

Vinni Lucherini

UN NUOVO AFFRESCO DI MONTANO D'AREZZO
NELLA CATTEDRALE DI NAPOLI
E LA COMMITTENZA DELL'ARCIVESCOVO GIACOMO DA VITERBO
(1303-1308)

Arte medievale

Periodico internazionale di critica dell'arte medievale

Nuova serie - Anno VI, 2007, 1

SilvanaEditoriale

ARTE MEDIEVALE
Condizioni di abbonamento

Abbonamento Italia	€ 83,00	(2 numeri)
Abbonamento Estero	€ 105,00	(2 numeri)
Numero singolo	€ 43,00	

- 1 - L'abbonamento decorre dal 1° gennaio di ogni anno, dà diritto ai due numeri dell'annata e si rinnova per l'anno successivo, salvo disdetta da darsi in forma scritta, per posta o fax.
- 2 - Il canone di abbonamento dovrà essere pagato in anticipo tramite:
 - bonifico presso la banca Cariplo, Agenzia 378, Cinisello Balsamo (Mi) - codice ABI 03069, codice CAB 32934, codice IBAN: IT44 2030 6932 9340 0000 9233 160
 - conto corrente bancario 9233/16 intestato a Silvana Editoriale
 - carta di credito.
- 3 - I fascicoli non pervenuti all'abbonato dovranno essere reclamati entro dieci giorni dal ricevimento del fascicolo successivo. Decorso tale termine, verranno spediti, se disponibili, contro rimessa dell'importo.
- 4 - All'Editore dovranno essere indirizzate le comunicazioni per mutamento di indirizzi.
- 5 - L'abbonamento comporta, agli effetti legali, elezione di domicilio in Milano presso l'Editore.

Arte medievale

Periodico internazionale di critica dell'arte medievale, semestrale
Nuova serie - Anno VI, 2007, 1
© by Associazione «Arte Medievale», Roma
c/o Sapienza Università di Roma
Facoltà di Scienze Umanistiche

Direttore responsabile
Marina Righetti


Direzione, Redazione
Facoltà di Scienze Umanistiche
Sapienza Università di Roma
P.le Aldo Moro, 5 - 00187 Roma
Tel. 0039 06 49913409-49913949 - Fax 0039 06 49913949
e-mail: rivista.artemedievale@uniroma1.it
www.artemedievale.it

I manoscritti proposti per la pubblicazione dovranno essere redatti secondo le norme adottate nella Rivista. Essi dovranno essere inviati in copia cartacea, floppy disk e corredo illustrativo per essere sottoposti all'approvazione del Comitato Scientifico di «Arte Medievale» al seguente indirizzo: «Arte Medievale» c/o Marina Righetti, via Adige 39 - 00198 Roma (Italia).

I materiali ricevuti non verranno restituiti.

Autorizzazione Tribunale di Roma n. 241/2002 del 23/05/2002.

In copertina: Celano, Museo nazionale d'arte sacra della Marsica, battenti lignei da San Pietro in Albe, anta sinistra, particolare

 **Distribuzione**
Silvana Editoriale

Via Margherita De Vizzi, 86
20092 Cinisello Balsamo, Milano
Tel. 02 6172464 / 02 66046005
Fax 02 6172464
www.silvanaeditoriale.it

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Coordinamento e grafica
Piero Giussani

Riproduzioni, stampa e rilegatura
Arti Grafiche Amilcare Pizzi SpA
Cinisello Balsamo, Milano

Publicato con il contributo di



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

SOMMARIO

CRITICA

- 9 The Brass Cross in Munich and *Loca Sancta* Eulogia:
Innovative Representation of Local Tradition
Galit Noga-Banai
- 25 Vision and Community among Christians and Muslims: The Al-Muallaqa Lintel
in Its Eighth-Century Context
Glenn Peers
- 47 Lapidici longobardi fra Pentapoli, Piceno, Sabina e Roma.
Un aggiornamento critico sulla scultura di VIII secolo nel ducato di Spoleto
Fabio Betti
- 65 Un frammento di iconostasi lignea ai margini della Terra di San Benedetto.
La trave intagliata della chiesa di Sant'Antonino a Pofi
Gaetano Curzi
- 75 Molteplicità di influssi culturali e circolazione di idee in Terra d'Otranto:
il manoscritto Vallicelliano C7
Maria Sole Cardulli
- 85 Il ciborio di San Paolo fuori le mura: osservazioni sulla decorazione interna
Elisabetta Scungio
- 105 Un nuovo affresco di Montano d'Arezzo nella cattedrale di Napoli
e la committenza dell'arcivescovo Giacomo da Viterbo (1303-1308)
Vinni Lucherini

MATERIALI

- 125 Un frammento di pittura romana del XIV secolo nell'abbazia
di San Martino al Cimino
Paola Iazurlo

CONVEGNI - RECENSIONI

- 135 *Stefano Riccioni*
Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo (XI-XII secolo)
Convegno internazionale di studi, Istituto Svizzero di Roma, 6-7 dicembre 2006
- 141 *Nino Zchomelidse*
*JILL CASKEY, Art and Patronage in the Medieval Mediterranean: Merchant Culture
in the Region of Amalfi*
Cambridge University Press, Cambridge and New York 2004



UN NUOVO AFFRESCO DI MONTANO D'AREZZO NELLA CATTEDRALE DI NAPOLI E LA COMMITTENZA DELL'ARCIVESCOVO GIACOMO DA VITERBO (1303-1308)

Vinni Lucherini

Nel 1753, nel volume *De sanctorum Neapolitanae Ecclesiae episcoporum cultu dissertatio*, Alessio Simmaco Mazzocchi pubblicava un'incisione raffigurante una Madonna col Bambino in trono tra i santi Marciano, Gennaro, Restituta e Patrizia [1].¹ Non di rado Mazzocchi, celeberrimo in tutta Europa per i suoi studi antiquari, esegetici ed epigrafici, aveva accompagnato i suoi testi con illustrazioni relative al materiale oggetto di esame, ma si trattava della prima volta che corredeva un suo scritto con la stampa di traduzione di un dipinto del quale riconosceva e metteva in valore un'esecuzione pienamente medievale. L'incisione, che mai ha attirato l'attenzione degli studiosi e che qui per la prima volta si riproduce, rappresenta la trascrizione grafica di una pittura murale di grande formato, un tempo visibile nella cattedrale di Napoli e andata distrutta subito dopo che Mazzocchi provvide a farne fare il rilievo. Sebbene resa in un linguaggio piuttosto semplificato, ma non così tanto come parrebbe a prima vista, l'immagine rivela alcuni caratteri formali ed iconografici che consentono una verosimile contestualizzazione del perduto affresco nell'ambiente culturale di origine, contribuendo con ciò anche a meglio delineare la *facies* decorativa che la nuova cattedrale gotica di Napoli, dedicata alla Vergine Assunta, i cui lavori sono documentati a partire dal giugno del 1294, assunse nella prima fase tardo-medievale della sua lunga esistenza.

ALESSIO SIMMACO MAZZOCCHI (1684-1771)
E LA RISCOPERTA SETTECENTESCA DEL MEDIOEVO NAPOLETANO

Quando Mazzocchi si accinse alla non lieve impresa della *De sanctorum Neapolitanae Ecclesiae episcoporum cultu dissertatio* aveva già dietro di sé una fulgida carriera di studioso. Nato a

Capua il 22 febbraio 1684,² formatosi nel Seminario di Capua e poi nel Collegio Massimo dei gesuiti a Napoli, Mazzocchi aveva fatto la sua comparsa sulla scena accademica napoletana nel 1709, invitato da Carlo Maiello, rettore del Seminario di Napoli, ad insegnarvi sacra scrittura e lingua greca.³ Ritornato a Capua come canonico della locale chiesa metropolitana, per almeno due decenni Mazzocchi aveva esercitato appieno ma un po' appartato la sua grande erudizione, sia pur stringendo contatti epistolari e amicizie intellettuali con i più alti esponenti della cultura europea. Forse la discrezione e la modestia che intimamente lo connotavano lo avrebbero lasciato nell'ombra fino alla fine dei suoi giorni, se nel 1734 Napoli non fosse stata investita da un evento cruciale per la sua storia presente e futura: l'ascesa di Carlo di Borbone sul trono del Regno delle Due Sicilie. La quasi concomitante elezione del cardinale Giuseppe Spinelli ad arcivescovo di Napoli e il fervore di attività ed iniziative culturali in cui lo stesso episcopato fu coinvolto in un ruolo di primo piano incisero anche nella vita del solitario Mazzocchi, e questi fu in qualche modo costretto ad emergere dal rassicurante cono d'ombra che fino a quel momento lo aveva avvolto, proteggendolo anche dalle vivaci e accanite dispute del mondo accademico primo-settecentesco. Nel 1735, Spinelli conferiva a Mazzocchi il canonicato della cattedrale di Napoli, Carlo di Borbone lo nominava professore di sacra scrittura presso la riformata Università di studi napoletana, e, nel 1741, lo stesso Spinelli gli conferiva l'ufficio di prefetto degli studi presso il Seminario di Napoli or ora rinnovato e rinvigorito: le principali istituzioni culturali napoletane aprivano le porte al non più giovane Mazzocchi e ne sancivano pubblicamente il grande valore intellettuale.⁴

Il riconoscimento, che il nuovo sovrano ed il nuovo arcivescovo tributarono a Mazzocchi non appena giunti nella capita-



1. *Madonna col Bambino in trono tra i santi Marciano, Gennaro, Restituta e Patrizia, da MAZZOCCHI, De sanctorum Neapolitanae Ecclesiae episcoporum cultu* (foto Massimo Vello, Napoli).



2. Frontespizio, da MAZZOCCHI, *In vetus marmoreum Sanctae Neapolitanae Ecclesiae kalendarium* (foto Massimo Velo, Napoli).

le del Regno, derivava senza dubbio dallo straordinario successo riscosso, solo qualche anno prima, dalla sua prima importante opera a stampa, edita a Napoli nel 1727: la descrizione e il commento di un antico marmo capuano recante un'epigrafe mutila di non facile interpretazione.⁵ Nel volume dal titolo *In mutilum Campani Amphitheatri titulum aliasque nonnullas Campanas inscriptiones commentarius*, Mazzocchi non solo ristabiliva e integrava filologicamente l'iscrizione, inserendola nel contesto storico nel quale era stata realizzata, ma attraversava anche la storia altomedievale dell'antico anfiteatro romano nel quale era stata rinvenuta, ripercorrendo il filo delle più significative fonti storiche sulla Capua longobarda, da Erchemperto ai *Chronica Sancti Benedicti*, al *Registrum* di Giovanni VIII. L'epigrafe antica, il cui senso era dettagliatamente esaminato e sciverato, diveniva così il dotto pretesto per delineare, con grande dovizia di digressioni erudite, anche le vicende più tarde dell'anfiteatro capuano e del territorio nel quale il vetusto monumento era fortunatamente sopravvissuto al naufragio dell'Impero romano. Con l'ausilio delle fonti narrative e documentarie, Mazzocchi ne spiegava le trasformazioni tangibili, le diverse forme d'uso medievale, le appropriazioni materiali e simboliche, le modificazioni toponomastiche intervenute nel corso dei secoli.

Inviato, ad insaputa dell'autore, a Ludovico Antonio Muratori a Modena e a Pietro Giannone a Vienna dal magistrato capuano Giuseppe Capece (che era stato tra i promotori della pubblicazione),⁶ il lavoro sull'iscrizione capuana, accolto con

grande favore da molti dei maggiori intellettuali europei dell'epoca (fu proprio Giannone a segnalare il libro all'Accademia degli eruditi di Lipsia che lo recensì per prima, nel 1728, negli *Acta eruditorum Lipsiensium*), era destinato però a restare a lungo una voce isolata dell'ingegno di Mazzocchi, visto che solo nel 1739 lo studioso si esponeva di nuovo all'attenzione del pubblico erudito, dando alle stampe, con una dedica al ministro Bernardo Tanucci,⁷ la non meno celebre (per gli studiosi delle tendenze erudite di cui fu espressione) *Epistola sub ascia*, oggetto poi di un fitto scambio epistolare tra Mazzocchi e Muratori.

