

LE PLAISIR DE L'ART DU MOYEN ÂGE

COMMANDE, PRODUCTION ET RÉCEPTION DE L'ŒUVRE D'ART

Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet

Comité de rédaction

Rosa Alcoy, Universitat de Barcelona

Dominique Allios, Université Rennes 2 Haute-Bretagne

Maria Alessandra Bilotta, Université Lille 3 ; Universidade Nova de Lisboa

Lara Catalano, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli

Manuela Gianandrea, Sapienza Università di Roma

Vinni Lucherini, Università degli Studi di Napoli Federico II

Géraldine Mallet, Université Paul-Valéry Montpellier 3

En couverture :

Scène courtoise : Otton IV (1238-1308), Margrave de Brandenburg depuis 1266, jouant aux échecs avec sa première femme, épousée en 1262, la comtesse Heilwig von Holstein (1255-1305) en présence des musiciens de la cour. *Codex Manesse* ou *Grosse Heidelberger Liederhandschrift*, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Palm. Germ. 848, f. 13r. Le manuscrit, illustré au cours de la première moitié du XIV^e siècle, contient un recueil de poèmes et chansons d'amour (Minnesänger).

ISBN : 978-2-7084-0920-0

© Éditions A. et J. Picard, 2012

82, rue Bonaparte – 75006 Paris

Commercial@editions-picard.fr

LE PLAISIR DE L'ART DU MOYEN ÂGE

COMMANDE, PRODUCTION ET RÉCEPTION DE L'ŒUVRE D'ART

Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet

Picard

Sommaire

Avant-propos.....	17	À propos du « sépulcre » de Narbonne (v ^e siècle) <i>Anne-Bénédicte Mérel-Brandenburg</i> (<i>École du Louvre, Paris</i>).....	84
Préface de Pierre Toubert.....	19	Un sarcophage crittocristiano dell'isola di Ugljan (Preko) in Dalmazia <i>Nenad Cambi (Sveučilište u Zadru,</i> <i>University of Zadar)</i>	90
Homage d'Alain Erlande-Brandenburg.....	21	L'antico e il "disegno" della Riforma <i>Arturo Carlo Quintavalle (Università degli</i> <i>Studi di Parma)</i>	94
ENTRE ANTIQUITÉ ET MOYEN ÂGE			
Un corps athlétique au XII ^e siècle. À propos du codex 78 A 6 de Berlin et des Fonts baptismaux de Liège <i>Roland Recht (Collège de France)</i>	24	A Marble Throne from Esztergom with a View to the "Renaissance of the Twelfth Century" <i>Imre Takács (Iparművészeti Múzeum,</i> <i>Museum of Applied Arts, Budapest)</i>	108
Art « romain » et art « roman » : deux notions au miroir du Classicisme <i>Mario Denti (Université Rennes 2 Haute-</i> <i>Bretagne)</i>	32	L'arca en marbre des saints Maur et Eleuthère de Poreč (1247) <i>Pascale Chevalier (Université Blaise Pascal, Clermont-</i> <i>Ferrand 2) et Ivan Matejčić</i> (<i>École des Beaux-Arts de Rijeka</i>).....	115
Medieval Porphyry. The Subliminal Narratives of a Material <i>William Tronzo (University of California,</i> <i>San Diego)</i>	45	The Authority of Antiquity on Nicola Pisano's Pisa Baptistery Pulpit <i>Herbert L. Kessler (Johns Hopkins University,</i> <i>Baltimore)</i>	122
Deux points de vue sur la signification du décor monumental de l'église chrétienne dans l'Anti- quité et au Moyen Âge : Cyprien de Carthage (III ^e siècle) et Raban Maur (IX ^e siècle) <i>Éric Palazzo (Université de Poitiers, CESC,</i> <i>IUF)</i>	54	PROJET ET COMMANDE DE L'ŒUVRE D'ART	
Of Eyes and Dogs: a Late Roman Amulet from Butrint <i>John Mitchell (University of East Anglia,</i> <i>Norwich)</i>	61	Nouveaux regards sur la fondation de la collé- giale Saint-Denis à Liège <i>Jean-Louis Kupper (Université de Liège)</i>	132
Colonna e immagini: un rapporto complesso <i>Giuseppa Z. Zanichelli (Università degli Studi</i> <i>di Salerno)</i>	69	L'inscription de la fondation de l'abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard : réflexions sur un problème archéologique <i>Andreas Hartmann-Virnich (Université de Provence</i> <i>Aix-Marseille 1)</i>	140
La croix à cornes : à propos d'une survivance juive du sacrifice expiatoire dans l'art chrétien <i>Athanasios Semoglou (Université Aristote</i> <i>de Thessalonique)</i>	76	L'influence des commanditaires sur le programme iconographique : l'exemple de l'église de Yükseskli (Cappadoce) <i>Catherine Jolivet-Lévy (École Pratique</i> <i>des Hautes Études, Paris)</i>	149

La création artistique dans l'aire pyrénéenne à l'époque romane. Artistes et commanditaires <i>Emmanuel Garland (Association culturelle de Cuxa)</i>	159	La pala aurea di Cattaro <i>Nikola Jakšić (Sveučilište u Zadru, University of Zadar)</i>	237
L'image romane d'un donateur exemplaire <i>Bruno Boerner (Université de Rennes 2 Haute-Bretagne)</i>	169	Pittori oltralpini nel Veneto (xiv – prima metà del xv secolo) <i>Tiziana Franco (Università degli Studi di Verona)</i>	244
Suger et Saint-Denis <i>Alain Erlande-Brandenburg (Conservateur Général honoraire du Patrimoine)</i>	175	Donne negate: le artiste nel Medioevo <i>Giovanna Valenzano (Università degli Studi di Padova)</i>	252
Un papa francese a Napoli: un'immagine trecentesca di Urbano v identificata e le effigi dei fondatori di Sant'Eligio <i>Vinni Lucherini (Università degli Studi di Napoli Federico II)</i>	181	Sui contatti della Dalmazia con l'Italia gotica <i>Igor Fisković (Sveučilište u Zagrebu, University of Zagreb)</i>	258
Three Patrons for a Single Church: the Franciscan Friary at Keszthely <i>Béla Zsolt Szakács (Pázmány Péter Catholic University; Central European University, Budapest)</i>	193	Jelis die Kat alias Gilles le Cat, a Sculptor from Mons (Hainault) Working in Haarlem (Holland) <i>Elizabeth den Hartog (Universiteit Leiden)</i>	265
Jaume II promotor de les arts. La Capella de la Trinitat de la Seu de Mallorca <i>Tina Sabater (Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca)</i>	201	La désignation des artistes toulousains à la fin du Moyen Âge dans les sources manuscrites : cas des arts de la couleur, du bois et de la pierre <i>Jacques Dubois (Université de Toulouse 2 Le Mirail)</i>	274
Guillem Pujades, mercader i conseller del rei Martí, promotor d'una capella i d'un retaule a Sant Feliu de Guíxols <i>Maria Teresa Ferrer i Mallol (Departament d'Estudis Medievals, Consejo superior de investigaciones científicas, Barcelona)</i>	206	L'atelier du menuisier à Paris à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance <i>Agnès Bos (Musée du Louvre, Paris)</i>	283
ARTISTES, ARTISANS ET ÉCHANGES ARTISTIQUES		À PROPOS D'ARCHITECTURE RÉSIDENTIELLE ET D'URBANISME	
Portraiture and Artistic Interchange between Italy and France: a Case Study in the Illumination of a Printed Copy of Pliny the Elder's <i>Natural History</i> <i>Jonathan J. G. Alexander (Institute of Fine Arts, New York University)</i>	218	La casa del vescovo. L'episcopio di Torcello, la <i>domus</i> perduta accanto a Santa Maria Assunta e Santa Fosca <i>Michela Agazzi (Università Ca' Foscari di Venezia)</i>	292
Les Fonts de Liège et Renier de Huy. « <i>Fontes arte vix comparabili</i> » <i>Philippe George (Trésor de la Cathédrale de Liège)</i>	224	El palacio de Onda: un enigma para la historia de Al-Andalus en el siglo xi <i>Julio Navarro Palazón (Laboratorio de Arqueología y Arquitectura de la Ciudad, LAAC; Escuela de Estudios Árabes de Granada, EEA, CSIC)</i>	300

