture del XIV secolo che in essa ancora si conservano (figg. I.3-4), e di conseguenza sull'artista cui sono stati assegnati, Roberto d'Oderisio. Questi affreschi hanno goduto nel tempo di una grande fortuna, ed ancora oggi rappresentano una delle più importanti testimonianze della stagione pittorica trecentesca a Napoli, oltre a costituire un'impresa di una certa estensione, realizzata per lo più in una chiesa di fondazione regia. La loro attribuzione, cronologia ed interpretazione sono state infatti fortemente condizionate dalla collocazione cronologica e dalla tradizione sulla fondazione dell'edificio. Ma soprattutto, per quanto frammentari, essi rappresentano un fondamentale tassello per la comprensione di un'impresa che, nelle intenzioni della sua fondatrice, si configurava ben più complessa della semplice promozione di un'opera assistenziale. Non da ultimo, rappresentando questo ciclo di affreschi l'opera più prestigiosa e complessa nel catalogo Roberto, per quanto di esso possiamo ricostruire, un loro diverso inquadramento non può non avere conseguenze sul suo intero percorso, nei termini in cui questo è stato tracciato dalla critica. In questa sede si approfondirà del pittore soprattutto la fase decorativa dell'Incoronata, in relazione alla quale si offrirà anche una riflessione sul documento di nomina a familiare del 1382, suggerendo, per il resto del suo percorso precedente e successivo, una proposta di lettura ed un'ipotesi futura di lavoro.

La fortuna critica di Roberto di Oderisio è, a differenza di quella della chiesa, piuttosto recente, dato che solo a partire dalla fine dell'Ottocento l'individuazione, da parte di Augelluzzi¹, della sua firma sulla 'Crocifissione' di Eboli (fig.), ha permesso di ricostruire un catalogo di opere attorno al

¹ G. Augelluzzi, *Lettere due sulla chiesa dell'Incoronata e sulla sepoltura di Giovanna I*, Napoli 1846, p. 23 e nota 32.

suo nome, e soprattutto di far uscire dall'anonimato almeno uno dei seguaci napoletani di Giotto. Il nome di Roberto ha acquistato infatti grande importanza probabilmente proprio in virtù del fatto che, in un contesto dominato da figure di anonimi artefici, quale quello delineatosi dopo la revisione dell'opera di Bernardo De Dominici, la sua rappresentava quasi l'unica presenza documentabile ed accertata, assieme a quella del miniatore Cristoforo Orimina. Nel suo percorso, inoltre, l'Incoronata ha rappresentato il punto centrale di dibattito anche quando, dopo l'intuizione di Cavalcaselle, che per primo notò affinità di linguaggio tra gli affreschi e la tavola di Eboli, si è trattato di stabilire spettanze, cultura e tempi di esecuzione.

Verremo quindi ricostruendo parallelamente le vicende critiche della chiesa e del pittore, le condizioni in cui sono maturate le convinzioni che si intende riformulare, e quelle che hanno incoraggiato questa revisione.

La lettera di Pietro Summonte e la riflessione storico-artistica nel Cinquecento

La lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel sullo stato delle arti a Napoli, del 24 marzo 1524, rappresenta il più antico scritto di carattere storico-artistico riguardante l'arte napoletana. Trattandosi di una lettera privata, non ebbe immediata fortuna², ma costituisce un testo di notevole

² Rinvenuta tra le carte di Michiel alla sua morte, se ne fecero delle copie, e pare che Francesco Sansovino nella prima metà del Seicento vi attingesse per la compilazione della sua monumentale miscellanea manoscritta (ottanta volumi) in cui raccolse vari documenti sul Rinascimento italiano. Nel volume settimo ne trascrisse un ampio estratto, e nel volume sessantesimo ne fece inserire una copia quasi integrale, con piccole lacune ed abbreviazioni. Tuttavia l'opera, rimanendo allo stato di manoscritto, non ebbe ampia circolazione. Alla fine del Settecento l'abate Lanzi pubblicò qualche brano della lettera, e nel 1861 Cicogna la ristampò nella sua opera, anche se non in versione integrale (*Vita di Marcantonio Michiel*, Venezia 1861, pp. 55-59). Dopo l'edizione critica di Fausto Nicolini (*L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925), si possono segnalare le riflessioni di Ottavio Morisani (*Letteratura artistica a Napoli*, Napoli 1958, pp.50-61), Roberto Pane (*L'arte a Napoli nella lettera di Pietro Summonte*, in *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano 1975, pp.61-95), e Ferdinando Bologna (*I pittori alla corte angioina 1266-1414 e un riesame dell'arte in età federiciana*, Roma 1969, pp. 6-7; Idem, *Qualche osservazione sulla lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, in *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti, testimonianze del gusto, immagini di una città*, catalogo della mostra (Napoli Palazzo Serra di Cassano, 15-31 gennaio 1992), atti del convegno (Napoli, Palazzo Serra di Cassano, 15-16 gennaio 1992), Napoli 1995, pp. 181-193) il quale nel 1995 sottolineava la necessità di un commento moderno e sistematico, per ragioni sia pratiche sia scientifiche, che rivedesse cioè il testo alla luce delle più recenti acquisizioni in campo

interesse poiché, rispetto al contesto napoletano, rappresenta un grado di coscienza critica non più raggiunto per secoli, almeno cioè fino alle *Vite* di Bernardo de Dominici.

Prima della lettera di Summonte, le uniche riflessioni sulla produzione artistica napoletana, oltre a non configurarsi come uno studio apposito, essendo inserite in testi di carattere storico o descrittive della città, sono condizionate da vari fattori, tra cui la convinzione della funzione sociale e morale oltre che politica dell'arte, finalizzata cioè a mostrare la potenza dei sovrani, come in Pontano, il gusto della corte aragonese (si ricordi a questo proposito che proprio in età aragonese furono coperti gli affreschi di Giotto in Castelnuovo), come nel caso di Bartolomeo Facio³, che nel suo *De viris illustribus* si sofferma solo sugli artisti moderni, italiani e non, cominciando da Gentile da Fabriano. Summonte invece «sceglie e raggruppa opere, precisa, anche se in modo schematico, personalità, formulando quindi un giudizio, che, pur contenuto nei limiti dell'apprezzamento umanistico, ha già un proprio carattere⁴» ed indica una sua visione dello svolgimento delle vicende artistiche, in uno scritto di cui Bologna, parafrasando il titolo di una mostra di qualche anno fa, ha sottolineato il valore di “fonte” “testimonianza di gusto” e “immagine di una città”, oltre che di una sorta di “guida”⁵.

Summonte rappresentò, con Sannazzaro e Pontano, una delle figure di punta dell'Umanesimo napoletano, cui diede un forte incentivo la presenza di Petrarca alla corte angioina nel 1341 (in occasione del famoso “esame”, cui volle che il colto sovrano Roberto d'Angiò lo sottoponesse prima di ricevere la corona di poeta in Campidoglio) e di nuovo sul finire del 1343 (in missione diplomatica per conto della Chiesa) in cui ebbe occasione rivedere le antichità di Napoli e dintorni già ammirate precedentemente con il re Roberto e di cui conservò le suggestioni nel suo *Itinerarium Syriacum*.⁶ La formazione umanistica di Summonte non poteva non condizionarne fortemente il gusto, e al tempo stesso fornirgli categorie interpretative. Egli condivide, con altri rappresentanti del movimento umanistico, la dura condanna dello stile gotico “moderno”⁷ e la sua prosa si accende

critico e storico-artistico e completasse lo studio di passaggi, come quello sul piano di riorganizzazione della città progettato da Alfonso I, finora non approfonditi.

³ B. Facio, *De viris illustribus liber nunc primum ex manuscripto codice in lucem erutus. Recensuit praefationem vitamque auctoris addidit*, a cura di L. Methus, Firenze 1745.

⁴ Morisani, *Letteratura artistica* cit., p. 51.

⁵ Cfr. nota 2.

⁶ Sul significato e l'importanza dei soggiorni napoletani di Petrarca per la cultura umanistica si veda: N. De Blasi e A. Varvaro, *La cultura toscana a Napoli. Petrarca*, in *Letteratura Italiana. Storia e geografia. L'età medievale*, I, Torino 1987, pp. 470-472.

⁷ «Porìa ancora in questa parte nominarvi molte porte marmoree d'ecclisia, molti sepolcri fatti per nostri re passati, però sono di mal disegno ancorché siano ricchi di molto marmo. Insumma puzzano

solo quando parla di vestigia archeologiche, visibili sia in città sia nei dintorni, tra Capri, Nola e i Campi Flegrei, e il brano finale è un inno, pieno di commozione e pathos al paesaggio del litorale, dove erano evidentemente visibili rovine antiche in gran numero.

Nella sua ricostruzione storica Summonte dedica al Medioevo un'attenzione limitata in confronto alle epoche successive: non si spinge più indietro dell'età angioina, partendo dalla presenza a Napoli di Giotto, cioè dal momento in cui l'arte (giudizio che comprende, oltre alla pittura, anche scultura ed architettura) comincia a rinnovarsi grazie all'apporto dei fiorentini, e quindi inizia quel processo di acquisizione di nuovi valori che evidentemente incontrano il suo gusto umanistico. È significativo infatti che l'autore sorvoli sulla presenza a Napoli nel corso del primo Trecento di altri illustri pittori forestieri come Montano d'Arezzo (recuperato nel Seicento da Giovanni Antonio Summonte e di cui una delle prime menzioni è in Camillo Tutini⁸) e Pietro Cavallini e della pala di San Ludovico di Simone Martini che si trovava in San Lorenzo⁹ (nella stessa chiesa cioè in cui era esposto il quadro di San Gerolamo di Colantonio sul quale invece Summonte indugia), collocata inoltre a quel tempo in un posto di notevole risalto: l'altare maggiore. La tavola reca, ancora oggi visibile, la firma del pittore *Symon de Senis* e, quanto Summonte fosse attento alla lettura di iscrizioni, si dirà tra breve. Ma, evidentemente troppo lontana dal suo gusto, questa ed altre opere medievali, pur di notevole rilievo, vengono trascurate completamente.

del moderno e del maltempo nel quale foro facti; perché, come sa vostra signoria, molto migliori di noi di che, per un certo tempo in questo paese, così come in altre parti, non si faceano se non cose piane, cose tedesche, francesi e barbare: lo quale errore ancora è stato in la architettura». Il giudizio di Summonte e l'uso dispregiativo dell'aggettivo "moderno" erano già stati espressi dalla storiografia artistica quattrocentesca: il Filarete distinse ad esempio tra stile antico (il fiorentino) e stile moderno (gotico), il Manetti, pur attestando di fatto l'affermarsi del rinascimento nell'arte, ricorda tuttavia l'uso artistico precedente, cioè "tedesco" e "moderno".

⁸ G.A. Summonte, *Historia della città e regno di Napoli*, II, Napoli 1602-1643, p. 309; Il manoscritto di C. Tutini, *De Pittori Scultori Architetti Miniatori e Recamatori napoletani*, fu pubblicato da B. Croce, *Il manoscritto di Camillo Tutini sulla storia dell'arte napoletana*, in "Napoli "Nobilissima", VII, 1898, pp. 121-124 e più di recente da Morisani, *Letteratura artistica* cit., pp. 114-144.

⁹ Si veda in proposito: I. Di Maio, *Episodi di "fortuna dei primitivi" a Napoli nel Cinquecento (intorno al "San Ludovico di Tolosa" di Simone Martini)*, in "Prospettiva", 103-104, 2001, pp. 133-150, in cui si accerta che la tavola, originariamente posta sull'altare maggiore della chiesa di S. Lorenzo, fu trasportata sul pilastro della cosiddetta "cappella della Regina" tra il 1563 e il 1580 in occasione di lavori di risistemazione della zona presbiteriale, per essere poi posta in sacrestia tra il 1653 e il 1670 quando la chiesa fu interessata a più ampi rifacimenti. Per una ricostruzione generale delle vicende della tavola si veda anche S. D'Ovidio, *Commento alla Vita di Maestro Simone pittore*, in B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-1745, ed. Napoli 2003, a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, commentata da, nota 18 p. 181.

La sua visione del Medioevo registra *topoi* che avranno ancora larga fortuna nella letteratura artistica e che costituiranno i motivi portanti della visione vasariana: il rinnovamento della pittura grazie a Giotto, che imprime una svolta alla strada già intrapresa da Cimabue, il ricorso ai versi di Dante per significare la fama del fiorentino. Proprio l'esplicito riferimento a Dante e l'appellarsi alla sua autorità, sono una spia delle fonti della conoscenza del Medioevo dell'ambiente umanistico, che si dovrà ritenere più letteraria che critica. La diffusione della *Commedia* a Napoli fu infatti piuttosto precoce, databile tra gli anni venti e gli anni trenta del Trecento¹⁰, e al tempo stesso la vivacità della cultura umanistica napoletana non poté ignorare i celebri giudizi, analoghi a quelli di Dante, di Giovanni Villani¹¹ e di Boccaccio¹² sul ruolo di Giotto nel rinnovamento della pittura e nella riscoperta della natura, e opere come il *Commento* di Cristoforo Landino (1481). Nel proemio generale, nel passo relativo ai fiorentini eccellenti in pittura e scultura, Landino traccia un breve quadro della storia della pittura e mutua dalla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio oltre all'introduzione sull'origine e le tecniche della pittura, anche lo schema del suo progressivo

¹⁰ Agostino d'Ancona e il francescano Ruggiero di Sicilia ne inserivano vaste citazioni nei loro *Sermones*, e tra il 1325-1340 Boccaccio, grande divulgatore di Dante e commentatore dell'Inferno, era a Napoli. I segnali più significativi di una circolazione e conoscenza dell'opera dantesca si hanno tuttavia a partire dalla metà del secolo, quando si produssero i primi commenti in volgare napoletano, ed è documentato l'arrivo di un codice fiorentino contenente la *Commedia*, ora conservato presso la Biblioteca Oratoriana dei Girolamini (codice 4.20). Sulla fortuna della *Commedia* in ambito napoletano si vedano: De Blasi e Varvaro, *La cultura toscana* cit., pp. 472-473; C. Bologna, *Tradizione testuale e fortuna dei classici*, in *Letteratura italiana*, Torino 1986, pp. 445-928, qui p. 556.

¹¹ G. Villani, *Nuova Cronica*, ed. a cura di G. Porta, III, Parma 1991, pp. 52-53: « (...) e soprastante e proveditore di detta opera di Santa Liperata fue fatto per lo Comune maestro Giotto nostro cittadino, il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo, e quelli che più trasse ogni figura e atti al naturale; e fulli dato salario dal Comune per remunerazione della sua virtù e bontà. Il quale nostro Giotto, tornato da Milano, che 'l nostro Comune ve l'avea mandato al servizio del signore di Milano, passò di questa vita a dì VIII di gennaio MCCCXXXVI e fu seppellito per lo Comune a Santa Reparata con grande onore». La *Cronaca* del Villani doveva essere ben nota nell'ambiente napoletano, se parte di essa (diciotto capitoli, un compendio di storia universale) si ritrovano interpolati in alcuni manoscritti della *Cronaca di Partenope*, compilata entro il 1380, in cui sono narrate vicende di storia napoletana dalla fondazione di Cuma a Giovanna I d'Angiò.

¹² G. Boccaccio, *Decamerone*, ed. a cura di C. Salinari, Roma-Bari 1988, pp. 444-446: « (...) Giotto ebbe uno ingegno di tanta eccellenza che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose ed operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipingesse sì simile a quella che non simile, anzi più tosto d'essa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero, che era dipinto. E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni,

perfezionamento, il cui culmine nell'antichità era stato indicato in Apelle di Cos. Applicato al Medioevo ne risulta che, dopo i secoli di decadenza seguiti al crollo dell'impero romano, l'arte comincia a ritrovare *symetria* con Cimabue e perfezione con Giotto. La stessa fonte pliniana sarebbe individuabile, secondo Baxandall¹³ anche nel *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* di Filippo Villani (1381-1382) in cui il ricorso alle categorie antiche di simmetria e grazia non si accompagnerebbero ad una effettiva coscienza critica dei progressi dell'arte e dei meriti dei singoli artisti, alla ricostruzione cioè di un contesto che giustifichi i giudizi espressi. Il problema si pone anche per Summonte, ed investe di conseguenza la sua supposta capacità di lettura critica degli stili degli artisti di cui parla, insinuando il dubbio che, quando a proposito della pittura trecentesca distingue tra *discepoli* e *descendenti dalli discepoli* di Giotto, i suoi appigli siano piuttosto epigrafico-documentari¹⁴. Per la chiesa dell'Incoronata esiste un diploma di fondazione del 1373 ed è quindi probabile che Summonte, sulla base di questa data, escludesse la partecipazione di Giotto alla decorazione pittorica assegnandola ai suoi diretti continuatori. La cappella Pappacoda fu fondata all'epoca di Ladislao e sull'architrave della porta un'iscrizione la datava al 1419: i suoi affreschi, di cui è pur probabile che Summonte cogliesse il dato di tarda cultura giottesca, andavano comunque assegnati necessariamente per motivi cronologici a giotteschi di terza generazione.¹⁵

In ogni caso, se Summonte ha coscienza di "arte italiana" e di "scola"¹⁶, tuttavia non sembra far riferimento al preciso contesto di un'arte napoletana che si esprime in una scuola con precisi caratteri di cultura e orientamenti del gusto, intendendo piuttosto, quando parla dei *discepoli* e dei *descendenti dalli discepoli di Iocto*, sottolineare la continuità in ambito locale della maniera del fiorentino anche se senza picchi di eccellenza, tant'è vero che, oltre a citare solo Giotto (tra l'altro non napoletano) ed un certo Farina suo seguace, di cui non si hanno altre notizie, non dedica alcuna

che più a diletta gli occhi degli ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipingeano, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dirsi puote (...). » (VI, 5).

¹³ M. Baxandall, *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford 1971, pp. 69-77.

¹⁴ L'osservazione è di F. Aceto nella relazione dal titolo *Il soggiorno napoletano di Giotto* tenuta nell'ambito dei seminari sui rapporti tra Firenze e Napoli dall'età angioina al vicereame spagnolo, presso l'Istituto di Studi sul Rinascimento a palazzo Strozzi a Firenze il 5-2-2004.

¹⁵ Probabilmente, stando alla testimonianza di Giovanni Antonio Summonte (*Istoria del regno di Napoli*, Napoli 1675, p. 572) la cappella era decorata con scene della vita e delle rivelazioni di S. Giovanni Evangelista, forse riprese dal ciclo dell'Apocalisse che pare fosse stato dipinto da Giotto in S. Chiara. Gli affreschi andarono perduti durante i lavori di restauro nel 1772.

¹⁶ Così secondo Ferdinando Bologna (*Qualche osservazione* cit., p. 192) per il quale quando Summonte parla di *docta scola veneta* esprimerebbe «la nozione, per la prima volta precisa, di un indirizzo omogeneo e collettivo della ricerca artistica».

attenzione, come farà invece a partire dal Quattrocento con Colantonio, alla ricostruzione di personalità, la trattazione delle quali «ha già carattere di informazione critica e rifugge dalle intrusioni biografiche o comunque non pertinenti¹⁷».

La sua testimonianza sulla responsabilità degli affreschi dell'Incoronata sarà però dimenticata sotto la lunga tradizione che le ha assegnate a Giotto. A questo equivoco, come più volte è stato messo in evidenza, ha certamente contribuito l'errata interpretazione del passo dell'*Itinerarium Syriacum* di Petrarca in cui il poeta ricordava una *cappellam regis* affrescata da Giotto in Castelnuovo: «Si in terram ex eas, cappellam Regis intrare non omiseris, in qua conterraneus olim meus pictor nostri aevi princeps, magna reliquit manus et ingenii monumenta». La scomparsa degli affreschi già in età aragonese e la confusione tra Castelnuovo e Castel dell'Ovo indotta dal Ghiberti¹⁸ o dai suoi copisti¹⁹, provocarono l'identificazione dell'Incoronata con la cappella in questione. La notizia è riportata per la prima volta nel *Libro di Antonio Billi*²⁰ (composto tra 1516-1550), che può aver raccolto opinioni circolanti a Napoli: le che ritroviamo infatti nella *Descrizione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*²¹ del 1549 di Benedetto di Falco. L'opera fu scritta nel momento delicato in cui, sollevatasi Napoli contro il tentativo di Pedro di Toledo di instaurare il tribunale dell'Inquisizione, si era creato un clima di tensione tra governanti spagnoli e regnicoli che non aveva risparmiato le Accademie, di cui Di Falco era esponente. Mosso dalla volontà di rivendicare l'antichità della città e la *fidelitas* verso l'Impero e il Papato, lo scrittore ne illustra le bellezze e ricorda in una rapida panoramica i suoi edifici più rappresentativi, ma senza prestare alcuna attenzione alle opere d'arte, menzionando soltanto Giotto e Mormando, il primo quando cita il passo di Petrarca relativo alla *cappellam regis*, il secondo, di cui tratta brevemente anche Summonte, quale architetto del pieno Rinascimento napoletano, al quale si doveva la progettazione di numerosi palazzi nobiliari.

L'opera di Di Falco ed altre scritte nel corso del Cinquecento non vanno al di là di compilazioni per eruditi e cultori d'arte, che presentano riferimenti ad opere classiche, soprattutto quando la città

¹⁷ Morisani, *Letteratura artistica* cit., p. 56.

¹⁸ Si veda in proposito L. Ghiberti, *I commentari*, a cura di O. Morisani, Napoli 1947, p. 33.

¹⁹ L'ipotesi è di P. Barocchi in G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di R. Bettarini-P. Barocchi, II, Verona 1968, p. 366-367.

²⁰ *Libro di Antonio Billi*, ed a cura di A. Ficarra, Napoli s.a., p. 6.

²¹ L'opera, pubblicata a Napoli nel 1549, è stata recentemente riedita (Napoli 1992) a cura di T. Toscano. Su Benedetto di Falco si veda anche: B. Croce, *Il primo descrittore di Napoli: Benedetto di Falco*, in "Napoli Nobilissima", 1, 1920, pp. 81-83, e L. Di Mauro *Introduzione*, in G. A. Galante,

viene confrontata con quella antica, alla ricerca di segni del passato. Esse sono legate ad un orizzonte antiquario per cui, oltre a non prestare particolare interesse alla produzione contemporanea, non si interessano degli artisti né di questioni storico-artistiche, né tantomeno possiedono l'attrezzatura critica per una lettura filologica delle opere. Non essendo quella turistica una pratica ancora largamente diffusa, non sono neppure concepite per i viaggiatori, per cui non presentano alcun itinerario ed hanno varie forme: dialogica, trattatistica o poetica. Ad esse va però riconosciuto il merito di aver avviato la ricognizione di documenti d'archivio su cui lavorerà la produzione erudita seicentesca.

L'unico testo che si avvicini ad una moderna guida scritto nel Cinquecento è la *Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli* di Pietro De Stefano²², pubblicata nel 1560, con l'intento di dare «esempio dal culto e dala religione dei miei Nappolitani, ne i quali ogni giorno felicemente cresce quella religione e pietà cristiana». Sebbene non abbia avuto grande fortuna già tra i suoi contemporanei, forse oscurata dalla *Napoli sacra* di Cesare D'Engenio Caracciolo, uscita solo pochi anni dopo nel 1623, rappresenta tuttavia un punto di riferimento per la periegetica seicentesca, anche per lo stesso D'Engenio, che attinse alle notizie in essa raccolte e vi si ispirò per la sistemazione della materia: l'interesse limitato agli edifici sacri e la loro organizzazione gerarchica, per cui si parte dal Duomo, per continuare con le quattro parrocchie maggiori e poi con le altre chiese. Intento a dimostrare la nobiltà e la religiosità di Napoli, De Stefano si disinteressa delle questioni artistiche e dell'indicazione, non dico ricostruzione, di personalità.

La sua indicazione di Giotto come responsabile degli affreschi dell'Incoronata viene supinamente accettata da tutti i testi successivi che da lui attingono.

Angelo di Costanzo e il tribunale della Vicaria

Nel 1539, dopo essere ampiamente circolato sotto forma di manoscritto, viene pubblicato postumo il *Compendio de le istorie del Regno di Napoli* del pavese Pandolfo Collenuccio. La storia del regno meridionale veniva ricostruita in un'ottica decisamente negativa: ne usciva il ritratto di un paese incostante e volubile, pronto a cambiare posizione politica secondo le contingenze e le necessità. La

Guida sacra della città di Napoli, Napoli 1872, ed. Napoli 1985 a cura di N. Spinosa, pp. XXXIX ss.; F. Ammirante, *Benedetto di Falco*, in *Libri per vedere cit.*, pp. 13-17.

nobiltà feudale, emblema di opportunismo e lassismo, era il simbolo di questo atteggiamento, e protagonista di voltafaccia politici, tradimenti e congiure. Quanto quest'opera abbia scosso l'opinione pubblica napoletana, è testimoniato dall'immediata ed indignata reazione che essa riuscì a suscitare: una vasta produzione di scritti, a cominciare dalla già citata *Descrizione* di Benedetto di Falco al *Delle antichità del Regno di Napoli* di Scipione Ammirato, al *Dell'Historia del Regno di Napoli* di Giovan Battista Carafa²³, solo per citare qualche esempio, intese a riscattare la lealtà dell'aristocrazia napoletana, l'antichità e il prestigio delle origini delle istituzioni civili ed ecclesiastiche della città. Proprio in quest'epoca presero corpo leggende sulla fondazione di chiese e confraternite, con lo scopo di nobilitarne l'origine: basti ricordare quelle della fondazione della chiesa e dell'ospedale di Sant'Eligio ad opera di tre nobili francesi (mentre si trattò in realtà di una confraternita) e della Confraternita di Santa Marta per iniziativa di un gruppo di nobili, che solo in un periodo successivo avrebbero ammesso soci del ceto popolare (fu invece l'esatto contrario)²⁴. Il punto di arrivo e di consolidamento di questa tendenza è la *Napoli sacra* di D'Engenio, con la quale, per il carattere di sistematicità dell'opera e per l'autorevolezza riconosciuta all'autore, le varie leggende diventano verità storiche.

Sono esattamente questi il momento ed il contesto storico in cui nacque la tradizione per cui l'Incoronata sarebbe sorta sul sito del tribunale della Vicaria. Nel 1581 venne pubblicata l'*Historia del Regno di Napoli* di Angelo Di Costanzo (la prima parte, quella che comprende l'età angioina, era apparsa già nel 1572). Lo storico si proponeva, come esplicitamente dichiara nel prologo, di correggere gli errori di Collenuccio, le sue mistificazioni e calunnie contro Napoli e la sua nobiltà²⁵. L'opera, che abbraccia i secoli dalla morte di Federico II (1250) al 1494, individua in particolare nell'età angioina il momento in cui si sarebbe formata una "nazione napoletana": gli Angioini, legittimati nella loro conquista dall'appoggio materiale, morale e giuridico dal papato, avrebbero dato cioè al Regno una propria ed autonoma dinastia. Alla nobiltà vengono attribuite scelte di campo

²² Si veda, per un breve profilo dell'autore, e della sua opera: F. Ammirante, *Pietro De Stefano*, in *Libri per vedere* cit., pp. 18-20.

²³ Sui continuatori e gli oppositori di Pandolfo Collenuccio, cfr. G. Masi, *Dal Collenuccio a Tommaso Costo: vicende della storiografia napoletana fra Cinque e Seicento*, Napoli 1999.

²⁴ R. Di Meglio, *La Disciplina di S. Marta: mito e realtà di una confraternita "popolare"*, in G. Vitolo e R. Di Meglio, *Napoli angioino-aragonese. Confraternite ospedali dinamiche politico-sociali*, Salerno 2003, pp. 147-234.

²⁵ Sull'opera di Di Costanzo e il suo significato, cfr. G. Galasso, *L'immagine de la noblesse chez les historiens napolitans du XVI^e siècle*, in *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du Moyen Âge*, atti del convegno internazionale (Angers-Saumur, 3-6 juin 1998), a cura di N. Couplet e J. Matz, Roma 2000, pp. 737-747.

giustificate non dall'interesse di classe, ma motivate dalla dignità, dall'interesse per il bene del regno: i baroni sono quindi forti e pieni di iniziativa, ma leali e degni di fiducia. Di Giovanna I, assunta tradizionalmente ad esempio di corruzione e dissolutezza, Di Costanzo fa un ampio panegirico, con l'intento di riscattarla dal ritratto negativo che di lei aveva tracciato la storiografia precedente, capovolgendo quelli che erano stati additati come prove della sua inadeguatezza al potere, proprio come esempi della sua lungimiranza e capacità politica. Il suo ritratto acquista più vigoroso risalto dalla nobilitazione della sua unica fondazione: la chiesa dell'Incoronata. Ignorando del tutto l'opera ospedaliera, Di Costanzo attribuisce all'edificio un'origine più antica e soprattutto di grande prestigio: «e la regina Giovanna, per usare gratitudine a Dio del beneficio che l'avea fatto di cacciarla da tanti affanni, di quel palazzo che i re suoi successori avevano edificato per tribunale di giustizia, fe' fare una chiesa sotto il titolo di Santa Maria Coronata e la dotò di utili possessioni». Che si trattasse di una versione del tutto nuova della vicenda, lo prova il fatto che pochi anni prima, nel 1560, Pietro De Stefano, parlando dell'Incoronata, non aveva fatto alcuna menzione del presunto tribunale, ma aveva sostenuto che la chiesa, attribuita correttamente all'iniziativa di Giovanna, avrebbe tratto nome dalla strada, in cui sarebbe stato incoronato Roberto d'Angiò²⁶. Quest'idea doveva in realtà circolare già prima se per Di Falco (1549) proprio la chiesa dell'Incoronata sarebbe stata teatro dell'incoronazione di Roberto. Ma ben presto, ad opera di Scipione Mazzella (1594), la presunta incoronazione celebrata in quella zona divenne quella della stessa Giovanna con Luigi di Taranto (celebrata nel 1352, in realtà nel palazzo del Principe di Taranto, il cosiddetto *Ospizio tarentino*): la chiesa avrebbe dovuto perpetuare il ricordo di quell'evento²⁷. Alla nascita di questa tradizione contribuì in modo decisivo il nome della chiesa, modificato dall'originario Spina Corona (essa custodiva infatti una preziosa reliquia della corona di Cristo), in Santa Maria Coronata o Incoronata, come in un significativo passaggio ben esemplifica d'Engenio: « (...) la Reina (...) quel palagio ridusse in sacro tempio sotto il titolo della Corona di Christo, e benchè in quei tempi si chiamasse Spinacorona, in progresso di tempo mutò il nome in Santa Maria Coronata, come di presente si chiama²⁸». Questo cambiamento del titolo per una forma meno astratta, che si osserva anche nel caso di Santa Chiara a Napoli (originariamente dedicata al *Corpus Domini*), dovette

²⁶ Questa versione è riportata anche da G. Tarcagnola, *Del sito et lodi della città di Napoli*, Napoli 1566, pp. 28^r-29^v.

²⁷ S. Mazzella, *Le vite dei re di Napoli*, Napoli 1594, p. 159: «Et acciocché la detta solennità della sua coronazione restasse viva a' posteri volle in qual luogo dove fu fatta, edificare una nobile chiesa con ospedale, in onore della Regina dei cieli, la quale chiesa la dotò di ricche rendite, chiamasi oggi la detta chiesa Santa Maria dell'Incoronata».

avvenire in realtà molto presto, se appare già nella *Cronaca di Partenope*, composta entro il 1380²⁹. A partire da ciò non stupisce che la scena del ‘Matrimonio’ degli affreschi fosse identificata come rievocativa delle nozze tra Giovanna e Ludovico, celebrate il 9 settembre 1347 nella chiesa di San Giovanni³⁰.

Fu anche in questo caso d’Engenio a dare corpo definitivamente alla leggenda, fondendo le due distinte versioni: Giovanna e Ludovico sarebbero stati incoronati (nell’improbabile data del 1331) nel tribunale fondato da Carlo II, trasformato successivamente in chiesa con annesso ospedale, le cui «bellissime pitture con oro e azzurro oltramarino» sarebbero state commissionate a Giotto³¹. Da lui storici ed eruditi attinsero *in toto* o in parte: se rimase in piedi la versione del collegamento, più o meno stretto in termini temporali, con l’incoronazione, non tutti riportano la versione del riutilizzo del tribunale (senza tuttavia mai contestarla³²). Ciò è indicativo del fatto che gli scrittori napoletani, trascurando di accertare il reale svolgimento dei fatti con una verifica documentaria, si affidarono l’uno all’autorità dell’altro, confidando nell’esattezza delle fonti erudite. Unica voce fuori dal coro quella di Carlo De Lellis che, nella sua *Aggiunta alla Napoli Sacra dell’Engenio* (Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XB23, cc. 35-38), pur facendo propria la tradizione dell’incoronazione e l’errata convinzione per cui, pur non ignorando l’antico titolo di Spina Corona, quello di Incoronata era da collegarsi alla dedicazione alla Vergine, dice di dubitare fortemente della tradizione del tribunale e, tra le varie agomentazioni, fa notare il silenzio delle fonti a sostegno di questa tradizione.

Attende ancora di essere ricostruita la fase di scrittura e di preparazione dell’*Historia* di Di Costanzo, su cui può gettar luce l’analisi di alcuni testi a lui riconducibili, tra cui la *Historia del Regno di Napoli di incerto autore* edita da Gravier nel 1769. Quest’ultima fu rivendicata allo storico

²⁸ C. D’Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, Napoli 1623, pp. 479-481, qui p. 479.

²⁹ *Cronaca di Partenope*, a cura di A. Altamura, Napoli 1974, p. 166.

³⁰ La sposa ha, infatti, il capo cinto da una corona, mentre lo sposo da un serto di alloro. Il fatto che Luigi porti la corona di alloro viene interpretato da Camillo Minieri Riccio (*Saggio storico-critico intorno alla chiesa della Incoronata di Napoli e i suoi affreschi*, Napoli 1845) con il fatto che l’alloro rappresenterebbe la discendenza imperiale dello sposo. La porzione di affresco raffigurante la donna è oggi caduta, ma è possibile ricostruire la scena da antiche descrizioni e foto precedenti, e disegni.

³¹ D’Engenio, *Napoli sacra* cit., p. 479.

³² Aderisce ad esempio alla tesi del tribunale trasformato in chiesa, dopo che vi aveva avuto luogo l’incoronazione di Giovanna e Luigi, C. Celano, *Notizie del bello, dell’antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli 1692, ed. Napoli 1859, IV, pp. 358-360; Altri ricordano invece solo la coincidenza con il luogo dell’incoronazione, come G. C. Capaccio, *Il Forastiero*, Napoli 1634, ed. a cura di F. Strazzullo, Napoli 1993, p. 196.

da Scipione Volpicella e da Benedetto Croce come una prima stesura della sua opera, sulla base del manoscritto XC5 della Biblioteca Nazionale di Napoli³³. Anche Gravier, nella nota indirizzata al lettore, datò l'opera agli anni 1555-1559, poiché l'autore si riferiva in più punti al pontificato di Paolo IV, che si colloca appunto in quegli anni. Sebbene avesse notato le affinità con l'opera di Di Costanzo, «molti passi simili, ed espressi quasi con medesimi sentimenti e parole», non si spinse a ricondurre a lui lo scritto, ipotizzando piuttosto che lo storico potè averlo letto ed utilizzato. Sempre alla Biblioteca Nazionale di Napoli, nel Fondo San Martino (mss. 367-368)³⁴, si conserva un altro manoscritto relativo solo ai primi quattro libri del Gravier che ne segue però con esattezza il testo. Potrebbe trattarsi di quello edito nel Settecento, come sostiene l'autore dell'inventario del fondo, da cui si sarebbe deciso di espungere, o in alcuni casi sintetizzare, i brani a volte anche lunghi dedicati alle opere d'arte. Oppure, più probabilmente, questi passi sarebbero di mano dell'anonimo copista settecentesco, che avrebbe potuto decidere alcune integrazioni. La sensibilità che questi mostra nell'elogiare chiese e sepolcri è infatti insolita per il Cinquecento in cui, come sappiamo, pesava sul Medioevo un giudizio fortemente negativo. La sepoltura di Caterina d'Austria in San Lorenzo è ad esempio descritta con grande ammirazione: «Li marmi, le colonne, statue ben intagliate con la sua statua di marmo che sta sopra la sepoltura con molte pitture eccellentemente ornata, all'edificazione della qual memoria e sepoltura lavorarono li più eccellenti maestri di quei tempi» (cc. 3v-4r). Il monumento di Roberto è «superbissimo con ben intesa architettura lavorato, con belli marmi e porfidi ed ornato con bellissime statue scolpite in marmo bianco finissimo, tra le quali vi è la statua di detto Roberto con l'effigie sua propria, quale sta sedendo in sedia reale con lo scettro in mano destra, et alla sinistra tiene una palla in mano che rappresenta una maestà grande e mirandolo troppo pare che dia alli riguardanti timore grandissimo, tanto sta ben lavorato, che pare che sia di carne e d'ossa, cosa degna certo d'un tal re, e d'essere contemplate da qualsivoglia gentil spirito» (cc. 5v-5r). Che in ogni caso i tempi non fossero maturi per una coscienza critica che apprezzasse storicizzandole le testimonianze dell'arte medievale, si intuisce innanzitutto dal ruolo che questi brani giocano nell'economia del discorso: i monumenti funerari degli Angioini, dinastia simbolo per Di Costanzo del glorioso passato e dell'autonomia del Regno di Napoli, costituiscono un'immagine del potere e della memoria, tanto più che il fulcro delle descrizioni sono sempre i ritratti dei defunti con i simboli della loro regalità e sovranità. Della sepoltura di Carlo Illustre dice soltanto che recava

³³ S. Volpicella, *Studi di letteratura, storia e arte*, Napoli 1876, pp. 19-27; B. Croce, *Uomini e cose della vecchia Italia*, Bari 1927, pp. 96-106, in partic. nota 1.

l'effigie scolpita del principe «che sotto il piede teneva un vaso nel quale quietamente viveva un lupo et un agnello» (c. 4v). Per Giovanna, poiché mancava un sepolcro degno del suo nome, sceglie come edificio rappresentativo proprio l'Incoronata e ne dà una descrizione bellissima: «Intanto il governo degli Ungari era venuto in tal odio ai napoletani e a tutti i popoli del Regno, che la regina Giovanna e Luigi suo marito senz'altro ostacolo furono ricevuti con applauso et allegrezza incredibile, e con festa e pompa singolare furono coronati insieme nel largo del Castello Nuovo ove poi loro ad onore della Corona di Spine di Cristo Nostro Signore, et a memoria della coronazione loro, le fecero edificare la chiesa detta ancora l'Incoronata di bellissime pitture adorna e con molti musiamenti d'oro, all'adornamento della quale chiesa lavorarono maestri e dipinsero pittori li più eccellenti di quei tempi, spesa veramente reale considerando la stempitura di detta chiesa lavorata a lamia, che li colori con i quali sono state dipinte le figure che ivi ai tempi nostri si vedono, apportano meraviglia grande che paiono che ora appunto fossero state dipinte oltre di essere colori perfetti, e finissimi che forse rarissimi se ne trovano, e detta chiesa sta nel luogo proprio dov'era il Palagio del tribunale degli altri re passati donde davano udienza» (c. 9r). L'autore non riesce però a trattenere in alcuni punti giudizi limitativi sulle opere che viene illustrando, affermandone l'eccellenza relativamente ai tempi in cui vennero prodotte, visione che informava anche la ricostruzione vasariana del Medioevo. Il monumento di Roberto è magnifico «considerata la qualità di quei tempi»; la sedia pontificale di San Severo in San Giorgio Maggiore è tenuta in grande venerazione, «quantunque non sia di molta bellezza, poiché in tempo così antico le cose si facevano più alla buona».

Ma tornando alla questione da cui siamo partiti, vale a dire l'inizio della tradizione per cui l'Incoronata sarebbe sorta sugli edifici del tribunale della Vicaria, essa viene ribadita in tutte quelle che siamo venuti illustrando come le probabili diverse stesure dell'*Historia*. Mi preme far notare però che solo nell'edizione del 1581 lo storico indica sì una successione temporale tra l'incoronazione e la fondazione della chiesa, ma senza specificare quanto stretta. Nei manoscritti e nel testo di Gravier sembra invece che tra i due eventi intercorra un lasso di tempo maggiore: «la regina Giovanna e Luigi suo marito (...) furono coronati insieme nel largo del Castello Nuovo ove

³⁴ Si tratta di due manoscritti identici, della stessa mano, che nell'inventario sono datati al sec. XVIII.

poi loro ad onore della Corona di Spine di Cristo Nostro Signore e a memoria della coronazione loro le fecero edificare la chiesa detta ancora l'Incoronata³⁵».

In ogni caso, collegata la fondazione della chiesa al periodo del matrimonio di Giovanna con Ludovico, la sua edificazione cadeva entro il 1362.

Il Seicento e la letteratura periegetica

Ancora per tutto il Seicento, e almeno fino alle *Vite* di De Dominici, non c'è a Napoli una vera e propria trattatistica d'arte, altrove suscitata dalla polemica antivasariana. Per questo, pur non mancando studiosi che si dedicavano alla ricerca e alla lettura dei documenti d'archivio, non si erano affermate una tradizione di studi e una coscienza critica tali da spingere al confronto dei dati documentari con le testimonianze storico-artistiche, e il ricordo di opere medievali, quando ricorre, risulta motivato da ragioni devozionali e religiose. Pertanto nelle varie compilazioni erudite e nelle guide, come notò Benedetto Croce³⁶, le notizie sugli artisti e gli spunti polemici sono infatti per lo più casuali³⁷: quando accanto a quelli artistici non sono preponderanti altri interessi (come ad esempio quello principalmente archeologico di Capaccio), gli sforzi sembra siano volti al perfezionamento di un genere letterario. Il modello periegetico, che aveva in De Stefano un modello di riferimento, con la sua narrazione sincronica, rispose ad una preliminare necessità «di censimento degli oggetti e dei luoghi dell'arte, raccontati nei loro effettivi contesti, nei loro reciproci rimandi, senza cadere nella idealistica frammentazione del patrimonio artistico alla ricerca di umanistiche

³⁵ Il passo è tratto dai mss. 367-368, Fondo San Martino della Biblioteca Nazionale di Napoli, ma ritorna identico nell'edizione del Gravier. Nel ms. XC5 si legge che la regina e suo marito costruirono l'Incoronata a memoria della loro incoronazione.

³⁶ B. Croce, *Il falsario*, in "Napoli Nobilissima", 1, 1892, p. 124. Il giudizio è stato ripreso da G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964, pp. 62-66.

³⁷ D'Engenio e Camillo Tutini, ad esempio, parlando di Colantonio, già indicato da Summonte come il primo pittore celebre locale dopo Giotto, rivendicano a lui, in polemica con Vasari, l'invenzione della pittura ad olio, da altri attribuita a lombardi e siciliani, e Tutini in particolare si scaglia contro quegli scrittori che nelle loro opere magniloquenti hanno trascurato le virtù napoletane, esaltando pittori che «non sapenao tenere né il lapis né il pennello in mano che più tosto sembravano imbiancatori che pittori» (B. Croce, *Il manoscritto di Camillo Tutini sulla storia dell'arte napoletana*, in "Napoli "Nobilissima", VII, 1898, pp. 121-124). C. Celano (*Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli 1792, pp. 76 e 135) si rammarica che Vasari avesse disgusto per i napoletani e ne occultasse le virtù, che pur conosceva per essere stato nella città partenopea tra il 1544 e il 1545, impegnato in varie imprese pittoriche, come la decorazione del

ricostruzioni di artisti-eroi»³⁸. Se le informazioni sui manufatti si tramandano da De Stefano a D'Engenio e alla *Guida* di Pompeo Sarnelli quasi senza alcuna correzione o verifica, tuttavia la struttura della “guida” viene di volta in volta messa a punto con maggiore accuratezza, fino a raggiungere l'apice nella *Napoli città nobilissima* di Domenico Antonio Parrino (1700), in cui significativi sono «lo spazio che le opere hanno acquistato nell'economia della narrazione, la concisione con cui vengono date le informazioni di carattere storico e religioso, selezionate al solo scopo di completare le notizie fornite, l'adozione infine e soprattutto, di un chiaro itinerario»³⁹.

Il Settecento e il modello biografico

Il crescere progressivo dell'interesse verso il genere biografico nel corso del Settecento, dopo la premessa seicentesca del *De' pittori, scultori, architetti et ricamatori neapolitani et regnicoli* (1660-1666) di Camillo Tutini⁴⁰, è testimoniato dalle numerose ristampe a Napoli tra anni venti e trenta di opere come le *Vite* di Bellori, l'*Abecedario pittorico* di Carlo Roberto Dati, le *Vite* di Baglione, dalla notizia, non si sa quanto credibile, secondo cui il pittore Francesco Curia avrebbe concepito una raccolta di biografie che non superò però mai lo stadio del manoscritto, e che il De Pietri dice di

refettorio del convento di Monte Oliveto, per il quale dipinse anche la tavola per l'altare maggiore con la 'Presentazione della Vergine al tempio', oggi al Museo di Capodimonte.

³⁸ V. Pinto, *Racconti di opere e racconti di eroi. La storiografia artistica a Napoli tra periegesi e biografia. 1685-1700*, Napoli 1997, p. 72.

³⁹ *Ibidem*, p. 113.

⁴⁰ Si tratta in realtà di un breve elenco di nomi di artisti con la citazione di alcune opere (probabilmente riprese dalla *Napoli sacra* del D'Engenio) e con qualche giudizio di valore (che tuttavia non va al di là degli attributi di vaghezza e bellezza dell'invenzione). Vi ritroviamo, accanto ad una delle prime menzioni di Montano d'Arezzo, il cui recupero era stato già proposto da Giovanni Antonio Summonte (*Historia della città* cit., II, p. 309), la critica alla barbara arte medievale e principalmente gotica, il *topos* quattrocentesco del risveglio della pittura operato da Giotto (al quale ancora vengono ancora attribuiti gli affreschi dell'Incoronata) cui Tutini riconosce *disegno* e *vago colorito*, e il particolare apprezzamento per Colantonio, le cui «figure sono tanto vaghe e ben colorite con disegno nobile e che paiono vive». Il discrimine tra queste opere e quelle medievali sembra essere proprio in questo attribuito della verosimiglianza, come se con Colantonio si fosse compiuto il processo di rinnovamento della pittura avviato da Giotto. Lo scritto, concepito e realizzato a Roma (dove Tutini si era rifugiato a causa della sua decisa posizione antispagnola durante i moti di Masaniello), e dopo un esilio ventennale, risulta estraneo al dibattito artistico napoletano, anche se, nella prospettiva dell'autore, puntava a valorizzare la città come centro artistico e culturale. A Napoli sarà conosciuto solo nel 1691, quando fu resa fruibile dal pubblico la Biblioteca Bracciana in cui se ne conservava una copia.

aver avuto tra le mani⁴¹, dalla pubblicazione nel 1729 da parte di De Dominici di una vita di Luca Giordano.

Le *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* di Bernardo De Dominici, esemplate sul modello vasariano delle biografie d'artista, si proponevano, ritardataria rivendicazione campanilistica contro il toscanocentrismo del Vasari, di esaltare l'antichità e la nobiltà della tradizione artistica napoletana. I motivi della scarsa attenzione di Vasari verso gli artisti napoletani, cui si accennava poco fa, vanno forse ricercati, come intuì Previtali⁴², nell'effettiva mancanza in quel contesto di personalità di spicco. Questa carenza venne colmata da De Dominici, che, se per l'età moderna rimane una fonte preziosa ed attendibile, non lo stesso si può dire per l'età medievale poiché, quando le fonti tacevano, non esitò ad inventare di sana pianta notizie e documenti, ricostruendo l'arte napoletana fin dai secoli più antichi e, cosa che gli attirò l'ironia di Benedetto Croce, non solo dando di tutti gli artisti, anche di quelli più antichi, gli estremi anagrafici, ma riportando per ognuno una gran messe di attribuzioni e documentazione. Nella *vita di Maestro Simone* la vicenda dell'immaginario pittore napoletano si intreccia con la presenza e l'attività di Giotto nella capitale del regno angioino tra il 1328 e il 1333: De Dominici non può negare la grandezza di Giotto, anzi, come ha notato Stefano D'Ovidio⁴³, dà alle vicende del fiorentino, come del resto a quelle di tutto il medioevo napoletano, un risalto maggiore di chiunque altro prima di lui in ambito partenopeo, ma crea il contraltare di Simone Napoletano, iniziatore di una fortunata scuola pittorica continuata dall'altrettanto immaginario figlio Francesco, a sua volta maestro di quel Colantonio del Fiore in cui confluiscono le biografie di Niccolò di Tommaso di Firenze e del Colantonio vissuto nel XIV secolo.

Gli affreschi dell'Incoronata sono ancora attribuiti a Giotto, ma De Dominici, a proposito della fondazione della chiesa, si accosta alla verità quando, riproponendo il passo relativo del D'Engenio, non aderisce né alla tradizione che la vuole legata all'incoronazione di Giovanna e Ludovico di Taranto, né a quella secondo cui l'edificio sarebbe frutto del riadattamento della sede del vecchio tribunale, ma piuttosto «un tempio alla Corona di Cristo dedicato, e perciò prima Spina di Cristo nominato, e poi in processo di tempo Santa Maria Coronata e l'Incoronata volgarmente si appella».

⁴¹ F. De Pietri, *Historia napoletana*, Napoli 1634, p. 202; Vedi anche: B. Croce, *Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici*, in "Napoli Nobilissima", 1898, pp. 17-20, qui pp. 17-18.

⁴² Previtali, *La fortuna dei primitivi* cit., p. 63.

⁴³ De Dominici, *Vite de' pittori* cit., p. 171.

Il Medioevo napoletano nei taccuini di Johann Anton Ramboux⁴⁴

Tra gli artisti che nel XVIII e XIX secolo hanno percorso l'Italia sulle tracce di pitture e sculture medievali, contribuendo alla loro riscoperta e alla loro divulgazione, i più noti, grazie soprattutto agli studi di Previtali⁴⁵, sono sicuramente William Young Ottley e Humbert de Superville, l'esito delle cui ricognizioni tra Umbria e Toscana nell'ultimo decennio del Settecento confluì in parte nella *Histoire de l'Art par les Monuments* di Seroux d'Agincourt. Partiti dal progetto di rintracciare le fonti figurative di Michelangelo, essi risalirono sempre più indietro fino agli "incunaboli dell'arte italiana", con un entusiasmo tanto profondo da far guadagnare a Superville il soprannome di "Giotto", e da alimentare in Ottley una passione da collezionista⁴⁶. Non semplici e pedissequi copisti, quindi, ma artisti che al contatto con circoli di studiosi, e aggiornati agli esiti delle ricerche di eruditi e storici italiani come Lanzi e Della Valle, maturarono un reale interesse per il Medioevo italiano, dimostrando, in particolare l'Ottley con i commenti alle sue *Series of Plates*, anche uno sforzo di riflessione storica. Non è chiaro cosa invece intendesse fare Johann Anton Ramboux della gran mole di disegni e schizzi raccolta durante i viaggi italiani del 1816-1822 e del 1832-1842. Probabilmente i lavori ordinati nei dieci enormi volumi dei suoi *Umrissen und Durchzeichnungen*, oggi allo Städelsches Kunstinstitut di Francoforte, dovevano servire semplicemente ad offrire materiale di studio agli specialisti (*dienend zur Geschichte der bildenden Künste des Mittelalters in Italien*) attraverso un'ampia panoramica cronologica (dall'età paleocristiana al XVI secolo) e tipologica (dalla miniatura alla pittura, dalla scultura alle "arti minori") dell'arte italiana⁴⁷. Allo

⁴⁴ Questo paragrafo è stato estratto da un più ampio studio da me condotto sui viaggi napoletani di Johann Anton Ramboux, in corso di stampa su "Prospettiva".

⁴⁵ G. Previtali, *Alle origini del primitivismo romantico. Il viaggio umbro-toscano di William Young Ottley e Humbert de Superville*, in "Paragone. Arte", 149, 1962, pp. 32-51; Idem, *La fortuna* cit., pp. 167-176. Per Ottley cfr. anche E. Borea, *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata*, in "Prospettiva", 69, 1993, pp. 28-40; 70, 1993, pp. 50-74, qui 70, 1993, pp. 65-68.

⁴⁶ Previtali, *La fortuna* cit., *Appendice II. Collezionisti di primitivi nel Settecento*, pp. 219-220.

⁴⁷ 1) *Alphabetisches Namenverzeichnis*; 2) *Eintheilung der Bände*; 3) *Manuscript von J. A. Ramboux enthaltend das Verzeichnis der einzelnen Blätter zu der Sammlung von Umrissen und Durchzeichnungen dienend zur Geschichte der bildenden Künste des Mittelalters in Italien gezeichnet von J. A. Ramboux aus Trier in den Jahren 1818-1822 und den Jahren 1833-1843*. I dieci volumi, in cui sono raccolti 2022 tra disegni e schizzi, secondo l'ultima sistemazione voluta da Gehrard Malss nel 1868, sono così suddivisi:

stesso fine l'artista attinse ad essi per successive elaborazioni. I trecento acquerelli di affreschi e mosaici oggi nella Graphische Sammlung del Museum Kunst Palast di Düsseldorf⁴⁸ erano destinati ad essere esposti al pubblico, offrendo agli studiosi la possibilità, preziosa in un'epoca in cui scarsi erano i mezzi di riproduzione, non solo di conoscere, ma anche di vedere accostate opere solitamente conservate in luoghi molto distanti tra loro. Nelle trecento litografie degli *Umriss zur Veranschaulichung alt-christlicher Kunst in Italien vom Jahre 1200-1600* (1853-58) Ramboux isolò teste di personaggi sacri, mentre le centoventicinque litografie dei *Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters* (1860) erano dedicate ad opere conservate a Trier, Siena, Subiaco, Montecassino, Pisa, Assisi. A partire dalla sua raccolta privata l'artista lavorò invece per le trenta litografie di ritratti di Madonne pubblicati nel *Trostspiegel in den Widerwärtigkeiten des Lebens* (1865), e l'ultimo lavoro, interrotto dalla sua morte, prevedeva una selezione di 'Crocifissi', 'Madonne' ed immagini votive. Dagli schizzi realizzati durante il viaggio dalla Francia meridionale in Terrasanta (paesaggi, scorci di città e luoghi santi, pitture e mosaici) furono invece tratti i tre volumi di *Erinnerungen an die Pilgerfahrt nach Jerusalem* del 1854.

L'artista, che grazie ai recenti lavori di Irene Hueck sull'attività toscana ed assisiata e sui disegni da Piero della Francesca è stato proposto anche al pubblico degli studiosi italiani⁴⁹, rappresenta con

I. a) *Ansichten von Orten historischer Bedeutung*; b) *Verzierungen in Mosaik und Mosaikbilder*; c) *Glasmalereien*;

II. d) *Sculpturen*; e) *Grabmonumente*; f) *Ornamentik in Stein, Holz und Eisen, Malerei, Stikerei, Intarsia Arbeiten*; g) *Miniaturen und Initialen*; h) *Inschriften, Päpstliche Bullen, Notizen und Aktenstücke alter Art*;

III. *Malereien aus der Zeit der Katakomben bis Cimabue, etwa IV Jahrhundert bis 1302*;

IV. *Giotto und seine Schule*;

V. *Malereien von Allegretto Nuzi da Fabriano bis Angelico da Fiesole. Etwa 1346-1455. Florentiner Schule, Nachfolger des Taddeo Gaddi bis Masaccio*;

VI. *Verfall der Schule des Giotto im XIV sec. und 1^{te} Hälfte des XV sec. Wiedergeburt in Siena*;

VII. *Florentiner Schule im XV sec. Der Realismus und seine Folge*;

VIII. *Entwicklung der Peruginer Schule im XV sec.*;

IX. *Pietro Perugino und seine Schule*;

X. *Meister unter Peruginischem Einfluss*.

⁴⁸ Gli acquerelli furono comprati dall'allora principe ereditario di Prussia, il futuro re Federico Guglielmo IV, nel 1838 per Berlino, ma già nel 1840 si concludeva il loro acquisto da parte dell'Accademia di Düsseldorf, prestigiosa sede in cui Ramboux aveva voluto fin dall'inizio che fossero esposti. Centotrenta di essi erano già visibili nel 1841.

⁴⁹ I. Hueck, *Le vetrate di Assisi nelle copie del Ramboux e notizie sul restauro di Giovanni Bertini*, in "Bollettino d'arte", 64, 1979, pp. 75-90; Eadem, *Le copie di J. A. Ramboux da alcuni affreschi in Toscana ed in Umbria*, in "Prospettiva", 23, 1980, pp. 2-10; Eadem, *Le copie del Ramboux da Piero e da opere ritenute sue*, in *Piero interpretato. Copie, giudizi e musealizzazione di Piero della Francesca*, a cura di C. Prete e R. Varese, Ancona 1998, pp. 39-47. Sui disegni di Ramboux tratti

le sue ricche esperienze un punto di confluenza dei principali orientamenti culturali del tempo⁵⁰. Educatore al culto dell'antico e al buon disegno nella scuola di David a Parigi⁵¹, "scoprì" il Medioevo durante i soggiorni romani, al contatto con la cerchia dei Nazareni⁵² e con eruditi ed artisti come Overbeck, Cornelius, Schadow, Veit, Fohr, Honry, Rehbenitz, Mosler, Passavant, lo storico dell'arte Karl Friedrich von Rumohr e lo storico Johann Friedrich Böhmer⁵³, che suscitarono le sue capacità di copista di "primitivi". I due lunghi soggiorni di Ramboux in Italia toccarono i principali centri d'arte (Roma e dintorni, la Toscana, l'Umbria, Ravenna, Orvieto)⁵⁴, ma anche luoghi che non rientravano nelle usuali tappe dei viaggiatori stranieri, come le regioni meridionali. Tra i pochi che vi si spinsero, ancora meno furono gli studiosi o gli artisti che, oltre ai consueti paesaggi o alle vedute d'interni dei principali edifici religiosi, riprodussero singoli monumenti. A Seroux

dal Battistero di Padova cfr. A. M. Spiazzi, *Gli interventi di restauro dal 1806 al 1984*, in *Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova*, Trieste 1989, pp. 167-169.

⁵⁰ Gli scritti che forniscono notizie di prima mano su Johann Anton Ramboux sono i necrologi, ad esempio quello di C. H. Vosen, *Ramboux und seine Kunstthätigkeit*, in "Organ für christliche Kunst", 16, 1866, pp. 280-284. Il primo studio monografico è di A. Neumeyer, *Johann Anton Ramboux. Sein Leben und Werk*, Habilitationsschrift der Berliner Universität, 1931. Il ruolo svolto dall'artista in particolare nella riscoperta dell'arte medievale è stato approfondito da H. J. Ziemke, *Johann Anton Ramboux und die frühe italienische Kunst*, tesi di dottorato, J. W. Goethe Universität, Frankfurt am Main 1963; cfr. anche E. Zahn, *Johann Anton Ramboux in Trier*, Trier 1980. Il testo più recente ed aggiornato è *Johann Anton Ramboux Maler und Conservator 1790-1866. Gedächtnisausstellung im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln* (28 dicembre 1966-26 febbraio 1967), Köln 1967, con saggi di H. Robels, *Ramboux's Leben und künstlerisches Schaffen* (pp. 9-16), H. J. Ziemke, *Ramboux und die frühe italienische Kunst* (pp. 17-26), H. Vey, *Ramboux in Köln* (pp. 27-70). L'interesse di Ramboux per il Medioevo italiano è testimoniato anche dai dieci acquerelli con scene della *Divina Commedia* di Dante Alighieri, oggi allo Städelsches Kunstinstitut di Francoforte, per i quali cfr. W. Hartmann, *Zehn Dante-Aquarelle von Johann Anton Ramboux*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", 32, 1970, pp. 165-191.

⁵¹ Al periodo presso la scuola di David risale il taccuino HZ2512 conservato a Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Graphische Sammlung, datato al 1809, con schizzi da statue, rilievi antichi e paesaggi.

⁵² Per il movimento dei Nazareni cfr. K. Andreus, *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford 1964; *I Nazareni a Roma*, catalogo della mostra (Roma, 22 gennaio-22 marzo 1981) a cura di G. Piantoni e S. Susinno, Roma 1981; *Religion macht Kunst. Die Nazarenen*, catalogo della mostra (Francoforte, 15 aprile-24 luglio 2005), a cura di M. Hollein e C. Steinll, Frankfurt am Main 2005, in cui è stato esposto anche il dipinto di Ramboux *Predigt im Kolosseum*.

⁵³ Due opere di Ramboux sono documentate nella collezione Böhmer: *Das Blumenfest zu Genzano* del 1821 e *Predigt im Kolosseum* del 1822, per le quali cfr. G. Swarzenski, *Die Sammlung Böhmer und ein unbekanntes altitalienisches Bild im Städelschen Kunstinstitut*, in "Städel Jahrbuch", 9, 1935-36, pp. 112-152, qui p. 121 figg. 158, 159 e nota 20.

⁵⁴ Durante il primo soggiorno in Italia Ramboux visitò Umbria e Toscana, durante il secondo è documentato a Ravenna (1833), Gubbio (1835), Assisi (1836), San Gimignano (1841), e sulla via del ritorno in Germania si fermò di nuovo a Siena e Firenze (1842).

d'Agincourt (a Napoli nel 1781) e ai disegnatori che lavorarono per lui⁵⁵, a Giovambattista Cavalcaselle, si può aggiungere, oltre a Ramboux, il francese Charles Garnier, a Napoli nel 1853. Allievo di Lebas, architetto neoclassico, vinse il Grand Prix de Rome nel 1849, ed in Italia poté continuare a coltivare il suo interesse per i monumenti funerari. L'incontro con il duca de Luynes, erudito e storico dell'Italia meridionale medioevale, lo portò a Napoli, dove eseguì copie dei sepolcri di Santa Chiara, San Lorenzo Maggiore e San Giovanni a Carbonara, non più pubblicate per la morte del duca ed oggi all'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi⁵⁶.

A sud di Roma Ramboux viaggiò due volte: nell'ottobre del 1819, come testimonia l'appunto in calce ad un disegno della "via de Sepolcrali in Pompei"⁵⁷, e tra il settembre e l'ottobre del 1840. A quest'ultimo soggiorno risale il taccuino di schizzi ZB4 del Wallraf-Richartz-Museum, che segue l'itinerario da Roma a Montecassino, Napoli, Torre del Greco e Capri, che lo occupò "ohngefähr 27 Tage"⁵⁸. Si tratta in realtà di poche pagine dedicate per lo più a paesaggi (in cui non manca qualche nota folkloristica, come il Pulcinella seduto sugli scogli nella veduta di Castel dell'Ovo), con l'eccezione di alcuni schizzi fatti alla badia di Montecassino: i disegni della croce dell'antica porta principale e della quattrocentesca 'Madonna' della lunetta sul portale minore⁵⁹. Non è chiaro a quali anni risalgano invece i disegni di pitture, mosaici e sculture medievali conservati a Francoforte, gli acquerelli che riproducono gli affreschi dell'Incoronata e i mosaici di San Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli al Museum Kunst Palast di Düsseldorf, nonché il taccuino HZ 2514 conservato al

⁵⁵ Nell'*Histoire de l'Art par les Monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusq'à son renouvellement au XV^e siècle*, Paris 1823, di Seroux d'Agincourt l'arte medievale napoletana è presente con rilievi e piante delle catacombe di San Gennaro (I, tavv. IX\12-14), delle chiese di Santa Chiara e di San Lorenzo (ivi, tavv. LIV\8-23), con disegni tratti da statue dei sepolcri angioini (II, tavv. XXX, XXXI, XXXV\13-15, XXXVIII\1, 4), con brani degli affreschi delle catacombe di San Gennaro (III, tavv. XI9 e CV9), della Cappella Minutolo in Duomo (ivi, tav. XCVII\16), con la tavola centrale del polittico della chiesa di Sant'Antonio Abate (ivi, tavv. CXXX-CXXXI). Per i suoi collaboratori cfr. H. Loyrette, *Seroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval*, in "Revue de l'Art", 48, 1980, pp. 40-56.

⁵⁶ Alcuni di questi disegni ed acquerelli, sono stati pubblicati in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, catalogo della mostra (Fontevraud, 15 giugno-16 settembre 2001), Paris 2001, pp. 290-292 (il monumento di Roberto d'Angiò nella chiesa di Santa Chiara con il dettaglio della camera funebre e degli affreschi con i santi Luigi IX re di Francia e Ludovico d'Angiò e i dignitari di corte dipinti sul fondo), p. 294 (il seggio episcopale nel Duomo), p. 370 (il sepolcro di Maria di Durazzo a Santa Chiara).

⁵⁷ *Umrissen und Durchzeichnungen* cit., I, p. 31

⁵⁸ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, ZB4, p. 21.

⁵⁹ Di questo rilievo c'è anche un disegno in *Umrissen und Durchzeichnungen* cit., II, p. 16.

Rheinisches Bildarchiv dello Stadtmuseum di Köln⁶⁰, che attraverso schizzi di paesaggi e solo in parte di opere d'arte e monumenti ripropone le suggestioni del viaggio dell'artista da Orvieto, attraverso il Lazio, fino ai golfi di Napoli e Salerno, e Paestum. Per quest'ultimo è invalsa un'ingiustificata datazione al 1821, che non trova alcuna conferma né esterna né interna al testo.

La vastità delle ricognizioni di Napoli mostra che Ramboux dedicò alla città meridionale un interesse non inferiore a quello che ispirò le sue visite in altre regioni. Nel documentare le manifestazioni artistiche più rilevanti dell'arte medievale napoletana, partì dal prestigioso 'antefatto' paleocristiano rappresentato dagli affreschi delle catacombe di San Gennaro e dai mosaici di San Giovanni in Fonte, dedicando poi ampio spazio alla scultura e alla pittura trecentesche, con rapide incursioni nel primo Quattrocento (la mandorla di angeli con l' 'Incoronazione della Vergine' di Leonardo da Besozzo e le 'Storie eremitiche' sue e di Perinetto da Benevento nella Cappella Caracciolo del Sole in San Giovanni a Carbonara furono riprodotte ad acquerello⁶¹) e nel primo Cinquecento con Antonio Solario, del quale sono riprodotti rispettivamente in due acquerelli e in un disegno due degli affreschi con le 'Storie di San Benedetto' del Chiostro del Platano nel monastero

⁶⁰ Del taccuino esiste una copia fotografica a Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Graphische Sammlung.

⁶¹ Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Graphische Sammlung, acquerelli: 'Incoronazione della Vergine', inv. n. R 120; 'Storie eremitiche', R 116-117-118. Gli affreschi, assegnati da Bernardo De Dominicis ai suoi immaginari Gennaro di Cola e Maestro Stefanone (*Vite de' pittori, scultori e architetti* cit., pp. 197-199, cui rimando anche per il dettagliato resoconto del dibattito critico, p. 199 nota 14, a cura di C. Pasqualetti), furono correttamente attribuiti a Leonardo da Besozzo e Perinetto da Benevento soltanto dagli studi ottocenteschi. La firma del primo fu individuata da Raffaele Liberatore (*Viaggio pittorico nel Regno delle due Sicilie*, I, Napoli 1830-31, p. 210) in calce alla 'Natività', sotto la prima storia eremitica sulla sinistra di chi entra, quella di Perinetto fu letta invece da Nunzio Federico Faraglia (*I dipinti a fresco di Perinetto da Benevento nella tomba di Ser Gianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara*, in "Napoli Nobilissima", III, 1894, p. 77). La critica, a lungo divisa sulle relative spettanze, tende oggi ad attribuire a Leonardo l' 'Incoronazione della Vergine', l' 'Annunciazione' e la 'Natività' e i due episodi di vita eremitica sulla parete di destra (un dettaglio è riproposto da Ramboux, R116), a Perinetto la 'Presentazione al tempio', la 'Dormitio Virginis', le rimanenti 'Storie eremitiche' (di queste due episodi sono riprodotti da Ramboux, R117-118). Cfr. G. Urbani, *Leonardo da Besozzo e Perinetto da Benevento. Dopo il restauro degli affreschi di S. Giovanni a Carbonara*, in "Bollettino d'arte", 38, 1953, pp. 297-306; F. Abbate, *La pittura in Campania prima di Colantonio*, in *Storia di Napoli*, IV, Cava de' Tirreni 1974, pp. 447-494; G. Toscano, *Leonardo da Besozzo à Naples: un peintre du gothique tardif à l'époque des derniers rois de la dynastie angevine*, in *Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art du Moyen Âge en honneur d'Anne Prache*, a cura di F. Joubert e D. Sandron, Paris 1999, pp. 413-424.

dei Santi Severino e Sossio⁶². Nessuna notizia è però stato possibile trovare sui contatti di Ramboux con l'ambiente intellettuale napoletano. Sarebbe insolito che l'artista avesse intrapreso questo viaggio senza essersi documentato precedentemente sull'itinerario da seguire, magari attraverso la corrispondenza con eruditi del posto, o che non avesse cercato punti di riferimento in città, anche soltanto per una stretta finalità pratica di ricerca di alloggio e ospitalità.

Gli affreschi dell'Incoronata. Le ragioni dell'interesse di Ramboux per il ciclo dei 'Sacramenti' e del 'Trionfo della Chiesa' all'Incoronata dovettero essere le stesse che animarono la storiografia e l'erudizione locali: unico brano di una certa estensione superstite della stagione pittorica trecentesca napoletana, esso fu almeno fino all'inoltrata metà dell'Ottocento creduto opera di Giotto, prima che Cavalcaselle avanzasse per la prima volta la proposta di attribuzione, ancora oggi condivisa, a Roberto d'Oderisio. Al pittore fiorentino Ramboux aveva dedicato non poca attenzione nel corso delle sue ricognizioni nell'Italia centrale; ora, evidentemente, nelle sue intenzioni, questi affreschi gli avrebbero offerto la possibilità di documentare gli anni del servizio presso gli Angioini, nonché di osservare di persona e di divulgare attraverso la trasposizione ad acquerello opere che, sebbene note alla storiografia artistica, erano rimaste fino ad allora sconosciute ai più nel loro "aspetto"⁶³. Quella di Ramboux non è l'unica riproduzione che si conosca degli affreschi: se risalisse al viaggio del 1840 essa sarebbe stata realizzata all'incirca negli stessi anni delle incisioni a contorno che corredevano *Les peintures de Giotto de l'Eglise de l'Incoronata* di Stanislao D'Aloe (1843)⁶⁴, ed in ogni caso anteriormente ad un'altra serie pubblicata nel 1855-56 sulla rivista 'Poliorama pittoresco'⁶⁵. Ma poiché pare che gli acquerelli fossero pronti già nel 1838, è lecito ritenere che

⁶² Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Graphische Sammlung, acquerelli: 'Partenza di san Benedetto per Roma', inv. n. R 128; 'San Benedetto accoglie Mauro e Placido', R 129. Disegno: 'Arrivo ad Effide', in *Umrissen und Durchzeichnungen* cit., VII, p. 8 n. 829.

⁶³ Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Graphische Sammlung, acquerelli: 'Trionfo della Chiesa', inv. n. R121; 'Battesimo', R 122; 'Cresima', R123; 'Ordine Sacro', R124; 'Matrimonio', R125; 'Confessione', R126; 'Estrema Unzione', R127; 'Comunione', R180.

⁶⁴ L'incisione a contorno e senza indicazioni chiaroscurali si diffuse ampiamente nel corso dell'Ottocento in ambito critico e storiografico dopo aver conosciuto un largo impiego nel secolo precedente per fini di documentazione e classificazione. Essa "doveva essere considerata lo strumento più adatto a soddisfare le esigenze di oggettività e di fedeltà rappresentativa" e "si rivelò adattissima a porre nel massimo risalto le qualità fondamentali nell'arte medievale e del primo Rinascimento, che la critica ottocentesca identificava, come noto, nella "purezza" del disegno e nella "filosofia" della composizione e nella "convenienza" della espressione degli affetti" (E. Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, II, Torino 1979, pp. 417-484 [pp. 434-435]).

⁶⁵ *La chiesa dell'Incoronata* in "Poliorama Pittoresco", XVI, 1855-1856, pp. 293-294, 304, 308, 328, 336, 351-352, 373-374.

fossero frutto delle ricognizioni del 1819. Il fatto che in tutti e tre i casi venga escluso il ciclo delle ‘Storie bibliche’, che occupa le pareti sottostanti ai ‘Sacramenti’, non desta particolare meraviglia se si considera che questo si presenta frammentario e non offre un coerente sviluppo narrativo (gli affreschi delle vele costituiscono al contrario un nucleo coerente e concluso), e che il suo pessimo stato di conservazione anteriormente ai restauri degli anni sessanta del Novecento non ne doveva rendere facile la lettura⁶⁶. Finalità religiose sembrano invece ispirare le litografie del ‘Poliorama pittoresco’, che esclude il ‘Trionfo della Chiesa’ e propone le altre scene in occasione della settimana santa in cui “il cristiano è più particolarmente chiamato dalla chiesa a prepararsi alla commemorazione del Gran Riscatto”.

Il confronto fra le tre serie offre significativi spunti di riflessione. Quelle di D’Aloe e del ‘Poliorama’ sembrano ricavate dagli stessi disegni, sebbene rielaborate poi da mani differenti, o, più probabilmente, la seconda fu ricavata dalla prima: uguali ricorrono i dettagli minimi, gli errori di lettura, le integrazioni delle fasce decorative. Mentre le litografie della rivista sono opera di un anonimo e modesto artista dal fare piuttosto corsivo, le altre raggiungono, ciascuna con la propria cultura e finalità, esiti di maggiore fedeltà all’originale e capacità di immedesimazione. Le stampe che corredano il testo di D’Aloe sono frutto di un lavoro d’équipe, in cui si distinguono per la più ampia responsabilità G. Lotti, disegnatore della maggior parte delle tavole (ad eccezione della ‘Cresima’ e del ‘Battesimo’ di S. Mastracchio, parente forse del più noto Michele, e del ‘Trionfo della Chiesa’ di An. Bussetti), e Andrea Russo, incisore dei ‘Sacramenti’ (il ‘Trionfo della Chiesa’ è

Nel 1875 Bartolommeo Capasso, nell’ambito dei lavori della Commissione per la Conservazione dei Monumenti, istituì una sottocommissione “per indagare quali fossero le pitture più necessarie a riprodursi a disegno colorato della antica chiesa dell’Incoronata [...]. E la Commissione dal canto suo stimò di non accettare per tali lavori quelli artisti che non avessero pratica del buon disegno e la pazienza dello studio degli originali” (*Commissione per la conservazione dei monumenti. Lavori eseguiti per tutto l’anno 1878*, Napoli 1880, p. 8). Cfr. N. Barrella, *Bartolomeo Capasso e la tutela dei monumenti*, in *Bartolomeo Capasso. Storia, filologia, erudizione nella Napoli dell’Ottocento*, atti del convegno (Napoli-Sorrento 14-15 marzo 2001), a cura di G. Vitolo, Napoli 2005, pp. 245-270. Non sappiamo però se queste copie furono mai realmente eseguite. Del ‘Matrimonio’ c’è una stampa, di ignoto autore, anche in Schulz *Denkmäler* cit., atlante, tav. LXXXVI.

⁶⁶ Punto di osservazione privilegiato per gli artisti che copiarono i ‘Sacramenti’ dovette essere il coro, che, documentato nella navata maggiore nel 1525 e nel 1638 (Archivio di Stato di Napoli, corporazioni religiose soppresse, 2169, rispettivamente n. 1 e n. 48), venne, caso analogo a quello documentato per la chiesa di Santa Chiara a Napoli, trasferito in posizione sopraelevata, sulla parete della controfacciata, già nel 1699, dove lo registra il priore Severo Terracciano (ASN, c.r.s., 2365, doc. non segnato), e dove è documentato ancora in un inventario del 1875 (Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell’arte, ms. 160, c.6^v), e da Galante, *Guida sacra* cit., pp. 338-339, che lo indica come posizione ideale per la visione degli affreschi.

di W. Schwartz) e disegnatore della 'Comunione'. I due sono non a caso coinvolti in altre operazioni editoriali di una certa rilevanza: il primo figura come curatore dell'apparato illustrativo de *Le chiese di Napoli* di Giuseppe De Simone (1845)⁶⁷, il secondo, della cui maggior fama è testimonianza la menzione in numerosi repertori di artisti ed incisori⁶⁸, è autore, oltre che di litografie (tratte da pitture contemporanee e soggetti originali) per alcuni numeri della rivista 'Omnibus pittoresco' tra il 1839 e il 1840, anche di tavole aventi come soggetto opere d'arte antiche (le monete della zecca della città di Lucera⁶⁹, pitture pompeiane⁷⁰, pezzi della collezione dell'attuale Museo Archeologico di Napoli⁷¹), medievali, come il busto reliquiario di san Gennaro⁷² e il "bassorilievo della Morte" di San Pietro Martire (di cui egli è però, solo disegnatore)⁷³, e moderne (le pitture di Antonio Solario nel chiostro di San Severino⁷⁴), mostrando in tutte quella duttilità di stile, finezza di modellato e cura del dettaglio che caratterizzano il lavoro dei 'Sacramenti'.

Ramboux ancora una volta (come si è già notato per i mosaici del Battistero) interviene in modo più personale nelle scelte di impaginazione, nelle integrazioni di brani caduti o illeggibili. Oltre a riempire a suo estro le fasce decorative, sceglie di isolare l'episodio principale, eliminando spesso angeli e demoni davanti ai caseggiati, ed in particolare in due casi ('Battesimo' e 'Cresima') giunge ad escludere anche le figure in primo piano, rinunciando così a qualsiasi divagazione narrativa: ancora una volta sarebbe interessante poter far luce sulla fase di passaggio dal taccuino all'acquerello, e comprendere quindi se questa scelta sia stata fatta già in fase di copia, o solo in seguito, per un gusto puristico di immediatezza di lettura, cui contribuiscono non da ultimo i colori delicati e luminosi scelti dal pittore, in luogo di quelli più carichi e vibranti degli affreschi. Nel

⁶⁷ Per Lotti cfr. A. M. Commanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, II, Milano 1962 p. 1030; G. Ceci, *Bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia meridionale*, II, Napoli 1937, p. 531.

⁶⁸ Commanducci, *Dizionario* cit., IV, p. 1672; Ceci, *Bibliografia* cit., pp. 106-107; C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, II, Amsterdam 1971, p. 385; G. Milanese, *Dizionario degli incisori*, Bergamo 1989, p. 283.

⁶⁹ G. Riccio, *Le monete attribuite alla zecca dell'antica città di Lucera*, Napoli 1846. Si tratta di cinque tavole in cui le monete antiche sono catalogate per tipologia.

⁷⁰ In "Omnibus pittoresco", 33, 1839 p. 263.

⁷¹ *Real Museo Borbonico*, Napoli 1824-57. La partecipazione di Andrea Russo all'illustrazione del catalogo (soprattutto per opere come monete, suppellettili e lastre a rilievo) è particolarmente intensa negli anni 1827-30. Di quasi tutte le tavole Russo è sia disegnatore che incisore.

⁷² G. M. Fusco, *Dell'argenteo imbusto al primo patrono S. Gennaro*, Napoli 1861, tavv. I-II.

⁷³ A. De Jorio, *Guida per le catacombe di San Gennaro de' Poveri*, Napoli 1839, tav. VI. L'incisore è Imperato, per il quale cfr. nota 42.

⁷⁴ S. D'Aloe, *Le pitture dello Zingaro nel chiostro di S. Severino in Napoli denotanti i fatti della vita di S. Benedetto*, Napoli 1846, tavv. III, VII, XI, XV, XVII (di cui Russo è solo incisore).

‘Trionfo della Chiesa’ la caduta della pellicola pittorica aveva già all’epoca intaccato la figura allegorica al centro e il gruppo di sinistra, cosicché Ramboux colma la lacuna collocando anche una croce nella mano destra dell’*Eccllesia* ma, forse volutamente per evidenziare il suo intervento, con uno stile più vicino alla sua sensibilità ottocentesca. L’incisione di Andrea Russo, invece, avendo il pregio della stampa di qualità e al tempo stesso dell’adesione all’originale, lascia diligentemente in bianco la parte perduta, rivelandosi in questo un sicuro punto di riferimento nel documentare lo stato di conservazione dei dipinti. In generale comunque tutte e tre le serie rappresentano una testimonianza preziosa per la ricostruzione ideale delle parti oggi cadute, ampi brani del ‘Battesimo’ (l’assistente del sacerdote e la zona inferiore), della ‘Cresima’ (la figura del celebrante), dell’‘Ordine sacro’ (il coro dei chierici attorno al leggio), del ‘Matrimonio’ (la sposa con il suo seguito).

Le ricognizioni napoletane di Ramboux rappresentano finora, dopo i pionieristici studi di Seroux d’Agincourt, l’esempio noto più antico di un interesse tanto profondo per l’arte medievale del Regno meridionale da parte di uno straniero. Il fatto che Napoli non fosse tra le mete abituali di viaggi di studio porta inevitabilmente a chiedersi se questa ricognizione sia stata ispirata da qualcuno, se cioè, in parole povere, Ramboux, che come si è detto non pare avesse ambizioni di storico, abbia lavorato su commissione di qualche studioso e se avesse ricevuto finanziamenti. L’artista, di famiglia benestante, avrebbe potuto probabilmente permettersi di seguire semplicemente il filo dei suoi interessi, ma, al di là del conoscere quali fossero le condizioni materiali del viaggio, chiarire questo aspetto della vicenda che ci permetterebbe di gettare ulteriore luce su quel mondo di rapporti tra studiosi che travalicava i confini nazionali.

La revisione delle “Vite” e la critica di fine Ottocento

L’autorità riconosciuta a De Dominici fu tale che anche Lanzi nella sua *Storia pittorica dell’Italia* gli diede credito, e rimase indiscussa fino alla seconda metà dell’Ottocento, quando, affermatosi nel clima della cultura positivista il metodo di ricerca fondato sul confronto dei dati stilistici con le fonti documentarie, cominciarono ad essere avanzati i primi dubbi sulla sua attendibilità, che porteranno progressivamente, tra le indignate invettive di Croce⁷⁵ e le recenti parziali riabilitazioni⁷⁶, ad una

⁷⁵ Croce *Il falsario* cit..

riscrittura dell'intera ricostruzione dei primi secoli. L'opera di revisione delle *Vite* fu frutto del fiorire di studi che trasse ulteriore impulso dalla fondazione della Società Napoletana di Storia Patria nata nel 1876, al cui organo di stampa l'*Archivio Storico per le Province Napoletane*, si affiancò nel 1892 la rivista *Napoli Nobilissima*, fondata da Benedetto Croce e da altri intellettuali, con lo scopo di promuovere ricerche sulla storia e l'arte napoletane, e di pubblicarne i risultati. In questo contesto vedono la luce opere ed articoli come, solo per citare quelli di nostro stretto interesse, il *Discorso sui monumenti patri* (1842) di Luigi Catalani, il *Saggio storico critico intorno alla chiesa della Incoronata di Napoli e i suoi affreschi* (1845) di Camillo Minieri Riccio, *Napoli nei suoi rapporti con l'arte del Rinascimento* (1878) di Frizzoni, i *Documenti per la storia delle arti e le industrie delle provincie napoletane* (1883) di Gaetano Filangieri. Quest'ultima in particolare ha messo a disposizione di storici e storici dell'arte una quantità incredibile di materiale di lavoro frutto dello spoglio dei documenti d'archivio, soprattutto di carte notarili⁷⁷. Tale fervore di studi non

⁷⁶ Previtalli faceva notare come l'interesse di De Dominici per l'arte medievale non ha più nulla del carattere devozionale ed agiografico del passato ed è ormai puramente artistico, e Bologna (*Francesco Solimena*, Napoli 1958, pp. 158-161; idem, *I pittori*, cit. pp. 6-7) ricordava come il "falsario" fosse capace anche di acute letture stilistiche. Raffaello Causa (*Omaggio a De Dominici*, in "Roma", Napoli 19 gennaio 1971) aggiunse la considerazione del valore dell'opera dedominiciana come il primo e più antico ragguaglio di tutto lo svolgimento dell'arte napoletana e definì la sua capacità di sintesi critica con la felice espressione di "sublime empirismo". Questo talento da "conoscitore", che tuttavia non sempre si accompagnava ad un'altrettanta capacità di individuare sviluppi storici organici, è stato evidenziato anche nella recente edizione commentata del testo dedominiciano a cura di Fiorella Sricchia Santoro e Andrea Zezza, che ne ha ribadito il valore nell'ambito della storiografia artistica napoletana e la necessità di una rilettura che ne rivalutasse « indagasse le premesse, gli appigli mai cercati, i dati da ritenere e quelli da rigettare (...) per poi inquadrare nella ricchezza dei suoi riferimenti, anche sociali ed economici, la vivissima rappresentazione del presente e contemporaneamente desse rapido conto al lettore moderno della sorte delle tantissime opere ivi ricordate (...) così raccogliendo in un unico contenitore le notizie più antiche e la registrazione della sparsa, nutritissima messe di studi che su e intorno a quelle opere e ai loro autori è in seguito cresciuta». p. XII.