Gli anni successivi videro Mazzocchi uscire finalmente fuori dal guscio. Dal 1739 al 1759 furono dati alle stampe alcuni dei libri più prestigiosi dell'intero Settecento erudito napoletano:⁸ i volumi *In vetus marmoreum Sanctae Neapolitanae Ecclesiae kalendarium* [2-4], sul calendario epigrafico trovato murato nella chiesa napoletana di San Giovanni Maggiore nel 1742;⁹ i due volumi dei *Commentariorum in Regii Herculaneis Museaei aeneas tabulas Heracleenses*, sulle due tavole di bronzo scoperte nell'alveo del torrente Acalandro, nel territorio dell'antica Eraclea;¹⁰ la *Dissertatio historica de Cathedralis ecclesiae Neapolitanae semper unice variis diverso tempore vicibus*, sull'invenzione dell'esistenza a Napoli di due cattedrali medievali e la confutazione di questa fantasiosa teoria;¹¹ la *De sanctorum Neapolitanae Ecclesiae episcoporum cultu dissertatio jussu et auspiciis eminentissimi et reverendissimi Josephi cardinalis Spinelli archiepiscopi Neapolitani ab Alexio Symmacho Mazochio eiusdem ecclesiae canonico, regii sacrae scripturae interprete, elucubrata* [5], sul culto dei santi vescovi della diocesi di Napoli;¹² le *Actorum Bononiensium sancti Ianuarii et sociorum martyrum vindiciae repetitae*, sui testi relativi al martirio di san Gennaro e dei suoi compagni martiri.¹³ Il successo fu enorme. Mazzocchi era ormai considerato uno dei maggiori intellettuali dell'Europa del tempo.

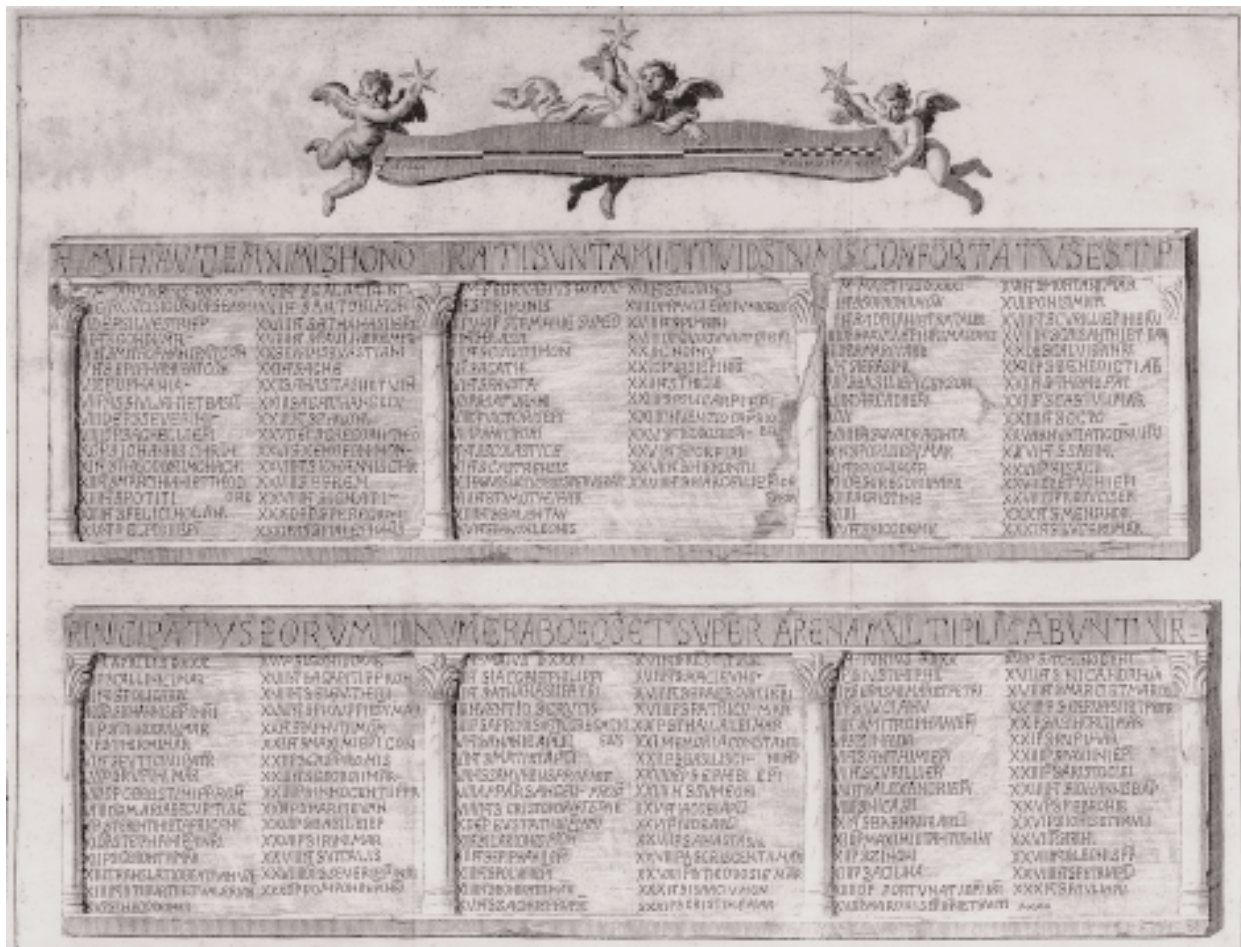
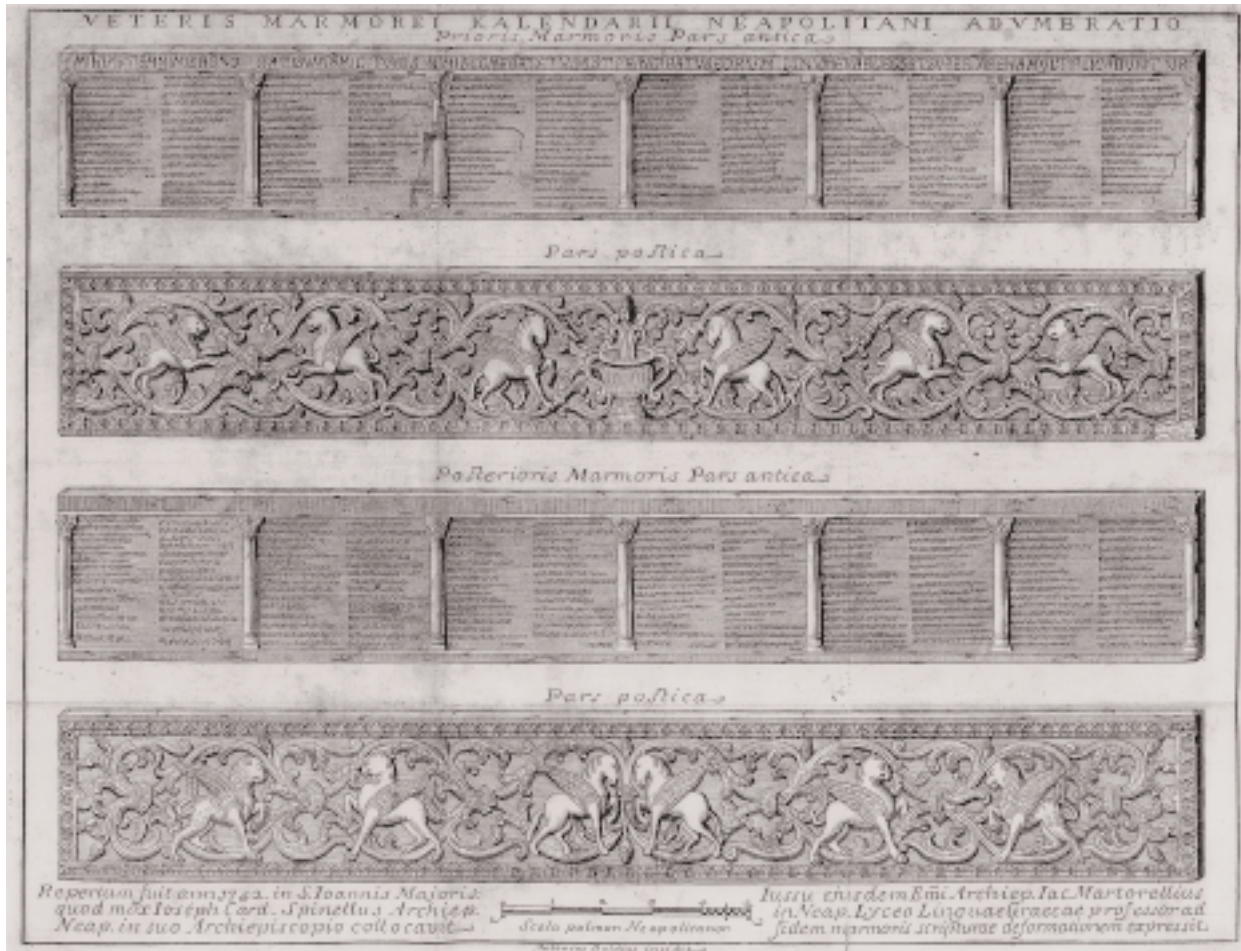
Il commentario sul calendario marmoreo, la storia del culto dei santi della Chiesa napoletana e lo studio sugli atti ianuariensi costituiscono probabilmente le tre opere più significative di Mazzocchi, quelle che meglio illuminano sul suo metodo, i suoi interessi, la sua prospettiva di indagine. In esse la filologia è utilizzata al servizio di una fede religiosa scevra da superstizioni ed esagerazioni, vi è bandita l'erudizione fine a se stessa, e la religiosità locale che ne è il punto di partenza è superata in una visione più ampia, aperta, rinnovata: «le ragioni che spinsero il Mazzocchi a scardinare false tradizioni e leggende erano analoghe a quelle che inducevano Tanucci alla intransigenza, mediata dalla sua abilità diplomatica, su principi di coerenza elementari, il Muratori a talune non equivocate scelte riformistiche e gli anticurialisti a volgere in azione i loro convincimenti politici. Si sorprende così il canonico solidale con i primi e con questi ultimi, i quali, pur tra errori di tattica e di toni, erano impegnati in una campagna di onestà, pagando spesso di persona».¹⁴ Malgrado che non si possa in alcun modo riconoscere negli scritti di Mazzocchi una schietta presa di posizione in materia di politica o di riforma religiosa, i contatti che lo legarono a Tanucci e a Muratori sono ben noti soprattutto agli specialisti delle tendenze anticurialiste e riformatrici del tempo.¹⁵

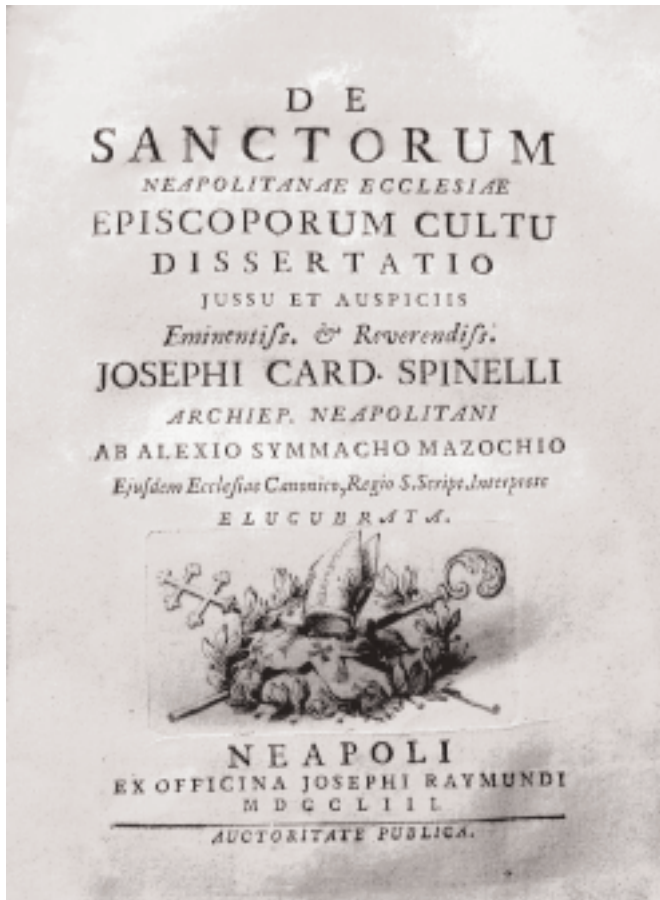
Dopo una lunga malattia, che ne aveva fortemente invalidato le capacità mentali, Mazzocchi morì il 12 settembre del 1771. L'11 novembre 1772, Charles Le Beau, che lo aveva defi-

Pagina a fronte:

3. *Veteris marmorei kalendarii Neapolitani adumbratio*, da MAZZOCCHI, *In vetus marmoreum Sanctae Neapolitanae Ecclesiae kalendarium* (foto Massimo Velo, Napoli).