Un papa francese a Napoli: un'immagine trecentesca di Urbano v identificata e le effigi dei fondatori di Sant'Eligio

Vinni Lucherini (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Nella chiesa di Sant'Eligio a Napoli (in origine dedicata ai santi francesi Dionigi, Martino ed Eligio), innalzata a partire dal 1270 come luogo di culto annesso ad un ospedale fondato da una confraternita francese¹ (fig.1), sulla semicolonna orientale del pilastro composito situato proprio di fronte alla porta di ingresso (fig. 2), si distingue una pittura raffigurante un pontefice seduto in trono (fig. 3), vestito di una *cappa rubea* chiusa da una fibbia ovoidale, e dotato di un'aureola e di una tiara a tre corone le cui infule scendono fino alle spalle² (fig. 4). Il pontefice regge con la mano sinistra un dittico sul quale sono dipinte due teste nimbate i cui dati fisionomici riconducono agli apostoli Pietro e Paolo (fig. 5). Dal punto di vista stilistico, l'immagine si inserisce nell'ambito della tendenza figurativa post-giottesca che caratterizzò la pittura napoletana per buona parte del Trecento. Nonostante i colpi e le lacerazioni che la superficie pittorica ha subito³, e la perdita delle finiture che ne definivano le luci e le ombre, i tratti del volto dagli occhi allungati non sono così dissimili da quanto si vede, ad esempio, nella *Madonna col Bambino* del Museo di San Martino, vicina alle opere di Niccolò di Tommaso e datata agli anni 1375-1380 circa⁴.

Sebbene il pilastro di Sant'Eligio abbia raramente attirato l'attenzione degli studiosi, forse proprio per la sua difficile leggibilità, e malgrado che nel personaggio rappresentato sia stato riconosciuto o un santo vescovo o un papa Silvestro⁵, non ho alcun dubbio che il pontefice in trono sia da identificarsi con Urbano v, vale a dire Guillaume Grimoard (1310-1370), già abate

di Saint-Germaine a Auxerre e di Saint-Victor a Marsiglia, divenuto papa il 28 settembre del 1362. L'iconografia del dipinto napoletano corrisponde perfettamente, infatti, alle modalità con le quali questo papa fu effigiato subito dopo la sua morte⁶, a partire dal momento in cui si iniziarono a registrare in tutta Europa innumerevoli miracoli, che stimolarono una straordinaria devozione popolare e una conseguente capillare diffusione di immagini votive. L'allusione alle teste apostoliche, che ben presto si codificò come attributo distintivo di Urbano v, era finalizzata a richiamare alla memoria un evento che fin dal suo verificarsi si accreditò come il fatto più importante ed emblematico del suo pontificato.

L'ultimo giorno di aprile del 1367 Urbano v era partito da Avignone diretto sulle sponde del Tevere⁷. Il 20 maggio si era imbarcato a Marsiglia su una delle navi della flotta preparata dalla regina di Napoli, Giovanna d'Angiò, oltre che dai Veneziani, i Genovesi e i Pisani. Ai primi di giugno era giunto a Corneto, sulle coste laziali, il 9 giugno a Viterbo e il 16 ottobre finalmente a Roma, dove alla vigilia della festa di Tutti i Santi officiò nella basilica di San Pietro, cosa che non si verificava dal tempo di Bonifacio VIII. Il 1 marzo del 1368 si recò finalmente a San Giovanni in Laterano, che, danneggiata da un incendio nel 1361, era stata appena restaurata⁸. Il giorno successivo celebrò messa nel *Sancta Sanctorum*, l'antica cappella papale dove si custodivano le reliquie più preziose della Chiesa di Roma. Fu in questa circostanza che accadde l'episodio destinato a connotare la futura



Fig. 1: Napoli, Sant'Eligio, lato meridionale con portale d'ingresso (cl. D. Di Paolo).



Fig. 2: Napoli, Sant'Eligio, veduta interna dal lato meridionale (cl. D. Di Paolo).

iconografia del pontefice. Nel corso della funzione, infatti, Urbano v prese le teste degli apostoli Pietro e Paolo che si custodivano nell'altare maggiore della cappella e le mostrò solennemente al popolo di Roma, mettendo in scena una forma di *acclamatio* che si pose come una pubblica certificazione dell'autenticità di reliquie che per decenni erano rimaste celate agli occhi dei romani⁹. L'ostensione delle teste si prolungò peraltro attraverso una loro nuova sistemazione sulla tribuna di San Giovanni in Laterano, dove, incapsulate in pregiati contenitori metallici antropomorfi, le reliquie furono poste in un monumentale ciborio scolpito¹⁰. Le due commissioni, dei reliquiari e del ciborio, erano così strettamente collegate l'una all'altra e all'episodio dell'ostensione che, nelle rappresentazioni del papa, alle teste apostoliche si alterneranno pressoché indifferentemente i loro contenitori, reali o simbolici, e persino il ciborio.

Nelle biografie di Urbano v si narra che, una volta defunto il pontefice, si verificarono miracoli *ad corpus* prima a Saint-Martial ad Avignone (dove era stato sepolto), poi a Saint-Victor a Marsiglia (dopo la traslazione delle spoglie, nel 1372). Sebbene fin dal 1375 il re di Danimarca, Waldemar, avesse incalzato Gregorio xi ad intervenire, l'apertura della causa di canonizzazione cadde soltanto nel 1381, in pieno Scisma d'Occidente¹¹, e fu promossa dal papa avignonese Clemente vii (Roberto di Ginevra, eletto nel settembre del 1378), su richiesta dei re di Napoli Giovanna e Luigi d'Angiò¹², e di quelli di Francia Carlo v e poi Carlo vi. Le sollecitazioni alla canonizzazione da parte dei sovrani napoletani ebbero sostanzialmente lo scopo di "rivendicare al pontefice avignonese la santità del papato"¹³, di contro alle pretese del pontefice romano Urbano vi (il regnicolo Bartolomeo Prignano, eletto nell'aprile del 1378), che non a caso aveva scelto per sé il nome di un papa in odore di santità. L'ambiguità generatasi da questa situazione (della figura di Urbano v si appropriarono in effetti entrambi i contendenti al soglio pontificio) fece sì che persino le immagini del papa finirono con l'essere egualmente gradite ai seguaci dell'una e dell'altra parte in lotta.

In quegli anni, la fama delle guarigioni ottenute per intercessione di Urbano v raggiunse ogni angolo dell'Europa e le raffigurazioni (soprattutto pittoriche) del pontefice-santo si moltiplicarono

a vista d'occhio¹⁴. Di sicuro, ancora in pieno Seicento, Roma custodiva diverse testimonianze visive del culto di questo papa¹⁵, e sue effigi si trovano ancora oggi in varie parti della Penisola, soprattutto in contesti domenicani e francescani dell'Italia centro-settentrionale¹⁶. Ma anche il Mezzogiorno partecipò a questo fenomeno: oltre a quello di San Francesco ad Irsina (Matera)¹⁷, se ne conoscono soprattutto casi pugliesi, come Santa Croce di Andria o Santa Maria di Casaranello, per non citare che alcuni dei molti, corredati dell'attributo delle teste apostoliche, puntualmente studiati anche se mai inseriti in un'analisi complessiva sulla loro eccezionale diffusione nella regione¹⁸. Non è detto, peraltro, che indagini più capillari non conducano in futuro a ulteriori scoperte di immagini di Urbano v non ancora identificate come tali. È proprio questo il caso della pittura di Sant'Eligio.