⁷⁷ Gaetano Filangieri, principe di Satriano, (1824-1892) fu protagonista di primo piano della scena politica e culturale napoletana negli anni immediatamente successivi all'unificazione nazionale. Membro della Commissione Municipale e della Commissione Provinciale per la Conservazione dei Monumenti, primi organi di tutela del patrimonio artistico creati dal neo stato nazionale, promosse numerose iniziative per la valorizzazione della storia e dell'arte napoletane. Oltre alla ricerca storica, il cui frutto più significativo furono i *Documenti per la storia le arti e le industrie delle province napoletane*, Napoli 1883, voluti come supporto ad una storia dell'arte intesa come disciplina autonoma e scientifica, secondo quanto già da tempo avveniva in ambiente austriaco e tedesco, fondò nel 1888 un Museo artistico-industriale esemplato sul modello inglese, in cui, esponendo le opere della collezione di famiglia, si proponeva di offrire modelli per le scuole di disegno e manifatture. Per un profilo di Gaetano Filangieri ed il significato dei *Documenti*, si veda G. Fagioli Vercellone, *Gaetano Filangieri in Dizionario Biografico degli italiani*, 47, Roma 1997, pp. 583-

manco di suscitare riflessioni sulla chiesa dell'Incoronata. Catalani la ritiene ancora fondata al tempo dell'incoronazione di Giovanna e Ludovico di Taranto, ma da ciò scaturisce per la prima volta una conseguenza importante, e cioè che in quegli anni Giotto non avrebbe mai potuto decorarla perché morto nel 1336, le pitture sono quindi da considerarsi opera di seguaci di Giotto e per la *cappellam regis* viene avanzata l'ipotesi che si potesse trattare di Santa Chiara, chiesa di fondazione reale in cui sono attestati interventi del maestro fiorentino.

L'esatta interpretazione del passo petrarchesco, è invece proposta da Camillo Minieri Riccio, che, da un attento studio della documentazione e dall'analisi della tradizione storiografica, deduce che la cappella era in realtà quella di Castelnuovo. Dai registri di Carlo I risulta infatti che nel 1269 fu creato l'ufficio del *Protocappellanus* o *Magister ragiae Cappellae*, confermato poi dai sovrani successivi fino a Giovanna II: se si fosse trattato della cappella inglobata poi nel tribunale, questa figura sarebbe stata abolita quando la chiesa insieme all'ospedale fu affidata ai certosini, ma poiché l'ufficio è ricoperto con continuità fino ai primi del Quattrocento, evidentemente riguarda la cappella privata della famiglia reale in Castelnuovo, dove il re aveva la residenza. Inoltre, a quanto gli risulta (il *Saggio* è anteriore agli studi di Capasso) nessuno storico riferisce della consuetudine del re e dei giudici di ascoltare la messa prima di amministrare la giustizia, e come non è documentata la presenza di una cappella, così non si hanno prima di Giovanni Antonio Summonte e Angelo Di Costanzo notizie sulla presenza di un tribunale alle Corregge.

Da erudito non particolarmente versato nelle cose d'arte, Minieri Riccio non si cimenta nell'analisi stilistica degli affreschi, ma, oltre a ribadire il fatto che non poteva esserne stato Giotto l'autore, propone, forse per eccessiva passione storicistica, l'identificazione di ognuno dei personaggi raffigurati nei Sacramenti con esponenti della corte angioina: Roberto I, Carlo di Calabria e alti funzionari nel 'Trionfo della chiesa', Carlo Martello, Petrarca e Laura nel 'Battesimo', i figli di Giovanna I nella 'Cresima', ancora la regina nella 'Penitenza', e con il suo seguito nell' 'Eucaristia', Filippo di Taranto sarebbe il moribondo dell' 'Estrema unzione', assistito dalle mogli e dalle figlie, Ludovico d'Angiò nell' 'Ordine sacro', Giovanna e Luigi di Taranto nel 'Matrimonio'.

Intanto nuove acquisizioni documentarie consentivano a Giuseppe de Blasiis e a Bartolommeo Capasso di ridisegnare l'assetto della piazza delle Corregge. L'area, contigua a Castel Nuovo, cominciò ad essere abitata proprio in età angioina, attorno alla nuova residenza reale, ed in essa

585, l'*Introduzione* di R. De Lorenzo alla ristampa dei Documenti promossa nel 2002 dalla Società Napoletana di Storia Patria (I, pp. VII-XXXV) e, nello stesso volume, N. Barrella, «Per la storia, le

sorsero le case dei principi e dei più importanti personaggi legati alla corte, nonché i principali uffici amministrativi: tra di essi il tribunale della Vicaria⁷⁸. Le vicende della sua istituzione e dei suoi spostamenti furono ricostruiti da Capasso nel celebre lavoro *La Vicaria Vecchia*⁷⁹. Del tribunale, cui erano affidate le cause criminali, si fa menzione per la prima volta nel 1313, quando una causa fu pronunciata in *hospitio principis Acaie et Tarenti*, cioè nel palazzo del principe di Taranto, che si trovava alle Corregge e che si estendeva con il suo giardino e le varie dipendenze fino al luogo dove ora si trova l'Incoronata. Nel 1314 è documentato nelle immediate vicinanze, in un edificio prestato al re dai proprietari per crearvi il tribunale e risulta che intorno al 1346 nel cortile vi era la chiesa di Santa Maria de Jardeno, in cui un cappellano stipendiato dal re celebrava le cerimonie religiose per il tribunale: questa notizia è alla base della credenza per cui l'Incoronata sarebbe frutto dell'ampliamento della cappella del tribunale⁸⁰. Nel 1367 la Vicaria era ospitata in alcuni locali di proprietà del monastero di Santa Chiara, nel 1426 presso il palazzo dell'ambasciatore Veneto nella piazza del Nido, infine nel 1539, per volere di don Pedro de Toledo, trasferita in Castel Capuano. La Corte del Gran Giustiziere invece, se probabilmente in un primo momento poteva convivere con la Vicaria, si trova nel 1407 in via S. Liguoro, nel 1415 alle Corregge nel palazzo del principe di Taranto, infine nel 1533 viene trasferita da Alfonso I d'Aragona in via S. Giorgio Maggiore.

Comincia quindi a farsi largo l'idea che la tradizione della fondazione dell'Incoronata nel palazzo della Vicaria possa in realtà essere nato da un equivoco legato alla vicinanza dei luoghi, tanto più che Angelo Di Costanzo scrisse in un'epoca in cui il tribunale aveva subito già numerosi spostamenti, prima di trovare sede definitiva a Castel Capuano.

Giovanbattista Cavalcaselle

arti e le industrie» : metodi e obiettivi della ricerca di gaetano Filangieri nella Napoli di fine '800, pp. XXXVII-LXXI.

⁷⁸ G. De Blasiis, *Le case dei principi angioini nella piazza di Castelnuovo*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", XI, 1886, pp. 442-481; XII, 1887, pp. 289-435. Sull'Incoronata XI, 1886, p. 477.

⁷⁹ B. Capasso, *La vicaria vecchia*, Napoli 1889, ed. Napoli 1988 a cura di F. Strazzullo, pp.105-132.

⁸⁰ S. D'Aloe, *Les peintures de Giotto de l'eglise de l'Incoronata à Naples*, Berlino 1843; Galante, *Guida sacra cit.*, pp. 337-339.

Mentre si metteva in moto questa attività di studi, già nel corso dei primi anni sessanta Giovanbattista Cavalcaselle⁸¹ propose una prima sintesi di storia artistica napoletana, avvalendosi di risultati in parte già acquisiti, frutto in parte di ricerche personali, ma soprattutto dell'applicazione del suo metodo di studio critico, che coniugava la ricerca documentaria con l'analisi stilistica e la ricognizione sistematica del territorio. I risultati di anni di ricerche ed indagini, e l'attività di catalogazione, svolta da Cavalcaselle in Umbria e Marche con Domenico Morelli per conto del nuovo stato italiano, confluirono nella *New History of Painting from the II to the XVI century* (Londra 1864-66), che rispetto ai più modesti progetti iniziali di una storia dell'arte veneta, assunse una dimensione monumentale ed ambiziosa. L'opera è una ricostruzione delle dinamiche che hanno determinato e caratterizzato il decadere della tradizione artistica italiana alla fine dell'età antica e l'affermarsi di un nuovo linguaggio figurativo: il suo titolo iniziale era infatti *Fall and Revival of Italian Art, being a history of painting and sculpture from the II to the beginning of the XVI century in Italy*. Lo scopo era dunque quello di ripercorrere dinamiche generali, per cui Cavalcaselle evitò di fossilizzarsi su dati minuti o su discussioni marginali, dando ai fatti importanza in relazione alla visione complessiva d'insieme. La scelta di dare spazio al meridione, che ritardò la pubblicazione dell'opera, oltre che essere dettata da un'esigenza di completezza, fu evidentemente vissuta da Cavalcaselle come una sfida: qualche anno prima il progetto di una riedizione del Vasari era naufragato di fronte alla mole impressionante di ricognizioni e ricerche preliminari che era necessario condurre, dato lo stato depresso degli studi locali. I soggiorni documentati del Cavalcaselle nel sud Italia sono del 1859-60, 1868, 1875, ma recentemente Donata Levi ha avanzato l'ipotesi che il critico abbia potuto trovarsi a Napoli anche prima del 1850 (l'anno in cui lasciò l'Italia per l'Inghilterra), poiché in una lettera al periodico *The Spectator* di quell'anno mostra di conoscere il testo di Catalani «in cui i temi della conservazione erano connessi con quelli più specificamente storiografici», del quale è presente un lungo stralcio in uno dei suoi taccuini di appunti.⁸²

⁸¹ Si rimanda, per la ricostruzione della personalità del Cavalcaselle, la sua attività e le sue opere alla monografia di Donata Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988. In particolare, per la storia della composizione e per il significato della *New History* si veda alle pp. 177-243.

⁸² D. Levi, *Cavalcaselle a Napoli*, in "Bollettino d'arte", pp. 59-71, volume speciale, Atti del convegno internazionale di studi. Napoli, Museo di Capodimonte, 14-16 ottobre 1999, a cura di M. I. Catalano, e G. Prisco. Per il viaggio di Cavalcaselle in Sicilia del 1860, che significativi spunti offrì al critico anche sul problema dei restauri musivi, si veda nello stesso volume R. De Gennaro, *Cavalcaselle in Sicilia e questioni di restauro*, pp. 73-78.

L'attenzione prestata al meridione rientra in un generale metodo di lavoro che, liberando il campo da costruzioni preconcepite, puntò a rivalutare scuole ed artisti, individuando di ognuno i tratti caratteristici, o a riconsiderarli attenendosi all'evidenza dei dati documentari e figurativi. Significativo è l'esempio della scuola romana e di Cavallini, che rimasero completamente ignoti a Vasari e che secondo Cavalcaselle, che ad essi riconosceva grandi doti di carattere e verità formale, avrebbero avuto ben altro peso nella storia dell'arte italiana se lo scisma, indebolendo la forza politica della chiesa, non ne avesse limitato la diffusione e l'influenza su altre scuole pittoriche.

La scuola napoletana esce invece molto ridimensionata rispetto al quadro prospettato da De Dominici. Se molti possono essere stati gli artisti che nel corso del Trecento hanno lavorato a Napoli, essi, a giudicare dalle opere rimaste, non parvero eccelsi a Cavalcaselle. Il primo a cadere sotto i colpi della sua lucida critica fu proprio Simone Napoletano: inconciliabili si rivelano infatti al suo occhio allenato le attribuzioni all'artista degli affreschi del refettorio di Santa Chiara e del fondo del monumento di Roberto d'Angiò, che farebbero di Simone un artista vissuto nella prima metà del XIV secolo, con il trittico della cappella Minutolo in Duomo, di almeno un secolo più tardo, e ancora con la tavola di 'San Ludovico' in San Lorenzo Maggiore (di cui lo storico non manca di notare la firma leggendola correttamente) e la tavola della 'Mater omium' in San Domenico che, sebbene non priva di una certa gentilezza, non va scevra da affettazione e povertà di spirito di cui tanti esempi si vedono in ambiente napoletano.

Sugli affreschi dell'Incoronata Cavalcaselle trasse conclusioni che tra tutte sembrano le più vicine a quelle della critica recente: essi sarebbero opera di un artista vissuto nella metà del secolo, seguace della maniera di Giotto, ma senza possederne il genio inventivo, l'energia ed il sapere. Roberto d'Oderisio, la cui firma sulla 'Crocifissione' di Eboli da pochi anni era stata resa nota⁸³, viene proposto in via ipotetica e molto cautamente, come autore o partecipante all'impresa. Attorno al suo nome si va quindi costruendo il primo nucleo di un catalogo che nel corso dei decenni si accrescerà progressivamente e che attualmente comprende una ventina di pezzi. Individuandolo come seguace di Giotto», Cavalcaselle gli riconobbe «a certain dramatic power, a fair talent for expression, and as much knowledge of proportion and design»; inoltre egli avrebbe assimilato il «clear system of colouring of Giotto e nel ritratto del monaco inginocchiato ai piedi della croce esibirebbe «a no mean power of imitating nature», qualità queste che permetterebbero di collocarlo «amongst the good, if not amongst the best pupils of the master».

⁸³ Augeluzzi, *Lettere due* cit.

La critica di inizi Novecento

L'attenzione prestata da Cavalcaselle alle vicende della pittura napoletana del XIV secolo stimolò un rinnovato interesse verso di essa da parte della critica italiana e straniera. Al tempo stesso l'avvio di una revisione delle notizie fornite dalla tradizione secondo un metodo critico e di verifica documentaria incoraggiò da un lato ricerche su singoli problemi e monumenti soprattutto da parte di studiosi ed eruditi locali, dall'altro le prime ricostruzioni complessive (*Geschichte der Malerei Neaples* di W. Rolfs⁸⁴) e l'inserimento in opere generali sull'arte italiana (come quelle di Van Marle⁸⁵, Venturi⁸⁶, Toesca⁸⁷) di capitoli più o meno corposi sulla scuola napoletana. Pur prospettando ipotesi attributive differenti e quadri d'insieme in cui variava il "dosaggio" delle varie componenti culturali, queste ricostruzioni delineavano un panorama sostanzialmente identico nelle linee generali. Dal punto di vista del linguaggio artistico la Napoli angioina si configurava di fatto come una "terra d'importazione", priva di elementi di particolare originalità, frutto della stratificazione di apporti esterni e di arrivi importanti, come quelli di Cavallini (attestato a Napoli nel 1308) e Giotto (1328-1332) e quello più problematico di Simone Martini. La lettura in chiave giottesca della pittura trecentesca napoletana, nei termini in cui era stata prospettata da Cavalcaselle, subì così a distanza di pochi decenni una forte attenuazione in favore della rivalutazione delle componenti senese e cavalliniana. La nuova analisi degli apporti e delle presenze, e la conseguente proposta di letture stilistiche in linea con i nuovi contesti prospettati dalla critica, furono incoraggiati da precisi orientamenti del gusto,⁸⁸ o risentirono dell'eco di scoperte anche in ambito non

⁸⁴ W. Rolfs, *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig 1910. In particolare, per la parte relativa al Trecento, pp. 10-72.

⁸⁵ R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, The Hague, V, 1925, pp. 314-347.

⁸⁶ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1906, pp. 638-650.

⁸⁷ P. Toesca, *Il Trecento*, Milano 1951, pp. 681-696.

⁸⁸ Ai primi del Novecento il crescere dell'interesse per pubblicazioni di argomento storico-artistico e per i musei da parte di un pubblico sempre più vasto, ma meno specialistico, si intreccia, nel clima culturale del decadentismo, con un generale orientamento del gusto verso una pittura dalle forme sensuali, preziose ed evocative, che trovò naturale esito nella riscoperta e nella predilezione dei primitivi senesi. Non a caso nel giro di pochi anni si svolsero a Siena due esposizioni, la Mostra dell'antica arte senese, in cui venivano esposti i più vari prodotti dell'oreficeria e dell'arte senesi dal XIII al XVIII secolo (*Mostra dell'antica arte senese, aprile - agosto 1904. Catalogo generale illustrato*, Siena 1904; si veda anche F.M. Perkins, *La pittura alla mostra d'arte antica in Siena*, in "Rassegna d'arte", IV, 1904, pp. 145-153, in cui vengono discusse le attribuzioni di alcune tavole proposte dal catalogo) e quella dedicata a Duccio di Buoninsegna e la sua scuola, una sessantina di pezzi, il cui nucleo era rappresentato dalla Maestà, della cui realizzazione (1311) si celebrava il VI

esclusivamente napoletano (il *Giudizio Universale* di Cavallini rinvenuto da Federico Hermanin in Santa Cecilia a Roma), ma al tempo stesso furono fortemente condizionati da ciò che a Napoli rimaneva di quella stagione pittorica. Anche quando alla presenza giottesca veniva riconosciuta la giusta importanza, questa, fondandosi quasi esclusivamente sulle testimonianze documentarie, non poteva offrire alcun riscontro figurativo, per cui la dolcezza materica di tanta pittura napoletana, che oggi la critica collega all'ultima maniera del fiorentino, venne interpretata in alcuni casi come l'eco di un sostrato cavalliniano fondante della cultura figurativa trecentesca napoletana, in altri come frutto della lezione senese, testimoniato da un'opera capitale di Simone Martini, la cona di San Ludovico. È significativo ad esempio che Van Marle, sebbene riconoscesse a Giotto importanti lavori a Napoli e ne individuasse un discreto seguito, riconobbe tuttavia in quello senese-martiniano l'indirizzo guida, collocando anche Roberto d'Oderisio tra Cavallini e Simone e riconoscendo in lui «the most individual of the Neapolitan painters», pur negandogli il valore di un grande artista⁸⁹. Adolfo Venturi invece si limitò a menzionare tra le pitture realizzate da Giotto solo i perduti affreschi di Castelnuovo (a suo parere un episodio isolato e senza significativo seguito) e ritenne che l'influenza di Simone fosse subentrata, massiccia, a quella del pittore romano. Mentre si osservava quanto fosse significativo che, nonostante i limiti della sua ricostruzione, De Dominici avesse celebrato un Simone come iniziatore della pittura del Trecento a Napoli, la tesi dell'effettiva presenza nella capitale angioina del pittore poteva poggiare sulla sua identificazione con il beneficiario di un pagamento di 50 once d'oro disposto da Roberto d'Angiò nel 1317⁹⁰. Ne scaturiva

centenario (G. De Nicola, *Mostra di Duccio di Buoninsegna e della sua scuola*, settembre-dicembre 1912. Catalogo della mostra, Siena 1912; si veda anche il numero VIII, 1912 di "Rassegna d'arte senese", interamente dedicato alla mostra e F.M. Perkins, *Appunti sulla mostra ducciana a Siena*, in "Rassegna d'arte", XIII, 1913, pp. 5-9 e 35-40). In occasione della mostra fu pubblicata anche una monografia sul maestro senese, a firma del Weigelt (*Duccio di Buoninsegna*, Lipsia 1911) e pochi anni dopo ne comparve una su Simone Martini, a firma del Van Marle (*Simone Martini*, Strasbourg, 1920). A queste iniziative fece eco l'esposizione londinese al Burlington Fine Art Club (G. Frizzoni, *L'esposizione d'arte senese al Burlington Fine Art Club*, in "L'Arte", fasc. VI-VIII, 1904, pp. 256-270), che, come ideale completamento della mostra toscana, propose quanto di senese (pitture, sculture, oreficerie, smalti, maioliche...) si trovava in Inghilterra, soprattutto nelle collezioni private, come, tra i pezzi più significativi, le quattro tavolette complementari della Maestà di Duccio della collezione Benson, e una tavola firmata di Simone Martini con *Gesù ritrovato nel tempio*, della Royal Institution di Liverpool, appartenente al periodo avignonese del pittore.

⁸⁹ Van Marle, *The Development* cit., pp. 328-330.

⁹⁰ Il documento del 23 luglio 1317 attestante che Roberto d'Angiò aveva disposto il prelievo sulle entrate del sale di 50 once d'oro *pro Simone Martini milite*, è stato interpretato da molti come riferito al pittore senese, nonostante il destinatario di questo pagamento non venisse definito *pictor* o *magister*, ma con il titolo nobiliare di *miles*. A contribuire alla tesi in favore di Simone Martini, è

la rivalutazione delle altre presenze senesi da parte di Bertaux⁹¹, per il quale la commissione della conca di San Ludovico sarebbe stata solo la conferma di un orientamento incoraggiato dalla presenza di Montano d'Arezzo (la cui cultura ducessa sarebbe stata visibile nella tavola di Montevergine) e continuato dagli scultori di Orvieto, da Tino di Camaino, dall'orafo Lando di Pietro, dal fonditore Giorgio da Siena, dal pittore Andrea Vanni. Una conseguenza di tutto ciò fu la proposta di letture stilistiche a volte completamente differenti per le stesse opere. È il caso ad esempio del ciclo di Santa Maria Donnaregina, per il quale Bertaux proponeva un'interpretazione ducresco-senese, mentre Toesca propendeva per una lettura cavalliniana, come Rolfs che però, sebbene riconoscesse a Cavallini la responsabilità del progetto d'insieme individuando la mano del pittore in alcune parti della decorazione, non escludeva la partecipazione di maestranze senesi e napoletane⁹²

Anche per il ciclo dell'Incoronata si individuavano coordinate culturali oscillanti tra l'innegabile cultura giottesca, suggestioni senesi e perfino cavalliniane. L'indicazione di Paolo di Maestro Neri da parte di Schubring⁹³ come il possibile autore degli affreschi, alla luce dei confronti con quelli della chiesa di San Leccese presso Siena, provocò la pronta reazione di Berenson⁹⁴. Il critico, ribadendo le opinioni di Cavalcaselle, individuava però in Roberto una formazione schiettamente cavalliniana, su cui si sarebbe innestato solo successivamente lo studio della pittura di Giotto e di Simone Martini, posizione che trovò credito pochi anni dopo presso Van Marle e Quintavalle⁹⁵. A favore di un'attribuzione a Roberto si pronunciò anche Rolfs, che vedeva fusi nella sua pittura la forza drammatica giottesca, la cura senese dei dettagli ed elementi di una cultura locale «von jeher nicht sonderlich fein mit etwas oberfächlicher Leidenschaft»⁹⁶. Intanto attorno al nome di Roberto

stata anche la data del documento, che coincideva con l'anno della canonizzazione di San Ludovico, in occasione della quale si ritiene sia stato commissionato il dipinto. Recentemente Francesco Aceto (*Pittori e documenti della Napoli angioina: aggiunte ed espunzioni*, in "Prospettiva" 67, 1992, pp. 53-65, al quale rimandiamo anche per la ricostruzione del dibattito in proposito alla nota 3) ha accertato che si tratta di un caso di omonimia, e che il Simone Martini del documento è in realtà un miles di nazionalità aragonese.

⁹¹ E. Bertaux, *Santa Maria di Donnaregina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, Napoli 1899.

⁹² Rolfs, *Geschichte der Malerei* cit., p. 20.

⁹³ P. Schubring, *Die Fresken der Incoronata in Neapel*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft" XXXIII, 1900, pp. 345-357.

⁹⁴ B. Berenson, *Roberto Oderisi und die Incoronata Fresken*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", 1900, pp. 448-450.

⁹⁵ A. O. Quintavalle, *Un dipinto giovanile di Roberto d'Oderisio*, in "Bollettino d'arte", 1932-1933, pp. 230-236.

⁹⁶ Rolfs, *Geschichte der Malerei* cit., p. 62.

d'Oderisio Berenson⁹⁷ proponeva anche una prima schematica ricostruzione di un catalogo in cui, accanto alla 'Crocifissione' di Eboli e agli affreschi dell'Incoronata, figuravano altre opere napoletane come il Crocifisso della Disciplina della Croce⁹⁸, la 'Mater omnium' di San Domenico, gli affreschi della quinta cappella del coro di San Lorenzo, la 'Pietà con i simboli della Passione' del Fogg Museum⁹⁹ e, nella Santissima Trinità di Venosa, la 'Santa Caterina con Cristo passo e dolenti' ad affresco. La sua attività veniva collocata intorno alla metà del Trecento, sulla scorta probabilmente della datazione tradizionale degli affreschi dell'Incoronata, ma anche del documento relativo all'1 febbraio 1382 pubblicato da Barone nel 1887, in cui Roberto veniva nominato pittore di corte e gli veniva assegnato uno stipendio annuo di trenta onces d'oro¹⁰⁰. L'elenco, seppur non commentato, offriva la traccia di uno sviluppo artistico, che, con alcune espunzioni, è in sostanza quello prospettato dalla critica recente: la fase giottesco-martiniana, la proposta di iconografie come quella del *vir dolorum* ed in particolare con gli strumenti della Passione, che si diffonde nella seconda metà del secolo.

Tornando al dibattito sugli affreschi dell'Incoronata, ne ribadiva un'interpretazione in chiave senese De Rinaldis¹⁰¹, che sottolineava però come lo spirito di quella cultura in ambiente napoletano fosse stato imitato pedissequamente e se ne fosse apprezzata unicamente e superficialmente la facile vena narrativa. Frascchetti¹⁰² propendeva invece per un pittore affine a Pietro Lorenzetti, mentre Venturi¹⁰³ per un seguace diretto di Simone Martini.

⁹⁷ B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936, pp. 344-345.

⁹⁸ Il *Crocifisso*, già segnalato pochi anni prima dal Quintavalle, cit., come opera di Roberto d'Oderisio, fu considerato opera di anonimo da Morisani (*Pittura del Trecento a Napoli*, Napoli 1947, p. 83), riportato al seguito di Niccolò di Tommaso da Bologna, *I pittori* cit., p. 328) e al maestro fiorentino da M. Boskovitz (*Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400* Firenze 1975, p. 203 nota 108.). Per una sintesi sull'opera e sull'attività di Niccolò di Tommaso si veda P. Leone de Castris in *La croce. Dalle origini agli inizi del secolo XVI*, catalogo della mostra Napoli 25 marzo-14 maggio 2000, Napoli 2000, scheda n. 23 p.96.

⁹⁹ L'opera era stata già segnalata dallo stesso B. Berenson, *A panel of Roberto Oderisi*, in "Art in America", 1, 1923, pp. 67-76 rist. in *Studies in Medieval Art*, New Haven 1930, pp. 71-81.

¹⁰⁰ N. Barone, *Notizie storiche tratte dai registri di Cancelleria di Carlo III di Durazzo*, in "Archivio Storico per le provincie napoletane", XII, 1887, pp. 5-30, 184-208, qui pp. 8-9.

¹⁰¹ A. De Rinaldis, *Santa Chiara*, Napoli 1920, p. 205.

¹⁰² S. Frascchetti, *Gli affreschi dei Sacramenti nella Incoronata*, in "Flegrea", 1900, pp. 410-436.

¹⁰³ Venturi, *Storia dell'arte italiana* cit. La recente biografia di Adolfo Venturi, firmata da Giacomo Agosti (*La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996) ricostruisce con ricchezza di argomentazioni e testimonianze non solo la multiforme attività del critico come funzionario statale per le belle arti e professore universitario, ma anche il clima culturale di inizi Novecento e le suggestioni estetizzanti di cui non fu alieno lo stesso Venturi, di cui è testimonianza la stessa monumentale *Storia dell'arte italiana*.

Più vicino alle posizioni della critica recente, Toesca vedeva nei ‘Sacramenti’, e soprattutto nelle ‘Storie Bibliche’ (che negava fossero opera dello stesso artista), il frutto di una cultura in cui forte era l’avvicinamento all’ultima maniera di Giotto, «come se un fiorentino vi avesse collaborato». Risultava prevalente nei ‘Sacramenti’ la maniera senese, per il gusto della rappresentazione aneddotica e per il colorito. Se la loro attribuzione a Roberto d’Oderisio veniva data come probabile, «ma in un periodo di più larga maniera» rispetto a quello della ‘Crocifissione’ di Eboli, venivano accettate da Toesca come opere della tarda produzione del pittore, la ‘Mater omnium’ di San Domenico Maggiore, e la ‘Pietà’ del Museo Pepoli di Trapani già segnalata da Federico Zeri¹⁰⁴.

La pittura napoletana nella critica idealistica

La *Pittura napoletana del Trecento* (1946) di Ottavio Morisani rappresenta un esito significativo di oltre un secolo di studi. L’opera è tutt’oggi preziosa per l’accurata disamina delle fonti erudite e dei documenti citati, e per la ricognizione attenta delle testimonianze pittoriche, condotta capillarmente sul territorio, che registra uno stato di conservazione delle opere per molti aspetti oggi mutato. Tuttavia il vistoso limite di questa ricostruzione è la mancanza di una visione complessiva, che individui sviluppi di personalità artistiche o linee di svolgimento. Il ricorso alle categorie dell’estetica crociana portò infatti il critico a valorizzare al massimo l’apporto dei tre grandi maestri stranieri, svilendo le personalità minori, come già nel giudizio sulla scultura post-tinesca¹⁰⁵: i napoletani, ridotti a semplici e scadenti epigoni, incapaci di esprimere una personalità guida che fondesse i diversi contributi in una sintesi originale, avrebbero offerto solo una stanca ripetizione dei modelli. L’arte di Giotto, Cavallini e Simone avrebbe segnato la cultura napoletana a differenti livelli di profondità, e a giocare un ruolo determinante nella loro ricezione non sarebbero stati tanto il valore o la continuità delle presenze, quanto piuttosto la disponibilità dell’ambiente napoletano ad accoglierne alcuni aspetti anziché altri, in linea con gli orientamenti della cultura e del gusto locali.

Nel catalogo di Roberto d’Oderisio¹⁰⁶, la cui attività veniva collocata nella seconda metà del secolo, Morisani accoglieva, oltre alla ‘Crocifissione’ di Eboli, solo la ‘Pietà’ del Fogg Museum e la

¹⁰⁴ F. Zeri, *Il Maestro del 1456*, in “Paragone”, 3, 1950, pp. 19-25, qui p. 21 nota 2.

¹⁰⁵ Si veda in proposito: O. Morisani, *Introduzione a Scultura trecentesche in S. Lorenzo Maggiore a Napoli*, a cura di R. Mormone, Napoli 1973, pp. 5-26 e idem, *L’arte di Napoli nell’età angioina*, in *Storia di Napoli*, Cava dei Tirreni 1969, III, pp. 577-663.

‘Pietà’ alla Pietatella a Carbonara, opere che indicherebbero una personalità «occupata di cose contingenti» che, non riuscendo a trasfigurare la realtà, «ricade in un realismo descrittivo assai esplicito» e, sebbene le si debbano riconoscere «autentici ma brevi colpi d’ala», a questi «s’alternano mediocri rappresentazioni» e «dissonanze inespresse». Gli riconosceva tuttavia un certo seguito che però, lungi dal rappresentare una scuola, esprimeva semplicemente una cultura affine, ed in questo collocava la ‘Santa Caterina’ di Venosa, la ‘Crocifissione’ di Capodimonte (che Bologna accoglierà nel catalogo dello stesso Roberto), il ‘Crocifisso’ di Sant’Agostino alla Zecca, l’affresco con ‘San Francesco che dona la regola’ in San Lorenzo Maggiore, la cappella della Maddalena in San Pietro a Maiella, il ‘Noli me tangere’ e la ‘Pietà’ ad affresco della cattedrale di Ravello. La ‘Mater omnium’, che riteneva fosse stata importata, esprimerebbe una cultura vicina a Lippo Vanni e ad Ambrogio Lorenzetti¹⁰⁷, mentre per gli affreschi dell’Incoronata¹⁰⁸, negati all’Oderisio, personalità per Morisani «troppo esigua per sopportare tutto il peso» di quelle pitture, e anche a pittori di stretta cultura senese, veniva invece proposta la tesi di una responsabilità collettiva come sintesi di diverse componenti culturali: se la ‘Confessione’ è di una «semplicità quasi giottesca», cavalliniano è il ‘Trionfo della chiesa’, per la «meditata sapienza cromatica» che esibisce, mentre schiettamente senese sarebbero lo sfarzo e la vivacità narrativa del ‘Matrimonio’. In un secondo momento¹⁰⁹ Morisani riconobbe la mano di Roberto all’Incoronata, in particolare nella scena dell’‘Estrema unzione’, negandogli tuttavia la statura necessaria a farne il coordinatore dell’impresa complessiva ed in generale di artista di punta del Trecento napoletano. Al suo catalogo aggiunse la ‘Crocifissione’ della collezione Kress¹¹⁰, una segnalazione senza alcun seguito dal momento che l’opera, che nel catalogo della mostra giottesca del 1937 era attribuita ad un pittore riminese sotto l’influenza di Giotto¹¹¹, in seguito, seppur con diverse proposte, è rimasta sempre in ambito toscano¹¹² e recentemente è stata assegnata da Luciano Bellosi al cosiddetto “Maestro del

¹⁰⁶ Ibidem, pp. 82-88.

¹⁰⁷ Ibidem, p 103.

¹⁰⁸ Ibidem, pp. 76-81.

¹⁰⁹ Morisani, *L’arte di Napoli* cit., pp. 638-648.

¹¹⁰ Idem, *An altar panel by Roberto d’Oderisio*, in “The Arte Quarterly”, 20, 1957, pp. 156-162.

¹¹¹ Catalogo a cura di G. Sinibaldi e G. Brunetti, pp. 588-89. Dello stesso parere sono M. Salmi, in “Emporium” 1937, p. 363, L. Servolini, *La pittura gotica romagnola* Rimini 1944, p. 35, F. Antal, *Florentine Painting and its social background*, Londra 1947, fig. 17a.

¹¹² La tavola è data come fiorentina da L. Coletti, *Note giottesche: il Crocifisso di Rimini*, in “Bollettino d’arte” 1936-37, pp. 350-360; F. R. Shapley, *Paintings from the Samuel Kress Collection. Italian Schools XIII-XV century*, New York 1966, pp. 30-31, fig. 70, colloca l’artista al

1310”¹¹³. Un’altra segnalazione in seguito completamente ignorata dalla critica era stata già presentata nel 1927 da Victor Lazareff¹¹⁴, che aveva notato una tavola conservata al Fine Art Museum di Mosca delle stesse dimensioni di quella ebolitana, e rappresentante la ‘Madonna dell’umiltà con Cristo passo tra i dolenti’ nella cuspide e che il critico ascriveva al tardo periodo di Roberto.

Ferdinando Bologna e “ I pittori alla corte angioina”

Si deve a Ferdinando Bologna il merito di una ricostruzione organica del percorso di Roberto d’Oderisio, e soprattutto il suo inquadramento in un contesto articolato con novità di proposte, complessità di linee di svolgimento, integrato in un orizzonte culturale centro-italiano e mediterraneo.

La prima occasione in questo senso gli fu offerta dalla presentazione della ‘Crocifissione’ di Eboli nel catalogo della mostra *Opere d’arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*¹¹⁵ nel 1955. Si profilava innanzitutto un ridimensionamento della presenza senese a Napoli nella prima metà del secolo, argomentata poi con maggiore ricchezza ne *I pittori alla corte angioina*¹¹⁶ dove l’ondata martiniano-avignonese viene spostata in avanti di alcuni decenni rispetto ai tempi di confezione del San Ludovico. Sebbene Bologna fosse convinto che il documento del 1317 si riferisse effettivamente a Simone Martini e che quindi questi fosse stato realmente a Napoli, dove avrebbe ricevuto l’investitura a cavaliere, tuttavia aveva lucidamente constatato lo scarso seguito che il senese ebbe in ambito napoletano. Lo giustificava con una suggestiva interpretazione del significato ideologico della cona di San Ludovico, sgradita agli Angioini perché portatrice di un’immagine del santo che ne negava le accertate simpatie pauperistiche che gli stessi sovrani dividevano, in favore di una presentazione ufficiale voluta dalla chiesa e imposta alla corte.

seguito del Maestro di S. Cecilia e nella cerchia di Bernardo Daddi e del Mestro di S. Martino alla palma datando la tavola al 1350.

¹¹³ L. Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974, p. 101 note 36-37.

¹¹⁴ V. Lazareff, *A New Panel by Roberto Oderisi*, in “The Burlington Magazine” LI, 1927, pp. 128-133.

¹¹⁵ F. Bologna, *Opere d’arte nel salernitano dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Napoli 1955, pp. 28-37.

¹¹⁶ Bologna, *I Pittori*, cit., cap. IV «Pro Symone Martini milite» pp. 147-177.

Gli indirizzi culturali prevalenti sarebbero stati dunque quello romano e cavalliniano, (che avrebbe dominato il panorama della scultura e della pittura del primo ventennio del Trecento) e quello giottesco a partire dagli anni trenta. Quest'ultimo si configurava come il momento essenziale di formazione di una generazione di artisti e miniatori che, al di là di paradigmi personali di stile e gusto, si sarebbero formati sulla lezione fiorentina di spazialità (acquistava credito l'ipotesi della presenza nell'equipe giottesca di Maso di Banco¹¹⁷), colorito denso e prezioso dell'ultima maniera del maestro fiorentino. Ancora non veniva delineata la figura, singolare e dai tratti di spiccato individualismo, del cosiddetto "Maestro delle Tempere francescane", ma accanto a Roberto cominciava ad esserne distinta un'altra, poi denominata convenzionalmente il "Maestro di Giovanni Barrile". Si tratta di un artista dagli orientamenti di cultura e stile molto affini a quelli di Roberto, e a questi già precedentemente assimilato¹¹⁸, tanto che in un primo momento lo stesso Bologna espresse il dubbio che potesse trattarsi dello stesso pittore in fase giovanile. Un altro punto che troverà in seguito più ampia formulazione è quello dei rapporti con Avignone, che, favoriti dalle strette relazioni politiche tra gli Angioini e il papato, avrebbero rappresentato non solo il momento privilegiato di penetrazione della cultura martiniano-avignonese nella seconda metà del secolo, ma anche l'occasione di un probabile viaggio di Roberto in Francia, il cui riflesso veniva individuato nei 'Sacramenti' dell'Incoronata. Datati a non prima del 1352 (la data delle nozze di Giovanna I con Luigi di Taranto), venivano accostati alla Bible moralisée di Parigi per la quale il Bologna ipotizzava cautamente una probabile attribuzione allo stesso Roberto, e quindi una sua attività di miniatore.

Queste intuizioni troveranno successivo sviluppo ne *I pittori alla corte angioina*. L'opera offre una ricostruzione complessiva in cui l'arte viene considerata in un contesto unitario insieme alla politica e alla cultura in generale. I movimenti degli artisti seguono le rotte della diplomazia, immettendo la cultura napoletana in un orizzonte che espande il suo raggio fino al Mediterraneo occidentale: la Catalogna a fine Duecento, l'Italia centrale e la Francia meridionale nel corso del Trecento. Sebbene i progressi siano scanditi dagli arrivi di artisti stranieri, e quindi Napoli si configuri soprattutto come centro ricettivo più che propulsore, tuttavia la dimensione ricostruita da

¹¹⁷ M. Salmi, *Contributi fiorentini alla storia dell'arte I, Maso di Banco a Napoli*, in "Atti dell'Accademia fiorentina di scienze morali La Colombaria", 1943-1946, pp. 415-432.

¹¹⁸ Toesca (*Il Trecento*, cit., p. 690) e Berenson (*Pitture italiane*, cit.) attribuivano a Roberto anche gli affreschi della Cappella Barrile, Berenson anche la *Santa Caterina* di Venosa e Raffaello Causa (*IV mostra di restauri. Catalogo*, Napoli 1960, pp. 38-39, tavv. 16-19) il *Crocifisso* della Cattedrale

Bologna è quella di una città tutt'altro che provinciale ma che, sintonizzata sugli sviluppi internazionali, è capace di accoglierne, a volte senza alcun ritardo, le novità: dalla cultura cimabuesca agli aggiornamenti su Giotto giovane, da Cavallini al Giotto maturo fino alla cultura martiniano-avignonese di fine Trecento. L'ampia introduzione storiografica che apre il volume fonda le premesse per questa rivalutazione della scuola locale, cui, in polemica soprattutto con Morisani, viene riconosciuta dignità ed originalità, chiamando a testimonianza l'opinione di Saxl, che vedeva nel Trecento e nel Seicento i momenti di maggior prestigio della pittura napoletana «con la differenza che (nel XIV secolo) il movimento fu più grandioso e lo sfondo generale delle realizzazioni artistiche più colorito e interessante che al tempo dei vicerè spagnuoli». Vengono persino individuati esempi di “esportazione” della maniera napoletana: l'invio di tavole napoletane ad Avignone, un seguito mediterraneo di artisti come il “Maestro delle tempere francescane” in Aragona e nella Francia meridionale¹¹⁹

L'attività di Roberto d'Oderisio viene distesa in un arco cronologico molto ampio, tra gli anni Trenta e gli anni Ottanta, ed il documento del 1382 presentato come la riconferma da parte di Carlo III, appena asceso al trono, di un privilegio di cui il pittore già godeva. Nell'arco di una carriera tanto lunga la produzione di Roberto riassumerebbe in sé i principali orientamenti in ambito figurativo di tre quarti di secolo. Gli viene dunque riconosciuta una notevole duttilità e capacità di aggiornamento, prospettando un percorso che dopo una giovanile adesione alla tenerezza pittorica dell'ultimo Giotto negli anni Trenta (ne sarebbero esempi il polittico Coppola, la ‘Crocifissione’ ad affresco del chiostro della cattedrale di Amalfi, l'‘Incoronazione’ già Mazzoleni e la ‘Crocifissione’ di Capodimonte), avrebbe assimilato le ricerche prospettico-geometriche di Maso di Banco (si suppone per questo anche un viaggio di aggiornamento in Italia centrale intorno al 1340), come risulterebbe dalla ‘Crocifissione’ di Eboli, dalla ‘Presentazione al tempio’ della chiesa di Sant'Elisabetta di Parigi, e soprattutto dalle ‘Storie Bibliche’ dell'Incoronata. Gli anni cinquanta sarebbero quelli della piena maturità, in cui il pittore avrebbe risentito dell'ondata martiniano-avignonese, realizzando il dittico Londra-Lehman, la ‘Madonna dell'umiltà’ a fresco in San Domenico, gli affreschi con i ‘Sacramenti’ all'Incoronata e la tavola del Fogg Museum, mentre rifletterebbero il neomartinismo degli anni settanta-ottanta di Niccolò di Tommaso la ‘Mater omnium’ di San Domenico e la ‘Pietà’ di Trapani.

di Teano tutti poi assegnati da Bologna al *Maestro della Cappella Barrile* (*I Pittori*, cit., pp. 200-213).

¹¹⁹ Ibidem, pp. 257-258.

A proposito dell'Incoronata Bologna, come si è visto, prospetta la realizzazione del ciclo in due momenti, aderendo alla tradizione dell'ampliamento della sede della Gran Corte della Vicaria: le 'Storie Bibliche' in quanto episodi di giustizia resa, farebbero parte della decorazione originaria del tribunale, e quindi sarebbero degli anni quaranta; i 'Sacramenti', tema in sintonia con la nuova destinazione dell'edificio, nonché con il clima penitenziale successivo alla peste, slitterebbero invece agli anni cinquanta.

Il percorso di Roberto, il catalogo e la cronologia delle sue opere così come sono stati ricostruiti da Bologna non trovano alcuna sostanziale modifica nella riflessione di Leone De Castris¹²⁰, tranne che per un ulteriore accrescimento del catalogo, e l'enfasi posta sull'attività giovanile del pittore in ambiente amalfitano, l'infittirsi delle relazioni tra Napoli ed Avignone dopo la morte di Roberto d'Angiò (1343) ed, inserita in questo contesto, la diffusione mediterranea del tema iconografico della Madonna dell'umiltà. Un'importante acquisizione è stata senza dubbio quella degli affreschi sul fondo del monumento di Roberto d'Angiò in Santa Chiara (oggi visibili purtroppo solo in foto anteriori alla seconda guerra mondiale) ed in particolare risulta convincente il confronto degli angioletti con quelli della tavola della 'Mater omnium'; il che prospetterebbe dunque un'attività del pittore al servizio degli angioini già negli anni quaranta. Altre segnalazioni sono state quelle dei cavalieri Minutolo nell'omonima cappella in Duomo, che Bologna riportò nell'anonimato¹²¹, la 'Crocifissione' del Louvre, una tavola comparsa qualche anno fa sul mercato londinese con una Pietà sormontata da un Cristo di dolore, sul modello della 'Pietà' di Trapani¹²²

Recenti proposte su Roberto d'Oderisio

Un ridimensionamento del valore e della levatura dell'opera di Roberto d'Oderisio è venuta recentemente dalla riflessione di Luciano Bellosi¹²³: espungendo dal catalogo dell'artista le tavole di

¹²⁰ P. Leone De Castris, *Pittura di corte nella Napoli angioina*, Napoli 1986, pp. 374-407.

¹²¹ F. Bologna, *Momenti della cultura figurativa nella Campania Medievale*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Medioevo*, Napoli 1992, pp.171-275.

¹²² P. Leone De Castris, *A margine de I pittori alla corte angioina*, in *Napoli, l'Europa*, Studi in onore di Ferdinando Bologna, a cura di F. Abbate, F. Sricchia Santoro, Napoli 1995, pp. 45-49.

¹²³ L. Bellosi, *Giottino e la pittura di filiazione giottesca intorno alla metà del Trecento*, in "Prospettiva", 101, 2001, pp. 19-40, qui p.33 e nota p. 47. L'argomento è stato ripreso e approfondito da Bellosi (che tuttavia ha precisato si tratti di risultati parziali di una ricerca ancora in corso), nella relazione dal titolo *GiOTTO a Napoli e il Maestro della Crocifissione del Louvre* tenuto

maggior livello (il dittico Londra-Lehman e la ‘Crocifissione’ del Louvre), ne ha ricavato infatti il quadro di una personalità di un certo prestigio e certamente prolifica, ma non eccelsa. Il contributo di Bellosi è significativo, al di là delle attribuzioni delle singole tavole, soprattutto da un punto di vista metodologico, di comprensione del periodo e della cultura pittorica trecentesca napoletana, alla luce delle nuove acquisizioni sul fronte fiorentino. I suoi recenti studi sono infatti incentrati sul momento delicato del passaggio dalla prima alla seconda generazione giottesca, e sulla maniera del Giotto tardo. L’approfondimento della ricerca nel senso della qualità pittorica e della preziosità materica, come notò già Previtali¹²⁴, fu indicato dal maestro nelle ultime opere come la Cappella Bardi in Santa Croce ed i quasi perduti affreschi del Bargello a Firenze, in cui la superficie si fa madida e la luce trascorrente, qualità nuove rispetto ai precedenti valori prospettici e plastico-naturalistici. I prodotti più significativi di questa tendenza in ambito napoletano vanno individuati nel dittico Londra-Lehman, nella ‘Crocifissione’ del Louvre, nelle tavolette dell’Apocalisse Fürstenau¹²⁵ ed in tre tavole, di cui due sono ad Aix-en-Provence e una nella collezione Lehman, rappresentanti l’‘Annunciazione’, la ‘Natività’, l’‘Annuncio della fuga in Egitto’. Secondo Bellosi il dittico e la tavola parigina andrebbero staccati dal catalogo di Roberto perché il respiro e l’intensità della figurazione del primo e l’alta qualità pittorica della seconda non troverebbero riscontro nei modi più minuti di questi.

Altri sarebbero quindi i pittori che a Napoli esprimerebbero una cultura più aggiornata, rispetto ai quali Roberto non rappresenterebbe una personalità guida come finora si è creduto.

Un altro punto importante della discussione più recente è quello relativo alla presenza a Napoli di Maso di Banco al seguito di Giotto, e il conseguente peso che questi avrebbe avuto in ambiente napoletano con le sue ricerche orientate in ambito spaziale e plastico. Studiando le teste di Castelnuovo, infatti, Bellosi vi ha riscontrato una cultura decisamente moderna ed evoluta in senso naturalistico e di sensibilità pittoricistica rispetto all’intelligenza più antica di Maso. Queste considerazioni stilistiche si aggiungono agli studi sulla cappella Bardi di Vernio condotti da Roberto Bartalini¹²⁶ che hanno contribuito a riaprire il dibattito sulla composizione dell’equipe giottesca che lavorò a Napoli. Un’analisi integrata del complesso delle fonti figurative e

nell’ambito dei seminari sui rapporti Firenze Napoli dall’età angioina al vicereame spagnolo, presso L’Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento di Palazzo Strozzi a Firenze il 19-2-2004.

¹²⁴ G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967, p. 108.

¹²⁵ L. Castelfranchi, *Le “storie apocalittiche” di Stoccarda e quelle di Giusto de’ Menabuoi*, in “Prospettiva”, 33-36, 1983-1984, pp. 33-44.

documentarie della cappella ha provato che, se la decorazione mostra di essere stata concepita nel suo insieme fin dall'inizio, prevedendo cioè da subito la presenza dei due monumenti funerari, essa dovette essere stata realizzata anche in tempi brevi, come dimostra il numero basso di giornate emerse dai recenti restauri. Lo studio degli stemmi, alcuni senza il simbolo del castello (quelli degli affreschi e delle vetrate), altri con (quelli dei sepolcri), rivela inoltre che essa dovette avvenire a cavallo tra il 1335 (anno in cui la famiglia Bardi rende noto l'acquisto del feudo di Mangona, che risaliva in realtà al 1332), e il 1336, a partire dal quale sarebbe stato incluso il castello nello stemma. Ne consegue che nella prima metà degli anni Trenta Maso non solo non avrebbe potuto seguire Giotto a Napoli, ma soprattutto che era ormai un artista autonomo e a capo di una propria bottega. Anche le riserve legate all'interpretazione del dipinto nell'arco del sepolcro come "Giudizio particolare", sostenuta da Neri Lusanna, e che posticiperebbero il dipinto a dopo il 1336¹²⁷, vengono superate dallo studioso che deduce dall'ambientazione nella valle desertica, e dalla presenza di Cristo giudice accompagnato dagli angeli con i simboli della Passione e con le trombe, piuttosto un Giudizio finale.

Lorenz Enderlein

Prima dell'analisi sistematica dei documenti relativi all'Incoronata, condotta da Lorenz Enderlein nel 1996¹²⁸, una lettura di questa vicenda basata semplicemente su un'attenta lettura dell'atto di fondazione o sull'analisi architettonica dell'edificio, aveva consentito già ad alcuni studiosi di avvicinarsi alla verità. Se l'occasione della fondazione continuava a rimanere l'incoronazione di Giovanna e Ludovico (1352), e la durata dei lavori di conseguenza ventennale (la consacrazione della chiesa è del 1373), cominciava però ad essere messo in dubbio il riutilizzo della struttura del tribunale. Nell'ambiente certosino si sentì evidentemente abbastanza presto l'esigenza

¹²⁶ R. Bartalini, *Maso, la cronologia della cappella Bardi di Vernio e il giovane Orcagna*, in "Prospettiva" 77, 1995, pp. 16-35.

¹²⁷ La disputa sul "Giudizio particolare", immediatamente successivo alle morte dei giusti, accese il dibattito teologico per buona parte dei primi decenni del Trecento, ed in ogni caso non si sarebbe potuto rappresentare prima del 1336, anno della morte del papa Giovanni XXII, che aveva preso posizione contraria a questa tesi. Secondo Neri Lusanna, l'affresco di Santa Croce rappresenterebbe un precoce esempio di questa iconografia, databile quindi non prima del 1336.

¹²⁸ L. Enderlein, *Die Gründungsgeschichte der Incoronata in Neapel*, in "Römisches Jahrbuch der bibliotheca Hertziana, 31, 1996, pp. 15-46.

di fare chiarezza sulla vicenda: un promemoria delle tappe della fondazione dell'Incoronata, fatto attraverso un elenco in ordine cronologico di documenti e bolle papali, e redatto dopo il 1729, si intitola significativamente *Defenzione della fondazione e che il luogo non fu il Palazzo della Giustizia, dibuttandosi l'autorità di coloro che l'hanno asserito ed il Petrarca che non parla dell'Incoronata*¹²⁹. Queste idee confluirono in modo più articolato nell'introduzione storica premessa all'inventario della chiesa del 1875, in cui si esclude qualsiasi rapporto con una costruzione precedente, che fossero il tribunale, o le strutture dell'*ospitio tarentino*. Da più parti, intanto, per iniziativa di studiosi attenti alle testimonianze documentarie, giunsero osservazioni importanti. De Blasiis osservò che nessuna carta riguardante la fondazione dell'Incoronata accennava alla possibilità che essa sia stata costruita sull'edificio del tribunale¹³⁰, ipotesi quest'ultima che Fausto Nicolini definì a tal punto arbitraria «che non mette conto di riassumer gli argomenti addotti più volte per confutarla»¹³¹. Dello stesso parere R. Salinas¹³², per il quale l'area in cui è attestata la presenza del tribunale, e cioè nei pressi del giardino del principe di Taranto, era così vasta da non rappresentare una valida indicazione topografica. Inoltre da una lucida osservazione della chiesa derivò che l'insolita pianta a due navate con porticato antistante dovesse essere considerata come parte di un complesso più ampio, del quale rimaneva ben poco. Passando ad una lettura più squisitamente materiale, lo studioso osservava che l'interno rivela unità di concezione ed esecuzione, palese dalla semplice osservazione delle membrature: la chiesa rappresenterebbe quindi un'espressione di "gotico maturo" ed è da credere che sia stata realizzata non molto lontano dall'atto di fondazione. Nella stessa direzione andarono anche le considerazioni di Arnaldo Venditti, che esclude interventi posteriori di riadattamento del tribunale a chiesa ed anche che essa, come si presenta ora, possa essere stata precedentemente un edificio civile.

Queste posizioni hanno trovato un rigoroso riscontro nello studio condotto da Lorenz Enderlein sulle vicende ed i tempi della fondazione, a partire dall'analisi dei documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli, nel fondo "corporazioni religiose soppresse". Lo studioso tedesco ha provato, sulla base di atti di compravendita, che l'edificio fu costruito *ex novo* da Giovanna I nel corso del quinquennio 1368-1373 su terreni acquistati e liberati delle case che sorgevano su di essi.

¹²⁹ ASN, c. r. s., 2167, F3 N 26.

¹³⁰ De Blasiis, *Le case dei principi angioini* cit., 12, 1887 pp. 375-378.

¹³¹ Nicolini, *L'arte napoletana* cit., p. 190-192

¹³² R. Salinas, *Antiche e recenti vicende della chiesa dell'Incoronata a Napoli*, in "Bollettino d'arte", 39, 1954, pp. 174-178.

Questi documenti, considerati unitamente a quelli già noti, e collocati in una rigorosa successione cronologica, permettono di comprendere con maggiore lucidità le condizioni della fondazione e le sue finalità. Viene messo innanzitutto in evidenza il rapporto di stretta collaborazione di Giovanna con il papato in questa vicenda. Urbano V e Gregorio XI non solo fornirono alla regina un'attenzione costante nella concessione di privilegi e bolle, ma il primo offrì un decisivo sostegno anche quando si trattò di sollecitare la corte francese al dono di una spina della corona di Cristo, custodita alla Sainte-Chapelle di Parigi, per dotare l'Incoronata di una preziosa reliquia. La vicenda, essendoci la lettera di Giovanna giunta priva di data e dell'indicazione del destinatario, era stata collocata da Matteo Camera negli anni del regno di Filippo di Valois. Alla luce delle acquisizioni documentarie sulla chiesa, Enderlein ne propone conseguentemente una collocazione al settimo decennio, quando sedeva sul trono di Francia Carlo V, intuizione che ha trovato, come vedremo, ulteriore conferma in mirati accertamenti documentari da me condotti.

L'importanza dello studio di Enderlein è inoltre nel rilievo dato all'ospedale, cui prima d'ora solo Ettore Bernich aveva prestato attenzione fornendo, attraverso la descrizione del complesso desunta dall'atto di fondazione, una ricostruzione ideale della struttura e l'organizzazione del personale. In passato non si era mancato, in verità, di ricordare che la chiesa fosse annessa ad una struttura assistenziale, tuttavia quest'elemento era passato in secondo piano, essendo stato l'ospedale dismesso già nel corso del Cinquecento, e restandone menzione solo nei documenti. Il suo ruolo, a dispetto della totale mancanza di resti materiali, è stato anzi di recente rilanciato con particolare enfasi anche da Rosalba Di Meglio, per la quale, essendo l'ospedale citato sempre prima della chiesa, sembrerebbe avere rispetto ad essa un'importanza maggiore. La studiosa mette in risalto anche il valore simbolico della costruzione (che noi verremo argomentando in questo lavoro secondo un punto di vista che considera niente affatto secondaria la chiesa), cosa tanto più evidente per il fatto che Filippo di Taranto (la cui residenza, sorgeva nel largo delle Corregge, proprio di fronte a Castel Nuovo) fondò a sua volta, in antagonismo rispetto alla regina, un ospedale affidato alla Confraternita di Santa Marta¹³³. Ad ulteriore conferma di questa intuizione, ricorderemo che Carlo III, forse proprio con l'intenzione di dare un segnale di continuità rispetto a Giovanna, tra le sue prime iniziative patrocinò la fondazione dell'ospizio di Santa Maria della Pietà, noto come Pietatella a Carbonara. Nell'annessa chiesa, sull'altare maggiore, si conserva ancora la tavola con la Pietà oggi attribuita a Roberto d'Oderisio, ma che De Dominici assegnava, assieme agli affreschi, all'epoca molto rovinati ed oggi completamente perduti, con *varii Misteri della Passione di Nostro*

*Signore Gesù Cristo*¹³⁴ al suo Gennaro di Cola. Se come si è propensi a credere De Dominici è abbastanza affidabile nelle sue attribuzioni, è probabile che si possa individuare in quest'impresa pittorica la prima commissione di Carlo III al suo pittore "familiare".

Dalla nuova collocazione cronologica deriva la necessità di un ripensamento sull'intero programma figurativo, il suo significato e i suoi tempi di esecuzione. Enderlein non ha mancato di fornire spunti anche in tali direzioni, che però non approfondisce in una rilettura complessiva, lasciando solo intuire la possibilità di poter ricostruire l'intera vicenda in termini nuovi. Il suo lavoro, che stranamente non ha avuto finora seguito in ambiente napoletano, rappresenta quindi il presupposto fondamentale dell'analisi che andremo conducendo sulla chiesa e la sua decorazione.

¹³³ Di Meglio, *La Disciplina di S. Marta*, cit., pp. 172-179.

¹³⁴ De Dominici, *Vite de' pittori* cit., p. 193.

CAPITOLO II

Epoca e vicende della fondazione

Siamo discretamente informati sulle vicende della fondazione dell'Incoronata e del vicino ospedale. La soppressione dell'ospizio e l'incameramento delle sue rendite da parte dei certosini diede il via, già a partire dal Cinquecento, ad una serie di contestazioni da parte dapprima della Camera Apostolica, poi di privati cittadini (cfr. cap. III). Il convento di San Martino dovette in tali occasioni presentare al Fisco tutta la documentazione relativa alla fondazione del complesso e al suo affidamento all'ordine, gli elenchi di privilegi e donazioni di rendite e beni, le bolle papali emesse in occasione della consacrazione, quelle che regolavano le pratiche liturgiche (indulgenze, somministrazione dei sacramenti etc.) e l'esenzione dall'amministrazione vescovile, nonché quelle che sancirono successivamente la soppressione dell'ospizio con relativa concessione di tramutare l'attività di assistenza ospedaliera in elemosina quotidiana ed incamerare i beni concessi in rendita, ma con l'obbligo di continuare a tenere aperta la chiesa. Tradotti in parte anche a stampa, essi sono conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli, ed esiste di essi un prezioso inventario redatto nel 1771 da Vincenzo Pirozzi¹³⁵. Data la finalità con cui questa documentazione venne prodotta, nessuna notizia ci è giunta riguardo il cantiere e l'andamento dei lavori. In generale, se la perdita dei registri della cancelleria angioina ci ha privati della maggior parte delle fonti relative al Trecento, molte trascrizioni di eruditi e storici anteriori alla seconda guerra mondiale hanno permesso in ogni caso di aprire squarci significativi sui principali cantieri. La grande stagione di promozione di imprese architettoniche (i regni di Carlo II e Roberto in particolare)¹³⁶ è infatti rischiarata da numerose notizie: conosciamo i nomi degli architetti che lavorarono per la corte, in alcuni casi il loro compenso e il loro stato giuridico (alcuni, come ad esempio Pierre d'Agincourt o Pierre de Chaulis, furono nominati familiari), oltre alle lettere dei sovrani per sollecitare lo svolgimento dei lavori e l'acquisto di materiali. Per l'Incoronata invece nessuna notizia, nota o trascrizione anche parziale permette di far luce sull'organizzazione dei lavori, sul loro andamento, sulle maestranze coinvolte; il che induce a credere che di quella documentazione fosse in realtà sopravvissuto ben poco o che, per la celerità con cui riteniamo sia stata condotta l'impresa, non ne fosse stata prodotta in gran quantità.

Gli anni individuati da Enderlein per i lavori di costruzione sono in particolare quelli tra il 1368 e il 1373, cui risalgono numerosi atti di compravendita di case e terreni nella piazza delle Corregge, che secondo lo studioso costituirebbero il suolo destinato all'edificazione del complesso ospedaliero. La struttura doveva essere a buon punto

¹³⁵ V. Pirozzi, *Inventario di tutte le scritture esistenti nell'Archivio della Real Certosa di San Martino appartenenti alla procura dell'Incoronata ed a diverse cose importanti che riguardano la fondazione, privilegi ed esenzioni concesse al monastero compilato dal D. D. Vincenzo Pirozzi e terminato nell'anno 1771*, ASN, c. r. s., 2374.

¹³⁶ C. Bruzelius, *The Stones of Naples. Church Building in Angevin Italy 1266-1343*, New Haven-London 2004; R. Di Meglio, *Napoli 1308: una città cantiere*, in ASPN, CXXIII, 2005, pp. 93-107.

quando nel 1370 furono emanate da Urbano V tre bolle: il 7 marzo¹³⁷ e il 28 giugno¹³⁸ il papa concede l'indulgenza a coloro che avrebbero visitato la chiesa rispettivamente nei giorni di Pentecoste e del venerdì santo, festività in occasione delle quali veniva mostrata la reliquia della spina della corona di Cristo; il 30 aprile, per garantire un'irrepressibile condotta di vita all'interno dell'ospedale, viene limitata la possibilità di accesso a coloro che fossero stati autorizzati dal priore di San Martino, minacciando la scomunica ai trasgressori¹³⁹. Gli immobili acquistati ancora negli ultimi anni del settimo decennio si configurerebbero quindi come parte delle numerose rendite di cui Giovanna I dotò l'ospedale o anche come i terreni su cui furono edificate le strutture annesse, probabilmente realizzate per ultime. L'8 ottobre del 1372, quando Giovanna scrisse al priore di San Martino, Giovanni Grillo da Salerno, per affidare ai certosini la gestione dell'ospedale, sembra che la struttura fosse già stata completata, se la regina ne parla al passato affermando: «edificari fecimus in civitate nostra Neapoli in Platea Corrighiarum hospitale (...) nec non prope illud hospitale ecclesiam sub vocabulo Sancte Corone Spine»¹⁴⁰. Ma nell'atto di fondazione del 1373 si parla di lavori che, sebbene già avviati da tempo, sono tuttavia non ancora conclusi: «unum hospitale (...) ac unam ecclesiam (...) fundari et construi fecimus jiam diu: illaque de omnibus opportunis officinis ac aedificiis perfecimus et faciemus incessanter»¹⁴¹. L'affermazione per cui l'inizio dei lavori risalirebbe a qualche tempo addietro (*jiam diu*) è stata arbitrariamente utilizzata dalla tradizione che vorrebbe la chiesa fondata in occasione dell'incoronazione di Giovanna I e Luigi di Taranto nel 1352. Si tratta in realtà di un'indicazione temporale indefinita, che potrebbe riferirsi anche ad un tempo meno lontano. Nessuna traccia si trova nella documentazione, minuziosa nel descrivere i suoli utilizzati, né dell'occasione della fondazione, né del riutilizzo di edifici già esistenti (il tribunale della Vicaria o la presunta cappella ad esso annessa). Anzi, nel già citato atto di fondazione del 1373, nell'elenco di beni acquistati dalla regina per dotare l'ospedale e la chiesa, si trovano anche «certe griptae et nonnullae domus emptae, quae domus emptae dirutae fuerunt pro constructione dicti hospitalis et Ecclesiae Sanctae Corone de Spinis Domni Nostri Jesu Christi». Inoltre in un documento redatto ad Aversa nel 1374, in cui Giovanna attesta di aver finanziato la fondazione con i suoi propri mezzi, ed in cui parla dei terreni su cui furono edificati ospedale e chiesa, con estrema chiarezza si precisa: «Predicta vero bona donata et concessa iam dicto hospitali sunt videlicet: in primis domus una, super quam edificata est dicta ecclesia seu capella empta, ut ponitur, a Roberto de Amico sita in platea Corrighiarum, prefata suis finibus limitata, franca et libera»¹⁴².

Dati il tono dei documenti e la minuzia delle informazioni che contengono, l'utilizzo di un edificio già esistente non sarebbe passato sotto silenzio, ed in ogni caso si deve considerare che l'esercizio della giustizia non poteva vantare nel Medioevo un ritmo paragonabile a quello attuale, e che di conseguenza il tribunale non era una struttura complessa come quelle moderne. Che esso non operasse con continuità, ma che venisse convocato solo in occasione della celebrazione di processi, è provato dal suo cambiamento continuo di sede. Il trasferimento del tribunale della Vicaria, avvenuto tra il

¹³⁷ Pirozzi, *Inventario cit.*, p. 70.

¹³⁸ *Urbani V (1362-1370). Lettres communes analysées d'après les registres dits d'Avignon et du Vatican*, a cura di M. e A-M. Hayez, IX, Roma 1983, p. 228 doc. n. 26570.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 256, n. 26680; ASN, c.r.s., 2169 F2 N. 67.

¹⁴⁰ ASN, c.r.s., 2042, f. 51^v.

¹⁴¹ B. Tromby, *Storia critico-cronologica diplomatica del Patriarca S. Brunone e del suo ordine Cartesiano*, Napoli 1773-1779, VII, Appendice II, pp. XX-XXVI.

1346 e il 1367 da un edificio all'altro sempre nella zona di piazza delle Corregge, è stato interpretato invece da Bernich come avvenuto in occasione della costruzione dell'Incoronata¹⁴³, idea rilanciata di recente anche da Leone De Castris¹⁴⁴. In realtà questa affermazione non può essere provata in alcun modo, tanto più che intende offrire supporto ad una tradizione nata, come abbiamo visto, nella seconda metà del Cinquecento con Angelo di Costanzo, in un'epoca in cui cioè si intese, per ragioni culturali e politiche contingenti, nobilitare le istituzioni religiose attraverso una rivendicazione di antichità o di nobiltà. Inoltre a quell'epoca l'ospedale risultava dismesso già da tempo. La bolla di Pio V del 1565 doveva infatti aver sancito la situazione di fatto, se nel 1525 le strutture dell'ospizio, eccetto quelle destinate ai sacerdoti preposti alla chiesa, risultano date in affitto a privati¹⁴⁵. Gli equivoci di cui è stata oggetto l'Incoronata (compresa l'idea per cui la navata minore sarebbe stata aggiunta in un secondo momento¹⁴⁶, o che la terza fosse stata abbattuta¹⁴⁷, che il porticato potesse servire come luogo di incontro o di affissione di bandi relativi ad un tribunale), nascono in realtà proprio dal fatto che l'edificio è stato molto presto decontestualizzato rispetto all'insieme di cui era parte, ed alle funzioni cui era stato destinato. Come chiesa ospedaliera, infatti, esso rientra perfettamente in questa tipologia architettonica, ed in essa trovano giustificazione sia l'insolita pianta a due navate disuguali, che deve aver contribuito non poco al nascere di equivoci sulla sua destinazione, sia il porticato antistante. Inoltre l'impossibilità di risalire alle strutture delle coeve fondazioni assistenziali di Napoli ha isolato ulteriormente la costruzione, mancando la possibilità di indicare termini di confronto in ambito locale. Le successive vicissitudini della chiesa (inglobata in un edificio, come vedremo nel capitolo V) non ne hanno poi certo facilitato la comprensione.

Nulla inoltre induce a supporre un andamento dei lavori così lento e protratto per vent'anni. La notevole disponibilità economica della regina, che dotò l'ospedale di ricchissime rendite a Napoli ed Aversa¹⁴⁸, gli concesse privilegi di natura fiscale¹⁴⁹, e che convogliò in questo progetto anche i fondi lasciati da Roberto d'Angiò nel suo testamento per la costruzione di un ospedale per familiari caduti in povertà (cfr. cap. 5), è un elemento importante di cui tenere conto quando si ragiona sui tempi di realizzazione del progetto.¹⁵⁰ Infine il significato che, come vedremo, questa chiesa

¹⁴² ASN, c. r. s., 2170, F2 N 22 e N 29. La casa, di cui non esiste l'atto di compravendita fu probabilmente acquistata, secondo Enderlein, *Die Gründungsgeschichte* cit., p. 43 nota 101, prima del 1368.

¹⁴³ E. Bernich, *La chiesa dell'Incoronata*, in "Napoli Nobilissima", 13, 1904, pp. 100-103.

¹⁴⁴ P. Leone De Castris, *Roberto di Oderisio e Giovanna I: problemi di cronologia*, relazione al convegno internazionale *Santa Brigida e Napoli* (Santa Maria Capua vetere, Seconda Università degli Studi di Napoli, 10-11 maggio 2006).

¹⁴⁵ ASN, c.r.s., 2162, F29 N 1.

¹⁴⁶ Bernich, *La chiesa dell'Incoronata* cit., p.102.

¹⁴⁷ D'Aloe, *Les peintures de Giotto* cit., p. 10.

¹⁴⁸ Un elenco delle rendite è nel documento di fondazione del 16 agosto 1373 per il quale cfr. Tromby, *Storia critico-cronologica* cit., pp. XX-XXVI; ASN, c.r.s., 2117; 2054 inventario dei beni e delle rendite della chiesa dell'anno 1382. Altre donazioni sono fatte il 10 agosto 1375 (cfr. Tromby, *Storia critico-cronologica* cit., pp. XXXVI-XXXVIII). Il 16 giugno 1374 Giovanna I scrive al vicario della regia curia di Aversa affinché siano liberati beni appartenenti alle rendite dell'Incoronata occupati illecitamente cfr. *Ibidem*, pp. XVIII-XXX.

¹⁴⁹ Documento di Giovanna I del 12 aprile 1374, per il quale cfr. *Ibidem*, pp. XXXIII-XXXV.

¹⁵⁰ La Sainte-Chapelle, ad esempio, fu eretta in soli sette anni, tra il 1241 e il 1248, proprio perché Luigi IX poteva contare su fondi ingenti da poter destinare alla sua impresa. Sull'argomento cfr. D.

rivestiva per la sua fondatrice, conferma l'impressione di un'impresa condotta con celerità e senza lesinare finanziamenti, e verso la quale fu rivolta la massima attenzione, come testimonia anche il gran numero di bolle papali emesse in suo favore. Ad ulteriore conferma di questi dati, e della tesi di uno svolgimento serrato dei lavori, concentrato nel giro di pochi anni, giunge ora anche la possibilità di datare in un arco cronologico compreso tra il 1362 e il 1370 la richiesta della spina della corona di Cristo dal tesoro della Sainte-Chapelle, sul cui significato rifletteremo più a lungo nel capitolo seguente. La lettera di Giovanna, contenuta in un manoscritto ottocentesco copia della raccolta di lettere fatta da Niccolò Alunno d'Alife, è giunta, come si è detto, priva della data e dell'indicazione del destinatario. Il testo è il seguente:

«Excellentissime Princeps Reverende et honorabilis frater, placenti desiderium et salutem. Considerantibus nobis frequenter edificari facere ad nostri Redemptoris laudem et gloriam in Neapoli cappellam quandam cum opportunis largitionis et emolumentis pro clericis, qui habebunt ibi ad celebranda divina Domino famulari, et excitantibus nobis sepius in mente de vocabolo quo illa deberet secundum nostre devotionis affectum, Ipsi tamen Deo acceptabilem insigniri, novissime tandem nostram devotionem gratia divina miserationis prevenit, nobisque misericorditer largitus est eligere, quod ipsa cappella ad instar venerabilis cappelle regii Palatii Parisiensis salvifice corone ipsius Redemptoris nostri vocabulum sortiatur; ut igitur ad illius visitanda limina eo devotius confluat populus christianus quo aliquid de ipsius mirifice Spine Corone inibi senserit veneratione dignum. Excellentissime regiam affectuose precamur quatenus duas saltem spinas de dicta corona Domini nostri que in eadem regali Parisiensi Cappella cum aliis pretiosis reliquiis, sicut didicimus, conservatur, Nobis donare et mittere per venerabilem et religiosum virum ...cappellanum et familiarem nostrum dilectum in Regno nostro Sicilie generalem visitatorem ordinis Cistercensis, in singolare ornamentum illius et ad magnam consolationem et complacentiam nostram sublimitas vestra velit. Per hoc enim eritis suffragiorum divinorum, que in dicta cappella nostra fieri contigerit ad augmentum meriti vestri participes, et aliorum beneficiorum, piorumque operum in eadem Dei clementiam non expertes. Nosque celsitudini vestre regie remanserimus in perpetuo obligate. Data Neapoli etc. fol 115»¹⁵¹.

In più, lo stesso manoscritto, accenna ad un intervento della curia papale nel sollecitare il dono della santa spina alla regina Giovanna. Siamo in grado di collocare la vicenda tra il 1362 e il 1370, grazie a controlli effettuati sulla documentazione francese da un lato, e papale dall'altra. A stabilire definitivamente che fu Carlo V a donare alla regina la spina dalla Sainte-Chapelle, è una lettera contenuta in una raccolta di atti conservata alla Bibliothèque Nationale di Parigi (ms. fr. 5271, fol. 136), in cui si conferma anche la funzione di ambasciatore della regina svolta dall'abate di San

Kimpel, *I cantieri*, in *Arti e storia del Medioevo. tempi Spazi Istituzioni*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino 2002, pp. 171-197, qui pp. 174-176.

¹⁵¹ Niccolò d'Alife, *Arcani Storici*, BSNP, ms. XXX.C2bis, p. 238. Si tratta di un manoscritto del XIX secolo, copia di una raccolta di lettere riconducibili al funzionario angioino. La lettera fu pubblicata per la prima volta da M. Camera, *Elucubrazioni storico-diplomatiche su Giovanna I regina di Napoli e Carlo III di Durazzo*, Salerno 1889, p. 157.

Martino, il quale avrebbe estratto con le sue mani dal tesoro della cappella la spina, collocata poi in un reliquario con sigillo della corte francese:

«Unam de spinis eiusdem preciosissime corone, quam, dicto abbate presente, de prefata gloriosa coorna propriis manibus extrahimus, in auro et cristallo reconditam in supradicta ecclesia in loco ydneo atque apto ut decet honorifice collocandam, regine de nostre liberalitatis speciali gracia dedimus et donamus, ièsaque, quondam coffreto (?) argenteo, nostro secreto signeto sigillato inclusam, dicte regine per eundem abbatem presentaliter destinamus»

La lettera non reca data ma, collocandosi il regno di Carlo V tra il 1362 e il 1380, l'inizio del suo regno rappresenta il *terminus post quem*. Il *terminus ante quem*, nonché un'ulteriore conferma che fu effettivamente Carlo V a donare la spina alla chiesa napoletana, ci vengono invece forniti dalla bolla con cui Urbano V, il 30 aprile 1370, in considerazione della preziosa reliquia conservata all'Incoronata, limita l'accesso alla chesa e all'ospedale, alle sole persone autorizzate:

«Cum Johanna, regina Siciliae, quondam magnam et pulchram ecclesiam ad laudem divini nominibus sub sacrae Coronae Spinae Domini Jhesu Christi vocabulo, cum notabilibus edificiisque aliis pro mora seu habitatione nonnullorum virorum ecclesiasticorum et pauperum aliarumque personarum ad virorum et pauperum eorundem servitia deputandarum in civitate Neapolitan., in platea Corrigiarum, fundaverit ad propriis bonis suis, ac in eadem ecclesiam ejusdem Corone partucilam ipsi regine per Carolum, regem Franciae, donata venerabiliter recondi fecerit, sed cum ipsa regina dubitet propter onerosam moram nobilium et aliorum non pauperorum in odmibus dictorum ecclesiae et hospitalis pro tempore verisimiliter faciendam, pauperes et personas eorum affici tediis et sumptibus multiplicibus operari, inhibetur ne quisquam hominum utriusque sexus cujuscumque dignitatis status vel conditionis existat, preterquam regina et heredes sui ac viri et pauperes personeque predicti in ipsis ecclesia et hospitali deputati et depuntandi, audeat in eisdem ecclesia, hospitali et edificiis de cetero hospitari seu pena excommunicationis incursa, ipso facto¹⁵²»

I termini temporali forniti dalla documentazione trovano riscontro anche in una fonte mai valorizzata prima, e riproposta convincentemente da Enderlein, la *Cronaca di Partenope*, tanto più preziosa perché la più vicina ai fatti: la parte di nostro interesse fu composta infatti tra il 1381 e il 1385. In essa si legge: «Infra lo tempo di questo maritaggio (con Giacomo di Maiorca) la detta regina fece fare in de la plaza delle Corrigge de la città di Napoli la ecclesia di Santa Maria della Incoronata»¹⁵³. Le nozze con Giacomo di Maiorca, il terzo marito, furono celebrate nel 1363. Tra l'estate e l'autunno del 1365 il re lasciò Napoli e se ne tornò in Spagna, dove morì nel 1375.

¹⁵² *Urbani V*, cit., doc. 26570 p. 228.

¹⁵³ *Cronaca di Partenope* cit., p. 166.

CAPITOLO III

“Ad instar venerabilis cappellae Regii Palatii parisiensis”

La sacralità del potere regale nel Medioevo e la dinastia francese dei Capetingi

Nella lettera di Giovanna I con la richiesta della spina il richiamo alla cappella francese è esplicito, e ripetuto per ben due volte: la Sainte Chapelle con il suo tesoro di reliquie di Cristo rappresenta il modello ideale per l'Incoronata, che sarebbe fortemente accresciuta nella sua santità dal dono di cui si fa richiesta. La mancata menzione dell'ospedale è una prova dell'importanza autonoma che la chiesa rivestiva rispetto all'ospizio, quale simbolo della regalità della sua fondatrice: il possesso delle sacre reliquie doveva creare un parallelo, un'identificazione tra le due costruzioni¹⁵⁴. Per comprendere l'importanza di questi richiami alla cappella francese, occorre ricostruirne, seppur brevemente, la storia e il significato, con un necessario richiamo al significato, nel Medioevo, dei concetti di santità e regalità.

La concezione della regalità, impregnata di un carattere religioso già presso i popoli antichi e le tribù germaniche, si arricchì di nuovi significati nel corso del Medioevo. La fama di protettori della cristianità, guadagnata sul campo dagli imperatori del Sacro Romano Impero nelle guerre contro gli arabi, e l'introduzione, nel corso della cerimonia di incoronazione, dei riti dell'unzione e della consacrazione, contribuirono a rivestire il potere regio di una più forte aura di sacralità conferendo ad esso una legittimità divina¹⁵⁵.

Del resto fin dall'Alto Medioevo già l'appartenenza ad una famiglia aristocratica sanciva nell'opinione corrente il possesso di prerogative morali superiori, in cui al prestigio del potere si accompagnava quello dell'appartenenza dinastica. Con la

¹⁵⁴ La ripresa di un modello era intesa nel Medioevo non necessariamente con una ripresa totale e perfetta, ma era spesso allusa in modo simbolico, attraverso l'intitolazione, il possesso di reliquie, una ripresa parziale della pianta. Cfr. in proposito B. Brenk, *Originalità e innovazione nell'arte medievale*, in *Arti e storia nel Medioevo. Tempi Spazi Istituzioni* cit., pp. 3-91; W. Schenkluhn, *iconografia e iconologia dell'architettura medievale*, in *Arte medievale nel contesto. 300-1300 funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp.59-76.

¹⁵⁵ M. Bloch, *I re taumaturghi. Studi sul carattere soprannaturale attribuito alla potenza del re, particolarmente in Francia e in Inghilterra*, Torino 1983 (tit. orig. *Les rois thaumaturges: etude sur le caractere surnaturel attribui a la puissance royale particulierement en France et en Angleterre*, Paris 1983) pp. 35-62; sulla regalità sacra nei primi secoli del Medioevo; pp. 141-201 sulla consacrazione ed unzione imperiale pp. 141-201. Sul tema fondamentale è l'opera di E. H. Kantorowicz, *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino 1989 (tit. orig. *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton 1957).

delimitazione di stirpi o ceppi familiari coerenti che si verificò nei secoli XI e XII negli strati superiori della società feudale, questa convinzione trovò visibile manifestazione nella costruzione o ricostruzione di alberi genealogici, nella volontà di rifarsi ad un antenato prestigioso più o meno mitico. Si spiega così anche il fenomeno per cui nel corso del Medioevo la maggior parte dei santi erano appartenenti alle classi alte della popolazione¹⁵⁶. Parallelamente il rafforzamento delle monarchie europee passò per l'accentuazione dell'idea sacrale connessa al sovrano, che si esprime innanzitutto con la santificazione del capostipite o di un sovrano precedente¹⁵⁷. Particolare risalto, per la celebrazione delle glorie dinastiche delle casate regnanti, assunse infatti l'esaltazione della memoria dei re, come Stefano I in Ungheria, Olaf in Norvegia, Eduardo il Confessore in Inghilterra, Canuto in Danimarca, Luigi IX in Francia, nonché regine come Elisabetta di Turingia, Isabella d'Aragona¹⁵⁸. Non meno significativo il possesso di reliquie cristologiche che, oltre che essere manifestazione di devozione cristiana, istituiva un parallelo tra la regalità di Cristo e quella dei sovrani. Se pare che già nell'XI secolo l'abbazia di Saint-Denis potesse vantare simili tesori¹⁵⁹, fu tuttavia in modo particolare con la costruzione della Sainte-Chapelle per volontà di Luigi IX che l'identificazione tra la monarchia francese e l'immagine di Cristo divenne indissolubile. La cappella fu eretta per volontà di Luigi IX tra il 1241 e il 1248, per ospitare le reliquie acquistate a Costantinopoli da Baldovino II¹⁶⁰: la corona di Cristo nel 1239, frammenti della croce

¹⁵⁶ A. Vauchéz, *La santità nel Medioevo*, Bologna 1989 (tit. orig. *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age*, Rome 1981), pp. 110-139; Idem, «Beata stirps»: *sainteté et lignage en Occident aux XIII^e et XIV^e siècles*, in *Famille et parenté dans l'Occident médiéval*, atti del convegno internazionale (Paris 6-8 giugno 1974), Roma 1977, a cura di G. Duby e J. Le Goff, pp. 397-406.