4. *Calendario marmoreo*, da MAZZOCCHI, *In vetus marmoreum Sanctae Neapolitanae Ecclesiae kalendarium* (foto Massimo Velo, Napoli).





5. Frontespizio, da MAZZOCCHI, *De sanctorum Neapolitanae Ecclesiae episcoporum cultu* (foto autrice).

nito «*totius Europae miraculum*», nella seduta plenaria dell'Académie des Inscriptions di Parigi (che nel 1756 lo aveva nominato *académicien libre*), tessé un elogio altissimo delle sue qualità.¹⁶

L'importanza di Mazzocchi nell'ambito dello studio del Medioevo non è di sicuro inferiore a quella dei padri maurini, che già nel corso del Seicento percorsero l'Italia in lungo e in largo, mettendo in atto una trasformazione radicale dei metodi di ricerca, e proponendo una documentata revisione di convinzioni in voga da secoli che si snodasse proprio attraverso uno studio scientificamente fondato.¹⁷ In quest'ambito, Mazzocchi, non meno di Bernard de Montfaucon,¹⁸ con cui pure fu in contatto, o di quel Muratori a cui non a caso fu intellettualmente molto vicino, diede da par suo un contributo eccezionale alla riscoperta delle memorie medievali della storia di Napoli, della sua Chiesa veneranda e persino della sua ricca produzione artistica. E tale riscoperta passò anche attraverso la riproduzione a stampa delle immagini e delle opere medievali. Nei testi di Mazzocchi, soprattutto quelli della fine degli anni quaranta e dell'inizio degli anni cinquanta del Settecento, si conserva infatti una miniera inesauribile di informazioni filologicamente verificate, ma soprattutto si rileva un interesse autentico e veramente rinnovato per la storia medievale e per quelle sopravvivenze materiali, architettoniche, artistiche, che ancora in pieno Settecento a vario titolo potevano raccontarla. Eppure i libri di Mazzocchi sono stati spesso dimenticati, e nonostante alcuni interventi critici e storiografici di grande interesse e spessore, soprattutto negli specifici ambiti disciplinari di cui si occupò nei suoi scritti (l'epigrafia e l'esegesi biblica, ad esempio), la figura di Mazzocchi è stata in effetti sostanzialmente ignorata nel corso del Novecento, e al giudizio lusin-

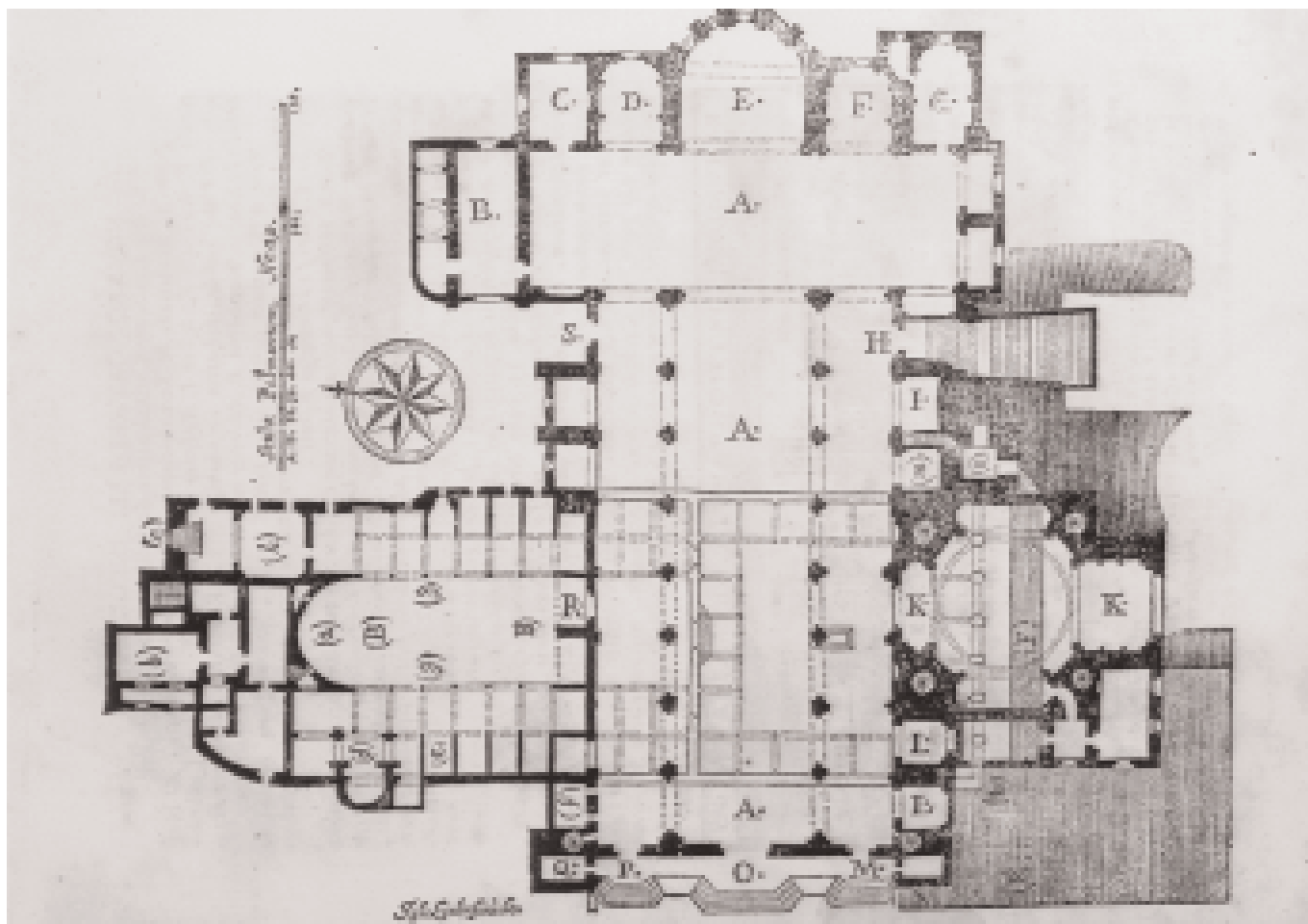
ghiero di Le Beau si è spesso contrapposto il malevolo riferimento di Winckelmann ad un Mazzocchi «rimbambito».¹⁹

Tuttora Mazzocchi è personaggio molto poco considerato al di fuori di Napoli, talora persino a Napoli, in verità, e stranamente sono stati soprattutto gli storici dell'arte e dell'architettura napoletane a darne un giudizio piuttosto negativo. Se è vero che in generale il contributo degli eruditi sei-settecenteschi e le loro ricerche sul Medioevo hanno raramente avuto il giusto riconoscimento persino da parte di alcuni dei più avvertiti storici della storiografia artistica,²⁰ sul fraintendimento del valore di Mazzocchi deve aver inciso non poco la posizione comunemente assunta dalla critica novecentesca sulla questione della topografia del complesso episcopale napoletano. La maggior parte degli storici dell'arte del Novecento che si sono interessati all'architettura e all'arte medievale di Napoli hanno infatti unanimemente ritenuto che a Napoli fossero sempre esistite due cattedrali, la Stefania e Santa Restituta: la prima ritenuta distrutta alla fine del Duecento, la seconda ancora in piedi come cappella laterale del nuovo edificio gotico a tutt'oggi in funzione come sede cattedrale della diocesi di Napoli. Tale convinzione, però, ormai invalsa e difficilmente scardinabile (proprio come quelle superstizioni contro cui si battevano alcuni degli eruditi settecenteschi), è derivata alla storiografia contemporanea da un'invenzione storiografica prodotta soltanto nel primo Settecento, con ben altre finalità che non quelle del conseguimento della conoscenza.²¹

Per provare la falsità di quella teoria inventata di sana pianta proprio negli stessi anni in cui aveva avviato il suo *cursum studiorum*, e per ristabilire la verità dei fatti (e cioè che una ed una sola era sempre stata la cattedrale di Napoli antecedente alla costruzione di epoca angioina: la basilica del Salvatore, «*nuncupata*» Stefania ed infine intitolata a Santa Restituta all'inizio del secondo decennio del Trecento), Mazzocchi pubblicò, nel 1751, una *Dissertatio* di circa quattrocento pagine, mettendo a confronto testi, documenti, monumenti, pubblicando grafici, piante e immagini esplicative, talora commettendo qualche errore esegetico, certo (ma che angustia intellettuale valutare l'importanza del lavoro di Mazzocchi dai singoli errori che commise, e non voler vedere l'assoluta imponenza dei materiali esaminati e messi a disposizione), sempre persuaso che fosse necessario passare ancora e ancora in rassegna tutti i documenti che a quella verità potevano onestamente ricondurre. Giudicata a torto, nel Novecento, opera infelicissima, la *Dissertatio* sulla cattedrale di Napoli, in cui Mazzocchi schierava umilmente in fila, discutendoli uno per uno, i dati che avrebbero potuto ricondurre ad una visione corretta della storia architettonica e topografica della cattedrale di Napoli nel Medioevo, è stata invece completamente sottovalutata dalla storiografia specialistica più recente, e analogo destino è toccato all'altrettanto complesso lavoro di ricerca edito nel 1753 con il titolo *De sanctorum Neapolitanae Ecclesiae episcoporum cultu*. Così per anni Mazzocchi, per aver a ragione sostenuto che a Napoli una sola era stata la cattedrale medievale, è stato considerato poco più di un rimbambito, per dirla con Winckelmann (che pure a lungo lo aveva temuto più di ogni altro erudito del tempo), e nessuno si è accorto dei tesori che quei volumi ancora celavano e delle sorprese che ancora potevano riservare.

LA DECORAZIONE PITTORICA MEDIEVALE DELLA CAPPELLA DI SAN MARCIANO NEL 1753

Nel suo lavoro sul culto dei santi vescovi di Napoli, edito nel 1753 e indirizzato al papa Benedetto XIV, Mazzocchi dedicava un'ampia trattazione alla figura del santo vescovo Marciano. Per attestare la fortuna napoletana del suo culto, ad



6. *Tum hodiernae Cathedralis, tum verae Stephaniae ichnographia*, da MAZZOCCHI, *Dissertatio historica*: C corrisponde alla cappella di San Paolo, F alla cappella di Sant'Aspreno, G alla cappella Minutolo, H corrisponde all'accesso laterale della cattedrale (foto Massimo Velo, Napoli).

un certo punto della narrazione, dopo aver illustrato la cronologia e le vicende di questo personaggio, Mazzocchi introduceva un paragrafo intitolato *Sacelli Sancti Marciani episcopi brevi descriptio*, nel quale descriveva un sacello, una cappella al santo dedicata, allora esistente nella cattedrale di Napoli ma in procinto di essere definitivamente demolita. Per comodità del lettore e per chiarezza espositiva ne fornisco qui di seguito la mia traduzione in italiano:

«[L'oratorio di San Marciano], in verità, ora si vede da tempo convertito ad un uso profano (anche se non saprei dire da quanto tempo), e con i vani attigui appartiene attualmente alle proprietà del Seminario arcivescovile. Ma avendo stabilito il rettore del Seminario di buttare giù questa edicola per ampliare la casa con essa confinante, prima che mettessero le mani su questo monumento, magnifico per vetustà, ho osservato attentamente ogni cosa, ed innanzitutto l'antica effigie di san Marciano con le altre pitture.