La questione critica che investe l'Urbano v napoletano è particolarmente interessante, innanzitutto proprio perché finora non ci si era resi conto che la pittura sul pilastro costituiva appunto un ritratto di Urbano v, un dato non di poco conto, trattandosi ad oggi dell'unica testimonianza di quest'iconografia (e del culto ad essa congiunto) che si conservi nell'antica capitale del *Regnum Siciliae*.

Come ho già accennato e come vedremo meglio di qui ad un momento, i fondatori della chiesa di Sant'Eligio erano stati sicuramente dei francesi. Nulla quindi di più naturale che in una chiesa annessa ad un ospedale, destinato soprattutto ad accogliere e curare i francesi residenti a Napoli, si sia voluta porre in bella vista l'immagine di un papa, anche lui francese, i cui miracoli erano attestati in tutta Europa e persino nella stessa Napoli (secondo quanto emerge dalla documentazione del processo di canonizzazione).

Effigiare il papa-santo, responsabile di tante guarigioni, per riceverne autorevolezza, conforto ed eventuali miracoli, dovè sembrare ai francesi un gesto quasi obbligato, e non è da escludersi che questa pittura sia stata realizzata fin dall'inizio degli anni settanta, appena giunsero le prime voci dei miracoli. Certo non è possibile dire se a volerla fu un committente singolo che necessitava di un destinatario ultraterreno particolarmente potente al quale rivolgere una supplica di guarigione, o se



Fig. 3: Napoli, Sant'Eligio, pilastro a sinistra di fronte al portale d'ingresso (cl. M. Velo).



Fig. 4: Napoli, Sant'Eligio, pilastro con *Urbano v* (cl. M. Velo).

invece, più verosimilmente, furono i confratelli dell'ospedale in veste ufficiale a commissionare la pittura, in modo da mettere a disposizione dei francesi (e non solo) bisognosi di cure l'eventualità di una guarigione miracolosa. Come che sia, l'immagine di Urbano v fu realizzata in bella evidenza proprio di fronte all'ingresso principale, e questo non stupisce soprattutto se si riflette sulle parole usate nel 1382 dal postulatore della causa apostolica di canonizzazione di Urbano v, Pierre Olivier de Falgar, secondo il quale tanto grande era la devozione popolare che l'immagine del papa non ancora santo si trovava dipinta nella maggior parte delle chiese di Roma e di molte altre città, “*in locis eminentibus et patentibus*”, dove si verificava grande concorso di devoti e afflusso di donativi¹⁹. E anche se non si conoscono altre effigi napoletane del papa-santo, è estremamente significativo il dato ineludibile che l'unico ritratto superstite di Urbano v si sia conservato proprio nella chiesa di Napoli della quale è sicuramente attestata sia la fondazione francese, sia la finalità ospedaliera: la sola chiesa che, unendo in sé questi due elementi, ha fatto in modo, lungo tutto il corso della sua variegata storia, e malgrado il modificarsi delle sue funzioni²⁰, di preservare fino ad oggi l'immagine del papa francese dal quale potevano derivare auspicati miracoli.

C'è un altro elemento degno di interesse. Nella ricca letteratura erudita e periegetica napoletana di età moderna non c'è traccia di questa pittura. La cosa non è però così sorprendente come potrebbe sembrare, perché chiunque tra il Cinquecento e il Settecento si sia occupato di Sant'Eligio, ricostruendone la storia e le origini, si è soffermato esclusivamente su un'altra pittura, situata anch'essa su un pilastro posto proprio di fronte all'ingresso della chiesa, e strettamente connessa con il tema principe della narrazione, cioè la fondazione francese del complesso ospedaliero²¹.

Pietro de Stefano che per primo, a quanto mi consta, ne parlò poco dopo la metà del Cinquecento, scrisse che Sant'Eligio “fu fondata da tre francesi ne l'anno mille ducento settanta, quali appaiono depinti di sopra dove seder sogliono li mastri di detta chiesa, et proprio di fronte la porta maggiore. Et di sotto vi sta la sottoscritta iscrizione, quale fu estratta dali proprii privilegii, quando li fu concesso lo territorio da

re Carlo Primo. Inscrittione: *'Ioannes Doctum, Guliermus Burgundio, Ioannes Lions, Templum hoc cum/ Hospitio à fundamentis erexère./ Ann. M. CC. LXX'*. Che vol dire: 'Giovanni Dottum, Guglielmo Borgognone, Giovanni Lions hanno edificato questo tempio dagli fundamenti, con l'hospitale, nell'anno mille ducento settanta'²². Con queste parole l'erudito napoletano non solo accreditava la convinzione, poi invalsa nella storiografia posteriore, che a fondare nel 1270 la chiesa di Sant'Eligio fossero stati tre francesi, ma anche che questi personaggi, ben identificati con il loro nome e la loro provenienza (Autun, Borgogna, Lyon), si vedessero dipinti di fronte alla “porta maggiore”²³, in un luogo che doveva essere molto importante rispetto alla topografia dell'edificio, in quanto è lì che sedevano, a suo dire, i maestri della chiesa, i confratelli responsabili della gestione del complesso ospedaliero. Chi fossero questi tre francesi effigiati nella pittura non è detto da De Stefano, ma soltanto pochi anni prima Benedetto di Falco, senza fare alcun riferimento ai loro ritratti, aveva scritto che ad istituire l'ospedale di Sant'Eligio erano stati “tre cuochi di Carlo I”²⁴.

Alla fine del Cinquecento le effigi dei fondatori viste da De Stefano sono ancora attestate nella chiesa. Giovan Antonio Summonte, citando la già ricordata iscrizione, ribadì che Sant'Eligio “fu ridotta a perfezione dall'istessi tre francesi l'effigie dei quali si scorgono in pittura nel primo pilastro a sinistra della Chiesa, all'incontro della porta maggiore”²⁵. Qualche decennio più tardi, Cesare d'Engenio Caracciolo, precisando che il ritratto dei tre “cavalieri francesi, familiari di Carlo Primo Re di Napoli (ancorché altri dicono che fussero stati ministri della Cucina del Re)”, nel quale apparivano “con le lor insegne”, si vedeva “in pitture nel primo piliero d'incontro la porta maggiore”, trascrisse, oltre all'iscrizione, anche parte di un documento d'archivio, da lui datato 13 luglio 1270, nel quale il re Carlo I d'Angiò concedeva ai confratelli dei Santi Dionigi, Martino ed Eligio un terreno sito fuori dalle mura della città affinché potessero istituirci un ospedale per l'accoglienza dei poveri²⁶. Il testo di questo documento mi sembra corrispondere al regesto di un perduto documento del 2 luglio 1270, pubblicato nel 1939²⁷, nel quale pure non si fa alcun cenno ai tre personaggi il cui nome faceva da corredo alla pittura

sul pilastro di Sant'Eligio, ma si citano genericamente i confratelli destinatari della donazione.