¹⁵⁷ Sul tema cfr. M. Bacci, *Artisti, corti, comuni, Arti e Storia nel Medioevo. I. Tempi, spazi, istituzioni*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino 2002, pp. 631-700, qui pp. 640-48.

¹⁵⁸ Per i re e le regine santificati nel Medioevo cfr. rispettivamente R. Folz, *Les saint rois du Moyen Age en Occident (VI^e-XIII^e siècles)*, Bruxelles 1984; Idem, *Les saintes reines du Moyen Age en Occident (VI^e-XIII^e siècles)*, Bruxelles 1992.

¹⁵⁹ L. Levillain, *Essai sur les origines du Lendit*, in "Revue historique", 155, 1927, pp. 241-276.

¹⁶⁰ Luigi IX riscattò la preziosa reliquia, che i baroni latini di Costantinopoli, bisognosi di denaro, aveva offerto in pegno ai veneziani in cambio di un prestito. La corona venne imbarcata alla volta di Venezia, di qui il viaggio continuò via terra. Luigi IX e la sua famiglia accolsero il prezioso carico a

nel 1241. Esse furono riposte in un tabernacolo sotto la tribuna, la cosiddetta *grande châsse*, munito di quattro serrature, un congegno sconosciuto ad altri reliquiari, le cui chiavi erano nelle mani del re, che quindi era il solo a poterlo far funzionare per farle apparire: la loro esposizione veniva in questo modo fortemente teatralizzata, e spettacolarizzata¹⁶¹. Non solo il suo prezioso tesoro, ma l'insieme del programma architettonico ed iconografico contribuirono a rendere unica questa cappella, che aveva l'ambizione di presentarsi come l'equivalente occidentale della chiesa palatina degli imperatori orientali, Santa Maria del Pharos, che era fulcro insieme delle principali celebrazioni liturgiche e delle cerimonie simbolo dell'autorità imperiale¹⁶². Questa, con il suo patrimonio di reliquie di assoluto valore, di santi importanti (di santi e della Vergine, nonché quanto di più prezioso potesse essere ricondotto ai miracoli e alla Passione di Cristo) rappresentò per l'Occidente un modello da imitare fin dall'alto Medioevo: vi si ispirarono Carlo Magno per la cappella palatina di Acquisgrana e i re di Asturia per l'Arca Santa di Oviedo, solo per citare qualche esempio. Ma quella francese ne rappresentò la ripresa più diretta e pregnante. E si trattò in questo caso di qualcosa che andava al di là della comune idea medievale della regalità, poiché contribuiva a rafforzare quell'aura di santità che avvolgeva il sovrano (i suoi stessi contemporanei lo additarono come *norma sanctitatis regibus* per la sintesi che riuscì ad operare nella sua vita tra ardente fede religiosa, volontà di pace e pratica di governo¹⁶³) e che già a partire dal X secolo accompagnava i Capetingi per la loro fama di guaritori di una particolare malattia, le scrofole. I poteri taumaturgici, di cui pare fosse dotato Roberto il Pio, finirono con l'essere considerati come

Villeneuve-l'Archevêque. Su queste vicende cfr. J. Le Goff, *San Luigi*, Torino 1996, (tit. orig., *Saint Louis*, Paris 1996), pp. 102-107.

¹⁶¹ J. Tripps, *La Sainte-Chapelle a Parigi, sede di sacre rappresentazioni e di miracoli*, relazione al convegno *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, VII convegno internazionale di studi, Parma 20-24 settembre 2005.

¹⁶² M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998, pp. 105-114.

¹⁶³ Per la figura di Luigi IX rimando al fondamentale testo di Le Goff, *San Luigi* cit.; Folz, *Les saint rois* cit., pp. 107-113; Idem, *La sainteté de Louis IX d'après les textes liturgiques de sa fête*, in "Revue de l'histoire de l'église de France", 158, 1971, pp. 31-46.

connessi non solo alla sua condizione regale, ma all'appartenenza dinastica, diventando pertanto una prerogativa trasmissibile ai suoi eredi. La rivendicava lo stesso Luigi IX, che con la sua partecipazione alle crociate e l'acquisto delle reliquie alimentò con nuovi argomenti la tradizionale "santità" della monarchia francese.

Il programma iconografico della Sainte-Chapelle

L'edificio, una Doppelkapelle, è nella chiesa superiore un prezioso scrigno le cui quindici vetrate, rette da robusti contrafforti, conferiscono all'ambiente un'aerea leggerezza e una grande luminosità. La struttura nel suo insieme, l'arredo interno, il programma figurativo furono pensati e realizzati con sottile complessità, armonizzati in una serie di rimandi politici e religiosi tendenti ad illustrare un'idea di monarchia che nel suo fondamento divino trovava il fulcro nella figura di Salomone, simbolo di fede, santità, saggezza, carisma politico. In rapporto tipologico con Cristo, il re del Vecchio Testamento rappresentava l'annuncio della redenzione, trasmesso dai profeti, mentre gli accostamenti con Luigi IX, frequenti nelle vetrate delle finestre meridionali, dove le loro immagini sono giustapposte, tendevano a identificare il re francese come il suo equivalente moderno. Nella stessa direzione va la rappresentazione dell'albero di Jesse, simbolo per eccellenza della continuità tra Nuovo e Vecchio Testamento, e tema che, sottolineando l'ascendenza aristocratica di Cristo, associa i concetti di monarchia celeste e monarchia terrena¹⁶⁴. Le vetrate conservatesi rappresentano i due terzi di quelle originarie, e la loro attuale disposizione è frutto dei restauri ottocenteschi. Tuttavia è noto, attraverso descrizioni e riprese posteriori, il programma nel suo insieme: esso ricostruiva una storia della salvezza, illustrando episodi dei diversi libri della Bibbia, dalla Genesi al libro dei Re, a quello di Ester, in cui particolare enfasi veniva data agli episodi in cui si scorgeva un'allusione alla venuta di Cristo, storie della vita di Giovanni Battista ed Evangelista, dell'infanzia di Cristo, e fino all'Apocalisse. Il culmine del programma erano le storie della Passione e delle reliquie della vera croce, che occupavano le finestre absidali.

Il simbolismo si rifletteva nella stessa struttura architettonica, con l'intitolazione alla Vergine della cappella inferiore che alludeva alla *Sedes Sapientiae* come trono di Salomone e fondamento della chiesa, e nella costruzione della tribuna e del baldacchino (andati in gran parte perduti insieme alle reliquie e ai loro preziosi contenitori durante la Rivoluzione),

¹⁶⁴ Per il significato e la diffusione nelle vetrate medievali dei temi dell'albero di Jesse e del trono di Salomone, E. Castelnuovo, *Vetrate medievali. Officine tecniche maestri*, Torino 1994, pp. 128-132; sulla diffusione nelle cattedrali francesi dell'albero di Jesse cfr. anche L. Grodecky, *Un vitrail démembré de la cathédrale de Soissons*, in "Gazette des Beux Arts", XLII, 1953, pp. 163-173; R. Johnson, *The tree of Jesse Windows of Chartres: Laudes Regiae*, in "Speculum", 36, 1961, pp. 1-22; C. Lapostolle, *Albero di Jesse*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, Roma 1991, pp. 308-313, qui p. 310.

che richiamavano in modo esplicito il trono del re del Vecchio Testamento, così come lo si ritrova descritto nella Bibbia e nella tradizione iconografica medievale¹⁶⁵.

Che la Sainte Chapelle costituisse un simbolo forte, è testimoniato dalle numerose riprese della sua struttura architettonica e dalla volontà di signori e sovrani di dotare le proprie chiese con reliquie cristologiche, nella maggior parte dei casi dono della stessa Parigi, nelle regioni collegate ad essa politicamente o sotto la sua influenza. La fondazione dell'Incoronata si iscrive quindi in una tradizione che, cominciata già pochi anni dopo la costruzione della Sainte-Chapelle, durerà almeno fino al Cinquecento. Il duca d'Austria Federico II di Banberg ottenne dallo stesso Luigi IX, già nel 1245, una spina della corona di Cristo per la sua cappella nel castello di Starnhemberg ed il re di Boemia Přemysl Ottocaro II fece fare nel 1274, per il monastero reale di Goldenkron, una Sainte-Chapelle forse sullo schema di quella parigina. Magnus III di Norvegia nella cappella del palazzo reale di Bergen fece porre in un reliquiario di cristallo una santa spina ottenuta da Filippo II. Giacomo di Maiorca, in visita a Parigi, nel 1276, tornò in Spagna con una reliquia della croce, che collocherà nella sua cappella a Perpignan. In realtà queste fondazioni non di rado furono promosse dagli stessi sovrani e principi francesi successivi: Carlo V, quando era ancora delfino di Francia, fece erigere nel 1352 la cappella di Notre-Dame nel suo castello di Vivier, in cui era custodito un pezzo della vera croce proveniente dalla Sainte-Chapelle parigina, e nel 1379 un'altra cappella di sua fondazione nel castello di Vincennes era dotata di una scheggia della croce e di una spina della corona. Iniziative simili furono intraprese dal fratello di Carlo V, Jean duca di Berry nel suo palazzo di Riom, e ancora nel corso del Quattrocento dai familiari di Carlo VI: nel 1408 la sorella Jeanne e suo marito Amedeo VIII di Savoia costruiscono a Chambéry una cappella intitolata alla Vergine e ai santi Paolo e Mauro, con il velo della Maddalena e un frammento della santa croce¹⁶⁶; a Châteaudum un fratellastro, Bâtard d'Orléans promuove a partire dal 1451 la fondazione di una sainte-chapelle. Nella Francia centrale, ancora nel 1501, il duca Jean Stuart comincia i lavori, durati un decennio, per la sua cappella nel castello di Vic-le-Comte sotto il titolo di Sainte Couronne d'Épines, in onore della reliquia proveniente dalla Sainte-Chapelle¹⁶⁷.

Una "beata stirps"

La fama di santità della monarchia francese accompagnò gli Angioini nella venuta a Napoli. Essa risuona già nelle parole con cui il papa Clemente V prepose cinque cardinali alla cerimonia di incoronazione di Carlo I e sua moglie Maria d'Ungheria: dopo aver accennato ai meriti dei re di Francia verso la chiesa di Roma l'angioino, disceso *de illorum benedicta progenie*, è definito *athleta Christi*¹⁶⁸. L'orgoglio della discendenza dal sangue nobile e benedetto dei Capetingi fonda, da un lato, il diritto ereditario degli Angioini a governare, dall'altro estende un'aura di santità a

¹⁶⁵ D. H. Weiss, *Architectural Symbolism and the Decoration of the Ste.-Chapelle*, in "Art Bulletin", 77, 1995, pp. 308-320.

¹⁶⁶ A. Fabre, *Trésor de la Sainte Chapelle des ducs de Savoie au chateau de Chambéry*, Lyon 1975.

¹⁶⁷ I. Hacker-Sück, *La Sainte-Chapelle de Paris et les chapelles palatines au Moyen Age*, in "Cahiers archéologiques", 12, 1962, pp. 217-57.

¹⁶⁸ G. Del Giudice, *Codice diplomatico. Parte prima. Carlo I d'Angò 1265-1285*, I, Napoli 1863, pp. 81-83.

ciascuno dei membri della famiglia¹⁶⁹. Questa convinzione, una costante negli scritti prodotti dai sovrani e dai loro fedeli (sermoni e lettere), si riflette nelle iniziative politico-religiose della corte. Carlo I pare che abbia provato ad attribuirsi i poteri taumaturgici del fratello, ma evidentemente senza convinzione né particolare enfasi, se l'unica testimonianza in proposito è quella del teologo domenicano Tolomeo da Lucca¹⁷⁰. Egli però intuì da subito il forte potere simbolico della tradizione di santità della sua stirpe: ancora prima di mettere piede nelle terre che avrebbe conquistato, si fece incoronare solennemente, manifestando l'intenzione di conferire alla cerimonia un alto valore religioso. Essa prevedeva infatti non una "benedizione e incoronazione", ma una "consacrazione"¹⁷¹.

Questa consapevolezza ispirò anche le sue mosse nelle vicende legate alla canonizzazione del fratello Luigi IX morto in Terrasanta nel 1270, a cominciare dal braccio di ferro con il nipote Filippo III per il corpo del re. Dietro l'argomentazione per cui un tale re non dovesse essere esposto ai rischi del viaggio per mare, ma che con minor pericolo avrebbe potuto riposare sotto la protezione del fratello e dei suoi discendenti nel Regno di Sicilia, si celava la consapevolezza del grande prestigio che sarebbe venuto alla casa napoletana dal possesso delle spoglie di un sovrano già annunciato santo, ed il cui viaggio verso la Francia fu infatti accompagnato da una serie incalcolabile di miracoli. Carlo I riuscì infine ad ottenere le viscere, mentre la parte considerata più importante, quella solida, le ossa, e forse anche il cuore, tornarono a Parigi, offerte alla venerazione dei fedeli in Saint-Denis¹⁷². Successivamente durante il processo di canonizzazione, Carlo I testimoniando la santità del fratello, la presentò come un tratto distintivo del suo casato, e rivendicò che fosse riconosciuta anche alla madre Bianca di Castiglia e ai fratelli Roberto conte d'Artois e Alfonso conte di Provenza¹⁷³.

Due eventi accrebbero negli Angioini l'orgoglio dell'appartenenza ad una *beata stirps*: la successione di Caroberto, nipote di Carlo II e Maria d'Ungheria al trono ungherese nel 1301, e la canonizzazione nel 1317 del secondogenito Ludovico, morto a Marsiglia nel 1297. La dinastia ungherese degli Arpadi poteva vantare un'antica discendenza da re santi: Stefano († 1030), il figlio di questi Enrico († 1031), Ladislao († 1095), Elisabetta († 1231), Margherita († 1270). Quanto il loro culto fosse vivamente sentito, è testimoniato dal fatto che i riti di incoronazione dei sovrani ungheresi avvenivano presso la tomba di santo Stefano, del quale erano ancora usati anche il trono, il mantello, la corona¹⁷⁴, e che ad essi larga parte venne riservata nel cosiddetto *Leggendario* o *Vite dei santi*, un'opera composta in Ungheria nella

¹⁶⁹ J.-P. Boyer, *Prédication et état napolitain dans la première moitié du XIV^e siècle*, in *L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle*, atti del convegno internazionale (Roma-Napoli, 7-11 novembre 1995), Roma 1998, pp. 127-157, p. 147.

¹⁷⁰ Bloch, *I re taumaturghi* cit., pp. 99-100.

¹⁷¹ Il carattere sacrale del rito era destinato ad essere accentuato ancora di più dai sovrani successivi attraverso l'adozione dell'*ordo* francese e i riti della consacrazione imperiale (l'unzione con olio santo delle "sedi di forza" del corpo come la testa, le spalle, le mani, e l'uso di abiti liturgici come la clamide scarlatta e la mitra) [Sui riti dell'incoronazione francese cfr. Le Goff, *San Luigi* cit., pp. 691-698], cosa che qualcuno, come il cardinale Giacomo Caetani che assistette all'incoronazione di Roberto, trovò al limite del tollerabile (cfr. Boyer, *Prédication* cit., p. 147).

¹⁷² Sulla vicenda cfr. Le Goff, *San Luigi* cit., pp. 239-242.

¹⁷³ P. Riant, *Déposition de Charles d'Anjou pour la canonisation de S. Louis*, in *Notices ed documents publiées par la société de l'Histoire de France à l'occasion de son 50^e anniversaire*, Paris 1889, pp. 155-180.

¹⁷⁴ G. Klaniczay, *La noblesse et le culte des saints dynastiques sous les rois angevins* in *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du Moyen Age*, Roma 2000, pp. 511-526.

seconda metà del XIV secolo sul modello della *Leggenda aurea* di Jacopo da Varagine¹⁷⁵. La fusione della casa degli Arpadi con quella altrettanto santa degli Angiò, trovò una significativa manifestazione in opere d'arte con la rappresentazione dei santi delle due famiglie commissionate sia da parte ungherese (il politico donato da Elisabetta d'Ungheria alla basilica di San Pietro a Roma con la Vergine tra i santi Paolo, Stefano ed Enrico d'Ungheria, Ludovico d'Angiò, Pietro, Ladislao, Elisabetta e Margherita¹⁷⁶), sia da parte angioina (Ludovico ed Elisabetta vegliano sul sonno di Caterina d'Austria, nella sua tomba nella chiesa di san Lorenzo Maggiore a Napoli, ed assistono alla benedizione da parte di Cristo in trono di Roberto, Sancia, Giovanna I e del marito Andrea nell'affresco, attribuito a Lello da Orvieto, nel convento di santa Chiara).

Con la canonizzazione di san Ludovico, il ramo degli Angioini di Napoli poteva vantare un proprio santo di famiglia, nonché un modello di santità sentito molto vicino, nella misura in cui condensava virtù intellettuali (saggezza), morali (giustizia), e capacità di azione¹⁷⁷. Ed infatti il processo, per le pressioni politiche esercitate da Roberto, si concluse in tempi relativamente brevi, non appena l'elezione al soglio pontificio di Giovanni XXII segnò il superamento delle riserve ecclesiastiche per le simpatie pauperistiche di Ludovico.

Il culto di san Ludovico si diffuse in Italia come in Provenza, e naturalmente nella sua promozione gran ruolo ebbero gli stessi familiari. La sua protezione sulla famiglia è invocata ad esempio nella fronte del sepolcro di Maria d'Ungheria, in cui i figli sono disposti gerarchicamente, ma dove Ludovico occupa la posizione centrale che dovrebbe spettare invece al fratello maggiore. Roberto e Sancia riuscirono a portare a Napoli anche alcune reliquie. L'8 novembre del 1319 si recarono a Marsiglia per la traslazione del corpo di Ludovico, ed in quell'occasione Roberto chiese ed ottenne il cervello ed un braccio del fratello, che fece conservare in ricchi reliquiari custoditi in Santa Chiara fino all'Ottocento, ed ora al museo del Louvre¹⁷⁸. I sovrani ne condividevano le simpatie pauperistiche, tanto da farsi patrocinatori di fondazioni francescane (Santa Chiara e Santa Croce di Palazzo), e la loro corte divenne il punto di riferimento dei "fraticelli"¹⁷⁹. Se il fervore edilizio dell'età di Roberto e Sancia è sintomo del fatto che la dinastia, ormai acclimatata ed "italianizzata", cercava canali di contatto più diretti con la società della capitale, al tempo stesso il proliferare delle fondazioni religiose

¹⁷⁵ Sul manoscritto, oggi smembrato, cfr. B. Z. Skakàs, *Le culte des saints à la cour et le Legendaire des Anjou-Hongrie*, in *L'Europe des Anjou* cit., pp. 195-199.

¹⁷⁶ E. Müntz e A. L. Frothingham, *Il tesoro della Basilica di San Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 6, 1883, p. 14.

¹⁷⁷ Boyer, *Prédication et état napolitain* cit., pp. 145-152.

¹⁷⁸ Il braccio reliquiario di san Ludovico, assieme a quello di san Luca, vennero commissionati da Sancia e realizzati tra il 1336 e il 1338. Se ne persero le tacce nel corso dell'Ottocento, e sono ora esposti entrambi al Louvre. Cfr., con relativa bibliografia, E. Taburet-Delahaye, *Bras-reliquaire de saint Louis de Toulouse*, in *L'Europe des Anjou* cit., scheda n. 67 pp. 315-316; A. S. Hoch, *Sovereignty and closure in Trecento Naples: images of queen Sancia, alias "sister Clare"*, in "Arte Medievale", X, 1996, pp. 121-139, qui p. 136, nota 27.

¹⁷⁹ Sull'argomento esiste una vasta bibliografia: lo studio della committenza e della politica religiosa di Roberto e Sancia non può prescindere dall'analisi dei legami con il mondo francescano. Rimando pertanto ai due studi più recenti: Bruzelius, *Stones of Naples* cit., pp. 113-154; T. Michalsky, *Sponsoren der Armut. Bildkonzepte franziskanisch orientierter Herrschaft*, in *Medien der Macht: Kunst zur Zeit der Anjous in Italien. Ausdruckformen politischer Macht und ihre Rezeption*, atti del convegno (Frankfurt am Main 21-23 novembre 1997), a cura di T. Michalsky, Berlin 2001, pp. 123-148.

testimonia la volontà di assimilazione della corte ad un modello di pietà cristiana, che voleva essere un'ulteriore esplicitazione della santità della dinastia angioina¹⁸⁰. Allo stesso modo Roberto riteneva divina la sua investitura regale (torneremo sul tema tra breve), e considerò dono di Dio, quali manifestazione di predilezione¹⁸¹, le virtù di cui si sentiva dotato, prime fra tutte la saggezza e la giustizia, evocate, nei suoi sermoni e negli scritti dei suoi contemporanei, nei frequenti riferimenti a Salomone, *topos* che rimanda direttamente a Luigi IX¹⁸². Questa consapevolezza è espressa in una miniatura a tutta pagina della Bibbia di Malines, in cui, in trono attorniato dalle virtù che scacciano i vizi, il re è accompagnato dalla scritta *Rex Robertus rex expertus in omni scientia*. Nella sua monumentale sepoltura nella chiesa di Santa Chiara, le virtù cardinali e teologali, fondamento di un complesso programma figurativo che allude alla virtù e alla pietà religiosa del re, e alla santa stirpe angioina, sono concepite in chiave squisitamente politica, manifestazione di profonda autocoscienza¹⁸³. Il fulcro dell'intera composizione è infatti, al di sotto del trono del re, l'invito ai sudditi: CERNITE ROBERTUM REGEM/ VIRTUTE REFERTUM. Prima che la diffusione del modello nella seconda metà del secolo le svisse della loro profonda carica simbolica e religiosa, le virtù caritative avevano anche lo scopo di richiamare le principali qualità morali del defunto, ed erano quindi strettamente connesse con la sua memoria personale¹⁸⁴. Particolarmente significativa quindi per Maria d'Ungheria, per Carlo di Calabria e Maria di Valois la scelta delle virtù cardinali (simbolo di santità¹⁸⁵), della Speranza e della Carità per Caterina d'Austria¹⁸⁶, mentre per Sancia, morta in odore di santità, la Carità e la Povertà richiamavano la predilezione della regina per la regola francescana¹⁸⁷.

¹⁸⁰ J. P. Boyer, *La «Foi monarchique»: royaume de Sicile et Provence (mi-XIII^e-mi XIV^e siècle)*, in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, atti del convegno internazionale (Trieste, 2-5 marzo 1993), a cura di P. Cammarosano, Roma 1994, pp. 102-109.

¹⁸¹ Idem, *Prédication et état napolitain* cit., p. 148.

¹⁸² La recente monografia di Samantha Kelly su Roberto d'Angiò ha significativamente per titolo *The New Salomon. Robert of Naples (1309-1343) and Fourteenth-Century Kingship*, Leiden-Boston 2003, e analizza la figura del re in quattro capitoli, rispettivamente dal titolo *Patronage, Piet, Justice, Prudence*.

¹⁸³ A. De Rinaldis, *Una tomba napoletana del 1323*, in "Dedalo", 8, 1927-28, pp. 201-219.

¹⁸⁴ T. Michalsky, *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen 2000, pp. 80-82.

¹⁸⁵ N. Bock, *L'Ordre du Saint-Esprit au Droit Désir. Enluminure, cérémonial et idéologie monarchique au XIV^e siècle*, in *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Age*, atti del convegno (Losanna-Friburgo 24-25 marzo, 14-15 aprile, 12-13 maggio 2000), Roma 2002, pp. 80-84.

¹⁸⁶ Michalsky, *Memoria und Repräsentation* cit.

¹⁸⁷ Ritiratasi nel convento di Santa Croce, da lei stessa fondato, dopo la morte di Roberto, non gli sopravvisse però che due anni. Il suo corpo, al momento della traslazione nel monumentale sepolcro realizzato da Pacio Bertini e collocato nel coro della chiesa, fu trovato incorrotto, così come testimonia Giovanna I nella lettera al papa Clemente VI. La regina, che in modo particolare in quegli anni avrebbe tratto non pochi vantaggi politici dal poter enumerare un altro santo in famiglia, non si adoperò per innalzare la nonna agli onori degli altari (La responsabilità di Giovanna nella committenza del sepolcro era stata additata da Adrian Hoch, *Sovereignty and closure* cit.), mentre in questo senso pare avessero più forti motivazioni gli spirituali francescani, capeggiati da quel Roberto da Mileto cui in via ipotetica Francesco Aceto (*Un'opera "ritrovata" di Pacio Bertini: il sepolcro di Sancia di Maiorca in Santa Croce e la questione dell'"usus pauper"*, in "Prospettiva", 100, 2000, pp. 27-35) ha ricondotto l'ideazione del programma iconografico del sepolcro, con la doppia immagine della regina, con i simboli del potere e le vesti regali, attorniate dai dignitari di

Una precisa volontà di rivendicare una continuità rispetto ai predecessori, nonché alla santità della dinastia francese, è stata invece individuata da Nicolas Bock nella fondazione da parte di Ludovico di Taranto dell'Ordre du Saint-Esprit au Droit Désir nel 1352¹⁸⁸, al quale il sovrano avrebbe affidato non solo la creazione di un ordine cavalleresco a lui fedele, ma l'affermazione stessa della derivazione divina del suo potere. Non a caso intese creare un collegamento tra il cerimoniale dell'ordine e quello della sua incoronazione: come Carlo I aveva ad esempio scelto il 6 gennaio, l'Epifania, in accordo con la sua convinzione di essere ispirato direttamente da Dio come i re magi, in modo ancora più esplicito Giovanna e Ludovico la fissarono invece al giorno di Pentecoste (il 27 maggio, nel 1352), in cui lo Spirito Santo discese sugli Apostoli illuminandoli di virtù e fede. Inoltre il luogo della riunione era Castel dell'Ovo, una delle residenze reali e sede della corte personale di Ludovico il giorno fissato all'anniversario dell'incoronazione, il cerimoniale prevedeva che il re avrebbe portato la corona e avrebbe rimborsato i partecipanti stranieri delle spese, proprio come in occasione della sua incoronazione.

La corona come simbolo della sacralità del potere regale

Abbiamo già avuto modo di evidenziare il forte valore simbolico che per la monarchia francese acquistò la corona di Cristo arrivata dall'Oriente. Torneremo brevemente sull'argomento, conducendo una riflessione sul valore della corona, che, simbolo per eccellenza di sovranità, si arricchisce in taluni casi di una particolare valenza di investitura divina. Il passo di Jacques Le Goff che riportiamo di seguito descrive con efficacia lo stato d'animo di Luigi e di sua madre Bianca di Castiglia nell'attesa della santa reliquia. Essa, oltre a conferire prestigio politico alla Francia, che diventa così *una nuova Terrasanta*, contribuisce a creare un'immagine della regalità con cui il sovrano si identifica:

«Il re e sua madre si infiammarono subito di tanto zelo: che meravigliosa prospettiva quella di entrare in possesso di quella corona che soddisfa la loro pietà e lusinga la loro gloria! Corona di umiltà, la corona è, nonostante tutto, una corona, cioè una reliquia regale. Essa incarna quella regalità sofferente e umile che è diventata l'immagine di Cristo nella devozione dolente del XIII secolo, e che l'immaginazione trasferisce sul capo del re, immagine di Gesù su questa terra, immagine del regno nella sofferenza e del trionfo sulla morte attraverso la sofferenza. (...) Dopo la "traslatio imperii" e la "traslatio studii" dall'Oriente in Occidente, ecco la "Traslatio Sacratissime Passionis instrumentorum". E la destinazione di quella reliquia, il suo luogo d'elezione, è la Francia, che appare sempre più come la terra benedetta da Dio e da Gesù»¹⁸⁹.

corte inginocchiati al suo cospetto da un lato, e come semplice clarissa, a mensa con le consorelle dall'altro.

¹⁸⁸ Bock, *L'Ordre du Saint-Esprit* cit., pp. 415-451.

¹⁸⁹ Le Goff, *San Luigi* cit., pp. 102-103.

Il possesso della corona della Passione espresse, quindi, ad altissimi livelli simbolici la generale concezione che Luigi IX ebbe della regalità, fino a quell'identificazione con il Cristo sofferente che lo accompagnò nel corso di tutta la sua vita¹⁹⁰.

In forme diverse l'investitura divina rappresenta il fondamento della regalità di Roberto d'Angiò, così come appare nella cona con la doppia incoronazione di Ludovico da parte degli angeli, e di Roberto da parte del santo, opera di Simone Martini. La tavola è stata negli anni oggetto di numerosi studi che, a riprova della complessità e ricchezza di spunti di riflessione che essa suggerisce, hanno proposto di volta in volta diverse chiavi di lettura. Bertaux vi vide una rivendicazione di legittimità della successione di Roberto (per essere questi il terzogenito, dopo Carlo Martello, investito del regno d'Ungheria, e Ludovico)¹⁹¹, interpretazione che ha avuto nel tempo una certa fortuna, finché Bologna non ne sottolineò l'infondatezza, puntualizzando che Roberto non avrebbe avuto all'epoca alcuna necessità di tornare su una questione che già subito dopo la consacrazione vescovile di Ludovico era stata risolta dall'intervento papale. La rinuncia del potere regale da parte di Ludovico, veniva interpretato come una prova della sua umiltà e del suo amore per la povertà, in piena adesione allo spirito francescano. La mancanza invece di ogni accenno alle tendenze spiritualistiche del santo rispondeva, secondo lo studioso, ad un preciso piano delle gerarchie ecclesiastiche, al fine di offrire un'immagine del santo "ripulita" di qualsiasi sospetto di eresia¹⁹².

Pur non negando la validità di questa lettura, la riflessione critica degli anni recenti ha insistito piuttosto sul carattere sacrale dell'investitura regale che Ludovico conferisce a Roberto. Tanja Michalsky ha, ad esempio, osservato come nell'opera si celi una sottile complessità di significati e che tutto si giochi su uno scambio di ruoli tra i due personaggi: il trono su cui siede Ludovico è quello vescovile, ma anche quello del regno di Sicilia, che il santo cede al fratello. Ludovico, che ha realmente rinunciato al potere politico per vestire l'abito religioso, appare quindi anche come re in trono e Roberto, il vero re, è al suo lato in ginocchio, in preghiera, come sostituto del santo e sottoposto all'autorità divina. La corona che sul capo gli pone il fratello avrebbe quindi il doppio significato di corona regale e di benedizione divina. Quella che riceve il santo è invece «*coronam auream super mitram eius, expresso signo sanctitatis, gloria honoris et opus virtutis*»¹⁹³. Significativamente Roberto veste gli abiti della cerimonia di incoronazione, Ludovico quelli vescovili sul saio francescano¹⁹⁴. In tal modo, secondo Klaus Krüger, la legittimità della successione dinastica di Roberto trova ulteriore fondamento nella sua origine divina: la cerimonia, che non allude ad un evento effettivamente

¹⁹⁰ Ibidem, pp. 719-742.

¹⁹¹ É. Bertaux, *Les saint Louis dans l'art italienne*, in "Revue de deux mondes", 158, 1900, pp. 610-644.

¹⁹² F. Bologna, *Povertà e umiltà: il «San Ludovico» di Simone Martini*, in "Studi Storici", X, 1969, pp. 231-259; Idem, *I pittori*, cit., pp. 147-177.

¹⁹³ Si tratta dell'incipit di uno dei quattro sermoni composti da Roberto d'Angiò in memoria del fratello san Ludovico, dal titolo *In festo s. Ludovici presulis*. Se ne sono conservate due copie, una nella Biblioteca Marciana di Venezia (cod. lat. CI. III, LXXVI) e nella Biblioteca Angelica di Roma (cod. 150). Il sermone, pubblicato da E. Pásztor, *Per la storia di san Ludovico d'Angiò (1274-1294)*, Roma 1955, pp. 65-81, è stato interpretato da Ferdinando Bologna (cfr. nota 64) come la descrizione della tavola di Simone Martini. Sull'attività di Roberto d'Angiò come predicatore, cfr. J. B. Schneyer, *Repertorium der lateinischen Sermones des Mittelalters für die Zeit von 1150-1350*, Münster Westfalen 1974, pp. 196-219; D. N. Pryds, *The king embodies the word*, Leiden-Boston-Köln, 2000; Kelly, *The new Salomon* cit., passim.

verificatosi, perché Roberto venne incoronato dal papa Clemente V ad Avignone nel 1309, richiamerebbe alla memoria quella di Luigi IX, che, ricevendo dal vescovo san Dionigi la corona avrebbe pronunciato queste parole: «a Deo solo et a te, Sanctissime domine Dionysi, regnum Franciae teneo»¹⁹⁵. L'interpretazione troverebbe riscontro anche nell'analisi delle fonti iconografiche: la composizione riprende infatti le figurazioni dei vescovi in trono (la tavola di San Nicola a Scandiglia presso Rieti, la statua di San Zeno a Verona, il sigillo dell'arcivescovo Jean Baussan di Arles), combinate con quelle della benedizione o incoronazione dei sovrani da parte di Cristo (il sacramentario di Enrico II, l'Evangelario di Enrico di Löwen, i mosaici del duomo di Monreale e della Martorana a Palermo, con l'incoronazione rispettivamente di Guglielmo II e Ruggiero II)¹⁹⁶. Chiunque abbia ideato il programma iconografico della tavola e ne sia stato il committente (Roberto I¹⁹⁷, o le alte gerarchie dell'ordine francescano¹⁹⁸, più probabilmente in collegamento con i frati di San Lorenzo di Napoli, nella cui chiesa doveva trovare posto la cona¹⁹⁹), riuscì a condensare in essa una grande complessità di significati: se del santo è restituita un'immagine più in linea con le posizioni ufficiali della chiesa, l'inclusione della figura del re ha di certo un valore religioso più profondo che non quello della semplice devozione, ma allude alla compartecipazione alla santità della stirpe e all'investitura da parte del fratello che figura nella doppia veste di titolare del trono e santo.

L'Incoronata

La scelta di dotare di una reliquia cristologica una chiesa in qualche modo simbolica della propria sovranità, non era nuova nella tradizione angioina. A parte le tante spine o frammenti della croce presenti in chiese e monasteri dell'Italia meridionale²⁰⁰, uno dei più prestigiosi doni è legato all'iniziativa di Carlo II²⁰¹. È nota la sua predilezione nei confronti

¹⁹⁴ Michalsky, *Memoria und Repräsentation* cit., pp. 67-73.

¹⁹⁵ *Monumenta Germaniae Historica. Diplomata Karolinorum*, a cura di E. Mühlbacher, I, Hannover 1906, p. 429.

¹⁹⁶ K. Krüger, *A deo solo et a te regnum teneo. Simone Martinis "Ludwig von Toulouse" in Neapel*, in *Medien der Macht* cit., pp. 79-119. Cfr. in proposito anche J. Gardner, *The cult of a fourteenth-century saint: the iconography of Louis of Toulouse* in *I Francescani nel Trecento*, atti del XIV convegno internazionale (Assisi 16-18 ottobre 1986), Assisi 1988, pp. 167-193.

¹⁹⁷ J. Gardner, *Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 39, 1976, pp. 12-33.

¹⁹⁸ Bologna, *I pittori*, cit.

¹⁹⁹ F. Aceto, *Le memorie angioine in San Lorenzo Maggiore*, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli ordini mendicanti a Napoli*, atti della II giornata di studi su Napoli (Losanna, 13 dicembre 2001), Napoli 2005, pp. 67-94, qui pp. 84-85.

²⁰⁰ F. De Mély, *Reliques de Constantinople*, in "Revue de l'Art Chrétien", X, 1899, pp. 91-103, 208-212, 318-324, 478-490; XI, 1900, pp. 102-115, 218-230, 393-409, 491-507, qui X, 1899, pp. 482-483.

²⁰¹ Sulla vicenda cfr. G. Cioffari, *La Sacra Spina. Il dono di Carlo II d'Angiò e la liturgia parigina in San Nicola*, in "Nicolaus. Studi Storici", XV, 2004, fasc. 2, pp. 5-128.

della Basilica di San Nicola di Bari, che, nel 1296, stabilì «nominanda ex nunc in antea capella Regia²⁰²», e alla quale volle anche che fossero destinate, secondo la pratica dello smembramento del corpo seguita ancora dai primi angioini, le sue viscere. La scelta, oltre da una particolare devozione del sovrano francese verso il santo, fu suggerita probabilmente anche dal fatto che, a quell'epoca, la città di Napoli era un vero e proprio cantiere: le costruzioni promosse dalla corte e la cattedrale non erano ancora ultimate. Carlo II ottenne da papa Bonifacio VIII di poter redigere la costituzione che regolasse la vita del clero, e che vi si osservasse il rito parigino, stabilì grosse rendite in denaro e terreni, e donò ventitre codici liturgici riccamente minati (ne rimangono otto), nonché reliquie tra cui una spina della coorna di Cristo, che forse aveva ereditato dal padre o ottenuto lui stesso da Parigi. Una profonda devozione popolare si sviluppò attorno alla sacra spina, ispirando una ricca serie di riti e celebrazioni, sui quali siamo bene informati. In particolare il codice n.3 ci restituisce l'ufficiatura originale della Sacra Spina. Esso fu copiato nella seconda metà del XIII secolo nell'atelier di Maître Honoré e sue sono anche le miniature. Il testo insiste sul doppio significato della corona come simbolo di Passione e regalità, temi che ritroveremo sviluppati anche nella decorazione dell'Incoronata, come avremo modo di illustrare più diffusamente nel sesto capitolo. La corona di spine è per il fedele fonte di salvezza dal peccato (in quanto simbolo della Passione da cui scaturiscono i Sacramenti), per la committente simbolo in cui si identifica e riceve legittimità la sua stessa corona regale. Il precedente di Bari non toglie originalità all'iniziativa di Giovanna, dimostra anzi la capacità della regina di porsi in continuità con la tradizione dei suoi avi e al tempo stesso di reinterpretarla, non solo per il collegamento con una particolare funzione sociale, quale quella di un ospedale, ma anche per la congiuntura politica in cui la sua impresa venne a collocarsi. La costruzione dell'Incoronata si colloca infatti nel periodo di maggior prestigio e serenità di Giovanna, quello che Émile Leonard, autore della più importante monografia sulla regina, ha definito del suo "governo personale", tra il 1362 e il 1374²⁰³. Alla morte di Luigi di Taranto, che era riuscito ad ottenere di essere incoronato re sollevandosi così dalla posizione subordinata di principe consorte, ma di fatto inabile al potere, che venne gestito da Niccolò Acciaiuoli, la regina era finalmente nelle condizioni di poter governare in autonomia e rinnovata autorità²⁰⁴. Erano ormai lontani i difficili primi anni del suo regno, quando la sua minore età e la conseguente presenza al suo fianco di un consiglio di reggenza avevano incoraggiato le pretese e l'arroganza dell'aristocrazia. Era stata scongiurata anche la minaccia ungherese che, dopo l'invasione seguita all'assassinio del primo marito, Andrea d'Ungheria, l'aveva costretta a cercare rifugio presso il papa ad Avignone. Allo stesso modo erano di là da venire le lotte per la successione (non avendo Giovanna eredi diretti), che porteranno al suo assassinio da parte del nipote Carlo di Durazzo nel 1382. In questi anni di relativa tranquillità, nel pieno della sua maturità personale e politica, la regina intese rilanciare il suo nome quale degna erede della dinastia angioina ed in particolare di Roberto I, che aveva goduto di ampio prestigio politico e culturale, e sotto il cui governo la corte di Napoli era annoverata tra le più sfarzose e culturalmente vivaci d'Europa.

L'Incoronata è l'unica fondazione riconducibile totalmente all'iniziativa e alla volontà di Giovanna. Essa aveva portato a conclusione nel 1369 la costruzione della Certosa di San Martino: si trattava però di un progetto avviato nel

²⁰² *Codice Diplomatico Barese*, XIII, Bari 1937, doc. 72 p. 100.

²⁰³ É. Leonard, *Gli Angioini di Napoli*, Varese 1967 (tit. orig., *Les Angevins de Naples*, Paris 1954), pp. 506-556.

²⁰⁴ *Ibidem*, pp. 506-556

1325 dal padre, Carlo duca di Calabria²⁰⁵. A quest'ordine la sovrana volle affidare il suo ospedale e la chiesa resa esente dalla giurisdizione vescovile²⁰⁶, che suggestivamente sorgevano proprio in corrispondenza del convento, come sotto un'ombra protettiva. La scelta, giustificata forse dal fatto che si trattasse di un ordine caro al genitore, nonché francese, il che ricordava le origini degli Angiò, trovò molte resistenze da parte dei certosini, che osservavano una stretta clausura e non avevano alcuna tradizione di gestione di tali attività. Solo dietro le pressioni del papa accettarono, ma fu loro concesso di delegare all'effettiva cura dell'opera un gruppo di sacerdoti secolari sottoposti all'autorità del priore di San Martino²⁰⁷.

L'Incoronata acquista pertanto un'importanza rappresentativa notevole, diviene cioè la costruzione simbolica della sua autorità, il cui valore era accresciuto dal rapporto di continuità che stabiliva da un lato con la tradizione assistenziale angioina, dall'altro con quella delle cappelle palatine francesi sul modello della Sainte-Chapelle. Scegliendo di dotare la sua chiesa con le reliquie della corona di Cristo, Giovanna operava di fatto una consapevole operazione politica: la via degli Angioini di Napoli alla rivendicazione della propria *beata stirps* attinge in questo modo direttamente al simbolo più fecondo e pregante di questa tradizione. Assume in questa prospettiva particolare valore l'esplicita evocazione della memoria di Roberto, nonché di Carlo duca di Calabria, nell'affresco con il *Trionfo della Chiesa*: la presenza dei due, in compagnia dei rappresentanti degli ordini religiosi e militari al cospetto di Cristo e dell'*Ecclesia*, insieme agli Apostoli ed ai santi, non ha il tono della contrapposizione regno terreno-regno celeste, ma piuttosto della partecipazione, dell'ammissione alla corte divina. Non stupisce a questo punto che la volontà di sottolineare una continuità rispetto al regno di Roberto, si esplicitasse anche nella ripresa di un linguaggio figurativo simbolico di quegli anni (nello stile, come nelle scelte dei modelli iconografici), e che persino nella moda si operasse la volontà di conferire alle pitture un sapore più antico, che suggerisse allo spettatore l'idea della continuità di una tradizione culturale (cfr. cap).

Infine, quanto la chiesa rivestisse una profonda valenza simbolica per la sua fondatrice, è provato dal fatto che Filippo di Taranto, come abbiamo già ricordato, volle contrapporre un'iniziativa analoga.

Lo stato estremamente frammentario degli affreschi non permette però di accertare se il ciclo contenesse riferimenti al carattere divino della regalità di Giovanna, e allo stesso modo le affinità con il programma figurativo della Sainte-Chapelle non possono essere indicate che nelle linee generali: il tema della sacralità del potere temporale, e la medesima scelta di un ciclo costruito per accostamenti tipologici, in cui l'annuncio di salvezza, che si compie in Cristo e nella sua Passione, trova anticipazione nel Vecchio Testamento, e nell'annuncio dei profeti, la scelta di personaggi del Vecchio Testamento che richiamano insieme virtù politiche e religiose. Per lo stesso motivo possiamo solo supporre, non allontanandoci però molto dalla realtà, che, oltre che negli stemmi del portale e delle chiavi di volta delle campate, la presenza della regina doveva essere evocata sicuramente in forme più visibili ed esplicite. Il suo ritratto nella cappella del Crocifisso, per essere gli affreschi datati ai primi del XV secolo, non è attribuibile al programma originario, e nulla

²⁰⁵ Bruzelius, *The Stones* cit., p. 151.

²⁰⁶ Bolla di Gregorio XI del 1 settembre 1374, cfr. Tromby, cit., pp. XXVII-XXVIII.

²⁰⁷ Il 22 settembre 1372 Gregorio XI autorizza i certosini a nominare sacerdoti secolari alla gestione della chiesa-ospedale, affinché non fossero disturbati nella loro clausura (F. Cerasoli, *Gregorio XI e Giovanna I*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane" 23, 1898, p. 685); l'8 ottobre Giovanna I scrive al priore di San Martino Giovanni Grillo da Salerno per l'atto ufficiale di affidamento del complesso all'ordine (ASN, c.r.s., 2170 F2 N. 18; 2169 F5 N. 1(98), menzionato anche in 2167 F3 N. 26 e in 2169 F2 N. 67).

sappiamo del resto della decorazione. Secondo la testimonianza di Camillo Tutini, nel Seicento nella chiesa si vedeva *il ritratto nella cona grande della regina Giovanna per mano di Giotto pittore*²⁰⁸. A cosa l'erudito si riferisse (un pannello del polittico dell'altare maggiore, come sembrerebbe, o all'affresco della cappella del Crocifisso), non è però purtroppo chiaro. Sappiamo inoltre che i suoi stemmi erano ovunque:

L'esposizione delle reliquie all'Incoronata

In nessun modo siamo informati sulle cerimonie di esposizione delle reliquie di Cristo all'Incoronata, sulla liturgia ad essa connessa ed i relativi testi. Ciò ci ha provati di importanti elementi nella ricostruzione delle attività e dello svolgimento dei riti, ad esempio anche del probabile collegamento di testi con il programma figurativo. Le uniche notizie di cui disponiamo in questo campo sono desunte dalle bolle papali. Gregorio XI aveva concesso, con una bolla del tre marzo 1370, indulgenze a chi visitasse la chiesa nel giorno della pubblica esposizione delle spine. Queste nel Settecento erano conservate in sacrestia in un *ostensorio lamina argentea a parte interiori elaborato*²⁰⁹, di cui non è rimasta traccia, così come non è possibile ricostruire le vicende delle reliquie e quando andarono disperse.

Una delle poche notizie che abbiamo su di esse è che nel 1463 il convento di San Martino ne reclamava la restituzione dal Decano di Aversa, evidentemente affidategli temporaneamente, e che tardavano a tornare a Napoli²¹⁰.

²⁰⁸ Morisani, *Letteratura artistica* cit., p. 142.

²⁰⁹ ASN, c.r.s., 2365, F.10 N.7, cc. n. nn.

²¹⁰ *Ibidem*, 2374, F. 7 N. 24.

CAPITOLO IV

Il complesso ospedaliero

Gli ospedali nel Medioevo

Conosciuti già in età antica come strutture di accoglienza di pellegrini presso i grandi santuari, o come infermerie per i soldati e per gli schiavi delle estese proprietà agricole (i cosiddetti *valetudinaria*)²¹¹, gli ospedali si diffusero in occidente nel Medioevo in modo capillare nelle città e lungo i principali assi viari, configurandosi, in nome della pratica cristiana della carità, come luoghi di assistenza di poveri, vecchi, malati, pellegrini in cammino verso i luoghi santi²¹². I principali promotori di queste fondazioni furono gli ordini monastici, in primo luogo benedettini, per i quali la cura ai malati e agli indigenti era stata indicata da San Benedetto come una delle priorità. Il famoso progetto ideale dell'abbazia di San Gallo dell'820 dimostra un grado di organizzazione molto avanzato e complesso in cui non solo la zona della clausura e quella dell'ospedale sono separate, ma in cui le costruzioni, differenziate socialmente e per categorie (monaci, novizi, esterni), sono distribuite in padiglioni nel recinto monastico ed in cui l'infermeria e la chiesa sono raccordati da un chiostro.

Quando il concilio di Nicea (325 d. C.) stabilì che ogni città dovesse avere un ospedale, e più tardi quello di Aachen (816 d. C.) estese la necessità di fondare luoghi di accoglienza in ogni diocesi, queste strutture si moltiplicarono e accanto a quelle monastiche sorsero quelle ecclesiastiche, promosse dai vescovi: un esempio tra i più antichi d'Europa è quello dell'Hotel de Dieu a Parigi, fondato nell'829 sull'Ile de la Cité accanto al palazzo vescovile. Con il crescere del protagonismo laico in campo religioso anche i signori e gli organismi cittadini finanziarono la costruzione di strutture assistenziali che rappresentavano un motivo di vanto e una prova della generosità e cristiana pietà dei cittadini e dei loro governi²¹³.

Ad assistere i malati erano i medici, che prescrivevano provvedimenti e cure, e i chirurghi che praticavano salassi e piccoli interventi (incisione di ferite, bendaggio, amputazioni): le ridotte conoscenze mediche del tempo infatti configuravano l'ospedale come un luogo di assistenza principalmente spirituale, e dove gli scarsi rimedi, ricavati per lo più da erbe medicamentose (coltivate nei cosiddetti "giardini dei semplici"), nel migliore dei casi non erano che palliativi. Ma coloro che gestivano in prima persona il rapporto con i malati, accudendoli costantemente, erano gli

²¹¹ Sugli ospedali nel mondo antico cfr: D. Jetter, *Das europäische Hospital von der Spätantike bis 1800*, Köln 1986, pp. 17-28; E. Li Calzi, *Per una storia dell'architettura ospedaliera*, Milano 2002 pp. 3-45.

²¹² Per gli ospizi sul cammino di Santiago de Compostela, cfr: J. Cheymol, *Gîtes, accueil, hospices, hôpitaux de pèlerins de Saint-Jacques-de-Compostelle*, in "Histoires de sciences médicales" 2, 1970 pp. 175-190.

²¹³ M. Fubini Lezzi, *la città e i suoi ospedali. Immagini dal medioevo all'età moderna*, in *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, atti del convegno internazionale (Bologna 5-7 settembre 2001), a cura di F. Bocchi- R. Smura, Roma 2003, pp. 211-229.

infirmarii, novizi e conversi nel caso di ospedali di ordini di clausura²¹⁴, oppure laici, sia uomini che donne, riuniti in congregazioni ed ordini. Le condizioni igieniche in molti casi precarie, la promiscuità, l'affollamento delle corsie (i letti potevano ospitare anche fino a quattro degenti, e poteva accadere che passasse anche del tempo prima che un cadavere venisse rimosso dal suo giaciglio) e il fatto che raramente era previsto un isolamento dei malati gravi, faceva sì che spesso chi si ricoverava per una malattia lieve, ne contraesse una più grave e vi morisse.

L'architettura degli ospedali

È difficile individuare delle costanti tipologiche nell'architettura ospedaliera medievale a causa del variare delle situazioni particolari, dei mezzi, delle condizioni del territorio. Tuttavia prima che, a partire soprattutto dal Quattrocento, prendesse il sopravvento l'iniziativa laica nella cura dei malati e anche la conseguente costruzione di edifici più razionali, l'organizzazione e la distribuzione degli ambienti esprimeva sempre la duplice funzione a cui gli ospedali si sentivano chiamati, la cura del corpo e dell'anima. La corsia vera e propria, la *sala*, sviluppo dell'infermeria dei monasteri, era unica o divisa in due o più navate da pilastri, che oltre a svolgere una funzione statica, preparavano la divisione dello spazio. Questo rimaneva comunque unico, scelta che privilegiava, rispetto alle esigenze di comfort e intimità, la volontà di riunire tutti i malati in una stessa comunità, che era sottoposta a regole di tipo religioso: nel caso di ospedali monastici esse obbedivano alla necessità di uniformarne l'organizzazione a quella del convento, mentre nel caso di quelli laici permettevano di disciplinare la vita interna, e rispondevano in ogni caso allo spirito con cui operavano i volontari. Questi ultimi, riuniti in ordini (Antoniani, Spirito Santo...), non di rado erano di alto rango, come nel caso di Margherita di Borgogna, moglie di Carlo I d'Angiò, che dopo la morte del marito nel 1293 fondò l'Hôpital Notre-Dame des Fontenilles a Tonnérre, dove si era ritirata con la figlia Catherine de Courtenay e con Margherita di Beaumont, vedova di Boemondo di Antiochia. Lo volle di dimensioni colossali (88m x 18,60m con copertura a botte), il più grande ospedale e sala che si conosca, semplice ed essenziale nelle forme e privo di qualsiasi decorazione, e lo dotò di ricche rendite. Per dedicarsi personalmente ai malati abitava nello stesso recinto dell'ospedale, nel cui coro fu sepolta alla sua morte nel 1308²¹⁵ insieme alla preziosa reliquia che portava sempre con sé, una scheggia della croce di Cristo, dono del cognato Luigi il Santo²¹⁶.

Gli scavi archeologici hanno rivelato che negli ospedali antichi, come ad esempio quello presso il tempio di Asklepio a Troizen²¹⁷, la distribuzione dei giacigli nelle sale sfruttava in modo ottimale lo spazio disponibile, o che, come nel caso del *valetudinarium* di Vetera presso Xanten²¹⁸, alla sala unica si preferivano piccole stanze, intervallate ogni due da camerini (fig.). Nel Medioevo un'organizzazione razionale era impedita da esigenze di tipo religioso. I letti erano

²¹⁴ Cfr. U. Craemer, *Das Hospital als Bautyp des Mittelalters*, Köln 1936, pp. 28-35.

²¹⁵ M. F. Salet, *L'Hôpital Notre-Dame di Fontenilles a Tonnerre* in "Congrès archéologique de France" 116, 1958, pp. 225-239; Li Calzi, *Per una storia* cit., pp. 72-73.

²¹⁶ Jetter, *Das europäische Hospital* cit., p. 59.

²¹⁷ *Ibidem*, pp. 19-20.

collocati uno accanto all'altro sui lati lunghi, e in maniera tale che da ogni punto fosse visibile l'altare, collocato di solito in una cappella all'interno dello stesso ambiente a continuazione delle navate, affinché i malati potessero rivolgerci preghiere in qualsiasi momento, ed in cui quotidianamente si svolgeva il servizio divino. Sebbene fosse distinta dalla sala da un punto di vista architettonico (ad esempio per mezzo di una copertura con volte a crociera che interrompeva quella a capriate lignee o a botte) la sua presenza nello spazio della corsia conferiva all'ambiente un carattere sacrale, cosicché molte sale sono oggi a torto definite chiese²¹⁹. Nel St-Jans-Hospital di Brügge la cappella, posta sul lato orientale della navata nord, si individua per l'abside poligonale (fig), mentre nell'ospedale di Chartres ciascuna delle tre navate della sala termina ad est con un coro voltato a crociera e con un altare (fig). Un'analoga struttura si individua a Laon e nell'ospedale St-Nicholas di Salisbury. Non di rado però la cappella sorgeva nelle immediate adiacenze, come prosecuzione sullo stesso asse longitudinale (Heilig-Geist-Hospital ad Ingolstadt ed Elisabeth-Hospital a Spangenberg), ad angolo (Heilig-Geist-Hospital di Francoforte), perpendicolare (Heilig-Geist-Hospital di Lubeca) o, come nel caso dell'Incoronata e di St. Jean ad Angers²²⁰, in uno spazio contiguo raccordato alle corsie per mezzo di un cortile centrale²²¹. (figg)

L'articolazione con i locali di servizio annessi (infermerie, depositi, cucine, stanze per il personale...) poteva essere varia. A volte venivano accorpati per gemmazione con aggiunte progressive e senza un piano prestabilito come nel caso dell'Hotel-Dieu (distrutto nell'incendio del 1772), che, a partire da un nucleo originario costituito da una sala a due navate con cappella, crebbe adattandosi alle esigenze della popolazione fino ad estendersi con la creazione di due ponti-infermeire al di là della Senna e a raggiungere la capacità di 450 posti letto per 1200 malati (una media di tre per letto). In molti casi però i locali venivano distribuiti fin dall'inizio attorno ad un chiostro. La tipologia, che offriva una possibilità di collegamento funzionale tra i vari locali e permetteva ai malati di trascorrere del tempo all'aria aperta quando le loro condizioni glielo permettessero, è stata ereditata dai modelli dell'*intreio* greco-romano, una sorta di ambulatorio privato del medico presso le residenze dei ricchi patrizi, in cui i vari ambienti per la cura, le operazioni ed eventuali degenze, erano organizzati attorno ad una corte interna. Anche nei *valetudinaria* un'ampia aula di tipo basilicale, le sale di degenza ed i locali di servizio gravitavano su un patio, come ci mostrano le ricostruzioni cui si è già accennato di Vetera e del tempio di Asklepio. Nell'occidente cristiano questa soluzione è diffusa soprattutto negli ambienti monastici, come nell'Heilig-Geist-Hospital di Stralsund fondato nel 1329, e dell'Heilig-Geist-Hospital di Norimberga fondato nel 1339, in cui dei due chiostri uno, l'Hanselhof risale al tempo della fondazione e vi si affacciavano le sale dei poveri, sull'altro il Kreuzigungshof, del XVI secolo, le camere singole per ospiti di alto rango.

Gli Ospedali a Napoli nel Medioevo

²¹⁸ R. Schultze, *Die römischen Legionslazarette in Vetera bei Xanten*, in "Bonner Jahrbücher" 139, 1934, pp.54-63.

²¹⁹ Cfr ad es. W. Schenkluhn, *Ordines Studentes. Aspekte zur Kirchenarchitektur der Dominikaner und Franziskaner im 13. Jahrhundert*, Berlin 1985, pp. 62-68.

²²⁰ Cfr: A. Mussat, *L'Hôpital Saint-Jean a Angers* in "Congrès archéologique de France" 122, 1964, pp. 78-87.

²²¹ Per il rapporto tra corsia e cappella cfr: Craemer, *Das Hospital* cit., pp. 30 ss.

I. La prima età angioina.

A differenza di quanto la storiografia straniera ha prodotto per paesi come la Germania e la Francia, manca una ricostruzione complessiva dell'architettura ospedaliera italiana, soprattutto medievale. Se a lungo è valsa come punto di partenza e come indicazione di linee generalmente valide l'opera di Leistikow²²², informazioni frammentarie si ricavano da studi su singoli complessi²²³, oppure da parti introduttive di testi relativi all'età contemporanea²²⁴. Inoltre se per le regioni del centro-nord un fiorire di lavori monografici su singoli edifici o dedicati a zone specifiche supplisce in parte a questa carenza, poco o nulla si sa per il Meridione, dove pure fondazioni di questo tipo dovevano essere tutt'altro che rare. Napoli poteva vantare nel Medioevo una presenza capillare di istituzioni assistenziali, che, seppur sempre insufficienti rispetto alle esigenze della città, erano tuttavia più in generale anche il centro di gravitazione di opere caritative, come la distribuzione delle elemosine²²⁵. Perfettamente in linea con le tendenze riscontrabili nel più vasto panorama europeo, queste furono inizialmente promosse e sostenute soprattutto dalla chiesa: nel VII secolo erano già attivi gli ospedali di San Gennaro all'Olmo e quello di San Severo, dipendenti dal capitolo della cattedrale, ed uno venne creato proprio nell'atrio di questa intorno alla metà del secolo IX. Seguirono poi le iniziative degli ordini monastici, dei nobili (si ricordi ad esempio l'ospizio di Santa Maria di Alto Spirito voluto nel 1314 da Bartolomeo da Capua protonotario del regno) nonché, a testimonianza di un tessuto sociale di grande vivacità e dinamismo, di laici riuniti in confraternite. Il primo di questi casi, che non mancò di avere immediato successo, fu quello di Sant'Eligio, che rispondeva alle esigenze di un gruppo sociale specifico: mercanti francesi che, con l'appoggio del vescovo Aiglerio, crearono nella zona di Piazza Mercato, su terreni concessi da Carlo I con due diplomi del 1270 e 1279, una struttura assistenziale per i loro connazionali giunti a Napoli al seguito degli Angioini. Se il ruolo di Carlo I nella fondazione di Sant'Eligio fu soltanto marginale, i suoi successori mostrarono sempre verso di esso una particolare predilezione, verificabile attraverso lasciti e donazioni, oltre a farsi essi stessi promotori di opere di questi tipo, che non solo si configuravano come una manifestazione di pietà religiosa, ma offrivano una possibilità di integrazione con il tessuto sociale del regno meridionale.

II. Le fondazioni ospedaliere promosse da Giovanna I

Oltre all'Incoronata sono tradizionalmente attribuite a Giovanna altre due istituzioni ospedaliere, San Nicola al Molo e S. Elisabetta. Nel primo caso, un ospizio per marinai poveri, la responsabilità della regina non dovette andare oltre la semplice donazione del suolo, sebbene lo considerasse *tamquam si hospitale istud esset opus manum nostrorum*; la

²²² D. Leistikow, *Dieci secoli di storia degli edifici ospedalieri in Europa. Una storia dell'architettura ospedaliera*, Ingelheim am Rhein 1967.

²²³ Si ricordino ad esempio: *I luoghi delle cure in Piemonte. Medicina e architettura tra medioevo ed età contemporanea* a cura di E. Della Piana, P. Furlan, M. Galloni, Torino 2004; A. Siboni, *Gli antichi ospedali della città di Piacenza*, Piacenza 2001.

²²⁴ Li Calzi, *Per una storia cit.*

²²⁵ Per le fondazioni ospedaliere a Napoli, di cui si offre qui solo una sommaria panoramica, cfr. G., Vitolo, *L'ospedale di S. Eligio e la piazza del Mercato*, in Vitolo e Di Meglio, *Napoli angioino-aragonese*, cit., pp. 39-146.

concessione è a beneficio di una confraternita laica nelle persone di Leonardo Russo *et sociis prepositis seu magistris fratancie ecclesiae nostrae Beati Nicolai de molo de Neapolis*; il terreno era *versus fontem publicam dicti moli in longitudine cannarum 12 ad oriente iuxta domum armaturarum Curie nostre et molum parvum*²²⁶, cioè nell'area retrostante all'attuale teatro Mercadante. Poco si sa della struttura trecentesca, ma molto probabilmente la sala con dodici letti e tabernacolo, che viene descritta nelle platee a partire dal XVI secolo, costituisce il nucleo originario da cui la struttura si espanse nei secoli successivi.

L'ospedale di S. Elisabetta doveva essere costruito per volontà di Roberto secondo le sue disposizioni testamentarie per cento familiari caduti in povertà. All'opera pia era destinato il considerevole lascito di duecento once per l'acquisto di proprietà che le assicurassero una congrua rendita. Sono stati avanzati forti dubbi sulla sua effettiva realizzazione, dal momento che non se ne trova alcuna traccia nella documentazione successiva²²⁷, anche se risulta che un certo notaio Anello Brunello di Napoli fosse stato incaricato di seguire i lavori, affidati all'architetto Gallardo Primario²²⁸. Secondo altri, invece, e recentemente anche per Di Meglio²²⁹, l'opera vide sì la luce, ma sotto il titolo di Santo Spirito. A dirimere definitivamente la questione, è la notizia dell'esistenza di una lettera di Giovanna a Gregorio XI, in cui si chiedeva la commutazione della volontà di Roberto e la possibilità di edificare e dotare l'Incoronata invece di Santa Elisabetta, e la bolla del papa con la risposta affermativa²³⁰. Entrambi i documenti sono del 1373: si trattò quindi di un atto puramente formale, poiché a quella data il complesso era già stato costruito ed affidato in gestione ai certosini.

Giovanna non compì il volere di Roberto, forse distolta dai difficili inizi del suo regno, ma la costruzione dell'Incoronata si configura alla luce di ciò come un'operazione dal forte valore simbolico, non solo per la sua natura di opera caritativa che mirava ad evidenziare lo spirito cristiano e la benignità della sua promotrice, ma soprattutto per la ripresa da parte di Giovanna di un progetto dell'avo, completamente segnato però della sua impronta.

La soppressione dell'ospedale e le liti con il fisco

L'ospedale risulta attivo per tutto il Trecento, come sembrano provare le donazioni da parte di una dama del seguito della duchessa di Durazzo, Sichilgaita Gravina, nel 1384²³¹ e da Maria vedova di Ludovico d'Angiò, reggente per il

²²⁶ Cfr. De Blasiis, *Le case dei principi* cit., XII, p. 351, nota 4; G. Boccadamo, *La malattia della vita. L'antico ospedale napoletano di San Nicola al Molo per i marinai*, in "Campania Sacra", 19\2, 1988, pp. 310-340. Il testo della concessione del suolo è nella versione più estesa in *Chiese antiche di Napoli*, pp. 215v-r (BSNSP, Fondo Ricciardi, manoscritto di fine Ottocento con trascrizioni di documenti tratti soprattutto dai Registri angioini, eseguite da Francesco Migliaccio).

²²⁷ De Blasiis, *Le case dei principi* cit., XII, p. 350; G. Capone, *La collina di Pizzofalcone nel Medioevo*, Napoli 1991, pp. 65-67.

²²⁸ C. Minieri Riccio, *Notizie storiche tratte da 62 registri angioini dell'Archivio di Stato di Napoli*, Napoli 1877, p. 12; *Chiese antiche di Napoli*, cit., pp. 20r-21v.

²²⁹ Camera, *Elucubrazioni* cit., p. 18; Di Meglio, *La Disciplina di S. Marta* cit., p. 186.

²³⁰ Le carte non sono note in originale, ma ne tramandano notizia gli elenchi di bolle e documenti di San Martino relativi all'Incoronata. Per la lettera di Giovanna cfr. ASN, c.r.s., 2167, F. 3 N. 26; per la bolla di Gregorio XI cfr. ASN, c.r.s., 2169, F. 2 N. 67.

²³¹ *Ibidem*, 2162, F29, N. 22.

figlio Ludovico II, nel 1387²³². Nel corso del XV secolo il complesso fu oggetto di attenzione anche da parte della corona, se due sovrani, Ladislao²³³ e Giovanna II²³⁴, confermarono i privilegi e le rendite concessi dalla fondatrice. Nel corso del Quattrocento è da dubitare che l'ospedale funzionò a pieno regime, se nel Cinquecento risulta già dismesso: la bolla di Pio V del 1565, con cui si autorizzavano i certosini alla soppressione dell'ospizio e ad incamerarne le rendite²³⁵, ma con l'obbligo di continuare a tenere aperta la chiesa, e a distribuire ai poveri, alle porte di San Marino, il cibo prima destinato ai malati, sancisce molto probabilmente una situazione di fatto, e al tempo stesso doveva preservare i certosini da eventuali rivendicazioni ed accuse, che infatti, come vedremo, non mancarono. Che nel corso del XVI secolo l'opera pia fosse ormai stata del tutto abbandonata, lo si deduce anche dal fatto che il Di Costanzo non ne fa il minimo cenno, neppure (se a lui si può attribuire) nella versione manoscritta del Fondo di San Martino, dove l'intento elogiativo nei confronti di Giovanna avrebbe potuto trarre grande argomento da tale iniziativa. Anche le tracce architettoniche visibili di quelle fondazioni andavano scomparendo: da un inventario del 1525, *De ecclesia Incoronatae et domibus coniunctis*, sembrerebbe che, a parte gli ambienti ancora abitati dai sacerdoti preposti alla chiesa, il resto della struttura sia stato già affittato ad uso di privati. Dell'ospizio per i sacerdoti, invece, si conservano ancora un libro di conti degli anni 1788-1798²³⁶ e un libro di pagamenti del 1804-6²³⁷, che dimostrano il pieno funzionamento della struttura: l'ultimo, in particolare, è un rendiconto mensile dei pagamenti tra cui figurano i compensi del sagrestano, dei frati cappellani, dei confessori anche se solo di passaggio, e dell'organista (in tutto sempre tra le 13 e le 17 persone).

Nonostante la chiusura dell'opera pia fosse stata decretata dal pontefice ufficialmente, i certosini dovettero affrontare ben due cause giudiziarie, accusati di essersi appropriati indebitamente delle rendite dell'ospedale. Intervento del Nunzio apostolico nel '500. Già al Seicento risale la lite tra il monastero e Nicola Maiorano, al 1729 l'istanza mossa da Ottavio Madonna²³⁸, il quale riteneva scandaloso anche che il convento affittasse alcuni locali per la vendita del vino²³⁹.

L'ospedale: la struttura e il personale

Dalla chiarezza con cui i documenti sottolineano la stretta contiguità dell'ospedale alla chiesa è da escludere che corsia e cappelle condividessero lo stesso spazio, che cioè la navata minore della chiesa costituisse la sala. L'ospizio può essere

²³² Ibidem, 2169, F2, N. 58.

²³³ Privilegio del 15 ottobre 1401, ASN, ibidem, 2170, F2 N. 33.

²³⁴ Privilegio del 20 luglio 1430 in cui sono riconfermati i privilegi concessi da Giovanna I nel 1374, ibidem, 2170, F2 N. 70.

²³⁵ Ibidem, 2117.

²³⁶ Ibidem, 2082.

²³⁷ Ibidem, 2091.

²³⁸ Ibidem, 2374, cit, Fas. III-IV, pp. 19-37; ibidem, 2117 *Bolle de' sommi pontefici Gregorio XI e S. Pio V, privilegi della regina Giovanna I, del re Alfonso I ed altri documenti per difesa della real certosa di S. Martino nella lite promossa dal denunciante Ottavio Madonna, proseguita dalla fedelissima città, avvalorata e protetta dal Regio Fisco intorno alla soppressione ed incorporazione della chiesa già nominata della Santa Corona di Spine oggi volgarmente detta l'incoronata, fatte nell'anno 1449 o in altro più vero tempo da papa Niccolò V confermate, e bisognando nuovamente ordinate nell'anno 1565 dal sommo pontefice S. Pio V*; ibidem, 2167.

²³⁹ Sull'uso e la gestione della cantina dell'Incoronata per la vendita del vino cfr. ibidem, 2163.

individuato nell'edificio che nell'affresco della cappella del Crocifisso appare dietro la chiesa, compreso nel recinto del porticato, che doveva fungere da raccordo dell'intera struttura (fig.). Le notizie lasciano intuire che si trattava di una costruzione complessa: un ospedale costituito da una sala con annessa stanza per *unus vel duo nobiles*, una chiesa *cum campanili et campana, singulas cameras* per i preti, e poi locali di deposito, giardino, stanze per le persone di servizio, e *omnibus opportunis officinis ac aedificiis*, nell'insieme una struttura *cum claustro et domibus in circuitu pro habitatione sacerdotum ac aliorum officiantium et servientium in eadem ecclesia in divinis sub certo numero*²⁴⁰. Il porticato correva solo su due lati, quello anteriore e quello su via Medina, mentre sul lato posteriore, accanto all'abside, sono attestati due grandi archi *sive introitibus ad serviendum cum curribus pro conducentis victualibus et aliis necessariis*²⁴¹. Anche i restauri hanno confermato l'assenza di strutture porticate sull'altro lato lungo, La struttura era destinata ad ospitare:

«duodecim pauperes viri dumtaxat ac unum hospitaliarium ac unum suum famulum ac unum coquum et unum suum famulum et unum hortulanum perpetuo, congruenter ac opulenter secundum eorum conditiones et status corporum volumus substententur. In ipsa vero ecclesia esse volumus unum vicarium sacerdotem et undecim sacerdotes qui cappellani vocentur et quattuor diaconos perpetuo ibidem in divinis officiis servituros: ac pro eis unum coquum cum uno famulo et unum panacterium cum uno famulo et unum portarium, unum cellarium cum uno famulo, unum emptorem praefato: item unum scriptorem totius introitus et exitus hospitalis et duos famulos summararios et ii omnes habitent intra septa hospitalis ac ecclesiae praedictorum. Extra vero septa praedicta ordinamus et deputamus ipsius hospitalis et ecclesiae unum procuratorem, qui habeat unum equum ac unum fisicum ac unum chirurgicum, unum spetiarium, unum barbaetonsorem, ac unam lotricem pannorum tam pauperum, quam sacerdotum, dioconorum et familiarium praedictorum».

In totale si tratta di quasi cinquanta persone, delle quali sembra che solo il procuratore, il medico, il chirurgo, lo speziale, il barbiere e la lavandaia venissero dalla città e che gli altri risiedessero nel recinto del complesso.

Dell'ospedale ci sono infine giunte notizie di inventari piuttosto antichi, ma riguardano (nei pochi casi in cui se ne conosce il contenuto esatto), soprattutto lo stato delle rendite. Probabilmente il primo inventario dell'ospedale fu redatto il 15 novembre 1373 dal notaio Antonio de Ruta ad Aversa²⁴², seguono quelli del 10 dicembre 1381 e del 29 marzo 1382²⁴³, quello del 29 ottobre dello stesso anno²⁴⁴.

²⁴⁰ Ibidem, 2170 F2 N. 18.

²⁴¹ Ibidem, 2162, F29 N. 1.

²⁴² L'inventario è menzionato in ibidem, 2217 fol 18^r.

²⁴³ Ibidem, 2170 F2 N27. Il fascio contiene l'inventario del 1382, in cui si cita quello precedente.

²⁴⁴ Ibidem, 2045.

CAPITOLO V

La chiesa

L'architettura

La chiesa è a due navate disuguali, entrambe di quattro campate (fig.) che, per le dimensioni contenute dell'edificio, sono interamente voltate con volte a crociera. I costoloni delle volte scaricano su mensole pensili che si innestano sui peducci degli archi (fig.). L'interno è luminoso e dominato da un sereno senso di spazialità, che per Venditti anticipava il gusto quattrocentesco del bilanciato equilibrio delle proporzioni. La visione dall'esterno dell'edificio, la cui muratura semplice e compatta è scandita da contrafforti piatti²⁴⁵ e dalle alte finestre, è movimentata dagli archi a sesto acuto sottesi da archi ribassati del porticato (fig.), per i quali un precedente napoletano è nel chiostro dei minori di Santa Chiara (fig.), e che si ritrova largamente utilizzato nell'architettura civile senese, ad esempio nel palazzo comunale, o in quelli dei Buonsignori e dei Tolomei²⁴⁶.

La costruzione si presenta sostanzialmente in linea con la tradizione delle commissioni reali anteriori, così come sono stati descritti da Caroline Bruzelius nel suo recente lavoro sull'architettura della prima età angioina²⁴⁷. Attraverso attente osservazioni tecniche ed un costante dialogo con le fonti documentarie e con il contesto storico-religioso, la studiosa ha ridefinito il ruolo svolto a vario titolo dai singoli sovrani nelle diverse imprese, individuando il momento di maggior protagonismo della corte negli anni di Carlo II e Roberto, ed ha disegnato un ricco panorama delle committenze napoletane e regnicole, rivelando un tessuto sociale e politico di grande vivacità e ricettività. Ma soprattutto ha aggiunto nuovi elementi di riflessione al dibattito sul "gotico napoletano", individuando nella scelta delle mura e i contrafforti piatti, dei soffitti a capriate, dei transetti alti, del riuso dell'antico, una volontà di mediazione tra le tradizioni locali ed

²⁴⁵ Secondo G. Del Guercio, *Il restauro della chiesa di S. Maria dell'Incoronata in Napoli*, in "Partenope", 4, 1961, pp. 29-41, qui p. 38, i contrafforti sarebbero stati costruiti nel corso del Cinquecento di rinforzo all'edificio. In effetti non solo la parte visibile al di sopra del porticato non è in perfetta corrispondenza con quella inferiore, ma proprio i tronchi visibili sotto il porticato si innestano in modo brusco nelle volte, interrompendone il disegno. Essi sono visibili nella veduta di Baratta. Secondo A. Venditti, *Urbanistica e architettura angioina*, in *Storia di Napoli*, III, Cava de' Tirreni 1969, pp. 667-888, p. 879 nota 31, invece: «Gli attuali gravi contrafforti a sezione quadrata sostituiscono quelli originari a sezione rettangolare, com'è dimostrato dalle tracce murarie di pilastri di minore sezione presenti al di sopra dei contrafforti attuali; particolare che dimostra come sia approssimata la rappresentazione della chiesa nell'affresco citato: qui infatti alle monofore a tutto sesto sul fianco della nave maggiore si alternano riquadri dipinti e non contrafforti, sebbene questi non dovessero mancare neanche nella fase iniziale, per sostenere le spinte delle volte, pur contenuti in dimensioni minori».

²⁴⁶ Cfr. V. De Vecchi, *L'architettura gotica civile senese* in "Bollettino senese di Storia Patria", LVI, 1949, pp. 3-52.

una precisa scelta di sobrietà da parte dei sovrani. Quest'orientamento di gusto, in linea con le imprese promosse in Francia tra 1235 e 1280, costituirebbe la marca distintiva delle costruzioni angioine a Napoli, dando vita ad una tipologia nuova e caratteristica di quell'età. Non si trascuri la possibilità che a condizionare tale orientamento siano state la pietra locale, di cui i francesi evidentemente non conoscevano la capacità di resistenza, e la difficoltà di reperire forza lavoro; ma si sottolinea come le responsabilità di questi architetti stranieri si debbano individuare soprattutto nei lavori di fortificazione più che nelle costruzioni religiose, essendo attestati, accanto a nomi come Pierre D'Agincourt, anche quelli di una vasta schiera di campani, il cui ruolo nelle nuove fabbriche reali sarebbe centrale, come i De Vico, che lavorarono a Realvalle e San Martino, e Riccardo Primario con i figli Attanasio e Gagliardo, che operarono in Santa Maria Donnaregina, in Santa Chiara, nel castello di Quisisana e collaborarono in più occasioni con Tino di Camaino.

L'Incoronata con la sua sobrietà, la limpida spaziosità dell'interno, i contrafforti piatti e l'estrema semplicità delle modanature, la mancanza di decori scultorei che non siano quelli dei due portali, i capitelli in gran parte di riuso del portico²⁴⁸ (fig.), il ricorso ad elementi tipicamente locali come le cupolette estradossate, si pone in un rapporto di stretta continuità con la tradizione costruttiva napoletana immediatamente precedente. Al tempo stesso rivela consonanze con edifici della Francia centro-meridionale, come le più o meno coeve Cappella Grande del palazzo di Avignone e chiesa abbaziale della Chaise-Dieu, entrambe fondate da Clemente VI, delle cui imprese architettoniche si parlerà ancora tra breve. Sebbene in generale il gotico italiano, quello catalano e quello della Francia centro-meridionale siano accomunati da una preferenza per forme più sobrie rispetto a quelle dell'Île de France, queste costruzioni presentano caratteristiche, che, se non sono sufficienti a farne un modello diretto per l'Incoronata, suggeriscono che al di là dell'elemento strettamente locale, anche in questo caso, come nella prima età angioina, possono essere individuati contesti di riferimento e riscontri che travalicano il confine del regno.

I restauri

L'aspetto attuale dell'Incoronata è il frutto di radicali e coraggiose operazioni di restauro che le hanno reso giustizia di numerose e travagliate vicissitudini che nel corso dei secoli ne avevano completamente occultato l'aspetto originario, minando persino la sua stessa sopravvivenza. I problemi cominciarono già nel corso del Cinquecento, quando per volontà di Carlo V si scavò un nuovo fossato attorno ai bastioni di Castelnuovo e il terreno di risulta fu sistemato nel largo delle Corregge, innalzando così il livello della strada di circa quattro metri e rendendo necessaria la creazione di una scala di accesso alla chiesa. L'ambiente divenne di conseguenza poco luminoso e malsano per l'umidità e per le inondazioni che l'interessarono più volte in occasione di forti piogge²⁴⁹. Nel corso del Seicento vi si cominciò a costruire

²⁴⁷ Bruzelius, *The Stones* cit.

²⁴⁸ I primi cinque capitelli partendo da ovest, e l'ultimo sul lato opposto sono antichi; ne segue uno a crochet, trecentesco, sul modello del quale furono fatti i due seguenti, opera di restauro.

²⁴⁹ Il 26 settembre 1488, ad esempio, un temporale portò gravi danni: «Et al poggio reale del I. S. Duca buctò muro assai in terra: ne portò la piena carri assai arbori in quantitate et annegò certi uomini a la Incoronata. Et la ecclesia de la Incoronata impleò in modo che non se ne potea entrare. L'acqua dava fino a la cona de lo altare: tucti li libri di quella ecclesia fece andare natando che erano de valore de ducati CCC et più che con gran fatica se racconciò». (Filangieri, *Documenti* cit., ed.

anche un palazzo al di sopra per iniziativa degli stessi certosini²⁵⁰, che raggiunse nel tempo l'altezza di quattro piani, e che oltre ad incombere pericolosamente con il suo peso, creando gravi problemi di stabilità, inglobò l'intera struttura, rendendola del tutto irricognoscibile. Anche il porticato, tamponato per motivi statici, rimase soffocato dal dislivello della chiesa rispetto alla strada, e dal riempimento progressivo dell'intercapedine (fig) . Il portale secondario, divenuto intanto l'accesso principale dopo l'inglobamento del sagrato nel cortile del palazzo, era stato avanzato di qualche metro, ed incorniciato da un protiro. Gli affreschi soffrirono in modo particolare di questa situazione, come testimonia Galante che ne deplorava nel 1872 lo stato di deperimento²⁵¹, nonostante che circa cinquant'anni prima il presidente dell'Accademia di Belle Arti Antonio Niccolini avesse già fatto presente la necessità di un tempestivo restauro²⁵². Nel corso dell'Ottocento la chiesa conobbe uno stato di particolare abbandono ed incuria, soprattutto in conseguenza della soppressione dell'Ordine dei certosini nel 1806 e dell'affidamento alla Confraternita di Santa Maria della Carità²⁵³. La vendita del portale maggiore alla Confraternita dei Bianchi, che, come si è detto, lo collocarono nella loro cappella al cimitero di Poggioreale, è quasi un simbolo della situazione di decadenza in cui l'edificio avrebbe versato per alcuni decenni. L'interno, intanto, come in molte altre chiese di Napoli, era stato rivestito nel corso del Settecento di decorazioni barocche. L'ignoto architetto aveva sostanzialmente rispettato la struttura interna: sebbene pareti e volte fossero stati ricoperti di stucchi, le finestre poligonali di cornici quadrate, l'intervento sulle murature si era limitato ad un'opera di rafforzamento di volte e pilastri. Nella navata secondaria erano poi stati eretti altari di stucco, l'altare maggiore sostituito con uno in marmi policromi. (fig)

Restituire l'ambiente all'originaria semplicità fu l'obiettivo principale della prima campagna di restauri, condotta tra il 1925 e il 1930 da Gino Chierici²⁵⁴: questi eliminò le pesanti decorazioni settecentesche e gli altari barocchi, di cui decise di conservare soltanto quello maggiore assieme alla balaustra perché «parve assai meglio mantenere quella espressione sincera e non volgare di arte barocca, anziché sostituire ad essa una fredda imitazione trecentesca»²⁵⁵. Fu poi rinforzata la struttura, le cui murature risultavano fortemente danneggiate dal peso dell'edificio soprastante: se i pilastri risultavano in ottime condizioni, le arcate, le volte della navata minore, comprese le nervature delle vele, e le pareti al di sopra degli archi presentavano gravi segni di schiacciamento. Si procedette quindi alla ricostruzione dei muri e delle volte, l'arcone

Napoli 2002, I, p. 160). Nel 1708 il procuratore di San Martino scrive ai deputati della Fortificazione lamentandosi per il fatto che un cordone di terreno fatto nella strada che cala dal ponte di Tappia verso l'Incoronata aveva deviato il corso antico dell'acqua piovana che si riversava così nella chiesa e negli ambienti dei sacerdoti (ASN, c. r. s., 2162, F 29 N. 14).