Dunque, ecco la descrizione di questa edicola ormai proprio in via di distruzione. Salendo dall'Obelisco di San Gennaro verso la cattedrale, a metà delle scale, sulla destra, nell'area della torre campanaria, vi sono delle scale più piccole, per le quali con poca salita si esce su uno spazio a cielo aperto prospiciente l'edicola. Tale edicola è più o meno quadrata: dalla porta, rivolta verso occidentale, fino alla parete di fondo, misura 21 palmi napoletani e mezzo, mentre in larghezza 18 palmi. Prima degli ultimi vent'anni, era ricoperta di una volta gotica, così la chiamano. Ma in seguito il rettore del Seminario abbatté il soffitto dell'ambiente vicino e lo coprì con un terrazzo esposto al sole. A quell'epoca, però, non solo la parete di fondo

del sacello, ma anche le pareti circostanti erano ancora decorate di antiche pitture. Quelle pitture che si vedono di fronte alla porta, queste in verità sono di gran lunga più antiche delle altre, e si dispongono su tre livelli. Infatti, quelle che si vedono più in alto, nelle quali è raffigurata la Crocifissione di Cristo, si potrebbero dire realizzate circa quattrocento anni fa; l'ordine più basso mostra piccole immagini degli apostoli e di altri santi, eseguite circa duecento anni fa; la serie intermedia è invece proprio un lavoro antichissimo, di più di seicento anni, sicuramente elaborata molto tempo prima che sotto i re angioini fosse costruita la nuova cattedrale.

La serie centrale sulla parete di fondo, di cui ho or ora parlato, puoi vederla incisa nel rame in calce al volume [1]. Nel mezzo, la beata Vergine siede su un trono bellissimo reggendo in grembo Gesù bambino. La sede della Madre di Dio può fornire un indizio della cronologia della pittura, così come le cortissime mitre dei santi Marciano e Gennaro. Sulla destra della Madre di Dio si vede san Marciano (nel luogo più degno, in quanto il vano fu costruito a suo nome), sulla sinistra san Gennaro martire, entrambi all'interno; all'esterno invece sul lato destro si vede santa Restituta, sul sinistro santa Patrizia. Le loro rispettive iscrizioni si trovano poste non sotto i piedi ma vicine alle teste, redatte in caratteri non barbari ma romani, anche se deteriorate dall'eccessiva antichità. Infine sul lato destro della Madre di Dio si trova un arcivescovo (senza dubbio colui che costruì l'edicola) con pallio e mitra, mentre sul lato sinistro un presbitero (di certo il titolare), entrambi nell'atto di pregare genuflessi. Sulle altre pareti vi sono pitture disposte su due ordini, nelle quali sono raffigurate le vicende di



7. *Madonna col Bambino in trono tra i santi Marciano, Gennaro, Restituta e Patrizia, particolare della Madonna in trono, da MAZZOCCHI, De sanctorum Neapolitanae Ecclesiae episcoporum cultu (foto autrice).*

Cristo e di altri santi, eseguite con il gusto del XV secolo. Ma si è detto abbastanza delle pitture».²²

La descrizione di Mazzocchi è estremamente puntale e ci conduce passo dopo passo alla scoperta del sacello dedicato a San Marciano, della sua collocazione topografica e delle pitture che lo decoravano.²³ L'edicola si trovava all'esterno del perimetro della cattedrale dell'Assunta, sul lato sud, quello rivolto verso l'attuale piazzetta Riario Sforza nel cui mezzo si erge tuttora la cosiddetta Guglia di San Gennaro [6]. Vi si accedeva da alcuni scalini marmorei posti sul lato destro della grande scalinata di accesso all'ingresso secondario della cattedrale,²⁴ in prossimità della torre campanaria, passando attraverso uno spazio terrazzato su cui si apriva la porta del sacello.²⁵ All'interno, il piccolo vano, originariamente coperto da una volta gotica, di cui Mazzocchi dà notizia come se l'avesse vista personalmente ma che dice già scomparsa al momento della redazione del testo, era ricoperto interamente di antiche pitture. Mazzocchi ritiene che esse fossero di epoche differenti e ne propone una datazione che gli deriva dall'osservazione *de visu* delle immagini: ciò significa che è lo stile, così come egli lo interpreta, a fornirgli i principali indizi cronologici.

Le pitture più antiche, quelle che maggiormente attirano la sua attenzione, si trovavano sulla parete opposta all'entrata, divise verticalmente in tre fasce: la fascia superiore, con la raffigurazione della Crocifissione di Cristo, doveva esser stata realizzata, dice Mazzocchi, circa quattrocento anni prima, cioè all'incirca nel 1350; le pitture di piccolo formato («*icunculas*»), raffiguranti apostoli e santi nella fascia più bassa, dovevano risalire a duecento anni prima, mentre le pitture della fascia centrale, raffiguranti la Madonna col Bambino in trono tra i santi Marciano, Gennaro, Restituta e Patrizia [1], dovevano essere di molto più antiche, databili addirittura seicento anni prima, all'incirca nell'XI secolo, all'epoca della presunta costruzione della cappella. Mazzocchi ritiene infatti che il sacello

dovesse essere di molto anteriore all'edificazione dell'edificio cattedrale di età angioina, sia per la datazione da attribuirsi alla scena sulla fascia centrale, sia soprattutto perché distava dal muro della sua crociera solo cinque palmi («*quod aediculae Sancti Marci boreum latus non amplius palmis nostratibus quinque a muro crucis Cathedralis abest*»)²⁶. Proprio la breve distanza dal muro d'ambito della crociera e il «*concamerato opere gothico*», che immaginiamo come una copertura con volte ogivali, potrebbero invece indurre a pensare che il sacello fosse stato costruito dopo e non prima di quel muro.²⁷ Ma se Mazzocchi avesse ragione e si fosse trattato di un vano preesistente, lasciato in piedi (come accadde per altri sacelli, come ad esempio quello di Sant'Andrea) perché giudicato degno di essere conservato per ragioni attinenti al culto dei santi locali o alla liturgia in vigore, nulla vieta di pensare che esso fosse stato poi decorato o ridecorato all'indomani della costruzione della nuova cattedrale, quando si provvide a dipingere le pareti di altri, al momento ben più celebri, siti di culto, quali la cappella di San Pietro (ora cappella Minutolo), la cappella di San Paolo (poi cappella degli Illustrissimi) e la cappella di Santa Maria del Principio (in Santa Restituta), per ricordare solo quelli che ancora conservano tracce rilevanti della decorazione pittorica medievale primo-trecentesca.

Purtroppo Mazzocchi, pur precisando che le pareti del sacello erano tutte decorate «*vetustis picturis*», descrive soltanto le immagini della parete di fondo, considerandole «*longe antiquiores*» rispetto a quelle delle altre tre pareti. Che poi le attribuisca a secoli così distanti tra di loro, l'XI, il XIV e il XVI, non è ben chiaro se sia dovuto ad un'effettiva differenza stilistica tra le tre fasce di pitture un tempo sovrapposte sulla stessa parete o se sia imputabile ad un diverso stato di conservazione. Non è difficile infatti credere che i santi e gli apostoli della fascia più bassa fossero più tardi (forse un rifacimento di pitture antecedenti), ma più difficile è pensare che la Crocifissione del livello più in alto, di cui null'altro sappiamo, e la Madonna in trono tra i santi del livello intermedio, riprodotta nell'incisione che accompagna il testo, non fossero più o meno contemporanee, parti di un'unica campagna decorativa che ad un certo punto dovette interessare l'intero sacello. In ogni caso, a prescindere da quando sia stato costruito il vano o dalla datazione delle pitture sulle sue pareti, gli unici indizi sicuri derivano soltanto dall'incisione che Mazzocchi fece fare in quell'occasione e pubblicare nel 1753, nel *De sanctorum Neapolitanae Ecclesiae episcoporum cultu*. Nelle copie del volume da me consultate, appartenenti alla collezione della Biblioteca della Società napoletana di Storia Patria, l'incisione è diversamente sistemata: nel volume recante l'*ex libris* di Bartolommeo Capasso (con segnatura Sala Capasso II BB 18), l'incisione raffigurante la Madonna in trono tra i santi si trova inserita in calce al testo, incollata e ripiegata sulla terz'ultima carta non numerata, mentre sulle ultime due carte sono incollate e ripiegate le incisioni raffiguranti le due parti del calendario marmoreo rinvenuto in San Giovanni Maggiore [3-4]; nel volume segnato Banco Napoli X C 4, invece, l'incisione è incollata su una carta non numerata cucita tra la pagina 304 e la pagina 305, di sicuro frutto di una rilegatura posteriore, visto che Mazzocchi dice chiaramente che l'immagine «*in calce libri cernes in aes incisam*». In basso, sulla sinistra dell'incisione, si legge la firma: «*Ioseph Ant. Aloja Sculp.*». L'incisore fu dunque il napoletano Giuseppe Antonio Aloja.²⁸ Da Aloja, che lavorò anche per le *Antichità ercolanesi*,²⁹ Mazzocchi non fece riprodurre però tutte le pitture medievali tra quelle che decoravano le pareti del sacello di San Marciano, ma fece appunto trasferire sul rame una sola immagine, la sola che gli interessava, la più antica, quella che gli sembrava tra tutte la più medievale.



8. Montevergine (Avellino), Abbazia, Montano d'Arezzo, Maestà (foto Soprintendenza per i Beni Artistici, Storici e Demoetnoantropologici di Napoli).



9. Napoli, San Lorenzo Maggiore, Montano d'Arezzo, Maestà (foto Soprintendenza per i Beni Artistici, Storici e Demoetnoantropologici di Napoli).

Molto probabilmente la cronologia di Mazzocchi non corrisponde con esattezza allo stile di quelle pitture, innanzitutto perché quest'unica pittura che fece tradurre a stampa non ha nulla, come vedremo di qui ad un momento, che consenta di datarla all'XI secolo. Ma che Mazzocchi commetta un errore di datazione è fatto assolutamente trascurabile: Mazzocchi non aveva e non poteva avere gli strumenti intellettuali che gli consentissero una datazione verosimile di dipinti che risalivano a molti secoli prima. Era però in grado di riconoscere che la maggior parte di essi fossero medievali, e tanto bastò per indurlo a farne una descrizione precisa e a farne fare un'altrettanto precisa, seppur parziale, riproduzione grafica. L'antiquario Mazzocchi giudicò che, prima della distruzione definitiva di quel sacello, fosse indispensabile conservarne memoria, lasciarne una traccia. Solo quello che evidentemente fu un errore di datazione (l'attribuzione all'XI secolo dell'affresco sulla fascia mediana della parete di fondo nella cappella di San Marciano), permise di fatto la memoria del dipinto, solo il riconoscimento di una datazione medievale e solo l'apprezzamento positivo per una fase così antica del Medioevo stesso condussero alla conservazione quantomeno virtuale di quell'immagine: se Mazzocchi ne fece fare il rilievo,³⁰ fu proprio perché

la ritenne antichissima, consentendo a noi di aggiungere un tassello importante al puzzle sulla decorazione pittorica medievale della cattedrale di Napoli, ancora privo di troppi pezzi.³¹

MONTANO D'AREZZO NELLA CATTEDRALE DI NAPOLI

«[Le] copie grafiche dei soggetti dipinti – disegni o stampe che siano – comportano nello sforzo di traduzione da un linguaggio a un altro un impegno di intelligenza superiore a quello della copia puramente imitativa – copia in pittura di un dipinto –, un impegno che può assimilarsi ad una interpretazione critica, sempre che non si riduca alla mera trascrizione iconografica»: così Evelina Borea scriveva nel 1993,³² sottolineando come la stampa di traduzione riesca talora a proporre una nuova lettura dei testi figurativi, in certi casi addirittura illuminante sui suoi caratteri più peculiari. Nel caso che qui si va esaminando, cioè la stampa di traduzione da una pittura medievale giudicata da Mazzocchi databile all'XI secolo,³³ l'incisore ha fatto ben di più che rendere la semplice composizione iconografica del dipinto riprodotto: con i mezzi grafici che aveva a disposizione, con l'abilità di chi era abituato a disegna-



10. Madonna col Bambino in trono tra i santi Marciano, Gennaro, Restituta e Patrizia, particolare dei santi Restituta e Marciano, da MAZZOCCHI, *De sanctorum Neapolitanae Ecclesiae episcoporum cultu* (foto autrice).