Proprio nel corso del Seicento²⁸, alla duplice tradizione storiografica fino a quel momento determinatasi (a. il ritratto dei tre fondatori nel pilastro di fronte all'ingresso della chiesa, sulla sinistra; b. i tre fondatori identificati come nobili francesi, familiari del re Carlo I d'Angiò, o in alternativa come cuochi dello stesso sovrano) si aggiunse un dettaglio nuovo, ricco di implicazioni. Nella Vita dell'arcivescovo di Napoli Ayglerio (circa 1267-1281), l'erudito archivista Bartolomeo Chioccarello, nel commentare un documento da lui datato al 20 luglio 1270²⁹, nel quale Carlo I concedeva in dono, a tre nobili francesi, prefetti dalla cucina regia, un'area sulla quale edificare la chiesa e l'ospedale dei Santi Dionigi, Martino ed Eligio (verosimilmente il medesimo documento già ricordato più sopra, sia pure con l'inserzione della doppia qualifica di nobili e di cuochi che a Chioccarello derivava dall'erudizione cinquecentesca e primo seicentesca), mise in risalto anche un particolare fino a quel momento inedito, e cioè che i tre francesi, alla presenza di Ayglerio, si vedevano effigiati inginocchiati al cospetto di Carlo I seduto in trono, che consegnava loro il diploma di donazione del terreno sul quale edificare la chiesa: "*Habetur etiam in ea ecclesia vetustum icon, in quo eius templi erectionis ac consecrationis memoria continetur, in eo enim Regis in maiestate ac regali solio sedentis imago cernitur, atque sic legitur: 'Rex Carolus Primus 1270'. Ante Regis conspectum tres viri genuflexi habentur, quibus rex propria manu diploma tradit, in quo sic scriptum est: 'Nos Rex Karolus Primus concedimus prout petitis'. In calce vero genuflexorum nomina leguntur, nempe 'Iehan Dotun, Guyle Bourguegnon, Iehan de Lions'. Ante quoque regis presentiam, inter alios, archiepiscopus conspicitur pontificalis indumentis ornatus, et hoc scriptum legitur: 'Archiepiscopus Ayglerius'*"³⁰.

Nonostante, quindi, il documento relativo alla reale donazione di un suolo, nel 1270, da parte di Carlo I ad una confraternita francese, fosse ormai noto agli eruditi napoletani (sia pure con qualche svista nella datazione³¹), e nel documento non fossero menzionati i nomi dei singoli confratelli destinatari della donazione, l'immagine dei fondatori sul pilastro continuava a suggestionare la storiografia, producendo una confusione tra le due



Fig. 5: Napoli, Sant'Eligio, Urbano v, part. del volto del papa (cl. M. Velo).



Fig. 6: Napoli, Sant'Eligio, Urbano v, part. delle teste apostoliche (cl. M. Velo).

diverse tradizioni, quella documentaria e quella derivata dalla pittura, un'ambiguità destinata a riverberarsi fino ai nostri giorni, visto che ancora leggiamo di frequente che la documentata donazione di Carlo I fu indirizzata proprio ai tre personaggi i cui nomi ricorrevano nel dipinto sul pilastro.

Dalle parole di Chioccarello, però, emergeva bene anche il ruolo che nella fondazione di Sant'Eligio doveva aver sostenuto l'arcivescovo Ayglerio, pur egli francese. In questo caso, nella strategia narrativa del biografo degli arcivescovi di Napoli si era evidentemente reso necessario descrivere l'effigie di Ayglerio, che nessun altro prima di lui aveva illustrato, in modo da mostrare al lettore che l'intervento dell'arcivescovo era stato determinante nelle vicende fondative di Sant'Eligio, tanto quanto quello del re che aveva donato il terreno e dei confratelli che l'avevano ricevuto. Anche in questo caso, quindi, la descrizione di un'immagine dipinta era direttamente funzionale al discorso testuale.

Nel corso del Settecento, Sant'Eligio fu poi interamente "rinnovata ed abbellita", dopo l'incendio scoppiato il 22 luglio del 1781 a causa dei fuochi d'artificio esplosi per la festa della Madonna del Carmine, ma da un autorevole osservatore, Giuseppe Sigismondo, veniamo a sapere che a quella data i ritratti dei fondatori, "alla meglio ritoccati", erano stati già tolti dalla loro collocazione originaria e spostati, all'incirca nel 1771, nella stanza del Razionale del Banco che occupava l'antico ospedale di Sant'Eligio. Sigismondo non solo li vide nella nuova collocazione, ormai staccati dal pilastro dove si erano trovati per secoli, ma riportò anche sia l'iscrizione fatta fare da Ferdinando IV di Borbone, sovrano di Napoli e di Sicilia, nel xxv anno del suo regno, che lì, nella medesima stanza, si trovava insieme alle pitture, sia l'iscrizione che lo stesso sovrano aveva fatto realizzare al momento del trasferimento di quelle stesse pitture, e che l'erudito poteva ancora vedere accanto alla porta della chiesa. Dalla seconda delle due epigrafi si desume che, insieme ai ritratti dei fondatori, Ferdinando IV aveva fatto trasportare anche la loro sepoltura³².

Circa un secolo dopo, Giovanni Battista Chiarini scriveva che le pitture effigianti i fondatori si trovavano nella Sala del Governo

dell'ospedale, ed erano state lì sistemate per volontà dello storico Scipione Volpicella, che era allora uno dei governatori³³. Gennaro Aspreno Galante, nella sua *Guida sacra* edita nel 1872³⁴, annotò a sua volta che in una sala dell'antico ospedale si conservavano "i ritratti originali e contemporanei, che prima erano in chiesa, dei tre fondatori; [questi] furono rozzamente ritoccati coll'epigrafe che segna l'epoca della fondazione, con caratteri dell'epoca del restauro, cioè (*Ioannes Dottun, Gugliel(mu) s Burgundio et Ioannes/ Lions templum hoc cum hospitio al fundamentis exerunt anno Domini MCCLXX*)"³⁵. E una notizia di analogo tenore fu data da Gaetano Filangieri, nel 1885, secondo il quale "le immagini con i nomi e le insegne di questi tre fondatori un tempo si vedevano dipinte a muro nella chiesa; ora però sono state trasportate nel Conservatorio, e poste nella Sala del Governo"³⁶.

In una comunicazione alla *Séance* della Société des Antiquaires de France tenutasi il 6 giugno del 1877, Jules Quicherat riferiva di essere entrato per caso in Sant'Eligio, durante un soggiorno a Napoli, mentre stava lasciando la città, dal momento che l'edificio si trovava in una zona nella quale gli stranieri non si recavano mai (la chiesa lo aveva colpito perché il suo portale costituiva un'opera francese, "le seul de ce genre [...] rencontré[e] en Italie")³⁷. Nel citare la seconda iscrizione di Ferdinando IV, Quicherat puntualizzava che, nel corso dei lavori del 1771, le tombe dei fondatori sormontate dalle loro statue e da un "dais d'architecture" erano state trasferite in un appartamento al piano superiore dalla sala capitolare del complesso, dove al momento della sua visita ancora si conservavano. Circa due decenni più tardi, Camille Enlart, omettendo qualsiasi cenno a queste tombe delle quali null'altro sappiamo, scrisse che i ritratti dei fondatori, da lui datati al tardo Quattrocento (senza alcuna giustificazione archeologica o documentaria, ma forse sulla base del punto di stile o del carattere dell'iscrizione), erano stati da poco portati nell'ospedale di Sant'Eligio, aggiungendo che erano stati staccati e restaurati già nel Settecento, durante il rifacimento della chiesa (giudicato "œuvre abominable")³⁸.