²⁵⁰ Del documento, datato 10 ottobre 1658, con cui si concedeva ai certosini la costruzione della fabbrica, è registrata da Pirozzi una copia nel fondo delle scritture di San Martino relative all'Incoronata. ASN, c. r. s. 2374, p. 286.

²⁵¹ Galante, *Guida sacra* cit., pp. 337-339.

²⁵² ASN, Ministero degli Affari Interni, Processi verbali delle tornate accademiche del 1824-1825, II Inventario, f. 2034, *Reale Accademia di Belle Arti. processo verbale della seduta de' 20 Gennaio 1825*, cc. 17-18. Dal verbale del 23 luglio 1825 successivo risulta che Costanzo Angelici tenne una relazione «sopra il Giotto ed in particolare sopra i dipinti a fresco di lui esistenti nella chiesa dell'Incoronata».

²⁵³ ASN, Prefettura di Napoli, serie opere pie. I serie n. 105.

²⁵⁴ G. Chierici, *Il restauro della chiesa dell'incoronata a Napoli*, in "Bollettino d'arte", II, 1929-1930, pp. 410-423.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 418.

absidale si dovette rifare completamente, così come molti tratti delle nervature delle volte. Le finestre vennero restituite al loro disegno originario, tranne che nei vani absidali, dove il materiale non risultò essere sufficiente. Si intervenne anche una prima volta sugli affreschi, ad opera del pittore Carlo Siviero. All'esterno si decise di creare un'intercapedine che ridesse respiro alle arcate del porticato, che fu isolato, e le cui colonne vennero rese più solide mediante l'inserimento di cilindri d'acciaio. Gli archi, però, compresi i bracci sottesi, si dovettero ricostruire completamente. Abbattuti la scala ed il protiro settecenteschi, il portale secondario venne ricollocato nella sua posizione originaria.

Un ambizioso progetto di sistemazione della chiesa, nonché dell'intera area circostante, venne presentato dall'architetto Guido Milone per conto della Società per il Risanamento al Comune di Napoli nel 1937²⁵⁶. Approvato dalla Soprintendenza ai Monumenti nel 1938, fu però subito accantonato. Esso prevedeva l'isolamento della chiesa dalle vecchie fabbriche e la creazione di una scenografica via di accesso (una rampa a tre curve intorno all'edificio), la copertura a tetto, la ricostruzione del campanile e della parte mancante del portico sul lato di via Medina, su quello anteriore alla chiesa, e su quello posteriore (su quest'ultimo lato, come abbiamo visto, il portico in realtà non era mai esistito). (fig.)

Nel corso degli anni cinquanta, con i lavori diretti da Graziana Del Guercio, si completò il recupero del monumento, che, sebbene ancora oggi risulti fortemente penalizzato dalla posizione al di sotto del livello della strada, venne però finalmente liberato dall'edificio soprastante, che era stato danneggiato durante la seconda guerra mondiale²⁵⁷. I lavori portarono alla luce l'originaria copertura a volte estradossate in battuto di lapillo, che, a giudicare anche dal ritrovamento di condotte per il convogliamento delle acque piovane, dovevano essere state concepite per essere visibili.(fig) Questo tipo di volte sono tipiche dell'architettura medievale della costiera amalfitana e compaiono anche nella certosa di Capri, fondata pare dalla stessa Giovanna nel 1371; si decise di nasconderle, sebbene a favore della loro conservazione a vista si espresse con decisione Roberto Pane²⁵⁸, in considerazione del fatto che dovettero essere state coperte molto presto, come risulta dall'affresco della cappella del Crocifisso, che ci restituisce l'immagine più antica del complesso. Alla stessa fonte figurativa la Del Guercio tornò quando si trattò di interpretare i risultati degli scavi attorno alla chiesa. Questi portarono alla luce le fondamenta del campanile all'altezza dell'abside, a base semicircolare, e di un'altra struttura, a pianta rettangolare e con resti di scala a chiocciola, all'altezza del portale principale, che la Del Guercio interpretò come un secondo campanile, che sarebbe stato aggiunto nel corso del XV secolo, o in ogni caso dopo la realizzazione dell'affresco suddetto, poiché in esso non compare. Venditti, che prontamente rilanciò questa ipotesi, osservò che la torre avrebbe sporto fortemente dal filo della facciata addossandosi al lato destro del portale, tanto da escludere che fosse stata prevista in quella posizione fin dall'inizio²⁵⁹. Ritengo però che più probabilmente nella struttura vada individuato il residuo delle costruzioni che furono sovrapposte o addossate alla chiesa, in ogni caso, però, già nel Seicento, poiché la struttura compare nella veduta Baratta del 1627. Oggi questi locali, sistemati nel corso degli anni novanta, non conservano più alcuna traccia di murature o di altri elementi trecenteschi. Dal piano inferiore di quello che doveva essere il campanile si accede attraverso una scala ad un piano superiore, e da questo al camminamento posto al di sopra del porticato. Una finestrina, oggi tamponata e visibile nell'abside, doveva evidentemente permettere di

²⁵⁶ G. Milone, *Completamento del rione Carità*, in "Problemi napoletani di urbanistica", 1, 1937, pp. 25-38.

²⁵⁷ Del Guercio *Il restauro* cit.

²⁵⁸ R. Pane, *Il restauro dell'Incoronata*, in "Napoli Nobilissima", 1, 1961, pp. 74-75.

affacciarsi dal campanile nella chiesa (fig.) . Del locale accessibile dal fondo della navata maggiore, il presunto secondo campanile, non rimane traccia della scalinata, ed è oggi adibito a deposito per la chiesa.

Dall'affresco appare invece un'altra torre che sorgeva sulla facciata anteriore del porticato, nella quale Bernich individuò la cappella di S. Maria de Jardeno, annessa al presunto tribunale su cui si credeva sorgesse la chiesa, e che invece non è affatto insolita in questo tipo di strutture porticate.

All'interno della chiesa la Del Guercio fece infine ricostruire le finestre sul loro originario piano d'imposta, eliminare le appositioni di intonaco fatte fare da Chierici, e completare i profili in tufo.

Furono in questo modo portati a termine gli interventi più urgenti, che avevano ridato visibilità e stabilità alla chiesa. Ma ancora molto rimaneva da fare: rafforzare ulteriormente le murature, la copertura, completare gli intonaci (fig) e risolvere il problema dell'umidità dell'ambiente, realizzare un impianto elettrico, ripavimentare la chiesa (fig.) (per la quale si scelsero mattonelle di cotto toscano), apporre infissi e vetri alle finestre, consolidare le volte e le nervature in piperno, in alcuni casi ricollocarle dopo pericolosi stacchi, sistemare gli ambienti annessi. Anche l'esterno necessitava ancora di cure, non solo nella pavimentazione, ma anche nella sistemazione della cancellata e della scala di accesso, del muro di contenimento, del sistema di scolo delle acque piovane, di un sistema di impermealizzazione del terrazzo sopra il porticato. Ulteriori danni furono arrecati all'edificio dal terremoto del 1980, che rese necessario rafforzare soprattutto il porticato, le cui colonne, già precedentemente lesionate a causa dell'ossidazione dei cilindri metallici apposti da Chierici, necessitarono di un intervento urgente. Puntellato l'edificio, le colonne furono smontate e i cilindri metallici sostituiti con collari non ossidabili. Nel porticato erano da rifinire il disegno degli elementi in pietra (spigoli, archi, basi, colonne etc.) e la loro pulitura. Questi interventi si operarono nel corso di numerose campagne, tra gli anni settanta e la fine degli anni ottanta²⁶⁰, durante le quali la chiesa rimase un cantiere non accessibile al pubblico. Negli anni Sessanta, ad opera dell'architetto Mario Zampino, il portale maggiore fu finalmente restaurato, integrato delle parti mancanti con marmi di Carrara e ricollocato; i vecchi battenti in legno, malridotti, furono sostituiti con dei nuovi. Gli affreschi, staccati e restaurati già nel corso degli anni sessanta, furono esposti a lungo in Santa Chiara, per essere ricollocati solo alla fine degli anni novanta. Si stentò anche molto nel far rispettare la struttura, la cui visibilità, già resa difficile dalla posizione sottoposta alla strada, era minacciata da attività abusive che vi si svolgevano nei pressi (un parcheggio, ad esempio) e che contribuivano anche a tenere sporca la zona: in particolare l'intercapedine era ridotta ad un perenne immondezzaio.

Come esito delle tante vicissitudini patite, l'edificio è giunto a noi mutilo di buona parte dell'ampio cortile che precedeva l'ingresso alla chiesa e della torre campanaria, e naturalmente, dopo i numerosi interventi, a cominciare da quelli settecenteschi, riportato ad uno stato che ci restituisce in ogni caso solo un'idea del suo aspetto originario.

La chiesa, non più adibita al culto religioso, è stata per alcuni anni accessibile solo in occasione di esposizioni ed attività culturali, e solo da un paio di anni è stata restituita ad una piena fruibilità.

²⁵⁹ Venditti, *Urbanistica* cit., pp. 791-797.

²⁶⁰ Le relazioni di questi restauri sono conservate presso la Soprintendenza per i Beni Architettonici ed Ambientali di Napoli. Si tratta di dieci faldoni, non segnati singolarmente, ma con la comune collocazione 9/166.

Ripercorrere la storia dei restauri va al di là di un intento puramente cronachistico, ma permette di chiarire molti aspetti problematici della situazione attuale della chiesa. La superficie dei pilastri, che appare grattata e ruvida, è stata in effetti raschiata dello spesso strato settecentesco di intonaco e stucchi. La diversa altezza delle loro basi, comprese quelle dei semipilastri della navata minore (entrambe le file, partendo dal fondo della navata verso l'abside hanno basi di altezza decrescente, anche se non esattamente corrispondenti ²⁶¹), può essere imputata agli interventi di pavimentazione degli anni settanta (fig). Il piano di calpestio originario della chiesa trecentesca è infatti osservabile nella zona absidale attraverso l'apertura di opportuni vani nel suolo, ed è di circa 15 cm al di sotto di quello attuale. Sono stati invece sicuramente rifatte le basi oggi non modellate o più basse di alcuni pilastri, quelle cioè del terzo e quarto della fila centrale, partendo dal fondo della navata. Ad un intervento di rafforzamento della struttura sono da ricondurre anche i pilastri ai due estremi della navata minore che, partendo dal suolo, si incassano nelle vele soprastanti, rompendo l'armonia delle volte (fig.). Inoltre il profilo in piperno delle lunette ogivali non segue perfettamente l'andamento dell'arco, e per di più, come in molti casi anche le nervature delle vele, affonda spesso nell'intonaco, e questo perché il suo spessore è maggiore di quello originario (fig): dove è possibile misurarlo, ad esempio sui muri della navata minore, è di circa 5 cm, e di ben 26 sulla parete di fondo della cappella del Crocifisso, dove infatti i semicapitelli risultano completamente coperti nei lati interni. Il maggiore spessore dell'intonaco attuale è testimoniato dalle foto dei restauri degli anni settanta-ottanta che mostrano le pareti nude e prive di qualunque rifinitura.

È invece riconducibile all'assetto originario della chiesa l'insolita situazione dell'abside maggiore (fig). La sua forma poligonale a cinque lati trova riscontro in quelle del Duomo, di San Domenico, di Santa Maria Donnaregina; le pareti sono scandite da colonnine interrotte da due ordini di capitelli. Le anomalie si riscontrano in primo luogo nell'andamento circolare dei due lati che convergono verso la parete di fondo, per il quale non è possibile individuare alcun precedente: che non si stesse sperimentando una nuova soluzione, ma che effettivamente dovette essere intervenuto qualche cambiamento, o problema in corso d'opera, è provato dal fatto che i capitelli in quel punto non assecondano affatto la curva dei due lati (fig.). A ciò si aggiunga la strana soluzione adottata per la volta, scandita da due archi trasversali, in cui convergono in due diverse chiavi di volta, lasciando libera una fascia intermedia, le colonnine anteriori e quelle posteriori, costituendo in tal modo due nuclei distinti (fig.).

Gli edifici con pianta a due navate

I. Il dibattito storiografico e la chiesa dell'Incoronata

(figg.) La pianta a due navate disuguali risponde ad una tipologia diffusa in molte strutture ospedaliere, dove, come si è detto, la fila centrale di pilastri svolgeva una duplice funzione, statica e di scansione degli spazi. Le annesse cappelle o

²⁶¹ Partendo dal semipilastro del fondo della chiesa, considerando i pilastri divisori delle navate e fino al semipilastro tra le due absidi, le dimensioni in altezza delle basi sono rispettivamente cm. 26, 33, 12, 13, assenza della base. Parallelamente, le basi dei semipilastri de muro della navata minore sono di cm 29, 27, 27, 16, assenza della base.

chiese, soprattutto quando poste in stretta continuità con la sala, ne rappresentavano quindi anche nella pianta la naturale prosecuzione. La soluzione in generale è tutt'altro che rara, negli ambienti religiosi, come in quelli laici (aule di palazzo, sale capitolari²⁶², refettori e altri tipi di strutture utilitarie come i *collegia* universitari). Sembra però che non sia possibile individuare per esse una giustificazione univoca, come neppure stabilire se sia stata l'architettura profana ad ispirarsi alle tipologie sacre o al contrario, quella religiosa a proporre modelli laici. Il panorama frammentario emerso dagli studi particolari sui singoli edifici ha in tal modo scoraggiato la storiografia da qualsiasi tentativo di ricostruzione generale, soprattutto sul problema delle origini di questa particolare pianta.²⁶³

A differenza dell'area orientale, rari sono in occidente i casi delle chiese a doppia dedicazione, che si limiterebbero a quelli di SS. Ulrich e Afra ad Ausburg, S. Juan de la Peña in Aragona e SS. Lorenzo e Pancrazio a Cagliari²⁶⁴, mentre in Italia alcune di esse, concentrate in Lucania e risalenti all'XI secolo, si giustificerebbero con la convivenza del rito greco e quello latino²⁶⁵. Più frequente è la scelta delle due navate da parte degli ordini mendicanti, che è stata variamente interpretata come una precisa volontà, una necessità ispirata alla liturgia o dovuta a ragioni contingenti²⁶⁶. Schenkluhn ha ad esempio letto il rapporto tra ospedali, *collegia* e chiese in chiave di dipendenza degli ultimi due dai primi: i domenicani, che principalmente si orientarono verso questa soluzione, avrebbero voluto cioè rinnovare le tipologie dei propri edifici religiosi, ispirandosi a modelli che richiamassero la vocazione assistenziale e la tradizione intellettuale dell'ordine²⁶⁷. Gli ospedali avrebbero infatti funto da modello anche per le sale universitarie: il rapporto tra queste istituzioni poteva essere molto stretto. Alcuni ospizi, come quello di Notre-Dame a Parigi²⁶⁸, accoglievano studenti indigenti che svolgevano in cambio alcuni compiti affiancando gli *infirmarii*. I domenicani a loro volta giocavano un ruolo importante nella vita delle università: la facoltà di Legge di Bologna tra l'inizio del '300 e il '500 utilizzava la chiesa del convento di San Domenico come luogo per le assemblee generali, per le inaugurazioni dell'anno accademico, l'elezione del rettore e per i consigli. A Parigi, e per imitazione anche a Tolosa, l'università si serviva della sala capitolare del convento per le lezioni e del refettorio per le assemblee.

²⁶² H. Stein-Kecks, *Der Kapitelsaal in der mittelalterlichen Klosterbaukunst. Studien zu den Bildprogrammen*, Berlin 2004, passim: sale capitolari a due navate si osservano ad esempio nei conventi di Santa Caterina ad Ausburg (p. 205), San Nicola e Medardo a Brauweiler (p. 223), Santa Trinita a Vendôme (p. 362), San Giovanni a Stralsund (p. 344).

²⁶³ In proposito cfr. ad esempio M. Piacentini, *Nota sulle chiese a due navate*, in "Palladio", XIX, 1941, pp. 126-132 con bibliografia precedente.

²⁶⁴ R. A. Sundt, *The Jacobin church of Toulouse and the origin of its double-nave plan*, in "Art Bulletin", LXXI, 989 pp. 185-207, qui nota 9 p. 187.

²⁶⁵ A. Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale. Campania Calabria Lucania*, Napoli 1967, pp. 342-344.

²⁶⁶ Per l'architettura degli ordini mendicanti, e più in particolare domenicana, oltre al già citato studio di Schenkluhn, cfr. C. Bozzoni, *L'edilizia degli ordini mendicanti in Europa e nel bacino del Mediterraneo in Lo spazio dell'umiltà*, atti del convegno di studi sull'edilizia dell'ordine dei minori (Fara Sabina 3-6 novembre 1982), Fara Sabina 1984, pp. 275-326; per un quadro d'insieme cfr., con relativa bibliografia, M. Rigetti Tosti Croce, *Domenicani. Architettura*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, V, Roma 1994, pp. 678-691.

²⁶⁷ Schenkluhn, *Ordines Studentes* cit., pp. 62-68.

²⁶⁸ K. Rückbrod., *Universität und Kollegium. Baugeschichte und Bautyp*, Darmstadt 1977, pp. 30-40.

Nel dibattito sui modelli per i *collegia* universitari la critica non è però unanime nell'individuare modelli religiosi ed ospedalieri, in parte propendendo piuttosto per quelli civili²⁶⁹, o, in posizione intermedia, per una progressiva emancipazione dai primi nel corso del Duecento e quindi l'affermarsi di una tipologia che se ne distinse anche architettonicamente²⁷⁰.

Tra le fondazioni domenicane un esempio precoce della ripresa del modello ospedaliero sarebbe rintracciabile nella chiesa di Saint-Jacques di Parigi, quasi completamente distrutta durante la Rivoluzione, le cui vicende non sono ancora chiare, ma secondo alcuni fu fondata alla metà del Duecento a partire da una preesistente struttura a due navate e chiostro. La chiesa, che avrebbe occupato i locali dell'ospizio, ha a sua volta ispirato le fondazioni di Tolosa ed Agen, che, anch'esse sedi di prestigiosi *studia*, hanno voluto imitare la casa parigina e al tempo stesso porsi in concorrenza con essa²⁷¹.

Ad esigenze di tipo liturgico e di organizzazione del culto si appella invece Krautheimer²⁷², che, considerando le difficoltà di visibilità dell'altare in una chiesa con una fila centrale di colonne, ha interpretato la seconda navata come luogo di preghiera dei frati e non di culto, anche se pare che la predicazione nei tempi più antichi dell'ordine avvenisse principalmente fuori della chiesa, all'aperto, o nelle cattedrali. A proporre invece un ricco ventaglio di situazioni contingenti e varie di caso in caso è Sundt che, analizzando in particolare l'episodio di Tolosa, accantona le teorie liturgiche, sociali ed educative, e vede nelle due navate l'esito di una serie di ragioni strutturali ed economiche, legate alla povertà iniziale dell'ordine, nonché alla topografia del luogo²⁷³. Pare infatti che lo schema, in ogni caso non molto diffuso²⁷⁴, solo raramente sia stato previsto fin dall'inizio e che spesso sia piuttosto il risultato di allargamenti avvenuti nel tempo con il crescere del numero dei frati e della comunità laica, oppure dell'utilizzo di strutture preesistenti, del perdurare di tradizioni costruttive locali, della volontà di creare interni con il minimo di frammentazione spaziale. Sull'uso della seconda navata del resto lo stesso Schenkluhn ritiene sia necessario considerare un ventaglio ampio di possibilità, legate al contesto locale: essa poteva essere destinata di volta in volta ad ospitare altari, sepolture, attività di preghiera, di predicazione, o essere riservata ai laici, soprattutto se consideriamo che in molti casi il coro non abbracciava le due navate, e che quindi l'altare maggiore non sempre era in corrispondenza di entrambe. A Tolosa, per esempio, si è scoperto che l'altare maggiore era collocato di fronte al coro dei monaci.

Un caso analogo si ha anche all'Incoronata, dove, sebbene entrambe le navate terminino in un abside con altare, quello principale è nella maggiore, anche in questo caso di fronte al coro dei sacerdoti. Nessun documento ci illumina invece sull'uso liturgico della seconda navata, se fosse riservata agli ospiti dell'ospedale, ai laici o agli altari privati.

²⁶⁹ H. Rashdall, *The Universities of Europe in the Middle Ages*, London 1936.

²⁷⁰ M. Kiene, *Die Grundlagen der europäischen Universitätsbaukunst*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 46, 1983, pp. 63-114.

²⁷¹ Schenkluhn, *Ordines Studentes* cit., pp. 72-76.

²⁷² R. Krautheimer, *Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland*, Colonia 1925, pp. 51-53 e 118-120.

²⁷³ Sundt, *The Jacobin church* cit.

²⁷⁴ Schenkluhn, *Ordines Studentes* cit., ha infatti osservato che solo 44 delle 300 chiese domenicane tedesche sono a doppia navata e Sundt, cit., ha calcolato che in Francia quelle che si possono definire strutturalmente tali (in cui cioè la navata non sia affiancata semplicemente da una navatella di servizio) sono 13 su 99, ma che di queste probabilmente solo quelle di Agen, Tolosa e Parigi furono progettate così.

II. *La “Grande Audience”, l’Incoronata, le chiese di Casimiro il Grande in Polonia*

Come abbiamo avuto modo di osservare, è difficile individuare una ragione univoca del ricorso alla pianta a doppia navata, ed è quindi operazione rischiosa cercare di individuare rapporti tra costruzioni più o meno coeve in termini di derivazione o influenza reciproca. Tuttavia non può non destare interesse osservare che tra il 1342 e il 1352 venne costruita ad Avignone, per volontà di Clemente VI, la nuova sala dell’Udienza (in sostituzione di quella fatta erigere da Giovanni XXII) che ospitava le cause del tribunale della Rota. La struttura è scandita in due navate divise da cinque colonne ed in quella minore i giudici prendevano posto in una tribuna di legno di forma circolare²⁷⁵, la *rota* per l’appunto (fig.). Sono questi gli anni del soggiorno in Provenza di Giovanna I che, in fuga dalla minaccia ungherese, poté poi tornare nel suo regno solo grazie all’appoggio e alla mediazione della Santa Sede, e non è difficile immaginare l’impressione che sulla giovane sovrana dovettero esercitare le ambiziose iniziative del pontefice, uomo colto, mondano e amante delle arti, e che più dei suoi predecessori mirò a radicare il papato in Francia, avviando grandiosi lavori di ampliamento del *Palais*²⁷⁶ e acquistando dalla stessa Giovanna, contessa di Provenza, la città di Avignone. La sala dell’Udienza si presentava come un simbolo dell’autorità e dell’infallibilità del giudizio papale, come sottolineato dalla decorazione pittorica realizzata da Matteo Giovanetti che prevedeva un tempo, oltre ai profeti delle volte, gli unici ad essersi conservati, la Crocifissione e il Giudizio finale, a ricordare le tappe della giustizia divina²⁷⁷. Pare che la forza di suggestione esercitata da questo edificio si possa verificare negli stessi anni anche nelle costruzioni promosse in Polonia da Casimiro il Grande, in cui la ripresa della pianta a due navate caratterizza molte chiese nell’area sotto il suo controllo diretto, ed in particolare in tre città fortificate, che rappresentavano un *security triangle* in cui era raccolta una popolazione di comprovata fedeltà al sovrano²⁷⁸(fig.). Che le costruzioni fossero associate alla presenza reale,

²⁷⁵ G. Colombe, *Au Palais des Papes d’Avignon. Recherches critiques et archeologiques. La rota de la Grande Audience*, in “Memoires de l’Academie de Vaucluse” XXI, 1921 pp. 1-12.

²⁷⁶ Sul Palazzo dei Papi di Avignone e le varie fasi del suo ampliamento cfr. L. H. Labande, *Le Palais des Papes et les monuments d’Avignon au XIV^e siècle*, Marsiglia 1925; D. Vingtain, *Avignon. Le Palais des Papes*, Paris 1978; *Monument de l’Histoire. Construire, reconstruire le Palais des Papes XIV-XX siècle*, catalogo della mostra (Avignone 29 giugno-29 settembre 2002), Avignone 2002. Per gli aspetti dell’organizzazione del cantiere cfr. F. Piola Castelli, *La costruzione del Palazzo dei Papi di Avignone 1316-1367*, Milano 1981; P. Dautrey, *Les chantiers de 1344-1345 à travers leurs comptes* in *Monument de l’Histoire*, cit., pp. 41-46; P. Bernardo, *Un chantier médiéval* in *ibidem*, pp. 47-53.

²⁷⁷ Cfr. E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1962 e più di recente E. Castelnuovo, *La pittura di Avignone capitale*, in *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte 1300-1377*, a cura di A. Tomei, Torino 1996, pp. 55-91.

²⁷⁸ W. C. Leedy, *The iconography of the double nave church scheme in 14th century Poland*, in *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l’art*, atti del XXII convegno internazionale di storia dell’arte (Budapest 1969), Budapest 1972, I, pp. 501-506, III, pp. 157-158.

sembrerebbe dimostrato dalla occorrenza di numerosi stemmi e ritratti del re apposti negli interni e sui portali. La scelta di riprodurre il modello avignonese è stata interpretata come la manifestazione esteriore di un intenso rapporto con la Santa Sede, che proprio Casimiro aveva interesse a promuovere come supporto a questioni politico-religiose interne ed europee, per cui si sarebbe tentati di leggere in una chiave analoga le scelte operate a Napoli nella chiesa dell'Incoronata. Tuttavia, sebbene l'idea di ricostruire collegamenti di questo tipo sia indubbiamente suggestiva, e in linea teorica neppure ingiustificata, visti gli intensi collegamenti che all'epoca i due regni intrattenevano con il papato, condividiamo la cautela di Paul Crossley, che nel suo studio dedicato proprio all'architettura di Casimiro il Grande preferisce individuare fattori locali e strutturali per le chiese polacche a doppia navata, ritenendo che non sempre si possano collegare tra loro fenomeni simili, ma che sia più proficuo individuare per ciascuno di essi le ragioni nel più immediato contesto di riferimento²⁷⁹.

L'interno della chiesa: altari, cappelle ed arredi nelle visite e negli inventari

Ignoriamo quale fosse l'aspetto della chiesa trecentesca, i suoi altari e le loro suppellettili, i polittici, gli affreschi votivi che forse ornavano le pareti. Per questi ultimi resta notizia solo di una 'Madonna con Bambino e corteo di angeli', forse una Madonna dell'umiltà simile alla *Mater omnium* di Capodimonte, sul fondo della navata minore, ancora visibile nel 1875.²⁸⁰ Gli inventari della chiesa venivano redatti dal priore di San Martino, essendo l'Incoronata libera dalla giurisdizione vescovile. Il più antico ad esserci arrivato è del 18 maggio 1525, dal titolo *De ecclesia Incoronatae et domibus coniunctis*,²⁸¹ che ci informa dell'esistenza di quattro altari nella chiesa, sebbene mai si accenni, come sempre in questi testi, ad affreschi o tavole, ma soltanto alle suppellettili liturgiche: quello maggiore, quello intitolato alla Madonna *subetus arcum dictae ecclesiae, a sinistra manu, in quo quotidie celebratur*, l'altare di San Giovanni Maggiore *qui fuit et est antiquum*. Altri due, al di sotto di altrettanti pulpiti, erano ai lati dell'ingresso al coro dei sacerdoti, quest'ultimo posto al centro della chiesa, seguito dal cimitero²⁸². Mai si parla di un tramezzo. Nel corso del Seicento il coro venne rimosso e collocato in posizione sopraelevata, al di sopra del portale maggiore, dove fu visitato nel 1699 dal priore don Severo Terracciano, che a tal proposito dice: «Accessit ad chorum ecclesiae qui positus est super eius ianuam magnam et observando libros permagnos dicti chori, mandavit illos resarciri ac refici cum omni

²⁷⁹ P. Crossley, *Gothic architecture in the reign of Casimir the Great*, Londra 1985.

²⁸⁰ *Inventario dei monumenti della chiesa dell'Incoronata e locali annessi*, Napoli 1875, ms. 160 della Biblioteca di Archeologia e storia dell'arte di Roma, p. 27^v.

²⁸¹ ASN, c.r.s., 2162 F29 N. 1.

²⁸² *Ibidem*, 2169, F2 N.48, documento del 21 giugno 1638, *Articoli iura et positiones super quibus sunt examinati testes in curia Archiepiscopali Neapolitana ad instantiam venerabili Monasterii Sancti Martini cartuniensis ordinis* in cui al punto 4 si legge: «Item come essendo successo che un altro sacrestano dell'istessa chiesa chiamato donno Thomaso Lambierto venne a morte, fu confessato nella stessa chiesa, e da li preti di essa ricevè il sacramento della eucaristia e della estrema unzione, quale pigliano dalla chiesa di San Martino e fu finalmente seppellito in detta Incoronata nella fossa in mezzo alla chiesa avante al coro propria autoritate».

diligentia et in ianua dicti chori mandavit apponi de novo telas ceratas ad evitandam... ventorum»²⁸³. L'inventario del 1875 registrava ancora la cantoria in questa posizione, con il palo nella navata maggiore²⁸⁴, posizione privilegiata per godere di una visione ravvicinata degli affreschi, come testimonia Galante²⁸⁵, e probabilmente anche punto di osservazione per Ramboux e per quanti nel corso dell'Ottocento ricavarono riproduzioni dal ciclo dei 'Sacramenti'. La cantoria, in legno dorato, era decorata con riquadri a rilievo con immagini di un vescovo in abiti pontificali, negli angoli teste di angeli, ai lati due medaglioni con angeli sulle nubi, e altri pannelli decorativi. Il parapetto esibiva invece piccoli riquadri scorniciati con santi certosini, stemmi e la 'Fuga in Egitto'. Si accedeva alla cantoria per mezzo di una scala di legno, attraverso cui si raggiungeva anche il palco dell'organo, che si trovava più sotto. L'organo era stato realizzato da Giovan Francesco Donadio tra fine Quattrocento e inizi Cinquecento²⁸⁶.

Intanto il 6 ottobre 1613 era stato concesso l'altare del Crocifisso, concessione rinnovata nel 1630 per altri sette anni²⁸⁷. Terracciano registra su questo altare «uno Crocefisso grande di legname co' altri due Crocefissi, cioè il buono e male ladrone similmente grandi. Due altre figure che rappresentano una S. Giovanni l'altra Maria». Il Crocifisso era della scuola di Giovanni da Nola, i ladroni di minor pregio, ma anch'essi databili al XVI secolo; i dolenti furono sostituiti nell'Ottocento²⁸⁸. Nell'inventario del 1699 risultano altri quattro altari, il maggiore, sul quale Terracciano comanda sia posto un nuovo baldacchino *decentioris formae* come quello antico, gli altari della Madonna, di San Bruno, di San Biagio.

In un inventario di epoca non specificata, ma databile tra Sei e Settecento, si registrano ben nove altari, il maggiore, quelli del *sacrum deum Infirmorum*, del Crocifisso, della Madonna *vulgo l'Incoronata*, di San Brunone, di san Gregorio Taumaturgo, di Maria Vergine *vulgo la Madonnina*, di San Biagio, di San Gennaro²⁸⁹.

L'inventario del 1739 registra solo le suppellettili della chiesa e della sagrestia²⁹⁰. Parte del materiale andò disperso nel 1809 quando Gioacchino Murat decretò di formare a Napoli una galleria di pittori napoletani, facendo raccogliere quadri provenienti da chiese e monasteri della città. Ne furono prelevati 18 anche dall'Incoronata, tra cui «3 quadri della scuola di Giotto sospesi nelle mura della chiesa»²⁹¹ sui quali non abbiamo altre notizie, né della loro iconografia né della loro sorte una volta lasciata l'Incoronata.

Il già citato inventario del 1875 è particolarmente dettagliato, e permette di tracciare un'immagine precisa di come appariva l'interno dell'Incoronata in questa data. Nella navata maggiore sono registrati il palo dell'organo, la cantoria, e sul lato destra la pila dell'acqua benedetta in marmo bianco, un altare *di fabbrica con scalino di marmo bianco* sul quale c'era la tavola con la 'Vergine ed il Bambino' di scuola napoletana del XVIII secolo, un altro altare di legno e la tela con la 'Morte di san Giuseppe', un coperchio di sepoltura con data al 1635, l'abside. Nella navata minore, oltre all'altare del

²⁸³ Ibidem, 2365, F 10 N 11.

²⁸⁴ *Inventario dei monumenti cit.*, p. 7^v.

²⁸⁵ Galante, *Guida sacra cit.*

²⁸⁶ Filangieri, *Documenti cit.*, V, p. 169.

²⁸⁷ ASN, c. r. s., 2045, p. 22^v.

²⁸⁸ *Inventario dei monumenti cit.*, p. 49^v.

²⁸⁹ ASN, c. r. s., 2365, F 10 N 7.

²⁹⁰ Ibidem, 2164 F7 N 27.

²⁹¹ F. Strazzullo, *Un progetto di Murat per una galleria di pittori napoletani* in "Napoli Nobilissima", II, 1962 pp. 29-39.

Crocifisso, altri quattro con altrettante tele: la ‘Visitazione’ (XVIII secolo), la ‘Vergine con il Bambino e i santi Donato e Biagio’ (scuola di Paolo de Matteis), la ‘Vergine con il Bambino e i santi Giovanni Evangelista e Gregorio Taumaturgo’, la ‘Decollazione di san Gennaro’ di Domenico Guarino (XVIII secolo). Murate nella parete di fondo si segnalano per la prima volta sette coperchi di sepolture, un tempo sul pavimento della chiesa e ricoprono un ampio arco di tempo, dagli anni vicini alla fondazione della chiesa, al Cinquecento: Tommaso di Giovanni (†1380), ignoto (†1373), Polissena Capuana (†1402), Tommaso Rocca Viaria e Isabella Suliana (†1430), Antonio Orzenello (†1528), Tistano Lopez Dox e Caterina Cortes (†1544). (figg) Si descrivono anche gli affreschi della prima campata e quelli della cappella del Crocifisso.

L’immagine più antica dell’interno dell’Incoronata è del 1839, una stampa di C. Cataneo nella rivista *Omnibus Pittoresco*, posta a corredo di un articolo di Scipione Volpicella sull’Incoronata²⁹² (fig.). La navata maggiore è ritratta a partire dalla metà della terza campata (non si vede quindi la cantoria) e sono riprodotti l’altare maggiore, i banchi per i fedeli. Sulla parete destra figura l’altare di cui si parla nel 1875, ma sormontato da una Crocifissione scolpita. Sul lato sinistro, addossati al terzo pilastro un altare sormontato pare da una lastra con personaggio a mani giunte, ed un altro altare con nicchia sul lato interno dello stesso pilastro.

I portali dell’Incoronata fra tradizione e “revival neoromanico”

I. I portali napoletani nel Trecento. Cenni tipologici

I due portali dell’Incoronata meritano un’analisi specifica poiché, sebbene si collochino in un rapporto di continuità con la tradizione dei portali trecenteschi napoletani ed in sintonia nella struttura generale con quelli coevi, presentano, relativamente all’apparato decorativo, un’innovazione. Nella loro struttura essi esibiscono i canonici stipiti lisci che sorreggono un architrave sormontato da lunetta ogivale, modello che affonda le sue radici nella tradizione dei portali dell’Italia centro-meridionale (figg). Lo spazio della lunetta doveva solitamente prevedere una decorazione scultorea (come si vede nel portale maggiore del duomo²⁹³) o dipinta, sebbene nella maggior parte dei casi le pitture documentate siano di età moderna, essendo andate perdute, a causa dell’esposizione all’esterno, quelle antiche. È il caso ad esempio di Santa Chiara, di San Lorenzo (l’affresco, oggi sbiadito, era opera di Angelo Mozzillo e rappresentava il martirio di San Lorenzo²⁹⁴) di Sant’Antonio Abbate (il titolare della chiesa vi figura benedicente; la decorazione settecentesca dovette riprendere quella medievale). Alla certosa di San Giacomo a Capri si è invece conservato, protetto dall’atrio,

²⁹² S. Volpicella, *La chiesa dell’Incoronata*, in “*Omnibus pittoresco*”, II, 1839, pp. 20-22. La stampa di C. Cataneo è a p. 19.

²⁹³ L’assetto attuale del portale è frutto delle campagne decorative di Tino di Camaino nella prima metà degli anni Venti del Trecento e dei successivi interventi di Antonio Baboccio ai primi del Quattrocento, che si resero necessari in seguito al terremoto del . Cfr. F. Aceto

l'affresco considerato di un seguace di Niccolò di Tommaso, in cui il fondatore, Giacomo Arcuccio, offre, con la partecipazione di tutta la sua famiglia in preghiera, un modellino della chiesa alla Vergine col Bambino tra una schiera di angeli musicanti e i due santi protettori²⁹⁵ (fig.).

Il modello che abbiamo descritto nelle sue linee fondamentali, e che in alcuni casi troviamo in un'estrema semplicità di disegno (ad esempio nel portale meridionale del duomo, in San Pietro a Maiella (fig.), in San Francesco ad Eboli) si presta anche ad una serie di varianti decorative, strutturali e coloristiche. A San Lorenzo (fig.) (1324), la profonda strombatura e l'architrave spezzato, in cui De Rinaldis vide una *ripresa di poco pregio dell'arco sotteso*, e che infatti oggi si ritiene ispirato proprio a soluzioni dell'architettura funeraria toscana²⁹⁶, non ebbero seguito a Napoli, mentre una vivace policromia accomuna i portali di San Domenico (fig.) e Santa Chiara (fig.): nel primo gli stipiti polistili con battenti a losanga e a croce in marmo su fondo nero, si alternano con due fasce lisce di porfido rosso tra le modanature e percorrono la linea del portale continuando nella lunetta, dove si inserisce una ghiera con figure a bassissimo rilievo di apostoli ai lati di Cristo benedicente entro cornicette polilobate. La struttura, in cui Caroline Bruzelius ha visto rispetto agli altri una certa tendenza classicizzante che la avvicinerrebbe, sebbene con una maggiore semplicità decorativa, alla porta del battistero di Siena²⁹⁷, era originariamente sormontata da una cuspidata con decori vegetali, interrotta ora nel suo vertice dalla cupoletta del pronao di età barocca²⁹⁸. Il portale maggiore di Santa Chiara, generalmente indicato come uno dei migliori esempi di decoro architettonico a Napoli, per la sua eleganza, l'armonia delle proporzioni e la finezza degli intagli, esibisce invece una sobria alternanza di fasce orizzontali di porfido, rossiccio portasanta e giallo venato di Siena.

In tutti e tre i casi i capitelli presentano una decorazione vegetale che in San Lorenzo raggiunge un grado di grande astrazione e stilizzazione, mentre le fasce degli stipiti terminano con archetti trilobi a Santa Chiara e a San Lorenzo. L'architrave ospita per lo più gli stemmi, a rilievo (Santa Chiara) e probabilmente dipinti o a mosaico a San Lorenzo,

²⁹⁴ Per le pitture delle lunette di Santa Chiara e San Lorenzo cfr. A. Maresca di Serracapriola, *Battenti e decorazione marmorea di antiche porte esistenti in Napoli*, in "Napoli Nobilissima", IX 1900, pp. 1-9.

²⁹⁵ Per l'affresco cfr. Bologna,

²⁹⁶ Bruzelius, *The Stones* cit., p. 161.

²⁹⁷ Ibidem. Tra gli artisti senesi attivi a Napoli nella prima metà del Trecento ricordiamo, oltre Tino di Camaino, impegnato come scultore al servizio della corte e dell'alta nobiltà del Regno e come architetto alla Certosa di San Martino, sono attestati Lando di Pietro (cfr. Venditti, *Urbanistica* cit., p. 826 per il dibattito sui tempi e l'attività del maestro a Napoli; Bruzelius, *The Stones* cit., p. 163, secondo la quale l'artista avrebbe lavorato per gli Angioini tra il 1324 e il 1334, ma che esclude la sua partecipazione al portale di San Domenico) e Ramo di Paganello che lavorò al servizio di Bartolomeo di Capua per il quale si recò ad Orvieto per procurare maestranze e materiali (S. Savarese, *Il portale trecentesco della chiesa di S. Domenico in Napoli*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Catania 1981, pp. 131-145).

²⁹⁸ I portali laterali della chiesa di san Domenico Maggiore furono eliminati già nel corso del Cinquecento, quando si eressero le cappelle di Andrea Carafa e la simmetrica della famiglia Muscettola. Il pronao collegò i due corpi aggettanti sulla facciata in un insieme più organico. In seguito al terremoto del 1456 compaiono addossate agli stipiti due virtù (oggi nel chiostro) provenienti molto probabilmente da sepolcri smembrati. cfr. S. Volpicella, *Principali edifici della città di Napoli*, Napoli 1847, p. 331; Maresca di Serracapriola, *Battenti e decorazione* cit., p. 5; O. Morisani, *Tino di Camaino a Napoli*, Napoli 1945., pp. 81 e 121.

dove figuravano le insegne di Bartolomeo di Capua, committente anche del portale di San Domenico²⁹⁹, laddove all'Incoronata figurano gli angeli che reggono la corona di spine, mentre gli stemmi sono collocati negli angoli tra architrave e stipiti. La decorazione scultorea è concepita, come si è visto, in funzione esclusivamente decorativa, dimensione in cui si possono inserire anche i pochi rilievi figurativi: l'agnello sul coronamento dell'arco del portale di San Pietro a Maiella, il San Lorenzo benedicente e l'angelo dello Spirito Santo a San Lorenzo, le figure degli apostoli e di Cristo nel fregio della lunetta a San Domenico che nel loro bassissimo rilievo, nello stiramento e nella deformazione cui sono stati sottoposti affinché assecondino l'andamento dell'arco, non vanno al di là di un mero fregio ornamentale. Lo stesso discorso si può estendere ai rilievi dei santi Giacomo e Giovanni Battista del portale della certosa di Capri (fig), che occupano l'angolo d'innesto tra stipiti e architrave, e a quelli di Sant'Antonio abate e San Biagio a Nola(fig): rilievi scolpiti svincolati da qualsiasi rapporto organico con l'architettura e come sovrapposti, non integrandosi con essa, e non occupandone parti sensibili.

Questi ultimi portali, che si collocano come quello dell'Incoronata negli anni settanta, con il loro schema ogivale a fascia piana, con semplice ed esile cornice esterna, l'architrave liscio e le piccole mensole sotto l'architrave, esprimono una tensione verso una forma più sobria e "classica"³⁰⁰: comune è il rifiuto totale delle modanature gotiche, che persistono solo all'Incoronata, nella cornice dentellata che percorre l'intero disegno del portale.

II. Il portale maggiore dell'Incoronata

Le vicissitudini patite dal portale maggiore sono note: venduto dai monaci certosini alla Congrega dei Bianchi, fu trasferito al cimitero di Poggioreale di Napoli ad ornare una cappella e rimontato, dopo i restauri in seguito ai danni subiti durante la seconda guerra mondiale, nel 1961. L'epoca del suo smontaggio dovette essere posteriore al 1836, anno cui risale l'incisione del *Poliorama Pittoresco* che lo ritrae ancora *in situ*³⁰¹, e, a causa degli edifici che avevano inglobato la chiesa, interno ad un cortile (fig.). La stampa, in cui l'autore volle inserire come nota di costume anche un personaggio in abiti tipici, offre un'indicazione preziosa per ricostruire l'ambiente in cui si era venuto a trovare l'ingresso della chiesa, ma è poco precisa, anche per le sue ridotte dimensioni. I disegni del Ramboux³⁰², permettono a loro volta di integrare solo in parte le porzioni oggi mancanti (fig.). La riproduzione sommaria dei dettagli, appena

²⁹⁹ Alla committenza del nobile napoletano si ascrivono anche lo scomparso portale di Sant'Agostino alla Zecca, la chiesa di Santa Maria di Montevergine a Capua e a Napoli (Monteverginella), sul cui portale prima delle trasformazioni del 1588 Giovanni Antonio Summonte vedeva dipinta l'immagine del fondatore in atto di offrire la chiesa alla vergine (*Historia della città* cit., II, p. 381). Morisani, *Tino di Camaino* cit., pp. 11-12 ritenne probabile che a San Lorenzo lavorassero le stesse maestranze orvietane impegnate nella decorazione del palazzo del nobile, guidate da Ramo di Paganello. Sulla figura di Bartolomeo di Capua, ed in particolare sul suo ruolo di patrocinatore di imprese architettoniche, cfr. Bruzelius, *The Stones* cit., pp. 158-163.

³⁰⁰ Venditti, *Urbanistica* cit., p. 801.

³⁰¹ V. Morgigni Novella, *La chiesa dell'Incoronata*, in "Poliorama Pittoresco" I, 1836, pp. 171-172. L'incisore è F. Molino.

³⁰² Il disegno del portale principale della chiesa dell'Incoronata figura tra le *Ansichten von Orten historischer Bedeutung* nel primo volume degli *Umrissen und Durchzeichnungen* (p. 30 n. 166) accompagnato, nella didascalia, dalla menzione degli affreschi conservati nella chiesa.

schizzati, rende per lo più impossibile l'identificazione dei soggetti delle mensole accanto ai capitelli, mentre si intuisce la sagoma di un agnello in cima al coronamento dell'arco, e si ha un'ulteriore conferma della presenza di un affresco nella lunetta, che risulta anche nell'incisione del *Poliorama*, in cui dovevano figurare un personaggio in trono e due inginocchiati. Lo Schulz, che vi vedeva un dipinto moderno, ipotizzava che originariamente doveva esserci un'immagine della Madonna³⁰³.

Nella sua struttura il portale è stato concepito secondo una grande chiarezza e semplicità compositiva e il rapporto tra architettura e parti decorative risponde ad una precisa scelta di equilibrio: i due stipiti lisci, su cui si innestano la lunetta e l'architrave sono intervallati da un'unica fascia dentellata e chiusi all'esterno da esili semicolonne; le lastre scolpite nella zona inferiore e all'altezza dell'architrave, lasciano libere le fasce intermedie.

La novità è però nei rilievi dei capitelli e delle mensole (figg.) che presentano temi al tempo stesso simbolici (la raccolta dell'uva e la caccia alludono alla passione di Cristo e alla lotta contro il male) e narrativi, richiamando la tradizione dei portali romanici nei repertori figurativi come nella logica della loro composizione (essi occupano cioè le parti sensibili del portale, integrandosi con l'architettura) e persino nella condotta stessa del rilievo.

Occorre a questo punto però fare una preliminare distinzione tra le parti, in cui si possono individuare almeno due diverse campagne di decorazione. Le mensole del lato sinistro con le scene di vendemmia ed il Cristo benedicente sull'apice dell'arco sono da rimandarsi alla prima fase di lavori, quella cioè degli anni sessanta-settanta, come confermato dallo stile dei rilievi, che trova riscontro nella produzione delle botteghe della seconda metà del secolo. A questo momento risalgono forse anche le parti decorative, quelle cioè delle mensoline del lato interno del portale, e le formelle nel livello inferiore con motivi vegetali, che con il loro modellato secco ed inciso erano parti secondarie e prodotte in serie. Gli angeli che al centro dell'architrave reggono la corona di spine, e i rilievi della mensola destra presentano un evidente scarto stilistico rispetto al resto della decorazione (fig.). I fregi vegetali in cui si animano le scene di caccia con il loro turgore, la linea sinuosa del contorno, il loro emergere dal fondo quasi a tutto tondo accartocciandosi, si distinguono da quelle della mensola accanto, dallo sviluppo parallelo al piano, e piatto nel modellato. Qui i personaggi, atoni e tozzi, posti in fila con scansione ritmica fra i tralci della vite, non hanno nulla in comune con i più agili aggraziati ed espressivi Sansone con il leone, il cavaliere con il cocodrillo, ed il cacciatore, che si muovono con tutt'altra padronanza del senso spaziale. Come gli angeli, dalle figure snelle su cui si appoggia morbido il panneggio, i volti sereni, i capelli che si aprono ai lati folti e si raccolgono in basso in due vaporose nuvole, essi respirano un clima culturale più avanzato, e si possono accostare agli angioletti reggi stemmi del Codice di Santa Marta, confezionato tra il 1436 e il 1440³⁰⁴, ed in particolare quelli dei maestri di Pere Roig de Corella e Arnau Sans (fig.).

L'esigenza di un intervento sul portale a distanza di pochi decenni potrebbe essersi presentata all'indomani dei furiosi combattimenti che per circa un ventennio (1423-1442) interessarono Napoli prima della vittoria di Alfonso d'Aragona,

³⁰³ H. W Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, III, Dresden 1860, pp. 82-83.

³⁰⁴ La datazione proposta da P. Leone de Castris, *Il Codice di Santa Marta: miniatura e pittura nella Napoli angioina, aragonese e vicereale*, in "Napoli Nobilissima" V, 2002, pp. 88-99 (cui rimando anche per la ricca bibliografia sull'argomento) ha trovato conferma nei recenti accertamenti documentari di Di Meglio, *La Disciplina di S. Marta*, cit.

che il 26 febbraio 1443 entrò trionfante in città. Si sa che molti edifici nel largo delle Corregge subirono gravi danni, per cui non è difficile immaginare che anche la chiesa dovette esserne stata interessata³⁰⁵.

Lo sviluppo bidimensionale con cui si annoda il tralcio di vite nel capitello sinistro e con cui si muovono uccelli beccanti e uomini dediti alla vendemmia non è però da imputarsi all'imperizia del modellatore, configurandosi piuttosto come un esplicito richiamo alle *rotae* abitate della tradizione romanica reinterpretate con una certa maggiore libertà dallo schematismo. Il tralcio che nasce solitamente dalla bocca di qualche personaggio o da un vaso, come qui. Vaso sormontato da un contadino, che sembra al tempo stesso usarlo per riporvi l'uva (fig.). Il capitello destro, invece, che molto probabilmente dovette riproporre il rilievo trecentesco rovinato, supera con ancora maggiore scarto il lontano modello: i tre guerrieri, che nulla più hanno della ritmica scansione e schematismo delle reiterazioni medievali delle immagini (si pensi ad esempio alle tre scene di caccia sull'architrave di Brindisi) danno l'impressione di combattimenti che avvengono nel folto di un bosco rigoglioso, ed in cui con grande naturalezza si combinano richiami alla realtà (il guerriero contro il coccodrillo in armatura quattrocentesca, e il più umile cacciatore della mensola in abiti più dimessi, che dovevano essere quelli dei poveri) e biblici (Sansone).

III. *Il portale minore*

Nella sua semplice struttura il portale minore, che non pare abbia mai subito spostamenti e che anzi, quando quello maggiore fu inglobato dall'edificio soprastante funse per alcuni secoli da ingresso principale, riprende nelle linee essenziali la tradizione dei portali trecenteschi napoletani. Anch'esso doveva esibire un affresco nello spazio interno della lunetta, mentre si conservano ancora l'agnello sul coronamento dell'arco, gli stemmi sugli angoli dell'architrave e le mensole (figg) . Sono proprio queste ultime a rappresentare il principale motivo di interesse del portale. Nella vegetazione che tradizionalmente decora queste parti si affacciano qui due volti, uno femminile sul capitello destro, uno leonino sull'altro. Essi fanno capolino tra foglie allungate dagli orli rialzati che nascono rispettivamente dai capelli e dalla criniera dei due personaggi. Il confronto tra le due mensole è complicato dal loro differente stato di conservazione, essendo il volto leonino poco leggibile. Lo scarto nella condotta stilistica dei decori vegetali delle due mensole non necessariamente è da imputarsi ad epoche distinte, ma semplicemente a diversi artefici. Queste parti risalgono probabilmente tutte all'originaria campagna di lavori, e rimandano alla soluzione messa in atto anche nel coevo sepolcro di Maria di Durazzo in Santa Chiara, che a sua volta si ispira ai capitelli del monumento di Carlo di Calabria nella stessa chiesa, dove dalle testine si sviluppa, assecondando però in questo caso l'andamento orizzontale del capitello, una rigogliosa vegetazione a foglie larghe.

IV. *Un revival "neoromanico"?*

³⁰⁵ Eadem, pp. 149-150.

Il carattere della decorazione scultorea dei portali dell'Incoronata nei suoi richiami alla tradizione romanica, nei temi e nella logica dell'impostazione della decorazione rispetto alla struttura architettonica, ha in quegli stessi anni paralleli significativi con altre esperienze napoletane e campane, che fanno ipotizzare una sorta di "revival" di gusto romanico.

In generale nella produzione scultorea, soprattutto funeraria, dell'ultimo trentennio del Trecento si assiste all'affermarsi di un carattere più ornato nella decorazione che si accompagna alla preferenza per strutture architettoniche più agili. Lo scarto con i decenni precedenti è particolarmente significativo nell'accostamento, nella chiesa di Santa Chiara a Napoli, del sepolcro di Maria di Durazzo († 1366) con quelli dei reali angioini ivi sepolti tra gli anni trenta e quaranta: il solido impianto dei sepolcri di Carlo di Calabria, Maria di Valois e Roberto I, è stato abbandonato in favore di un baldacchino in cui lo slancio ascensionale delle colonne è enfatizzato dagli avvitamenti che le percorrono, e l'arco centrale è impreziosito da delicati trafori (fig) . Negli anni settanta viene eretto il seggio vescovile di Bernardo de Rodez nel Duomo, i cui capitelli anteriori esibiscono personaggi e animali che, muovendosi tra una ricca vegetazione, assecondano la struttura del capitello, adattandosi ai due blocchi in cui esso è composto, e persino alla sua bidimensionalità, non lasciando sporgere alcun elemento (figg) . In quegli stessi anni veniva confezionato, nella cripta del duomo di Scala (SA), un grandioso monumento in stucco per il nobile Antonio Coppola. Un incredibile brulichio di figure anima la parete di fondo della camera sepolcrale e l'intera architettura del baldacchino è percorsa di ricchi motivi decorativi. Infine, la mensa dell'altare maggiore di Santa Chiara e quella della prima navata a destra (databili) esibiscono uno straordinario repertorio di rilievi (decorativi e figurativi) che variano per ciascuna delle colonne e dei pennacchi degli archi, e sembrano attingere alla più fantasiosa e ricca tradizione romanica: mascheroni che vomitano rami vegetali, lotta di animali, turgidi *crochet*, tralci di vite o decorazioni a lacunari. (fig.)

CAPITOLO VI

Il ciclo figurativo: una lettura complessiva

Introduzione

La difficoltà nell'interpretazione di un programma figurativo come quello dell'Incoronata è dovuta al suo carattere frammentario, che non ne consente una facile contestualizzazione. Gli episodi delle 'Storie Bibliche' che si dispiegano sulle pareti al di sotto della volta dei 'Sacramenti' sono state ignorate dalle descrizioni di studiosi e compilatori di guide almeno fino alla seconda metà dell'Ottocento, quando divennero cioè oggetto di analisi da parte degli storici dell'arte, probabilmente perché il ciclo, oltre ad essere mutilo di parte delle scene che lo componevano, si presenta problematico per il suo carattere simbolico più che narrativo. A sua volta ciò che è ancora visibile nella prima campata doveva essere parte di una più ampia decorazione che interessava l'intera chiesa, come lasciano supporre le tracce di pitture nelle volte adiacenti (la seconda della navata maggiore e la prima della minore). Un elemento di ulteriore complicazione è rappresentato dalla Cappella del Crocifisso, abside della navata minore. Gli affreschi sono opera del cosiddetto Maestro di San Ladislao, che nei primi anni del Quattrocento dipinse le storie della Vergine negli spicchi della volta, e scene della vita di San Ladislao e l'affidamento del complesso ospedale-chiesa di Spina Corona ai certosini da parte di Giovanna I nelle pareti. Più che ultima fase dei lavori di dipintura, essi furono, come unanimemente ha ritenuto la critica, frutto di una campagna tardiva, dovendosi escludere che la decorazione fosse proseguita tanto a lungo in un edificio in cui la fondatrice aveva profuso un notevole impegno, e che tanto importante era per la sua immagine.

Sebbene della decorazione originaria resti ben poco, è possibile individuare una certa complessità di temi e livelli di lettura: uno di essi investe la fase trecentesca, l'altro riguarda invece quella successiva dei primi del Quattrocento. Due fasi distinte, quindi, ma perfettamente coerenti, collegate da una grande ricchezza di rimandi e che esprimono in maniera efficace la doppia destinazione dell'edificio. I temi ruotano tutti, infatti, attorno alla Corona di Spine, fonte della salvezza dell'uomo (in sintonia con la funzione ospedaliera della chiesa) e simbolo che conferisce santità alla regalità temporale della fondatrice. Il portale maggiore, attraverso le scene di caccia e di raccolta dell'uva, e l'agnello eucaristico da un lato, la corona di spine sorretta dagli angeli sull'architrave, ne rappresenta una efficace sintesi concettuale.

La Passione di Cristo come fonte di salvezza

I. I cicli sacramentari e il Breviario di Belleville

La lista dei sette Sacramenti fu promulgata nel 1215 nell'ambito del quarto concilio lateranense, ma, sebbene la rappresentazione di singoli episodi abbia una lunga tradizione (soprattutto nei codici miniati, come ad esempio la Bibbia moralizzata di Toledo), non si può dire quando ne venne illustrata la prima serie completa. La coperta d'avorio del Pontificale di Metz (fine Duecento) ne conteneva solo sei, escludendo la Cresima. Pare comunque che le prime rappresentazioni "sintetiche" non siano anteriori agli inizi del Trecento: si ritiene che in assoluto la più antica sia quella del Breviario di Belleville, di cui tratteremo tra breve. Gli affreschi dell'Incoronata, oltre ad essere uno dei primi esempi

noti di ciclo sacramentario, ne sono sicuramente, tra le testimonianze superstiti, la prima trasposizione in pittura monumentale, cui seguirono gli affreschi della chiesa di Santa Caterina a Galatina e quelli di Sant'Antonio Abate a Priverno. Un illustre antecedente, ma in scultura, sono le formelle del Campanile del Duomo di Firenze, la cui ideazione e parte della realizzazione si devono a Giotto. Qui i sette Sacramenti, attribuiti da Kreytenberg allo scalpello di Maso di Banco³⁰⁶, sono inseriti in un ampio programma che attraverso i momenti della vita e del lavoro dell'uomo, le Virtù e gli astri, illustra una storia della salvezza. Eccetto che per il 'Matrimonio', più affollato, ogni dettaglio è focalizzato sull'azione sacramentaria, e i personaggi sono ridotti al minimo, con gesti gravi e solenni, il tutto a vantaggio di una grande icasticità di lettura. Ciascuno di essi è accompagnato poi da un'immagine simbolica che enfatizza il significato del sacramento: il 'Battesimo' da genio con torcia; la 'Penitenza' da una testa scarmigliata, immagine del peccato; la 'Cresima' da Ercole "ad indicare la forza che dal sacramento deriverà al piccolo milite cristiano"; l' 'Eucaristia' da una testa leonina che rappresenta la Chiesa; l' 'Unzione' da un'aquila simbolo dell'anima che si eleva al cielo³⁰⁷ (figg.). A partire dalla fine del Trecento, e con particolare successo tra XV e XVI secolo, il tema ebbe largo successo in Europa, soprattutto del nord, in codici miniati ed arazzi³⁰⁸, dove è sviluppato in relazione a quello della Passione di Cristo. Da un'interpretazione non del tutto corretta della *Summa Teologica* di San Tommaso, infatti, fu elaborata l'immagine della derivazione dei sacramenti dalle ferite di Cristo³⁰⁹, mentre in realtà, come meglio si comprenderà dalla lettura del passo relativo, il teologo intese dire che il sangue e l'acqua sono i simboli dell'efficacia della Passione del Redentore:

«Christus liberavit nos a peccatis nostris praecipue per suam passionem (...) unde manifestum est quod sacramenta Ecclesiae specialiter habent virtutem ex passione Christi, cuius virtus quodammodo nobis copulatur per susceptionem sacramentorum. In cuius

³⁰⁶ G. Kreytenberg, *The Sculpture of Maso di Banco*, in "Burlington Magazine" 121, 1979, pp. 72-76; Idem, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14 Jahrhunderts*, München 1984, pp. 56-78, qui pp. 75-78; idem, *La tomba di Gualtieri dei Bardi, opera di Agnolo di Ventura, e Maso di Banco scultore*, in *Maso di Banco. La cappella di san Silvestro*, a cura di C. Acidini Luchinat e E. Neri Lusanna, Milano 1998, pp. 51-60. Per i rilievi dei Sacramenti fino a quel momento era accettata la proposta di attribuzione di Luisa Becherucci (*I rilievi dei Sacramenti nel campanile del Duomo di Firenze*, in "L'arte", XXX, 1927, pp. 214-223) ad Alberto Arnoldi, autore delle statue dell'altare dell'oratorio del Bigello. Kreytenberg ha avanzato l'attribuzione a Maso dei rilievi, e del Mosè del Museo dell'Opera del duomo, sulla scorta del celebre passo di Ghiberti in cui si dice che il pittore «sculpì meravigliosamente in marmo», e del confronto con gli affreschi della cappella Bardi di Vernio in Santa Croce e della tomba di Tedice Aliotti in Santa Maria Novella (quest'ultima assegnata a Maso da W. R. Valentiner, *Orcagna and the Black Death of 1348*, in "Art Quarterly", XII, 1949, pp. 3- 29).

³⁰⁷ Venturi, *Storia dell'arte italiana* cit., IV, p. 540.

³⁰⁸ G. Leland Hunter, *The burgundian tapestries in the Metropolitan Museum*, in "Art in America" 57, 1907, pp. 185-186; H. C. Marillier, *The Ronceray tapestries of the Sacraments*, in "Burlington Magazine", 59, 1931, pp. 232-239; E. Panofsky, *Two Roger problems: the donor of The Hague lamentation and the date of the altarpiece of the Seven Sacraments*, in "Art Bulletin" 33, 1951, pp.33-40; W. Wells, *The Seven Sacraments tapestry. A new discovery*, in "Burlington Magazine" 101, 1959, pp. 97-105.

³⁰⁹ E. P. Baker, *The Sacrament and the Passion in medieval art*, in "Burlington Magazine" 66, 1953, pp. 81-89.

signum de latere Christi pendentis in cruce fluxerunt aqua et sanguis, quorum unum pertinet ad baptismum, aliud ad Eucharistiam quae sunt potissima sacramenta». (III, 60-72)

Diventa in ogni caso frequente l'accostamento dei sacramenti alla Crocifissione, di cui uno degli esempi più antichi è senza dubbio nel Breviario di Belleville (Bibl. Nat. Paris, mss. latin. 10483-4), interpretato da Frances Godwin proprio come *an illustration to the De Sacramentis of St. Thomas Aquinas*³¹⁰. Il codice, miniato da Jean Pucelle tra il 1323 e il 1326³¹¹, è un ufficio divino in due volumi (uno per l'estate e l'altro per l'inverno) destinato ad un convento di frati domenicani, passato alla famiglia Belleville e da questa, in seguito alla confisca dei beni di Olivier de Clisson e di sua moglie Jeanne de Belleville nel 1343³¹², al re Carlo V, nella cui biblioteca è ricordato nel 1380³¹³, per giungere infine, durante la Rivoluzione francese, alla Biblioteca Nazionale di Parigi dove è ancora oggi conservato³¹⁴.

Il testo si compone di un calendario e di un salterio. I due volumi ci sono giunti purtroppo mutili di gran parte delle illustrazioni: del calendario restano nel primo tomo solo i mesi di novembre e dicembre, nel secondo di gennaio e febbraio. Delle otto pagine miniate del salterio con la rappresentazione dei sette 'Sacramenti' e del 'Giudizio Finale' ne sono conservate sette nel primo volume (manca l'ultima), solo quattro ('Ordine sacro', 'Cresima', 'Matrimonio' ed 'Estrema unzione') nel secondo. È possibile integrare attraverso varie fonti le immagini mancanti. Il codice stesso offre al riguardo preziose indicazioni. Nei primi fogli del I volume è contenuto un testo che Kathleen Morand ha segnalato

³¹⁰ F. G. Godwin, *An illustration to the De Sacramentis of St. Thomas Aquinas*, in "Speculum", 26, 1951, pp. 609-614.

³¹¹ La datazione del codice viene inserita in questo arco temporale perché vi compare la Fête-Dieu che fu adottata nel 1323 mentre è assente la festa di San Tommaso, istituita nel 1326. Quattro furono i miniatori attivi nella decorazione del prezioso testo, i cui nomi sono noti attraverso due iscrizioni, entrambe nel primo volume, una a fol. 33, *Mahiet J. Pulcelle a bailliè XX et iii s. vi a*, l'altra all'ultima pagina: *Mahiet, Ancelet et Jean Chevrier*. Dei tre il più vicino a Pucelle è Ancelet, con il quale collaborò anche nella *Bibbia* di Roberto de Billyng (Paris Bibl. Nat. ms. latin. 11935). Anche Mahiet, a giudicare dai pagamenti (fol. 62, 268 e 300, note che evidentemente si trascurò di cancellare) dovette avere un ruolo significativo nell'impresa. La sua mano è quella che ha miniato anche la *Vie et miracles de Saint Louis* (Paris, Bibl. Nat. ms. français 5716). Pucelle dovette aver avuto la responsabilità della concezione dell'apparato decorativo ed aver fornito i modelli, ma è difficile rintracciare la parte a lui effettivamente attribuibile: i dettagli dei disegni, l'esecuzione pittorica, i colori dai toni ricchi e saturi non corrispondono alla maniera dell'artista. Cfr. Avril F., *Breviaire de Belleville*, in *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, catalogo della mostra (Galeries Nationales du Grand Palais 9 ottobre- 1 febbraio 1982) Parigi 1981, scheda n. 240 pp. 293-296. Altra bibliografia sul Breviario sarà citata nel corso del testo.

³¹² Per notizie sul codice e sulla sua storia cfr. V. Leroquais, *Les Bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*, III, Paris 1934, pp. 49-56; L. Delisle, *Les Heures dites de Jean Pulcelle*, Paris 1910, pp. 29-31; C. Couderc, *Les enluminures des manuscrits du Moyen Age (du VI au XV siècle) de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1927, pp. 69-70 e tav. XXXIX; H. Martin, *Les joyaux de l'enluminure a la Bibliothèque Nationale*, Paris-Bruxelles 1928 pp. 44-45 e pp. 103-104, tavv. LI-LIV. Ai contributi più recenti si rimanderà nel corso della trattazione.

³¹³ L. Delisle, *Recherches sur la librairie de Charles V*, Parigi 1907, I, pp. 187-190.

³¹⁴ La storia esterna del manoscritto è raccontata nelle prime ed ultime pagine dei due volumi: dopo essere stato acquisito da Carlo V fu ereditato da Carlo VI che lo donò al genero Riccardo II re d'Inghilterra. Passò poi ad Enrico IV, da questi allo zio Jean duca di Berry che a sua volta lo donò alla nipote Maria di Francia religiosa del convento di Poissy che lo lasciò ad un'altra monaca, Maria Jouvenel des Urbins, e divenne infine proprietà del convento, da cui fu confiscato durante la Rivoluzione francese.

come il più affascinante della storia dell'arte medievale³¹⁵, dal titolo *Exposicion des ymages des figures qui sunt u kalendrier et u sautier et est propement l'acordance du veil testament et du nouvel*, sull'identità del cui autore la critica è divisa tra coloro che ritengono si tratti del miniatore (Morand e Fréville³¹⁶) e coloro che invece credono sia un teologo domenicano (Panofsky e Smeyers³¹⁷). La sua importanza risiede non solo nel fatto che descriva le immagini, il che si rivela di notevole aiuto ai fini della ricostruzione delle miniature mancanti, ma soprattutto nel fatto che delinea un programma iconografico il cui significato complessivo è autonomo e parallelo al testo del breviario in sé, e che quindi va al di là di un ruolo meramente illustrativo. L'autore comincia col dire che è stato Dio a stabilire il Vecchio ed il Nuovo Testamento, per cui ha fatto in modo che il primo prefigurasse il secondo. Si rivela quindi necessario spiegare le concordanze delle immagini. Il calendario è scandito per ciascun mese dalla presenza di un apostolo (esecutore del Nuovo Testamento), cui un profeta consegna un mattone tolto dall'edificio della sinagoga (simbolo della chiesa del Vecchio Testamento) che finisce con il rovinare (fig.). Ognuno degli apostoli reca un'iscrizione con un articolo della fede, e le porte dietro di loro sono quelle della Gerusalemme Celeste, che grazie ad essi si è aperta ai fedeli. Segue a queste una pagina in cui gli apostoli costruiscono con le pietre della sinagoga la Santa Chiesa di Cristo, sotto il cui campanile si svolge l'Annunciazione di Maria. Nel giardino del Paradiso Terrestre dalla Croce di Cristo, *le fruit de vie*, sgorga un fiume che si divide in quattro per dare acqua al Paradiso. Il sangue dà origine invece a sette rivoli, alla fine dei quali ci sono i sette Sacramenti della Santa Chiesa, *de quoi elle est toute arroussee qui issirent et eurent vertu du coste ihesu crist* (dalla quale è innaffiata e che escono e traggono la loro forza dal costato di Gesù Cristo). Fuori al giardino è rappresentato il peccato di Eva, sotto la croce Maria e gli apostoli che recano cartigli con frasi tratte dal Nuovo Testamento e guidati da San Pietro con le chiavi del Paradiso. Segue la rappresentazione degli evangelisti con i rispettivi simboli e gli strumenti della Passione, tra i quali scorre il sangue di Cristo. La Madonna e san Pietro sostengono Gesù ai due lati, facendo appello ai credenti affinché si interrogolino su se stessi guardandosi in uno specchio.

Nelle miniature che occupano il *bas-de-page* del salterio ciascuno dei Sacramenti è accompagnato dal simbolo della virtù corrispondente e da una scena tratta nella maggioranza dei casi dal Vecchio Testamento, che illustra le conseguenze in cui incorre chi svia dal cammino tracciato dalla Grazia divina³¹⁸(figg.). Le sette virtù sono connesse ai sette Sacramenti secondo il testo di San Tommaso e corrispondono ai salmi della mattina di ciascuno dei sette giorni della settimana. Il Giudizio Finale, invece, a quelli della sera. È taciuto il significato delle miniature nelle iniziali, probabilmente esse sono a commento del salmo corrispondente. Lo schema è il seguente:

³¹⁵ K. Morand, *Jean Pucelle*, Oxford 1962, p. 11.

³¹⁶ Morand, *Jean Pucelle* cit.; M. de Freville, *Commentaire sur le symbolisme religieux des miniatures d'un manuscrit du XIV^e siècle par le miniaturiste lui-même*, in "Nouvelles archives de l'art française" 1874-1875, pp. 144-151.

³¹⁷ E. Panofsky, *Early Netherlandish Paintings*, I, Cambridge 1953, pp. 32-33; M. Smeyers, *La miniature*, Turnhout 1974, p. 57 n. 80.

³¹⁸ L'accostamento di storie tratte dal Vecchio Testamento con vizi e virtù è un tema ricorrente nei trattati moralistici medievali. Uno dei più celebri, *Le Somme le Roi*, è strutturato proprio in questo modo, proponendo ad esempio accanto alla decapitazione di Oloferne la Castità e a Giuseppe tentato dalla moglie di Putifarre la Lussuria. Le scene corrispondono in molti casi quelle del Breviario di Belleville, ma associate a differenti virtù. Cfr. H. Martin, *Le Somme le Roi*, in *Trésors des Bibliothèques de France*, I, Paris 1926, p. 43, fig. 12; Godwin, *An illustration* cit., p. 610.

SALMO	INIZIALE	SACRAMENTO	VIRTU'	VIZIO
Salmo 1	Re a tavola	Battesimo	Fede	Peccato originale
Salmo 26	Davide e Golia	Estrema Unzione	Speranza	Giuda impiccato
Salmo 38	Saul e Davide	Eucaristia	Carità	Caino e Abele
Salmo 52	Assalone	Ordine sacro	Prudenza	Re detronizzato
Salmo 68	Barca di Pietro	Cresima	Forza	Dalila e Sansone
Salmo 80	Davide danza	Matrimonio	Temperanza	Morte di Oloferne
Salmo 97	Prelato con cero	Penitenza	Giustizia	Condannato a morte

Un modo per recuperare figurativamente le immagini perdute è quello di servirsi dei codici che tra Tre e Quattrocento sono stati copiati dal Breviario di Belleville³¹⁹. Sono in tutto nove³²⁰, ma trattandosi per lo più di libri d'ore, contengono solo il calendario, ad eccezione del Breviario di Carlo V (1364-1370), l'unico a riprodurre il salterio attenendosi al modello di Pucelle, ma scegliendo la tradizionale iconografia dei mesi e dei segni dello zodiaco per il calendario. Dei Sacramenti quindi, oltre ad avere una doppia serie, disponiamo della miniatura mancante, quella del Giudizio Finale.

La fortuna di cui godette il Breviario di Belleville, tale da fungere da modello, come abbiamo visto, per tanti altri esemplari ancora un secolo dopo il suo confezionamento, non andrebbe a nostro parere trascurata nell'analisi di un'opera come il *retablo* di Bonifacio Ferrer al Museo de Bellas artes di Valencia. Qui la Crocifissione (ambientata in un rigoglioso giardino e attornata da formelle con i Sacramenti), il Cristo Passo tra la Madonna e san Giovanni, ed i martiri di santo Stefano e san Giovanni Battista dipinti nella predella, costituiscono i momenti culminanti di un percorso di salvezza, di cui l'annunciazione e il Giudizio Finale della cimasa sono l'inizio e il compimento, la conversione di san Paolo e il battesimo di Cristo nei pannelli laterali due esempi degli effetti della Grazia Divina. Non solo quindi la scelta degli episodi è quasi identica, ma nel codice come nel trittico il perno del programma figurativo è la sofferenza di Cristo, fonte di salvezza (attraverso i Sacramenti) e di giustizia. Bonifacio Ferrer, fratello di San Vincenzo, donò l'opera al monastero certosino di Porta Coeli presso Sagunto, in cui era entrato nel 1396. Divenuto generale dell'ordine, frequentò la curia avignonese di papa Benedetto XIII del quale fu rappresentante presso la corte di Carlo V. Non si conosce la data esatta della realizzazione del polittico: è stata avanzata finora la proposta di collocarlo negli anni del suo ingresso in convento, ma in via puramente ipotetica e senza alcun appiglio né esterno né di natura più strettamente storico-artistica. Senza escludere la possibilità che testi o tavole con un analogo programma abbiano avuto una diffusione ampia anche al di là della circolazione del modello di Belleville, colpisce in ogni caso la coincidenza della frequentazione da parte del committente proprio della corte del sovrano, che oltre a possedere il breviario, se ne fece fare anche una parziale copia.

³¹⁹ L. Freeman Sandler, *Jean Pucelle and the lost miniatures of the Belleville Breviary*, in "Art Bulletin" 66, 1984, pp. 73-96.

³²⁰ Libri d'ore di Giovanna di Navarra, opera dei continuatori di Pucelle (1329-1349 ca.) e di Iolanda di Fiandra (1353 ca.), Breviario di Carlo V (1370 ca.), Breviario di Martino d'Aragona (1398-1405 ca.), *Petites Heures* di Jean de Berry (1380-1390 ca.), *Grandes Heures* di Jean de Berry

II. Il tema della Passione all'Incoronata

La salvezza dell'uomo attraverso la Passione di Cristo ed i Sacramenti da lui istituiti è il motivo ispiratore anche della decorazione dell'Incoronata. Il polittico un tempo sull'altare maggiore doveva costituire il naturale e coerente compimento ed insieme il fulcro di tutto il programma iconografico della chiesa: il Cristo dei dolori, attorniato dagli strumenti della Passione e dai santi è, con la sua sofferenza ed il suo sangue, fonte della redenzione dell'uomo, cui concorrono gli Apostoli con la loro testimonianza e la loro predicazione. Un'accurata descrizione ne lasciò De Dominici, attribuendolo al suo Maestro Simone:

«Così anche dipinse la cona dell'altar maggiore della suddetta chiesa Santa Maria Coronata, ove varii santi vi figurò, esprimendo nella parte di mezzo Nostro Signore Gesù Cristo morto sostenuto dalla Beata Vergine e da San Giovanni in mezze figure, anzi insino al ginocchio espresse le quali sono veramente dipinte a maraviglia, essendovi dalla parte di sopra alcuni angioletti che tengono gl'istrumenti della Santissima Passione. Da uno de' lati vi è San Pietro che nella mano destra tiene le chiavi e con la sinistra un libro, e dal suo canto vi è sant'Anna, con la Beata Vergine col Bambino, e san Ludovico re di Francia. Dall'altro lato vi son dipinti san Paolo in atto di sfoderare la spada, santa Dorotea che tiene li fiori nel seno, e san Ludovico vescovo di Tolosa, il di cui piviale è tutto sparso di gigli, per l'impresa angioina, e di sotto ha l'abito francescano. Di sotto a queste immagini vi sono compartiti otto tondini, ne' quali vi dipinse san Domenico, sant'Atanasio, san Bartolomeo, san Filippo apostoli, dal lato destro, e dal sinistro vi figurò sant'Antonio Abate, san Giacomo apostolo, san Giovanni Battista, e san Francesco di Assisi, le quali immagini meritano molta lode»³²¹.

La datazione del polittico ai primi del Quattrocento ha posto una serie di problemi cui si è cercato variamente di dare risposta. Bologna³²² ritenne che le tavole con i santi Pietro, Paolo, e Anna metterza, oggi conservate a Capodimonte e attribuite al maestro di San Ladislao, facessero parte di quel complesso, ma che il pannello centrale fosse più antico, e, sulla scorta della descrizione di De Dominici, credette di poterlo riconoscere nella tavola del Fogg Museum di Cambridge (Massachusetts) segnalata da Berenson nel 1923³²³ (fig. rmanda a foto già messa). La proposta però non teneva conto delle piccole dimensioni del dipinto (50x35 cm), più adatto ad una destinazione privata, e più di recente Fausta Navarro ha identificato il pannello centrale in uno di collezione privata romana³²⁴. Se ne deduce quindi che solo

(1409), Libro d'ore di Tenschert (inizi XV sec.), Libro d'ore detto di Carlo V (1420 ca.), Libro d'ore di Milano (1450 ca.).

³²¹ De Dominici, *Vite de' pittori* cit., pp. 179-180 e nota 15, commento a cura di S. d'Ovidio.

³²² Bologna, *I pittori* cit., pp. 297-298.

³²³ Berenson, *A panel by Roberto Oderisi*, cit.

³²⁴ F. Navarro, *Il Maestro di San Ladislao. Un pittore marchigiano alla corte durazzesco di Napoli*, in "Dialoghi di Storia dell'arte", 7, 1998, pp. 4-15.

in un secondo momento si provvide a decorare l'altare di un polittico, e che quindi ne era sprovvisto al momento della consacrazione, e lo fu per il successivo trentennio. Se esso rappresentasse il tardivo compimento di un programma iconografico concepito fin dall'inizio nel modo in cui abbiamo illustrato, o se fosse frutto di un intervento autonomo, in ogni caso si inseriva coerentemente nel messaggio che si era inteso veicolare con la decorazione della chiesa nel suo complesso e, come abbiamo detto, ne veniva a costituire la premessa, ed al tempo stesso il fulcro, oltre che visivo, simbolico e concettuale.

Il tema della Passione è evocato nel 'Trionfo della Chiesa', in cui l'*Ecclesia* che regge il calice rappresenta insieme l'origine ed il compimento del ciclo sacramentario. Le sottostanti scene veterotestamentarie, se nel Breviario di Belleville dovevano rappresentare un monito per chi abbandonasse la via indicata dai Sacramenti, all'Incoronata, avendo come protagonisti personaggi considerati *thipy Christi*, hanno invece una funzione esplicativa o di prefigurazione, e sono pertanto concepiti in rapporto tipologico rispetto ai Sacramenti³²⁵.

Le sculture del portale principale rappresentano temi coerenti con questa tematica: la caccia e la raccolta dell'uva sulle mensole (temi da sempre collegati alla Passione), la corona di spine sorretta dagli angeli sull'architrave, l'agnello e Gesù giudice sull'arco.

L'iconografia del Cristo dolente con i simboli della Passione e la sua diffusione a Napoli

Di origine orientale, dove sarebbe nata nel corso del XII secolo, l'*Imago Pietatis* venne elaborata nell'ambito di accese discussioni sulla natura del sacrificio liturgico, e in risposta all'esigenza di formulare appropriate illustrazioni dei riti del sabato santo. Simbolo al tempo stesso della Crocifissione e della Resurrezione, essa rappresenta, nel Cristo morto ma dritto davanti alla croce o ergentesi dalla tomba aperta senza alcun visibile mezzo di supporto, la doppia realtà del sacrificio e della vittoria. In Europa, dove trovò ampia diffusione a partire dalla fine del Duecento e soprattutto fra Tre e Quattrocento³²⁶, l'iconografia del Cristo passo fu essenzialmente devozionale (la

³²⁵ Il tema sembra aver avuto, particolarmente nelle regioni nordeuropee, fortuna a partire dal Quattrocento, dove si trova rappresentato in serie di arazzi, come ad esempio quella confezionata ai primi del XVI secolo per Dame Loyse le Roux in Francia, e oggi divisi tra varie collezioni, dove il Battesimo è prefigurato dalla purificazione di Naaman nel Giordano, la Cresima e il Sacro Ordine da Giacobbe che benedice Ephraim e Manasseh, il Matrimonio da Adamo ed Eva, la Comunione da Abramo e Melchisedek, l'Estrema Unzione dall'unzione di David. Cfr. in proposito: Marillier, *The Ronceray tapestries* cit.; Wells, *The Seven Sacraments Tapestry* cit.

³²⁶ La tradizione degli studi sull'argomento ha individuato di volta in volta in diverse immagini la prima rappresentazione del tema in Europa: solo per citare alcune proposte, È. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris 1922, p. 98, e G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV, XV, XVI siècles*, Paris 1916, pp. 438ss, ipotizzando un prototipo bizantino, indicarono l'immagine del Cristo passo con angeli di Giovanni Pisano nel pulpito di Pisa, Panofsky il dittico di Casa Horne della fine del Duecento, altri (L. M. La Flavia, *The man of sorrows: its*

ritroviamo infatti inizialmente nei libri di preghiere e nelle tavole di destinazione privata) e la contemplazione delle sofferenze e dell'umanità di Cristo finì col predominare su quella della sua divinità. In questo un ruolo importante fu svolto dagli ordini mendicanti, soprattutto francescani e domenicani che immediatamente adottarono e divulgarono il tema. Ai primi del Trecento risalirebbe un trittico con Cristo passo, dolenti e nel lato posteriore dei pannelli laterali due domenicani³²⁷, e addirittura alla metà del Duecento, il dittico della National Gallery di Londra con le immagini della Madonna con il Bambino e del Cristo dei dolori di provenienza umbra, cuore del movimento francescano, e, secondo Joanna Cannon, sede di un precoce interesse per quest'iconografia e soprattutto per la sua associazione con quella mariana³²⁸.

Come per la Madonna dell'umiltà, in cui l'aggiunta di alcuni elementi amplia le implicazioni simboliche del soggetto (ad esempio i simboli apocalittici o dell'annunciazione), così per l'Imago Pietatis lo spettro delle varianti è vasta e ciascuna di esse pregevole di significato. Particolare valore assume la presenza delle *arma Christi*, che talvolta possono anche sostituire Gesù stesso come simbolo della sua Passione, o accompagnarlo quali trofei di vittoria nel Giudizio finale (secondo il racconto della Leggenda aurea), come nell'affresco di Maso di Banco nella cappella Bardi di Vernio in Santa Croce a Firenze, e nel più tardo ciclo dell'Annunziata a Sant'Agata dei Goti. Un successivo sviluppo dell'Imago Pietatis attestato a partire dagli anni sessanta-settanta, è quello in cui sono sintetizzati i vari momenti della Passione in una profusione di episodi che circonda i personaggi sacri, di fronte alla quale il devoto poteva ripercorrere mentalmente tutte le stazioni della *via crucis*.