11. Madonna col Bambino in trono tra i santi Marciano, Gennaro, Restituta e Patrizia, particolare dei santi Gennaro e Patrizia, da MAZZOCCHI, *De sanctorum Neapolitanae Ecclesiae episcoporum cultu* (foto autrice).

re le antichità ercolanesi, ha tentato di rendere i dati di stile così come essi manifestatamente emergevano ad un'osservazione ravvicinata dell'affresco medievale.

Nell'incisione raffigurante la Madonna col Bambino in trono tra i santi Marciano, Gennaro, Restituta e Patrizia, un dato salta subito all'occhio: la forma del trono, quel trono che fece scrivere a Mazzocchi «*Deiparae sedes indicium aetatis picturae facit*» [7]. Per chi conosce la pittura napoletana dell'inizio del Trecento, il riferimento culturale del trono non potrebbe essere più evidente: si tratta infatti di un trono che presenta fortissimi punti di contatto (ai limiti della sovrapposizione) con quello della *Maestà* di Montevergine [8] attribuita a Montano d'Arezzo, il pittore toscano documentato al servizio della corte angioina e di alcuni suoi membri di spicco tra il 1305 ed il 1313.³⁴ Questi i dati che immediatamente avvicinano il trono dell'incisione a quello della tavola di Montevergine: *a.* la prospettiva di scorcio, una disposizione in qualche modo ancora arcaica, con le ali del trono che convergono verso la stessa direzione invece che divergere; *b.* il disegno geometrico delle ali della struttura, costituite da una sagomatura a semicerchio, e il loro poggiarsi su una colonnina tortile; *c.* la decorazione cosmatesca, ben riconoscibile, persino nell'incisione, nella resa perspicua delle tessere mosaicate e delle ornamentazioni marmoree tessellate. L'impressione che si ha osservando il trono nell'incisione di Aloja è che nella composizione della Madonna in trono tra santi della cappella di San Marciano si sia voluto riprodurre il trono obliquo della tavola di Montevergine, senza apportare le variazioni che l'impostazione frontale della scena avrebbe richiesto, ma ampliando le proporzioni in modo tale che la Madonna sembrasse più saldamente collocata nello spazio del vano in cui siede. Ma c'è di più: a differenza di

Montevergine, nell'incisione pubblicata da Mazzocchi il trono è dotato non di una sola, ma di due colonnine tortili sovrapposte, che sorreggono l'una l'elemento a semicerchio a cui accennavo (sul livello inferiore), l'altra una sorta di elemento trabeato (sul livello superiore): ebbene, proprio questo secondo elemento trabeato ha analogie strettissime con quello che si vede nella tavola con la Madonna col Bambino in trono conservata nella basilica napoletana di San Lorenzo Maggiore [9], pure convincentemente attribuita a Montano d'Arezzo e di recente datata in tempi non lontani dal 1306.³⁵ La sensazione ottica, che emerge forte dal confronto tra la nostra incisione e queste due tavole, è che chi ha dipinto l'affresco nel sacello di San Marciano ha combinato e messo insieme le due tipologie di ali del trono già sperimentate da Montano nelle sue due grandi *Maestà* su tavola.

Se poi dal trono volgiamo lo sguardo verso gli altri particolari dell'immagine tradotta nell'incisione, ci accorgiamo che le affinità tra questa e alcune delle altre opere napoletane di Montano d'Arezzo conducono ad analoghe conclusioni. La Vergine, ad esempio, si gira accentuatamente verso destra, senza guardare il Bambino, e piega il volto, lasciando in ombra la parte incurvata e mettendo in risalto l'ampia superficie levigata della zona del viso tutta esposta alla luce: si tratta della stessa modalità con cui Montano d'Arezzo ha costruito il volto della Madonna di Montevergine (analogo è persino il modo in cui il tondo della testa aureolata sporge sulla sommità del trono), ma qui impiegata con l'aggiunta di un elemento in più, che non saprei definire se non cavalliniano, intendendo con questo aggettivo una morbidezza di stesura, una sfumatura tenue e addolcita dei tratti fisionomici che solo Cavallini riuscì ad ottenere nelle opere romane a lui attribuibili prima della partenza



12. Napoli, San Lorenzo Maggiore, Montano d'Arezzo, Dormitio Virginis (foto Soprintendenza per i Beni Artistici, Storici e Demoetnoantropologici di Napoli).

per Napoli (dove è attestato a partire dal 1308).³⁶ Se osserviamo poi le altre figure, le connessioni con entrambi questi maestri, Montano e Cavallini, o, per meglio dire, con un Montano già partecipe della cultura cosiddetta cavalliniana, si fanno più stringenti: il volto del santo vescovo Marciano [10], ad esempio, con quella barba tracciata a riccioli ben definiti e contornati, sembra quasi sovrapponibile a quello del santo piegato, a destra, sul cataletto della Vergine nella *Dormitio Virginis* dipinta su una delle pareti d'ambito del transetto di San Lorenzo Maggiore [12], affresco assegnato alla mano di Montano d'Arezzo, in una data compresa tra il 1306 ed il 1310 circa,³⁷ in una fase nella quale Montano poteva persino esser già entrato in contatto con l'opera di Cavallini a Napoli. A sua volta, la veste fluttuante della santa Restituta dell'incisione [10], con quelle pieghe delineate in solchi profondi e quasi scultorei rimanda da vicino ai panni della Vergine e degli angeli della Natività di Montano [13], dipinta in San Lorenzo sulla parete opposta alla *Dormitio Virginis*, figure che pure sembrano già risentire della nuova maniera cavalliniana atta a dare consistenza setosa, cangiante ai panni che rivestono le figure; e analogo discorso può farsi per la figura della santa Patrizia [11], il cui volto, il cui mantello, le cui mobili mani sono assimilabili a quelli di alcuni degli angeli della medesima Natività. Ed infine, per non tediare oltre il lettore con comparazioni formali che chiunque è in grado di rilevare senza troppa fatica, segnalo soltanto che il motivo ornamentale del suppedaneo della Vergine nell'incisione si mostra parente stretto di quello che decora il cataletto della Vergine nella *Dormitio Virginis*.

La figura di Montano d'Arezzo invoca da anni una revisione ed un aggiornamento. Innumerevoli e ancora irrisolte sono le questioni formali che le sue opere invitano a porsi (il rapporto con la cultura assiate cimabuesca e giottesca, prima, o le innegabili connessioni con il cromatismo cavalliniano, poi, per non citarne che alcune tra le tante), ma qualche osservazione sulla sua personalità di artista è a questo punto assolutamente necessaria se si vuole comprendere appieno il linguaggio formale dell'affresco riprodotto da Mazzocchi nel suo volume. Va detto subito che quel che Ferdinando Bologna scrisse sull'attività di Montano, nella monumentale pubblicazione del 1969 dedicata alla pittura napoletana di età angioina, costituisce ancora l'unico quadro complessivo a tutt'oggi esistente nella storiografia sulla produzione pittorica di Montano d'Arezzo.³⁸ E malgrado gli studi più recenti (non solo sullo stato della pittura centro-italiana di fine Duecento-primo Trecento, ma anche sulle vicende architettoniche della stessa cattedrale di Napoli) costringano a rivedere per buona parte la sequenza cronologica delle opere di Montano prospettata in quell'occasione, oltre che i suoi rapporti di dare e avere con la cultura figurativa tardo-duecentesca e primo-trecentesca toscana, umbra e romana, quel quadro conserva sostanzialmente invariato il suo primo valore propositivo, soprattutto nel merito della ricostruzione della produzione napoletana dell'artista.

Basandosi su quanto suggerito da Ottavio Morisani e riprendendo le ricerche di Evelina Borea,³⁹ Bologna confermava allora, persuasivamente, come opere di Montano, sia la



13. Napoli, San Lorenzo Maggiore, Montano d'Arezzo, Natività (foto Soprintendenza per i Beni Artistici, Storici e Demoetnoantropologici di Napoli).

tavola della Maestà di Montevergine, sia le pitture della cappella Minutolo nella cattedrale di Napoli, sia i due pannelli affrescati nel transetto destro di San Lorenzo Maggiore (Bologna non conosceva allora la Madonna in trono di San Lorenzo). L'attribuzione a Montano di queste opere nasceva dalla connessione, proposta per la prima volta dallo storico napoletano Giovan Antonio Summonte alla fine del Cinquecento,⁴⁰ tra la Maestà di Montevergine e un documento angioino del 1310 (reso noto da Summonte stesso), nel quale il principe Filippo di Taranto,⁴¹ fratello del re Roberto d'Angiò, effettuava una donazione terriera a Montano in nome dei buoni servigi che il pittore gli aveva reso dipingendo per lui due cappelle, l'una a Montevergine, l'altra nel suo palazzo di Napoli situato nel sedile di Montagna (palazzo ancora in piedi, sia pure modificato, lungo l'odierna via dei Tribunali, non lontano da quella basilica di San Lorenzo dove ancora si trova la seconda tavola raffigurante la Madonna in trono, che più sopra ho chiamato in causa). Il documento, datato 28 giugno 1310, così recita: «*Philippus (...) princeps Achaiae et Tarenti (...) Sane, attenta voluntatis promptitudine placida et devotione sincera gratisque servitiis que magister Montanus de Aretio, pictor et familiaris noster, nobis exhibuit et exhibere non*

cessat, maxime in pingendo cappellam nostram in domo nostra Neapolis quam in ecclesia Beate Mariae de Monte Virginis, ubi specialem devotionem habemus, eidem magistro Montano et eius heredibus utriusque sexus ex eius corpore legitime discendentibus natis nemoris seu silve male que est in terra nostra comitatus Acerranum, sita inter Marilianum et Summam (...) damus, donamus, tradimus».⁴² Pur non essendoci nel documento un riferimento esplicito alla tavola di Montevergine, Summonte aveva pensato che la cappella lì decorata da Montano per Filippo di Taranto potesse appunto aver contenuto anche la celebre e veneratissima tavola votiva della Maestà, e che questa fosse stata realizzata nella medesima circostanza, fatto di per sé non privo di verosimiglianza: «Né restarò di dire un bellissimo particolare che si cava dalle scritture dell'archivio, che Filippo, prencipe di Taranto, fratello del re, per la gran devotione ch'havea alla chiesa di Monte Vergine, appresso Avellino, vi eresse una cappella, nella quale fe' dipingere la figura della gloriosa Vergine di Costantinopoli da Montano d'Arezzo, eccellentissimo pittore di quel tempo. Qual figura fin'hoggi si scorge in quella chiesa. Con grandissima veneratione, due volte l'anno, nelle feste di Pentecoste e nell'ottavo dì di settembre, è visitata da quasi tutto il Regno, sì per la divotion grande come



14. Napoli, Cattedrale, Santa Restituta, cappella di Santa Maria del Principio, Lello da Roma, Madonna col Bambino in trono tra i santi Gennaro e Restituta (foto Pedicini, Napoli).

per l'indulgenze e corpi santi che vi sono. Dal quale pittore fe' ancho dipingere l'altra quasi simile nella cappella della sua casa in Napoli, appresso il Seggio di Montagna, la quale al presente, con gran veneratione, si scorge nel portico appresso detta casa; et il re Roberto, per gratificare questo raro pittore, lo fe' suo familiare per essere pittore del prencipe suo fratello, c'havea dipinte le dette figure».⁴³

Tenuto conto del tenore dei documenti, della connessione proposta da Summonte, e soprattutto del riferimento a Montano come *familiaris* di Filippo di Taranto, Bologna ritene-

va che Montano fosse stato «il più importante pittore che lavorasse a Napoli nel primo decennio del 1300».⁴⁴ Ora, sebbene le ricerche di Giuliana Vitale abbiano chiarito che il titolo di *familiaris* non fosse affatto raro in quegli anni e che la corte ne disponesse abbondantemente (persino troppo),⁴⁵ ciò non toglie che effettivamente Montano d'Arezzo sia davvero divenuto a quell'epoca il pittore più importante di Napoli, affiancato, soppiantato forse, ad un certo punto, da Pietro Cavallini, documentato a Napoli già nel 1308 al servizio del re Carlo II.⁴⁶ Che poi Montano abbia potuto lavorare non solo per la corte, ma



15. *Madonna col Bambino in trono tra i santi Marciano, Gennaro, Restituta e Patrizia, particolare con i donatori, da MAZZOCCHI, De sanctorum Neapolitanae Ecclesiae episcoporum cultu (foto autrice).*

anche per le più alte gerarchie ecclesiastiche cittadine (gli arcivescovi a capo della diocesi napoletana) e per i potenti francescani di San Lorenzo, entrambi legati a filo doppio con la corte, ha egualmente una sua plausibilità. Sulla base di queste considerazioni, non è pertanto da escludersi, in linea di principio, che Montano possa aver dipinto nella cattedrale ben più che le pareti della cappella Minutolo.