Enlart si era inoltre reso conto che la tradizione erudita e quella documentaria avevano seguito

percorsi in parte diversi, e che dei tre nomi ricordati dagli scrittori napoletani come iscritti sulla pittura non vi era alcuna traccia nei documenti angioini relativi alla fondazione del sito. Lo studioso francese suggeriva però di riconoscere quei personaggi nel “Johannes de Autolio”, un uomo d’armi, menzionato in un documento del 1280 (Reg. ang. 37, f. 58b); nel “Gui le Bouerguignon, domestique de l’hôtel, page de la cuisine”, menzionato nel 1278 (Reg. ang. 225, f. 297b); e nel “Johannes de Lionne”, menzionato nel 1283 (Reg. ang. 46, f. 49)³⁹, una proposta interessante, ma che non trova conferma né nel documento del 2 luglio 1270 relativo alla donazione del suolo, né nel documento, datato al 30 luglio 1272, di recente pubblicato per esteso, nel quale quattro “*confratres seu magistri confraternitatis ecclesie et hospitalis Sanctorum Eligii, Dionisii et Martini*”, cioè *Simon francigena* detto *de Apulia*, *Binectus francigena* detto *de Sancto Iusto*, *Purus francigena* detto *Cocus* e *Iohannes francigena* detto *de Aguno*, assistiti da altri tre confratelli pure francesi, “definiscono diritti e doveri della loro istituzione nei confronti della Chiesa napoletana, rappresentata dall’arcivescovo Ayglerio”⁴⁰. Anche questa seconda testimonianza dimostra che i nomi un tempo visibili nel dipinto sul pilastro non corrispondono in nulla a quelli attestati nella documentazione d’archivio ad oggi nota sul complesso ospedaliero, e se è vero che uno dei firmatari del documento del 1272 è indicato come “*Cocus*”, forse proprio per la sua attività di cuoco, allo stato attuale delle nostre conoscenze resta di fatto inspiegabile da dove derivino i nomi della pittura sul pilastro. Non c’è dubbio però che proprio da questo documento emerga un intervento di Ayglerio ben più decisivo di quanto si potesse pensare, e a questo riguardo mi pare particolarmente eloquente la seguente espressione che ricorre quasi all’inizio del lungo testo: “*hospitalis et ecclesia de voluntate domini Aigerii venerabilis archiepiscopi Neapolitani ac etiam ex largicione suprascripti domini nostri regis per nos et confratres ipsos de novo constructe et edificate sunt*”⁴¹.

Torniamo allora al ritratto di Urbano v. Delle pitture dei fondatori si sono ormai perse le tracce da circa un secolo, e non siamo in grado di dire se oggi giacciono ben custodite in una collezione privata o se andarono distrutte per un terremoto, una

guerra, o solo per disinteresse. Ma se mettiamo a confronto le descrizioni cinque-seicentesche con lo stato attuale dei luoghi, ci rendiamo conto che il pilastro proprio di fronte alla porta, sulla sinistra, sul quale gli eruditi napoletani vedevano la pittura celebrativa della fondazione, potrebbe essere lo stesso pilastro sul quale oggi si vede l’effigie di Urbano v, il primo a sinistra appunto di fronte alla porta principale della chiesa. A questo riguardo vorrei precisare che la porta a cui si fa riferimento nelle fonti di età moderna deve necessariamente corrispondere all’ingresso posto a sud dell’edificio (fig. 1), il cui portale conserva ancora l’originaria decorazione scultorea gotica e dal quale ancora oggi si accede alla chiesa. Quest’ingresso dovrà essere utilizzato per tempo come accesso principale allo spazio consacrato, e gli eruditi moderni di sicuro è a questo che si riferiscono quando parlano di “porta maggiore” della chiesa, perché l’altra porta, situata ad ovest in asse con l’abside orientata, fu definitivamente occlusa, già nel primo decennio del Cinquecento, per l’allestimento di una cappella di patronato privato (della corporazione dei Lanii, i Macellai), e non è da escludersi che a quella data fosse già stata murata (oggi non è assolutamente più leggibile neanche dall’esterno, essendo nascosta dalle case che si addossano alla fabbrica di Saint’Eligio). Sembrerebbe quindi di poter dedurre che il ritratto di Urbano v e quello dei fondatori si trovassero vicini, ma in che modo e quanto vicini?

Nella storiografia di età moderna si legge che le effigi dei tre francesi erano dipinte “nel pilastro”, e solo Chioccarello usa la parola “*icon*” per definire la pittura dei fondatori. Ammesso che, a rigor di logica, tutti si stiano riferendo alla medesima opera, delle due l’una: o si trattava di un pannello applicato, appeso, al pilastro, o si trattava, come mi sembra più verosimile sulla base delle testimonianze testuali e del lessico usato dagli eruditi napoletani, di una pittura murale che doveva seguire la curvatura della semicolonna, così come avviene per l’Urbano v.

Resterebbe allora da chiedersi se le due pitture non siano state realizzate nel corso della stessa campagna decorativa, sulle semicolonne del medesimo pilastro, allo scopo da un lato di celebrare il papa francese al quale supplicare la concessione di miracoli, e dall’altro di solennizzare le origini francesi

del sito, in un momento ormai distante più di un secolo dalla donazione del 1270. Ma la presenza dell'iscrizione con i nomi, attestata in tutte le fonti moderne, crea un problema a questo riguardo, perché dovremmo ammettere che nell'ottavo decennio del Trecento, quando dov'essere eseguito il ritratto di Urbano v, non si conservasse già più memoria di chi fossero stati i veri fondatori della chiesa, cioè i confratelli nel loro insieme.

Si potrebbe allora ipotizzare che le due immagini di Urbano v e dei fondatori abbiano costituito il risultato di due distinte campagne decorative: l'una, l'Urbano v, nata, subito dopo la morte di questo papa, sulla spinta di finalità devozionali dai risvolti miracolistici; l'altra, i fondatori, nata diverso tempo più tardi (certo prima di quel 1560 nel quale è per la prima volta descritta insieme alle iscrizioni), con la volontà di esaltare la fondazione del complesso ospedaliero attraverso le effigi dell'arcivescovo Ayglerio (a voler dar credito a Chioccarello) e di tre francesi, non altrimenti documentati, i cui nomi forse richiamavano i nomi di confratelli di Sant'Eligio loro discendenti⁴².

Non si può neanche ignorare, però, un altro elemento che è necessario chiamare in causa in questa indagine, e cioè che le iscrizioni con i nomi dei tre personaggi potrebbero benissimo essere

state aggiunte molto più tardi rispetto alla realizzazione, contemporanea, delle due pitture sulle semicolonne del pilastro. Faccio osservare a questo proposito che diversi commentatori parlano di ritocchi ai quali la pittura dei fondatori era stata sottoposta, e non si può dunque escludere che una sia la datazione da attribuirsi alla pittura (nella quale, tra l'altro, Chioccarello sembra indicare che alla presenza del re Carlo I non ci fossero solo i tre fondatori e Ayglerio⁴³), e altra la cronologia delle iscrizioni registrate nel Cinquecento. Si spiegherebbe così l'incongruenza tra i nomi che appaiono nelle iscrizioni e quelli attestati nei documenti, e potremmo in tal modo recuperare l'ipotesi che il pilastro sia stato decorato in un'unica campagna, tutta tesa ad esaltare visivamente i legami con la madre-patria dei confratelli di Sant'Eligio.

Quel che mi appare chiaro è che l'identificazione di Urbano v ci consente finalmente di stabilire che anche la Napoli angioina, capitale del *Regnum Sicilia*, partecipò per tempo alla promozione del culto per il papa francese ritenuto santo ben prima della canonizzazione, e lo fece non a caso in una chiesa voluta da un arcivescovo francese e costruita su un suolo donato da un re francese ad una confraternita francese.

NOTES

1. Sulla fondazione di Sant'Eligio, il suo legame con il re Carlo I d'Angiò (che donò il suolo per la costruzione) e il contesto sociale ed economico francese nel quale nacque, si veda il saggio di G. VITOLO, "L'ospedale di S. Eligio e la Piazza del Mercato", in ID. e R. DI MEGLIO, *Napoli angioino-aragonese. Confraternite ospedali dinamiche politico-sociali*, Salerno, 2003, p. 39-145, che ad oggi costituisce la ricerca più aggiornata su questa tematica.

2. La medesima quadrettatura che connota la tiara di questo personaggio si riscontra, ad esempio, nella statua sepolcrale di Onorio IV all'Aracoeli, nell'affresco raffigurante Celestino V in Sant'Onofrio sul Morrone, o nella statua della tomba di Benedetto XI in San Domenico a Perugia: cf. G. B. LADNER, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*. II. *Von Innocenz II. zu Benedikt XI*, Città del Vaticano, 1970, in part. p. 314-317, e tavole corrispondenti. In analoghe forme, ma

con una sola corona, la tiara quadrettata si vede anche nell'affresco di Santa Maria della Croce a Casaranello: cf. *infra*, note 17 e 18.