Nella seconda metà del Trecento compare in Italia anche il tema della Pietà. La critica ha tradizionalmente profilato un'importazione del tema dall'Europa del nord, rispetto alla quale l'Italia si sarebbe mostrata restia³²⁹: Giovanni da Milano avrebbe quindi riprodotto nella celebre tavola all'Accademia di Firenze, datata 1365, un modello nordico. Proposte più recenti hanno sottolineato invece, in un discorso per molti versi analogo a quello per la Madonna dell'umiltà, un maturare

origin and development in Trecento florentine painting, a new iconographic theme on the eve of the Renaissance, Roma 1980, p.3; H. Van Os, *The discovery of an early man of sorrows on a dominican triptych*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 41, 1978, pp. 65-70; C. Ogilvie, *The iconography of the man of sorrows*, m.a. report, Courtauld Institut of Art, 1970) la miniatura di un libro di preghiere attribuite a San Benedetto di Chiaravalle, confezionato tra il 1293 e il 1300 (Bibl. Laurenziana, ms. Plut. XXV, 3).

³²⁷ Van Os, *The discovery* cit.

³²⁸ J. Cannon, *The Stoclet man of sorrows: a 13th century italian diptych reunited*, in "The Burlington Magazine", 141, 1999, pp. 107-112.

³²⁹ W. Körte, *Deutsche Versperbilder in Italien*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", I, 1937, pp. 1-138.

dell'iconografia a partire dagli elementi compositivi dell'Imago Pietatis, e cioè un avvicinamento ed un'interazione sempre maggiore tra i personaggi sacri, la ripresa della posizione seduta o distesa in parallelo al Cristo della Vergine ai piedi della croce o il suo abbraccio al figlio morto³³⁰.

In ambiente napoletano le testimonianze sia in pittura che in scultura propongono il tema del Cristo dei dolori nella versione del compianto, con i simboli della Passione, della Pietà, e spaziano da contesti funerari a quelli della devozione privata. Numerosi sepolcri a partire dalla metà del Trecento esibiscono sulla fronte del sarcofago le immagini di Cristo passo tra i dolenti, dapprima racchiusi ciascuno di essi in un clipeo³³¹, poi, ai primi del Quattrocento, come ad esempio nel sepolcro di Agnese e Clemenza d'Angiò-Durazzo in Santa Chiara del Baboccio, in un'unica impaginazione. Molte delle tavole con questi soggetti sono state attribuite a Roberto d'Oderisio. A cominciare da quella del Fogg Museum di Cambridge (Massachusetts) con Cristo passo, dolenti, simboli della Passione, e stazioni della *via crucis*, il dittico Londra-Lehman, la Pietà del Museo Pepoli di Trapani (già nella chiesa di Sant'Agostino) e quella della chiesa della Pietatella a Carbonara.

La decorazione dell'Incoronata

Ignoriamo cosa fosse dipinto nel resto della chiesa: è probabile che i Sacramenti ed il Vecchio Testamento costituissero la premessa di un ciclo che doveva comprendere anche il Nuovo Testamento con le Storie della Passione, in cui si compisse l'annuncio di salvezza. Al di là di questo le ipotesi potrebbero essere infinite. Il confronto con decorazioni più tarde che comprendono i Sacramenti può essere fatto in via puramente indicativa. Gli affreschi di Galatina sono di pochi decenni posteriori a quelli dell'Incoronata: un'équipe di pittori, in cui sono stati individuati almeno quattro maestri, vi lavorò per alcuni decenni, entro la metà del XV secolo³³². La chiesa, la cui costruzione fu

³³⁰ La Flavia, *The man of sorrows* cit.

³³¹ Gli esempi sono numerosissimi. Tanto per citarne qualcuno ricordiamo: le tombe di Raimondo e Perrotto Cabano in Santa Chiara, quelle dei D'Aquino in San Domenico, di Carlo D'Angiò, di Giovanna d'Angiò e Roberto d'Artois in San Lorenzo Maggiore, due lastre di anonimi nel duomo. Sulla lastra del sepolcro doppio dei Piscicelli in Santa Restituta, i due defunti si inginocchiano davanti al Cristo passo, su un'altra ugualmente anonima in San Lorenzo l'offerente è accompagnato al cospetto di Cristo da due angeli, di cui uno regge l'incensiere.

³³² Diversi sono i pareri degli storici dell'arte sulla cronologia dell'impresa pittorica. Per una quadro dei diversi pareri rimando a P. Belli d'Elia, *Principi e mendicanti. Una questione d'immagine*, in *Territorio e feudalità nel Mezzogiorno rinascimentale. Il ruolo degli Acquaviva tra XV e XVI secolo*, atti del primo convegno internazionale di studi sulla casa d'Acquaviva d'Atri e di Conversano (Conversano- Atri 13-16 settembre 1991), a cura di C. Lavarra, Conversano 1996, pp. 261-294, qui pp. 276-278 e nota 37 p. 276.

promossa da Raimondello del Balzo Orsini e dalla moglie Maria d'Enghien e portata a termine dai loro eredi, aveva, come l'Incoronata, un attiguo ospedale, affidato con la chiesa alle cure dei francescani. Il ciclo attende ancora una lettura convincente, che al di là della distinzione delle mani, tenga conto della complessità degli spunti e dia una risposta agli interrogativi sollevati dalla singolarità di alcune scelte iconografiche e dell'organizzazione del programma. La recente proposta della Calò Mariani è l'unica che finora abbia saputo legarlo a finalità di natura religiosa, che trovano giustificazione nella particolare natura del Salento come terra di confine tra Oriente ed Occidente e, nello specifico, avamposto della chiesa cattolica per la lotta all'eresia dei Bogomoli: ciò configura una giustificazione tutta locale, che difficilmente può fornire chiavi di lettura valide in senso più generale³³³. I 'Sacramenti' (figg.), che indubbiamente riprendono quelli dell'Incoronata per impostazione e costruzione delle scene, occupano la seconda campata, mentre sulle pareti sottostanti si dispiega il ciclo della Genesi. Non pare che in questo caso si possa proporre alcun accostamento tra il programma delle vele e quello delle sottostanti pareti, illustrando il primo soggetti simbolici o astratti (le virtù, i Sacramenti, i cori angelici, i padri della chiesa) il secondo uno sviluppo narrativo, che sebbene cominci in maniera insolita dall'Apocalisse, prosegue con il Vecchio ed il Nuovo Testamento nelle campate successive, e con la vita di santa Caterina, titolare della chiesa nel presbiterio. Il ciclo della chiesa di Sant'Antonio a Priverno si limita alla sola rappresentazione dei Sacramenti e della Madonna in gloria con gli angeli nella volta al di sopra dell'altare maggiore, ed è cronologicamente successivo a quello di Galatina³³⁴.

Accostamenti tipologici

La stretta relazione tra Vecchio e Nuovo Testamento, nei termini di una prefigurazione del secondo da parte del primo, non è un motivo originale del Breviario di Belleville ma, come si sa, diffuso ampiamente nel corso del Medioevo, a partire da alcuni passi evangelici e sviluppato dai Padri della Chiesa, come ad esempio sant'Agostino che nel *De civitate Dei* scrisse: «Quid enim quod dicitur Testamentum Vetus nisi occultatio Novi? Et quid est aliud quod dicitur Novum nisi Veteris revelatio?» (XVI, XXVI), e riprese il concetto anche nelle *Quaestiones Ex*, dove si legge: «In Veteri Testamentum Novum latet, in Novo Vetus patet» (LXXIII). Il tema trovò varie e numerose applicazioni fin dall'età paleocristiana e nel corso di tutto il Medioevo, in cicli di affreschi, vetrate (ad esempio quelle di Saint-Denis), codici (le cosiddette *Biblia pauperum*, note anche con i titoli di *Speculum salvationis* o *Concordantia Veteris et Novi*

³³³ M. S. Calò Mariani, *Predicazione e narrazione dipinta nella chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina (Terra d'Otranto)* in *Medioevo: immagine e racconto*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 27-30 settembre 2000), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2003, pp. 474-484. I principali studi sulla chiesa di Santa Caterina a Galatina sono: A. M. Matteucci, *Gli affreschi di S. Caterina in Galatina*, in "Napoli Nobilissima" V, 1966, pp. 182-190; A. Antonacci, *Gli affreschi di Galatina*, Milano 1966; M. S. Calò Mariani, *Note sulla pittura salentina del Quattrocento*, in "Archivio Storico Pugliese", XXXII, 1979, pp. 139-164; T. Presta (a cura di), *La basilica orsiniana di Santa Caterina in Galatina*, Genova 1984; D. Zimdars, *Die Ausmalung der Franziskanerkirche Santa Caterina in Galatina*, Monaco 1988; AA VV, *Santa Caterina d'Alessandria di Galatina. La storia e l'arte*, a cura di B. Vetere-M. S. Calò Mariani, Galatina, atti del convegno del giugno 2002 (in corso di stampa).

³³⁴ A. B. Colosso, *Le origini della pittura del Quattrocento attorno a Roma*, in "Bollettino d'arte" XIV, 1920 pp. 97-114 e pp.185-232; E. Angelici, *Priverno nel Medioevo*, Roma 1998, pp. 423-425; Zimdars, cit., pp. 118-122.

Testamenti), arazzi (il ciclo di quattordici arazzi dell'abbazia della Chaise Dieu, dove ad esempio l' 'Annunciazione' è accostata alla 'Tentazione di Adamo ed Eva', la 'Natività' a 'Mosè con il roveto ardente', il 'Massacro degli innocenti' a quello ordinato da Saul contro i sacerdoti etc.³³⁵).

Allo stesso modo singoli personaggi dell'Antico Testamento, a cominciare da Adamo, furono considerati prefigurazioni di Cristo. Tra questi Giuseppe l'ebreo, Mosè e Sansone ricorrono con particolare frequenza, a volte anche nello stesso ciclo, come ad esempio nelle formelle dell'altare di Verdun (1181)³³⁶ e nei mosaici della cripta di San Gereone a Colonia. Con le diverse implicazioni ed i significati che le rispettive vicende suggeriscono, più di tutti essi si prestano anche ad una lettura in chiave politica oltre che religiosa e morale. Nella decorazione dell'Incoronata la loro scelta non dovette pertanto essere casuale. Se la collocazione del ciclo biblico nella prima campata ci consente di escludere con una certa sicurezza che esso si inserisse in un sistematico racconto del Vecchio Testamento che cominciava dalla Genesi, le stesse vicende dei tre eroi veterotestamentari non dovevano essere narrate per esteso, ma ciò che resta ci porta a credere che delle loro vite fossero stati scelti i momenti rappresentativi in relazione ai sacramenti cui si trovano associati. Significativo a questo proposito è anche il fatto che di Mosè non solo siano stati rappresentati due episodi lontani cronologicamente (il ritrovamento da parte della figlia del faraone, e il roveto ardente), ma anche che questi siano stati inseriti nello stesso riquadro (fig. rimanda). Collocato sulla controfacciata nel registro inferiore, è seguito da una scena frammentaria (fig. rimanda) che si presta ad almeno tre diverse interpretazioni: il bambino in sontuosi abiti, attorniato da persone con espressioni di stupore e paura, potrebbe essere lo stesso Mosè nell'episodio della corona, o Giuseppe venduto dai fratelli, o ancora Beniamino nel cui sacco viene rinvenuta la coppa d'oro. I tre episodi di Giuseppe l'ebreo (Giacobbe che si disperava alla vista della tunica insanguinata, la tentazione da parte della moglie di Putifarre, l'interpretazione dei sogni in carcere) costituiscono tra i tre il ciclo più esteso che si sia conservato, e si dispiegano sul registro superiore di due pareti, cominciando da quella divisoria con la campata minore, e proseguendo sulla controfacciata. Segue sulla parete esterna Sansone che fa crollare il palazzo dei Filistei. Come però i Sacramenti del Matrimonio e dell'Ordine sacro, che si trovano affrescati nelle vele di confine con la seconda campata e che quindi non hanno una parete sottostante, si combinassero con le rispettive Storie Bibliche, allo stato delle conoscenze è impossibile accertarlo.

I. *Giuseppe l'ebreo*

Figlio prediletto di Giacobbe, Giuseppe, la cui storia si narra nella Genesi, è tra i personaggi biblici che hanno goduto di maggiore fortuna nella letteratura e nell'arte cristiane. La sua vicenda si presta infatti a numerosi parallelismi con quella di Cristo: venduto dai fratelli a dei carovani per trenta denari (la stessa cifra per la quale Giuda consegnò Gesù ai suoi aguzzini), conosce la schiavitù e l'umiliazione, per rappresentare infine, assunto ad onori e gloria, la salvezza proprio di coloro che lo avevano tradito. In particolare i tre episodi dell'Incoronata prefigurerebbero di Gesù la Passione e morte (la tunica insanguinata portata come prova della morte di Giuseppe), la fermezza e la resistenza alle tentazioni (la moglie di Putifarre incarna la sinagoga, abituata a commettere adulterio con dei stranieri, e tenta il giovane che sottraendosi ad essa lascia nella sue mani la tunica, simbolo della croce), il dialogo con il buono e cattivo ladrone

³³⁵ Mâle, *L'art religieux* cit., pp. 232-241.

³³⁶ H. Buschhausen, *Der Verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stiftklosterneuburg*, Wien 1980.

(l'interpretazione dei sogni ai due compagni di carcere, dei quali uno sarà graziato, l'altro giustiziato)³³⁷, e la relativa promessa di salvezza a quanti credono nella sua Parola. Di qui l'accostamento dei tre episodi rispettivamente all'Eucaristia, alla Cresima, al Battesimo.

La fortuna di cui ha goduto Giuseppe è legata anche al fatto che la sua rettitudine e saggezza ne fecero un modello di cittadino esemplare (è questa ad esempio l'interpretazione che Boskovits ha dato della presenza delle sue storie nei mosaici del Battistero di Firenze³³⁸), ma soprattutto di alto funzionario dello stato, che unisce in sé virtù civili e religiose, adoperandosi con giustizia, mitezza e lealtà per il bene della comunità. In tal senso fu considerato dai padri della Chiesa, come Filone Alessandrino, S. Ambrogio nella lettera al vescovo Costanzo da Imola (*Epistolarum*), sant'Ambrogio (*De officiis ministrorum*, 1, II c 16 n 81), Eusebio di Cesarea (*Praep. Evang.* pp. 21, 530) e non stupisce quindi che, accostati a quelli di Cristo, gli episodi della sua vita decorino la cattedra del vescovo Massimiano di Ravenna (546-554)³³⁹. La figura del vescovo godeva soprattutto nell'alto Medioevo di grande prestigio per le importanti funzioni che era chiamato a svolgere: nei secoli difficili della caduta dell'Impero Romano la chiesa rappresentò un polo di aggregazione, una guida politica e spirituale di vasti territori disgregati e sotto la continua minaccia delle invasioni barbariche, cui essi potevano opporre l'autorità che proveniva loro dall'essere espressione dell'aristocrazia e del clero cittadini, ed unici custodi, con i monasteri, del ricco patrimonio della cultura antica.

Meno frequente e legata a personaggi o eventi particolari, è invece il ricorso a Giuseppe come figura ideale di sovrano perché, come ha giustamente notato Giuseppe Montanari³⁴⁰, egli era in realtà subordinato al faraone, sebbene avesse ricevuto onori paragonabili a quelli di un re. Il motivo, che risulta diffuso ampiamente nel mondo bizantino, compare nelle leggende giudaiche tra I e III secolo, e trova pieno sviluppo nel romanzo *Joseph e Aséneth* da cui si originò la relativa iconografia in area siro-palestinese. Il *Salterio* di San Luigi (Paris, Bibl. Nat. ms. lat. 10525 fol. 22), le vetrate della Sainte-Chapelle, delle cattedrali di Chartres, Brouges e Rouen, sono tra i rari esempi nel mondo occidentale in cui Giuseppe è rappresentato con lo scettro e il mantello di porpora, ma vi incarnerebbe in realtà un modello di buon governatore che la provvidenza ha mandato al faraone³⁴¹. Nella Sainte-Chapelle Grodecki individua una finalità particolare, la volontà cioè di glorificare la regalità della Francia quale eredità di quella biblica che si esprime nel Vecchio Testamento e nella figura di Cristo, la cui corona di spine San Luigi aveva portato dall'oriente³⁴².

³³⁷ Su Giuseppe l'ebreo nell'arte cfr.: P. Fabre, *Le développement de l'histoire de Joseph dans la littérature et dans l'art au cours des douze premiers siècles*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", XXXIX, 1921-1922; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II/1, Paris 1956, 156-171; H. Martin von Erffa, *Iconologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem alten Testament und ihre Quellen*, München 1995, pp. 389-464.

³³⁸ M. Boskovits, *La storia di Giuseppe e dei suoi fratelli nel Battistero di Firenze*, in "Arte Cristiana", LXXXVIII, 2000, pp. 329-340.

³³⁹ M. Shapiro, *The Joseph scenes on the Maximianus throne in Ravenna*, in "Gazette des beaux arts", XL, 1952, pp. 27-38.

³⁴⁰ G. Montanari, *Giuseppe l'ebreo della cattedra di Massimiano: prototipo del buon governo*, in "Felix Ravenna" CXXVII-CXXX, 1984-1985, pp. 305-322.

³⁴¹ M. D. Gauthier-Walter, *Joseph, figure idéale du Roi?*, in "Cahiers archeologiques", 38, 1990, pp. 25-36.

³⁴² L. Grodecki e M. Aubert, *Les vitraux de Notre-Dame et la Sainte Chapelle de Paris*, Paris 1959, pp. 83-84; L. Grodecki, *La Sainte Chapelle*, Paris s.d.(dopo il 1960), pp. 94-96. In una particolare congiuntura politica sembra si possano inserire anche le formelle dei plutei di Santa Restituta a

II. Mosè

Il ricorso a rappresentazioni di storie di Mosè in affreschi, mosaici e sepolcri, già a partire dal III secolo, testimonia come la sua figura sia stata percepita fin dai primordi del Cristianesimo come prefigurazione di quella di Cristo³⁴³: egli è il primo legislatore del popolo di Israele, e riceve da Dio le tavole dei comandamenti che sanciscono il primo patto. In particolare furono assunti come immagine del Battesimo, e quindi simbolo di salvezza, il miracolo della fonte, fatta scaturire nel deserto da una roccia³⁴⁴ e il passaggio del Mar Rosso, mentre il rovelto ardente, momento della rivelazione di Dio e della chiamata di Mosè a condurre il suo popolo fuori dall'Egitto, utilizzato come il simbolo dell'incarnazione di Cristo³⁴⁵, o accostato tipologicamente all'episodio dell'apparizione sul Monte Tabor³⁴⁶. All'Incoronata non a caso questo momento di vocazione è costruito assieme a quello del ritrovamento dalle acque, che prefigura Gesù scampato alla strage degli innocenti. Non solo il binomio vocazione-salvezza richiama infatti il soprastante riquadro di Giuseppe che interpretati sogni dei compagni di cella, e quindi il sacramento del Battesimo, ma le scene alludono anche all'acqua e al fuoco con cui nelle parole profetiche di Giovanni Battista sarebbe venuto a battezzare Cristo.

Isolati o in rapporto a quelli della vita di Gesù, i cicli della vita di Mosè si dispiegano in programmi sempre più ampi, dalle tre storie di San Vitale a Ravenna ai cicli romani di Santa Sabina e di Santa Maria Maggiore, ed in tutte si evidenzia del patriarca il ruolo di leader politico e religioso. A San Vitale ad esempio Montanari ritiene significativo che si sia scelta la figura di Mosè non a Classe, che è una basilica episcopale, ma a San Vitale, che è una basilica "imperiale". Il committente, quello stesso vescovo Massimiano della cattedra, sembrerebbe aver operato scelte iconografiche che dovessero ricordare all'imperatore i principi giustiniane di *coniugio imperium et benignitas*: Mosè, le cui quattro storie sono collocate proprio accanto al ritratto imperiale, nelle vesti di pastore di Jetro figura con il rotolo mentre accarezza una pecorella, attributi che rimandano alla legge e alla *mansuetudo*³⁴⁷. Allo stesso modo nelle vetrate di Saint-Denis la finestra con i cinque medaglioni delle storie di Mosè, collocata nel deambulatorio in corrispondenza

Napoli, in cui le storie di Giuseppe, ben 15, occupano un posto di grande rilievo, cui seguono cinque di Sansone, altrettante di San Gennaro, e di santi cavalieri. Sono state datate variamente tra fine XII e inizi XIII secolo, mentre da Karin Leuenberg *Les plutea de Santa Restituta. Nouvelle hypothèse à propos du programme iconographique du cycle de Joseph l'Hébreu*, in *Il Duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina*, atti della prima giornata di studi su Napoli (Losanna 23 novembre 2000), a cura di S. Romano e N. Bock, Napoli 2002, pp. 44-60 e figg. 56-63 è giunta la proposta di collocarle negli anni immediatamente successivi alla metà del Duecento sulla scorta di considerazioni oltre che stilistiche, storiche ed iconografiche I rilievi andrebbero inseriti nel clima di distensione dei rapporti tra la chiesa napoletana e quella romana all'indomani della morte di Federico II (1250) e celebrerebbero la vittoria sul sovrano tirannico.

³⁴³ F. Wüest, *La figure de Moïse comme préfiguration du Christ dans l'art paléochrézien*, in *La figure de Moïse*, Genève 1978, pp. 109-127.

³⁴⁴ E. Backer, *Das Quellenwunder des Moses in der altchristlichen Kunst*, Strasburg 1909.

³⁴⁵ T. C. Aliprandis, *Moses auf dem Berge Sinai. Die Ikonographie der Beufung des Moses und des Empfangs der Gesetzestafeln*, Monaco 1986, p. 57.

³⁴⁶ M. Nuzzo, *Mosè*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII, Roma 1997, pp. 592-596.

dell'altare, oltre a proporre attraverso le iscrizioni il confronto tipologico con Gesù, è anche espressione del ruolo di particolare prestigio religioso e politico cui assurse il suo patrono Suger³⁴⁸.

III. Sansone

La figura di Sansone come *typus Christi* ritorna particolarmente in due episodi. La lotta con il leone (in cui però il giudice di Israele può essere confuso con il re Davide) si presta ad essere interpretata come simbolo della lotta contro il male, e quindi della Passione. E come tale ricorre precocemente in contesti sepolcrali (ad esempio nelle catacombe di via Latina), mosaici (come nel pavimento del duomo di Otranto e della cripta di San Gereone a Köln), codici miniati, oltre che nelle decorazioni di capitelli, rilievi scultorei (plutei di Santa Restituta a Napoli e lastra di recinzione del presbiterio del duomo di Parma) e portali (tra i tanti quelli di S. Silvestro a Nonantola, San Marcello a Capua, l'Incoronata). Le sue azioni, che sembrano ispirate per lo più dal rancore e dalla cieca brutalità, ne fanno per il resto, non tanto un esempio di virtù, quindi, ma di forza: la colonna, il suo principale attributo, lo accosta ad Ercole, e fa di lui l'incarnazione della *Fortitudo*³⁴⁹. La caduta del palazzo dei Filistei rappresenta nella sua personale vicenda il riscatto dalla perdita della grazia attraverso la *voluptas* che aveva ispirato le sue azioni e causato la sua rovina. Ma nel più generale parallelismo con la missione di Gesù assurge a simbolo della vittoria sul male attraverso il suo stesso sacrificio, e come tale viene accostato nell'Incoronata al Trionfo della Chiesa.

Neppure la figura di Sansone si è sottratta ad un uso in chiave politica, in contesti che al di là della sua figura di giudice di Israele, hanno piegato sotto l'urgenza di situazioni locali e contingenti episodi come la lotta con il leone. Se per molte delle attuali testimonianze è difficile ricostruire i contesti originari, in qualche caso, come nel portale della chiesa di San Silvestro a Nonantola il motivo sembra possa essere letto non come la lotta contro un astratto simbolo del male, ma come esempio della sottomissione dei potenti della terra a Cristo, sulla scorta di un passo delle *Quaestiones de Veteri et Novo Testamento* di Isidoro di Siviglia. Il territorio di Nonantola rientrava infatti nei possedimenti di Matilde di Canossa, sostenitrice del papa nella lotta per le investiture; pertanto il rilievo costituirebbe un monito a signori e principi a sottomettersi all'autorità papale. Non a caso infatti la formella di Sansone si trova dopo altre che illustrano episodi di due papi, entrambi santi e che svolsero ruoli particolarmente significativi nella storia della Chiesa: Silvestro I,

³⁴⁷ G. Montanari, *Iconologia nelle rappresentazioni di Mosè in San Vitale di Ravenna*, in *Ricerche di archeologia Cristiana e Bizantina*, atti del seminario internazionale (Ravenna 14-19 maggio 1995), Ravenna 1995, pp. 627-647.

³⁴⁸ J. Frank, *The Moses window from the abbey church of Saint-Denis: text and image in twelfth-century art*, in "Gazette des beaux arts" 138, 1996, pp. 179-194.

³⁴⁹ La relazione con Ercole sarebbe in realtà anche più complessa: secondo A. Haggerty Krappe, *Samson*, in "Revue archéologique" 1933, pp. 195-211, l'uccisione del leone, animale solare per eccellenza nella cultura mediterranea, farebbe di Sansone l'alter ego del leone-sole, quindi, come Ercole, un eroe solare. Per l'iconografia di Sansone cfr. anche: *Simson* in *Lexicon der Kunst*, VI, Leipzig 1994, pp. 677-678; W. A. Bulst, *Samson*, in *Lexicon der christlichen Iconographie*, Wien 1972, III, pp. 30-38; Réau, *Iconographie* cit., II.1, pp. 236-248; M. Perraymond, *Il cilco di Sansone: genesi e diffusione di un tema iconografico*, in *Domum tuam dilexi*, miscellanea in onore di Aldo Gestori, Roma 1998, pp. 643-667.

destinatario della donazione di Costantino, e Adriano I che la rettificò con Carlo Magno³⁵⁰. In oriente il motivo della lotta contro il leone è stato connesso alla figura dell'imperatore che, proteggendo i suoi sudditi dal pericolo (che nelle società pastorizie si identifica con animali predatori), è identificato con il Buon Pastore. Questa è l'interpretazione data di tessuti databili tra VII e IX secolo di area siriana³⁵¹.

L'ispiratore del ciclo

Chi possa essere stato l'ispiratore del ciclo lo si può solo congetturare. Convince la proposta di Enderlein di individuarlo nel priore di San Martino Giovanni Grillo da Salerno, per gli stretti legami di Giovanna I con l'ordine da lei stessa patrocinato³⁵². Il religioso sembra poter essere la persona giusta che avrebbe potuto ideare un programma complesso dal punto di vista teologico e non privo, come si è visto, di implicazioni politiche, che venivano incontro alle esigenze della committenza regia. Meno credibile appare invece l'ipotesi avanzata dallo stesso Enderlein di una circolazione all'interno dell'ordine dei temi sacramentari in rapporto alla Passione di Cristo (si ricordi ad esempio il polittico di Bonifacio Ferrer), che sembra aver avuto invece una diffusione ampia e non legata ad uno specifico contesto³⁵³.

La cappella del Crocifisso e il tema della corona

Affrescata ai primi del Quattrocento dal maestro che proprio da questi dipinti prende il nome, l'abside della navata minore è stata denominata cappella del Crocifisso dall'opera di Michelangelo Naccherino che vi era custodita, e che, ancora registrata nel 1875³⁵⁴, risulta oggi dispersa. Il Crocifisso settecentesco ne sostituiva probabilmente uno più antico, che De Dominici attribuiva allo stesso maestro del polittico dell'altare maggiore, Maestro Simone³⁵⁵, e che vedeva nella sagrestia della chiesa. Bologna ha proposto di individuarlo in uno di cultura giottesca oggi in collezione privata e da lui datato intorno al 1333³⁵⁶. Non entreremo nel merito delle attribuzioni né dell'individuazione della cultura dell'autore degli affreschi (figg), limitandoci a presentare i principali pareri della critica. Bologna, che per primo ne individuò correttamente il soggetto iconografico, li datò ai primi anni del Quattrocento (non prima comunque del 1404, anno

³⁵⁰ C. Tosco, *Sansone vittorioso sul portale di Nonantola: ricerche sulle funzioni dell'iconografia medievale*, in "Arte cristiana", LXXX, 1992, pp. 3-8.

³⁵¹ G. A. Caduff, *Zur Bildsprache des sogenannten «Samson Stoffen» im Churer Domschatz*, in "Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", 60, 2003, pp. 297-303.

³⁵² Enderlein, *Die Gründungsgeschichte* cit., p. 30 n. 65.

³⁵³ Cfr. Baker, *Das Quellenwunder* cit.

³⁵⁴ *Inventario dei monumenti della chiesa dell'Incoronata e dei locali annessi* cit.

³⁵⁵ De Dominici, *Vie de' pittori* cit., p. 178.

³⁵⁶ Bologna, *I pittori* cit., pp. 223-226.

dell'incoronazione di Ladislao di Durazzo), rivendicando per il loro autore una formazione marchigiana, nella cerchia di Carlo da Camerino, ed evidenziandone il potere espressivo di inclinazione realistica, la levità del colore, ombroso e suggestivo, il gusto per i ritratti e i caratteri individuali tipico del tardogotico³⁵⁷. Sulla stessa linea di lettura si sono mossi sostanzialmente anche Fausta Navarro³⁵⁸ e Cesare De Marchi³⁵⁹ che però ha preferito insistere sulle ascendenze adriatico-padovane di Altichiero, come anche Serena Romano, la quale ha interpretato la complessità della cultura dell'artista come un indice della sua dimensione "internazionale"³⁶⁰.

Ci preme piuttosto far notare come il programma figurativo di questa cappella si inserisca coerentemente in quello più generale che siamo andati ricostruendo, nonostante che questa campagna si collochi a circa un trentennio di distanza da quella in cui si approntò la decorazione della chiesa. Nel caso in cui effettivamente alle Storie Bibliche della prima campata seguissero quelle neotestamentarie, gli episodi della vita di Maria (Annunciazione, Natività, Presentazione, Matrimonio) della cappella del Crocifisso ne rappresenterebbero il naturale completamento. L'artista si è anche preoccupato di riprendere le fasce decorative che sono identiche a quelle della volta dei Sacramenti.

Il piccolo ciclo della vita di San Ladislao delle pareti ha presentato invece più intriganti problemi di interpretazione. Gli affreschi, in parte staccati ed esposti nella chiesa, rappresentano sulla parete destra nel registro inferiore la battaglia di san Ladislao contro gli Uzi, e in quello superiore il santo, che viene raffigurato in aspetto giovanile e senza barba³⁶¹, che si reca al tempio per esservi incoronato; seguono sulla parete centrale l'adorazione della corona di santo Stefano, su quella sinistra la donazione dell'Incoronata ai certosini. Che il ciclo sia stato commissionato dal re Ladislao per celebrare il suo santo eponimo, come ritiene Bologna, o da una persona a lui vicina, come sulla base della mancanza di stemmi, ritratti o altri simboli dei Durazzo e per le *notes intimistes et douloureuses, presque de ex-voto* dei soggetti ha sostenuto Serena Romano³⁶², in ogni caso esso, attraverso l'insistenza sul tema della corona, vuole suggerire un rapporto di continuità tra le case regnanti e riallacciarsi più in generale al motivo, caro agli angioini, dell'appartenenza ad una *beata stirps* che proprio nell'intitolazione della chiesa trovava il suo più vicino referente. In questo modo anche il ramo durazzesco rivendicava la sua santa discendenza, e un altro personaggio si aggiungeva a quelli veterotestamentari della prima campata per la sua duplice valenza religiosa e politica, oltre che per il fatto di essere identificato come *typus Cristi*. Come ha infatti giustamente notato la Navarro³⁶³, che negli stessi anni sia stato commissionato anche il polittico

³⁵⁷ Ibidem, pp. 346-3449.

³⁵⁸ F. Navarro, *Le storie di Ladislao il Santo nell'Incoronata di Napoli*, in *Napoli, l'Europa*, ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna, a cura di F. Abbate e F. Sricchia Santoro, Catanzaro 1995, pp. 51-59; eadem, *Il Maestro di San Ladislao* cit.,

³⁵⁹ A. De Marchi, *Andrea da Aste e la pittura tra Genova e Napoli all'inizi del Quattrocento*, in "Bollettino d'arte", V, 1991, pp. 113-130, qui p. 21.

³⁶⁰ S. Romano, *La peinture à Naples au debut du XVe siècle: le temps de Ladislao*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII e au XVe siècle*, catalogo della mostra, Paris 2001, pp. 135-142.

³⁶¹ L'iconografia tradizionale prevede una lunga barba nera e l'aspetto energico e fiero. Non mancano, anche se più rari, esempi in cui il santo appare come all'Incoronata giovane e glabro. Cfr. L. Vayer-F. Levárdy, *Nuovi contributi agli studi circa il leggendario angioino ungherese*, in "Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae", XVIII, 1972, pp. 71-83; Kaftal, *Iconography of the saints in Central and South Italian schools of painting*, Firenze 1965, p. 662.

³⁶² Romano, *La peinture à Naples* cit.

³⁶³ Navarro, *Le storie di Ladislao*, cit.

rivela l'intenzione di stabilire un rapporto tra le due corone, quella di Gesù e quella di san Ladislao. Egli, morto nel 1038 e già un quarantennio più tardi elevato agli onori degli altari, aveva in effetti segnato, con il suo avvento al trono, la fine di un travagliata fase di guerre ed instabilità politica, in cui l'Ungheria si trovò a dover anche gestire il delicato ruolo di mediatore, come la principale forza cristiana dei Balcani, durante la prima crociata. Con la canonizzazione di santo Stefano, del figlio di questi Enrico e del vescovo Gérard de Csanàd (primo martire d'Ungheria, massacrato nel 1046 durante una rivolta popolare), Ladislao volle offrire al suo regno dei modelli di santità, di cui egli rivendicava la discendenza spirituale, oltre che dei simboli dell'identità nazionale. Egli venne per questo considerato il tipo del re cavaliere, un eroe dell'*imitatio Christi* e dotato di tutte quelle virtù fisiche e morali che santo Stefano riteneva indispensabili al sovrano ideale, come si legge nell'*Istitutio morum*, a lui attribuita³⁶⁴.

Si intravede così, pur nelle poche tracce dell'originaria decorazione, una complessa trama di rimandi reciproci che arricchiscono il programma iconografico dell'edificio di significati simbolici che oltrepassano le pareti della chiesa.

³⁶⁴ Sulla figura di san Ladislao cfr. Folz, *Les saint rois* cit., pp. 101-107; G. Klaniczay, *Ladislao d'Ungheria*, in *Il grande libro dei santi*, Cinisello Balsamo (Mi), II, 1998, pp. 1157-1158.

CAPITOLO VII

Il ciclo dei Sacramenti fra liturgia e tradizione iconografica

La liturgia dei Sacramenti nella storia della Chiesa

La celebrazione dei Sacramenti rappresenta la più profonda ed antica forma di partecipazione del fedele ai riti della religione cristiana. Istituiti direttamente da Cristo o dagli Apostoli, essi trovarono però solo nel corso dei secoli una formulazione organica, nel singolo svolgimento di ciascuno di essi, come nell'iscrizione all'interno di un percorso che accompagnava il credente nell'arco di tutta la sua vita. Il loro numero fu infatti per secoli oscillante (quattro per Lanfranco, cinque per Abelardo, dieci per Bernardo, e dodici per Pietro Damiani), finché nell'ambito del concilio di Lione fu fissato a sette: battesimo, cresima, penitenza, comunione, matrimonio, ordine sacro, estrema unzione, quegli stessi che Pietro Lombardo aveva indicato come principali nelle *Sentantiae*, e che, riconfermati dai concili di Firenze del 1439, e di Trento del 1547, ancora oggi sono in uso presso la chiesa cattolica. Il concilio raccoglieva il frutto di un secolo di feconde riflessioni sul tema ad opera della Scolastica, in cui il significato, i gesti compiuti dal sacerdote e dal fedele³⁶⁵, le condizioni della validità dei singoli sacramenti erano stati oggetto di numerosi trattati. I più importanti, quelli di Pietro Lombardo (*De Sacramentis*) e di Tommaso d'Aquino (*Summa theologica*) sviluppavano la definizione di Agostino, per cui il sacramento è *sacrae rei signum*, il "segno" di una realtà superiore (*De doctrina christiana*, I, 2), e per questo Isidoro di Siviglia lo aveva definito anche "misterium", poiché *secretam et reconditam habeat dispositionem* (*Etimologiae*, VI, 1, 42). Essi ne fissarono in maniera rigorosa anche i riti di celebrazione, secondo il principio per cui centrale è l'intercessione del sacerdote, ma la sua eventuale condizione indegna non ne inficia la validità.

All'Incoronata battesimo e cresima, i sacramenti "iniziazione", sono collocati nelle vele proprio al di sopra dell'ingresso principale, in corrispondenza del portale maggiore: l'entrata in chiesa coincide quindi con l'inizio del percorso sacramentale. Seguono eucaristia e penitenza (quest'ultima nella doppia forma di confessione auricolare e di penitenza corporale) e i due sacramenti cosiddetti "liberi" o "volontari", (matrimonio e ordine sacro), cosiddetti perché di essi non c'è un'assoluta necessità³⁶⁶, e che con quelli di "iniziazione" vengono somministrati solo una volta nella vita, a differenza degli altri. Concludono il ciclo l'estrema unzione ed il Trionfo della Chiesa: quest'ultima scena, con l'Ecclesia reggente il calice, rappresenta l'origine e il compimento del ciclo.

Individuare le fonti iconografiche dei Sacramenti dell'Incoronata è operazione tanto difficile quanto priva di senso. Come abbiamo già detto, si tratta della prima trasposizione del tema in pittura monumentale: le precedenti raffigurazioni in miniature e rilievi ponevano, per la diversità del *medium* artistico, dell'estensione della superficie a disposizione, della

³⁶⁵ Sul gesto nel Medioevo, ed in particolare sul significato di questo nella liturgia dei sacramenti, cfr. J. C. Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Roma-Bari 1990 (tit. orig. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990), pp. 300-327.

destinazione, e della collocazione all'interno di un programma complessivo, problemi di volta in volta diversi. Piuttosto che in un diretto modello iconografico, in ciascun caso la fonte di ispirazione andrebbe cercata negli usi liturgici locali, nelle disposizioni contenute nei sacramentari, poiché nell'iconografia essi illustrano la somministrazione dei sacramenti, la partecipazione al rito da parte dei fedeli. Questa analisi è però resa difficile poiché tali studi non hanno alcuna tradizione nell'ambiente napoletano. Nei suoi contributi sul sacramentario di Drogone³⁶⁷ o sui testi di ordinazione sacerdotale, di cui parleremo tra breve, Roger E. Reynolds mostra ad esempio una conoscenza approfondita del contenuto degli *ordines romani*, il che rende naturalmente più complesso e fruttuoso l'approccio alle illustrazioni. Questo stesso canale di ricerca è indicato anche da Eric Palazzo nei suoi studi sui sacramentari di Fulda di età ottoniana³⁶⁸, e da A. Eljenholm Nichols nella sua analisi dei fonti battesimali con rappresentazioni di sacramenti dell'East Anglia della seconda metà del XV secolo, da cui è emerso che al di là delle possibili relazioni iconografiche con modelli europei, questi rilievi rispecchiano usi liturgici locali, che hanno un parallelo nelle fonti manoscritte³⁶⁹.

In ogni caso, se la conoscenza dei testi liturgici locali permetterebbe di cogliere maggiori dettagli di queste rappresentazioni, in linea di massima esse riflettono gli usi diffusi, e trovano riscontro nelle generali disposizioni e pratiche della chiesa, così come verremo evidenziando di seguito. Il tipo di rappresentazione dei sacramenti all'Incoronata rientra, infine, per il suo essere al tempo stesso rappresentazione delle modalità di somministrazione e in quella che Palazzo ha definito

Ecclesia

Il calice è il principale attributo della chiesa personificata (talvolta regge nell'altra mano un libro, o uno stendardo, ma all'Incornata quella porzione è perduta³⁷⁰), l'immagine della chiesa dispensatrice di sacramenti, uno dei temi della riforma gregoriana. L'immagine della chiesa con il calice tra le più antiche è nel sacramentario di Drogone (f. 43v) dove essa raccoglie il sangue che sgorga dalle ferite di Cristo in croce. Sant'Agostino e san Giovanni Crisostomo ritenevano che la Chiesa fosse nata al momento della morte di Cristo sulla croce; l'acqua e il sangue che sgorgarono dalle sue ferite, sono il fondamento dei due sacramenti principali, il battesimo e l'eucaristia dei quali il primo segna l'entrata nella chiesa, il secondo l'unione a Cristo. Per questo motivo, secondo lo pseudo Dionigi, la comunione è il sacramento dei sacramenti.

³⁶⁶ J. Longère, *Œuvres oratoires de maîtres parisiens au XII^e siècle*, II, Paris 1975, p. 275.

³⁶⁷ Il sacramentario di Drogone è conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi (ms. lat. 9428) e pubblicato in fac simile a cura di W. Koehler e F. Mütternich, Graz 1974, 2 voll. Compilato nell'885 a Metz, nelle sue 18 targhe di avorio della doppia rilegatura rappresenta scene liturgiche, tra cui un'ordinazione sacerdotale con l'imposizione delle mani e il battesimo per immersione, la comunione in cui il vescovo offre il pane ad un sacerdote che gli bacia la mano mentre un coro intona un canto.

³⁶⁸ E. Palazzo, *Les sacramentaires de Fulda. Étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*, Münster 1994.

³⁶⁹ A. Eljenholm Nichols, *Seeable signs. The iconography of the Seven Sacraments 1350-1544*, Woodbridge 1994, in particolare sul problema delle fonti manoscritte, pp. 185-192.

³⁷⁰ Ramboux integrò quella parte con una croce, mentre Bussetti e Schwarz (rispettivamente disegnatore e incisore della stampa del volume di D'Aloe), rispettarono la lacuna (cfr. cap. 1)

Battesimo e Cresima

Rito antico, praticato da Giovanni Battista e a cui si sottopose lo stesso Cristo, il battesimo segnava simbolicamente l'ingresso del convertito, mondato del peccato originale, nella comunità cristiana³⁷¹. Esso venne praticato in origine in luoghi aperti, presso corsi d'acqua, prima che, con la sua vera e propria organizzazione rituale, tra II e III secolo, fossero creati i battisteri³⁷². La sua importanza è testimoniata anche dal precoce fiorire di trattati teologici, come il *De Baptismo* di Tertulliano, l'anonima *Didaché*, l'*Apologia* di Giustino³⁷³, che approfondiscono la riflessione sulla catechesi morale alla base della preparazione del battezzando, e danno preziose notizie sull'effettivo svolgimento del rito. A ricevere il battesimo erano soprattutto persone adulte che, dopo un cammino di formazione, detto catecumenato, durante la settimana santa si sottoponevano ad una serie di pratiche (il bagno di purificazione il giovedì, il digiuno il venerdì, la veglia di preghiera il sabato, dopo essere stati segnati con la croce dal vescovo sulla fronte, orecchie e naso), finché nella notte della vigilia della Pasqua si officiava il rito, con tre immersioni nell'acqua benedetta, e il proposito della rinuncia al male. Il catecumeno era assistito da un padrino, colui che lo aveva spinto alla conversione, che si faceva quindi garante (con questo termine lo definisce infatti Tertulliano, *De Baptismo*, XVIII, 4) del suo cammino di fronte alla comunità. Man mano che si ammise l'accesso al battesimo anche dei bambini era previsto che per loro parlassero i genitori, o un membro della famiglia. I padrini erano di solito tre³⁷⁴.

Almeno fino al IX secolo il battesimo costituiva un'unità sacramentale con la cresima e l'eucaristia³⁷⁵. La prima rafforzava la fede del neofita attraverso la discesa dello spirito, mediante l'imposizione delle mani da parte del vescovo, la seconda completava la cerimonia con la partecipazione al banchetto santo. Non si sentiva la necessità di un percorso di preparazione a parte per ricevere questi due sacramenti, poiché, nelle ristrette comunità dei primi cristiani, l'esempio degli altri membri, e dei genitori per i bambini, era considerato sufficiente. Con la diffusione del cristianesimo ed il conseguente crescere del numero dei fedeli, il battesimo e l'eucaristia furono delegati al sacerdote, e la loro divisione in tempi distinti si accompagnò a modifiche sostanziali nel loro svolgimento. Quando il battesimo da bambini divenne la prassi, si affermò la pratica dell'aspersione al posto dell'immersione; al tempo stesso la cresima acquistò il senso di una

³⁷¹ Sulla storia e la liturgia del battesimo cfr. principalmente P. Torquebiau, *Baptême en Occident*, in *Dictionnaire de droit canonique*, a cura di R. Naz, II, Paris 1937, p. 149; A. G. Martimort, *La chiesa in preghiera*, III, *Battesimo e battisteri*, Firenze 1993, pp. 80-92 (tit. orig. *L'Église en prière. Introduction à la liturgie*, Paris 1984).

³⁷² H. Leclercq, *Baptistère*, in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de la liturgie*, II, Paris, p. 382.

³⁷³ La *Didaché*, o dottrina dei dodici Apostoli, fu composta tra 50 e 150 d.C. (alcuni la ritengono della fine del I secolo) in Siria, e raccoglie le istruzioni e le usanze della chiesa primitiva. Essa racconta gli inizi dell'itinerario sacramentale di iniziazione cristiana, in cui però non si fa alcun cenno alla cresima. Battesimo ed eucaristia sono preceduti dal cammino di catechesi e da un digiuno. Analogamente l'*Apologia* di Giustino, della metà del II secolo, descrive la liturgia del battesimo e dell'eucaristia ed il cammino di preparazione a questi sacramenti. Cfr. M. Augé, *Battesimo Confermazione Eucaristia. Riflessioni sui sacramenti dell'iniziazione cristiana*. Roma 1993, pp. 25-33.

³⁷⁴ J. C. Didier, *Le baptême des enfants dans la tradition de l'Eglise*, Tornai 1960.

³⁷⁵ Augé, *Battesimo* cit.

confermazione della promessa fatta dai padrini e per questo rimandata al momento in cui il fedele potesse professare coscientemente la volontà di abbracciare la fede cristiana, quindi non prima dei dodici anni. Il bacio di pace che il vescovo dava alla fine del rito, poiché era più difficile da dare ad un bambino, fu sostituito da una carezza o schiaffetto ad indicare che il bambino aveva ricevuto la grazia dello Spirito. Separata dal battesimo, però, la cresima stentava a far sentire la sua reale natura. Sebbene avesse come gli altri sacramenti un fondamento nei Vangeli e nelle pratiche apostoliche (gli Apostoli avevano ricevuto lo Spirito Santo durante la Pentecoste, e a loro volta imponevano le mani ai neobattezzati), il suo significato aveva contorni fluttuanti ed imprecisi, e per questo fu un sacramento a lungo disertato dai cristiani, ed è anche poco rappresentata nell'arte. Oltre che nel sacramentario di Drogon (f. 54)³⁷⁶, la si ritrova in alcune bibbie moralizzate³⁷⁷, nella Bibbia di san Luigi, nel Breviario di Belleville.

Coerentemente con queste prassi, all'Incoronata i tre momenti vengono rappresentati divisi. Al battesimo il neonato è portato dai tre padrini, mentre il padre regge il cero sulla destra. Alla cresima il fanciullo è invece accompagnato dalla madre, e nelle sue braccia riceve l'unzione della fronte da parte del vescovo.

Eucaristia

Lo sviluppo del cerimoniale della messa che si realizzò tra XI e XII secolo arrivò ad elaborare un modello di svolgimento della liturgia in cui la distinzione tra i singoli momenti risultava fortemente marcata, ed in cui centrale diveniva la consacrazione del pane e del vino per il suo valore altamente simbolico dell'intera religione cristiana: essa fu infatti istituita da Cristo e assumeva il valore di celebrazione memoriale. Data la solennità del momento, i gesti del sacerdote, alla cui esatta sequenza ed esecuzione è legata la validità del rito, dovevano rispettare un preciso andamento (il papa Innocenzo III li spiegò con precisione nelle sue opere *De ordo missae* e nel *De sacro altaris misterio*³⁷⁸), al quale però i fedeli non partecipavano direttamente, a causa del tramezzo, che impediva la visione dell'altare. Queste "barriere" servivano a stabilire una certa gerarchia tra i luoghi della chiesa, enfatizzando la sacralità della zona absidale, ed impedivano di fatto che i laici si mescolassero agli ecclesiastici. In questo modo si voleva anche escludere il popolo da alcuni momenti della celebrazione: la consacrazione del pane e del vino, ad esempio, veniva pronunciata sottovoce dal sacerdote, proprio per evitare che bocche profane ripetessero le formule che evocavano il mistero eucaristico³⁷⁹. Nel corso del XII secolo si approfondisce anche il dibattito sulla transustanziazione, per cui dopo la consacrazione Cristo è effettivamente presente nell'ostia. La sua elevazione da parte del sacerdote, che di spalle alla platea alza le spalle tese al

³⁷⁶ Nell'immagine il vescovo conferma un bambino, probabilmente appena battezzato, e portato dal padrino. Il rito si svolge di sabato santo, e la rubrica recita: *Oratio ad infantes consignandos*

³⁷⁷ Cfr. Y. Zaluska e F. Boespflug, *Les sacraments dans la Bible moralisée de Tolde*, in "Tout le temps du veneour esta sanz oyseuseté". *Mélanges offerts à Yves Christe pour son 65^{ème} anniversaire*, a cura di E. Bozoky, Paris 2005, pp.

³⁷⁸ Schmitt, *Il gesto* cit., pp. 306-307.

³⁷⁹ Sull'organizzazione degli spazi nelle chiese medievali e il conseguente svolgersi della liturgia eucaristica cfr. M. Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma- Bari 2005, pp. 79-85.

di sopra della testa, deve pertanto concludere i riti di consacrazione; altrimenti i fedeli adorerebbero un semplice pezzo di pane. Dietro di lui un diacono accompagna il momento reggendo un cero acceso. La scena, proprio per la sua emblematicità, ha avuto numerose raffigurazioni: ai primi del Trecento un manoscritto anglo-normanno, un testo destinato ai chierici, illustra in dodici immagini lo svolgimento della messa (Paris, Bibl. Nat., fr. 13342, cc. 45-48), dando particolare enfasi alla consacrazione e alla comunione dei fedeli. Questi, in ginocchio e a mani giunte, ricevono l'ostia in bocca: il sacerdote con calice e patena, è infatti l'unico poterla toccare con le mani. (Se nei primi secoli della chiesa cristiana l'uso era quello di mettere il pane benedetto nelle mani del fedele, che lo portava egli stesso alla bocca, e di bere poi il vino dal calice, con il tempo fu introdotta l'ostia e a partire dal XII secolo fu eliminata anche la comunione nelle due forme, per evitare che fosse versato il sangue di Cristo e per il timore che la pratica potesse favorire la diffusione di epidemie³⁸⁰).

Nelle formelle del campanile di Firenze, l'elevazione è di straordinaria efficacia perché, nella sua solennità ed essenzialità, è concepita dal punto di vista del fedele, che vede di spalle il prete sollevare l'ostia e il diacono reggere il cero (fig. rimando). Per rimanere nell'ambiente napoletano, l'elevazione è rappresentata nello Statuto dell'ordine del Nodo, nella cappella di San Martino nella chiesa di San Pietro a Maiella (fig.). All'Incoronata, coerentemente con la generale scelta di illustrare la partecipazione dei fedeli al sacramento, si rappresenta il momento della distribuzione dell'ostia. I comunicandi, in ginocchio e a mani giunte ricevono l'ostia dalle mani del sacerdote.

Penitenza

Come per gli altri sacramenti, anche della penitenza era incaricato nei primi secoli del cristianesimo il vescovo. Se la confessione era privata, il cammino penitenziale dei peccati gravi (adulterio, omicidio, apostasia, sacrilegio) era pubblico, nel senso che la comunità era chiamata a pregare per il peccatore; in ogni caso non era ripetibile, e se ne rimaneva segnati, poiché si vietava di sposarsi, di coprire cariche pubbliche o religiose. Il percorso di penitenza cominciava il mercoledì delle ceneri e terminava il giovedì santo. Nel corso del VI secolo a questo sistema si sostituì la confessione ripetibile e privata al sacerdote, con cui veniva cancellata la dimensione comunitaria del sacramento, in favore di un collegamento diretto tra il fedele e Dio, in cui il sacerdote si configurava come un intermediario³⁸¹. Il perdono si otteneva attraverso le tasse penitenziali (elemosine, digiuni etc.), la cosiddetta penitenza "tariffata". In età carolingia si tentò il ripristino delle pratiche antiche attraverso un sistema bipartito, che prevedeva cioè la penitenza pubblica per i peccati gravi e privata per quelli veniali, per giungere nel XII secolo ad un sistema tripartito, in cui si aggiungeva alle pratiche già conosciute la penitenza pubblica non solenne, cioè il pellegrinaggio penitenziale imposto dal parroco per i peccati gravi ma non particolarmente scandalosi³⁸². La confessione auricolare era quindi diventata la norma: inginocchiato davanti al sacerdote seduto, il fedele confessava in segreto i suoi peccati. Non sembra esistesse un luogo deputato specificamente alla penitenza, e solo a partire dal XIV secolo cominciarono ad apparire i primi

³⁸⁰ R. Cobié, *L'Eucaristia*, in Martimort, *La chiesa in preghiera* cit., II, pp. 64-66.

³⁸¹ Cfr. in proposito H. C. Lea, *Storia della confessione auricolare e delle indulgenze nella Chiesa latina*, II, Como 1915, pp. 73-101.

³⁸² Sulle pratiche penitenziali nei secoli cfr. C. Vogel, *Il peccatore e la penitenza nel Medioevo*, Torino 1988, pp. 14-28.

confessionali con una struttura propria: un seggio, spesso incassato nel muro, con una pedana a fungere da inginocchiatoio sui lati³⁸³. confessione annuale

I secoli successivi non conobbero cambiamenti nella prassi liturgica, piuttosto un approfondimento della riflessione teologica ad opera della Scolastica, come abbiamo detto, sui gesti e le formule che rendevano il sacramento efficace.

All’Incoronata il volgersi del sacerdote di fronte alla donna sembrerebbe avere una giustificazione precisa. La confessione auricolare prevedeva che il fedele si inginocchiasse davanti al sacerdote e poggiasse la testa sulle sue gambe al momento dell’assoluzione. Per l’ambiguità che poteva suscitare, l’illustrazione di questo sacramento raramente prevede la rappresentazione di una donna. Con quel volgersi del prete con espressione grave, per alcuni addirittura sdegnata, il pittore aveva voluto evidentemente sottolineare il distacco e la concentrazione del ministro dedito al suo officio³⁸⁴.

Accanto alla scena di confessione, tre flagellanti, vestiti poveramente e col volto coperto, si incamminano nella direzione opposta. La flagellazione come forma privata di penitenza era già diffusa nell’Alto Medioevo tra i religiosi, che nelle loro celle si fustigavano volontariamente, e come pratica liturgica per i grandi peccatori al termine del percorso di perdono ed espiazione. La notizia più antica di una manifestazione collettiva e pubblica risale però all’ottobre 1260, quando fra Ranieri Fasani di Perugia guidò per le strade della città, per allontanare un grave pericolo che credeva la stesse minacciando, una processione di battenti, persone cioè che si colpivano la spalla con una frusta fino a sanguinare³⁸⁵. Il movimento dei Disciplinati si diffuse rapidamente in tutta Italia, organizzandosi per lo più in confraternite, ed in sé fondeva istanze religiose e sociali (non di rado si accompagnava infatti all’aspirazione ad una pacificazione civile), ed esprimeva al tempo stesso il desiderio del fedele di manifestare la propria volontà di conformarsi anche nella sofferenza fisica al sacrificio e alla passione di Cristo³⁸⁶. Il fatto che all’Incoronata i tre flagellanti siano rappresentati assieme al sacramento della confessione, vuole sottolineare, rifacendoci ad una riflessione di André Vauchez, non che questa pratica si identificava in senso stretto con esso, ma che comunque in qualche modo era ad esso legato:

«Far penitenza significava per prima cosa convertirsi e ciò comportava una trasformazione delle relazioni che l’individuo intratteneva con Dio e con gli uomini. Il penitente si riconosceva fundamentalmente come peccatore nei confronti del suo Creatore e Salvatore e questo riconoscimento cambia non solo il suo

³⁸³ V. Gatti, *Liturgia e Arte. I luoghi della celebrazione. Capitolo IX. La confessione (prima parte)*, in “Arte Cristiana”, LXXXVI, 1998, pp. 49-56, qui p. 49.

³⁸⁴ Zaluska e Boespflug, *Les sacraments* cit., pp.

³⁸⁵ R. Morghen, *Ranieri Fasani e il movimento dei Disciplinati del 1260*, in *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia 1260)*, atti del convegno internazionale (Perugia, 25-28 settembre 1960), a cura di L. Scaramucci, Perugia 1986, pp. 29-42. Rimando a questo volume anche per una panoramica generale sul movimento in Italia.

³⁸⁶ Sulla pratica della flagellazione come forma di espiazione privata e pubblica, sulla diffusione e significato del movimento, cfr. A. Vauchez, *Comparsa e affermazione di una religiosità laica (XII secolo-inizio XIV secolo)*, in *Storia dell’Italia religiosa. 1. L’Antichità e il Medioevo*, a cura di G. De Rosa, T. Gregory, A. Vauchez, Bari 1993, pp. 397-425.

cuore, ma anche la vita quotidiana in una prospettiva evangelica ed escatologica che lega la penitenza all'avvicinarsi del Giudizio»³⁸⁷.

Nel Regno di Napoli il movimento dei Flagellanti nacque già nella seconda metà del Duecento (suscitando anche le preoccupazioni delle autorità religiose per il legame che esso creò con quello del francescanesimo spirituale), per conoscere tra Tre e Quattrocento una grande diffusione³⁸⁸. In parte la pratica della flagellazione pubblica fu assunta da confraternite già esistenti, in alcuni casi ne sorsero di nuove, come la Disciplina della Croce (per la quale fu commissionato a Niccolò di Tommaso il Crocifisso oggi al Museo di Capodimonte) accanto al convento di Sant'Agostino, e quella di San Cristoforo presso il convento francescano di Santa Maria la Nova. Sulle soglie dell'età moderna, però, sebbene molte confraternite continuassero a fregiarsi del titolo di Battenti o Battuti, sembra che la pratica fosse poi di fatto caduta in disuso, e solo poche continuarono a praticarla effettivamente.

Matrimonio

Nei primi secoli del Medioevo furono conservate le pratiche romane di celebrazione del matrimonio, che si configurava come rito essenzialmente civile, celebrato quindi in casa, da cui furono però eliminate le pratiche propiziatorie, considerate idolatriche, come la consultazione degli aruspici. A partire dall'età carolingia la chiesa rivendicò la sua competenza giuridica sul matrimonio, e si sforzò di controllare che fosse contratto dagli sposi in piena libertà e con il mutuo consenso, quest'ultimo considerato già dal diritto romano il fondamento stesso del matrimonio. Ma almeno fino al concilio di Trento, che sancì definitivamente l'obbligo di celebrazione delle nozze in chiesa, la benedizione del sacerdote *ante valvas ecclesiae*, che aveva anche il significato di sancire pubblicamente le nozze, giungeva solo alla fine del rito, e costituiva una tappa della *domumductio*, cioè del corteo che seguiva la sposa dalla casa paterna a quella dello sposo, spesso accompagnato da musicisti. A dare valore giuridico al matrimonio era infatti il cosiddetto *spozalizio per verba de presenti*, davanti cioè ai testimoni e al notaio, ed in questo momento o, come le fonti iconografiche lasciano intuire, più tardi alla presenza del sacerdote, avveniva anche la *immissio anuli* dello sposo alla sposa. L'*anulum fidei* veniva messo prima al pollice, e si pronunciava la formula «de isto anulo te sponso in nomine Patris», poi all'indice, «et Filii», e al medio, «et Spiritus Sancti Amen».

Dato il carattere civile del rito, le sue forme potevano essere molto diverse, a seconda delle tradizioni locali e delle condizioni economiche³⁸⁹. Antiche erano quella *per osculum*, diffusa nelle aree romano-bizantine e poi in quelle longobarde, e quella *per anulum*. Più rara, perché facilmente invalidabile, la formula *per verba*, praticata soprattutto dai ceti umili, che in tal modo erano esentati dalle spese della cerimonia. Oltre all'anello, simboli connessi alla celebrazione

³⁸⁷ Ibidem, pp. 408-409.

³⁸⁸ Sulla diffusione a Napoli del movimento dei Disciplinati, cfr. Di Meglio, *La Disciplina di Santa Marta* cit., pp. 192-196.

³⁸⁹ Cfr. in proposito: A. Petrone Nada, *La donna, in Condizione umana e ruoli sociali nel Mezzogiorno normanno-svevo*, atti delle nove giornate normanno-sveve (Bari 17-20 ottobre 1989) a cura di G. Musca, Bari 1991, pp. 103-130.

del matrimonio erano il velo, la *dexterarum coniunctio*, le corone nuziali. Il primo simboleggiava la pudicizia e la sottomissione della moglie al marito, secondo una concezione, formulata da San Paolo (1 Cor., 11, 2-5; 7-8), per cui l'uomo è immagine di Cristo, e la donna della chiesa: la *velatio virginis* veniva ad accostarsi, quindi, alla consacrazione monacale³⁹⁰. La *dexterarum coniunctio* rappresentava invece la concordia tra gli sposi³⁹¹, mentre la corona, che nel mondo pagano accompagnava la dedica di un oggetto ad una divinità, poteva essere per gli sposi simbolo di vita eterna³⁹², o di vittoria sulle tentazioni della carne che aveva fatto arrivare gli sposi puri al matrimonio³⁹³.

L'importanza attribuita alla dimensione civile del matrimonio trova spiegazione nel fatto che, a differenza degli altri sacramenti, che riguardavano prettamente la sfera religiosa, questo era considerato centrale nella vita della società, e non solo perché la famiglia ne rappresentava la cellula fondamentale. Esso assumeva un ruolo insostituibile nella regolazione dei rapporti sociali, nella creazione di legami tra famiglie, persino nel sancire alleanze e paci, logica a cui si sacrificava qualsiasi inclinazione personale o sentimento, ed in cui entrava in gioco anche un complesso sistema di valori morali, culturali, educativi³⁹⁴. Nonostante ciò per tutto l'Alto Medioevo, con l'eccezione del matrimonio tra Giacobbe e Rachele in Santa Maria Maggiore a Roma, non si conoscono raffigurazioni del tema. La condizione del matrimonio, escluso il fine della procreazione, era considerata infatti peccaminosa e fonte di perdizione, e rispetto ad esso erano da preferirsi di gran lunga la condizione verginale e quella religiosa. Il tema, già affrontato in questi termini da san Paolo, era stato poi oggetto di riflessione da parte dei Padri della Chiesa: sant'Ambrogio (*De Virginibus* I, 9, 60) considerava i coniugati in uno stato minore di santità rispetto a vedovi e vergini, e sant'Agostino (*De bono viduitatis* 9, 12) invitava gli sposi alla pudicizia per evitare la dannazione. In particolare era la donna, vista dalla cultura medievale come fonte di lussuria, oggetto di particolari raccomandazioni affinché si mantenesse pura e casta, e ad una tale simbologia rimandavano anche i simboli che la accompagnavano, come si è visto, durante la celebrazione del rito. Non è superfluo a questo proposito ricordare come nel Breviario di Belleville il matrimonio è collegato, da un lato con la 'Temperanza', dall'altro con la 'Morte di Oloferne', come monito contro gli eccessi della passione. Tuttavia la Chiesa non mancò di indicare anche ai coniugati la via della santità, con il proporre a modello di comportamento persone regolarmente sposate, ed anche con figli: tra il 1199 e il 1297, ad esempio, furono canonizzati sant'Omobono, sant'Elisabetta d'Ungheria, santa Edvige di Slesia e san Luigi di Francia, e presentati come esempio, oltre che per le loro virtù umane, religiose e politiche, anche come ideale di castità coniugale³⁹⁵. Allo stesso modo pare che fosse tutt'altro che raro il proposito degli sposi che, costretti magari dalle famiglie al matrimonio quando invece avrebbero voluto prendere i voti religiosi, decidevano di

³⁹⁰ G. Colombo, *Mariage*, in *Dictionnaire encyclopédique de la liturgie*, II, Turnhout 2002, pp. 1-7.

³⁹¹ L. Reekmans, *La dexterarum coniunctio dans l'iconographie romaine et paléochrétienne*, in "Bulletin de l'Institut historique belge de Rome", 31, 1958, pp. 23-95.

³⁹² J. Schrijner, *La couronne nuptiale dans l'antiquité chrétienne*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", XXXI, 1911, pp. 309-319.

³⁹³ C. Frugoni, *L'iconografia del matrimonio e della coppia nel Medioevo*, in *Il matrimonio nella società altomedievale*, atti della XXIV settimana di studio del Centro di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 22-28 aprile 1976), Spoleto 1977, pp. 901-963, p. 919.

³⁹⁴ L. Fabbri, *Trattatistica e pratica dell'alleanza matrimoniale* in *Storia del matrimonio*, a cura di M. De Giorgio e C. Klapisch-Zuber, Roma-Bari 1996, pp. 91-117.

³⁹⁵ A. Vauchez, *I laici nel Medioevo. Pratiche ed esperienze religiose*, Milano 1989 (tit. orig. *Les laïcs au Moyen Age. Pratiques et expérience religieuses*, Paris 1987), pp. 226-233.

pronunciare il voto di castità: tra tutti il caso di Elzearo di Sabran e Delfina di Puimichel, sposatisi nel 1300, condivisero il medesimo ideale di vita coniugale³⁹⁶.

La rappresentazione del matrimonio ritorna nell'arte occidentale alla fine del Duecento. Nella Basilica Superiore di Assisi, nel ciclo delle 'Storie della Vergine' dipinte da Cimabue, figura nell'abside il 'Corteo nuziale di Maria e Giuseppe' in cui la coppia, sotto un baldacchino sorretto da quattro giovani, si dirige a casa dopo la benedizione nel tempio³⁹⁷. Il tema ritorna a partire da questo momento con una certa frequenza per tutto il Trecento, e rispecchia in tal modo un tema caro alle riflessioni di giuristi e teologi del tempo, che tendevano ad equiparare, per conferire ad esso santità, il matrimonio di ciascun fedele a quello di Maria³⁹⁸. Non a caso, infatti, le scene religiose rimandano anche un'immagine degli usi trecenteschi, ricca di quei dettagli marginali che la rendono più viva e gustosa, come poteva essere l'abitudine di colpire per scherzo lo sposo alle spalle, come si vede nel 'Matrimonio di Maria e Giuseppe', dipinto da Giotto nella Cappella Scrovegni, o in quello di Taddeo Gaddi della Cappella Baroncelli. Ad essere rappresentato era soprattutto il momento della *imissio anuli*, alla presenza di un sacerdote o del notaio, nella casa della sposa, che sanciva in modo giuridicamente valido il compimento del rito.

All'Incoronata la scena si svolge in un ambiente difficile da definire, innanzitutto per la grossa lacuna che ha intaccato la parte centrale, non consentendoci di individuare con esattezza la persona che sta officinando il rito, oltre che privarci dell'immagine della sposa. A fare da sfondo è un ricco tendaggio, sul cui bordo superiore alcuni putti alati reggono un festone: il motivo. Nessun elemento, per ciò che è possibile osservare, richiama l'interno o l'esterno di una chiesa: a conferire un'aura di religiosità al momento sono i due angeli che si calano dall'alto. La situazione è analoga a quella rappresentata da Taddeo Gaddi nella Cappella Baroncelli, dove, a fare da sfondo alle nozze ci sono un palazzo civile, ornato sulla parete anteriore da un telo, ed un muro al di là del quale si apre la vista su un rigoglioso giardino. In questo caso, e quindi probabilmente anche all'Incoronata, l'*immissio anuli* avviene alla presenza del sacerdote.

L'ambientazione ricostruita da Roberto d'Oderisio è sontuosa, a differenza degli altri sacramenti, la cui somministrazione si iscrive in contesti quotidiani, senza particolare sfarzo, e vedono protagoniste persone comuni: la coppia, sotto un baldacchino retto da quattro persone, è accompagnata da amici e parenti, che, secondo l'uso, si dividevano in due ali, affiancando rispettivamente lo sposo e la sposa. Dobbiamo immaginare che le formule da essi pronunciate siano quelle di un documento del 1345, di cui dà notizia Camillo Minieri Riccio: «Nel contrarsi il matrimonio gli sposi innanzi al sacerdote che loro amministrava il sacramento doveano fare la seguente cerimonia. Lo sposo diceva *Io N. N. prendo da ora te N. N. in mia cara e legittima moglie* e poi la sposa *Io N. N. da ora prendo te N. N. in mio caro e legittimo marito*. Reg. 1345 B. n. 348 fol. 127. Questo rito era tuttavia in uso nel 2 maggio del 1344³⁹⁹». Il corteo danzante in primo piano (bellissimo il particolare della donna sulla sinistra che tiene appoggiata la stola di vaio al braccio per essere più agile nei movimenti), con due musicisti forniti di tromba e viola, festeggia la conclusione del rito.

³⁹⁶ Ivi, pp. 234-249. Cfr. anche A. Coudert, *Exemplary biblical couples and the sacrament of marriage*, in *Acta. Homo carnalis. The Carnal Aspect of Medieval Human Life*, London 1990, pp. 59-83.

³⁹⁷ Sull'iconografia del matrimonio nel Trecento in rapporto anche alla prassi del rito, agli statuti e alle norme comunali, cfr. M. Seidel, *Studi sull'iconografia nuziale del Trecento*, in *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, I, Firenze 2003, pp. 409-442.

³⁹⁸ Vedi, ad esempio, quanto detto nel *Decretum Gratiani* per il quale cfr. W. Plöchl, *Das Eherecht des Magister Gratianus*, Leipzig-Wien 1935, p. 32.

Insieme alla scena dell'Ordine Sacro, questa si svolge in un contesto solenne, sia per il numeroso corteo che accompagna gli sposi sia per il rango delle persone coinvolte, certamente elevato, come appare evidente dagli abiti e dagli ornamenti preziosi, orecchini, copricapi elaborati⁴⁰⁰, nonché dalle corone degli sposi⁴⁰¹. La scelta di dare maggiore risalto a questi due sacramenti proviene non solo dal fatto che effettivamente, per lo svolgimento stesso del rito, essi si prestavano a dare vita a scene più sontuose, ma soprattutto dalla considerazione per cui essi sono nel novero dei sacramenti che era possibile amministrare una sola volta nella vita; essi costituivano il fondamento rispettivamente della vita religiosa e civile, e segnavano al tempo stesso un momento significativo e radicale di passaggio nella vita del fedele, creando vincoli per la chiesa indissolubili.

Ordine sacro

L'istituzione del sacerdozio rispose alle esigenze delle prime comunità cristiane di dotarsi di una guida spirituale, che costituisse un punto di riferimento per i fedeli e che si incaricasse della celebrazione delle funzioni⁴⁰². Il più antico rituale pervenutoci sulle pratiche di ordinazione sacerdotale in Occidente è la *Traditio Apostolica* di età precostantiniana, che ha rappresentato la base della tradizione del sacramento, da cui hanno preso corpo successive riflessioni (i pontificali romano-germanici del X secolo e quello di Durando di Mende nell'XI secolo) e servendo da modello anche per le riforme successive attuate dal Concilio Vaticano II. I fedeli erano chiamati ad un ruolo attivo nella scelta, mediante elezione, dei candidati ai diversi ordini della gerarchia e, sebbene già nel corso del Medioevo la pratica perse effettivo valore, il principio rimase scritto nel diritto cattolico almeno fino al 1917. A partire dall'età carolingia cominciò a svilupparsi il simbolismo legato a ciascun ordine, e una ricca trattatistica prese corpo sulla relazione tra i sette gradi della gerarchia e lo Spirito settiforme, sull'origine biblica di ciascuno di essi e sul loro ruolo all'interno della chiesa. La consacrazione avveniva mediante la professione di fede e l'imposizione delle mani da parte del celebrante, attraverso cui avveniva il passaggio del carisma dal designatore al designato, e lo Spirito Santo discendeva sull'ordinando. Seguivano la preghiera e il bacio della pace, e a partire dal VI secolo, la tonsura, simbolo esteriore del cambiamento interiore. I suddiaconi venivano ordinati solo mediante la consegna del simbolo connesso alloro ruolo, la cosiddetta *traditio*

³⁹⁹ Minieri Riccio, *Notizie storiche* cit., p. 148.

⁴⁰⁰ Per un'analisi ed una riflessione sui costumi, cfr. cap. VIII.

⁴⁰¹ Delle due corone è ancora visibile solo quella dello sposo, un serto di alloro. Della corona della sposa ricaviamo un'immagine dalle riproduzioni ottocentesche del ciclo (cfr. cap.I). Quando degli affreschi si dava una lettura tendente ad individuare in ciascuno dei Sacramenti un evento legato alla famiglia angioina, e quindi a vedervi protagonisti personaggi della corte, questa scena veniva letta come il matrimonio tra Giovanna e Luigi di Taranto, quindi la corona della sposa interpretata come la corona regale, il serto di alloro dello sposo come un richiamo alla sua discendenza dalla dinastia degli imperatori di Gerusalemme. Si tratta, invece, come abbiamo visto, di simboli legati alla celebrazione del rito, nonché, per ciò che riguarda le donne, di un complemento usuale di abbigliamento (cfr. cap. VIII).

⁴⁰² Sull'ordinazione sacerdotale cfr. É. Palazzo, *Liturgie et société au mayen Age*, Paris 2000, pp. 51-57 ; P. Jounel, *Ordinazione sacerdotale*, in Martimort, *La chiesa in preghiera* cit., pp. 159-208.

instrumentorum: un libro per il lettore e per l'esorcista, patena e calice per l'assistente all'eucaristia, il cero per l'accolito, la chiave per l'ostiario. Nell'*ordo romanus*, infine, essi ricevevano la benedizione papale (fig.).

La scena dell'Incoronata è la rappresentazione di un momento particolarmente solenne, in cui sono riuniti tutti gli ordini alla presenza del papa. Non è chiaro se si tratti di una ordinazione collettiva, o di quella del solo sacerdote che tiene le proprie mani in quelle del pontefice alla conclusione del rito. Nel primo caso si tratterebbe di una sintesi, di cui non conosco altri esempi, dei vari momenti e riti di ordinazione che nei testi liturgici (*exultet* e pontificali), sono solitamente rappresentati distinti⁴⁰³ (fig.). Alle spalle dell'ordinato, in ogni caso, si distinguono altri preti, un diacono e, in semplice tunicella bianca, gli accoliti, o suddiaconi, dei quali l'ostiario regge il proprio simbolo, una chiave.

Estrema unzione

Questo rito, nel suo significato e nel suo svolgimento, conobbe grandi sviluppi nel corso dei secoli⁴⁰⁴. Scarse sono le notizie riguardanti le pratiche delle prime comunità cristiane almeno fino al IV secolo. In un primo tempo l'unzione era destinata ai malati, come aiuto alla cura del corpo dall'infermità e dell'anima dal peccato, e chiunque, un parente o anche il malato stesso, poteva somministrare l'olio benedetto dal sacerdote o dal vescovo. Essa veniva in tal modo a sostituire, attraverso il controllo ecclesiastico, anche il ricorso a pratiche magiche.

I cambiamenti più significativi avvennero però a partire dall'VIII secolo, quando nascono i primi *Ordines ad visitandum vel perungendum infirmorum*, con cui viene introdotta l'unzione dei cinque sensi, in quanto veicoli di peccato, e il rito slitta al momento dell'approssimarsi della morte, come estrema riconciliazione con Dio e viatico: in tal modo esso acquista uno stretto legame con la disciplina penitenziale ed eucaristica. Si approfondisce parallelamente la riflessione teologica, con la produzione di testi liturgici (il Sacramentario Gregoriano del VI secolo, e quello Gelasiano dell'VIII secolo) e gli interventi, nei loro sermoni, di papi e vescovi.

Con la riflessione della Scolastica, a partire dall'XI-XII secolo, in cui cominciano ad apparire le espressioni *estrema unctio* e *unctio exentium*, il rito entra nel novero dei sacramenti e ne vengono definiti con precisione svolgimento e significato. Esso prepara alla morte e all'entrata nel regno di Dio, guarisce dal peccato e non si prefigge la guarigione fisica, pur non escludendola. Viene amministrato ai malati in pericolo di vita, ed è per questo possibile intervenire anche all'ultimo momento, quando il fedele non è più cosciente: pertanto non può protrarsi a lungo. Date le condizioni in cui nella maggior parte dei casi veniva amministrata l'unzione, nel XIII secolo le *Consuetudines cluniacenses* proposero un rito abbreviato, di cui si sentì influenza in tutta Europa: aspersione e incensazione, orazione ed unzione dei cinque sensi mentre la comunità intona dei canti, viatico.

⁴⁰³ Cfr, ad esempio, R. E. Reynolds, *Image and text: the liturgy of clerical ordination in early medieval art*, in "Gesta", 22, 1983, pp. 27-38; per gli *exultet* cfr. ad esempio: *Exultet, rotoli liturgici del Medioevo meridionale*, a cura di G. Cavallo, Roma 1994.

⁴⁰⁴ Cfr. principalmente G. Rambaldi, *I Sacramenti*, II, Brescia 1961, pp. 105-119; Martimort, *Unzione*, in *La chiesa in preghiera* cit., III, pp. 137-158; *Scientia liturgica. Manuale di liturgia*, a cura di A. J. Chupungco, IV, Casale Monferrato (Al), 1998, pp. 189-208.

La tradizione iconografica rappresenta vari di questi momenti: nei testi le illustrazioni dovevano essere anche un esempio di come si praticava il rito. All'Incoronata viene rappresentato la condizione in cui nella maggior parte dei casi veniva amministrata l'estrema unzione: il malato, sembra già poco cosciente e rigido, viene sostenuto da una parente, mentre il sacerdote, affiancato da un assistente che regge un cero acceso, procede all'unzione dei sensi, mentre intorno un gruppo di donne è raccolto in preghiera.

Conclusione

Il tema della salvezza, rappresentato dapprima in forme simboliche sui rilievi del portale maggiore, trova concretezza nella proposta di un percorso a tappe prestabilite, quello dei sacramenti, che accompagna il fedele nei vari momenti della sua vita. Ma se, come probabile, la vista dell'altare maggiore e del suo polittico era impedita dal coro, la contemplazione dell'origine del mistero di redenzione (il Cristo sofferente con i simboli della Passione) era riservato al clero. Come abbiamo avuto modo inoltre più volte di far notare, non solo il ciclo dei sacramenti si giustifica con la destinazione ospedaliera della chiesa, ma negli affreschi la somministrazione dei sacramenti avviene in una dimensione corale e quotidiana, il gesto sacerdotale non è mai isolato o enfatizzato in alcun modo, ma inserito in un contesto di partecipazione dei fedeli. Per questo motivo va a nostro avviso ridimensionata l'interpretazione di questo ciclo come espressione di un clima penitenziale che si sarebbe creato a Napoli dopo la peste dei primi anni cinquanta. Non solo infatti questa ipotesi non trova alcun riscontro storico, ma decisivo in tal senso è anche il fatto che esso viene ora a collocarsi quasi un ventennio più tardi di questo evento.

CAPITOLO VIII

Gli affreschi trecenteschi dell'Incoronata: un'analisi del linguaggio figurativo e delle sue fonti

L'aver accertato l'epoca della fondazione dell'Incoronata, fugando ogni dubbio anche sul riutilizzo di un precedente edificio, permette di fissare un ancoraggio cronologico certo per la datazione degli affreschi tra settimo ed ottavo decennio del Trecento. La collocazione delle pitture in due diverse fasi di decorazione, proposta da Ferdinando Bologna, oltre che mettere a frutto le convinzioni dell'epoca sull'origine della chiesa, dava una risposta allo scarto stilistico che sembrano presentare i due cicli, di schietta cultura giottesca le storie dell'Antico Testamento (datate agli anni quaranta), più svolti e complessi nell'impaginazione spaziale i Sacramenti (collocati nei primi anni cinquanta). Il fatto che invece essi siano stati concepiti e realizzati nello stesso momento pone ora delicati interrogativi per rispondere ai quali è necessario allargare il campo d'indagine alla coeva produzione pittorica e miniata ed a più generali riflessioni sulla circolazione e l'uso dei modelli giotteschi.

L'attività di Giotto a Napoli

Napoli condivide con altre città come Milano e Rimini la sorte di non conservare che poche tracce dell'attività di Giotto e della sua bottega, circostanza tanto più sfortunata se si pensa che, a differenza che negli altri due centri, la permanenza del fiorentino nella capitale angioina fu relativamente lunga (circa sei anni, dal dicembre 1328 all'aprile 1334) e che i lavori qui realizzati, stando alle testimonianze delle fonti contemporanee, come l'anonimo *Ottimo commento della Divina Commedia*⁴⁰⁵ (1333-1334), «occuparono nella cultura del tempo, e fin dal primo momento, una posizione per nulla inferiore a quella delle altre sue imprese»⁴⁰⁶. Nella città romagnola, dove il fiorentino lavorò poco prima del 1300⁴⁰⁷, rimane solo il 'Crocifisso' del Tempio Malatestiano, che funse da modello per le tante altre croci prodotte dalle botteghe locali, mentre le *moltissime pitture* della chiesa di San Francesco, «furono gettate per terra e

⁴⁰⁵ *L'ottimo commento della Divina Commedia*, a cura di A. Torri, Pisa 1828, II, p. 188.

⁴⁰⁶ Bologna, *I pittori* cit., p. 179.

⁴⁰⁷ La data del soggiorno a Rimini è stata a lungo dibattuta. Longhi, Gnudi, Volpe lo collocavano alla fine del primo decennio, dopo la decorazione della cappella degli Scrovegni. In seguito è prevalso l'orientamento ad anticiparlo ai primissimi anni del Trecento sulla scorta delle riflessioni di D. Gioseffi, *Lo svolgimento del linguaggio giottesco da Assisi a Padova: il soggiorno riminese e la componente ravennate*, in "Arte Veneta" XV, 1961, pp. 11-24 e di Previtali, *Giotto e la sua bottega* cit. pp. 70-74, sul precoce riflesso della maniera giottesca in ambito riminese, che rispecchierebbe inoltre una fase artistica di Giotto vicina a quella degli affreschi della Basilica Superiore di Assisi: in particolare si ricorda una miniatura di Neri di Rimini che in un antifonario datato 1300 riproduce il Cristo benedicente del tabellone della Crocifissione malatestiana.

rovinate» durante i lavori di trasformazione della chiesa voluti da Sigismondo Pandolfo Malatesta intorno al 1450⁴⁰⁸. Nella città lombarda, in cui il soggiorno del fiorentino risale al 1335-1336, rimangono invece gli sbiaditi affreschi di una 'Crocifissione' in San Gottardo, mentre sono andate del tutto perdute le decorazioni del palazzo di Azzone Visconti.