L'incisione inserita nel 1753 da Mazzocchi nel suo libro sul culto dei vescovi napoletani sembrerebbe aggiungere, a questo punto, un ulteriore numero al catalogo napoletano di Montano d'Arezzo. L'incisione rende molto bene la natura dell'affresco perduto che si volle riprodurre a stampa, e traduce in forme grafiche uno stile inequivocabilmente vicino a quello che si evince dalle opere di Montano finora attribuitegli. Il trono, i volti, le mani, le vesti delle figure ci comunicano che ci troviamo di fronte ad un artista che, pur tenendo già conto di alcuni dei dati formali abitualmente ritenuti peculiari di Pietro Cavallini (del Cavallini di Santa Cecilia, o comunque delle opere che si considerano eseguite prima della discesa da Roma a Napoli), riesce a servirsi compiutamente dei tratti, dei segni, delle fisionomie delle opere napoletane di Montano d'Arezzo, ed in particolare del Montano di San Lorenzo Maggiore, ad un'altezza cronologica non molto lontana dalla fine del primo decennio del Trecento. Allora, delle due l'una: o si tratta proprio di Montano o si tratta di qualcuno che ha imitato alla perfezione alcuni elementi di stile che appartennero, per quanto ci è dato di sapere, esclusivamente a Montano. Ma è verosimile che esistesse a Napoli un pittore, diverso da Montano d'Arezzo, in grado di ripetere senza sbavature la forma dei suoi troni, le

fisionomie facciali delle sue figure sacre, le pieghe ombrose e vellutate delle loro vesti? Francamente, questa seconda soluzione è improponibile: da quel che la storia dell'arte del primo Trecento ci insegna, solo Montano d'Arezzo, se proprio lui è veramente il pittore di Montevergine, della cattedrale (cappella Minutolo) e di San Lorenzo (affreschi del transetto e Maestà), poteva riprodurre Montano d'Arezzo. La maggiore ampiezza del trono, più saldo, più spazioso, più complesso di quello di Montevergine; l'affinità dei volti con quelli delle pitture di San Lorenzo; la setosità dei panni (memore di Cavallini); la gestualità un po' teatrale delle mani sottili, così come emergono netti dall'affresco riprodotto nell'incisione, tutti questi dati mi spingono ad ipotizzare che l'affresco della cappella di San Marciano sia un'opera posteriore alla tavola di Montevergine e alle pitture della cappella Minutolo, e più in sintonia invece con i due pannelli affrescati in San Lorenzo e la tavola conservata nella medesima chiesa. Se così fosse, la decorazione della cappella di San Marciano, per quel che ci è dato di arguire dall'incisione di Alojja, fu decorata a qualche tempo di distanza dall'impresa Minutolo e dal lavoro svolto da Montano a Montevergine per Filippo di Taranto, e più probabilmente in un momento non lontano dalla cronologia delle pitture di San Lorenzo (datate poco dopo il 1306), e quindi in tempi più vicini alla decorazione della cappella di Santa Maria del Principio da parte del romano Lello, databile a mio parere al 1313 [14].⁴⁷

Nella stampa pubblicata da Mazzocchi, la Madonna siede in trono tra i santi Marciano e Gennaro, Restituta e Patrizia. A Marciano era dedicata la cappella;⁴⁸ Gennaro era il principale

patrono di Napoli e le reliquie del suo capo, fino a quel momento conservate nella Stefania (il *Chronicon di Sancta Maria del Principio*, redatto nel 1313 circa, sostiene che le sue spoglie si trovassero in un altare della vecchia cattedrale), furono riposte, sotto il governo dell'arcivescovo Giacomo di Viterbo (forse per suo desiderio, come lascia intendere anche Bartolomeo Chioccarello) e con il generoso finanziamento di Carlo II, nel magnifico e prezioso reliquario di fattura francese che tuttora si trova nella cappella del Tesoro della cattedrale di Napoli;⁴⁹ Restituta e Patrizia erano le due sante connesse, ciascuna a suo modo, con la leggenda della presenza di Costantino ed Elena a Napoli, uno dei più potenti miti fondativi della Chiesa di Napoli che proprio in quegli anni, sviluppato come mai era stato prima, godette di un rinnovato successo.⁵⁰ Se ho ragione di credere che l'affresco in questione sia stato realizzato dopo il 1306 e ad esso possono ancorarsi le pitture di San Lorenzo, ciò significa che di lì a pochi anni, nel 1313, il medesimo impianto iconografico sarebbe stato ripreso, all'interno della stessa cattedrale, nella cappella di Santa Maria del Principio (situata nell'ala sinistra della chiesa di Santa Restituta, cioè nella vecchia cattedrale del Salvatore o Stefania), dove una Madonna con il Bambino in trono siede tra san Gennaro e santa Restituta, in un'abside mosaicata di esiguo formato ma di grande monumentalità. In questo caso, a commissionare l'opera fu di sicuro il Capitolo dei canonici della cattedrale di Napoli, ai quali il vecchio edificio era stato affidato per uso esclusivo. Se nella cappella Minutolo il Capitolo è rappresentato con accenti addirittura realistici, nel caso della cappella di Santa Maria del Principio si attuò un'operazione meno plateale ma forse ancor più simbolica: il Capitolo committente si proclamò infatti tale in un'iscrizione dal sapore classicheggiante evocante le grandi iscrizioni mosaicate paleocristiane (e carolingie) delle basiliche romane.⁵¹ Chi eseguì il mosaico tenne senz'altro presenti alcuni modelli iconografici romani databili al decennio immediatamente precedente al 1313, ma è verosimile che il modello compositivo più vicino sia stato proprio l'affresco nella cappella di San Marciano. Il trono fittamente decorato alla cosmatesca, che si erge maestoso al centro dell'abside di Santa Maria del Principio, rappresenta infatti una versione prospettica, e dunque aggiornata, del trono della cappella di San Marciano. I due santi, Gennaro e Restituta,⁵² costituiscono una versione abbreviata della composizione della medesima cappella, o sarebbe meglio dire concentrata (due santi e non quattro) ed essenziale. La decorazione delle due cappelle, la loro iconografia e la realizzazione del busto del santo patrono costituiscono il segno più evidente della riaffermazione pubblica del culto di san Gennaro, dopo decenni di silenzio.

LA COMMITTENZA DELL'ARCIVESCOVO GIACOMO DA VITERBO

A questo punto del discorso, dopo aver ipotizzato su base formale e comparativa che a dipingere il perduto affresco riprodotto da Mazzocchi sia stato Montano d'Arezzo, è necessario porsi ancora qualche domanda: quando e per chi il pittore dipinse il sacello di San Marciano e la grande composizione fatta disegnare da Mazzocchi? Nell'incisione sono raffigurate due figure inginocchiate davanti al trono della Madonna, un arcivescovo, sulla sinistra, ed un chierico, sulla destra: evidentemente i committenti, o donatori che dir si voglia, dell'affresco [15]. L'incisione è accompagnata, sul medesimo foglio ripiegato, da una piccola immagine, un tondo, contenente l'effigie dell'arcivescovo Giacomo da Viterbo [16], «*vestibus pontificalibus indut[us] et aureola circa caput ornat[us]*», tratto dalla prima pagina di un codice agostiniano già nel monastero di San



16. Effigies beati Jacobi Viterb. ex cod. ms., da MAZZOCCHI, De sanctorum Neapolitanae Ecclesiae episcoporum cultu (foto autrice).

Giovanni a Carbonara contenente alcune *Quaestiones praedicationales* di Giacomo.⁵³ Sebbene Mazzocchi non intendesse proporre un collegamento tra la pittura della cappella di San Marciano e l'arcivescovo raffigurato nel codice, visto che assegnava la prima all'XI secolo e che il secondo governò la diocesi di Napoli dal 1303 al 1308, l'associazione casuale delle due incisioni non poteva essere più calzante, perché se è vero che l'affresco con la Madonna in trono tra santi può esser datato alla medesima altezza cronologica delle pitture di San Lorenzo (cioè poco dopo il 1306), allora è verosimile che l'arcivescovo inginocchiato accanto al trono sia da identificarsi proprio con Giacomo da Viterbo.

Arcivescovo di Napoli dal 1303 al 1308,⁵⁴ Giacomo fu personaggio di grande spicco nell'Italia primo-trecentesca.⁵⁵ Nato in seno alla nobile famiglia Capocci di Viterbo, entrato a far parte degli Agostiniani, si distinse ben presto negli studi delle lettere umane e divine, e soggiornò a lungo a Parigi, dove fu in stretto contatto con Tommaso d'Aquino. Nel 1283, nel capitolo provinciale del suo ordine, ottenne da Egidio Colonna il titolo di primo definitore, e l'anno successivo fu scelto dallo stesso Egidio come visitatore della provincia insieme con il predicatore Agostino da Orvieto. Nel 1288 era nuovamente a Parigi, dove conseguì la laurea dottorale e quella magistrale, che molti meriti gli fruttarono in Italia. Nel 1295 il capitolo generale tenutosi a Siena gli assegnava una rendita annua perché attendesse alla redazione delle sue opere. Nel 1300, Giacomo partecipava al capitolo generale celebrato a Napoli alla presenza del re Carlo II: una volta in città, subito si recò a San Domenico, per la devozione che aveva per san Tommaso, e fu destinato ad essere il primo dei quattro lettori dello Studio di Napoli. In un documento angioino datato 2 ottobre 1302, a Giacomo, maestro di sacra teologia, consacrato arcivescovo di Benevento da Bonifacio VIII il 3 settembre 1302, e fornito da Dio di «*specialium dona virtutum, et splendorem scientiae specialium*», si concedono, da parte di Carlo II, ricchi beni terrieri. Il 12 dicembre del 1303, Giacomo è posto a capo della diocesi di Napoli.