3. La chiesa fu pesantemente danneggiata durante la Seconda guerra mondiale: cf. E. LAVAGNINO, *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, Roma, 1947, p. 66-67. Allo stato attuale, la superficie dipinta del pilastro ricopre la semicolonna per una larghezza media di 68 cm. e un'altezza di poco più di 170 cm.

4. Sulla quale cf. F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma, 1969, cap. VII, in part. tav. VII-85, fig. 115.

5. Un accenno a questo dipinto con l'identificazione "Santo vescovo" e una datazione alla seconda metà del Trecento può leggersi nell'aggiornamento a G. A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, a cura di

- N. Spinosa, Napoli, 1985, gior. VIII, p. 204, nota 68; e in *Napoli sacra. Guida alle chiese della città. IX itinerario*, a cura della Soprintendenza per i Beni artistici e storici, Napoli, 1994, p. 555 e fig. 118; G. VITOLO, "L'ospedale di S. Eligio", cit., p. 92-94, ha individuato invece nell'immagine sul pilastro di Sant'Eligio un ritratto del papa Silvestro, lo ha datato agli anni venti del Trecento, giustificando la sua realizzazione con motivazioni politiche ("un'immagine simbolo della superiorità del papa sull'imperatore", che non a caso sarebbe stata dipinta "nel posto più visibile della chiesa"), e ha ipotizzato che nella parte perduta della decorazione del pilastro vi fosse dipinto anche l'imperatore Costantino.
6. M. BALMELLE, "Iconographie du pape Urbain v", *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1964, p. 85-86; G. KASTER, "Urbain v", in *Lexicon der christlichen Iconographie*, VIII, 1976, p. 516; *infra*, nota 16.
7. L. VONES, *Urban v. (1362-1370). Kirchenreform zwischen Kardinalskollegium, Kurie und Klientel*, Stuttgart, 1998.
8. G. ROHAULT DE FLEURY, *Le Latran au Moyen Âge*, Paris, 1877; P. LAUER, *Le Palais de Latran. Étude historique et archéologique*, Paris, 1911.
9. Nelle biografie di Urbano v, il racconto riguardante l'esposizione delle teste e la loro enfaticizzazione attraverso i nuovi reliquiari è narrato in maniera pressoché analoga, sia pure con delle varianti importanti ai fini della ricostruzione della vicenda: *Pontificum Romanorum qui e Gallia oriundi [...], opera et studio Francisci BOSQUETI Narbonensis*, Parisiis, 1632, p. 170; J.-H. ALBANÈS, *Abrégé de la vie et des miracles du bienheureux Urbain v [...]*, Paris, 1872, p. 21; G. MOLLAT, *Étude critique sur les Vitæ Papparum Avenionensium d'Etienne BALUZE*, Paris, 1917, I, p. 349-414; *Le Liber Pontificalis*, texte, introduction et commentaire par l'abbé L. DUCHESNE (I ed. 1886-1892), Paris, 1981, II, p. 494; per una sintesi delle testimonianze coeve, cf. A. MONFERINI, "Il ciborio lateranense e Giovanni di Stefano", in *Commentari*, 13, 1962, p. 182-212. Per ragioni di spazio, ometto qui sia la discussione delle fonti testuali medievali, che pure sarebbe fondamentale per la comprensione delle differenze iconografiche delle immagini di Urbano v, sia l'analisi della letteratura erudita di età moderna, limitandomi a ricordare G. M. SORESINO, *De capitibus sanctorum apostolorum Petri et Pauli in Sacrosancta Lateranensi Ecclesia asservatis opusculum*, Romae, 1673; e [F. CANCELLIERI], *Memorie istoriche delle sacre teste de' santi apostoli Pietro e Paolo [...]*, Roma, 1806.
10. Che il ciborio fosse opera dell'architetto e scultore senese Giovanni di Stefano lo si era dedotto fin dall'Ottocento da un documento di Urbano v nel quale questo personaggio è menzionato come responsabile dei lavori alla fabbrica di San Giovanni in Laterano (A. MONFERINI, "Il ciborio lateranense", cit., nota 33). L'iscrizione che un tempo si vedeva sui reliquiari assegnava la loro esecuzione al senese Giovanni di Bartolo: E. Müntz, *Giovanni di Bartolo da Siena orafa alla corte di Avignone nel XIV sec.*, Firenze, 1888 (estratto da "Archivio Storico Italiano", v, 2, 1888).
11. Mi limito a rinviare a *Genèse et débuts du Grand Schisme d'Occident (1362-1394)*. Actes du colloque international du CNRS (Avignon, 1978), Paris, 1980; P. PAVAN, *Entre Rome et Avignon. Une histoire du Grand Schisme (1378-1417)*, Paris, 2009.
12. N. ROTHBART, *Urban VI und Neapel*, Berlin, 1913; G. GALASSO, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese (1266-1494)*, Torino, 1992, p. 218-227; G. VITALE, *Nobiltà napoletana dell'età durazzesca*, in *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du Moyen Âge*. Actes du colloque (Angers, Saumur, 1998), Roma, 2000, p. 363-421, in part. p. 367 e nota 10.
13. R. RUSCONI, *Santo Padre. La santità del papa da San Pietro a Giovanni Paolo II*, Roma, 2010, p. 158.
14. H. DENIFLE, "Zur Geschichte des Cultes Urbans v", *Archiv für Literatur und Kirchengeschichte des Mittelalters*, 4, 1888, p. 349-352; A. VAUCHEZ, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Roma, 1981, p. 99-120; R. RUSCONI, *Santo Padre*, cit., p. 155-168.
15. J. OSBORNE, "Lost Roman Images of Pope Urban v (1362-1370)", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54, 1991, p. 20-32; C. BOLGIA, "Cassiano's Popes rediscovered: Urban v in Rome", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65, 2002, p. 562-574.
16. Sull'iconografia di Urbano v, sia con le teste apostoliche sia senza, cf. G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Firenze, 1952, col. 993-994, fig. 1117 (303a), 1118 (303b); ID., *Iconography of the Saints in Central and South Italy Schools of Painting*, Firenze, 1965, col. 1107-1108, fig. 1291 (393b); ID., *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze, 1978, col. 1005-1009, fig. 1294 (302a); ID., *Iconography of Saints in the painting of North Western Italy*, Firenze, 1985, col. 647-648, fig. 916 (231a). Oltre agli esempi elencati da Kaftal, si ricordi anche l'iniziale miniata del messale avignonense Bibl. Calvert ms. 136 (V. LEROQUAIS, *Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques en France*, II, Paris, 1924, p. 324-325), e il ritratto del