Attraverso le testimonianze dei pagamenti⁴⁰⁹ e quelle letterarie di poco successive si sono, tuttavia, ricostruite le campagne in cui fu impegnato Giotto a Napoli, oltre che i soggetti delle pitture a lui commissionate: ne ricaviamo il quadro di un'attività intensa, per la quale si deve presupporre una bottega numerosa (nel documento del 20 maggio 1331 riguardante affreschi in Castelnuovo, accanto al maestro, si nominano ad esempio «diversorum magistrorum tam pictorum quam manualium et manipulorum laborantium»⁴¹⁰) e ben avviata in cui, oltre naturalmente ad aiuti che dovettero seguirlo da Firenze, lavorarono probabilmente anche artisti ingaggiati sul posto; il che si rivelò un'incredibile scuola di formazione per i pittori locali. Secondo la tradizione l'intervento della bottega giottesca si concentrò negli edifici più rappresentativi della committenza angioina: innanzitutto la chiesa di Santa Chiara, fortemente voluta dalla regina Sancia⁴¹¹, e la cui affresatura pare fosse il motivo principale della chiamata di Giotto⁴¹², e Castel Nuovo, residenza della corte. Particolarmente intenso dovette essere il lavoro nella chiesa francescana, in cui, se si vuole dar credito alla testimonianza di Pietro Summonte, tutta la chiesa era stata affrescata, mentre nel convento c'erano *più quadri o tavole piccole* con santi appartenenti alla regina Sancia⁴¹³. Più dettagliate le notizie di altre fonti, come l'Anonimo Magliabechiano, il Libro di Antonio Billi e Vasari, che parlano di una cappella con l'*Apocalisse*, e un'altra

⁴⁰⁸ Vasari, *Le vite*, cit., II, p. 109.

⁴⁰⁹ L'8 dicembre 1328 viene corrisposto a Giotto uno stipendio mensile sotto forma di rimborso spese (cfr. F. Forcellini, *Un ignoto pittore napoletano del secolo XIV e un nuovo documento sulla venuta di Giotto a Napoli*, in ASPN, XXXV, 1910, pp. 544-552, p. 545). Il 13 febbraio 1329 per spese di lavori in Castelnuovo, fra cui l'affresatura della cappella Palatina, viene disposto il pagamento di 35 once, 19 tari e 12, 5 grana, saldato il 20 maggio 1331. Al 5 agosto 1329 risulta un pagamento di 6 once, 16 tari e 9 grana per pitture in Castelnuovo. Il 2 gennaio 1330 è registrato un altro pagamento di 135 once, 10 tari e 8grana (per questo documenti cfr. R. Filangieri, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castelnuovo*, Napoli 1936-40, cfr anche ASPN, XV, 1936 pp. 74-77). Il 20 gennaio 1330 Giotto è nominato familiare di re Roberto d'Angiò (cfr. Schulz, *Denkmäler* cit., IV, p. 163). Tra il 1332 e il 1333 il pittore riceve sei pagamenti per centinaia di once d'oro, ma non se ne conosce l'oggetto, né la somma complessiva. Per i primi due è di 107 once. (cfr. Filangieri, *Rassegna* cit.). Il 26 aprile 1332 gli viene accordato un vitalizio di 12 once annue (cfr C. Minieri Riccio, *Saggio di codice diplomatico formato sulle antiche scritture dell'archivio distato di Napoli*, II, Napoli 1878, p. 16) Il 16 marzo 1332 Roberto gli dona 2 once e 15 tari *pro robbis suis*. (cfr. N. Barone, *La Ratio Thesaurariorum della cancelleria angioina*, in ASPN, X, 1885, pp. 413-434, 653-664; XI, 1886, pp. 5-20, 175-197, 575-596, qui XI, 1886, p. 424). Infine tra il 1332 e il 1333 si colloca la notizia del litigio del pittore con un certo Giovanni da Pozzuoli (cfr. M. Camera, *Annali delle due Sicilie*, II, Napoli 1841-60, p. 367).

⁴¹⁰ cfr. nota 3.

⁴¹¹ Il ruolo principale svolto dalla regina nella fondazione della chiesa, tradizionalmente attribuito a Roberto, è stato recentemente messo in evidenza da Bruzelius, *The Stones* cit., pp. 137-139, che ha notato come non solo le bolle papali che riguardano il convento fanno riferimento a Sancia come fondatrice, ma che le lettere dei papi Clemente V e Giovanni XXII, in risposta alle numerose richieste di permessi e indulgenze, sono indirizzate a lei soltanto. La regina destinò inoltre al complesso cospicue somme e rivide la regola delle monache.

⁴¹² Secondo la testimonianza di Vasari cit., p. 108: «Roberto re di Napoli scrisse a Carlo re di Calabria so primogenito, il quale si trovava a Firenze, che per ogni modo gli mandasse Giotto a Napoli, perciòchè, avendo finto di fabbricare S. Chiara monasterio di donne e chiesa reale, voleva che da lui fosse di nobile pittura adornata». La chiesa venne consacrata nel 1340, negli anni Trenta era dunque in corso la campagna di decorazione.

⁴¹³ Nicolini, *L'arte napoletana* cit., p. 159.

con storie del Vecchio e Nuovo Testamento⁴¹⁴. Un ciclo di storie del Vecchio e Nuovo Testamento pare fosse stato realizzato anche nella cappella palatina di Castel Nuovo⁴¹⁵, per la quale Giotto avrebbe dipinto anche il polittico, mentre non sono noti i soggetti delle pitture nella cappella segreta. L'ultima campagna dovette invece riguardare la sala maggiore, in cui furono rappresentati gli 'Uomini famosi'⁴¹⁶. Riassumendo, secondo la griglia ricostruita da Bologna⁴¹⁷, le campagne avrebbero seguito questa scansione:

- 1 dicembre 1328- 2 gennaio 1330 in Santa Chiara
- febbraio 1330-20 maggio 1331 in Castelnuovo (cappella palatina)
- 1332- 1 luglio 1333 in Castelnuovo (sala maggiore)

Di tutto questo non rimangono oggi che frammenti: distrutte già in età aragonese le pitture di Castel Nuovo, scomparvero nel Cinquecento anche quelle di Santa Chiara per ordine del reggente spagnolo don Bernardino Barrionovo⁴¹⁸. Sopravvivono soltanto le testine in cornici polilobate negli sguanci dei finestroni della cappella palatina di Castel Nuovo, e un lacerto del 'Compianto sul Cristo morto' nel coro delle monache di Santa Chiara.

Parte della critica ha negli ultimi anni proposto di tornare a riflettere su questa ricostruzione. Alla luce di una più attenta analisi delle fonti letterarie e documentarie, Francesco Aceto ha fatto notare come l'estensione dei lavori attribuiti a Giotto sia notevole, al punto da essere incompatibile con i tempi del suo soggiorno napoletano, anche presupponendo una larga partecipazione della bottega⁴¹⁹. I dubbi riguardano in modo particolare i cicli di Santa Chiara e di Castelnuovo. Se il silenzio delle attestazioni dei pagamenti può suscitare l'obiezione del loro carattere lacunoso, è invece significativo che anche Petrarca, lo scrittore più vicino ai fatti, ometta di citarli: il tema degli Uomini famosi avrebbe dovuto interessarlo in modo particolare, se intorno al 1338 cominciò a stendere il *De viris illustribus*, e, come sulla scia di queste osservazioni ha aggiunto Alessandra Perriccioli Saggese⁴²⁰, è ancora più sospetto il silenzio su Santa Chiara, certamente più facilmente accessibile all'ipotetico pellegrino cui il poeta si rivolge, rispetto alla Cappella Palatina. Seppure Giotto fu effettivamente chiamato a Napoli per la decorazione della chiesa francescana, Aceto crede che ben presto, già nel 1329, la bottega venne dirottata sul cantiere di Castelnuovo: gli affreschi di Santa Chiara furono probabilmente opere di alta qualità, ma di mano di stretti seguaci o imitatori di Giotto.

Nonostante il ridimensionamento proposto, come si è visto, dalla critica recente, sembra che anche il solo cantiere di Castelnuovo impegnasse Giotto in maniera significativa, se dal documento del 1331 si evince che il maestro operava contemporaneamente su ben tre fronti: la decorazione della cappella segreta e della cappella palatina, la realizzazione della cona d'altare⁴²¹.

⁴¹⁴ Anonimo Gaddiano o Magliabechiano, a cura di A. Ficarra, Napoli 1968, pp. 57-58; *Libro di Antonio Billi* cit., p. 6; Vasari, *Le vite* cit., II, p. 108.

⁴¹⁵ Nicolini, *L'arte napoletana* cit., p. 159.

⁴¹⁶ Ghiberti, *I commentari* cit., p. 33.

⁴¹⁷ Bologna, *I pittori* cit., pp. 181-187.

⁴¹⁸ Capaccio, *Il Forestiero* cit., pp. 192-193.

⁴¹⁹ Aceto, *Pittori e documenti* cit.

⁴²⁰ A. Perriccioli Saggese, *Modelli giotteschi nella miniatura napoletana del Trecento in Medioevo: i modelli*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 27 settembre-1 ottobre 1999), a cura di A. C. Quintavalle, Parma 2002, pp. 661-667.

⁴²¹ Rimando per il commento a questo documento a B. Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano 1966, p. 39.

Il perdurare del linguaggio giottesco e gli artisti toscani a Napoli nella seconda metà del Trecento

La presenza di Giotto a Napoli segnò profondamente la cultura artistica della città, pittorica e non solo. La ricerca plastica combinata ad un'estrema dolcezza coloristica e morbidezza delle forme, che caratterizza la sua maniera degli ultimi anni, lasciò un'eco profonda anche nella scultura di Tino di Camaino, il cui momento di maggior esito artistico, che si colloca proprio nel quarto decennio, risentì in modo significativo dell'influenza diretta del fiorentino⁴²². La possibilità di confrontarsi da vicino con modelli del maestro, dopo che per alcuni anni la sua maniera era nota solo per via indiretta, diede una possibilità incredibile di aggiornamento: la novità rappresentata dall'arte del maestro fiorentino suscitò un seguito immediato a Napoli come in tutte le città in cui lavorò, combinandosi nella cultura delle singole personalità e delle scuole locali con i precedenti indirizzi figurativi e dando così origine di volta in volta ad adesioni più o meno dirette, e a reinterpretazioni più o meno originali; coinvolse anche i maestri di cultura cavalliniana già attivi in città, come Lello da Orvieto e gli ultimi pittori di Donnaregina. Il seguito di questa presenza, che subentrò con

⁴²² Il periodo napoletano segna una svolta nell'arte di Tino di Camaino nel senso di un estremo affinamento in senso pittorico del rilievo, i cui prodotti più significativi e di più alto livello sono indubbiamente i rilievi di Cava dei Tirreni. Gli ultimi anni di attività del maestro sono stati tuttavia visti in passato da parte della critica come fase di involuzione del suo stile, in cui, mancando nel meridione adeguati stimoli, l'artista sarebbe stato condizionato dal gusto francesizzante per il lusso esteriore e la grazia superficiale imperanti a corte. Questa interpretazione, sostenuta da W. R. Valentiner (*Tino di Camaino. A senese sculptor of the Fourteenth Century*, Paris 1935) e R. Causa (*Precisazioni relative alla scultura del '300 a Napoli*, in *Sculture lignee della Campania*, catalogo della mostra, Napoli 1950, pp. 63-99) è stata superata dai più recenti studi. In particolare Francesco Aceto non solo ha rivalutato gli esiti della "fase napoletana" di Tino, ma ha anzi prospettato la possibilità che lo scultore, che già si era mostrato sensibile all'arte dal conterraneo pittore Simone Martini (cfr. G. Kreytengerg, *Tino di Camaino e Simone Martini*, in *Simone Martini*, atti del convegno, Siena 27-29 marzo 1985, Firenze 1988, pp. 203-209), si sia giovato di un contatto ravvicinato e quotidiano con Giotto la cui ultima produzione, come si è detto, è caratterizzata proprio da un'accresciuta attenzione ai valori di un ricco colorismo e dalla morbidezza delle forme. Per l'attività di Tino di Camaino a Napoli cfr. principalmente F. Aceto, *Per l'attività di Tino di Camaino a Napoli: le tombe di Giovanni di Capua e di Orso Minutolo*, in *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, "Prospettiva", 53-56, 1988-1989, pp. 134-142; idem, *Tino di Camaino a Napoli: una proposta per il sepolcro di Caterina d'Austria e altri fatti angioini*, in "Dialoghi di Storia dell'Arte", 1, 1995, pp. 10-27; G. Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze e la bottega napoletana di Tino di Camaino*, Firenze 1996, con bibliografia precedente; F. Aceto, *Una proposta per Tino a Cava dei Tirreni*, in *Medien der Macht* cit., pp. 275-294; G. Kreytengerg, *Ein doppelseitiges Triptychon in Marmor von Tino di Camaino aus der Zeit um 1334*, ivi, pp. 261-274; F. Aceto, *La sculpture, de Charles Ier d'Anjou à la mort de Jeanne Ire (1266-1382)*, in *L'Europe des Anjou* cit., pp. 75-87; G. Chelazzi Dini, *Due sculture della bottega napoletana di Tino di Camaino*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, Napoli 2001, pp. 35-45.

altrettanto vigore a quello che fece capo a Cavallini, percorre come un filo rosso tutto il secolo. Nonostante i nuovi arrivi di maestri toscani, quali Andrea e Lippo Vanni e Niccolò di Tommaso, perdura sia a Napoli sia in provincia una pittura di stretta adesione giottesca, come si vede negli anni settanta nel secondo e terzo maestro di Casaluce, e ai primi del Quattrocento nel modesto artista che affrescò l'abside della cappella Minutolo con 'Storie della Passione'. Naturalmente i nuovi apporti non furono ignorati, soprattutto quello di Niccolò di Tommaso, la cui attività a Napoli è meglio documentata di quella degli altri due, e che godette anche di un discreto seguito⁴²³. La presenza in città di Lippo Vanni è stata ricostruita solo attraverso l'attribuzione da parte di Berenson⁴²⁴ al maestro, noto come miniatore a Siena, del trittico della collezione Kress con Elisabetta d'Ungheria ed il figlio Andrea, primo marito di Giovanna I, in ginocchio al cospetto della Madonna con Bambino, ed introdotti dai santi Domenico ed Elisabetta. L'opera è collocabile dunque tra il 1341 (data del matrimonio) e il 1344 (anno di morte del principe). Al periodo napoletano di Lippo Vanni Bologna ha assegnato anche altre tavole, originariamente parte di un polittico a due ordini che doveva provenire da Santa Chiara, ed i cui pezzi sono ora sparsi tra collezioni private e i musei di Capodimonte, Altenburg, Gottinga⁴²⁵.

Di Andrea Vanni, il cui soggiorno napoletano è collocabile tra il 1350 e il 1370⁴²⁶, si sa soltanto che fu fatto familiare da Giovanna I dopo il 1362 (cfr. cap.) Il soggiorno napoletano di Niccolò di Tommaso è da sempre stato oggetto di discussione da parte della critica a causa dell'intrecciarsi di date e pagamenti che sembrerebbero vederlo impegnato nel giro di pochi anni anche a Firenze⁴²⁷ e nella vicina Pistoia, dove lavorò per i monaci del Tau e per la chiesa di San Giovanni Fuoricivitas⁴²⁸. Si tratta cioè di ricostruire gli ultimi anni di attività dell'artista (morto a Firenze nel 1375 dopo un breve soggiorno a Roma), intensi di spostamenti e di commissioni prestigiose. Accertamenti documentari hanno permesso di collocare agli anni 1370-2 la decorazione della chiesa di Sant'Antonio del Tau di Pistoia⁴²⁹, ma fonte di discussioni e congetture è stata la firma sul polittico di Sant'Antonio Abate per l'omonima chiesa a Napoli con data al 1371. Ladis aveva ipotizzato un breve allontanamento del maestro dal cantiere pistoiese per un primo soggiorno nella capitale angioina, ed un viaggio successivo nel 1373, al termine dei lavori nella chiesa del Tau. Skaug sostiene invece che il polittico si deve considerare mandato, non eseguito a Napoli⁴³⁰, e che il soggiorno napoletano si collocherebbe tra

⁴²³ Per un quadro delle presenze toscane a Napoli, ed in generale dei rapporti tra la capitale angioina e Firenze cfr. Leone De Castris, *Arte di corte* cit., pp. 196-237.

⁴²⁴ Berenson, *Pittura italiana* cit., p. 588.

⁴²⁵ Bologna, *I pittori* cit., pp. 288-289.

⁴²⁶ *Ibidem*, pp. 325-326.

⁴²⁷ Niccolò è documentato a Firenze fino al 1372, questo non gli impedì di lavorare nella vicina Pistoia. Cfr. A. Ladis, *A highaltarpiece for San Giovanni Fuoricivitas in Pistoia and a hypotheses about Niccolò di Tommaso*, in "Mittelinungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXIII, 1989, pp. 3-16

⁴²⁸ *Ibidem*. Ladis ipotizza che l'attività pistoiese di Niccolò di Tommaso sia stata molto più importante di quanto finora ritenuto. Pare che nella chiesa di San Giovanni Fuoricivitas si fosse voluto sostituire in tempi sorprendentemente brevi la tavola d'altare di Taddeo Gaddi del 1353, e che il nuovo dipinto, di cui una tavola si troverebbe oggi in collezione privata, fosse firmato da un *Maestro Nicolao da Fiorenza*, qui identificato con Niccolò di Tommaso.

⁴²⁹ Cfr. L. Gai, *Nuove proposte e nuovi documenti sui maestri che hanno affrescato la cappella del Tau a Pistoia*, in "Bollettino Storico Pistoiese" LXXII, 1970, pp. 75-94.

⁴³⁰ E. Skaug, *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, Chronology, and Workshop Relationships in Tuscan Panel Painting c. 1330-1430*, Oslo 1994, pp. 167-168.

il 1373 e l'ottobre 1375 periodo in cui Niccolò non appare nella *Prestanza* fiorentina, dove risulta di nuovo nel 1375 e con un altro indirizzo.

Questi nuovi arrivi si innestavano però su un tessuto culturale che aveva recepito profondamente e con prontezza la lezione giottesca, ed in cui non mancarono personalità che seppero rielaborare quegli apporti senza rinunciare alla propria formazione, già fortemente caratterizzata, con esiti di grande originalità. Penso in particolare al cosiddetto Maestro delle tempere francescane, la cui vicenda pittorica si legò agli ambienti dei francescani spirituali, protetti a Napoli dagli stessi Angioini, e il cui stile si caratterizza per uno spirito drammatico e caricato. In generale in pittura come in miniatura si creò effettivamente un deciso carattere di scuola napoletana, di “ambito culturale” distinguibile, in cui significativa è l'identificazione tra Roberto d'Oderisio e il Maestro di Giovanni Barrile proposta da Bologna nelle sue prime riflessioni nel Catalogo della mostra salernitana.

La bottega di Giotto e la sua composizione negli anni del soggiorno napoletano

A partire dagli studi di Giovanni Previtali⁴³¹, il dibattito sul catalogo giottesco, impostato sui tradizionali criteri di individuazione di una più o meno stretta autografia⁴³², ha rivelato tutta la sua inadeguatezza, aprendo le riflessioni alla complessa realtà della bottega. Il livello di organizzazione raggiunto dall'*equipe* giottesca è un fenomeno del tutto eccezionale, con pochi paralleli nella produzione artistica del Trecento. La maggior parte dei pittori, infatti, lavorava in casa: solo pochi arrivavano a mettere su una bottega, per lo più organizzata in una struttura familiare o in un consorzio tra due o più compagni, affiancati dai discepoli che imparavano il mestiere, e saltuariamente da aiuti, quando si doveva far fronte a commesse particolarmente impegnative. Nel caso di realtà più avviate, che potevano vantare un vasto raggio di attività, la bottega era organizzata in una rigida struttura piramidale, con una precisa distinzione di mansioni e compiti, in base alle attitudini e alle capacità di ciascuno, alla difficoltà dei procedimenti tecnici, delle parti da rappresentare (architetture, decorazioni, stoffe...) ⁴³³. La mole di lavoro cui si trovò a dover far fronte Giotto soprattutto all'indomani del soggiorno padovano, quando cioè committenti di alto rango lo reclamavano in ogni parte d'Italia, rese indispensabile poter contare su collaboratori affidabili, cui delegare in gran parte l'esecuzione materiale dei dipinti. I discepoli, dalle personalità a volte fortemente caratterizzate ed individuabili, organizzavano così il lavoro attorno a

⁴³¹ Previtali, *Giotto e la sua bottega*, cit.

⁴³² C. Gnudi, *Giotto*, Milano 1958; R. Offner, *Giotto, non-Giotto*, in “Burlington Magazine” LXXIV, 1939, pp. 259-268; LXXV, 1939, pp. 96-113.

⁴³³ Sull'organizzazione della bottega medievale e giottesca in particolare cfr. G. Previtali, *Introduzione in Simone Martini e “chompagni”* catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale 27 marzo- 31 ottobre 1985) a cura di A. Bagnoli e L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 11-32; *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, atti del convegno internazionale (Université de Rennes II, 2-6 maggio 1983), a cura di X. Barral I Altet, Paris 1986; R. Cassanelli, *Artisti in bottega. Luoghi e prassi dell'arte alle soglie della modernità*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Milano 1998, pp. 7-29; A. Volpe, *La “bottega”: luogo della produzione e termine storiografico*, in Idem, *Giotto e i Riminesi. Il gotico e l'antico nella pittura di primo Trecento*, Milano 2002, pp. 15-19.

schemi impostati dal maestro e modelli riutilizzati anche a distanza di anni e già collaudati, che consentivano di accorciare i tempi della preliminare fase di elaborazione iconografica. Ricostruire l'evoluzione della personalità artistica di Giotto è diventato quindi notevolmente complicato dal momento in cui l'intervento della bottega si fa più massiccio. Se la decorazione della Cappella degli Scrovegni è, a parere unanime della critica, quella più omogenea stilisticamente e in gran parte autografa, dalla cappella Peruzzi, alla Basilica Inferiore di Assisi, alla cappella Bardi, accanto alla mano del maestro se ne distinguono altre, e talvolta, come nel caso del cosiddetto "Parente di Giotto", così intrinseche ai suoi pensieri da essere con lui più volte confuse⁴³⁴, il che lascia intravedere un livello di organizzazione della bottega che superava la schematica suddivisione dei ruoli tra maestro e discepoli, come ha ben colto Ferdinando Bologna:

« La propensione, dimostrata dal fiorentino fin dal tempo delle storie francescane, di ammettere schiere sempre più qualificate di discepoli all'esecuzione delle proprie opere, non è cosa da ridurre semplicisticamente alla cernita della parte dovuta al maestro, sempre esemplare, dalla parte dovuta ai coadiutori, sempre ripetitiva e diminutiva. Con quella propensione si affermava invece un'attitudine nuova, che era già stata di Cimabue, ma che Giotto portò ad un livello assai più progredito e integrale, di sospingere e immettere attivamente sulla linea delle ricerche del caposcuola, tanto da ottenere che, intervenendo nelle opere da lui progettate e impostate, non solo non ne alterassero il significato originario, ma ne conducessero avanti l'idea e contribuissero, cooperando alla sua riuscita. Specialmente dopo Padova, la bottega giottesca è un centro univoco e fecondo proprio come bottega, e le sue realizzazioni contano anche come prodotto di una ricerca collettiva. (...) La novità e l'attualità storica della bottega giottesca potrebbero essere consistite nella diramata e organica strutturazione che il maestro le imprese, con un intento progreditamente artigianale e in modo che, come nelle altre "arti", gli adepti venissero assumendovi personalità, passando per i gradi di una vera e propria carriera, da prima come semplici "apprendisti", quindi come "compagni", da ultimo come maestri essi stessi, ma rimanendo costantemente vincolati all'unità e alla qualità del "manufatto"⁴³⁵.

I concetti di autografia e originalità assumono quindi significati diversi da quelli moderni, fondati sul criterio di individualità artistica: la "maniera" giottesca funzionava cioè come un "marchio di fabbrica" per un pubblico evidentemente poco interessato al discorso stilistico e non capace di apprezzare tutte le qualità della pittura come ai

⁴³⁴ Il dibattito tra Bonsanti e Boskovits (*Giotto? O solo un "parente"?*. Una discussione, in "Arte Cristiana", LXXXII, 763, 1994, pp. 299-310) scaturito attorno alla Croce di San Felice a Piazza dopo il restauro, è solo il più recente capitolo di una complessa vicenda attributiva che riguarda le opere che Previtali aveva assegnato al cosiddetto "Parente" (da alcuni, tra cui anche C. Volpe *Il lungo percorso del «dipingere dolcissimo e tanto unito»* in *Storia dell'arte italiana*, V, Torino 1983, pp.329-304, qui pp. 248-252, identificato con Stefano, figlio di una sorella di Giotto) e rivela tutta la difficoltà di stabilire sulla base del solo discorso stilistico se esse rappresentano una "fase goticeggiante" di Giotto (Boskovits) o una personalità da lui distinta, un geniale *alter ego* del maestro, che dovette essersi distinto precocemente nella bottega (Bonsanti).

⁴³⁵ F. Bologna, *Novità su Giotto ai tempi della cappella Peruzzi*, Torino 1969, p. 21-22.

nostri occhi potrebbe risultare scontato, cosicché lo stesso discorso della firma ha un valore relativo, non garantendo cioè l'esecuzione diretta da parte dell'artista, ma semplicemente la provenienza dalla sua bottega⁴³⁶.

La riutilizzazione di schemi compositivi, a volte ripensati e maturati a distanza di anni in più coerenti impaginazioni, è un fenomeno che riguarda quindi non soltanto l'evoluzione artistica del pittore, ma investe anche la sfera dell'organizzazione e razionalizzazione del lavoro. Previtali notava, ad esempio, come due scene del ciclo assisiato di San Francesco, il 'Sogno di Innocenzo III' e l' 'Apparizione al Capitolo di Arles', ritornarono a distanza di anni rispettivamente nella predella della tavola di San Francesco del Louvre e nella cappella Bardi, sebbene in quest'ultimo caso (sorvolando sul problema della distinzione della mano di Giotto da quella del giovane Maso di Banco) la composizione fosse riproposta in una visione frontale e più icastica. Nella cappella della Maddalena ad Assisi dovette essere proprio Giotto a risolvere in modo felice scene che a Padova erano risultate poco convincenti, come l' 'Adorazione dei magi', la 'Presentazione al tempio', la 'Strage degli innocenti', eliminando piccole difficoltà o semplificando in nome di una maggiore forza espressiva ed un più calibrato equilibrio compositivo. Non si è mancato di indagare il modo in cui tecnicamente venivano effettuati riporti di scene e dettagli. I reticoli tracciati in gesso bianco sulla 'Resurrezione di Lazzaro' e sul 'Noli me tangere' dell' Arena convaliderebbero la tesi di Previtali per cui essi sarebbero serviti da modello di partenza per le analoghe scene del ciclo assisiato; le composizioni, che forse Giotto mandò a copiare per mezzo di un collaboratore, sarebbero state riportate poi attraverso analoghi reticolati o linee guida⁴³⁷.

Sulla composizione della schiera di aiuti che seguirono Giotto a Napoli il dibattito sembra essere ancora aperto, ed in ogni caso destinato a non avere mai risposta definitiva per il carattere esiguo delle testimonianze sia documentarie che figurative. Indicazioni preziose possono venire piuttosto dalla sistemazione del catalogo e della cronologia delle opere degli artisti tradizionalmente considerati al seguito del maestro. Se è ormai accertato che il grosso della bottega rimase a Firenze affidato a Taddeo⁴³⁸, si è a lungo considerata centrale, per le conseguenze che pare abbia avuto su tutta la successiva pittura napoletana del secolo, la presenza di Maso di Banco, la cui mano fu individuata dal Salmi in alcune delle testine di Castelnuovo⁴³⁹. I pareri favorevoli e contrari a questa attribuzione hanno finora trovato argomento unicamente nel confronto stilistico⁴⁴⁰, causando di conseguenza uno slittamento della datazione dei lavori della cappella Bardi di volta in volta tra la prima e la seconda metà del quarto decennio, a seconda che si ritenesse o no Maso al seguito di Giotto. La posizione di coloro che negavano un viaggio napoletano di Maso ha trovato però nuove e più solide argomentazioni negli studi di Roberto Bartalini⁴⁴¹ (cfr. cap. 1), che ci permettono di escludere del tutto la presenza di

⁴³⁶Sul problema della firma vedi le riflessioni di: Previtali *Introduzione in Simone Martini e "compagni"*, cit.; G. Ragionieri, *Allievi e gregari nella bottega di Giotto*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Milano 1998, pp.55-70.

⁴³⁷ D. Gioseffi, *Giotto architetto*, Milano 1963, pp. 122-124.

⁴³⁸ M. Ferretti, *Una croce a Lucca. Taddeo Gaddi e un nodo di tradizione giottesca*, in "Paragone", XXVII, 1976, pp. 19-40, qui pp. 24-25.

⁴³⁹ Salmi, *Contributi fiorentini* cit.

⁴⁴⁰ Tra i contrari Volpe, *Il lungo percorso* cit., nota 23 p. 275,

⁴⁴¹ Roberto Bartalini, che aveva già offerto una ricostruzione delle fonti sulla cappella Bardi di Vernio (*Maso* cit.), è poi tornato sull'argomento in occasione della pubblicazione del libro *Maso di Banco. La cappella di San Silvestro*, a cura di C. Acidini Luchinat ed E. Neri Lusanna, Milano 1998, con il contributo "Et in carne mea videbo Deum meum": *Maso di Banco, la cappella dei Confessori*

Maso. Ancora aperto è anche il dibattito sulla presenza a Napoli di altri pittori della cerchia giottesca, come il Maestro delle Vele, il Maestro del polittico Stefaneschi⁴⁴². Al lavoro nel cantiere napoletano sarebbe stato anche il Maestro delle Vele e dell'Infanzia di Cristo, la cui mano Leone de Castris ha riconosciuto nel Calvario del coro di Santa Chiara. Alla sua presenza lo studioso riconduceva la successiva pittura napoletana che sviluppa il filone di ricerca, parallelo agli studi sulla plasticità e sulla prospettiva di Maso, dell'approfondimento cromatico⁴⁴³.

La circolazione dei modelli giotteschi

Ricostruire il quadro delle personalità giottesche presenti a Napoli al seguito di Giotto, è impresa, come si è visto, problematica e che a causa della scarsità della documentazione figurativa, nonché dell'incertezza nella collocazione cronologica di opere e cicli pittorici, sembra destinata a non trovare mai una soluzione che metta d'accordo la critica. Rintracciare ed ipotizzare questo contesto a partire da ciò che si produsse sulla base degli esempi e delle opere di quella fortunata stagione, è cosa per quanto suggestiva, indiscutibilmente e ancora più pericolosamente arbitraria. Tuttavia molto spesso l'incertezza ed una eccessiva cautela hanno forse impedito di considerare che, laddove si sia posto il problema di rintracciare le fonti figurative di pittori e miniatori, soprattutto in presenza della reiterazione in contesti diversi dei medesimi schemi, le fonti comuni di ispirazione potrebbero essere state proprio le imprese dei cantieri giotteschi. Quanto siamo venuti ricostruendo sulla composizione e le consuetudini di lavoro della bottega induce infatti a ritenere che l'ampio ricorso ad aiuti, il riciclo di schemi e composizioni dovette avvenire a Napoli come altrove, tanto più che i quasi sei anni del servizio di Giotto presso gli Angioini si collocano in una fase avanzata della sua carriera, in cui la bottega era ormai pienamente avviata e il suo contributo doveva essere più ampio che in passato. Il caso di Rimini è particolarmente significativo in questa prospettiva, perché anche qui si assiste alla difficoltà di dover analizzare la portata dell'influsso giottesco nell'impossibilità di riscontri diretti con quanto il maestro aveva prodotto in città⁴⁴⁴. Il momento romagnolo si colloca in una fase estremamente delicata, tra la decorazione della Basilica Superiore di Assisi e

e la committenza dei Bardi. A proposito di un libro recente, in "Prospettiva", 98-99, 2000, pp. 58-103, dove, prendendo spunto dagli studi di Enrica Neri Lusanna e Gert Kreytenberg ha discusso l'interpretazione del ciclo iconografico dei dipinti, lo studio dei sepolcri, in rapporto alle fonti documentarie, all'araldica, agli usi liturgici delle chiese francescane.

⁴⁴² Bologna, *I pittori* cit., pp. 213-219.

⁴⁴³ Leone De Castris, *Arte di corte* cit., pp. 332-337.

⁴⁴⁴ Nella rivalutazione della scuola pittorica riminese nel panorama del Trecento italiano come centro di produzione artistica dotato di caratteri originali e tutt'altro che periferico, si possono individuare schematizzando tre tappe principali: la mostra organizzata da Cesare Brandi nel Palazzo dell'Arengo nel 1935 (cfr. C. Brandi, *La pittura riminese del Trecento*, catalogo della mostra, Rimini 1935), la monografia di Carlo Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965; la mostra di Rimini del 1995-96 (*Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra, a cura di D. Benati, Milano 1995). Sulla prima generazione di pittori riminesi cfr. la recente monografia di Volpe, *Giotto e i Riminesi* cit.

quella della cappella Scrovegni a Padova, in cui Giotto dovette forse passare anche per Roma⁴⁴⁵. Tra i due cicli Previtali individuò una significativa evoluzione verso un linguaggio che, dopo le sperimentazioni in senso “gotico” delle storie francescane, ambiva ad una dimensione “classica”, e la fase riminese veniva così a rappresentare il tassello intermedio, tanto più significativo da quando gli studi di Luciano Bellosi, datando la decorazione assisiata ai primi anni Novanta del Duecento, permettono di creare un intervallo maggiore tra l’impresa assisiata e quella padovana. In questi anni si assiste al culmine della «crisi giottesca del superamento dell’asprezza e della tensione quasi metallica delle superfici pittoriche duecentesche in direzione di un modellato più dolce e fuso»⁴⁴⁶, le cui prime avvisaglie erano già nell’ultima fase del ciclo francescano. La produzione della prima generazione di artisti riminesi, che riflette il momento assisiata, dovette quindi formarsi su quanto Giotto lasciò in città, come ipotizzò già Carlo Volpe nel 1965⁴⁴⁷, cui ha fatto eco la critica degli ultimi anni⁴⁴⁸. Sebbene non si escluda un aggiornamento su quanto era stato prodotto nel non lontano centro umbro, le citazioni puntuali di brani giotteschi fanno credere che quanto era continuamente sotto gli occhi dei pittori riminesi dovette rappresentare uno spunto continuo di confronto e meditazione. Al di là delle numerose citazioni del ‘Crocifisso’ malatestiano, nel dossale di Boston firmato da Giovanni da Rimini e datato 1307, non si è mancato di osservare ad esempio come le immagini delle sante Chiara e Caterina, sebbene identiche a quelle della cappella di San Nicola nella Basilica Inferiore di Assisi, dove sono figure del tutto marginali, più probabilmente si ispirano a modelli replicati da Giotto a Rimini. La stessa ipotesi è stata avanzata anche per gli Apostoli in San Pietro in Sylvis a Bagnacavallo, vestiti all’antica con la toga che avvolge il corpo, nascondendo la mano o stringendo gomito e spalle, proprio come nella cappella di San Nicola.

Il modo con cui a Napoli pittori e miniatori attinsero alle composizioni giottesche ricavandone schemi iconografici è stato solo di recente, dopo gli spunti suggeriti da Bologna, oggetto di analisi più particolareggiate, in miniatura come in pittura.

⁴⁴⁵ La presenza di Giotto a Roma è attestata da una fonte quasi contemporanea, il *Liber benefactorum* in cui si conserva il necrologio del cardinale Stefaneschi scritto intorno al 1361-2 (il religioso era morto ad Avignone nel 1341) in cui si ricordano anche le imprese artistiche da lui patrocinate. L’ignoto compilatore, che sebbene scrivesse molti anni dopo i lavori dell’equipe giottesca poteva tuttavia avere a disposizione i libri dei conti, testimonia dell’esistenza della firma di Giotto sul mosaico della *Navicella*, un tempo nel quadriportico dell’antica basilica di San Pietro e oggi nell’atrio, ma del tutto rifatto. (cfr. I. Hueck, *Das Datum des Nekrologs für kardinal Jacopo Stefaneschi in Martyrologium der Vatikanischen Basilica*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XXI, 1977, pp. 219-220). Secondo una testimonianza di Ferdinando Leopoldo Del Migliore (1681-1696) il soggiorno romano del fiorentino cadrebbe ai tempi di Bonifacio VIII, tra fine Due e inizi Trecento. Tuttavia il mosaico della *Navicella* è stato variamente datato intorno al 1300 (quindi prima della Cappella Scrovegni) o verso il 1310. Attualmente la critica tende a preferire, sulla base di evidenze stilistiche, la datazione più antica (cfr. L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Torino 1985 p. 131; M. Boskovits, *Giotto a Roma*, in “Arte Cristiana” LXXXVIII, 2000, pp. 171-180).

⁴⁴⁶ Bellosi, *La pecora* cit., p. 137.

⁴⁴⁷ Volpe, *La pittura riminese* cit., pp. 40-41.

⁴⁴⁸ D. Benati, *Disegno del Trecento riminese*, in *Il Trecento riminese* cit., pp. 29-57, pp. 37-41; Volpe, *Giotto e i Riminesi* cit., pp. 21-71.

Sebbene la critica escluda l'autografia giottesca delle tavolette dell'Apocalisse Fürstenau (fig.), esse rappresentano tuttavia un caso emblematico della forza di diffusione di un modello prestigioso, tanto più significativo se si ricorda che i tentativi di attribuzione o di individuazione della fonte di questo notevole maestro non hanno potuto non tenere conto della notizia per cui lo stesso Giotto avrebbe affrescato in Santa Chiara un ciclo con analogo soggetto⁴⁴⁹. Fu Erbach von Fürstenau ad indicare in questi perduti affreschi la fonte iconografica comune per le tavolette, alcuni codici miniati (la Bibbia donata da Giovanna al papa Clemente VI dei duchi di Beaufort conservata a Berlino, Kupferstichkabinett, 78 E 3, e quella ora a Vienna, Nation. Bibl., ms. 1191) e il ciclo delle 'Storie di santa Caterina' a Galatina, escludendo che le tavole di Stoccarda potessero aver avuto ampia diffusione per il loro carattere di prodotto cortese di destinazione privata. La responsabilità giottesca, riproposta in via ipotetica da Boskovits in considerazione della loro eccelsa qualità⁴⁵⁰, è stata oggi superata man mano che l'approfondimento degli studi sulla produzione artistica del XIV secolo a Napoli sta portando alla luce personalità distinte da quelle tradizionalmente indicate e che hanno a lungo funto da "contenitori", rivelando invece l'esistenza di un panorama variegato, in cui si registrano punte di eccellenza, come il maestro della 'Crocifissione' del Louvre, quello del dittico Londra-Lehman, ed ancora l'autore del ciclo della 'Passione di Cristo' inciso sullo stipite della porta di accesso al campanile nella sagrestia del Duomo. In questo senso vanno le proposte più recenti, come quella di Castelfranchi Vegas, che vede all'opera nelle tavolette un raffinato miniatore sensibile alla cultura avignonese, di Leone De Castris che propone un miniatore vicino a Orimina (la raffinata cromia a lapislazzulo e oro delle tavolette di Stoccarda verrà ripresa dal miniatore nel frontespizio dello Statuto dell'Ordine del Nodo), di Bellosi che dopo aver inizialmente pensato ad una vicinanza di questo artista con l'autore della 'Crocifissione' del Louvre per alcune soluzioni compositive (il motivo delle figure che si raggruppano a muro di spalle, fittamente, ed una pittura brillante, leggera e moderatamente naturalistica) e la comune tendenza miniaturistica, ha affermato la superiorità delle tavolette per il loro intenso pittoricismo e l'eccezionale brulichio pittorico e decorativo, parlando quindi più cautamente di affinità, non di identità di mano⁴⁵¹. Su questa linea si è mossa anche Alessandra Perriccioli Saggese, per la quale «le tavolette di Stoccarda, nonostante la loro qualità strepitosa, non sembrano opera di Giotto ma si rendono testimoni della profonda influenza da lui esercitata sulla cultura figurativa della città e degli altissimi raggiungimenti del milieu napoletano dei decenni centrali del XIV secolo»⁴⁵².

Un discorso analogo si può sviluppare a proposito dell'ampia diffusione che nel corso del Trecento ebbe in ambiente napoletano il tema dell'Incoronazione e morte della Vergine, probabile soggetto della cona che Giotto dipinse per la cappella palatina di Castelnuovo intitolata all'Assunta⁴⁵³. Ad essa dovettero attingere il pittore del frammento della collezione Mazzoleni (fig. rimanda) e Roberto d'Oderisio per il polittico Coppola (fig. rimanda), destinato quest'ultimo ad una prestigiosa famiglia di Scala, che a sua volta dovette veicolare il soggetto nell'Amalfitano, se nella seconda metà

⁴⁴⁹ E. von Fürstenau, *Die Apokalypse von Santa Chiara*, in "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen", LVIII 1937, 2, pp. 81-106

⁴⁵⁰ M. Boskovits, *Giotto, attribuito a, Quarantaquattro storie dell'Apocalisse*, in *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche* a cura di A. Tartuferi, Firenze 2000, scheda 28, pp. 192-197.

⁴⁵¹ **Bellosi, *Giotto a Napoli cit.***

⁴⁵² Perriccioli Saggese, *Modelli giotteschi cit.*, p.

⁴⁵³ Nicolini, *L'arte napoletana cit.*, pp. 186-190.

del secolo funse da modello per il ciclo pittorico della cappella di Santa Lucia di Massaquano⁴⁵⁴ (fig.), e per i rilievi in stucco che decorano il fondo del monumento funebre di un membro della stessa famiglia Coppola nella cripta del duomo di Scala⁴⁵⁵(fig.rimanda).

Oltre che fonte di ispirazione e riferimento per programmi specifici, soggetti rari e particolari, i cicli napoletani dovettero essere un repertorio cui attingere per isolate soluzioni compositive. In questo senso vanno le riflessioni di Alessandra Perriccioli Saggese, che in parte rivalutando alcune intuizioni di Erbach von Fürstenau⁴⁵⁶, ha analizzato il problema della fonte iconografica di questo ciclo nel più generale problema della consistenza e delle modalità del rapporto fra la miniatura napoletana e gli affreschi giotteschi, in linea con quanto è avvenuto già per l'Umbria⁴⁵⁷ e per Padova⁴⁵⁸. Si ritiene in particolare che soprattutto nel caso di scene raramente rappresentate, illustrate nella Bibbia Hamilton (Berlino Kupferstichkabinett, 78 E 3), come ad esempio 'La sosta di Maria e Giuseppe durante il viaggio per Betlemme' e 'Gli angeli che servono Cristo dopo la tentazione nel deserto', la fonte possano essere stati gli affreschi di

⁴⁵⁴ Datato agli anni ottanta del Trecento, il ciclo si dispiega su tre pareti: la *Dormitio Coronatio Virginis* (la parte del ciclo meglio conservata) occupa quella di fondo, le 'Storie della Passione di Cristo' la destra, e 'Le storie di Santa Lucia' quella sinistra. Cfr. F. Autiero e I. Maietta, *La cappella di S. Lucia nel casale di Massaquano e i suoi affreschi*, Castellammare di Stabia (Na), 1996.

⁴⁵⁵ Sul monumento cfr. P. Vitolo, "Un maestoso e quasi regio mausoleo". *Il sepolcro Coppola nel Duomo di Scala*, in "Rassegna Storica Salernitana", 40, 2003, pp. 11-50.

⁴⁵⁶ Erbach von Fürstenau A., *La pittura e la miniatura a Napoli nel secolo XIV*, in "L'Arte", VIII, 1905, pp. 1-17.

⁴⁵⁷ I codici miniati umbri recepiscono prontamente i cicli giotteschi di Assisi cfr. Previtali *Giotto e la sua bottega* cit., pp. 139-140. In particolare si segnala l'Antifonario Santorale A della cattedrale di San Lorenzo a Perugia, ora ms. 45 della Bibl. capitolare, per il quale cfr. F. Todini, *Il maestro dei corali di san Lorenzo e il definitivo affermarsi della tradizione miniatoria perugina* in *Francesco d'Assisi, Documenti e archivi, Codici e Biblioteche, miniature*, catalogo della mostra, Milano 1982, pp. 237-252, qui pp. 240-245. Un altro codice di area umbra è il Breviario I B 20 della Bibl. Naz di Napoli che riprende le *Storie dell'Infanzia di Cristo* della Basilica Inferiore di Assisi (*Natività* c. 99, *Strage degli innocenti* c. 113r,) per il quale cfr. A. Perriccioli Saggese, *Miniature umbro-assisiati nella Napoli angioina: il Breviario I B 20 della Biblioteca Nazionale*, in "Prospettiva", LIII-LVI 1989, pp. 114-119.

⁴⁵⁸ Si tratta di quattro antifonari del servizio liturgico della cattedrale (mss B 14, A 15, A 16, B 16) realizzati dopo gli affreschi degli Scrovegni, cfr. le schede di C. Bellinati in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra, a cura di G. Baldissin Molli, G. Mariani Canova, F. Toniolo, Modena 1999, pp. 89-93. Il secondo caso riguarda la ripresa nel *Liber introductorius* di Michele Scoto (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, mc. Clm 10268) dei perduti affreschi di Giotto del soffitto della sala Magna del Palazzo della Ragione, descritti da due cronisti padovani della prima metà del '300, con pianeti e segni zodiacali, per il quale cfr. F. Flores d'Arcais, *Note sulla decorazione a fresco del Palazzo della Ragione di Padova*, in *Il palazzo della Ragione di Padova. Indagini preliminari per il restauro. Studi e ricerche*, a cura di A. Spiazzi, Treviso 1998, pp. 11-22; ead. *Il "giottismo" nella miniatura padovana del primo Trecento. Proposte ed ipotesi*, in *La miniatura a Padova*, cit., pp. 459-464. Per le fonti della miniatura padovana cfr. anche G. Mariani Canova, *L'uso del modello nella miniatura medievale a Padova*, in *Medioevo: i modelli* cit., pp. 668-672.

Giotto. Non solo questi costituivano un riferimento di assoluto valore, ma al tempo stesso non è improbabile che Giovanna I, commissionando la Bibbia all'amanuense Giovanni da Ravenna e al miniatore Cristoforo Orimina, per farne dono al papa Clemente VI, abbia chiesto la riproduzione dell'opera che un pittore aveva prestato al nonno: in questo caso quindi si assisterebbe alla voluta ed esplicita ripresa di un modello di prestigio, legato alla memoria di un personaggio come Roberto I, episodio che acquista particolare valore alla luce delle riflessioni che abbiamo condotto sulla fondazione dell'Incoronata. La Bibbia di Berlino secondo Perriccioli Saggese, proprio perché la più ricca e completa tra quelle miniate a Napoli nei decenni centrali del Trecento, è anche quella che presenta maggiori probabilità di riprodurre almeno le 'Storie del Vecchio e Nuovo Testamento', realizzate a Napoli da Giotto in Santa Chiara e in Castel Nuovo. Ad esempio nella vignetta del 'Sacrificio di Isacco' l'iconografia ed il linguaggio giottesco del codice berlinese (c. 11r) sono i medesimi che compaiono nella *Satirica historia* di Paolino Veneto (BAV, vat. lat. 1960, c. 51r), nei *Libri sententiarum* di Pietro Lombardo (BAV, vat. lat. 681, c. 201v) e nella Bibbia di Vienna (Nat. Bibl. ms. 1191, c. 11r)⁴⁵⁹, questi ultimi codici entrambi minati da Cristoforo Orimina. Anche le analogie tra le miniature e cicli di affreschi pugliesi trovano in questo modo una spiegazione più piana e convincente: il giardino dell'Eden cinto da mura turrette al centro di un paesaggio roccioso con i quattro fiumi (nella Bibbia Vaticana a c. 5v) ritorna in una composizione analoga negli affreschi di Santa Caterina a Galatina, mentre, nella stessa pagina miniata, il creatore sotto forma di Trinità con testa bifronte di cui un volto anziano e uno giovane, e colomba sulla spalla, che si richiama al serafino della Basilica Inferiore di Assisi, ritorna nella Bibbia di Berlino e Vienna ed in Puglia negli affreschi trecenteschi di Santa Croce di Andria e della chiesa di San Giovanni Battista e San Giovanni Rotondo; il che confermerebbe l'esistenza di un modello pittorico giottesco. (figg saggio perriccioli)

Per la pittura è stata invece Francesca Pomarici a notare le citazioni puntuali del Maestro di Giovanni Barrile nel ciclo con le 'Storie della Vergine' nella chiesa di San Lorenzo da vari momenti dell'attività giottesca (fig.). La studiosa ha evidenziato l'abilità del pittore nell'adesione talvolta puntuale, talvolta libera al modello, non di rado "contaminato" con altri, al fine di risolvere nel modo più coerente e razionale i problemi posti dal modulo verticale dei riquadri: particolarmente stretta sembra la relazione con Padova, cui rimanderebbero il palazzo sulla destra nella scena del *Matrimonio* desunto dalla *Strage degli innocenti*, combinato con i cespi di acroteri anticheggianti tratti dalle 'Nozze di Cana'. Ancora da Padova sarebbe stata ripresa la figura nel caseggiato a sinistra dell' 'Annunciazione', in cui però la figura della compagna intenta alla filatura nel caseggiato accanto sarebbe ispirata a quella della donna accovacciata vicino a Maria nella tavola di Aix-en-Provence. L' 'Adorazione dei Magi', invece, pur richiamandosi ad Assisi e alla cappella Baroncelli inserirebbe un dettaglio originale: la stretta di mano tra due dei magi⁴⁶⁰. La Pomarici non entra nel merito della trasmissione di questi modelli, ma ancora una volta si presenta la possibilità di vedere nelle citazioni giottesche una ripresa da parte di questi pittori non di lontani esempi assisiati, padovani, o fiorentini, ma piuttosto di quelli dipinti nella stessa Napoli, secondo quella pratica di "riciclo" di schemi compositivi e dettagli iconografici che già collegava tra loro le varie imprese pittoriche.

⁴⁵⁹ Per questa Bibbia cfr. E. Irblich e G. Bise, *The illuminated Naples Bible (Old Testament) fourteenth century manuscript*, Friburg 1979.

⁴⁶⁰ F. Pomarici, *Un possibile equivoco nell'uso dei modelli iconografici*, in *Medioevo: i modelli*, cit., pp. 189-200.

Roberto d'Oderisio e i modelli giotteschi

Le forti analogie non solo di condotta stilistica, ma di scelte compositive che accomunano alcune storie del Vecchio Testamento dell'Incoronata e codici miniati da Cristoforo Orimina, sono già state evidenziate dalla critica. Fürstenau notava come nella Bibbia di Berlino vengano riproposti quasi identici a quelli degli affreschi 'Il ritrovamento di Mosè' e 'Il rovelto ardente'(fig); Bologna aggiungeva le scene di 'Giuseppe tentato dalla moglie di Putifarre', e 'L'interpretazione dei sogni' della Bibbia Vaticana; l'episodio della tentazione di Giuseppe ritorna assieme a quello della 'Disperazione di Giacobbe alla vista della tunica insanguinata' nella Bibbia di Vienna.

Queste corrispondenze, assunte come una dimostrazione degli stretti legami che intercorrevano tra pittura e miniatura, sono state interpretate da Bologna come testimonianza del successo della decorazione dell'Incoronata e della fama del suo autore. Esclusa la possibilità già prospettata da Fürstenau che i cicli attingessero autonomamente alla comune fonte giottesca, il modello per Orimina sarebbe stato il ciclo pittorico di Roberto, assunto come punto di riferimento, quindi, anche per la datazione dei codici⁴⁶¹. Scarsi infatti sono i riferimenti interni ed esterni per la loro collocazione, ad eccezione della Bibbia detta di Malines alla Biblioteca universitaria di Louvain (fac. theol.1) anteriore alla morte di Roberto d'Angiò, e dello Statuto dell'Ordine del Nodo (Paris, Bibl. Nat. fr. 4274), fondato da Luigi di Taranto nel 1325. La tesi del comune riferimento di pittori e miniatori all'esempio giottesco, invece, merita di essere ripresa in considerazione perché non solo trova conforto nelle più aggiornate posizioni della critica, ma rende conto anche dello scarto stilistico che, come si diceva a principio di questo capitolo, a prima vista sembra segni una distanza cronologica tra i due nuclei che compongono il programma pittorico dell'Incoronata. Appare cioè verosimile che mentre per le 'Storie Bibliche' l'artista poteva contare sul prestigioso esempio giottesco, combinato magari con alte fonti, per i 'Sacramenti', sebbene la tradizione della rappresentazione dei singoli episodi fosse anteriore all'elaborazione di cicli completi, non è possibile, come si è detto, individuare una fonte diretta di cui dovette servirsi Roberto d'Oderisio, essendo più probabile che l'ispirazione venisse direttamente dagli usi liturgici correnti. In ogni caso, seppure qualche spunto dovette essere venuto da esempi miniati, le diverse esigenze di destinazione e l'estensione della superficie delle vele ponevano all'artista problemi ben più complessi di impaginazione, e al tempo stesso consentivano una maggiore libertà inventiva.

⁴⁶¹ La figura di Cristoforo Orimina è stata ricostruita a partire dai primi studi di Erbach von Fürstenau cit., che collegò tra loro le Bibbia di Berlino e quella della Biblioteca Vaticana, ma a questa personalità si riuscì a dare un nome solo in seguito alla scoperta della firma dell'artista nella Bibbia di Malines ad opera di R. Maere (*Une bible angevine de Naples au Séminaire de Malines*, in "Revue Archéologique", 59, 1909, pp. 279-291; 1910, pp. 25-34). Il percorso dell'artista è stato tuttavia tracciato grazie a nuove attribuzioni da Bologna (cit., pp. 275-80 e 305-310) che ne ha individuato lo svolgimento dagli inizi cavalliniani delle vedute dell'*Histoire ancienne jusq'à César* (per le quali cfr. anche A. Perriccioli Saggese, *I romanzi cavallereschi miniati a Napoli*, Napoli 1979, pp. 65-66) alla fase giottesca delle Bibbie e quella più mondana dello Statuto dell'ordine del nodo un catalogo che si va accrescendo (A. Perriccioli Saggese, *Aggiunte a Cristoforo Orimina*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 251-259)

Le Storie Bibliche: scelte iconografiche

Verremo ora analizzando i singoli episodi delle ‘Storie Bibliche’, cercando di individuarne di volta in volta le fonti, l’adesione alla tradizionale iconografia o di brani schiettamente giotteschi. Anche nei ‘Sacramenti’ Roberto d’Oderisio inserì scene e soluzioni iconografiche tipiche del repertorio figurativo giottesco, come il coro dei frati cantori nell’‘Ordine sacro’, o adattò alle esigenze di costruzione di scene nuove nella tradizione di cicli affrescati, brani estrapolati da altri contesti, come la ‘Lavanda del bambino’ (solitamente in scene di Natività) nel ‘Battesimo’, o la carezza di un giovane cresimando alla madre, che ricorda quella di Gesù alla Madonna in alcune tavole trecentesche.

Si offrirà il confronto con esempi tratti da diversi cicli figurativi senza alcuna pretesa di esaustività, ma unicamente con l’intenzione di dare un’idea della diffusione di tipi iconografici.

Mosè. Nel ‘Mosè davanti al rovetto ardente’ il patriarca è in ginocchio su una roccia scheggiata, tipica della tradizione giottesca, mentre si toglie le scarpe, davanti ad un albero in cui compare il volto di Dio; colto di profilo e nello scorcio dal basso verso l’alto, indica con una mano l’apparizione divina, mentre intorno gli animali sono anch’essi in attenta contemplazione. Già Fürstenau accostava, come si è visto, quest’episodio ad una miniatura della Bibbia di Berlino: sebbene le scene non si corrispondano del tutto, analoga è l’ambientazione sullo sperone di roccia, la scriminatura dei capelli di Dio, la disposizione degli animali, che nell’affresco è solo più libera e naturale, e il fatto che nell’affresco è Mosè a stendere la mano verso Dio nella miniatura è il contrario. La scena del ritrovamento, collocata in *continuum* spaziale nello stesso riquadro, presenta la suggestiva divagazione narrativa del pescatore che porge alle donne il cesto con il bambino, laddove solitamente sono queste a raccogliarlo dal fiume. L’uomo è così distolto dal suo lavoro, cui continuano ad essere intento il compagno, seduto sulla riva e concentrato sul filo che scompare nell’acqua, e gli altri personaggi che si intuiscono soltanto nella grossa lacuna che ha intaccato la fascia inferiore del riquadro. Anche l’impaginazione delle miniature Hamilton sembra suggerire questo *continuum*, nonostante le fasce divisorie dei riquadri: entrambe le scene sono ambientate su speroni di roccia, ed insieme al pescatore che raccoglie il cesto ci sono gli animali, che richiamano quelli del riquadro accanto. Inoltre, a dare unità alle due scene nell’affresco, è il fatto che il pescatore si presterebbe a poter essere interpretato come il compagno di quello che prende la cesta, ma anche il servo di Mosè che nella miniatura siede poco lontano dalla scena dell’apparizione, se non fosse che l’adesione al racconto biblico non giustifica la vicinanza al fiume. L’invenzione, che riprende il celebre “pescatore” della Navicella di San Pietro, è evidentemente inserita come divagazione narrativa per riempire lo spazio inferiore, rivelando anche in questo caso quella libertà nella combinazione dei modelli, cui si faceva riferimento a proposito del Maestro di Giovanni Barrile. Il dettaglio sembra aver avuto in questa funzione ampia circolazione: lo si ritrova infatti anche a San Miniato al Monte negli affreschi di Spinello Aretino, a Pistoia in Sant’Antonio del Tau nelle ‘Storie del Vecchio Testamento’ di Niccolò di Tommaso.

Sansone. Anche ‘Sansone che fa crollare il palazzo dei Filistei’ è una rappresentazione di grande efficacia. L’episodio è colto nel suo momento culminante: sotto le macerie e le travi si intravedono i corpi di quelli che sono già

morti, mentre Sansone si sta abbattendo al suolo, stretto alle canoniche due colonne, attribuito cui il pittore non rinuncia sebbene del tutto incongrue con il tipo di architettura dell'edificio qui rappresentato. La scena, che ritorna identica, tranne che per l'edificio di cui si vede solo la sala inferiore, nella Bibbia Vaticana (), ma tra le miniature lasciate a contorno, rientra nella tradizione dei paesaggi di rovine del Trecento, in cui si annoverano 'Il terremoto di Efeso' (Assisi, Basilica Inferiore) (fig.), 'San Silvestro che ammansisce il drago' (Firenze, Santa Croce, Cappella Bardi) (fig.), 'Il miracolo di Suessa' (Rimini, Sant'Agostino) (fig.).

Giuseppe. Dopo aver venduto Giuseppe ai carovanieri, i fratelli ne mostrano a Gioacchino la tunica opportunamente sporcata di sangue, come prova della sua morte, gettando nella disperazione il vecchio padre. Nella scena, come abbiamo detto identica alla miniatura del codice di Vienna, i gruppi si dispongono scanditi dagli edifici sullo sfondo: i figli sono allineati in corrispondenza di un'architettura religiosa, ad edicola con rosone; i due genitori siedono sotto una tettoia. Giacobbe reagisce alla notizia lacerandosi le vesti sul petto, Rachele sviene soccorsa da un'ancella, cui rivolge uno sguardo affranto. In vari modi gli artisti hanno rappresentato la disperazione di Giacobbe, raffigurandolo talvolta da solo, altre volte in compagnia della moglie, cui viene affidata una funzione di controcanto o di cassa di risonanza dei suoi sentimenti. Il patriarca resta muto in una manifestazione contenuta di dolore ad esempio nei rilievi di Saint Etienne ad Auxerre (XIII sec.), in cui con invenzione di alto valore espressivo si porta silenziosamente la mano sul cuore (fig), mentre nel Salterio della regina Maria (British Museum ms. 2BVII, fol. 15v, inizi XIII secolo) rimane seduto con la testa tra le mani (fig.), posizione che assume anche nel Battistero di Firenze (1280-1290) dove però, accanto a lui, Rachele solleva più platealmente le braccia (fig.). Le reazioni sono invertite nei rilievi della cattedra di Massimiano (metà del VI sec.). Nei mosaici di San Marco a Venezia le braccia di Giacobbe, allargandosi di slancio, riempiono lo spazio isolandone drammaticamente la figura, dando maggiore enfasi anche al leggero scarto dimensionale con gli altri personaggi (fig.). Una soluzione analoga a quella dell'Incoronata ritorna invece in una delle formelle di Santa Restituta (XII secolo) nel Duomo di Napoli, accompagnata però dal gesto di Rachele di tirarsi i capelli (fig.): troviamo accostate in questo modo le due reazioni che nell'antichità vengono attribuite alle *preaficae* come segni di lutto. Sarebbe forte la tentazione di ipotizzare un rapporto diretto tra i due cicli, se il gesto, già codificato in età antica, non fosse molto frequente nel Trecento nella doppia significazione di rabbia (l'Ira del ciclo a monocromo di vizi e virtù e Caifa in entrambi nella cappella Scrovegni, sono proprio in quest'attitudine) e disperazione (gli angeli e i dolenti nelle Crocifissioni, una delle donne nella 'Guarigione di Costantino' nella cappella Bardi di Vernio, i dannati nelle scene di Giudizio finale).

la stanza da letto della moglie di Putifarre costruita tra due cortine

Venduto dai carovanieri a Putifarre, consigliere del faraone e comandante delle guardie, Giuseppe riesce subito a farsi apprezzare e a guadagnarsi la stima del padrone che lo nomina suo servo personale e maggiordomo della casa. La moglie, invaghita del giovane, cerca di sedurlo, ma di fronte al suo rifiuto lo accusa di averla aggredita, adducendo come prova il mantello che Giuseppe sfuggendole le aveva lasciato tra le mani, facendolo così imprigionare. La maggior parte delle rappresentazioni di questo episodio raffigurano i due personaggi in piedi, mentre Giuseppe si sottrae all'abbraccio della donna (cattedra di Massimiano a Ravenna) o scappa attraverso una porta aperta come nei mosaici di San Marco a Venezia, nella Bibbia della Pierpont Morgan Library di New York (ms. 638, fol. 5r), nel Salterio di San

Luigi (Paris, Bibl. Nat. ms. lat. 10526), versione che trova paralleli nella tradizione iconografica che risale alla Cotton Genesis (London, British Library, codex. cotton. otho. B VI)⁴⁶².

Alla genericità del contesto in cui si svolge la scena, così come viene rappresentata in questi esempi, si accosta invece una tradizione parallela che la ambienta nella camera della donna, con i due personaggi in piedi accanto a letto come nel salterio della regina Maria (London, British Museum, ms.2BVII f. 16), oppure con la donna distesa. Questa soluzione, che non trova giustificazione nel racconto biblico, è stata spiegata ipotizzando l'influsso di elementi giudaici riconducibili ad archetipi in forma di rotoli illustrati di origine giudaico-alessandrino, oppure la circolazione di leggende giudaiche, conosciute anche in ambito cristiano che hanno potuto influenzare l'arte figurativa. L'ipotesi, avanzata da Zimmermann, è stata elaborata sulla base di un testo rabbino che, commentando l'episodio, forniva una spiegazione all'assenza della servitù e al fatto che la donna fosse a letto: trattandosi di un giorno di festa, erano andati tutti al tempio e la moglie di Putifarre, dicendosi malata, era rimasta a casa⁴⁶³. L'iconografia è piuttosto rara, ma sembra possa vantare una certa tradizione: la ritroviamo ad esempio in una Genesis conservata alla Nationalbibliothek di Vienna e risalente al VI secolo (cod. theol. gr. 31 fol. 81) in cui Giuseppe che scappa attraverso una porta aperta lascia il suo mantello nelle mani di una matrona sontuosamente abbigliata, che siede sul suo letto collocato in una esedra formata da una doppia fila di colonne. Al XII secolo risale invece la *Weltchronik* di Rudolf von Ems, conservata alla Kantonsbibliothek della Vadiana (ms. 302, fol. 32v), in cui è molto più vicina nell'ambientazione agli esempi napoletani dell'Incoronata, della Bibbia Vaticana (fol. 25r), e di quella di Vienna (fol. 19v).

Se sia ipotizzabile per tutti un modello comune è difficile dire: sarebbe necessario ricostruire per ciascuno le fonti e la cultura di artisti e committenti, la circolazione di testi di origine orientale ispirati ai commentari rabbini, il loro eventuale apparato illustrativo. Senza dubbio è significativo che una scena analoga, e ancora più vicina a quella dell'Incoronata e della Bibbia di Vienna nell'invenzione di grande efficacia espressiva del gesto della donna di alzarsi la veste, facesse parte del ciclo della basilica romana di San Paolo fuori le Mura, a sua volta ispirata alle decorazioni dell'antica basilica di San Pietro. Le vicende degli affreschi sono noti: realizzati intorno alla metà del V secolo, furono restaurati alla fine del Duecento sotto il pontificato di Niccolò III, ma andarono completamente distrutti in un incendio nel 1823. Del ciclo restano le copie ad acquerello fatte fare nel 1634-35 dal cardinale Francesco Barberini, e conservate in due codici della Biblioteca Vaticana (Barb. lat. 440.6 e 4407), da cui si ricavano informazioni sul programma iconografico, ma nessuna

⁴⁶² Il manoscritto, datato al VI secolo, fu gravemente danneggiato da un incendio nel 1731 e delle originarie 360 miniature rimangono solo 147 frammenti, ma è stato possibile ricostruire le immagini mancanti attraverso il confronto con cicli posteriori che presentano forti analogie con esso. Sembra infatti che il codice possa essere identificato, direttamente o indirettamente, come l'archetipo di un gruppo di miniature, affreschi, mosaici o rilievi scultorei, in cui le differenze si attribuiscono alla contaminazione di fonti o all'iniziativa degli artisti, soprattutto nel caso della trasposizione del tema in pittura monumentale o in mosaico. In particolare si ritiene che gli esempi più vicini alla Cotton Genesis siano individuabili nei mosaici di san Marco e nei codici viennesi *Histoire Universelle* (Nat. Bibl. cod. 2576), e *Catena Manuscript* (Nat. Bibl. cod. theol. gr. 7), nei perduti affreschi di San Paolo Fuori le Mura, mentre ad esempio per la cattedra di Massimiano si rimanda ad un ipotetico modello comune. Per la storia del codice e il punto sul dibattito critico cfr. K. Weitzmann e H. L. Kessler, *The Cotton Genesis*, Princeton 1986.

indicazione utile sullo stile. Al di là della diversità dei pareri sulla partecipazione o meno di Cavallini agli interventi duecenteschi, discussione scaturita da una affermazione di Ghiberti, lo studio dell'impaginazione delle scene e della loro cultura ha visto d'accordo la critica nel credere che i pittori che nel XIII secolo lavorarono a San Paolo dovettero attenersi alle composizioni originarie, pur aggiornandone lo stile⁴⁶⁴. Ciò sarebbe dimostrato anche dalla diffusione, anteriormente ai restauri, di scene in cicli dipendenti da quello romano: l'episodio della *tentazione di Giuseppe* è infatti negli affreschi di Santa Maria Immacolata a Ceri, datati intorno tra il 1100 e il 1130⁴⁶⁵, e ritorna nelle storie del Vecchio Testamento della chiesa suburbana di Mezzaratta, oggi alla Pinacoteca di Bologna, datate alla seconda metà del Trecento e attribuiti a Cristoforo da Bologna.

L'analogia tra la scena dell'Incoronata e quella del ciclo romano non era sfuggita a Ferdinando Bologna, che ipotizzava un viaggio di Roberto a Roma. La cosa è del tutto plausibile, non solo per il fatto che le città non erano ad una grande distanza, ma anche per gli stretti rapporti tra la corte angioina e quella papale, e non da ultimo per il prestigio di cui godeva la basilica, tanto da giustificare che il pittore la visitasse. A questo punto però vale la pena chiedersi se non sia stato piuttosto Giotto a veicolare questo modello a Napoli.

Offesa dal rifiuto di Giuseppe, la moglie di Putifarre accusa il giovane di averle tentato violenza, adducendo come prova il mantello che gli aveva sottratto mentre scappava dalla sua stanza. Messo in carcere, Giuseppe si fa subito conoscere per le sue capacità di interpretazione dei sogni, che gli varranno poi la stima del faraone. Ad uno dei suoi compagni di cella predice la salvezza, all'altro la condanna. Non è nuova l'ambientazione in un edificio turrito con grata davanti alla finestra, ma qui il nitore compositivo del bianco edificio a bugnato piatto del carcere con i fregi mosaicati e l'assenza di qualsiasi divagazione narrativa aggiungono una certa solennità al momento raffigurato. L'idea del carcere stretto tra due torri, con la grata attraverso la quale si vede la scena, non è usuale: a volte la grata la si raffigura alle spalle dei personaggi (Venezia, San Marco), oppure la si omette, preferendo un vano aperto. L'idea dell'Incoronata ha il suo più vicino riferimento nella decorazione musiva del Battistero di Firenze: già Raggianti e Bellosi⁴⁶⁶ notavano la bellezza dell'invenzione. Questa porzione di mosaici è del cosiddetto "maestro della Maddalena", che vi lavorò tra il 1280-1290 circa. Il bugnato piatto e bianco e il modello dell'edificio tra due torri sono già a Padova nell'Incontro alla porta aurea e ad Assisi nell'Allegoria della castità della Basilica Inferiore. Questo episodio, come quello precedente, ha un parallelo nella decorazione di San Paolo fuori le mura, così come viene presentato nel codice Barb. lat. 4406 (p.

⁴⁶³ B. Zimmermann, *Ausserbibliche Bildelemente in alttestamentlichen Darstellungen. Bemerkungen zur Methode ihrer Interpretation anhand der Miniaturen der Wiener Genesis*, in "Römische Historische Mitteilungen", 45, 2003, pp. 399-418.

⁴⁶⁴ Nella ricca bibliografia sulla chiesa di San Paolo fuori le mura, segnalo i principali contributi sul problema dei perduti affreschi, dei restauri duecenteschi e dei loro patrocinatori: J. Gardner, *San Paolo fuori le mura, Nicholas III and Pietro Cavallini*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 34, 1971, p. 240-248; A. Tomei, *Pietro Cavallini*, Milano 2000, pp. 134-142; S. Romano, *Il cantiere di San Paolo fuori le mura: il contatto con i prototipi*, in *Medioevo: i modelli* cit., pp. 615-630.

⁴⁶⁵ N. M. Zchomelidse, *Santa Maria Immacolata in Ceri. Pittura sacra al tempo della Riforma gregoriana*, Roma 1996. La studiosa ha proposto di anticipare la datazione intorno al 1180 avanzata da A. Cadei, *Santa Maria Immacolata di Ceri e i suoi affreschi medievali*, in "Storia dell'arte", 44, 1982, pp. 13-29.

⁴⁶⁶ C. L. Raggianti, *Pittura del Dugento a Firenze*, Firenze 1955, pp. 105-6; L. Bellosi, *La pittura dell'Italia centrale nell'età gotica*, Milano 1966. Cfr. anche A. M. Giusti, *I mosaici della cupola*, in *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, a cura di A. Paolucci, Modena 1994, pp. 281-342, e scheda n. 766 p. 493.

49) della Biblioteca Vaticana, e la stessa ambientazione della scena nella cella visibile attraverso la grata è nella chiesa dell'Annunziata a Cori del 1426.

Frammento. Dell'episodio che doveva affiancare le storie di Mosè ci resta un solo frammento, in cui compare, nella fascia superiore, un bambino dall'elegante veste alle cui spalle degli uomini si portano le mani al viso in evidente espressione di meraviglia e preoccupazione. Il confronto con la miniatura fol. 19r del codice di Vienna 1191, costruita in modo analogo, farebbe ipotizzare si tratti dell'episodio in cui Giuseppe viene venduto, ma non si spiegherebbe in tal caso la reazione spaventata dei fratelli, che nella scena di Vienna appaiono compiaciuti, in modo più coerente con la scena della vendita. Come si è detto la collocazione della storia non aiuta a dirimere la questione, non essendo le vicende veterotestamentarie organizzate secondo uno svolgimento narrativo. Nella vita dei personaggi dell'Incoronata due sono gli episodi che hanno per protagonista un fanciullo e che si presterebbero ad essere riconosciuti in questo brano: Mosè che calpesta la corona del faraone (il che giustificherebbe anche i ricchi abiti che porta e la vicinanza al riquadro con le altre due scene della vita del patriarca) e Beniamino trovato in possesso della coppa d'oro, fatta mettere in realtà nel suo sacco da Giuseppe, che si rivela così ai fratelli: in tal caso un episodio della vita di Giuseppe, le sue storie si dispiegano sul registro superiore, sarebbe stata collocata in quello inferiore.

Troppo poco si legge di questo riquadro, e sembra ugualmente arduo dare un'interpretazione dello scorcio che compare della fascia inferiore del frammento, in cui compare una testa con una benda in fronte e un inizio di festone, che potrebbe essere ugualmente la prosecuzione dell'uno e dell'altro episodio; se ipotizziamo che si tratti della scena di Mosè che calpesta la corona, la parte inferiore sarebbe la 'Prova del carbone'.

Lo stile

La ricostruzione della lunga presenza di Giotto a Napoli, dell'organizzazione della sua bottega e della circolazione dei modelli, ha costituito una premessa non solo per comprendere le fonti iconografiche degli affreschi dell'Incoronata, ma anche per inquadrarne la cultura figurativa. Come ha già messo adeguatamente in evidenza Bologna, il gusto ornato, il colorismo ricco dei 'Sacramenti', parlano in favore dell'innesto, sulla formazione fondamentalmente giottesca di Roberto, di una sensibilità senese-avignonese. È ormai noto, grazie ad una ricca tradizione di studi, che la città dei Papi abbia rappresentato nel corso del Trecento un intenso laboratorio di sperimentazioni artistiche, e che il suo prestigio religioso e politico abbia favorito la diffusione in Europa delle esperienze che in essa si elaboravano⁴⁶⁷. I canali di comunicazione tra Napoli e Avignone erano poi ancora più numerosi, essendo gli Angioini vassalli del papa e, particolarmente durante il regno di Giovanna I, le occasioni di scambio e comunicazione furono accresciute dalle continue emergenze politiche e militari cui la regina dovette far fronte. Quanto la produzione artistica sia stata sensibile nel registrare questa congiuntura, è dimostrato ad esempio dalla diffusione ampia e precoce a Napoli del tema della Madonna dell'umiltà⁴⁶⁸ e dalla raffinatezza delle tavolette di Aix-en-Provence e della collezione Lehman, opera di un

⁴⁶⁷ Per la pittura cfr. Castelnuovo, *Un pittore italiano* cit.

⁴⁶⁸ Il tema della Madonna dell'umiltà si crede, a partire dal celebre saggio di M. Meiss, *The Madonna of humility*, in "The Art Bulletin", XVIII, 1936, pp. 434-464, elaborato ad Avignone da Simone Martini, e trovò nel corso del Trecento ampia diffusione in tutto il Mediterraneo, in

anonimo pittore di cultura napoletano-avignonese. E, come al tempo stesso gli scambi non dovettero essere a senso unico, è provato dall'invio in Francia di opere come il San Ludovico tra Roberto d'Angiò e Sancia in preghiera, del Maestro di Giovanni Barrese. Per gli affreschi dell'Incoronata, in particolare, Bologna proponeva un confronto con quelli della volta della cappella di San Marziale, affrescata da Matteo Giovanetti intorno al 1346, per il comune aspetto sontuoso della decorazione, la vena ritrattistica e narrativa, e soprattutto per le scelte di impaginazione. Lo studioso faceva notare come non si conoscano altri casi in cui in tutti e otto gli spicchi delle vele si sia scelto di rappresentare «vistosi e traboccanti casamenti»⁴⁶⁹, sebbene Roberto abbia delimitato i campi mediante fasce decorative, e abbia dato all'insieme un ordine più razionale, rispetto all'accostamento semplicemente paratattico dei singoli episodi fatto da Matteo. Che Roberto abbia potuto risentire di questo modello è cosa più che probabile. Ci si potrebbe spingere persino ad individuare citazioni puntuali dagli affreschi giovanettiani: il battistero esagonale del 'Battesimo' richiama l'edificio in cui Cristo annuncia a Marziale il martirio di Pietro e Paolo (cappella di San Giovanni), la presenza di figure angeliche o la lotta di angeli e demoni sui caseggiati dei 'Sacramenti' sembra ispirarsi ad una soluzione messa in atto nel 'Miracolo di Marziale ad Agen' (cappella di San Marziale, volta). Questi spunti, però, Roberto li reinterpretò secondo una cultura ed una sensibilità assai diverse. Ad Avignone i caseggiati, di più complessa articolazione spaziale, fungono anche da elemento di scansione del racconto, trovando spazio, spesso nella stessa vela, anche più di un episodio. La leggerezza delle architetture è accentuata dal delicato brulichio luminoso delle piccole tessere cosmatesche che li ricoprono interamente, e dalla scelta di una gamma cromatica ricca, ma giocata su colori tenui e delicati, tra cui spiccano i blu e i gialli. All'Incoronata i caseggiati si offrono allo spettatore con una imponenza visiva maggiore, quasi a voler sottolineare la funzione della chiesa come luogo di amministrazione dei sacramenti. Questa grandiosità è accentuata dalle vaste campiture cromatiche delle lastre marmoree, che delimitano gli spazi in modo più netto di quanto facciano le tessere a mosaico. Non solo, ma Roberto sembra lontano dal gusto avignonese anche nella mancanza di ogni sensibilità naturalistica (nella resa materica degli oggetti, come nella rappresentazione della natura) così come, rispetto alla galleria straordinaria dei personaggi di Matteo Giovanetti, ritratti secondo una gamma varia e ricca di intonazioni sentimentali ed espressioni (si pensi ai Profeti dell'Udienza), quelli dell'Incoronata risultano piuttosto stereotipati. Nel generale tono cordiale, piuttosto unitario della narrazione, il variare delle fisionomie e delle espressioni riguarda le diverse "categorie" (uomini, donne, bambini, religiosi giovani e anziani) più che i singoli personaggi. Nel caso delle persone anziane, soprattutto dei prelati, l'espressione seria del volto, con profonde pieghe ai lati della bocca, vuole probabilmente

relazione soprattutto agli ambienti degli ordini mendicanti (cfr. E. Sirni Varanelli, *Spiritualità mendicante e iconografia mariana. Il contributo dell'ordine agostiniano alla genesi e alle metamorfosi iconologiche della Madonna dell'umiltà*, in *Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il convento di San Nicola a Tolentino*, atti della seconda sessione del convegno [Tolentino 1-4 settembre 1992], Tolentino 1992, pp. 77-91). La critica recente ha proposto di individuare l'elaborazione del tema in un contesto più ampio che abbraccia anche la miniatura, più che ricollegarlo all'iniziativa di un singolo artista (cfr. H. Van Os, *Sieneese Altarpieces 1215-1460. Form, Content, Function*, Groningen 1984, pp.77-142; B. A. Williamson, *The Virgin Lactans and the Madonna of humility in Italy, Metz and Avignon in the 13th and 14th centuries*, tesi di dottorato, Courtauld Institut, Londra 1996; J. Polzer, *Concerning the origin of the Virgin of humility theme*, in "Revue d'Art Canadienne", XXVII 1-2, 2000, pp. 1-31).

⁴⁶⁹ Bologna, *I pittori cit.*, p. 300.

sottolineare la solennità della loro condizione. Essi ricordano i personaggi della cappella Strozzi in Santa Maria Novella, dipinta da Andrea Orcagna e Nardo di Cione proprio negli anni settanta.

Riteniamo pertanto di dover escludere la proposta di Bologna, per quanto avanzata cautamente, di individuare nel falconiere della Guardaroba la mano di Roberto, proprio in virtù di queste considerazioni: diversi sono l'orizzonte mentale e la cultura dei due cicli pittorici, così come profondamente diversi sono gli ambienti in cui operarono questi artisti. Ad Avignone la vena di sperimentazione fu favorita dalla mancanza di una solida tradizione culturale anteriore, mentre a Napoli l'*humus* culturale era stato fecondato da importanti presenze. La cultura in cui si formò Roberto, è quindi, come si è detto, fondamentalmente giottesca: basti osservare il senso dello spazio, la concezione delle forme costruite non dal colore e da un profilo morbido e lineare come ad Avignone, ma da volumi compatti definiti dalla luce; quanto il pittore debba ai nuovi sviluppi che si profilavano nel panorama fiorentino nella seconda metà del Trecento, andrebbe analizzato soprattutto a partire dalla fase successiva all'Incoronata, in cui più evidenti e dichiarati si fanno le consonanze con la maniera di artisti come Andrea Vanni e Niccolò di Tommaso. Posticipare di dieci-venti anni la decorazione dell'Incoronata induce a considerare, infatti, in una prospettiva diversa il problema della cultura e dello stile di Roberto, essendo mutate le coordinate generali e le presenze. Innanzitutto il presunto carattere masiano nella sapienza compositiva di architetture complesse, se già risulta ridimensionato dopo che è venuta meno la possibilità che Maso di Banco sia stato effettivamente attivo a Napoli, perde definitivamente valore se collochiamo la decorazione dell'Incoronata tra la fine degli anni sessanta ed i primi anni settanta, e tutta l'attività del pittore nella seconda metà del secolo: in quest'epoca, infatti, la realizzazione di architetture illusivo può considerarsi una conquista ormai consolidata, per la quale non ha più senso invocare una lezione appresa al contatto diretto con Maso. Anzi, proprio se rapportati ai coevi cicli degli anni sessanta-settanta, la costruzione degli ambienti è piuttosto elementare, costituita da visioni frontali interne o esterne (in questo caso con edifici sullo sfondo), o da camere costruite in scorcio, in cui nei 'Sacramenti' ricorre la decorazione con specchiature marmoree, come nel quasi coevo ciclo di Casaluce. Nel 'Matrimonio' lo spazio è addirittura indefinito, delimitato da un panno. Nel 'Battesimo' l'artista ha ricreato un ambiente esagonale con tettoia anteriore in cui i lati dell'edificio sono percorsi da lastre mosaicate e decorate, ma ha sacrificato alla volontà di dare al fonte il risalto che la scena impone, una sua giusta costruzione prospettica in rapporto all'ambiente. La scena dell' 'Ordine sacro' è ancora più complessa, con l'aprirsi della visione dell'interno della chiesa sulla sinistra, in cui, coerentemente con la provenienza della luce, la profondità degli ambienti è evocata dall'addensarsi delle ombre e dalla luminosità delle parti sporgenti. È questo anche l'unico caso in cui il pittore indugi nella descrizione di un interno: con l'eccezione dell' 'Eucaristia', in cui alle spalle degli accoliti si intravede un polittico con le ante aperte, gli ambienti sono per lo più spogli ed essenziali. Il papa, il vescovo e i due sacerdoti siedono sotto un baldacchino su cui sembra adagiato (la pittura è in questa zona mal conservata) un ricco panno, sul capo degli ordinandi pende un lampadario con quattro candele accese, nell'absidiola al di sopra dell'altare è dipinta l' 'Ascensione di Cristo'. Il disegno della prospettiva dell'ambiente anche in questo caso non è però del tutto esatto nel suo insieme: non solo l'altare non è disegnato secondo le stesse linee prospettiche del vano, non inserendosi pertanto nell'absidiola in cui dovrebbe essere contenuto, ma anche il gruppo dei religiosi è costruito secondo una visione frontale che non coincide perfettamente con quella leggermente laterale della chiesa, risultando come sovrapposto ad uno sfondo. Il problema è legato in questo caso sicuramente alla difficoltà di ricreare un'esatta prospettiva in uno spazio da guardarsi di sottinsù, nonché alla presenza di mani diverse, cui competeva la realizzazione delle varie parti di una stessa composizione. Nel portare avanti un'impresa notevole per

estensione e prestigiosa per committenza, quale la decorazione della chiesa dell'Incoronata, Roberto d'Oderisio dovette servirsi dell'aiuto di una bottega, come dimostra anche la varietà di mani individuate nelle sinopie scoperte sotto l'intonaco della controfacciata⁴⁷⁰. A tal proposito ci preme chiarire che volutamente non si è proceduto alla vivisezione dei brani, alla ricerca delle diverse mani, operazione inutile in questo caso, dato che il maestro sembra aver operato un controllo stretto sui lavori.