La sua attività napoletana è stata pressoché ignorata negli



17. Ex musivo Cappellae Sanctae Mariae de Principio in basilica Sanctae Restitutae, da D'ONOFRI, Succinte notizie intorno alla facciata della chiesa cattedrale napoletana (foto autrice)



18. Ex vetustissima pictura ecclesiae Sancti Marciani prope Cathedralem Neapolitana, da D'ONOFRI, Succinte notizie intorno alla facciata della chiesa cattedrale napoletana (foto autrice).

studi sulla cattedrale di Napoli nel Medioevo, e il suo ruolo nella costruzione, nel completamento, e persino nella decorazione della cattedrale, è stato piuttosto sottovalutato. Il suo nome figura raramente nelle trattazioni specialistiche e talora si ricorda soltanto che fu sotto il suo governo che fu realizzato il preziosissimo busto-reliquiario di san Gennaro pagato da Carlo II a maestri d'oltralpe. Eppure i documenti della cancelleria angioina parlano chiaro: Giacomo intervenne ripetutamente e di persona perché i sovrani mantenessero ciò che avevano promesso all'arcivescovo Filippo Minutolo, suo predecessore. Negli anni successivi alla morte di Filippo Minutolo

(avvenuta nel 1301), una volta salito Giacomo sul soglio episcopale di Napoli, i documenti sul finanziamento della nuova cattedrale da parte della corte angioina confermano pienamente al nuovo arcivescovo gli impegni già presi dal re Carlo II. Il 5 febbraio 1303, ad istanza di Giacomo, che si era lamentato del grave danno subito, Carlo II ordina ad Andrea d'Isernia di provvedere a far restituire alla Chiesa di Napoli i beni occupati abusivamente da altri dopo la morte di Filippo e a causa della vacanza delle sede episcopale. Il 27 settembre 1303, il re ordina al Capitano di Napoli e Pozzuoli di far pagare subito ai cittadini dell'Università di Napoli il denaro già

promesso per la cattedrale, e di consegnare il denaro all'arcivescovo frate Giacomo, «*dilecto consiliario et fideli nostro*». Il 4 giugno 1305, l'11 maggio 1306, e il 20 luglio 1306, su richiesta dell'arcivescovo Giacomo, il re nuovamente conferma e ordina il pagamento delle decime per la costruzione della cattedrale ed in essa delle cappelle per le messe familiari, secondo quanto già stabilito nel 1299. Nel frattempo, il 12 giugno 1305, il re indirizza agli ufficiali della Calabria la richiesta di far trasportare a Napoli una certa quantità di legname del bosco di Guardia, utile per la costruzione della cattedrale, giustificando l'operazione con il suo forte desiderio che l'edificio in costruzione fosse convenientemente portato a termine. Il 15 giugno 1305 il re esenta tale legname dal dazio previsto, a patto che gli incaricati del trasporto mostrassero le lettere salvacondotto dell'arcivescovo Giacomo da Viterbo. Il 25 marzo 1306, il re, ad istanza di Giacomo, ordina che siano esenti da dazi tutti i privilegi e i diritti già concessi in passato dai re di Sicilia alla Chiesa di Napoli. Il 24 maggio 1306, il re invia a Giacomo una copia del volume contenente le consuetudini della città di Napoli, munito del sigillo reale pendente. Il 20 luglio 1306 il re ordina ancora il pagamento delle decime annuali dovute a Giacomo. L'8 marzo 1307, Roberto, vicario del padre Carlo II, conferma l'esenzione del dazio per il trasferimento del materiale, e ordina che i buoi destinati a trasportarlo potessero pascolare liberamente (in numero di trentasei coppie), ribadendo il desiderio del padre sul completamento dell'edificio. Lo stesso giorno, per lo stesso motivo, Roberto ribadisce il taglio del legname calabrese. In un altro documento, pure dello stesso giorno, il re accorda il permesso di portare armi a coloro che lavoravano per la cattedrale, purché muniti del salvacondotto di Giacomo. Il 6 settembre 1307, ancora Roberto assegna una nave regia al trasporto dalla Calabria del legname «*ad opus maioris Neapolitane ecclesie*», mettendo tale nave a disposizione dell'arcivescovo, e in un altro documento dello stesso giorno vuole che Giacomo stabilisca il prezzo delle gomene date dalla corte per il trasporto del legname.⁵⁶

Di fronte a questa mole di documenti, al loro dettato, e all'evidenza che, a partire dal 1303 e fino alla fine del 1307, Giacomo svolse una parte niente affatto secondaria nella prosecuzione dei lavori della nuova cattedrale, verrebbe da chiedersi se il suo ruolo nell'allestimento e nella decorazione degli spazi della medesima cattedrale non sia forse stato più incisivo di quanto si sia finora pensato. La questione dell'intervento di Giacomo investe peraltro un problema che ancora non ha trovato soluzione ma che ogni volta che è stato affrontato negli studi più recenti ha messo in luce tutta la sua irrisolta complessità. Si tratta della datazione e della commissione delle due cappelle laterali alle absidi: la cappella di San Paolo (più nota come cappella degli Illustrissimi: C sulla pianta di Mazzocchi), e la cappella di San Pietro (più nota come cappella Minutolo: G sulla pianta di Mazzocchi). Per quanto riguarda la prima delle due, sull'ala sinistra del transetto, è opinione comune che essa sia stata costruita per volontà dell'arcivescovo Umberto d'Ormont (1308-1320), perché dalle fonti cinque-seicentesche si è desunto che in essa Umberto aveva fatto trasferire i sepolcri del suo predecessore Ayglerio e di papa Innocenzo IV Fieschi (morto a Napoli nel 1254). Per quanto riguarda la seconda delle due, sull'ala destra del transetto, è opinione comune (basata quasi esclusivamente su quel testo pericolosissimo e ambiguo, se non trattato con la dovuta cautela storiografica, che è il *Discorso storico della Cappella de' Signori Minutoli* di Benedetto Sersale)⁵⁷ che la cappella sia stata costruita da Filippo Minutolo e decorata, per volontà di questi, da Montano d'Arezzo, entro il 1301, data di morte di Filippo.⁵⁸

In entrambi i casi però non vi è alcuna prova che le cose

siano andate così. Innanzitutto, perché non è affatto detto che le due cappelle abbiano davvero costituito un cambiamento di progetto in corso d'opera: i contrafforti che sporgono in entrambe dimostrano che le cappelle di sicuro furono costruite ad absidi già concluse, ma essi potrebbero esser dovuti a problemi statici sorti durante i lavori, e soprattutto al forte dislivello di quota dovuto alla natura geologica dell'area su cui insiste la cattedrale; in secondo luogo perché è verosimile che quanto meno le due cappelle siano state pensate insieme (e non separatamente, a vent'anni circa di distanza l'una dall'altra, come in genere si sostiene), e in un momento non troppo lontano dalla fondazione stessa dell'edificio, per esser dedicate, in parallelo, ai due principi degli apostoli, Pietro e Paolo. Non c'è infatti alcuna ragione di ipotizzare, in mancanza assoluta di dati archeologici o testuali che possano consentirlo, che ad una data così vicina alla fondazione (documentata a partire dal 1294) si progettasse un solo vano laterale all'abside di destra (la cappella Minutolo) e solo vent'anni dopo si progettasse l'altro (la cappella d'Ormont).⁵⁹

Non può escludersi, a questo punto, che a far allestire la sepoltura palesemente cosmatesca di Filippo Minutolo (il «*marmoreum, sublime ac decentissimum sepulchrum musivo ac tessellato opere*», come lo descrive Chioccarello),⁶⁰ tuttora nella cappella Minutolo, sia stato proprio Giacomo da Viterbo non appena giunto a Napoli, e che sia stato proprio Giacomo a dettare l'iscrizione che corre lungo la cornice della lastra frontale («*Magnanimus, constans, prudens, famaue serenus, / Philippus praesul morum dulcedine plenus, / Minutulus, patriae decus et flos alta propago, / Hic silet, hic tegitur, iacet hic probitatis imago*»), che suona più come l'ossequio devoto di un successore che non come l'autoelogio del defunto.⁶¹ Se così fosse stato e se la Crocifissione dipinta sulla parete sinistra della cappella Minutolo fosse stata anch'essa concepita da un successore che intendeva rendere omaggio a Filippo (il quale appare vecchio, piccolo e inginocchiato accanto alla croce, presentato a Cristo da san Pietro apostolo e dal protovescovo di Napoli Aspreno, e affiancato da due schiere di astanti tra le quali in primo piano si distinguono bene i canonici del Capitolo con i loro caratteristici copricapi), sarebbe necessario riflettere su quando si iniziò a metter mano complessivamente all'ornamentazione della testata della cattedrale di Napoli. E non senza tener conto che la decorazione pittorica dell'abside meridionale (dedicata a sant'Aspreno e poi assegnata alla famiglia Tocco nel 1370), l'unica di cui ci restano dei frammenti, se davvero può attribuirsi a Pietro Cavallini (o almeno ad un pittore a lui molto vicino, come pure sembra verosimile, visti gli inequivocabili caratteri formali cavalliniani),⁶² suggerisce che si iniziò a lavorare in quest'area in un momento non troppo distante dal 1308 in cui Cavallini è attestato a Napoli.

La storia della decorazione pittorica della cattedrale di Napoli nel primo Trecento non può dunque essere scissa, in alcun modo, dalle sue vicende costruttive e dal ruolo che gli arcivescovi (e non i re angioini, che si limitarono ad accogliere, e non sempre con la dovuta sollecitudine, le richieste pressanti degli arcivescovi) svolsero nell'edificazione e nell'allestimento del nuovo edificio. L'incisione pubblicata da Mazzocchi nel 1753 ci comunica che Montano d'Arezzo, lo stesso pittore che forse aveva lavorato nella cappella Minutolo a una data che potrebbe spostarsi un po' più avanti di quanto finora si è pensato (non si dimentichi che il primo documento relativo a Montano risale solo al 1305, e che al contrario nessun documento afferma che Montano sia stato chiamato a Napoli da Filippo Minutolo), lavorò verosimilmente anche in una piccola cappella situata a poca distanza da quella, e che il suo committente probabilmente fu l'arcivescovo Giacomo da Viterbo.

NOTE

¹ Ringrazio la Direzione della Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria per avermi consentito la riproduzione fotografica dell'incisione.

² La prima biografia di Mazzocchi fu scritta dal suo allievo N. IGNARRA, *Alexii Symmachi Mazochii Metropolitanae Ecclesiae Neapolitanae canonici et in Regio Gymnasio Neapolitano Sacrae Scripturae interpretis vita*, s.e., Neapoli 1772 (il nome di Ignarra si desume dalla dedica). Sul valore di questa biografia cfr. R. DE MAIO, *Società e vita religiosa a Napoli nell'età moderna (1656-1799)*, Napoli 1971, pp. 298-302. Un ampio profilo del percorso intellettuale di Mazzocchi si legge anche in F. SORIA, *Memorie storico-critiche degli storici napoletani*, 2 voll., II, Napoli 1782, pp. 409-422.

³ Per questa datazione cfr. A. ILLIBATO, *Gli studi nel Seminario di Napoli nell'età di Mazzocchi*, Napoli 1974, ristampato in *Alessio Simmaco Mazzocchi e il Settecento meridionale*, a cura di P. Borraro, Salerno 1979 (d'ora in avanti: *Settecento meridionale*), pp. 75-93. Il volume raccoglie gli atti del convegno che si tenne a Santa Maria Capua Vetere dal 25 al 27 giugno 1972, in occasione del bicentenario della morte di Mazzocchi caduto l'anno precedente, e acclude anche altri scritti, attinenti al tema, di autori non intervenuti al convegno. Parte dei contributi al medesimo convegno furono pubblicati in «Archivio Storico di Terra di Lavoro», IV (1965-1975), pp. 175-338.

⁴ Su questa fase cfr. ILLIBATO, *Gli studi nel Seminario di Napoli*, pp. 82-82.

⁵ A.S. MAZZOCCHI, *In mutilum Campani Amphitheatri titulum aliasque nonnullas Campanas inscriptiones commentarius*, ex typographia Felicis Muscae, Neapoli 1727.