papa sulla sua sepoltura in Saint-Martial ad Avignone, ora nel Musée du Petit Palais (E. MÜNTZ, "La statue du papa Urbain v au Musée d'Avignon", *Gazette archéologique*, 9, 1884, p. 98-104; J. GARDNER, *The tomb and the tiara. Curial tomb sculpture in Rome and Avignon in the later Middle Ages*, Oxford, 1992, p. 151-152). Il papa fu rappresentato anche da Andrea Bonaiuti nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella: R. OFFNER, K. STEINWEG, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Section 4. vi. Andrea Bonaiuti*, New York, 1979, p. 36-43. La preponderanza numerica delle immagini di Urbano v in ambiente domenicano è stata rilevata da J. Osborne, "Lost Roman Images", cit., p. 29, che l'ha spiegata a partire dal fatto che il papa si era molto interessato alle reliquie di Tommaso d'Aquino, da lui traslate a Tolosa nel 1368. Una consistente serie di immagini di Urbano v è stata messa in luce da L. ANDERGASSEN, "Santo subito: spätmittelalterliche Kanonisationspropaganda am Beispiel des Papstes Urbans V. (1362-1370) in Italien", in *Iconographia cristiana. Festschrift für Pater Gregor Martin Lechner OSB zum 65. Geburtstag*, Regensburg, 2005, p. 103-123, ma si vedano anche L. HADERMANN-MISGUICH, "Images jumelles d'Urbain v et de Thomas d'Aquin (?) à Santa Maria Maggiore di Ninfa", in *Studi in memoria di Giuseppe Bovini*, Ravenna, 1989, I, p. 297-306; G. WOLF, "Il corpo del papa e il volto di Cristo: un affresco di Urbano v in San Francesco in Terni", *Iconographica*, VI, 2007, p. 109-114, dove Urbano v benedicente, che tiene con la sinistra le effigi degli apostoli, è accompagnato da un volto di Cristo allusivo al Salvatore lateranense (sulla tavola del Salvatore, tuttora conservata sull'altare maggiore del *Sancta Sanctorum*, oltre che sulle teste degli apostoli Pietro e Paolo, mi si consenta di riviare da ultimo a V. LUCHERINI, "Gervasio di Tilbury, Giraldo di Barri e il Salvatore lateranense: una nuova proposta interpretativa sulla funzione delle teste tagliate", *RolsA, Rivista online di Storia dell'Arte. Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università di Roma "La Sapienza"*, 12, 2009, p. 7-32). L'elenco delle immagini di Urbano v è destinato ad allungarsi se si tiene conto delle testimonianze testuali (cf. R. RUSCONI, *Santo padre*, cit., in part. p. 165), tra le quali ricordo almeno G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e archi tettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. BETTARINI e P. BAROCCHI, Testo, II, Firenze, 1967, p. 187, che nella *Vita di Pietro Cavallini pittore romano*, scrisse che tra "le figure ch'è fece in S. Marco detto di Fiorenza fu il ritratto di papa Urbano Quinto con le teste di S. Pietro e S. Paolo di naturale, dal qual ritratto ne ritrasse fra' Giovanni da Fiesole quello che è in una tavola in S. Domenico pur di Fiesole".

17. M. NUGENT, *Affreschi del Trecento nella Cripta di S. Francesco ad Irsina*, Bergamo, 1933, p. 25-26. Irsina, l'antica Montepeloso, si trovava nella provincia ecclesiastica di Acerenza. Il futuro Urbano vi, Bartolomeo Prignano, era stato nominato arcivescovo di Acerenza proprio da Urbano v, nel 1363, e vi era rimasto fino al 1377, quando Gregorio xi lo aveva trasferito a Bari. Signore di Montepeloso in quegli anni era il duca d'Andria Francesco del Balzo, la cui moglie, Margherita, era figlia del principe angioino Filippo di Taranto. Nugent collegava la realizzazione delle pitture della cripta alla committenza della famiglia Del Balzo.

18. M. BERGER e A. JACOB, *La chiesa di S. Stefano a Soletto. Tradizioni bizantine e cultura tardogotica*, Lecce, 2007, p. 87, 95. La presenza di ritratti di Urbano v sulle pareti delle chiese rupestri di Sant'Antonio Abate a Massafra e San Vito Vecchio a Gravina, della Cripta della Croce ad Andria, oltre che di San Francesco ad Irsina, attesterebbero quanto la famiglia Del Balzo Orsini fosse devota al pontefice in odore di santità, e questo sia da parte del ramo dei Principi di Taranto che da quello dei Duchi di Andria: cf. A. CASSIANO e B. VETERE (a cura di), *Dal Giglio all'Orso. I principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*, Lecce, 2006. Di recente M. S. CALÒ MARIANI, "Il culto dei Santi sulle vie dei pellegrini e dei crociati", in *I Santi venuti dal mare. Atti del convegno internazionale (Bari, Brindisi, 2005)*, Bari, 2009, p. 291-324, in part. p. 299-300, ha aggiunto agli esempi pugliesi già noti un affresco nella chiesa francescana di Lucera e una statua lignea policroma nella chiesa matrice di Castelnuovo della Daunia.

19. J.-H. ALBANÈS, *Abrégé de la vie*, cit., p. 377.

20. Sui cambiamenti d'uso che si verificarono a partire dal periodo vicereale, cf. la bibliografia citata *infra*, note 34 e 36.

21. Per ragioni di spazio, sintetizzerò nel testo soltanto alcune delle testimonianze erudite di cui disponiamo.

22. P. DE STEFANO, *Descrizione dei luoghi sacri della città di Napoli [...]*, Napoli, 1560, f. 40v-41r.

23. Che attraverso dei ritratti si comprovasse la committenza di un edificio era procedimento comune alla storiografia napoletana cinquecentesca. Basti pensare soltanto a come la Cattedrale di Napoli, prima della pubblicazione, da parte di Giovan Antonio Summonte, dei documenti d'archivio relativi al re Carlo ii d'Angiò e ai suoi pagamenti per la costruzione, fosse sempre stata attribuita ad un intervento del re Carlo i, proprio sulla base del fatto che vi si conservava una scultura ritenuta un ritratto di questo re: cf. V. LUCHERINI, *La Cattedrale di Napoli. Storia*,

architettura, storiografia di un monumento medievale, (Collezione de École française de Rome, 417) Roma, 2009, p. 238-248.

24. B. DI FALCO, *Descrizione dei luoghi antichi di Napoli [...]*, Napoli, 1549, p. 47.

25. G. A. SUMMONTE, *Historia della Città e del Regno di Napoli [...]*, II, Napoli, 1601, p. 265.

26. “Cagione della fondazione di questa chiesa fu ch’essendo spenti in Napoli per le continue guerre molti spedali, ove i poveri infermi e particolarmente i forastieri potessero nelle lor infermità governarsi, per questo molti cittadini, e francesi illuminati dallo Spirito Santo, nel 1270 fecero una confraternita per stabilir lo Spedale sott’ il titolo di tre gloriosi santi, cioè San Dionigio vescovo d’Atene e martire, Martino vescovo di Turone et Eligio vescovo di Noioni”: C. D’ENGENIO CARACCILO, *Napoli sacra [...]*, Napoli, 1623, p. 439-440.

27. *Gli atti perduti della Cancelleria angioina transunti da Carlo de Lellis*. I. Il regno di Carlo I, a cura di B. MAZZOLENI, I, Roma, 1939, p. 98-99: “*Confratribus beatorum Dionisii, Martini et Eligii episcoporum, concessio platee posite extra civitatem Neapolitanam, iuxta Portam Novam ipsius civitatis et iuxta locum ubi forum singulis hebdomadis celebratur, que a parte occidentis habet fossatum muri eiusdem civitatis ubi eadem porta consistit, a parte meridiei sunt vie publice, a parte orientis campum publicum ubi fit mercatum predictum et a parte septentrionis partim terre monasterii Sancti Severini et partim viam publicam [sic], ut in ipsa platea ecclesiam et hospitale ad honorem predictorum sanctorum construant pro recipiendis pauperibus confluentibus ad hospitale predictum, et promittimus etiam eisdem confratribus quod si hospitale Sancti Iohannis Hierosolimitani Neapolis ius aliquod in eadem platea se habere probaret, nos eidem hospitali Sancti Iohannis id resarciri*” (Registro angioino 1269 s, f. 172).

28. Ricordo che nell’anonimo catalogo seicentesco pubblicato da S. D’ALOE, *Catalogo di tutti gli edifizii sacri della città di Napoli*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, VIII, 1883, I, p. 111-152; II, p. 287-315, in part. p. 288, anche si legge: “Questi tre fondatori si veggono sin’hoggi dipinti in un pilastro della chiesa [di Sant’Eligio] per contro la porta maggiore”, e che C. CELANO, *Notizie del bello, dell’antico e del curioso della città di Napoli [...]*, Napoli, 1692, gior. IV, p. 127, pure scrisse che “in un pilastro che sta dirimpetto alla porta maggiore vi si veggono gl’antichi ritratti de’ già detti tre fondatori”.