⁴⁷⁰ Soprintendenza dei beni Artistici e Storici di Napoli, relazione dell'architetto Livio Ricciardi (30 novembre 1982). Con lo stacco degli affreschi, avvenuto nel 1966, è venuta alla luce, sulla parete della controfacciata, al di sotto dell'intonachino, una serie di disegni in nero e sanguigna coevi agli affreschi trecenteschi, alcuni dei quali attribuiti a Roberto d'Oderisio, altri ad aiuti. Sono schizzi di grandezza variabile, e non corrispondono agli affreschi soprastanti. Invisibili da terra. Nel 1982 furono stati staccati e collocati su pannelli oggi accatastati nella cappella del Crocifisso e pertanto non visibili.

Nella zona a sinistra del finestrone si trovavano: testa di giovane ricciuto di profilo e fino alle spalle con vestito dalla scollatura tonda (cm 31x 23); figura umana in piedi, cancellata (altezza 30 cm); profili maschili; un leone (cm. 12x 12); un viso umano con barba, di profilo (cm. 7 x 5); figura umana di profilo, vestito con manica a sbuffo (cm. 26 x 14); schizzo di un viso e abbozzo di un angelo. Nella stessa zona, scritta lunga cm. 12 e non leggibile nell'ultima parte "zona Tomasa la mala...". Sotto il finestrone: piccole figure (cm 8-9). A destra del finestrone (tutta la parete è disegnata con piccole figure, anche se spesso il tratto è poco leggibile): profili di mani differenti, e vari profili di nasi; figure intere; un angelo; un cavallo; un balestriere.

CAPITOLO IX

La moda

La moda del Trecento nella prospettiva degli studi storico-artistici

Sbirciare in cofani e cassoni attraverso lasciti, inventari ed elenchi notarili ha costituito negli ultimi decenni un canale di approccio al Medioevo di particolare fascino ed efficacia. Non solo si è gettata nuova luce sul mondo della produzione degli abiti (i procedimenti di lavorazione delle botteghe impegnate nel trattamento dei panni, il loro raggio di attività, il lavoro dei sarti) ma lo studio della diffusione di colori e modelli si è rivelato strettamente collegato allo sviluppo della storia e della società nel suo complesso⁴⁷¹. Tuttavia, sebbene esso rappresenti uno strumento privilegiato, un particolare *tessuto connettivo*, per dirla con Rosita Levy Pisetzky⁴⁷², delle discipline storiche, economiche e sociali, non è stato ancora messo pienamente a frutto in modo da ricostruire dall'interno un quadro del mondo medievale: questo settore cioè, ha prodotto validi contributi specifici, che però raramente dialogano con gli studi storici, per lo meno non con la stessa proficuità con cui si sta facendo, come vedremo, in quelli storico-artistici. Per intenderci, il progressivo allungamento dei manicottoli e dell'ampiezza delle scollature negli abiti femminili, l'accorciamento delle gonnelle maschili osservabili nei primi decenni del Trecento non si risolvono in una mera rassegna dell'evoluzione del gusto, ma restituiscono il quadro di un mondo in rapido cambiamento. In questa prospettiva l'andamento della *moda* riflette, oltre alla dimensione dell'identità individuale, quella più generale volontà di apparire come esibizione di *status*, che si delinea con sempre maggiore evidenza tra XIII e XIV secolo. L'importanza dell'abito nella sua valenza simbolica, quale strumento di distinzione sociale⁴⁷³, sembra assumere particolare importanza allorché l'ascesa delle classi medie, contemporaneamente al miglioramento delle comunicazioni ed in generale delle condizioni economiche che resero alcuni prodotti più largamente accessibili, pone la necessità di creare una forma di distinzione visibile, un argine esteriore a quello scavalco delle barriere tra i ceti sentito come pericoloso in un mondo fortemente gerarchizzato quale quello medievale.

⁴⁷¹ Il lavoro di M. G. Muzzarelli, *Guardaroba Medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna 1999, rappresenta un felice punto d'incontro di storia sociale, del costume e della produzione artigianale, proiettando tendenze e gusti della moda nel quadro di una società in forte evoluzione ed espansione quale quella fra Tre e Cinquecento, senza tralasciare le reazioni dei contemporanei (remore moralistiche di cronisti, letterati e predicatori), ed il riflesso che questi cambiamenti hanno sui provvedimenti legislativi.

⁴⁷² R. Levy Pisetzky, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino 1995 (prima ed. 1978), p. 5.

⁴⁷³ Sull'argomento cfr. C. de Mèrindol, *Signes de hiérarchie sociale à la fin du Moyen Age d'après les vêtements. Méthodes et recherches*, in *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, Paris 1989, pp. 181-223; *Zwischen Sein und Schein. Kleidung und Identität in der ständtischen Gesellschaft*, "Saeculum", XLIV, 1993, 1.

Le leggi suntuarie sono quindi solo in parte una forma di limitazione del lusso dettata dalle preoccupazioni dei moralisti⁴⁷⁴: lo sfoggio di ricchezza poteva in effetti costituire motivo di rovina per le famiglie, rendere necessario rimandare matrimoni e cerimonie pubbliche in attesa di poter apparire in modo adeguato alle aspettative sociali; l'affermarsi di alcune tendenze (ad esempio le calze attillate degli uomini, l'eccessivo sfarzo e le generose scollature delle donne) era visto inoltre come un pericoloso segno di rilassamento dei costumi, contro il quale si scagliò anche Boccaccio nel suo *Commento alla Divina Commedia*⁴⁷⁵. Al tempo stesso questi provvedimenti si configuravano come uno strumento per impedire lo sfoggio dei tessuti più ricchi e vistosi a coloro che avrebbero potuto permetterselo in virtù di una potenza economica frutto di attività commerciali ed imprenditoriali: la possibilità di eludere queste disposizioni, data a coloro che potessero pagare una tassa (le vesti si facevano cioè "bollare", segnare con un timbro, il tutto accuratamente registrato in appositi elenchi), ne è una chiara dimostrazione. Anche la concessione di particolari fogge o stoffe da parte di un sovrano, in segno di stima e protezione, rappresenta un segno del valore distintivo di dignità e condizione che l'abito poteva assumere.

Descrizioni ed inventari hanno avuto riscontro visivo per lo più nelle arti figurative, data l'estrema deperibilità dei materiali tessili, che ci ha privato soprattutto di testimonianze relative ai ceti inferiori: si sono conservati infatti quasi esclusivamente abiti liturgici o cerimoniali di sovrani e imperatori, per la preziosità delle stoffe e delle pietre che li ornavano e per il loro forte valore simbolico. Affreschi e tavole hanno rappresentato però non solo un terreno di verifica delle attestazioni documentarie, ma hanno essi stessi partecipato al progredire degli studi in questo settore: la possibilità di datare con una certa sicurezza alcuni momenti di cambiamento particolarmente significativi, così come sono registrati in cronache e trattati⁴⁷⁶ ed in opere per le quali esiste una datazione sicura, ha permesso di creare ancoraggi cronologici relativamente attendibili⁴⁷⁷. In Italia questa possibilità è stata messa a frutto con particolare

⁴⁷⁴ Sulle leggi suntuarie cfr. P. Venturelli, *La moda come status symbol. Legislazioni suntuarie e "segnali" di identificazione sociale*, in *Storia della moda*, a cura di R. Varese e G. Butazzi, Bologna 1995, pp. 27-54; G. M. Muzzarelli, *Gli inganni delle apparenze: disciplina di vesti ed ornamenti alla fine del Medioevo*, Torino 1996; eadem *Guardaroba medievale cit.*, pp. 270-87; D. Owen Hughes, *Le mode femminili e il loro controllo*, in *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo*, a cura di G. Duby e M. Pierrot, Roma-Bari 1990, pp. 166-193.

⁴⁷⁵ G. Boccaccio, *Il Commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, a cura di D. Guerri, II, Bari 1918, pp. 153-157.

⁴⁷⁶ Una significativa rassegna dei principali commenti di eruditi e scrittori medievali sulla moda sono raccolti da Bellosi, *Buffalmacco cit.*, pp. 41-54. Le critiche che contemporaneamente muovono alle medesime tendenze della moda G. Fiamma nel suo *Opusculum* per Milano, l'anonimo autore della *Vita di Cola di Rienzo* per Roma, Giovanni Villani nella sua *Cronica*, testimoniano inoltre dell'omogeneità della diffusione delle tendenze del costume. Anche Napoli, come vedremo, si rivela allineata alle altre città d'Italia.

⁴⁷⁷ Sulle varianti che si devono tenere in conto nell'assunzione di elementi della moda nella datazione delle opere d'arte, cfr. L. Bellosi, *Moda e cronologia. A) Gli affreschi della Basilica Inferiore di Assisi*, in "Prospettiva" 10, 1977, pp. 21-31; *Moda e cronologia. B) Per la pittura di primo Trecento*, in "Prospettiva" 11, 1977, pp.12-27, qui pp.12-13, che nel caso specifico degli scollati riflette sulle varianti relative alle preferenze dei pittori, per cui si rende necessario individuare una linea di sviluppo all'interno delle opere dello stesso artista, e tener conto delle approssimazioni delle misure.

efficacia per la prima volta da Luciano Bellosi nei suoi lavori sulla pittura del Trecento⁴⁷⁸. Lo studioso, supportando le sue osservazioni con fonti letterarie e documentarie, ha concepito l'analisi della moda non come semplice approfondimento dell'iconografia dei dipinti, ma come supporto alla lettura stilistica, talvolta di pari validità rispetto allo studio della "maniera". Nel corso del primo trentennio del Trecento, ed in contemporanea in diverse città d'Italia⁴⁷⁹, si può individuare il momento più significativo nell'evoluzione del costume: rispetto alla fine del Duecento, in cui gli abiti maschili e femminili, tranne pochi segni distintivi, erano lunghe e larghe tonache, comincia a delinarsi nella distinzione delle fogge una volontà di differenziazione dei sessi. Nell'analisi di Bellosi sono individuabili in particolare alcuni elementi del vestiario il cui cambiamento nel corso del primo quarantennio del Trecento offre indicazioni particolarmente preziose: la lunghezza delle vesti maschili, gli scollari e i manicottoli di quelle femminili. Li analizzeremo insieme ad altri che presentano significative modifiche nel corso del Trecento⁴⁸⁰.

Nel guardaroba degli uomini accanto agli abiti tradizionali di sobria eleganza, come *tabarri* con ampi *mantelli*, preferiti dagli anziani e da alcune categorie di persone (medici, letterati, giuristi, dotti...), si afferma l'uso di *gonnelle* corte che lasciano scoperte le gambe⁴⁸¹, fasciate da calze non di rado "solate" che fungevano quindi anche da scarpa, terminanti in lunghe punte riempite di peli animali perché si mantenessero rigide (le cosiddette scarpe *à la poulaines*⁴⁸², a Napoli *cabats ab punta*) la cui lunghezza poteva essere tale che ad esempio a Firenze nel 1373 si impose una tassa per chi eccedesse la misura massima stabilita per legge. Insomma, si può dire che terminata l'epoca degli "abiti lunghi e larghi", cominciò quella degli "abiti corti e stretti" dai colori vivaci ed appariscenti, e che mettevano in evidenza le forme e la forza muscolare con il risultato per alcuni di scadere nel ridicolo (segnando questa tendenza un abbandono del passato guerresco della moda maschile), se non nella volgarità, per l'evidenza nuova che alcune parti del corpo venivano ad assumere. Intorno al 1340 si afferma poi, per i copricapi, il modello aderente alla testa, con lungo becchetto. Le principali novità del costume femminile si osservano tra il 1300 e il 1340 nel progressivo e costante allargamento degli scollari, che finiscono per correre da una spalla all'altra e nell'allungamento dei manicottoli che da una semplice svasatura all'altezza del gomito, scendono sempre più giù, fino a terra.

Il Regno di Napoli

⁴⁷⁸ Bellosi, *Buffalmacco* cit.; Idem, *La pecora di Giotto*, Torino 1985, pp. 9-17; Idem, *Moda e cronologia* cit.

⁴⁷⁹ Cfr. nota 5.

⁴⁸⁰ Per l'analisi della moda nel Trecento si farà riferimento principalmente a Pisetsky, *Il costume* cit., pp. 9-133 e ai già citati studi di Luciano Bellosi.

⁴⁸¹ P. Post, *La naissance du costume masculin moderne au XIV siècle*, in *Actes du I Congrès d'Histoire du Costume*, Venezia 1955; F. Boucher, *Les conditions de l'apparition du costume court en France vers le milieu du XIV^e siècle*, in *Récueil des travaux offerts à M. Clovis*, Paris 1955; F. Piponnier, *Une révolution dans le costume masculin au XIVE siècle*, in *Le vêtement* cit., pp. 225-242. Il costume corto, che si diffuse in tutta Europa, non fu legato tanto ad una precisa classe sociale, ma ad una certa fascia d'età: furono infatti soprattutto i giovani a preferirlo, ed ebbe successo anche nella moda militare, dove la gonnella corta risultò di grande comodità, poiché permetteva ai guerrieri di muoversi senza alcun intralcio. Per questa ragione all'interrogativo posto da Boucher, se fu l'abito civile ad influenzare quello militare o viceversa, Piponnier crede che il cambiamento partì proprio dai guerrieri.

1. *Lo stato degli studi, le leggi suntuarie e il lusso a corte*

L'inizio delle ricerche sulla moda medievale a Napoli si colloca in quella stagione di fortunata fioritura di studi storici che alla fine dell'Ottocento animò il panorama culturale napoletano, contesto in cui, come si è detto nell'introduzione storiografica, maturò anche la revisione delle *Vite* di Bernardo De Dominici. Frutto di un'attenta e ampia ricognizione documentaria, il lavoro di Giuseppe Del Giudice sulla legge suntuaria promulgata nel 1290 da Carlo Martello e Roberto d'Artois è in realtà un'analisi, più che dello specifico delle fogge, di quanto nella politica, nella società e nel mondo della produzione tessile era connesso all'abbigliamento, oltre a fornire una sintesi su analoghi provvedimenti adottati dall'antichità al XIV secolo, nella Napoli angioina come in altri regni europei⁴⁸³, ad esempio quelli di Filippo l'Ardito, Filippo il Bello nel 1294, Giacomo d'Aragona. Seguirono a questo studio le indagini documentarie di Riccardo Bevere su contratti, atti notarili e lasciti, che offrono ancora oggi uno spaccato significativo sulle denominazioni di vestiti ed accessori dell'abbigliamento⁴⁸⁴, rivelando al tempo stesso il successo di particolari modelli. Mancano però finora studi specifici sullo sviluppo della moda: i contributi si sono concentrati su campi specifici (le note sul costume militare di Bridges e Perkins⁴⁸⁵), ed in pochi casi si è assistito ad uno sforzo di individuazione di tendenze generali e momenti di snodo⁴⁸⁶. Più attente analisi sono arrivate solo di recente ad opera di Aceto sui principali cambiamenti del vestiario tra quarto e sesto decennio del Trecento, in supporto a questioni di cronologia di cicli figurativi⁴⁸⁷. In ogni caso non si è mancato di mettere in luce la piena sintonia con le più generali tendenze italiane e francesi con cui a Napoli si diffusero le mode, nonché la prontezza con cui si cercò di contenere lo sfoggio di costumi bizzarri e l'uso di stoffe ed ornamenti costosi. Già nel 1272 venne emanato nella città di Messina uno statuto suntuario, annullato poi da Carlo I l'anno seguente, dietro le pressioni della popolazione locale⁴⁸⁸. Quello del 1290, facendo leva sulla difficile congiuntura politica ed economica causata alla guerra di Sicilia, invitava baroni e

⁴⁸² Piponnier, *Une révolution* cit.

⁴⁸³ G. Del Giudice, *Una legge suntuaria inedita del 1290*, numero monografico degli "Atti dell'Accademia Pontaniana", XVI, 1886; il testo della legge è a pp. 157-160. Essa venne confermata nel 1292 da Carlo II con un diploma da Aix-en-Provence. Carlo Martello, dandone notizia ai Giustizieri del Regno, ordina che il provvedimento venga pubblicato nuovamente ed osservato, pp. 161-162.

⁴⁸⁴ R. Bevere, *Vestimenti e gioielli in uso nelle province napoletane dal XII al XVI secolo*, in ASPN, 1897, pp. 312-341.

⁴⁸⁵ S. Bridges e J. Ward Perkins, *Some fourteenth-century neapolitan military effigies with notes on the families represented*, in "Papers of the British School at Rome", 24, 1956, pp. 158-173.

⁴⁸⁶ A. Cirillo Mastrocinque, *Arte e costume nelle figurazioni gotiche e tardogotiche napoletane*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani* cit., pp. 147-166. La studiosa ha rivolto la sua attenzione nel resto della sua produzione sul costume soprattutto al periodo rinascimentale: *Personaggi e costumi della Napoli aragonese*, in "Partenope" I, 1960, pp. 17-32; *Moda e costume nella vita napoletana del Rinascimento*, Napoli 1968; *Moda e costume*, in *Storia di Napoli*, VIII, Napoli 1971, pp. 791-857. Su questo periodo vedi anche: L. Montalto, *La corte di Alfonso I d'Aragona. Vesti e gale*, Napoli 1922.

⁴⁸⁷ Aceto, *Pittori e documenti* cit., pp. 61-62.

⁴⁸⁸ Del Giudice, *Una legge* cit., p. 122 e 162-165.

conti ad esprimere la propria virtù guerriera nelle armi e non negli ornamenti e nella pompa dei banchetti, e alle donne di contenere entro una certa spesa l'acquisto di tessuti, di attenersi alla lunghezza stabilita per le frange delle vesti.

In Sicilia la legislazione suntuaria continuò con l'editto del 1308 di Federico III emanato per regolare l'esibizione del lusso nella vita quotidiana, come in occasione di matrimoni, parate militari, funerali, e secondo Del Giudice, anche con l'intenzione di frenare l'arroganza dei nobili, il cui potere si era enormemente accresciuto dopo la guerra per l'ampia concessione di possedimenti terrieri da parte degli Aragonesi⁴⁸⁹: un paragrafo della legge riguarda infatti proprio *comites, magnates, barones, milites et habentes terram, familiares et stipendiarii qui milites non sint* e le loro mogli. I successivi provvedimenti di Pietro II nel 1340 furono indirizzati in particolare alla città di Palermo, quelli di Maria del 1383 a Messina.

A Napoli nel 1298 militi e valletti di piazza Capuana si riunirono alla presenza del giudice Riccardo Caracciolo Cassano, stabilendo tra loro i comportamenti da tenere in fatto di abbigliamento, in conformità con le disposizioni della legge del 1290, mentre Roberto I nel 1335 fece affiggere alle porte di Castelnuovo e del Duomo editti contro le usanze ridicole ed esagerate del costume dei giovani, indotte a suo parere dalla voluttà, che provocavano un danno morale oltre che estetico; in particolare erano sotto accusa le fogge troppo attillate, che evidenziano l'eccessiva magrezza e l'eccessivo grasso dei corpi. Si prescrive pertanto che si torni alle antiche usanze e che si eviti anche di portare lunghi ed incolti barba e capelli.

Di due anni precedente è un altro statuto suntuario per la città dell'Aquila, in cui si vieta alle donne di impreziosire le vesti con «pernas, smaltos, aurum et lapides preciosos, friscios aureos aut argenteos», e si regolava l'entità della dote delle spose⁴⁹⁰.

Saba Malaspina in RIS vol. VIII, 262 racconta che ad una festa data a Napoli da Carlo d'Angiò in una piazza presso la chiesa di san Pietro ad Aram nel 1275 le donne «non solum maritate, sed virgines quas simulabant gemmata sarta Reginae, in speculum regis quandoque adductur in laetitia et exultatione».

Che si proibissero con tanta determinazione «pannos purpureos, aureos, sericos», decorazioni d'oro ed argento per un valore maggiore di otto onces (una quantità comunque notevole)⁴⁹¹, frange ai mantelli, vesti con più di «septem bottonos, capellum imperlatum sive smaltatum, gerlandam imperlatam et cum gemmis et auro non ultra mesuram digitorum quattuorum per latitudinem»⁴⁹², è una prova che il lusso aveva ormai raggiunto livelli notevoli, che infatti le leggi difficilmente riuscirono a disciplinare. La stessa corte amava l'esibizione di fogge e materiali preziosi, facendosi evidentemente essa stessa centro di irradiazione di moda⁴⁹³. Dalla Provenza e da Parigi arrivavano cappelli con perle e

⁴⁸⁹ Ibidem, pp. 93-94 e 165-176.

⁴⁹⁰ Per questi tre editti cfr. Ibidem, pp. 125-132.

⁴⁹¹ È nei provvedimenti di Carlo I nel 1272.

⁴⁹² Fa parte delle norme stabilite da Federico III nel 1308.

⁴⁹³ Gli studi sull'argomento, a parte i riferimenti sparsi, che si sono segnalati, sono incentrati per lo più sull'età moderna: M. Cataldi, *La corte come centro di diffusione della moda*, in *Storia della moda* cit., pp. 55-92. Sulla corte angioina di Francia c'è invece uno studio di F. Piponnier, *Costume et vie sociale. La cour d'Anjou XIVE-XV siècle*, Paris-Le Haye 1970, che ne analizza le abitudini e i cambiamenti in fatto di abbigliamento entrando nel vivo delle testimonianze relative alle spese, alla produzione dei sarti di corte, al modo in cui la concessione di abiti e di particolari fogge rispecchi le gerarchie dell'entourage angioino.

drappi dorati⁴⁹⁴, Carlo di Calabria regalò alla moglie Caterina d’Austria diversi copricapi molto sontuosi, tra cui uno «de lana nigra de binere cum duabus filis et buctone uno de pernis habentem iorlandam de argento deaurato cum diversis castonibus de vitro et aliquibus pernis minutis et in laqueo buctones quattuor de pernis minutis»⁴⁹⁵.

Sulla ricchezza degli ornamenti offrono invece un’idea il testamento di Maria d’Ungheria, che lasciò ai parenti oggetti e gioielli preziosissimi⁴⁹⁶, nonché il corredo di Eleonora figlia di Carlo II per le sue nozze con Federico III di Sicilia, in cui figuravano abiti e copricapi riccamente ornati e di grande lusso⁴⁹⁷, così come sfarzose furono le richieste di Giovanna I e Ludovico per gli acquisti da fare in occasione della loro incoronazione⁴⁹⁸.

2. *L’evoluzione della moda attraverso le arti figurative*

Nello specifico dei cambiamenti delle fogge negli usi meridionali, è significativa la sequenza cronologica indicata da Aceto nello sviluppo di scollini e manicottoli, nella quale si fa riferimento anche agli affreschi dell’Incoronata. Seguendo la datazione tradizionale degli affreschi agli anni Quaranta-Cinquanta, lo studioso metteva in risalto come la moda in essi esibita fosse del tutto coerente con gli usi di quegli anni, cosa che, con lo spostamento in avanti di alcuni decenni della loro datazione, viene ad assumere particolare significato. Lo studioso ha osservato come dalla tomba di Enrico Sanseverino a Teggiano (1336), agli affreschi della cappella Barrile in San Lorenzo Maggiore a Napoli, alla tomba di Roberto I in Santa Chiara, alla Madonna nella cuspide del polittico di Ottana del Maestro delle Tempere francescane (imprese collocabili nel corso degli anni Quaranta), ai Sacramenti dell’Incoronata, lo scollo raggiunga l’ampiezza da spalla a spalla. I manicottoli, invece, da semplici maniche svasate e penzolanti ai gomiti, a partire dagli anni trenta cominciano ad essere sempre più ampi fino a raggiungere la lunghezza dell’avambraccio. Solo leggermente più sviluppati nelle tombe di Filippo di Taranto e Giovanni di Durazzo, nelle Storie Bibliche all’Incoronata, nella Bibbia di Niccolò d’Alife, negli anni 1345-1350 si stabilizzano nella forma di liste lunghe fino a terra (cfr anche nota 82). In questa forma compaiono nella tomba di Enrico Sanseverino a Mercato Sanseverino, in quella di Dialta Firrao in San Domenico, ed ancora nello Statuto dell’Ordine del Nodo (1354-55) esibite sia da Giovanna sia da Ludovico, il quale però le ha volute ornate di codine di pelliccia.

In generale non prima degli anni Trenta-Quaranta le arti figurative ci restituiscono esempi significativi di abiti alla moda e in particolare immagini delle fogge più sfarzose e in voga negli ambienti di corte sono mostrate soprattutto nelle tavole (il sontuoso mantello con bordo di pelliccia di Sancia nella tavola di san Ludovico di Aix-en-Provence e gli abiti da cerimonia di Roberto) e nei codici miniati. Nei sepolcri, invece, sembra che i reali preferissero apparire in forme più sobrie, mentre la nobiltà ostenta proprio nei *gisants* costumi raffinati e ricchi ornamenti. In San Domenico due lastre sono a questo proposito significative. Dialta Firrao (†1337) veste una tunica lunga e semplice nel taglio, ma impreziosita

⁴⁹⁴ Del Giudice, *Codice diplomatico* cit., II, pp. 275-276.

⁴⁹⁵ C. La Ferla, *Saggio sull’abbigliamento femminile del Trecento*, in “L’Arte”, XXIV, 1921, pp. 55-70, qui p. 68.

⁴⁹⁶ Schulz, *Denkmäler* cit., IV, CCCLXVII pp. 137-146.

⁴⁹⁷ Del Giudice, *Una legge* cit., pp. 262-270.

⁴⁹⁸ Schulz, *Denkmäler* cit.,

da un ricco ricamo con bottoncini sul davanti, maniche svasate, cuffia riccamente lavorata da cui fuoriescono ciocche sulle tempie, mantello lungo, orecchini piccoli a cerchietto (*cerchiette*⁴⁹⁹). Anche Giovannella Caracciolo († 1358) esibisce una tunica riscattata nella sua semplicità dalla scollatura ampia e decorata dal ricco ricamo e da una grossa *spilla* a rosa sul petto (a Napoli variamente chiamata *fibula*, *flibella*, *firmaglio*, *spingula*⁵⁰⁰), che richiama il disegno degli orecchini *ad rosas de auro et perlis*⁵⁰¹. Dagli avambracci partono liste lunghe fino ai piedi, e tutta la figura è racchiusa nel mantello. I capelli sono ravviati indietro e raccolti in una morbida cuffia, e sul capo vi è una *corona* (detta anche *gorlanda*, nap. *giorlanna*) che le nobili portavano simili a quelle dei reali, *de petiis de auro laborato et prete pretiosis et pernis*; o anche: *ad margulos de auro perlis et lapidibus pretiosis*⁵⁰². Corone sono visibili anche nei sepolcri di Giovanna Brancaccio (†1324) e Trudella Filomarino (†1335).

La foggia delle cuffie appare negli stessi anni varia nelle forme e nelle decorazioni: da quella rigida di Trudella Piscicelli (†1333) a quella ricamata di Djalta Firrao, all'*asciugatoio* (copricapo tipicamente italiana, e particolarmente diffuso nel meridione, dove era detto *tovaglia*, realizzato con un semplice panno di lino bianco, ma anche con stoffe più preziose e decorate, piegato e legato dietro la nuca) della cappella Barrile impreziosito dalla stoffa colorata sul capo, visibile ancora in alcuni sepolcri (Bevagna in San Domenico, San Severino a Mercato Sanseverino, sulla cassa),

Gli anni sessanta-settanta rappresentano la seconda fase significativa di cambiamento nelle fogge degli abiti, dopo quella del quarto-quinto decennio, in cui compaiono dettagli nuovi: le maniche, lunghe di solito fino al polso e ornate di bottoncini, diventano ora appena svasate, accompagnando la linea della mano, i mantelli si arricchiscono di code di pelliccia, mentre accanto al copricapo a *tovaglia* si diffonde il nuovo tipo di cuffia a cannelli radiali e soggolo in alcuni casi cucita ad una mantellina che ricade sul petto (Giovanna d'Aquino in San Domenico Maggiore, Maria di Durazzo in San Lorenzo, Isabella d'Apia nel suo sepolcro in Santa Chiara e nell'affresco di Casaluce, le donne dell'affresco alla certosa di San Giacomo a Capri), moda che persiste ancora fino ai primi del Quattrocento (Giovanna I che dona il complesso dell'Incoronata ai certosini nella cappella del Crocifisso).

La moda all'Incoronata

Nessuna delle opere attribuite a Roberto d'Oderisio presenta significativi elementi del costume che possano permettere di acquisire ulteriori dati utili alla loro collocazione cronologica. Soltanto gli affreschi dell'Incoronata aprono in questo senso squarci sulla moda trecentesca, sebbene, e con poche eccezioni, non presentino fogge del settimo-ottavo decennio, ma come si è già detto, quelle in voga almeno un ventennio prima. Le donne portano lunghe tuniche, in qualche caso variopinte (la principessa egiziana nel 'Ritrovamento di Mosè') o con ampie scollature da spalla a spalla e manicottoli svasati all'altezza degli avambracci come negli anni Quaranta, senza che in nessun caso appaia il minimo accenno a

⁴⁹⁹ Bevere, *Vestimenti* cit., pp. 327-328.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 330.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 327.

modelli più elaborati⁵⁰³. Alcune esibiscono la lunga stola sulla spalla, soppannata di vaio nell' 'Eucaristia', e varie fogge di copricapi: da quello rigido ed ornato di perline sui bordi ('Cresima'), al cappuccio del mantello che avvolge testa, collo e spalle, dal velo, alla *tovaglia* con stoffe di varia fantasia e acconciata in diverse soluzioni in modo da lasciare visibili i capelli annodati in trecce sulla nuca, o raccogliendoli completamente. Quest'ultima variante è presentata nella forma più elegante nel 'Matrimonio', dove la cuffia che ricade morbidamente è legata ad una fascia rigida che esalta l'altezza della fronte ed il cui colore bianco contrasta con il carattere variopinto del resto della stoffa. In nessun caso, neppure in donne più elegantemente vestite, compare la nuova cuffia a cannelli radiali. Le giovani a capo scoperto hanno avvolto le grosse trecce attorno alla testa. Tra gli ornamenti figurano soltanto alcune paia di grossi *cerchiedde* ('Matrimonio', 'Cresima'). Gli uomini vestono per lo più *tabarri* o lunghe tuniche (nel comunicando dell' 'Eucaristia' le maniche sono svasate ai gomiti) e mantelli, cuffiette bianche o poche altre fogge di copricapi (i padrini nel 'Battesimo').

Soltanto nel Matrimonio, dove rispetto agli altri episodi regna un'atmosfera più mondana, compaiono dettagli in linea con le tendenze generali della moda del settimo-ottavo decennio, come le maniche degli abiti sia maschili sia femminili leggermente lunghe e svasate sui polsi. Tra gli uomini, accanto ai testimoni nel loro serio *tabarro*, figurano poi tre personaggi in *gonnella*, due di media lunghezza (lo sposo e il giovane di spalle in primo piano il cui abito è bipartito con la parte destra a fasce colorate orizzontali, la sinistra a fasce verticali) e una corta abbinata a calze solate e *à la poulaines* (quello al centro del gruppo danzante). La donna alla sua destra, l'unica del gruppo a sfoggiare l'elegante cuffia che abbiamo appena descritto e grossi orecchini, porta una veste dall'ampio scollo, e le cui lunghe liste, le uniche che compaiano all'Incoronata, ha rimboccato sulle braccia per evitare che la intralcino nel ballo.

Il fatto che l'abbigliamento esibito dai personaggi dell'Incoronata possa essere accostato a quello della Cappella Barrile (gli elementi fondamentali sono, riassumendo: tuniche con ampi scollari e maniche svasate all'altezza degli avambracci, mantellina soppannata di vaio che alcune donne portano appoggiata sulla spalla, il modello di cuffia a *tovagliolo*) non ha destato meraviglia finché era accettata una datazione delle pitture al quinto-sesto decennio del Trecento, ma pone nuovi interrogativi ora che l'epoca della loro realizzazione è stata spostata di almeno un ventennio. Non si può escludere una precisa scelta di sobrietà, legata alla volontà di rappresentare la pratica quotidiana della somministrazione dei sacramenti, evitando così episodi di particolare sfarzo, e tenendosi su un registro medio. Ma alla luce di quello che abbiamo evidenziato sulle vicende della moda a Napoli, del suo carattere aggiornato, nella diffusione delle fogge come nella pronta elaborazione di leggi suntuarie, e a maggior ragione in un contesto così strettamente legato alla committenza regia, rende particolarmente insolito che gli affreschi dell'Incoronata non esibiscano quel gusto per la moda e per la ricchezza degli ornamenti, ampiamente attestati tra l'altro proprio a corte. In realtà il carattere antiquato della moda all'Incoronata non è che un altro aspetto di quella cultura figurativa retrospettiva che assunse nell'adozione di modelli giotteschi un preciso significato, un altro modo per conferire alle pitture un carattere evocativo degli anni di governo di Roberto, e rientra pertanto con estrema coerenza in quel programma politico le cui linee generali siamo venuti ricostruendo tra i due poli del collegamento alla tradizione angioina della dinastia napoletana e francese.

⁵⁰² Ibidem, p. 329. Sull'uso delle corone cfr. anche L. De la Ville sur-Yllon, *Stemmi e corone nel sec. XIV*, in "Napoli Nobilissima", V, 1896, p. 95-96.

CONCLUSIONI

Dalla ricostruzione delle vicende, motivazioni e finalità della costruzione dell'Incoronata, risulta innanzitutto rivalutato il ruolo di committente di Giovanna I. Ne ricaviamo infatti l'immagine di una regina capace, come i suoi predecessori, di concepire grandi progetti. Essa seppe, cioè, caricare un'iniziativa dalla forte valenza sociale, quale la fondazione di un ospedale, di complessi significati politici e religiosi che scaturiscono da un rapporto di stretta continuità da un lato con la tradizione angioina –nella rivendicazione dell'appartenenza ad una santa discendenza, nella promozione di ospedali, come nelle soluzioni architettoniche della chiesa- dall'altro con quella francese, da cui attinse simboli e modelli. L'unica impresa architettonica promossa da Giovanna, non a caso nel momento migliore del suo regno, trova realizzazione materiale nel giro di pochi anni, e viene concepita con grande consapevolezza e rigore di contenuti, come dimostra la griglia di significati che si intreccia nel complesso programma figurativo, che trova il suo fulcro nella preziosa reliquia della santa spina, simbolo di regalità spirituale e temporale.

Un'altra e non meno importante conseguenza che scaturisce da questo studio è la necessità di una revisione dell'intero percorso di Roberto d'Oderisio, del catalogo come della cronologia delle opere. La datazione dell'impresa dell'Incoronata agli anni tra settimo ed ottavo decennio, nonché il documento di nomina a familiare del 1382 (cfr. Appendice), spingono per uno spostamento della sua attività nella seconda metà del Trecento, e per la sistemazione del suo percorso in un giro di anni più ristretto rispetto a quanto delineato fino a questo momento dalla critica. Poiché il problema esula dalle finalità di questo lavoro, proveremo qui solo a delineare le tracce sulle quali potrebbe svolgersi una futura ricerca.

Allo stato attuale delle conoscenze il ciclo dell'Incoronata rappresenta l'impresa principale attribuibile a Roberto d'Oderisio. Di altre campagne decorative che probabilmente lo videro impegnato non rimangono che una preziosa testimonianza documentaria, qualche brano pittorico e il riflesso, nella produzione locale, della sua presunta presenza.

Forse fu lui ad affrescare, come si è detto, la chiesa della Pietatella fondata da Carlo III, e pare che con lui si possa identificare anche quel maestro *Robertus de Neapoli* che nel 1368 dipinse la tribuna e una *yconam* per la chiesa di Sant'Angelo ad Itri (Lazio meridionale), come ha ipotizzato Serena Romano sulla base anche della diffusione nella zona di una maniera vicina a quella di Roberto e del Maestro della Cappella Barrese⁵⁰⁴. L'impresa di Itri dovette essere condotta dal maestro immediatamente prima della campagna dell'Incoronata, il che testimonierebbe la fama di cui il pittore già godeva, tanto da essere convocato in un centro al di fuori del regno. La notizia aggiunge inoltre un altro tassello al mosaico vario e ricco della committenza al servizio della quale il pittore operò e che annovera, oltre alla corte, un convento di francescani tra i più antichi del Regno (quello di Eboli), una delle famiglie più in vista della Costiera Amalfitana, quella dei Coppola, presente nella capitale con una vasta e ramificata rappresentanza. A questo proposito, andrebbe verificato anche attraverso quali canali giunse a Trapani la 'Pietà' un tempo nel convento degli Agostiniani ed

⁵⁰³ Già Aceto, *Pittori e documenti* cit., p. 65 nota 82, osservava come l'abbigliamento dei personaggi dell'Incoronata non prevedesse manicottoli elaborati, cosa segnalata come insolita già per gli anni Cinquanta, ai quali sono collocati gli affreschi.

⁵⁰⁴ S. Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992, pp. 284-285, 287-288.

oggi al Museo Pepoli⁵⁰⁵, nonché ricostruito l'originario contesto (molto probabilmente un sepolcro⁵⁰⁶) di cui la tavola faceva parte.

Altro e più delicato problema è quello delle attribuzioni e della loro scansione cronologica. Si rende innanzitutto necessario sfoltire un catalogo che, per la forza di attrazione esercitata dall'unico nome sopravvissuto di quella stagione pittorica, negli anni si è andato arricchendo di opere di qualità molto diversa. Oltre che per la 'Crocifissione' del Louvre e al dittico Londra-Lehman, di cui ha discusso Bellosi, dubbi sulla paternità oderisiana andrebbero espressi anche per la 'Crocifissione' di Amalfi, il 'Cristo in pietà' di Ravello la 'Madonna con Bambino' nella Parrocchiale di Orta d'Atella, attribuiti al pittore da Leone De Castris. Il problema è, cioè, definire da un lato la "maniera" e la statura culturale dell'artista, dall'altro distinguere i tratti genuinamente oderisiani da quelli più generici di "scuola napoletana", evitando in tal modo che il nome di Roberto funga da "contenitore". In particolare il discorso riguarda un tipo particolare di fisionomia, in cui si tende a individuare la "marca distintiva", la "firma" del pittore: i nasi dritti, il disegno stirato degli occhi, la linea continua naso-fronte dei profili, tratti che, troppo spesso si dimentica, sono comuni a tanta produzione artistica napoletana, soprattutto miniata (si pensi a Cristoforo Orimina e al Maestro del Seneca dei Gerolamini). Un esempio significativo potrebbe essere la 'Crocifissione' del Louvre che, come ha già notato Luciano Bellosi, presenta una grande quantità, minuziosità e preziosità di dettagli (decorazioni delle vesti, delle armature, delle bardature dei cavalli), indici di una precisione miniaturistica del tutto estranei alla maniera di Roberto. Inoltre qualora si osservino i volti, soprattutto dei tanti personaggi a cavallo, essi hanno un'intensità, una varietà di espressioni, sguardi con capacità di penetrazione e di comunicazione di sentimenti, lontanissimi dal carattere stereotipato dello stile di Roberto. Gli unici dettagli accostabili a Roberto sono quelli del gruppo delle Marie, simile a quello della tavola ebolitana, come ha proposto in un confronto fotografico Leone De Castris: ma è chiaro che non si va oltre somiglianze esteriori. La 'Crocifissione' del Louvre rappresenterebbe pertanto, nel catalogo di Roberto, un momento di felicissima ispirazione, isolato, senza alcuna premessa né seguito.

Anche a proposito del dittico Londra-Lehmann il discorso va riportato al di là della semplice somiglianza di tratti fisionomici: oltre alla qualità di stesura pittorica che faceva notare Bellosi, è anche il più generale tono espressivo di questi personaggi a parlare di una mano diversa da quella di Roberto. Soprattutto alla luce del confronto con la tavola del Fogg Museum (l'opera che più strette affinità mostra con la Crocifissione di Eboli), secondo il confronto proposto sempre da Leone De Castris: l'accostamento delle immagini ci convince ancora una volta della loro diversa paternità. Le figure del dittico hanno una più solida struttura monumentale, una intensità forte nel dolore appena contenuto, rispetto a quelle della tavola del Fogg Museum, in cui i dolenti sono figure esili, atticiate, dalle spalle cascanti, ed esprimono in modo del tutto convenzionale ed esteriore il proprio dolore. Il tratto di Roberto è, come abbiamo avuto modo di evidenziare negli affreschi dell'Incoronata, molto più stereotipato, nel procedere per "tipi" fisionomici, nel tono piuttosto unitario dell'intonazione sentimentale. I momenti più elevati della sua produzione sono quelli in cui evidentemente poteva contare su precisi modelli: il politico Coppola è probabilmente copia del perduto politico

⁵⁰⁵ Nell'Ottocento la tavola risulta in possesso di un certo cavaliere Ferro, ma pare si trovasse precedentemente nel refettorio del convento dei frati Agostiniani. Cfr. G. M. di Ferro, *Guida per gli stranieri in Trapani con un saggio storico*, Trapani 1825, p. 245.

⁵⁰⁶ V. M. Schmidt, *The Lunette-Shaped Panel and Some Characteristics of Panel Painting*, in *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, a cura di V. M. Schmidt, New Haven 2002, pp. 82-101, p. 86.

giottesco della cappella palatina di Castel Nuovo, così come un punto di riferimento dovette averlo la *'Mater omnium'*, il cui carattere puntuto e l'eleganza lineare parlano, ormai, anche di una mutata temperie culturale. A partire da questi precedenti, il pittore elaborò successive soluzioni: le due *'Pietà'*, quella della Pietatella e quella di Trapani adottano, per la figura della Vergine assisa a terra, la stessa soluzione della *Mater omnium*, sostituendo al Bambino il Cristo morto.

Infine, più delicato è valutare la misura in cui Roberto dovette essere influenzato dalla presenza di pittori toscani come Andrea Vanni e Niccolò di Tommaso, soprattutto se si considera il discreto seguito avuto in particolare da quest'ultimo a Napoli. La stessa *'Crocifissione'* di Eboli non presuppone una sua realizzazione in tempi necessariamente vicini a quelli della presenza di Giotto. Il confronto invocato da Leone De Castris con la *Crocifissione* ad affresco del Maestro delle Vele nella chiesa napoletana di Santa Chiara, prova, al contrario delle intenzioni del critico, proprio una distanza notevole tra le due opere: nulla accomuna il modellato morbido e proporzionato del Cristo di Napoli a quello della tavola ebolitana con sua la figura legnosa, dai fianchi forzatamente ristretti, dalla strozzatura alle caviglie, dalle gambe dritte e prive di ogni modellazione, il cui brutto attacco al busto è reso visibile dal perizoma trasparente. Le figure, dalla testa piccola sui corpi allungati e dal fluido ritmo lineare, presentano non poche analogie con quelle di una *Crocifissione* attribuita da Boskovits ad Andrea Orcagna, oggi in collezione privata. Allo stesso modo nel polittico Coppola le figure dei santi negli sportelli laterali (quelle che, cioè, non dovevano essere comprese nel modello giottesco, che si dovranno ricondurre, quindi *in toto* all'iniziativa del pittore) presentano non poche analogie proprio con alcuni brani dell'Orcagna e di Niccolò di Tommaso.

APPENDICE

Roberto d'Oderisio e l' istituto della “familiaritas” nella Napoli angioina*

La promozione sociale dell'artista nel tardo Medioevo: l'istituto della familiaritas

Tra fine Duecento e inizi Trecento comincia a delinearsi un fenomeno nuovo nel sistema dei rapporti tra artisti e corte, premessa di quello che sarà la piena nobilitazione dell'età rinascimentale: l'entrata nell'*entourage* reale o signorile come *fideles* o *familiares* con funzioni non solo strettamente connesse all'attività artistica, ma sempre più anche amministrative e rappresentative. Il che riveste un'importanza non da poco se si considera che comunemente l'artista era considerato per lo più al pari di un artigiano. Non a caso il fenomeno nasce in paesi come la Francia (in cui il titolo era di *valet de chambre*) e l'Inghilterra e nei territori a questi più strettamente legati: il regno dell'Italia meridionale, l'Ungheria (dove pare che si diffuse però sull'esempio napoletano⁵⁰⁷) e l'Aragona⁵⁰⁸ in cui era più forte l'autorità monarchica, e dove viene dato particolare valore al ruolo dell'artista e al suo delicato compito di dare una manifestazione visibile del potere e dell'autorità del sovrano: “Di pari passo con il processo di progressiva mistificazione del potere, gli artisti, a partire dagli architetti, seguiti dagli orafi e dai pittori, sembrano configurarsi sempre più fortemente come veicoli materiali della rappresentazione del sovrano, in qualche modo come i suoi alleati più stretti nell'affermazione e nel consolidamento della loro supremazia, acquistando essi stessi uno “status” di prestigio eccezionale ed inedito”⁵⁰⁹.

Fin dall'Alto Medioevo gli architetti avevano goduto di una più elevata considerazione sociale per l'aspetto progettuale e organizzativo oltre che pratico del loro lavoro, e con essi gli orafi per la preziosità e la rarità della materia che trattavano, nonché per la difficoltà tecnica che tale arte comportava⁵¹⁰. Sono infatti queste le categorie di artisti che per

* Il testo di questo capitolo è quello del saggio: P. Vitolo, “*Familiaris domesticus et magister noster*”. *Roberto d'Oderisio e l'istituto della “familiaritas” nella Napoli angioina*, in “Rassegna Storica Salernitana”, 45, 2006, pp. 13-34.

⁵⁰⁷ D. Karbić, «*Familiares of the Šubići*». *Neapolitan influence on the origin of the institution of familiaritas in the medieval Hungary*, in *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du Moyen Âge*, atti del convegno internazionale (Angers-Saumur, 3-6 giugno 1998), Roma 2000, pp. 131-147.

⁵⁰⁸ H. Schadek, *Spielleute als familiaren am Hof Peters IV und Johanns I von Aragon* in “Spanische Forschungen der Görregesellschaft”, 28, 1975 pp. 350-364.

⁵⁰⁹ Bacci, *Artisti, corti, comuni* cit., p. 686. In generale sulla promozione sociale dell'artista nel tardo Medioevo pp. 682-689.

⁵¹⁰ Cfr. E. Castelnuovo, *L'artista*, in *L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Milano 1987, pp. 235-269.

prime vengono ammesse alla domesticità con gli ambienti del potere, seguite da pittori e scultori (questi ultimi in minor numero poiché il loro lavoro si svolgeva per lo più esternamente alla corte). Accedere a questi privilegi garantiva, oltre all'emancipazione dal sistema delle arti e delle corporazioni, l'inserimento in un vero e proprio stato giuridico che costituiva anche un mezzo di promozione sociale. La nomina garantiva una serie di concessioni materiali rilevanti⁵¹¹: innanzitutto si percepiva un compenso in denaro, la cui entità veniva stabilita arbitrariamente dal sovrano in base alla valutazione dei servizi e del valore riconosciuto al beneficiario. Ciò era notevole, se si considera che normalmente gli artisti venivano pagati ad ore o giornate di lavoro, mentre in questi casi lo stipendio veniva versato anche in caso di malattia e di vecchiaia. Ma il fatto nuovo era soprattutto il valore simbolico dello stipendio poiché, come osserva Warnke, esso non rappresentava il corrispettivo di un'opera prestata regolarmente e quotidianamente, o indispensabile, quale poteva essere ad esempio quella di un cuoco o di un sarto: "la provvigione non veniva a compensare una prestazione fornita, bensì la disponibilità al servizio da parte di una persona dotata di determinate capacità"⁵¹². Non a caso nei documenti di nomina a familiare di artisti non ci si riferisce mai ad opere specifiche: la premessa per il conferimento di questo onore è la fama consolidata: "la provvigione onora la virtù, non l'opera. La virtù è quella capacità personale che non si può remunerare, ma solo "stimolare" e "incoraggiare"⁵¹³.

Tra i bisogni materiali soddisfatti c'era anche il vestiario, affinché il familiare potesse mostrarsi in modo degno: si disponeva che un abito all'anno venisse fornito dalla sartoria di corte o che si desse un corrispettivo in denaro⁵¹⁴ (a Giotto vengono assegnate a questo fine due once⁵¹⁵); se il familiare non risiedeva a corte lo si beneficiava di un ulteriore aiuto economico (a Cavallini, del quale però non siamo sicuri che fosse stato ammesso nella *familia* regia, ad esempio, si versano per l'affitto due once al di fuori del suo stipendio⁵¹⁶), poteva infine avere accesso alla farmacia e ai medici di corte. Particolare considerazione e prestigio potevano portare anche al dono di beni terrieri, come nel caso di Pierre d'Agincourt (il documento in cui vi si fa cenno è del 1284)⁵¹⁷ e di Montano d'Arezzo cui Roberto d'Angiò conferma il possesso di un appezzamento di centoventotto moggi, concessogli da suo fratello Filippo di Taranto, trasmissibile agli eredi⁵¹⁸.

Il titolo, come ha evidenziato Giuliana Vitale nei suoi recenti studi⁵¹⁹, era in ogni caso connesso al rapporto personale con il sovrano che lo aveva conferito, tant'è che se a questi ne subentrava un altro, anche all'interno della stessa dinastia, era necessario che venisse riconfermato. È ad esempio il caso di Giacomo fratello di Bartolomeo di Capua, familiare di Carlo I d'Angiò, e poi di Carlo II, che a tal proposito dichiarava:

⁵¹¹ Sulla figura dell'artista "familiare", sue prerogative e privilegi, si rimanda a M. Warnke, *Artisti di corte. Preistoria dell'artista moderno*, Roma 1995, p. 216 (tit. orig. *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985).

⁵¹² *Ibidem*, p. 216.

⁵¹³ *Ibidem*, p. 217.

⁵¹⁴ Piponnier, *Costume et vie sociale* cit., pp. 216-218.

⁵¹⁵ Barone, *La Ratio Thesaurariorum* cit., XI, 1886, p. 424.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

⁵¹⁷ Schulz, *Denkmäler* cit., IV, doc. DCLXXVIII pp. 67-68.

⁵¹⁸ *Ibidem*, doc. CCCXLIV p.129.

⁵¹⁹ G. Vitale, *Élite burocratica e famiglia. Dinamiche nobiliari e processi di costruzione statale nella Napoli angioino-aragonese*, Napoli 2003, p. 71.

«Tue devocionis et fidei merita nos inducunt ut te favoribus et graciis ampliemus. De persona igitur tua prolatis effectibus certam fiduciam obtinentes te, qui dudum clare memorie regis incliti domini patris nostri familiaris fuisti... antequam cingulum assumeres militare, in familiarem nostrum de novo recepimus et de nostro hospicio retinemus, has licteras testimoniales, nostro sigillo pendenti munitas, tibi in huius rei testimonium concedentes»⁵²⁰.

Sempre rimanendo nell'ambito del regno angioino, un altro esempio è quello di Petrarca, familiare di Roberto I, riconfermato in questo privilegio da Giovanna subito dopo la sua incoronazione nel 1343:

«Johanna etc. Tenore presentium notum facimus Universis earum seriem inspecturis quod delectabiliter advertente specialem prosecutionis affectum quem clare memorie inclitus princeps dominus Robertus Jerusalem et Sicilie Rex illustris reverendus dominus avus nostre gessit dum viveret ad prudentem virum magistrum Franciscum Petrarchum de Florentia cum ipsius domini avi nostri expectata in oportuno tempus ex devotionis licentia poetice scientie in Urbe Romana priscorum venerabili more temporum laurea insignitum et alias virtute discretiva ingentem dignisque meritis preditum quorum consideratione benigna in domesticum capellanum sive clericum suum suggerente nichilominus proprio quodam instinctu uberioris caritatis admisit. Et proinde huiusmodi regia imitatione avita erga eum conformiter nostre sinceritatem benivolentie propagante ipsum similiter in capellanum seu clericum nostrum domesticum ac de nostro hospitio duximus de certa scientia et speciali gratia retinendum. Recepto prius ab eo solito in talibus iuramento volentes ut illis honoribus, favoribus, privilegiis prerogativis et gratiis de cetero potiatur et gaudeat quibus ceteri alii capellani seu clerici nostri domestici ac de nostro hospitio potiuntur et gaudent ac gaudere et potiri soliti sunt et debent. In cuius rei testimonium presentes litteras fieri et pendenti Maiestatis nostre sigillo iussimus communiri. Datum Neapoli per Adenulfum Cumanum de Neapoli etc. Anno Domini MCCCXLIII die XXV novembris XII indictionis regnorum nostrorum anno primo»⁵²¹.

Le formule ribadiscono chiaramente la volontà del sovrano subentrante di rinnovare la benevolenza che il proprio predecessore aveva manifestato nei confronti di quel suddito, in virtù della devozione dimostrata, concedendogli la possibilità di continuare a godere dei medesimi privilegi ed onori di cui aveva goduto fino a quel momento, al pari degli altri familiari.

Gli artisti e l'istituto della "familiaritas" nel Regno di Napoli

⁵²⁰ *I Registri della Cancelleria Angioina*, ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, XLIV/1, Napoli 1998, p. 248.

Questo documento e quelli che seguono sono riportati con tutti gli errori e le anomalie presenti nei manoscritti degli eruditi e nelle edizioni a stampa, non essendo stato possibile fare la collazione con gli originali che, come è noto, sono andati perduti nel 1943.

Nel passaggio dall'età federiciana a quella angioina la concessione del titolo di familiare crebbe in maniera significativa: la nuova dinastia, bisognosa di creare una rete locale di consenso, non esitò a largheggiare nel conferimento di questo privilegio del quale furono insigniti già sotto Carlo I un migliaio di persone, contro i circa cinquanta nominati dall'imperatore svevo⁵²². Si creò dunque attorno al sovrano un gruppo eterogeneo di persone provenienti da diversi ambiti sociali e professionali, e di diversa nazionalità, alcuni giunti dalla Francia, altri napoletani, che ebbero modo di far fortuna mettendo a disposizione degli Angioini le proprie capacità e competenze.

Le prime nomine di artisti riguardarono soprattutto architetti ed orafi. E questo non solo si accorda alle generali tendenze che abbiamo delineato, ma rispecchia anche il carattere delle committenze degli Angioini. Le iniziative dei primi sovrani, alle prese con problemi di pacificazione e controllo del territorio, furono finalizzate principalmente alla soluzione di esigenze pratiche di carattere militare e difensivo⁵²³. Carlo I si dedicò innanzitutto alla costruzione e al restauro di fortificazioni, e anche la fondazione delle due abbazie di Santa Maria di Realvalle a Scafati e di Santa Maria della Vittoria presso Scurcola Marsicana fu mossa in realtà da un interesse puramente strategico: la prima fu eretta in prossimità di un importante asse di comunicazione, la seconda in una zona di confine. In esse, inoltre, il re volle che fossero ammessi solo religiosi francesi, affinché rappresentassero un punto di riferimento per i connazionali arrivati al suo seguito. Egli sarebbe stato per il resto accidentale fondatore di chiese, attraverso la concessione di terreni e diritti, come nel caso di Sant'Eligio, Santa Maria del Carmine, Sant'Agostino alla Zecca, Santa Maria la Nova, promossi dall'iniziativa ecclesiastica, da ordini religiosi o confraternite. Non stupisce dunque che siano architetti i primi artisti familiari: Pietro de Chaulis, *praepositus* dei cantieri di Realvalle e Vittoria, e architetto per Castelnuovo, figura insignito del titolo a partire dal 1272⁵²⁴, seguito nel 1278 da Giovanni di Tullio⁵²⁵, attivo nei cantieri pugliesi, e Pierre d'Agincourt, *protomagister* e amministratore delle fabbriche angioine, in assoluto anche il primo artista di cui si abbia notizia dell'accesso ad un titolo nobiliare: in due documenti del 1288 il suo nome figura con il titolo di *miles*⁵²⁶.

⁵²¹ Minieri Riccio, *Saggio di codice diplomatico* cit., II, parte I, Napoli 1882, doc. XXII p. 20.

⁵²² Per l'istituto della *familiaritas* nel Regno di Napoli lo studio più recente è di Vitale, *Élite burocratica e famiglia* cit., pp. 71-79.

⁵²³ Sul carattere della committenza dei sovrani angioini, in particolare per le imprese architettoniche cfr. Bruzelius, *The Stones* cit.

⁵²⁴ Schulz, *Denkmäler* cit., IV, doc. C p. 43.

⁵²⁵ Ibidem, doc. CLVI p. 62. Le prime notizie su Pietro de Chaulis appaiono a partire dal 1268-70, anni in cui è inquisitore dei beni dei traditori del re in terra d'Otranto. Nel 1272 è collettore di tasse per i casali di Napoli, dal 1274 al 1283 lavora nelle fabbriche regie di Realvalle e Vittoria, nel 1279 è *praepositus*, poi *credencarius* (l'uomo di fiducia della corte che dispone, regola, distribuisce il lavoro, decide il numero e l'impiego degli operai) e *protomagister* del cantiere di Castelnuovo. Cfr. P. Egidi, *Carlo I d'Angiò e l'abbazia di S. Maria della Vittoria presso Scurcola Marsicana*, in ASPN 34, 1909, pp. 252-291 e 732-767; 35, 1910, pp. 125-175; F. Aceto, *Il «Castrum Novum» angioino di Napoli*, in *Cantieri Medievali*, a cura di R. Cassanelli, Milano 1995, pp. 251-267.

⁵²⁶ Schulz, *Denkmäler* cit., IV, docc. CCLXXXIX e CCXC p. 110. Su questi tre architetti, ed in generale sull'organizzazione e sui problemi dei cantieri in età angioina cfr. E. Pitz, *Das Aufkommend der Berufe des Architekten und Bauingenieurs*, in "Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken", 66, 1986, pp. 40-74; Bruzelius, *The Stones* cit., pp. 203-209.

Agli architetti si accompagnano gli orafi, maestri di un'arte amata in modo particolare da Carlo I, ed il cui lavoro al tempo stesso era tra i più richiesti a corte per l'approntamento di monete e sigilli. Che la loro opera fosse ritenuta indispensabile al pari di quella degli architetti, è dimostrato dal fatto che anche in questo caso le prime nomine risalgono già alla fine del Duecento: al 1269, ossia appena tre anni dopo la conquista del regno, quella di Jacques d'Arras, al 1296 quella di Jacopo de Atrebat. Tra gli orafi le nomine si succedettero con una certa continuità: il 3 maggio 1306 Carlo II dispone pagamenti per «Guilelmo de Verdelay aurifabro, Gerardo inbordatori, familiaribus nostris, (...) pro factura certorum operum de auro, per Gottifredo, aurifrabro et familiari nostro, pro depurato opere argenteo, quod ad includendum caput beati Ianuarii (il busto argenteo destinato ad ospitare le reliquie di San Gennaro), per Ioanni de Amalfia et Ioanni Gerardi, familiaribus nostris, inbordatoribus, pro factura diversorum operum»⁵²⁷. Tre anni più tardi il re nomina suoi familiari *Gottifredo et Mileto aurifrabris* stabilendo per essi un salario annuo di 18 once *ponderis generalis*⁵²⁸. Al servizio di Giovanna I era invece Giovanni de Sanctomero, cui subentrò, alla sua morte, Giovanni di ser Jacopo da Firenze nel 1349⁵²⁹.

La grande stagione angioina della promozione di imprese architettoniche, pittoriche e scultoree è collocabile negli anni di Carlo II e di Roberto I, esponenti di una dinastia ormai nazionalizzata, che contribuirono alla trasformazione della città, segnandone il volto con nuovi edifici. Negli anni del loro regno la maggiore distensione politica e sociale, rese disponibili i fondi necessari alla promozione artistica: prestigiose iniziative, per le quali si richiesero importanti presenze, conferirono finalmente alla città una dimensione di centro culturale in pieno fermento. Roberto, come vedremo tra breve attraverso la testimonianza dei documenti, fu quindi il primo a nominare familiari dei pittori, gratificando con questo titolo, per quanto la documentazione lasci intuire, soprattutto artisti stranieri chiamati a Napoli per contribuire a dare lustro alla corte angioina, in particolare da Roma e dalla Toscana, regioni con cui la corte già intratteneva relazioni strettissime di carattere politico ed economico. È quello che Warnke ha definito l'“incontro” della realtà e delle consuetudini della corte francese con il mondo cittadino comunale italiano⁵³⁰: per molti dei più celebri artisti Napoli rappresentò un forte polo di attrazione non solo per le importanti committenze, ma anche perchè il conferimento del titolo di familiare accresceva il loro prestigio in patria⁵³¹. Gli anni al servizio della corte meridionale, la nomina a familiare di Roberto e i benefici economici di cui godette, resero Giotto agli occhi dei suoi concittadini un personaggio rappresentativo di Firenze, che lo considerò *velut magnus magister*⁵³² al punto da insignirlo dell'incarico più alto che gli si potesse conferire, quello di architetto a vita. La stessa carica, insieme alla direzione dei lavori del Duomo, fu riconosciuta a Lando di Pietro, richiamato a Siena da Napoli⁵³³.

Non sempre però la fama e le qualità professionali degli artisti a lavoro per gli Angioini fu premiata con la concessione del titolo di familiare: essa infatti presupponeva un rapporto personale e diretto con il sovrano. Così anche artisti che lavorarono ad imprese di grande prestigio non ne furono insigniti, come ad esempio Tino di Camaino che nella capitale angioina spese gli ultimi anni della sua vita lavorando come architetto alla Certosa di San Martino e come scultore per la

⁵²⁷ Schulz, *Denkmäler* cit., IV, doc. CCCXXV pp. 120-124, qui 122.

⁵²⁸ *Ibidem*, doc. CCCXLI pp. 128-129.

⁵²⁹ *Ibidem*, doc. CDXXX pp. 176-77.

⁵³⁰ Cfr. Warnke, *Artisti di corte* cit., pp. 19-26.

⁵³¹ Bacci, *Artisti* cit., p. 687.

⁵³² C. Guasti, *Santa Maria del Fiore*, Firenze 1887, doc. XLIV.

⁵³³ W. Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toscana*, Berlin 1953, p. 263.

corte (ben quattro monumenti funerari gli furono commissionati dai reali) e l'alta nobiltà, e che figura sempre solo come *fidelis*⁵³⁴, riconoscimento evidentemente di valore inferiore, e che dovette essere dovuto anche alla minore fortuna che in questo campo ebbero gli scultori.

I documenti

Nel generale naufragio della documentazione della Cancelleria Angioina, i cui registri si sta cercando lentamente e faticosamente di ricostruire attraverso la raccolta di trascrizioni di eruditi e di pubblicazioni anteriori alla seconda guerra mondiale, gran parte delle testimonianze relative agli artisti sono costituite solo da notizie indirette o da regesti di documenti⁵³⁵. Se ciò consente di salvare almeno una traccia di queste presenze, al di là del carattere frammentario delle notizie, la mancanza dei testi estesi non permette però di confrontare il formulario e di conseguenza di giudicare l'importanza relativa dei riconoscimenti concessi. L'unica testimonianza della nomina a familiare di Andrea Vanni, alla corte di Giovanna I tra il 1350 e il 1370⁵³⁶, è ad esempio, la sua firma che, come riferisce Donato da Siderno, nel Seicento si leggeva ancora sulla tavola con la Madonna e Bambino nel castello di Casaluce: *Magister pictor et domesticus familiarissimus Dominae Johanna Regiae Hierusalem et Siciliae me pinxit*⁵³⁷. In altri casi disponiamo invece del regesto dei documenti. Montano d'Arezzo, già familiare del principe Filippo di Taranto, per il quale aveva affrescato due cappelle, una nella chiesa di Montevergine e l'altra nel suo palazzo napoletano, viene insignito di questo titolo anche da re Roberto. Si tratta dell'unico caso in cui si citino opere già eseguite per la corte⁵³⁸. Testi più estesi sono

⁵³⁴ Ad esempio in un mandato di pagamento del 6 maggio 1325 per i lavori a San Martino per il quale cfr. Schultz, *Denkmäler* cit., doc. CCCLXXI p. 148.

⁵³⁵ La pubblicazione dei Registri della Cancelleria Angioina sono arrivati all'anno . Per gli artisti sono preziosi, per i documenti e le notizie che raccolgono, i lavori di Schluz, *Denkmäler* cit.; É. Bertaux, *Les artistes français au service des rois angevins de Naples*, in "Gazette des Beaux Arts", 33, 1905, pp. 265-281; 34, 1905, pp. 313-325; E. Stahmer, *Die Verwaltung der Kastelle in Königreich Sizilien unter Kaiser Friedrich II und Karl I von Anjou (Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien. Ergänzungsbände I)*, Leipzig 1914; Idem, *Dokumente zur Geschichte der Kastellbauten Kaiser Friedrichs II und Karls I von Anjou (Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien. Ergänzungsbände II-III)*, Leipzig 1912-1926.

⁵³⁶ Cfr. Bologna, *I pittori* cit. pp. 325-326.

⁵³⁷ D. da Siderno, *Historia del real castello di Casaluce*, Napoli 1622 pp. 70-71.

⁵³⁸ «*Robertus rex Montanum de Aretio pictorem, qui pinxit pro Philippo fratre suo capellas alteram in ecclesia b. Mariae v. apud Avellinum (sc. Montis Virginis) alteram in domo eius Neapoli apud sedile Montanae, inter familiares recipit*» (*Canc. Ang. Reg. Rob. 1310 E, f. 27 t.*). Sul documento

Per l'attività di Montano d'Arezzo cfr. Bologna, I pittori cit., pp. 79- ; Leone de Castris, Arte di corte cit., pp. 196-237; Idem, Montano d'Arezzo a San Lorenzo, in Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli ordini mendicanti a Napoli, atti della II giornata di studi su Napoli (Losanna, 13 dicembre 2001), a cura di S. Romano e N. Bock, Napoli 2005, pp. 95-125.

invece giunti per Pietro Cavallini e Giotto. Il pittore romano, documentato a Napoli tra il 1308 e il 1309⁵³⁹, lavorò anch'egli per la corte, ma, nonostante la considerevole somma accordatagli come stipendio annuo (trenta once) e le altre concessioni cui si è già fatto cenno, in nessun luogo è detto esplicitamente che fosse familiare. I documenti che lo riguardano hanno inoltre, per quello che di essi ci è giunto, il tono dell'ingaggio, più che la solennità dell'ammissione alla corte reale. Giotto, a servizio degli Angioini tra il 1328 e il 1333⁵⁴⁰ viene nominato familiare il 20 gennaio 1330 da Roberto I che dichiara:

«Robertus etc. Universis praesentes litteras inspecturis tam presentibus quam futuris. Quos morum probitas approbat et virtus discretiva commendat, familie nostre libenter consorcio aggregamus. Sane attendentes, quod magister Ioctus de Florentia pictor, familiaris et fidelis noster, fulcitur providis actibus et exercitatur servitiis fructuosus, ipsum in familiarem nostrum recepimus et de nostro hospicio retinemus volentes, ut illis honoribus et privilegiis potiatur et gaudeat, quibus familiares alii potiuntur, recepto provide solito iuramneto. In cuius rei testimonium praesentes exinde fieri et pendenti maiestatis nostre sigillo iussimus communiri. Datum Neapoli anno domini MCCCXXX die XX Ianuarii XIII indictionis regnorum nostrorum anno XXI⁵⁴¹.

⁵³⁹ *I documenti relativi alla presenza di Cavallini a Napoli sono tre: il 10 giugno 1308 Carlo II fissa il compenso annuo del pittore a trenta once d'oro, più due per l'affitto della casa per sé e la famiglia: «Karolus..etc... Tenore presentium notum facimus universis quod ad requisitionem nostram Magister Petrus Cavallinus de Roma pictor ad partes istas accessit nobis de dicto suo ministerio serviturus, convento ei per nostram curiam quod pro gagiis et expensis suis uncie auri triginta quolibet anno, quosque in dictis nostris servitiis de nostro bene placito fiunt, per nostram curiam de fiscali pecunia exolventur, quodque ultra id eodem tempore conducetur pro eo per curiam ipsam in civitate Neapolis sub pensione unciarum duarum per curiam exolvende et assignabitur ei domus una, in qua ipse cum familia possit habiliter commorari. In cuius rei testimonium et eiusdem Magistri Petri cautelam presentes litteras nostras exinde fieri et pendenti maiestatis nostre sigillo iussimus communiri. Datum Neapoli in camera nostra anno Domini MCCCVIII, die X iunii sexte indictionis». Del mandato di pagamento si dà ordine di esecuzione il 15 dicembre dello stesso anno: «Robertus etc..scriptum est eisdem thesaurariis devotis suis. Devotioni vestre precipimus, quatenus mandatum predicti domini patris nostri dudum vobis directum sub dato Neapoli die sexto decimo mensis junii sexte indictionis pro Magistro Petro Cavallino de Roma pictore de solvendis sibi gagiis a die dato predicti mandati regii ad rationem de unciis auri triginta ponderis generalis per annum et de unciis auri duabus annuatim pro pensione unius domus per eum Neapoli conducende usque ad beneplacitum regium seu nostrum effectualiter exequi studeatis, recepturi de hiis que sibi solveritis, apodixas». Per entrambi cfr. Morisani, *La pittura del Trecento cit.*, p. 125 nota 6. Un altro pagamento fu corrisposto al pittore e a Gottifredo et Miletto aurifabri tra il 1308 e il 1309, per il quale cfr. Aceto, *Pittori e documenti cit. Sull'attività napoletana di Cavallini cfr. Bologna, I pittori cit.*, pp. 115-146; Leone De Castris, *Arte di corte cit.*, pp. 239-311; Tomei, *Pietro Cavallini, cit.*, pp. 121-133; *Idem*, *Qualche riflessione sull'attività napoletana di Pietro Cavallini: nuovi dati sulla cappella Brancaccio in San Domenico Maggiore, in Le chiese di San Lorenzo e San Domenico cit.*, pp. 126-144.*

⁵⁴⁰ Per un quadro riassuntivo, nonché per la discussione dei documenti relativi al soggiorno napoletano di Giotto rimando ad Aceto, *Pittori e documenti cit.*, pp. 55-62.

⁵⁴¹ Schulz, *Denkmäler cit.*, IV, doc. CDVI, p. 163.

Formule analoghe ritornano nel documento con cui il poeta Francesco Petrarca è nominato familiare di Roberto nel 1341:

«Robertus etc. Universis presentes litteras inspecturis. Favorem erga maiestatem nostram devotionis precipue ac in poeticis maxime sufficientiam fide dignorum quam plurimum iudicio ipsaque experientia certius nobis notam, nec minus alia laudabilis conditionis merita in virtutis testimonium propensius confovenda prudentis viri magistri Francisci Petrachi de Florentia in examine grate considerationis ducentes quibus non indigne sit reddidit uberioris nostre prosecutionis capacem, ipsum in clericum et familiarem nostrum domesticum ac de nostro hospitio duximus de certa nostra scientia tenore presentium retinendum. Recepto prius ab eo solito in talibus iuramento. Volentes et expresse mandantes ut illis honoribus, favoribus, privilegiis et prerogativis aliis potiatur et gaudeat, quibus ceteri clerici et familiares nostri domestici potiuntur et gaudent ac potiri gaudere soliti sunt et debent. In cuius rei testimonium presentes litteras fieri et pendenti maiestatis nostre sigillo iussimus communiri. Datum Neapoli per Ioannem Grillum etc. anno Domini MCCCXLI die II aprilis IX indictionis. Regnorum nostrorum anno XXXII (ex regest. an. 1340 lit. A fol. 56v num. 32v)»⁵⁴².

Come noto, anche Roberto d'Oderisio beneficiò della nomina a familiare, conferitagli da Carlo III di Durazzo il 1 febbraio 1382, testimonianza alla quale non si è dato il dovuto risalto, ma che è tanto più importante per la ricostruzione del suo percorso poiché, sebbene non venga citata, come era consuetudine, alcuna impresa artistica, essa rappresenta in ogni caso un prezioso punto di riferimento cronologico, poiché ci restituisce il quadro di un pittore che al pari di Montano, Cavallini e Giotto, viene reclutato al servizio della corte all'apice della sua carriera e ancora perfettamente operativo. Del documento abbiamo rintracciato tre testimonianze. Il testo già noto, quello pubblicato da Nicola Barone, è il seguente:

«Carlo considerando *mores laudabiles Industriam et opera virtuosa ac alios probabiles actus quibus magister Robertus de Odorisio probabiliter insignitur. Et quod inter artis pictorie, ex plurorimum testimonio, sufficientes et idoneos comprobatur, ut honor alat artem, dentur bonis premium et Indicium nostra apud virtuosum et dignum iurgiter approbetur* riceve il detto Odorisio fra i suoi familiari *et de regio hospitio et in magistrum pictorem regium* con lo stipendio di trenta once l'anno»⁵⁴³.

⁵⁴² Camera, *Annali delle due Sicilie* cit., II, pp. 472-473; Minieri Riccio, *Saggio di codice diplomatico* cit., II, parte I, doc. XIX p.17.

⁵⁴³ Barone, *Notizie storiche* cit, pp. 8-9.

La seconda testimonianza è una notizia tratta dal ms. XB2 (c. 123v) della Biblioteca Nazionale di Napoli, relativo alla c. 281 del perduto registro angioino⁵⁴⁴:

«Magister Robertus de Odorisio fit (sic!) familiaris, es (sic!) magister pictor noster (sic!) cum gagiis unciarum XXX».

Del documento siamo ora in grado di fornire una trascrizione più estesa, fatta da Riccardo Bevere:

«Karolus tertius etc. Universis etc. Nostre mentis dispositis est ut de conditionibus hominum habeamus experimenta aut testimonia fidedigna ut deinde secundum virtutes et merita possimus uniuscuiuscumque (?) honores et status attollere et ad servitia nostra cum ubertate nostre magnificentie gratie dignos et benemeritos agregare, presentes itaque motos (sic!) laudabiles industriam et opera virtuosa ac alios probabiles actus, quibus magister Robertus de Odorisio probabiliter insignitur et quod inter artis pictorie [...] ex plurimorum testimonio sufficientem et ydoneum eum probat, ut honor alat artem, dentur bonis premia, ut iudicium nostrum apud virtuosum et dignum iugiter approbetur, eundem magistrum Robertum, premissorum intuitu et aliis considerationibus digne moti, in familiarem domesticum et de nostro hospitio ac in magistrum pictorem nostrum, cum gagiis unciarum auri triginta ponderis generalis per annum... solvendis sibi anno quolibet, a die primo mensis decembris proximo elapso presentis anni quinte indictionis, de mensem in mensem... de quacumque fiscali pecunia... duximus ex nunc inantea usque et nostrum beneplacitum... ordinandum, cum aliorum familiarium nostrorum domesticorum consortio pariter agregantes, recepto ab ipso solito in talibus iuramento, volentes... quod dictus magister Robertus... illis honoribus, favoribus, prerogativis, privilegis, immunitatibus, libertatibus et gratiis ubilibet potiatur et gaudeat, quibus alii familiares domestici et pictores nostri et de nostro hospitio potiuntur et gaudent... Nos autem magistro arrestorum dicti nostri hospitii damus... in mandatis ut ipsum magistrum Robertum tamquam pictorem nostrum ad dicta gagia... receptum et familiarem domesticum in quaterno aliorum familiarium nostrorum domesticorum adnotet... In cuius rei testimonium presentes lictra exinde fieri et pendenti maiestatis nostre sigillo iussimus communiri. Data Neapoli... anno Domini millesimo CCCLXXXII, die primo februarii quinte indictionis.»

Tutti i documenti che abbiamo analizzato finora, seppur con alcune varianti, propongono uno schema comune, che nei formulari dichiara quei principi che abbiamo illustrato nelle linee generali: il presupposto del conferimento della *familiaritas* è la considerazione delle qualità artistiche, nonchè della virtù e della probità della persona, che la rendono moralmente degna del riconoscimento, il quale a sua volta contribuisce ad innalzare il valore delle sue prestazioni (*ut honor alat artem*, nel caso di Roberto); per Petracca e Roberto ci si appella anche alla fama riconosciuta (*plurimum iudicio; ex plurorimum testimonio*), verificata nel poeta con un esame; per Giotto si tengono invece presenti i *fulcitur*

⁵⁴⁴ *Afeltrii Antonimi Excerpta Authographa ex Regiis Monasticisque Archiviis Protocollis etc. ad historiam Neapolitanam Spectantia*. Il manoscritto è datato al XVII sec.

providis actibus et exercitatur servitiis fructuosis; ricevuto un giuramento di fedeltà, il re sancisce la partecipazione del soggetto al *consorcio* reale, ammettendolo alla frequentazione della corte (*de nostro hospitio retinemus*) al pari degli altri familiari a livello di diritti, benefici, prerogative ed immunità. Per Roberto si stabilisce anche un compenso di trenta once d'oro l'anno da versarsi in quote mensili, per Giotto il testo, nello stato in cui è giunto, non dà alcuna informazione al riguardo. La nomina di Petrarca, invece, evidentemente solo simbolica, perché non pare che il poeta avesse risieduto stabilmente alla corte, non prevedeva un compenso in denaro.

Il documento di Roberto si presta ad ulteriori riflessioni: Carlo III gli concede gli stessi privilegi *quibus alii familiares domestici et pictores nostri*: questo attesterebbe che non dovevano essere in pochi tra gli artisti a goderne (a meno che il passo non si riferisca in generale alle condizioni dei pittori di corte), e ciò assume un significato non trascurabile nella valutazione dell'importanza relativa del riconoscimento, se si ricorda che il documento è stato più volte invocato come prova dell'eccellenza di Roberto.

Non è da escludere che questi fosse già addentro agli ambienti della corte prima del 1382, dal momento che tra gli anni sessanta-settanta aveva condotto la decorazione dell'Incoronata. Ma come si è visto non necessariamente il prestigio si accompagnava al conferimento della carica di familiare. La sua nomina avvenne però nel primo anno di governo di Carlo III, che non pare avesse trascorso a Napoli prima di allora un tempo tale che giustificasse questa intimità con un pittore. Ciò indurrebbe ad iscrivere questo privilegio piuttosto nella più generale politica di continuità di Carlo III rispetto al regno della zia, cui mosse guerra quando questa gli revocò la designazione alla successione in favore di Luigi d'Angiò e che fece uccidere barbaramente. In ogni caso il tono del documento, soprattutto alla luce del confronto con gli altri presentati in questa sede, ci permette di escludere che esso rappresenti la riconferma di un privilegio già precedentemente accordato (come sulla base del testo incompleto di Barone aveva proposto Ferdinando Bologna⁵⁴⁵) e che piuttosto siamo di fronte ad una nomina fatta per la prima volta ad un pittore certamente non giovanissimo, che aveva già lavorato per la corte e che godeva di una certa fama (è detto infatti *magister pictorem nostrum*), ma che, con il considerevole compenso di trenta once d'oro l'anno, veniva messo nelle condizioni materiali per poter continuare a prestare la sua opera.

Stipendiato dal re, evidentemente Roberto dovette anche realizzare qualcosa per lui. Purtroppo non siamo in grado di ricostruire le imprese successive all'Incoronata, eccezion fatta per tavole databili al settimo-ottavo decennio. Probabilmente però la prima commissione di Carlo III al suo pittore "familiare" dovette essere la decorazione pittorica della chiesa di Santa Maria della Pietà (detta Pietatella) fondata accanto all'omonimo ospizio, per iniziativa di Carlo III, che in continuità con le scelte della zia Giovanna I volle farsi promotore di un'istituto assistenziale. Nell'annessa chiesa, sull'altare maggiore, si conserva ancora la tavola con la Pietà oggi attribuita a Roberto d'Oderisio, ma che Bernardo De Dominicis assegnava, assieme agli affreschi, all'epoca molto rovinati ed oggi completamente perduti, con *varii Misteri della Passione di Nostro Signore Gesù Cristo*⁵⁴⁶ al suo Gennaro di Cola. Se come si è propensi a credere De Dominicis è piuttosto affidabile nelle sue attribuzioni, è probabile che la tavola rappresentasse il compimento di una campagna pittorica che interessò l'intera chiesa, il tutto quindi opera di Roberto e della sua bottega.

⁵⁴⁵ Bologna, *I pittori* cit., pp. 264-266.

⁵⁴⁶ De Dominicis, *Vite de' pittori* cit., p. 193.

L'entità de compenso

A Roberto come a Montano e Cavallini viene accordato uno stipendio di trenta once. Che si trattasse di una somma notevole è indubbio, tanto più che esso rappresentava il compenso spettante all'artista in quanto parte della corte, e che in ogni caso non escludeva donazioni extra, tra cui, oltre a somme per casa e vestiario cui si è accennato, anche vitalizi, come quello di dodici once assegnato a Giotto da Roberto d'Angiò⁵⁴⁷.

A parte venivano pagate anche le opere da essi eseguite: il 20 maggio 1331, ad esempio, Giotto riceve un pagamento di 35 once, 19 tareni e 9 grana e mezzo *pro opere picture dicte magne Capelle ac complemento picture dicte secrete Capelle dicti Castri* [scil. Castelnuovo] *nec non pictura unius cone* compresi il rimborso per l'acquisto del materiale e per il vitto e salario della bottega⁵⁴⁸. Carlo I aveva accordato a Pietro de Chaulis uno stipendio di 4 once al mese, 48 l'anno, ma con l'obbligo di tenere un cavallo per gli spostamenti tra i cantieri sottoposti alla sua direzione⁵⁴⁹: in ogni caso le notevoli pressioni e responsabilità connesse al suo lavoro giustificavano un compenso tanto elevato.

Trenta once, comprensive dei materiali, viene pagato il monumento funerario che il marmorario Pietro di Gennaro doveva realizzare per Antonio Ruffo conte di Montalto nel 1352, per la cui opera veniva previsto un anno di lavoro⁵⁵⁰. A Tino e Gallardo Primario vengono versati due pagamenti per un totale di 154 once *pro faccenda una sepoltura in dicta Ecclesia Sancte Marie Dompne Regine in qua debet Corpus tumulari dicte domine* [scil. Maria d'Ungheria] *tumulari*⁵⁵¹: una somma circa cinque volte maggiore di quella pagata a Pietro De Gennaro. Lo scarto, a prima vista notevole, si giustifica se si tiene conto del fatto che i marmi furono importati da Roma⁵⁵², e che la decorazione della struttura architettonica e della cassa prevedeva l'inserimento di tessere di mosaico, il cui costo doveva essere rilevante. Da poco arrivato in città, Tino dovette servirsi della collaborazione di Gallardo per la soluzione di problemi organizzativi, come l'acquisto dei materiali⁵⁵³, mentre la bottega di Pietro de Gennaro, potendo evidentemente vantare un'attività ad ampio raggio, aveva la possibilità di ottimizzare i costi, e rientrare senza difficoltà in una somma come le trenta once previste.

⁵⁴⁷ Minieri Riccio, *Saggio di codice diplomatico* cit., II, Napoli 1878, p. 16.

⁵⁴⁸ Filangieri, *Rassegna critica* cit., p. 75. Su questo documento cfr. anche Aceto, *Pittori e documenti* cit.

⁵⁴⁹ Egidi, *Carlo I d'Angiò* cit., p. 742.

⁵⁵⁰ P. Vitolo, *Un nuovo scultore nella Napoli del Trecento: Pietro di Gennaro*, in corso di stampa.

⁵⁵¹ Minieri Riccio, *Saggio di codice diplomatico* cit., Supplemento, parte seconda, pp. 125-126.

⁵⁵² Sia per il sepolcro di Caterina d'Austria che per quello di Maria d'Ungheria i marmi furono fatti arrivare da Roma, come attestano per il primo la lettera di Carlo di Calabria ai suoi vicari (Camera, *Annali* cit., p. 287), per il secondo la commendatizia di Roberto d'Angiò per conto di Gallardo Primario del 21 febbraio 1325 (Schulz, *Denkmäler* cit., IV, doc. CCCLXVIII p. 146). Sull'uso di importare marmi da Roma cfr. J. Gardner, *A Princess among Prelates. A 14th Century Neapolitan Tomb and some Northern Relations*, in "Roemisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 23-24, 1988, pp. 31-60, p. 46.

⁵⁵³ A lungo si era creduto che Gallardo Primario avesse collaborato con Tino di Camaino nella realizzazione della struttura architettonica del monumento funebre di Maria d'Ungheria, e che proprio la partecipazione dell'architetto all'opera avesse contribuito a farne un esempio di armonia compositiva e proporzione tra le parti. Più probabilmente invece dovette essere solo l'appaltatore dei marmi. In proposito cfr. F. Aceto, *Tino di Camaino a Napoli: una proposta per il sepolcro di Caterina d'Austria e altri fatti angioini*, in "Dialoghi di Storia dell'Arte", 1, 1995, pp. 10-27.

Le corporazioni degli artisti a Napoli

Come si è detto il conferimento della qualifica di familiare consentiva all'artista di sottrarsi al controllo delle arti e delle corporazioni. Non è però ancora chiaro in che misura ciò fosse valido per il Regno di Napoli, dove, sebbene le corporazioni di arti e mestieri risultano pienamente attive nel corso del Trecento e dotate di propri ordinamenti, sembra che i primi statuti relativi ai pittori risalgano al XVI secolo⁵⁵⁴. In generale tra Due e Trecento i pittori, a differenza di altre categorie del settore artistico (edile, tessile, della lavorazione dei metalli), possono vantare solo in pochi casi regolamenti statutari che ne definiscano ruoli e prerogative all'interno delle corporazioni, e tutti sono documentati nell'Italia centro-settentrionale: Venezia (1271), Firenze (1315), Pistoia (1329), Pisa (1321-41), Siena (1356-1379), Perugia (1366), Bologna (ultimo quarto del Trecento), Genova (1396-1402)⁵⁵⁵. Nel 1380 pare però che a Napoli si fosse già costituita una corporazione di orafi, il che sarebbe un'ulteriore prova dell'enorme considerazione in cui era tenuto il loro lavoro. Il documento con cui Giovanna I avrebbe "riformato" gli statuti (dal che si deduce che l'arte fosse costituita già da qualche tempo⁵⁵⁶) ha però una storia esterna che ha gettato molti dubbi sulla sua autenticità. Pubblicato da Francesco Migliaccio nel 1893, esso era stato copiato, adattandolo nella grafia e nella lingua, da un erudito, Michele dello Russo, da un manoscritto della Biblioteca del conte Ricciardi a Palazzo Gravina, andata distrutta durante un incendio nel 1848⁵⁵⁷. Lo statuto, che si compone di 28 capitoli, stabiliva che a capo dell'arte vi fossero quattro Consoli, nominati per la prima volta dalla regina, e che poi a loro volta avrebbero indicato i propri successori. Ad essi spettava sorvegliare il lavoro degli orafi ed i prezzi, a tutela dell'acquirente e della reputazione dell'Arte. Nessuno poteva esercitare il mestiere senza essere registrato in un apposito libro, e tutti dovevano attenersi alle disposizioni e ai provvedimenti, che riguardavano la quantità e la qualità dell'oro da utilizzare, gli orari e i giorni di lavoro. Per chi trasgrediva erano previste pene pecuniarie. Un marchio a forma di croce doveva essere impresso sui prodotti per dimostrarne la provenienza dal Regno di Napoli, assieme a quello personale dell'artista, cosicché se ne potesse ricostruire la provenienza.

⁵⁵⁴ F. Strazzullo, *La corporazione dei pittori napoletani*, Napoli 1962.

⁵⁵⁵ A. Guidotti, *Il mestiere del "dipintore" nell'Italia due-trecentesca*, in *La pittura italiana. Il Duecento e il Trecento*, Venezia 1986, pp. 229-240 con relativa bibliografia. A Firenze sembra che l'arte dei pittori fosse nata autonomamente alla fine del XIII secolo e che si sia aggregata all'Arte dei medici e degli speciali con lo statuto del "membro dei pittori" nel 1315. Cfr. I. Hueck, *Le matricole dei pittori fiorentini prima e dopo il 1320*, in "Bollettino d'arte" LVII, 1972, pp. 114-119.

⁵⁵⁶ F. Strazzullo, *Per la storia delle corporazioni degli orafi e delle arti affini a Napoli*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, , pp. 133-155, ipotizza ad esempio che lo statuto fosse stato concesso da Carlo II.

⁵⁵⁷ F. Migliaccio, *Il primo statuto per la nobile arte degli orefici napoletani (1380)*, in "Archivio Storico Campano", II, 1893, pp. 397-418. Dubbi sull'autenticità del documento, per le ragioni che abbiamo detto, sono state mosse da G. M. Monti, *Le corporazioni nel Regno di Sicilia prima del 1347*, in "Annali del Seminario Giuridico Economico della R. Università di Bari", VIII, 1935, pp. 3-30, qui pp. 9-10, il quale faceva inoltre notare come al documento manchino l'intitolazione, le formule diplomatiche, l'indizione.

Il primo statuto dell'arte degli orafi di cui si abbia notizia certa è quello concesso il 25 settembre 1474 da Ferdinando I d'Aragona:

«Ferdinandus etc. universis et singulis etc. Fidelium nostrorum supplicationibus libenter annuimus et iis potissimum, que universale et particulare beneficium et commodum concernerent ac saperent, quaeque sine preiudicio et iniuria publica aut privatorum fiunt et ad bonum esse cedere videantur. Sane nuper pro parte dilectorum et fidelium nostrorum hominum magistrorum et laborantium artis aurifabre in platea aurifabrorum huius nostre civitatis Neapolis fuerunt maiestati nostre exhibita et presentata quedam capitula, statuta et ordinationes per eosdem homines magistros et laborantes in dicta arte edita, facta et ordinata ac edite, facte et ordinate pro beneficio et comodo, honore et hutilitate dicte artis et magistrorum hominum et laborantium in ea, quorum quidem capitulorum, supplicationum, statutorum et ordinationum presentarum tenor est huiusmodi...»⁵⁵⁸.

Seguono le norme sottoposte dall'arte all'approvazione del sovrano. Scritte in volgare, esse sono meno dettagliate rispetto a quelle del presunto statuto del 1380, sanciscono la responsabilità dei quattro deputati preposti al controllo della qualità dei prodotti, gli unici tra l'altro ad essere autorizzati all'acquisto dei materiali preziosi presso la dogana. Per chi non osserva le regole la pena è l'espulsione dall'arte.

Questo statuto in ogni caso anticipa, almeno stando alla documentazione disponibile, quello delle altre categorie di artisti: per i pittori il primo noto è del 1521⁵⁵⁹, per gli scultori del 1618⁵⁶⁰.

⁵⁵⁸ Il testo è stato pubblicato da Schulz, *Denkmäler* cit., IV, pp. 197-199. Vi fa riferimento anche A. Follieri, *Saggio storico delle corporazioni d'arti e mestieri della città di Napoli*, Napoli 1882-1884, BSNSP, ms. XXX. V.A.13.1-2, I, pp. 60-61; II, p. 132.

⁵⁵⁹ G. Ceci, *Le corporazioni dei pittori*, in "Napoli Nobilissima", VII, 1898, pp. 8-13.

⁵⁶⁰ F. Strazzullo, *Statuti della Corporazione degli Scultori e Marmorari Napoletani*, in "Atti della Accademia Pontaniana", XI, 1961-2, pp. 221-240.

BIBLIOGRAFIA

ABBREVIAZIONI

ASN = Archivio di Stato di Napoli

c.r.s. = Fondo corporazioni religiose soppresse

ASPN = Archivio Storico per le Province Napoletane

BSNSP = Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria.

FONTI

ASN, c. r. s., 2045, 2054, 2082, 2091, 2117, 2162, 2164, 2167, 2169, 2170, 2167, 2169, 2170, 2365, 2374.

Pirozzi V., *Inventario di tutte le scritture sistenti nell'Arcivio della Real Certosa di San Martino appartenenti alla procura dell'Incoronata ed a diverse cose importanti che riguardano la fondazione, privilegi ed esenzioni concesse al monastero compilato dal D. D. Vincenzo Pirozzi e terminato nell'anno 1771*, ASN, c. r. s., 2374.

ASN, Ministero degli Affari Interni, processi verbali delle tornate accademiche del 1824-25, II Inventario.

ASN, Prefettura di Napoli, serie opere pie, II serie.

Biblioteca Nazionale di Napoli, Fondo San Martino, mss. 367-368 e XC5.

Afeltrii Antonimi Excerpta Authographa ex Regiis Monasticisque Archiviis Protocollis etc. ad historiam Neapolitanam Spectantia, Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. XB2.

Niccolò d'Alife, *Arcani Storici*, BSNSP, ms. XXX.C2bis.

F. Migliaccio, *Chiese antiche di Napoli*, BSNSP, Fondo Ricciardi, ms.

A. Follieri, *Saggio storico delle corporazioni d'arti e mestieri della città di Napoli*, Napoli 1882-1884, BSNSP, ms. XXX. V.A 13.1-2.

Soprintendenza per i Beni Architettonici ed Ambientali di Napoli, Relazioni dei restauri della chiesa dell'Incoronata, faldoni 9/166.

Soprintendenza dei beni Artistici e Storici di Napoli, Relazione dell'architetto Livio Ricciardi sulle sinopie scoperte nella chiesa dell'Incoronata (30 novembre 1982).

Inventario dei monumenti della chiesa dell'Incoronata e locali annessi, Napoli 1875, Biblioteca di Archeologia e storia dell'arte di Roma, ms. 160.

Paris, Bibl. Nat. ms.fr. ms. fr. 5271.

STUDI

Abbate F., *La pittura in Campania prima di Colantonio*, in *Storia di Napoli*, IV, Cava de' Tirreni 1974, pp. 447-494.

Aceto F., *Per l'attività di Tino di Camaino a Napoli: le tombe di Giovanni di Capua e di Orso Minutolo*, in *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, "Prospettiva", 53-56, 1988-1989, pp. 134-142.

Idem, *Pittori e documenti della Napoli angioina: aggiunte ed espunzioni*, in "Prospettiva" 67, 1992, pp. 53-65.

Idem, *Il «Castrum Novum» angioino di Napoli*, in *Cantieri Medievali*, a cura di R. Cassanelli, Milano 1995, pp. 251-267.

Idem, *Tino di Camaino a Napoli: una proposta per il sepolcro di Caterina d'Austria e altri fatti angioini*, in "Dialoghi di Storia dell'Arte", 1, 1995, pp. 10-27.

Idem, *Un'opera "ritrovata" di Pacio Bertini: il sepolcro di Sancia di Maiorca in Santa Croce e la questione dell'"usus pauper"*, in "Prospettiva", 100, 2000, pp. 27-35.

Idem, *Una proposta per Tino a Cava dei Tirreni*, in *Medien der Macht*, 2001, pp. 275-294.

Idem, *La sculpture, de Charles Ier d'Anjou à la mort de Jeanne Ire (1266-1382)*, in *L'Europe des Anjou*, 2001, pp. 75-87.

Il soggiorno napoletano di Giotto relazione tenuta nell'ambito dei seminari sui rapporti Firenze Napoli dall'età angioina al vicereame spagnolo, presso L'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento di Palazzo Strozzi a Firenze il 5-2-2004.

Idem, *Le memorie angioine in San Lorenzo Maggiore*, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico*, 2005, pp. 67-94.

Agosti G., *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996.

Aliprandis T. C., *Moses auf dem Berge Sinai. Die Ikonographie der Berufung des Moses und des Empfangs der Gesetzestafeln*, Monaco 1986.

Ammirante F., *Benedetto di Falco*, in *Libri per vedere*, 1995, pp. 13-17.

Andreas K., *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford 1964.

Anonimo Gaddiano o Magliabechiano, a cura di A. Ficarra, Napoli 1968.

Antal F., *Florentine Painting and its social background*, Londra 1947.

Antonacci A., *Gli affreschi di Galatina*, Milano 1966.

Arti e Storia nel Medioevo. I. Tempi, spazi, istituzioni, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino 2002.

Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age, atti del convegno internazionale (Université de Rennes II, 2-6 maggio 1983), a cura di X. Barral I Altet, Paris 1986.

Augé M., *Battesimo Confermazione Eucaristia. Riflessioni sui sacramenti dell'iniziazione cristiana*. Roma 1993.

Augelluzzi G., *Lettere due sulla chiesa dell'Incoronata e sulla sepoltura di Giovanna I*, Napoli 1846.

Autiero F. e Maietta I., *La cappella di S. Lucia nel casale di Massaquano e i suoi affreschi*, Castellammare di Stabia (Na), 1996.

Avril F., *Breviaire de Belleville*, in *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, catalogo della mostra (Galeries Nationales du Grand Palais 9 ottobre- 1 febbraio 1982) Parigi 1981, scheda n. 240, pp. 293-296.

Bacci M., *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998.

Idem, *Artisti, corti, comuni*, in *Arti e Storia nel Medioevo*, 2002, pp. 631-700.

Idem, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma- Bari 2005.

Backer E., *Das Quellenwunder des Moses in der altchristlichen Kunst*, Strasburg 1909.

Baker E. P., *The Sacrament and the Passion in medieval art*, in "Burlington Magazine" 66, 1953, pp. 81-89.

Barone N., *La Ratio Thesaurariorum della cancelleria angioina*, in ASPN, X, 1885, pp. 413-434, 653-664; XI, 1886, pp. 5-20, 175-197, 575-596.

Idem, *Notizie storiche tratte dai registri di Cancelleria di Carlo III di Durazzo*, in ASPN, XII, 1887, pp. 5-30, 184-208.

Barrella N., *Bartolommeo Capasso e la tutela dei monumenti*, in *Bartolommeo Capasso*, 2005, pp. 245-270.

Eadem, *Pietro De Stefano*, in *Libri per vedere*, 1995, pp. 18-20.

Eadem, «*Per la storia, le arti e le industrie*»: *metodi e obiettivi della ricerca di Gaetano Filangieri nella Napoli di fine '800*, in *Filangieri, Documenti* 1995, pp. XXXVII-LXXI.

Bartalini R., *Maso, la cronologia della cappella Bardi di Vernio e il giovane Orcagna*, in "Prospettiva" 77, 1995, pp. 16-35.

Idem, «*Et in carne mea videbo Deum meum*»: *Maso di Banco, la cappella dei Confessori e la committenza dei Bardi. A proposito di un libro recente*, in "Prospettiva", 98-99, 2000, pp. 58-103.

Bartolommeo Capasso e la tutela dei monumenti. Storia, filologia, erudizione nella Napoli dell'Ottocento, atti del convegno (Napoli-Sorrento 14-15 marzo 2001), a cura di G. Vitolo, Napoli 2005.

La basilica orsiniana di Santa Caterina in Galatina, a cura di T. Presta, Genova 1984.

Baxandall M., *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford 1971.

Becherucci L., *I rilievi dei Sacramenti nel campanile del Duomo di Firenze*, in "L'arte", XXX, 1927, pp. 214-223.

Belli d'Elia P., *Principi e mendicanti. Una questione d'immagine*, in *Territorio e feudalità nel Mezzogiorno rinascimentale. Il ruolo degli Acquaviva tra XV e XVI secolo*, atti del primo convegno internazionale di studi sulla casa d'Acquaviva d'Atri e di Conversano (Conversano- Atri 13-16 settembre 1991), a cura di C. Lavarra, Conversano 1996, pp. 261-294.

Bellinati C., schede 19-22, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (), a cura di G. Baldissin Molli, G. Mariani Canova, F. Toniolo, Modena 1999, pp. 89-93.
NOTA 51 CAP 9

Bellosi L., *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974.

Idem, *La pecora di Giotto*, Torino 1985.

Idem, *Moda e cronologia. A) Gli affreschi della Basilica Inferiore di Assisi*, in "Prospettiva" 10, 1977, pp. 21-31; *Moda e cronologia. B) Per la pittura di primo Trecento*, in "Prospettiva" 11, 1977, pp.12-27.

Idem, *Giottino e la pittura di filiazione giottesca intorno alla metà del Trecento*, in "Prospettiva", 101, 2001, pp. 19-40.

Idem, *Giotto a Napoli e il Maestro della Crocifissione del Louvre* relazione tenuta nell'ambito dei seminari sui rapporti Firenze Napoli dall'età angioina al vicereame spagnolo, presso L'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento di Palazzo Strozzi a Firenze il 19-2-2004.

Benati D., *Disegno del Trecento riminese*, in *Il Trecento riminese*, 1995, pp. 29-57.

Berenson B., *Roberto Oderisi und die Incoronata Fresken*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", 1900, pp. 448-450.

Idem, *A panel of Roberto Oderisi*, in "Art in America", 1, 1923, pp. 67-76.

Idem, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936.

Bernardo P., *Un chantier médiéval* in *Monument de l'Histoire*, pp. 47-53.

Bernich E., *La chiesa dell'Incoronata*, in "Napoli Nobilissima", 13, 1904, pp. 100-103.

Bertaux E., *Santa Maria di Donnaregina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, Napoli 1899.

Idem, *Les saint Louis dans l'art italienne*, in "Revue de deux mondes", 158, 1900, pp. 610-644.

Idem, *Les artistes français au service des rois angevins de Naples*, in "Gazette des Beaux Arts", 33, 1905, pp. 265-281; 34, 1905, pp. 313-325.

Bevere R., *Vestimenti e gioielli in uso nelle province napoletane dal XII al XVI secolo*, in ASPN, 1897, pp. 312-341.

Bloch M., *I re taumaturghi. Studi sul carattere soprannaturale attribuito alla potenza del re , particolarmente in Francia e in Inghilterra*, Torino 1984 (tit. orig. *Les rois thaumaturges: etude sur le caractere surnaturel attribui a la puissance royale particulierement en France et en Angleterre*, Paris 1983).

Boccaccio G., *Il Commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, a cura di D. Guerri, Bari 1918.

Idem, *Decamerone*, ed. a cura di C. Salinari, Roma-Bari 1988.

Boccadamo G., *La malattia della vita. L'antico ospedale napoletano di San Nicola al Molo per i marinai*, in "Campania Sacra", 192, 1988, pp. 310-340.

Bock N., *L'Ordre du Saint-Esprit au Droit Désir. Enluminure, cérémonial et idéologie monarchique au XIVe siècle*, in *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Age*, atti del convegno (Losanna-Friburgo 24-25 marzo, 14-15 aprile, 12-13 maggio 2000), Roma 2002.

Bologna C., *Tradizione testuale e fortuna dei classici*, in *Letteratura italiana*, Torino 1986, pp. 445-928,

Bologna F., *Opere d'arte nel salernitano dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Napoli 1955, pp. 28-37.

Idem, *Francesco Solimena*, Napoli 1958.

Idem, *I pittori alla corte angioina (1266-1414) e un riesame dell'arte in età federiciana*, Roma 1969.

Idem, *Povertà e umiltà: il «San Ludovico» di Simone Martini*, in "Studi Storici", X, 1969, pp. 231-259.

Idem, *Novità su Giotto ai tempi della cappella Peruzzi*, Torino 1969.

Idem, *Qualche osservazione sulla lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, in *Libri per vedere*, 1995, pp. 181-193.

Idem, *Momenti della cultura figurativa nella Campania Medievale*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Medioevo*, Napoli 1992, pp.171-275.

Borea E., *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata*, in "Prospettiva", 69, 1993, pp. 28-40; 70, 1993, pp. 50-74.

Boskovitz M., *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze 1975.

Idem, *Giotto? O solo un "parente"?. Una discussione*, in "Arte Cristiana", LXXXII, 763, 1994, pp. 299-310.

Idem, *La storia di Giuseppe e dei suoi fratelli nel Battistero di Firenze*, in "Arte Cristiana", LXXXVIII, 2000, pp. 329-340.

Idem, *Giotto a Roma*, in "Arte Cristiana" LXXXVIII, 2000, pp. 171-180.

Idem, *Giotto, attribuito a, Quarantaquattro storie dell'Apocalisse*, in *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche* a cura di A. Tartuferi, Firenze 2000, scheda 28, pp. 192-197.

La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento, a cura di R. Cassanelli, Milano 1998.

Boucher F., *Les conditions de l'apparition du costume court en France vers le milieu du XIV^e siècle*, in *Récueil des travaux offerts à M. Clovis*, Paris 1955.

Boyer J.-P., *Prédication et état napolitain dans la première moitié du XIV^e siècle*, in *L'État angevin*, 1998, pp. 127-157.

Idem, *La «Foi monarchique»: royaume de Sicile et Provence (mi-XIII^e-mi XIV^e siècle)*, in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, atti del convegno internazionale (Trieste, 2-5 marzo 1993), a cura di P. Cammarosano, Roma 1994, pp. 102-109.

Bozzoni C., *L'edilizia degli ordini mendicanti in Europa e nel bacino del Mediterraneo* in *Lo spazio dell'umiltà*, atti del convegno di studi sull'edilizia dell'ordine dei minori (Fara Sabina 3-6 novembre 1982), Fara Sabina 1984, pp. 275-326.

Brandi C., *La pittura riminese del Trecento*, catalogo della mostra, Rimini 1935.

Braunfels W., *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toscana*, Berlin 1953.

Brenk B., *Originalità e innovazione nell'arte medievale*, in *Arti e storia nel Medioevo. Tempi Spazi Istituzioni* cit., pp. 3-91.

Bridges S.e Ward Perkins J., *Some fourteenth-century neapolitan military effigies with notes on the families represented*, in "Papers of the British School at Rome", 24, 1956, pp. 158-173.

Bruzelius C., *The Stones of Naples. Church Building in Angevin Italy 1266-1343*, New Haven-London 2004.

Bulst W. A., *Samson*, in *Lexicon der christlichen Iconographie*, III, Wien 1972, pp. 30-38.

Buschhausen H., *Der Verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stiftklosterneuburg*, Wien 1980.

Cadei A., *Santa Maria Immacolata di Ceri e i suoi affreschi medievali*, in "Storia dell'arte", 44, 1982, pp. 13-29.

Caduff G. A., *Zur Bildsprache des sogenannten «Samson Stoffen» im Churer Domschatz*, in "Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", 60, 2003, pp. 297-303.

Calò Mariani M. S., *Note sulla pittura salentina del Quattrocento*, in "Archivio Storico Pugliese", XXXII, 1979, pp. 139-164.

Eadem, *Predicazione e narrazione dipinta nella chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina (Terra d'Otranto) in Medioevo: immagine e racconto*, 2003, pp. 474-484.

Camera M., *Annali delle due Sicilie*, Napoli 1841-60.

Idem, *Elucubrazioni storico-diplomatiche su Giovanna I regina di Napoli e Carlo III di Durazzo*, Salerno 1889.

Cannon J., *The Stoclet man of sorrows: a 13th century italian diptych reunited*, in "The Burlington Magazine", 141, 1999, pp. 107-112.

Capaccio G. C., *Il Forastiero*, Napoli 1634, ed. a cura di F. Strazzullo, Napoli 1993.

Capasso B., *La vicaria vecchia*, Napoli 1889, ed. a cura di F. Strazzullo, Napoli 1988.

Capone G., *La collina di Pizzofalcone nel Medioevo*, Napoli 1991.

Cassanelli R., *Artisti in bottega. Luoghi e prassi dell'arte alle soglie della modernità*, in *La bottega dell'artista*, 1998, pp. 7-29.

Castelfranchi L., *Le "storie apocalittiche" di Stoccarda e quelle di Giusto de' Menabuoi*, in "Prospettiva", 33-36, 1983-1984, pp. 33-44.

Castelnuovo E., *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1962.

Idem, *L'artista*, in *L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Milano 1987, pp. 235-269.

Idem, *Vetrare medievali. Officine tecniche maestri*, Torino 1994.

Idem, *La pittura di Avignone capitale*, in *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte 1300-1377*, a cura di A. Tomei, Torino 1996, pp. 55-91.

Cataldi M., *La corte come centro di diffusione della moda*, in *Storia della moda*, 1995, pp. 55-92.

Causa R., *IV mostra di restauri. Catalogo*, Napoli 1960.

Idem, *Omaggio a De Dominicis*, in "Roma", Napoli 19 gennaio 1971.

Ceci G., *Le corporazioni dei pittori*, in "Napoli Nobilissima", VII, 1898, pp. 8-13.

Idem, *Bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia meridionale*, Napoli 1937.

-Celano C., *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, IV, Napoli 1692, ed. Napoli 1859.

-Celano (*Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli 1792, pp. 76 e 135) nota 37 cap 1

Cerasoli F., *Gregorio XI e Giovanna I*, in ASPN 23, 1898, p. 685.

Chelazzi Dini G., *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze e la bottega napoletana di Tino di Camaino*, Firenze 1996.

Eadem, *Due sculture della bottega napoletana di Tino di Camaino*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, Napoli 2001, pp. 35-45.

Cheymol J., *Gîtes, accueil, hospices, hôpitaux de pèlerins de Saint-Jacques-de-Compostelle*, in "Histoires de sciences médicales" 2, 1970 pp. 175-190.

Chierici G., *Il restauro della chiesa dell'incoronata a Napoli*, in "Bollettino d'arte", II, 1929-1930, pp. 410-423.

La chiesa dell'Incoronata in "Poliorama Pittoresco", XVI, 1855-1856, pp. 293-294, 304, 308, 328, 336, 351-352, 373-374.

Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli ordini mendicanti a Napoli, atti della II giornata di studi su Napoli (Losanna, 13 dicembre 2001), a cura di S. Romano e N. Bock, Napoli 2005.

Cicogna, *Vita di Marcantonio Michiel*, Venezia 1861.

Cioffari G., *La Sacra Spina. Il dono di Carlo II d'Angiò e la liturgia parigina in San Nicola*, in "Nicolaus. Studi Storici", XV, 2004, fasc. 2, pp. 5-128.

Cirillo Mastrocinque A., *Personaggi e costumi della Napoli aragonese*, in "Partenope" I, 1960, pp. 17-32.

Eadem, *Moda e costume nella vita napoletana del Rinascimento*, Napoli 1968.

Eadem, *Moda e costume*, in *Storia di Napoli*, VIII, Napoli 1971, pp. 791-857.

- Eadem, *Arte e costume nelle figurazioni gotiche e tardogotiche napoletane*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Catania 1982, pp. 147-166.
- Cobié R., *L'Eucaristia*, in Martimort, *La chiesa in preghiera*, 1993, II, pp. 64-66.
- Codice Diplomatico Barese*, XIII, Bari 1937.
- Coletti L., *Note giottesche: il Crocifisso di Rimini*, in "Bollettino d'arte" 1936-37, pp. 350-360.
- Colombe G., *Au Palais des Papes d'Avignon. Recherches critiques et archeologiques. La rota de la Grande Audience*, in "Memoires de l'Academie de Vaucluse" XXI, 1921 pp. 1-12.
- Colombo G., *Mariage*, in *Dictionnaire encyclopédique de la liturgie*, II, Turnhout 2002, pp. 1-7.
- Colosso A. B., *Le origini della pittura del Quattrocento attorno a Roma*, in "Bollettino d'arte" XIV, 1920 pp. 97-114 e pp.185-232.
- Croce B., *Il falsario*, in "Napoli Nobilissima", 1, 1892, p. 124.
- Idem, *Il manoscritto di Camillo Tutini sulla storia dell'arte napoletana*, in "Napoli "Nobilissima", VII, 1898, pp. 121-124.
- Idem, *Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici*, in "Napoli Nobilissima", 1898, pp. 17-20.
- Idem, *Il primo descrittore di Napoli: Benedetto di Falco*, in "Napoli Nobilissima", 1, 1920, pp. 81-83.
- Idem, *Uomini e cose della vecchia Italia*, Bari 1927.
- Crossley P., *Gothic architecture in the reign of Casimir the Great*, Londra 1985.
- Commanducci A. M., *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1962.
- Couderc C., *Les enluminures des manuscrits du Moyen Age (du VI au Xv siècle) de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1927.
- Coudert A. *Exemplary biblical couples and the sacrament of marriage*, in *Acta. Homo carnalis. The Carnal Aspect of Medieval Human Life*, London 1990, pp. 59-83.
- Craemer U., *Das Hospital als Bautyp des Mittelalters*, Köln 1936.
- Cronaca di Partenope*, a cura di A. Altamura, Napoli 1974.
- D'Aloe S., *Le pitture dello Zingaro nel chiostro di S. Severino in Napoli denotanti i fatti della vita di S. Benedetto*, Napoli 1846.
- Idem, *Les peintures de Giotto de l'église de l'Incoronata à Naples*, Berlino 1843.
- Dautrey P., *Les chantiers de 1344-1345 à travers leurs comptes* in *Monument de l'histoire*, 2002, pp. 41-46.
- De Blasi N.- Varvaro A., *La cultura toscana a Napoli. Petrarca*, in *Letteratura Italiana. Storia e geografia. L'età medievale*, I, Torino 1987, pp. 470-472.
- De Blasiis G., *Le case dei principi angioini nella piazza di Castelnuovo*, in ASPN, XI, 1886, pp. 442-481; XII, 1887, pp. 289-435.

De Dominicis B., *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-1745, ed. Napoli 2003, a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza.

De Gennaro R., *Cavalcaselle in Sicilia e questioni di restauro*, in "Bollettino d'arte", 1999, pp. 73-78.

De Jorio A., *Guida per le catacombe di San Gennaro de' Poveri*, Napoli 1839.

De la Ville sur-Yllon L., *Stemmi e corone nel sec. XIV*, in "Napoli Nobilissima", V, 1896, p. 95-96.

Didier J. C., *Le baptême des enfants dans la tradition de l'Eglise*, Tornai 1960.

Del Giudice G., *Codice diplomatico. Parte prima. Carlo I d'Angò 1265-1285*, I, Napoli 1863.

Idem, *Una legge suntuaria inedita del 1290*, numero monografico di "Atti dell'Accademia Pontaniana", XVI, 1886.

Del Guercio G., *Il restauro della chiesa di S. Maria dell'Incoronata in Napoli*, in "Partenope", 4, 1961, pp. 29-41.

Delisle L., *Recherches sur la librairie de Charles V*, Parigi 1907.

Idem, *Les Heures dites de Jean Pulcelle*, Paris 1910, pp. 29-31.

De Lorenzo R., *Introduzione*, in Filangieri, Documenti, 2002, pp. VII-XXXV.

De Mély F., *Reliques de Constantinople*, in "Revue de l'Art Chrétien", X, 1899, pp. 91-103, 208-212, 318-324, 478-490; XI, 1900, pp. 102-115, 218-230, 393-409, 491-507.

De Marchi A., *Andrea da Aste e la pittura tra Genova e Napoli all'inizi del Quattrocento*, in "Bollettino d'arte", V, 1991, pp. 113-130.

D'Engenio Caracciolo C., *Napoli sacra*, Napoli 1623.

De Nicola G., *Mostra di Duccio di Buoninsegna e della sua scuola*, catalogo della mostra (Siena settembre-dicembre 1912), Siena 1912.

De Pietri F., *Historia napoletana*, Napoli 1634.

De Rinaldis A., *Santa Chiara*, Napoli 1920.

Idem, *Una tomba napoletana del 1323*, in "Dedalo", 8, 1927-28, pp. 201-219.

De Vecchi V., *L'architettura gotica civile senese* in "Bollettino senese di Storia Patria", LVI, 1949, pp. 3-52.

Di Maio I., *Episodi di "fortuna dei primitivi" a Napoli nel Cinquecento (intorno al "San Ludovico di Tolosa" di Simone Martini)*, in "Prospettiva", 103-104, 2001, pp. 133-150.

Di Meglio R., *La Disciplina di S. Marta: mito e realtà di una confraternita "popolare"*, in G. Vitolo e R. Di Meglio, 2003.

Eadem, *Napoli 1308: una città cantiere*, in ASPN, CXXIII, 2005, pp. 93-107.

D'Ovidio S., *Commento alla Vita di Maestro Simone pittore*, in B. De Dominicis, *Vite de' pittori* 2003, pp. 171-188.

Egidi P., *Carlo I d'Angiò e l'abbazia di S. Maria della Vittoria presso Scurcola Marsicana*, in ASPN, 34, 1909, pp. 252-291 e 732-767; 35, 1910, pp. 125-175.

Eljenholm Nichols A., *Seeable signs. The iconography of the Seven Sacraments 1350-1544*, Woodbridge 1994.

Enderlein L., *Die Gründungsgeschichte der Incoronata in Neapel*, in "Römisches Jahrbuch der bibliotheca Hertziana", 31, 1996, pp. 15-46.

Erbach von Fürstenau A., *La pittura e la miniatura a Napoli nel secolo XIV*, in "L'Arte", VIII, 1905, pp. 1-17.

Idem, *Die Apokalypse von Santa Chiara*, in "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen", LVIII 1937, 2, pp. 81-106.

L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle, atti del convegno internazionale (Roma-Napoli, 7-11 novembre 1995), Roma 1998.

L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle, catalogo della mostra (Fontevraud, 15 giugno-16 settembre 2001), Paris 2001.

Exultet, rotoli liturgici del Medioevo meridionale, a cura di G. Cavallo, Roma 1994.

Fabbri L., *Trattatistica e pratica dell'alleanza matrimoniale in Storia del matrimonio*, a cura di M. De Giorgio e C. Klapisch-Zuber, Roma-Bari 1996, pp. 91-117.

Fabre A., *Trésor de la Sainte Chapelle des ducs de Savoie au chateau de Chambéry*, Lyon 1975.

Fabre P., *Le développement de l'histoire de Joseph dans la littérature et dans l'art au cours des douze premiers siècle*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", XXXIX, 1921-1922.

Facio B., *De viris illustribus liber nunc primum ex manuscripto codice in lucem erutus. Recensuit praefationem vitamque auctoris addidit*, ed. Firenze 1745.

Fagioli Vercellone G., *Gaetano Filangieri in Dizionario Biografico degli italiani*, 47, Roma 1997, pp. 583-585.

Faraglia N. F., *I dipinti a fresco di Perinetto da Benevento nella tomba di Ser Gianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara*, in "Napoli Nobilissima", III, 1894, p. 77.

Ferretti M., *Una croce a Lucca. Taddeo Gaddi e un nodo di tradizione giottesca*, in "Paragone", XXVII, 1976, pp. 19-40.

di Ferro G. M., *Guida per gli stranieri in Trapani con un saggio storico*, Trapani 1825.

Filangieri G., *Documenti per la storia le arti e le industrie delle province napoletane*, Napoli 1883, ed. Napoli 2002.

Idem, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castelnuovo*, Napoli 1936-40.

Flores d'Arcais F., *Note sulla decorazione a fresco del Palazzo della Ragione di Padova*, in *Il palazzo della Ragione di Padova. Indagini preliminari per il restauro. Studi e ricerche*, a cura di A. Spiazzi, Treviso 1998, pp. 11-22.

Eadem, *Il "giottismo" nella miniatura padovana del primo Trecento. Proposte ed ipotesi*, in *La miniatura a Padova*, cit., pp. 459-464

Folz R., *Les saint rois du Moyen Age en Occident (VI^e-XIII^e siècles)*, Bruxelles 1984.

Idem, *Les saintes reines du Moyen Age en Occident (VI^e-XIII^e siècles)*, Bruxelles 1992.

Forcellini F., *Un ignoto pittore napoletano del secolo XIV e un nuovo documento sulla venuta di Giotto a Napoli*, in ASPN, XXXV, 1910, pp. 544-552, p. 545.

Frank J., *The Moses window from the abbey church of Saint-Denis: text and image in twelfth-century art*, In "Gazette des beaux arts" 138, 1996, pp. 179-194.

Fraschetti S., *Gli affreschi dei Sacramenti nella Incoronata*, in "Flegrea", 1900, pp. 410-436.

Freeman Sandler L., *Jean Pulcelle and the lost miniatures of the Belleville Breviary*, in "Art Bulletin" 66, 1984, pp. 73-96.

de Freville M., *Commentaire sur le symbolisme religieux des miniatures d'un manuscrit du XIV^e siècle par le miniaturiste lui-même*, in "Nouvelles archives de l'art française" 1874-1875, pp. 144-151.

Frizzoni G., *L'esposizione d'arte senese al Burlington Fine Art Club*, in "L'Arte", fasc. VI-VIII, 1904, pp. 256-270

Frugoni C., *L'iconografia del matrimonio e della coppia nel Medioevo*, in *Il matrimonio nella società altomedievale*, atti della XXIV settimana di studio del Centro di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 22-28 aprile 1976), Spoleto 1977, pp. 901-963, p. 919.

Fubini Lezzi M., *la città e i suoi ospedali. Immagini dal medioevo all'età moderna*, in *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, atti del convegno internazionale (Bologna 5-7 settembre 2001), a cura di F. Bocchi- R. Smura, Roma 2003, pp. 211-229.

Fusco G. M., *Dell'argenteo imbusto al primo patrono S. Gennaro*, Napoli 1861.

Gai L., *Nuove proposte e nuovi documenti sui maestri che hanno affrescato la cappella del Tau a Pistoia*, in "Bollettino Storico Pistoiese" LXXII, 1970, pp. 75-94.

Galante G. A., *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, ed. Napoli 1985 a cura di N. Spinosa. cfr. nota 21 cap. 1

Galasso G., *L'image de la noblesse chez les historiens napolitans du XVI^e siècle*, in *La noblesse 2000*, pp. 737-747.

Gardner J., *San Paolo fuori le mura, Nicholas III and Pietro Cavallini*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 34, 1971, p. 240-248.

Idem, *Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 39, 1976.

Idem, *The cult of a fourteenth-century saint: the iconography of Louis of Toulouse in I Francescani nel Trecento*, atti del XIV convegno internazionale (Assisi 16-18 ottobre 1986), Assisi 1988, pp. 167-193.

Idem, *A Princess among Prelates. A 14th Century Neapolitan Tomb and some Northern Relations*, in "Roemisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 23-24, 1988, pp. 31-60, p. 46.

Gatti V., *Liturgia e Arte. I luoghi della celebrazione. Capitolo IX. La confessione (prima parte)*, in "Arte Cristiana", LXXXVI, 1998, pp. 49-56. nota 19 cap. 7

Gauthier-Walter M. D., *Joseph, figure idéale du Roi?*, in "Cahiers archeologiques", 38, 1990, pp. 25-36.

- Gioseffì D., *Lo svolgimento del linguaggio giottesco da Assisi a Padova: il soggiorno riminese e la componente ravennate*, in "Arte Veneta" XV, 1961, pp. 11-24.
- Idem, *Giotto architetto*, Milano 1963.
- Ghiberti L., *I commentari*, ed. a cura di O. Morisani, Napoli 1947
- Giusti A. M., *I mosaici della cupola*, in *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, a cura di A. Paolucci, Modena 1994.
- Gnudi C., *Giotto*, Milano 1958. R. Offner, *Giotto, non-Giotto*, in "Burlington Magazine" LXXIV, 1939, pp. 259-268; LXXV, 1939, pp. 96-113.
- Godwin F. G., *An illustration to the De Sacramentis of St. Thomas Aquinas*, in "Speculum", 26, 1951, pp. 609-614
- Grodecki L., *Un vitrail démembré de la cathédrale de Soissons*, in "Gazette des Beux Arts", XLII, 1953, pp. 163-173.
- Idem, e. Aubert M., *Les vitraux de Notre-Dame et la Sainte Chapelle de Paris*, Paris 1959.
- Idem, *La Sainte Chapelle*, Paris s.d.(dopo il 1960).
- Guasti C., *Santa Maria del Fiore*, Firenze 1887.
- Guidotti A., *Il mestiere del "dipintore" nell'Italia due-trecentesca*, in *La pittura italiana. Il Duecento e il Trecento*, Venezia 1986, pp. 229-240.
- Hacker-Sück I., *La Sainte-Chapelle de Paris et les chapelles palatines au Moyen Age*, in "Cahiers archéologiques", 12, 1962, pp. 217-57.
- Haggerty Krappé A., *Samson*, in "Revue archéologique" 1933, pp. 195-211.
- Hayez M. e A. M.(acura di), *Urbani V (1362-1370). Lettres communes analysées d'après les registres dits d'Avignon et du Vatican*, a cura di M. e A-M. Hayez, IX, Roma 1983.
- Hueck I., *Le matricole dei pittori fiorentini prima e dopo il 1320*, in "Bollettino d'arte" LVII, 1972, pp. 114-119.
- Eadem, *Das Datum des Nekrologs für kardinal Jacopo Stefanski in Martyrologium der Vatikanischen Basilica*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXI, 1977, pp. 219-220.
- Eadem, *Le vetrate di Assisi nelle copie del Ramboux e notizie sul restauro di Giovanni Bertini*, in "Bollettino d'arte", 64, 1979, pp. 75-90.
- Eadem, *Le copie di J. A. Ramboux da alcuni affreschi in Toscana ed in Umbria*, in "Prospettiva", 23, 1980, pp. 2-10.
- Eadem, *Le copie del Ramboux da Piero e da opere ritenute sue*, in *Piero interpretato. Copie, giudizi e musealizzazione di Piero della Francesca*, a cura di C. Prete e R. Varese, Ancona 1998, pp. 39-47.
- Hartmann W., *Zehn Dante-Aquarelle von Johann Anton Ramboux*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", 32, 1970, pp. 165-191.
- Hoch A. S., *Sovereignty and closure in Trecento Naples: images of queen Sancia, alias "sister Clare"*, in "Arte Medievale", X, 1996, pp. 121-139.
- Irblich E. e Bise G., *The illuminated Naples Bible (Old Testament) fourteenth century manuscript*, Friburg 1979.

- Jetter D., *Das europäische Hospital von der Spätantike bis 1800*, Köln 1986. NOTA 1 CAP 4
- Johann Anton Ramboux Maler und Conservator 1790-1866, Gedächtnisausstellung im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln (28 dicembre 1966-26 febbraio 1967), Köln 1967.
- Johnson R., *The tree of Jesse Windows of Chartres: Laudes Regiae*, in "Speculum", 36, 1961, pp. 1-22.
- Jounel P., *Ordinazione sacerdotale*, in Martimort, *La chiesa in preghiera*, 1993, pp. 159-208.
- Kaftal, *Iconography of the saints in Central and South Italian schools of painting*, Firenze 1965. NOTA 56 CAP 6.
- Kantorowicz E. H., *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino 1989.
- Karbić D., «*Familiars of the Šubići*». *Neapolitan influence on the origin of the institution of familiaritas in the medieval Hungary*, in *La noblesse*, 2000, pp. 131-147.
- Kelly S., *The New Salomon. Robert of Naples (1309-1343) and Fourteenth-Century Kingship*, Leiden-Boston 2003.
- Kiene M., *Die Grundlagen der europäischen Universitätsbaukunst*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 46, 1983, pp. 63-114.
- Kimpel D., *I cantieri*, in *Arti e storia del Medioevo* 2002, pp. 171-197.
- Klaniczay G., *Ladislao d'Ungheria*, in *Il grande libro dei santi*, Cinisello Balsamo (Mi), II, 1998, pp. 1157-1158.
- Idem, *La noblesse et le culte des saints dynastiques sous les rois angevins* in *La noblesse*, 2000, pp. 511-526.
- Körte W., *Deutsche Versperbilder in Italien*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", I, 1937, pp. 1-138.
- Krautheimer R., *Die Kirchen der Bettelorder in Deutschland*, Colonia 1925.
- Kreytenberg G., *The Sculpture of Maso di Banco*, in "Burlington Magazine" 121, 1979, pp. 72-76.
- Idem, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14 Jahrhunderts*, München 1984, pp. 56-78.
- Idem, *Firenze. Scultura. Secolo 14*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma 1995, pp. 234-43.
- Idem, *La tomba di Gualtieri dei Bardi, opera di Agnolo di Ventura, e Maso di Banco scultore*, in *Maso di Banco. La cappella di san Silvestro*, a cura di C. Acidini Luchinat e E. Neri Lusanna, Milano 1998, pp. 51-60.
- Idem, *Ein doppelseitiges Triptychon in Marmor von Tino di Camaino aus der Zeit um 1334*, in *Medien der Macht*, 2001, pp. 261-274.
- Krüger K., *A deo solo et a te regnum teneo. Simone Martinis "Ludwig von Toulouse" in Neapel*, in *Medien der Macht*, 2001, pp. 79-119.
- Labande L. H., *Le Palais des Papes et les monuments d'Avignon au XIV^e siècle*, Marsiglia 1925.
- Ladis A., *A highaltarpiece for San Giovanni Fuoricivitas in Pistoia and a hypotheses about Niccolò di Tommaso*, in "Mittelinungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXIII, 1989, pp. 3-16.
- La Ferla C., *Saggio sull'abbigliamento femminile del Trecento*, in "L'Arte", XXIV, 1921, pp. 55-70
- La Flavia L. M., *The man of sorrows: its origin and development in Trecento florentine painting, a new iconographic theme on the eve of the Renaissance*, Roma 1980.

- Lapostolle C., *Albero di Jesse*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, Roma 1991, pp. 308-313.
- Lazareff V., *A New Panel by Roberto Oderisi*, in "The Burlington Magazine" LI, 1927, pp. 128-133.
- Lea H. C., *Storia della confessione auricolare e delle indulgenze nella Chiesa latina*, Como 1915.
- Le Blanc C., *Manuel de l'amateur d'estampes*, Amsterdam 1854-1890.
- Leclerq H., *Baptistère*, in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de la liturgie*, II, Paris 1924, p. 382.
- Le Goff J., *La sainteté de Louis IX d'après les textes liturgiques de sa fête*, in "Revue de l'histoire de l'église de France", 158, 1971, pp. 31-46.
- Idem, *San Luigi*, Torino 1996 (tit. orig., *Saint Louis*, Paris 1996).
- Leedy W. C., *The iconography of the double nave church scheme in 14th century Poland*, in *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*, atti del XXII convegno internazionale di storia dell'arte (Budapest 1969), Budapest 1972, I, pp. 501-506, III, pp. 157-158.
- Leistikow D., *Dieci secoli di storia degli edifici ospedalieri in Europa. Una storia dell'architettura ospedaliera*, Ingelheim am Rhein 1967.
- Leland Hunter G., *The burgundian tapestries in the Metropolitan Museum*, in "Art in America" 57, 1907, pp. 185-186.
- Leonard É., *Gli Angioini di Napoli*, Varese 1967 (tit. orig., *Les Angevins de Naples*, Paris 1954).
- Leone de Castris P., *Pittura di corte nella Napoli angioina*, Napoli 1986.
- Idem, *A margine de I pittori alla corte angioina*, in *Napoli, l'Europa*, 1995, pp. 45-49.
- Idem, in *La croce. Dalle origini agli inizi del secolo XVI*, catalogo della mostra Napoli 25 marzo-14 maggio 2000, Napoli 2000, scheda n. 23 p.96.
- Idem, *Il Codice di Santa Marta: miniatura e pittura nella Napoli angioina, aragonesi e vicereale*, in "Napoli Nobilissima" V, 2002, pp. 88-99.
- Idem, *Montano d'Arezzo a San Lorenzo*, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico, 2005*, pp. 95-125.
- Idem, *Roberto di Oderisio e Giovanna I: problemi di cronologia*, relazione al convegno internazionale *Santa Brigida e Napoli* (Santa Maria Capua Vetere, Seconda Università degli Studi di Napoli, 10-11 maggio 2006).
- Leroquais V., *Les Bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Paris 1934.
- Leuenberg K., *Les plutea de Santa Restituta. Nouvelle hypothèse à propos du programme iconographique du cycle de Joseph l'Hébreu*, in *Il Duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina*, atti della prima giornata di studi su Napoli (Losanna 23 novembre 2000), a cura di S. Romano e N. Bock, Napoli 2002, pp. 44-60.
- Levi D., *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988.
- Eadem, *Cavalcaselle a Napoli*, in "Bollettino d'arte", 1999, pp. 59-71.

- Levillain L., *Essai sur les origines du Lendit*, in "Revue historique", 155, 1927, pp. 241-276.
- Levy Pisetzky R., *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino 1995 (prima ed. 1978).
- Lexicon der Kunst*, Leipzig 1994 controlla data complessiva
- Liberatore R., *Viaggio pittorico nel Regno delle due Sicilie*, Napoli 1830-31.
- Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti, testimonianze del gusto, immagini di una città*, atti del convegno (Napoli, Palazzo Serra di Cassano, 15-16 gennaio 1992), a cura di F. Ammirante, Napoli 1995.
- Libro di Antonio Billi*, ed a cura di A. Ficarra, Napoli s.a.
- Li Calzi E., *Per una storia dell'architettura ospedaliera*, Milano 2002.
- Longère J., *Œvres oratoires de maîtres parisiens au XII^e siècle*, Paris 1975.
- Loyrette H., *Seroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval*, in "Revue de l'Art", 48, 1980, pp. 40-56.
- I luoghi delle cure in Piemonte. Medicina e architettura tra medioevo ed età contemporanea* a cura di E. Della Piana, P. Furlan, M. Galloni, Torino 2004.
- Maere R., *Une bible angevine de Naples au Séminaire de Malines*, in "Revue Archéologique", 59, 1909, pp. 279-291; 1910, pp. 25-34.
- Mâle È., *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris 1922.
- Maresca di Serracapriola A., *Battenti e decorazione marmorea di antiche porte esistenti in Napoli*, in "Napoli Nobilissima", IX 1900, pp. 1-9.
- Mariani Canova G., *L'uso del modello nella miniatura medievale a Padova*, in *Medioevo: i modelli cit.*, pp. 668-672.
- Marillier H. C., *The Ronceray tapestries of the Sacraments*, in "Burlington Magazine", 59, 1931, pp. 232-239.
- Martimort A. G., *La chiesa in preghiera*, Firenze 1993 pp. 80-92 (tit. orig. *L'Église en priere. Introduction à la liturgie*, Paris 1984).
- Martin H., *Le Somme le Roi*, in *Trésors des Bibliothèques de France*, Paris 1926.
- Idem, *Les joyaux de l'enluminure a la Bibliothèque Nazionale*, Paris-Bruxelles 1928.
- Martin von Erffa H., *Iconologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem alten Testament und ihre Quellen*, München 1995.
- Masi G., *Dal Collenuccio a Tommaso Costo: vicende della storiografia napoletana fra Cinque e Seicento*, Napoli 1999.
- Matteucci A. M., *Gli affreschi di S. Caterina in Galatina*, in "Napoli Nobilissima" V, 1966, pp. 182-190.
- Mazzella S., *Le vite dei re di Napoli*, Napoli 1594.
- Medioevo: immagine e racconto*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 27-30 settembre 2000), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2003.

Meiss M., *The Madonna of humility*, in "The Art Bulletin", XVIII, 1936, pp. 434-464.

de Mèrindol, C., *Signes de hiérarchie sociale à la fin du Moyen Age d'après les vêtements. Méthodes et recherches*, in *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, Paris 1989, pp. 181-223.

Michalsky T., *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen 2000.

Eadem, *Sponsoren der Armut. Bildkonzepte franziskanisch orientierter Herrschaft*, in *Medien der Macht: Kunst zur Zeit der Anjous in Italien. Ausdrucksformen politischer Macht und ihre Rezeption*, atti del convegno (Frankfurt am Main 21-23 novembre 1997), a cura di T. Michalsky, Berlin 2001.

Migliaccio F., *Il primo statuto per la nobile arte degli orefici napoletani (1380)*, in "Archivio Storico Campano", II, 1893, pp. 397-418.

Milanesi G., *Dizionario degli incisori*, Bergamo 1989.

Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV, XV, XVI siècles*, Paris 1916.

Milone G., *Completamento del rione Carità*, in "Problemi napoletani di urbanistica", 1, 1937, pp. 25-38.

Minieri Riccio C., *Saggio storico-critico intorno alla chiesa della Incoronata di Napoli e i suoi affreschi*, Napoli 1845.

Idem, *Notizie storiche tratte da 62 registri angioini dell'Archivio di Stato di Napoli*, Napoli 1877.

Idem, *Saggio di codice diplomatico formato sulle antiche scritture dell'archivio distato di Napoli*, Napoli 1878.

Montalto L., *La corte di Alfonso I d'Aragona. Vesti e gale*, Napoli 1922.

Montanari G., *Giuseppe l'ebreo della cattedra di Massimiano: prototipo del buon governo*, in "Felix Ravenna" CXXVII-CXXX, 1984-1985, pp. 305-322.

Idem, *Iconologia nelle rappresentazioni di Mosè in San Vitale di Ravenna*, in *Ricerche di archeologia Cristiana e Bizantina*, atti del seminario internazionale (Ravenna 14-19 maggio 1995), Ravenna 1995, pp. 627-647.

Monti G. M., *Le corporazioni nel Regno di Sicilia prima del 1347*, in "Annali del Seminario Giuridico Economico della R. Università di Bari", VIII, 1935, pp. 3-30.

Monument de l'Histoire. Construire, reconstruire le Palais des Papes XIV-XX siècle, catalogo della mostra (Avignone 29 giugno-29 settembre 2002), Avignone 2002.

Morand K., *Jean Pucelle*, Oxford 1962.

Morghen R., *Ranieri Fasani e il movimento dei Disciplinati del 1260*, in *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia 1260)*, atti del convegno internazionale (Perugia, 25-28 settembre 1960), a cura di L. Scaramucci, Perugia 1986, pp. 29-42.

Morgigni Novella V., *La chiesa dell'Incoronata*, in "Poliorama Pittoresco" I, 1836, pp. 171-172.

Morisani O., *Tino di Camaino a Napoli*, Napoli 1945.

Idem, *Pittura del Trecento a Napoli*, Napoli 1947

Idem, *An altar panel by Roberto d'Oderisio*, in "The Arte Quarterly", 20, 1957, pp. 156-162.

Idem, *Letteratura artistica a Napoli*, Napoli 1958.

Idem, *L'arte di Napoli nell'età angioina*, in *Storia di Napoli*, III, Cava dei Tirreni 1969, pp. 577-663.

Idem, *Introduzione a Scultura trecentesche in S. Lorenzo Maggiore a Napoli*, a cura di R. Mormone, Napoli 1973, pp. 5-26.

Monumenta Germaniae Historica. Diplomata Karolinorum, a cura di E. Mühlbacher, Hannover 1906.

Mostra dell'antica arte senese, aprile –agosto 1904. Catalogo generale illustrato, Siena 1904.

Müntz E. e Frothingham A. L., *Il tesoro della Basilica di San Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo*, in “Archivio della Società Romana di Storia Patria”, 6, 1883, p. 14.

Mussat A., *L'Hôpital Saint-Jean a Angers* in “Congrès archéologique de France” 122, 1964, pp. 78-87.

Muzzarelli M. G., *Gli inganni delle apparenze: disciplina di vesti ed ornamenti alla fine del Medioevo*, Torino 1996.

Eadem, *Guardaroba Medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna 1999.

Napoli, l'Europa, studi in onore di Ferdinando Bologna, a cura di F. Abbate e F. Sricchia Santoro, Napoli 1995.

Navarro F., *Le storie di Ladislao il Santo nell'Incoronata di Napoli*, in *Napoli, l'Europa*, 1995, pp. 51-59.

Eadem, *Il Maestro di San Ladislao. Un pittore marchigiano alla corte durazzesco di Napoli*, in “Dialoghi di Storia dell'arte”, 7, 1998, pp. 4-15.

I Nazareni a Roma, catalogo della mostra (Roma, 22 gennaio-22 marzo 1981), a cura di G. Piantoni e S. Susinno, Roma 1981.

Neumeyer A., *Johann Anton Ramboux. Sein Leben und Werk*, Habilitationsschrift der Berliner Universität, 1931.

Nicolini F., *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925.

La noblesse dans les territoires angevins à la fin du Moyen Âge, atti del convegno internazionale (Angers-Saumur, 3-6 juin 1998), a cura di N. Couplet e J. Matz, Roma 2000.

Nuzzo M., *Mosè*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII, Roma 1997, pp. 592-596.

Offner R., *Giotto, non-Giotto*, in “Burlington Magazine” LXXIV, 1939, pp. 259-268; LXXV, 1939, pp. 96-113.

Ogilvie C., *The iconography of the man of sorrows*, m.a. report, Courtauld Institut of Art, 1970.

Owen Hughes D., *Le mode femminili e il loro controllo*, in *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo*, a cura di G. Duby e M. Pierrot, Roma-Bari 1990, pp. 166-193.

Palazzo E., *Les sacramentaires de Fulda. Étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*, Münster 1994.

Idem, *Liturgie et société au mayen Age*, Paris 2000.

Pane R., *Il restauro dell'Incoronata*, in “Napoli Nobilissima”, 1, 1961, pp. 74-75.

Idem, *L'arte a Napoli nella lettera di Pietro Summonte*, in *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano 1975.

Panofsky E., *Two Roger problems: the donor of The Hague lamentation and the date of the altarpiece of the Seven Sacraments*, in "Art Bulletin" 33, 1951, pp.33-40.

Idem, *Early Netherlandish Paintings*, Cambridge 1953.

Pásztor E., *Per la storia di san Ludovico d'Angiò (1274-1294)*, Roma 1955.

Perkins F. M., *La pittura alla mostra d'arte antica in Siena*, in "Rassegna d'arte", IV, 1904, pp. 145-153.

Idem, *Appunti sulla mostra ducciana a Siena*, in "Rassegna d'arte", XIII, 1913, pp. 5-9 e 35-40.

Perraymond M., *Il cilco di Sansone: genesi e diffusione di un tema iconografico*, in *Domum tuam dilexi*, miscellanea in onore di Aldo Gestori, Roma 1998, pp. 643-667.

Perriccioli Saggese A., *I romanzi cavallereschi miniati a Napoli*, Napoli 1979.

Idem, *Aggiunte a Cristoforo Orimina*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 251-259.

Idem, *Miniature umbro-assisiati nella Napoli angioina: il Breviario I B 20 della Biblioteca Nazionale*, in "Prospettiva" LIII-LVI 1989, pp. 114-119.

Idem, *Modelli giotteschi nella miniatura napoletana del Trecento in Medioevo: i modelli*, 2002, pp. 661-667.

Petrone Nada A., *La donna*, in *Condizione umana e ruoli sociali nel Mezzogiorno normanno-svevo*, atti delle nove giornate normanno-sveve (Bari 17-20 ottobre 1989) a cura di G. Musca, Bari 1991, pp. 103-130.

Piacentini M., *Nota sulle chiese a due navate*, in "Palladio", XIX, 1941, pp. 126-132.

Pinto V., *Racconti di opere e racconti di eroi. La storiografia artistica a Napoli tra periegesi e biografia 1685-1700*, Napoli 1997.

Piola Castelli F., *La costruzione del Palazzo dei Papi di Avignone 1316-1367*, Milano 1981.

Piponnier F., *Une révolution dans le costume masculin au XIVe siècle*, in *Le vêtement* cit., pp. 225-242.

Idem, *Costume et vie sociale. La cour d'Anjou XIVe-XV siècle*, Paris-Le Haye 1970.

Pitz E., *Das Aufkommend der Berufe des Architekten und Bauingenieurs*, in "Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken", 66, 1986, pp. 40-74.

Plöchl W., *Das Eherecht des Magister Gratianus*, Leipzig-Wien 1935.

Polzer J., *Concerning the origin of the Virgin of humility theme*, in "Revue d'Art Canadienne", XXVII 1-2, 2000, pp. 1-31.

Pomarici F., *Un possibile equivoco nell'uso dei modelli iconografici*, in *Medioevo: i modelli*, 2002, pp. 189-200.

- Post P., *La naissance du costume masculin moderne au XIV siècle*, in *Actes du I Congrès d'Histoire du Costume*, Venezia 1955.
- Previtali G., *Alle origini del primitivismo romantico. Il viaggio umbro-toscano di William Young Ottley e Humbert de Superville*, in "Paragone. Arte", 149, 1962, pp. 32-51.
- Idem, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964.
- Idem, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967.
- Idem, *Introduzione in Simone Martini e "chompagni"* catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale 27 marzo- 31 ottobre 1985) a cura di A. Bagnoli e L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 11-32.
- Pryds D. N., *The king embodies the word*, Leiden-Boston-Köln, 2000.
- Quintavalle A. O., *Un dipinto giovanile di Roberto d'Oderisio*, in "Bollettino d'arte", 1932-1933, pp. 230-236.
- Ragghianti C. L., *Pittura del Dugento a Firenze*, Firenze 1955.
- Ragionieri G., *Allievi e gregari nella bottega di Giotto*, in *La bottega dell'artista*, 1998, pp.55-70.
- Rambaldi G., *I Sacramenti*, Brescia 1961.
- Ramboux, J. A., 1) *Alphabetisches Namenverzeichnis*; 2) *Eintheilung der Bände*; 3) *Manuscript von J. A. Ramboux enthaltend das Verzeichnis der einzelnen Blätter zu der Sammlung von Umrissen und Durchzeichnungen dienend zur Geschichte der bildenden Künste des Mittelalters in Italien gezeichnet von J. A. Ramboux aus Trier in den Jahren 1818-1822 und den Jahren 1833-1843*.
- Rashdall H., *The Universities of Europe in the Middle Ages*, London 1936.
- Real Museo Borbonico*, Napoli 1824-57.
- Réau L., *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1955-57.
- Reekmans L., *La dexterarum coniunctio dans l'iconographie romaine et paléochrétienne*, in "Bulletin de l'Institut historique belge de Rome", 31, 1958, pp. 23-95.
- I Registri della Cancelleria Angioina*, ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, Napoli 1998.
- Religion macht Kunst. Die Nazarenen*, catalogo della mostra (Francoforte, 15 aprile-24 luglio 2005), a cura di M. Hollein e C. Steinll, Frankfurt am Main 2005.
- Reynolds R. E., *Image and text: the liturgy of clerical ordination in early medieval art*, in "Gesta", 22, 1983, pp. 27-38.
- Riant P., *Déposition de Charles d'Anjou pour la canonisation de S. Louis*, in *Notices ed documents publiées par la société de l'Histoire de France à l'occasion de son 50^e anniversaire*, Paris 1889.
- Riccio G., *Le monete attribuite alla zecca dell'antica città di Lucera*, Napoli 1846.
- Rigetti Tosti Croce M., *Domenicani. Architettura*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, V, Roma 1994, pp. 678-691.
- Robels H., *Ramboux's Leben und künstlerisches Schaffen*, in *Johann Anton Ramboux Maler und Conservator*, 1997, pp. 9-16.

- Rolfs W., *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig 1910.
- Romano S., *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992.
- Eadem, *La peinture à Naples au debut du XVe siècle: le temps de Ladislas*, in *L'Europe des Anjou*, 2001, pp. 135-142.
- Eadem, *Il cantiere di San Paolo fuori le mura: il contatto con i prototipi*, in *Medioevo: i modelli*, 2002, pp. 615-630.
- Rückbrod K., *Universität und Kollegium. Baugeschichte und Bautyp*, Darmstadt 1977.
- Salet M. F., *L'Hopital Notre-Dame di Fontenilles a Tonnerre* in "Congrès archéologique de France" 116, 1958, pp. 225-239.
- Salinas R., *Antiche e recenti vicende della chiesa dell'Incoronata a Napoli*, in "Bollettino d'arte", 39, 1954.
- Salmi M., *Contributi fiorentini alla storia dell'arte. I. Maso di Banco a Napoli*, in "Atti dell'Accademia fiorentina di scienze morali La Colombaria", 1943-1946, pp. 415-432.
- Santa Caterina d'Alessandria di Galatina. La storia e l'arte*, a cura di B. Vetere-M. S. Calò Mariani, Galatina, atti del convegno del giugno 2002 (in corso di stampa).
- Savarese S., *Il portale trecentesco della chiesa di S. Domenico in Napoli*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Catania 1981, pp. 131-145.
- Schadek H., *Spielleute als familiaren am Hof Peters IV und Johannis I von Aragon* in "Spanische Forschungen der Görregesellschaft", 28, 1975 pp. 350-364.
- Schmidt V. M., *The Lunette-Shaped Panel and Some Characteristics of Panel Painting*, in *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, a cura di V. M. Schmidt, New Haven 2002, pp. 82-101.
- Schmitt J. C., *Il gesto nel Medioevo*, Roma-Bari 1990 (tit. orig. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990).
- Schrijner J., *La couronne nuptiale dans l'antiquité chrétienne*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", XXXI, 1911, pp. 309-319.
- Shapiro M., *The Joseph scenes on the Maximianus throne in Ravenna*, in "Gazette des beaux arts", XL, 1952, pp. 27-38.
- Seroux d'Agincourt J. B. L. G., *Histoire de l'Art par les Monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, Paris 1823.
- Simson in *Lexicon der Kunst*, VI, Leipzig 1994, pp. 677-678.
- Sirni Varanelli E., *Spiritualità mendicante e iconografia mariana. Il contributo dell'ordine agostiniano alla genesi e alle metamorfosi iconologiche della Madonna dell'umiltà*, in *Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il convento di San Nicola a Tolentino*, atti della seconda sessione del convegno [Tolentino 1-4 settembre 1992], Tolentino 1992, pp. 77-91.

Schneyer J. B., *Repertorium der lateinischen Sermones des Mittelalters für die Zeit von 1150-1350*, Münster Westfalen 1974.

Schulz H. W., *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden 1860.

Scientia liturgica. Manuale di liturgia, a cura di A. J. Chupungco, IV, Casale Monferrato (Al), 1998.

Skakàs B. Z., *Le culte des saints à la cour et le Legendaire des Anjou-Hongrie*, in *L'Europe des Anjou* 2001, pp. 195-199.

Shapley F. R., *Paintings from the Samuel Kress Collection. Italian Schools XIII-XV century*, New York 1966.

Schenkluhn W., *Ordines Studentes. Aspekte zur Kirchenarchitektur der Dominikaner und Franziskaner im 13. Jahrhundert*, Berlin 1985.

Idem, *Iconografia e iconologia dell'architettura medievale*, in *Arte medievale nel contesto. 300-1300 funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp.59-76.

Schubring P., *Die Fresken der Incoronata in Neapel*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft" XXXIII, 1900, pp. 345-357.

Schultze R., *Die römischen Legionslazarette in Vetera bei Xanten*, in "Bonner Jahrbücher" 139, 1934, pp.54-63.

Seidel M., *Studi sull'iconografia nuziale del Trecento*, in *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, I, Firenze 2003, pp. 409-442.

Servolini L., *La pittura gotica romagnola*, Rimini 1944.

Siboni A., *Gli antichi ospedali della città di Piacenza*, Piacenza 2001.

da Siderno D., *Historia del real castello di Casaluce*, Napoli 1622.

Skaug E., *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, Cronology, and Workshop Relationships in Tuscan Panel Painting c. 1330-1430*, Oslo 1994, pp. 167-168.

Smeyers M., *La miniature*, Turnhout 1974.

Spalletti E., *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, II, Torino 1979, pp. 417-484.

Spiazzi A. M., *Gli interventi di restauro dal 1806 al 1984*, in *Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova*, Trieste 1989, pp. 167-169.

Stahmer E., *Die Verwaltung der Kastelle in Königreich Sizilien unter Kaiser Friedrich II und Karl I von Anjou (Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien. Ergänzungsbände I)*, Leipzig 1914.

Idem, *Dokumente zur Geschichte der Kastellbauten Kaiser Friedrichs II und Karls I von Anjou (Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien. Ergänzungsbände II-III)*, Leipzig 1912-1926.

- Stein-Kecks H., *Der Kapitelsaal in der mittelalterlichen Klosterbaukunst. Studien zu den Bildprogrammen*, Berlin 2004.
- Storia della moda*, a cura di R. Varese e G. Butazzi, Bologna 1995.
- Strazzullo F., *Statuti della Corporazione degli Scultori e Marmorari Napoletani*, in “Atti della Accademia Pontaniana”, XI, 1961-2, pp. 221-240.
- Idem, *Un progetto di Murat per una galleria di pittori napoletani* in “Napoli Nobilissima”, II, 1962 pp. 29-39.
- Idem, *La corporazione dei pittori napoletani*, Napoli 1962.
- Idem, *Per la storia delle corporazioni degli orafi e delle arti affini a Napoli*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, pp. 133-155.
- Summonte G. A., *Historia della città e regno di Napoli*, Napoli 1602-1643.
- Sundt R. A., *The Jacobin church of Toulouse and the origi of its double-nave plan*, in “Art Bulletin”, LXXI, 989 pp. 185-207.
- Swarzenski G., *Die Sammlung Böhmer und ein unbekanntes altitalienisches Bild im Städelschen Kunstinstitut*, in “Städel Jahrbuch”, 9, 1935-36, pp. 112-152.
- Taburet-Delahaye E., *Bras-reliquaire de saint Louis de Toulouse*, in *L'Europe des Anjou* 2001, scheda n. 67 pp. 315-316
- Tarcagnola G., *Del sito et lodi della città di Napoli*, Napoli 1566.
- Idem, *Istoria del regno di Napoli*, Napoli 1675.
- Todini F., *Il maestro dei corali di san Lorenzo e il definitivo affermarsi della tradizione miniatoria perugina in Francesco d'Assisi, Documenti e archivi, Codici e Biblioteche, miniature*, catalogo della mostra, Milano 1982, pp. 237-252.
- Tomei A., *Pietro Cavallini*, Milano 2000.
- Idem, *Qualche riflessione sull'attività napoletana di Pietro Cavallini: nuovi dati sulla cappella Brancaccio in San Domenico Maggiore*, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico*, 2005, pp. 126-144.
- Torquebiau P., *Baptême en Occident*, in *Dictionnaire de droit canonique*, a cura di R. Naz, II, Paris 1937, p. 149.
- L'ottimo commento della Divina Commedia*, a cura di A. Torri, Pisa 1828
- Toesca P., *Il Trecento*, Milano 1951.
- Toscano G., *Leonardo da Besozzo à Naples: un peintre du gothique tardif à l'époque des derniers rois de la dynastie angevine*, in *Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art du Moyen Âge en honneur d'Anne Prache*, a cura di F. Joubert e D. Sandron, Paris 1999, pp. 413-424.
- Tosco C., *Sansone vittorioso sul portale di Nonantola: ricerche sulle funzioni dell'iconografia medievale*, in “Arte cristiana”, LXXX, 1992, pp. 3-8.
- Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra (Rimini, 20 agosto 1995- 7 gennaio 1996) a cura di D. Benati, Milano 1995.

Tripps J., *La Sainte-Chapelle a Parigi, sede di sacre rappresentazioni e di miracoli*, relazione al convegno *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, VII convegno internazionale di studi, Parma 20-24 settembre 2005.

Tromby B., *Storia critico-cronologica diplomatica del Patriarca S. Brunone e del suo ordine Cartesiano*, Napoli 1773-1779.

Urbani G., *Leonardo da Besozzo e Perinetto da Benevento. Dopo il restauro degli affreschi di S. Giovanni a Carbonara*, in "Bollettino d'arte", 38, 1953, pp. 297-306.

Vayer L. e Levárdy F., *Nuovi contributi agli studi circa il leggendario angioino ungherese*, in "Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae", XVIII, 1972, pp. 71-83.

Valentiner W. R., *Orcagna and the Black Death of 1348*, in "Art Quarterly", XII, 1949, pp. 3-29.

Van Marle R., *The Development of the Italian Schools of Painting*, The Hague, 1925.

Idem, *Simone Martini*, Strasbourg, 1920.

Van Os H., *The discovery of an early man of sorrows on a dominican triptych*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 41, 1978, pp. 65-70.

Idem, *Sieneese Altarpieces 1215-1460. Form, Content, Function*, Groningen 1984.

Vasari G., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ed. a cura di R. Bettarini e P. Barocci, Verona 1966-94.

Vauchéz A., «*Beata stirps*»: *sainteté et lignage en Occident aux XIII^e et XIV^e siècle*, in *Famille et parenté dans l'Occident médiéval*, atti del convegno internazionale (Paris 6-8 giugno 1974), a cura di G. Duby e J. Le Goff, Roma 1977, pp. 397-406.

Idem, *La santità nel Medioevo*, Bologna 1989 (tit. orig. *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age*, Rome 1981).

Idem, *I laici nel Medioevo. Pratiche ed esperienze religiose*, Milano 1989 (tit. orig. *Les laïcs au Moyen Age. Pratiques et expérience religieuses*, Paris 1987), pp. 226-233. nota 31 cap 7

Idem, *Comparsa e affermazione di una religiosità laica (XII secolo-inizio XIV secolo)*, in *Storia dell'Italia religiosa. I L'Antichità e il Medioevo*, a cura di G. De Rosa, T. Gregory, A. Vauchez, Bari 1993, pp. 397-425.

Venditti A., *Architettura bizantina nell'Italia meridionale. Campania Calabria Lucania*, Napoli 1967.

Idem, *Urbanistica e architettura angioina*, in *Storia di Napoli*, III, Cava de' Tirreni 1969, pp. 667-888.

Venturi A., *Storia dell'arte italiana*, Milano 1901-40.

Vey H., *Ramboux in Köln*, in *Johann Anton Ramboux Maler und Conservator*, 1997, pp. 27-70.

Venturelli P., *La moda come status symbol. Legislazioni suntuarie e "segnali" di identificazione sociale*, in *Storia della moda*, 1995, pp. 27-54.

Villani G., *Nuova Cronica*, ed. a cura di G. Porta, Parma 1990-1.

Vingtain D., *Avignon. Le Palais des Papes*, Paris 1978.

Vitale G., *Élite burocratica e famiglia. Dinamiche nobiliari e processi di costruzione statale nella Napoli angioino-aragonese*, Napoli 2003.

- Vitolo G. e R. di Meglio, *Napoli angioino-aragonese. Confraternite ospedali dinamiche politico-sociali*, Salerno 2003.
- Vitolo P. “*Un maestoso e quasi regio mausoleo*”: il sepolcro Coppola nel Duomo di Scala, in “Rassegna Storica Salernitana”, 40, 2003, pp.11-50.
- Eadem, *Familiaris domesticus et magister noster*. Roberto d’Oderisio e l’istituto della *familiaritas* nella Napoli angioina, in “Rassegna Storica Salernitana”, 45, 2006, pp. 13-34.
- Eadem, *Il Medioevo napoletano nei taccuini di Johann Anton Ramboux*, in corso di stampa su “Prospettiva”.
- Eadem, *Un nuovo scultore nella Napoli del Trecento: Pietro di Gennaro*, in corso di stampa.
- Vogel C., *Il peccatore e la penitenza nel Medioevo*, Torino 1988.
- Volpicella S., *La chiesa dell’Incoronata*, in “Omnibus pittoresco”, II, 1839, pp. 20-22.
- Idem, *Principali edifici della città di Napoli*, Napoli 1847.
- Idem, *Studi di letteratura, storia e arte*, Napoli 1876.
- Volpe C., *Il lungo percorso del «dipingere dolcissimo e tanto unito»* in *Storia dell’arte italiana*, V, Torino 1983, pp.329-304.
- Idem, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965.
- Volpe A., *La “bottega”: luogo della produzione e termine storiografico*, in Idem, *Giotto e i Riminesi. Il gotico e l’antico nella pittura di primo Trecento*, Milano 2002, pp. 15-19.
- Vosen C. H., *Ramboux und seine Kunstthätigkeit*, in “Organ für christliche Kunst”, 16, 1866, pp. 280-284.
- Warnke M., *Artisti di corte. Preistoria dell’artista moderno*, Roma 1995, p. 216 (tit. orig. *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985).
- Weigelt, *Duccio di Buoninsegna*, Lipsia 1911.
- Weiss D. H., *Architectural Symbolism and the Decoration of the Ste.-Chapelle*, in “Art Bulletin”, 77, 1995, pp. 308-320.
- Weitzmann K. e Kessler H. L., *The Cotton Genesis*, Princeton 1986.
- Wells W., *The Seven Sacraments tapestry. A new discovery*, in “Burlington Magazine” 101, 1959, pp. 97-105.
- Williamson B. A., *The Virgin Lactans and the Madonna of humility in Italy, Metz and Avignon in the 13th and 14th centuries*, tesi di dottorato, Courtauld Institut, Londra 1996.
- Wüest F., *La figure de Moïse comme préfiguration du Christ dans l’art paléochrézien*, in *La figure de Moïse*, Genève 1978, pp. 109-127.
- Zahn E., *Johann Anton Ramboux in Trier*, Trier 1980.

Zaluska Y. e Boespflug F., *Les sacraments dans la Bible moralisée de Tolde*, in “*Tout le temps du veneour esta sanz oyseuseté*”. *Mélanges offerts à Yves Christe pour son 65^{ème} anniversaire*, a cura di E. Bozoky, Paris 2005, pp. ** NOTA 13 CAP 7

Zanardi B., *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano 1966.

Zchomelidse N. M., *Santa Maria Immacolata in Ceri. Pittura sacra al tempo della Riforma gregoriana*, Roma 1996.

Zeri F., *Il Maestro del 1456*, in “Paragone”, 3, 1950, pp. 19-25.

Ziemke H. J., *Johann Anton Ramboux und die frühe italienische Kunst*, tesi di dottorato, J. W. Goethe Universität, Frankfurt am Main 1963.

Idem, *Ramboux und die frühe italienische Kunst*, in *Johann Anton Ramboux Maler und Conservator* cit., pp. 17-26.

Zimdars D., *Die Ausmalung der Franziskanerkirche Santa Caterina in Galatina*, Monaco 1988.

Zimmermann B., *Ausserbibliche Bildelemente in alttestamentlichen Darstellungen. Bemerkungen zur Methode ihrer Interpretation anhand der Miniaturen der Wiener Genesis*, in “*Römische Historische Mitteilungen*”, 45, 2003, pp. 399-418.

Zwischen Sein und Schein. Kleidung und Indentität in der ständtischen Gesellschaft, “*Saeculum*”, XLIV, 1993, 1.

INDICE

Introduzione

p. 1

1. La chiesa dell'Incoronata nell'erudizione e nella storiografia napoletane. La fortuna critica di Roberto d'Oderisio

-Introduzione	p. 3	
-La lettera di Pietro Summonte e la riflessione storico-artistica nel Cinquecento	p. 4	
-Angelo di Costanzo e il tribunale della Vicaria	p. 10	
-Il Seicento e la letteratura periegetica	p. 16	
-Il Settecento e il modello biografico	p. 17	
-Il Medioevo napoletano nei taccuini di Johann Anton Ramboux	p. 18	
-La revisione delle "Vite" e la critica di fine Ottocento	p. 27	
-Giovanbattista Cavalcaselle	p. 30	
-La critica di inizi Novecento		p. 32
-La pittura napoletana nella critica idealistica	p. 36	
-Ferdinando Bologna e "I pittori alla corte angioina"		p. 38
-Recenti proposte su Roberto d'Oderisio		p. 42
-Lorenz Enderlein		p. 43

2. Epoca e vicende della fondazione

p. 44

3. "Ad instar venerabilis cappellae Regii Palatii parisiensis"

-La sacralità del potere regale nel Medioevo e la dinastia francese dei Capetingi	p. 51	
-Il programma iconografico della Sainte-Chapelle		p. 53
-Una "beata stirps"	p. 55	
-La corona come simbolo della sacralità del potere regale	p. 60	
-L'Incoronata	p. 63	
-L'esposizione delle reliquie all'Incoronata	p. 66	

4. Il complesso ospedaliero

-Gli ospedali nel Medioevo	p. 67	
-L'architettura degli ospedali	p. 68	
-Gli Ospedali a Napoli nel Medioevo:		
I. La prima età angioina.	p. 70	
II. Le fondazioni ospedaliere promosse da Giovanna I	p. 72	
-La soppressione dell'ospedale e le liti con il fisco	p. 73	
-L'ospedale: la struttura e il personale	p. 74	

5. La chiesa

-L'architettura	p. 76	
-I restauri		p.78
-Gli edifici con pianta a due navate		

I. Il dibattito storiografico e la chiesa dell’Incoronata	p. 83	
II. La “Grande Audience”, l’Incoronata, le chiese di Casimiro il Grande in Polonia		p. 86
-L’interno della chiesa: altari, cappelle ed arredi nelle visite e negli inventari	p. 87	
-I portali dell’Incoronata fra tradizione e “revival neoromanico”		
I. I portali napoletani nel Trecento. Cenni tipologici	p. 90	
II. Il portale maggiore dell’Incoronata	p. 93	
III. Il portale minore		p. 95
IV. Un revival “neoromanico”?	p. 96	

6. Il ciclo figurativo: una lettura complessiva

-Introduzione	p. 98	
-La Passione di Cristo come fonte di salvezza		
I. I cicli sacramentari e il Breviario di Belleville	p. 99	
II. Il tema della Passione all’Incoronata	p. 104	
-L’iconografia del Cristo dolente con i simboli della Passione e la sua diffusione a Napoli		p. 106
-La decorazione dell’Incoronata	p. 108	
-Accostamenti tipologici	p. 110	
I. Giuseppe l’ebreo	p. 111	
II. Mosè		p. 113
III. Sansone		p. 114
-L’ispiratore del ciclo	p. 116	
-La cappella del Crocifisso e il tema della corona	p. 116	

7. Il ciclo dei Sacramenti fra liturgia e tradizione iconografica

-La liturgia dei Sacramenti nella storia della Chiesa	p. 119	
- <i>Ecclesia</i>	p. 121	
-Battesimo e Cresima		p. 121
-Eucaristia	p. 123	
-Penitenza		p. 124
-Matrimonio		p. 127
-Ordine sacro	p. 131	
-Estrema unzione		p. 132
-Conclusione		p. 133

8. La moda

-La moda del Trecento nella prospettiva degli studi storico-artistici	p. 134
-Il Regno di Napoli	
I. Lo stato degli studi, le leggi suntuarie e il lusso a corte	p. 137
II: L’evoluzione della moda attraverso le arti figurative	p. 140
-La moda all’Incoronata	p. 142

9. Gli affreschi trecenteschi dell’Incoronata: un’analisi del linguaggio figurativo e delle sue fonti

-L'attività di Giotto a Napoli	p. 144
-Il perdurare del linguaggio giottesco e gli artisti toscani a Napoli nella seconda metà del Trecento	p. 147
-La bottega di Giotto e la sua composizione negli anni del soggiorno napoletano	p. 150
-La circolazione dei modelli giotteschi	p. 154
-Roberto d'Oderisio e i modelli giotteschi	p. 160
-Le Storie Bibliche: scelte iconografiche	p. 161
-Lo stile	p.167

10. Conclusioni p. 172

Appendice

Roberto d'Oderisio e l'istituto della "familiaritas" nella Napoli angioina

-La promozione sociale dell'artista nel tardo Medioevo: l'istituto della familiaritas	p. 176
-Gli artisti e l'istituto della "familiaritas" nel Regno di Napoli	p. 179
-I documenti	p. 182
-L'entità de compenso	p. 188
-Le corporazioni degli artisti a Napoli	p. 190

Bibliografia p. 193

Indice p. 221