29. Nei suoi *notabilia*, Chioccarello diceva il documento appartenente al Registro angioino 1269, f. 162,

ma forse confondeva il giorno del mese (20 al posto di 2) e il numero di foglio del registro (162 invece di 172): B. CHIOCCARELLO, *Antistitum præclarissimæ Neapolitanæ Ecclesiæ catalogus [...]*, Napoli, 1643.

30. *Ibid.*, p. 178 (curioso che l’erudito riporti i nomi dei fondatori in francese, mentre nelle altre fonti di età moderna sono sempre citati in latino).

31. Cf. G. VILOLO, “L’ospedale di S. Eligio”, cit., p. 66-67 e nota 62.

32. G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, II, Napoli, 1788, p. 177-178 (per la prima iscrizione); p. 179-180 (per la seconda): “*Ferdinandi IV. Neapolis/ & Siciliae Regis A. P. F. V. P. P./ Regni faustissimo anno XXV./ post ampliatur, adamussim/ ornatumq. D. O. M. Templum/ ampliandas ornandas muniendasq. Aedes/ adversus furum ingeniosam audaciam/ ferratis foribus teretibus/ clathris dadaleisq. seris/ post ingens alia in mensal/ patratum furtum/ adversus incendii vim solidis fornicibus/ sine ulla contignatione/ ablatis subdialibus picatis tabulatis/ nupero nocturno incendio moniti/ incertum casu an furum dolo/ Fori magni mapalia absument/ quo estinguendo et hinc/ averrucandol tota a Ministris insudatum nocte/ expensis Regia auctoritate/ Quadragies H. S./ sed aucto meritoris ab officinis censul/ V. viri pecunie administrandæ et æconomiel/ a Rege Prefectil/ curaverunt iidemq. Probaverunt*” (iscrizione vista da Sigismondo nella stanza del Razionale). “*Ferdinandi Caroli F. Philippi N./ Ludovico M. Abn./ Neapolis ac Siciliae Regis A. P. F. P. P. Regni/ ann. XIII./ Sacram hanc Aedem D. Eligio sorte dicatam/ a Johanne Augustodunensi Guglielmo Burgundo/ Johanne Lugdunensi equitibus ac familiaribus/ Caroli I. isto solum inde Carolo F. fundos dantibus/ a fundamentis cum Nosocomio erectam/ ann. MXXLXX./ temporum injuria post D. annos/ undique fatiscentem/ gothicamque architecturam præ se ferentem/ relicto ob venerandam antiquitatem vestibulo/ translatis cum Epigraphe ac Tectoriol/ grate memoria causa in superius conclave/ piorum fundatorum imaginibus/ pro sodalium pro festo die sacris conventibus/ quum negociis addictum locum prius occuparent/ proque Sanctimonialium Eucharistico convivio/ & sepultura abnormi adium parte desecta/ in ampliorem elegantioremq. formam/ pecunia ad res sacras destinata redigendam/ repudiato quod ea par non esset/ sumptuosiori typos Patronus ac IV. viri a Rege delegatis/ seorsim peculiis ac pecunia/ trapezítica pignortitiaque administrandis/ Sacerdotum conlegio asceterio nosocomio regendis/ curaverunt iidemque probaverunt*”. Dalla sequenza dei fatti narrati, poiché prima di questa trascrizione l’erudito aveva illustrato la tradizione locale in base alla quale i cavalli malati si facevano girare intorno alla chiesa, e una volta che fossero guariti si inchiodavano i ferri “alla porta del Tempio”, si

potrebbe ipotizzare che l'iscrizione si trovasse all'esterno dell'edificio. L'intervento di Ferdinando IV nei confronti dei ritratti dei fondatori costituisce un interessante e misconosciuto episodio di attenzione settecentesca e borbonica alle memorie medievali della città.

33. *Notizie del bello dell'antico e del curioso [...] per cura del Cav. Giovanni Battista CHIARINI*, IV, Napoli, 1859, p. 225.

34. G. A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli, 1872, p. 295-296, dove si ricorda che in un'altra sala dell'ex ospedale vi erano (dipinte, o semplicemente custodite?) le copie di quattro diplomi regi, del 12 luglio 1270 (*sic*), 10 agosto 1360, 26 febbraio 1416 e 2 marzo 1443.

35. Galante ricorda un restauro della chiesa compiuto da Orazio Angelini nel 1836, notizia di frequente ripresa, ma C. N. SASSO, *Storia dei monumenti di Napoli e degli architetti che li edificavano dal 1801 al 1851*, II, Napoli, 1858, p. 225-236, nel suo profilo di quest'architetto, ne tace.

36. G. FILANGIERI, *Documenti per la storia le arti e le industrie delle provincie napoletane*, III, Napoli, 1885, p.157.

37. Pubblicata nel *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1877, p. 143-145. Su Quicherat, da ultimo, cf. J.-M. LENIAUD, *Projecteur sur une zone d'ombre dans l'histoire de l'histoire de l'art médiéval. Le cours inédit d'archéologie médiévale de Jules Quicherat (1814-1882)*, in R. RECHT et al. (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, Paris, 2008, p. 47-68, 506-509.

38. C. ENLART, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris, 1894, p. 23 (su Enlart, da ultimo, cf. V. PAPA MALATESTA, *Émile Bertaux tra storia dell'arte e meridionalismo: la genesi de "L'art dans l'Italie meridionale"*, (Collection de École française de Rome, 380) Roma, 2007, p. 61-64). Diversamente, L. ENDERLEIN, *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266-1343*,

Worms am Rhein, 1997, p. 24, p. 136 e nota 168, discutendo dell'iconografia del re Carlo I seduto in trono (secondo Chioccarello, il sovrano si trovava così atteggiato anche nel dipinto dei fondatori), ha ritenuto che la pittura celebrativa della fondazione francese di Sant'Eligio fosse stata realizzata in un momento coincidente con le trasformazioni architettoniche dell'edificio, databili alla metà del Trecento. Il punto critico di tale ipotesi è però che queste trasformazioni erano state datate intorno al 1350-1360, in via del tutto indiziaria e senza il supporto di alcuna pezza d'appoggio, da A. VENDITTI, "Urbanistica e architettura angioina", in *Storia di Napoli*, II/3, Napoli, 1969, p. 664-888, in part. p. 712-713, che situò proprio in quest'epoca la sostituzione di alcuni dei supporti originari in tufo della navata centrale con ben più poderosi e privi di grazia pilastri rettangolari in pietra (la cronologia di Venditti sulle fasi costruttive dell'edificio è tuttora accreditata nella letteratura specialistica).

39. C. ENLART, *Origines françaises*, cit., p. 23-24.

40. G. VITOLO, "L'ospedale di S. Eligio", cit., p. 123-128 (p. 123, per la citazione).

41. Per la citazione: *ibid.*, p. 124.

42. Sulle attestazioni documentarie relative a francesi il cui nome risulta simile a quelli presenti nella pittura si vedano i casi citati: *ibid.*, p. 65-66.

43. Riflettendo sulle parole usate da Chioccarello a proposito dell'effigie di Ayglerio ("*Ante quoque regis presentiam, inter alios, archiepiscopus conspicitur pontificalis indumentis ornatus, et hoc scriptum legitur: 'Archiepiscopus Ayglerius'*"), mi chiedo anche se non sia potuto accadere che l'Urbano V tardo-trecentesco non sia stato, ad un certo punto, tematicamente inglobato nella scena con i ritratti dei fondatori davanti a Carlo I, aggiungendo alla sua base il *titulus* identificativo dell'arcivescovo (naturalmente ormai scomparso). Ma per prendere in esame questa possibilità, dovremmo immaginare che l'iconografia distintiva dell'Urbano V non fosse più riconoscibile al momento dell'aggiunta delle iscrizioni.