⁶ R. DE MAIO, *A.S. Mazzocchi e la filologia del Settecento*, in *Settecento meridionale*, pp. 27-37, sottolinea che, ancor più di Muratori, che pure ebbe un ruolo fondamentale, fu il cardinale Angelo Maria Querini a diffondere in tutta Europa il nome di Mazzocchi. Sul rapporto che lo legò a Mazzocchi si veda A.M. QUERINI, *Epistolae quotquot Latino sermone is edidit, quaeque seu seorsim, seu in decades distributae antea vagabantur, eas omnes collegit et digessit Nicolaus Coleti amplissimoque senatori Veneto Flaminio Cornelio, typis et sumptibus Sebastiani Coleti, Venetiis 1756 e soprattutto il breve trattato di A.S. MAZZOCCHI, *Ad eminentissimum et reverendissimum dominum Angelum Mariam Quirinum S.R.E. cardinalem bibliothecarium episcopum Brixianensem. De diptycho Quiriniano et Brixiano epistola. De Graeco prophetarum codice Chisiano diatriba. De librorum bipatentium et convolutum antiquitate diatriba*, s.e. [Novello de Bonis], s.l. [Neapoli], s.d. [dopo il 1743].*

⁷ *Alexii Symmachi Mazochii canonici Neapolitani et Regii sacrae scripturae interpretis ad amplissimum virum Bernardum Tanuccium Regis Nostri a secretis epistola qua ad XXX virorum clarissimorum de dedicatione sub ascia commentationes integrae recensentur; quibus idem Mazochius adnotationes adpersit, curasque posteriores adiunxit*, Felix Carolus Musca excudit, Neapoli 1739. Il 13 dicembre 1755, in occasione dell'inaugurazione dell'Accademia Ercolanese, Mazzocchi fu nominato da Tanucci tra i primi quindici membri destinati a far parte dell'esclusiva accademia, con l'incarico di occuparsi dei papiri.

⁸ La bibliografia pressoché completa di Mazzocchi fu edita da Francesco Serao, professore di medicina nell'Università di Napoli, nella prima parte degli *Opuscola* di Mazzocchi (*quibus orationes, dedicationes, epistolae, inscriptiones, carmina ac diatribae continentur*), apud Raymundos, 2 voll., Neapoli 1771-1775, I, pp. 15-22.

⁹ A.S. MAZZOCCHI, *In vetus marmorum Sanctae Neapolitanae Ecclesiae kalendarium commentarius*, Ex officina Novelli de Bonis, Neapoli 1744-1755, in tre volumi.

¹⁰ A.S. MAZZOCCHI, *Commentariorum in Regii Herculanensi Museaei aeneas tabulas Heraclenses*, Ex officina Benedicti Gessari, Neapoli 1754-1755, in due volumi.

¹¹ A.S. MAZZOCCHI, *Dissertatio historica de Cathedralis ecclesiae Neapolitanae semper unica variis diverso tempore vicibus*, Excudentibus Novello de Bonis et Josepho eius filio, Neapoli 1751.

¹² A.S. MAZZOCCHI, *De sanctorum Neapolitanae Ecclesiae episcoporum cultu dissertatio jussu et auspiciis eminentissimi et reverendissimi Josephi cardinalis Spinelli archiepiscopi Neapolitani ab Alexio Symmacho Mazochio eiusdem ecclesiae canonico, regii sacrae scripturae interprete, elucubrata*, Ex officina Josephi Raymundi, Neapoli 1753, due volumi in uno.

¹³ A.S. MAZZOCCHI, *Actorum Bononiensium sancti Ianuarii et sociorum martyrum vindiciae repetitae*, Ex officina Josephi Raymundi, Neapoli 1759.

¹⁴ A. LAURO, *A.S. Mazzocchi tra curialisti e giurisdizionalisti*, in *Settecento meridionale*, pp. 123-148: 143-144.

¹⁵ Per un profilo sintetico di queste tematiche rinvio alla *Storia dell'Italia religiosa. II. Letà moderna*, a cura di G. De Rosa e T. Gregory, Roma-Bari 1994; e più specificamente a F. VENTURI, *Settecento riformatore*, Torino 1969; M. ROSA, *Riformatori e ribelli nel '700 religioso italiano*, Bari 1969; ID., *Settecento religioso. Politica della ragione e religione del cuore*, Venezia 1999; e al bel saggio dello stesso autore su *Gesuitismo e antigesuitismo nell'Italia del Sei-Settecento*, «Rivista di Storia e Letteratura religiosa», XLII (2006), pp. 247-281. Su Muratori segnalano alcune voci ormai classiche: M. SCHIPA, *Muratori e la cultura napoletana del suo tempo*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXVI (1902), pp. 553-649 (si trattava di un approfondimento della prolusione letta da Schipa l'anno precedente all'inaugurazione del suo corso di Storia Moderna presso l'Università di Napoli); S. BERTELLI, *Erudizione e storia in Ludovico Antonio Muratori*, Napoli 1960; L.A. MURATORI *e la cultura contemporanea*, «Atti del Convegno internazionale di studi muratoriani, Modena 1972», Firenze 1975; *Il soggetto e la storia. Biografia e autobiografia in L.A. Muratori*, «Atti della II giornata di studi muratoriani, Vignola 1993», Firenze 1994. In particolare sull'ambiente napoletano si veda D. AMBRASI, *Riformatori e ribelli a Napoli nella seconda metà del Settecento. Ricerche sul giansenismo napoletano*, Napoli 1979; G. GALASSO, *La Filosofia in soccorso de' governi. La cultura napoletana del Settecento*, Napoli 1989; M. ROSA, *Il giurisdizionalismo borbonico a Napoli nella seconda metà del Settecento*, «Società e storia», LI (1991), pp. 53-76; E. CHIOSI, *Lo spirito del secolo. Politica e religione a Napoli nell'età dell'illuminismo*, Napoli 1992.

¹⁶ CH. LE-BEAU, *Éloge de M. l'abbé Mazochi*, in *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres avec les Mémoires de littérature tirés des Registres de cette Académie*, Paris, 1777, XXXVIII, pp. 283-290.

¹⁷ In generale, su questi temi, rinvio all'ormai 'classico' A. MOMIGLIANO, *Le radici classiche della storiografia moderna (Sather Classical Lectures)*, a cura di R. Di Donato, Firenze 1992 (trad. dall'edizione inglese *The Classical Foundations of Modern Historiography*, The Regents of the University of California, 1990).

¹⁸ Sul ruolo svolto da Montfaucon nello studio e nella riproduzione dei monumenti medievali francesi, mi limito a rinviare al volume *Dell'antiquaria e dei suoi metodi*, «Atti delle giornate di studio, Pisa 1997-1999», a cura di E. Vaiani, Pisa 2001, con bibliografia precedente.

¹⁹ «Il canonico, perduto nelle etimologie ebraiche e puniche, è un vecchio quasi rimbambito», scriveva Winckelmann con una certa acrimonia: cfr. J.J. WINCKELMANN, *Lettere italiane*, a cura di G. Zampa, Milano 1961, p. 223.

²⁰ Su questo punto si leggano le osservazioni di F. CRIVELLO, *Il Medioevo riprodotto: incisioni e litografie negli studi storici e antiquari*, in *Arti e storia nel Medioevo. IV. Il Medioevo al passato e al presente*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino 2004, pp. 625-649.

²¹ Su questa complessa vicenda critica cfr. V. LUCHERINI, *L'invenzione di una tradizione storiografica: le due cattedrali di Napoli*, «Prospettiva», CIII-CIV (2004), pp. 2-31; EAD., *Ebdomadari versus Canonici: gli istituti clericali, il potere ecclesiale e la topografia medievale del complesso episcopale di Napoli*, «Anuario de estudios medievales», XXXVI (2006), 2, pp. 613-649; EAD., *Tombe di vescovi, re e santi nella Cattedrale di Napoli: memoria liturgica e memoria profana*, in *La chiesa e il palazzo*, «Atti del Convegno internazionale, Parma, 20-24 settembre 2005», Milano 2007, pp. 679-690.

²² «Verum id nunc in profanos usus jamdiu versum cernitur (tametsi quam pridem, haud habeo dicere) estque hodie simul cum attinguis aedibus in Archiepiscopalis Seminarium censu. Cumque Seminarium rector ad domum contiguam amplificandam diruere aediculam eandem decreverit, antequam preclaro vetustatis monumento inferantur manus, sedulo sum omnia contemplatus, in primis autem veterem sancti Marci effigiem cum picturis ceteris. [304] Hujus igitur aedificulae jam jam diruendae descriptionem talem habeto. Ex Obelisco Sancti Ianuarii in Cathedralem ascendenti, mediis ipsis scalis, latere dextro et e regione turris campanariae minores scalae sunt, per quas modico ascensu ad aream subdivalem quamdam aedificulae objacentem evaditur. Ipsa vero aedicule ferme quadrata est, a cujus ostio in occidentem obverso ad inum aedis parietem palmi Neapolitani sunt XXI semis, latitudo vero est palmarum XVIII. Ante hos

ferme XX annos concamerata opere, uti vocant, Gotico erat. At postea vicina domus Seminarii conductor dejecit cameram, ibique solarium ad apricandum stravit. Jam vero non tantum imus sacelli paries, sed et ceteri circumquaque vetustis picturis ornantur. Verum quae ex adverso ostii visuntur, eae sunt longe antiquiores, in ternas discretas strigas. Nam quae superne visuntur, eas ante quadringentos circiter annos elaboratas dixeris, in quibus Christi Crucifixio figuratur; imus ordo icunculas exhibet apostolorum aliorumque sanctorum abhinc annos ferme ducentos factas; at media eademque praecipua imaginum series est operis antiquissimi, ac plusquam sexcentorum annorum, diu certe antea elaborata quam nova sub Regibus Andegavensibus cathedralis existeret.

Quam modo dixi imi parietis mediam picturam seriem, eam in calce libri cernes in aes incisam. In medio, beata Virgo parvulum Jesum in ulnis gestans pulcherrimo in trono residet. Deiparae sedes indicium aetatis picturae facit, sicuti et sanctorum Marciani et Januarii sane quam brevissime mitrae. A dextris Deiparae, sanctus Marcianus (digniore loco scilicet [305] quia sub ejus nomine aedes extracta fuit), ab laevo latere sanctus Januarius martyr, ambo interiores stant; exteriores vero, in dextro latere, sancta Restituta, in sinistro, sancta Patricia visuntur. Singulis suae inscriptiones, non subjectae pedibus sed adhaerentes capitibus, insunt, neque barbaris sed Romanis characteribus, etsi antiquitate nimia fugientibus, exaratae. Postremo, in dextro Deiparae latere, archiepiscopus quidam (facile qui construxit aediculam) cum pallio et mitra, at in laevo presbyter (idemque facile aedituus), ambo genibus flexis orant. Ceteris parietibus suae insunt picturae in duos distinctae ordines, quibus Christi aliorumque sanctorum gesta exhibentur, ex ingenio XV speculi factae. Ac de picturis satis»: MAZZOCCHI, *De sanctorum Neapolitanae Ecclesiae episcoporum cultu* dissertatio, pp. 303-305.

²³ Mazzocchi ricorda che il sacello di San Marciano era stato brevemente descritto anche da Bartolomeo Chioccarello e da Antonio Caracciolo. Nel capitolo dedicato al vescovo Marciano, Chioccarello così scrive: «Scimus tamen priscis temporibus celebre fuisse Neapoli eius sancti nomen, dein ipsius memoriam temporum iniuria penitus fere intercidisse conspicimus, quando quidem de eius sancti gestis et quonam tempore floruerit, nihil ad nos pervenit, imo nomen quoque ipsius videtur oblivioni traditum. Habetur autem vetus sacellum sancto huic Marciano dicatum, ad gradus Cathedralis ecclesiae, e regione turris campanariae, quod iuris patronatus est familiae Buczutaе, in cuius altari Sancti Marciani episcopi, pontificalibus vestibus induti ac pallio decorati imago cernitur, eiusque nomen sic scribitur S. Marcianus. Habetur etiam ibidem icones sanctorum Ianuarij episcopi et martyris, Restitutae virginis et martyris, ac sanctae patriciae virginis» (B. CHIOCCARELLO, *Antistitum praeclarissimae Neapolitanae Ecclesiae catalogus ab apostolorum temporibus ad hanc nostram aetatem et ad annum 1643, typis Francisci Savii, expensis Petri Agnelli Porrini, Neapoli 1643, p. 24*). Caracciolo invece ricorda soltanto l'esistenza del sacello, nel capitolo trentunesimo dal titolo *De sancto Laurentio et alijs episcopis*: «Marciani sanctitatem vix pauca aliqua kalendaria nobis exhibent, et sacra aedicula, ad laevam episcopij excitata, etiamnum extans» (A. CARACCILO, *De sacris Ecclesiae Neapolitanae monumentis. Opus posthumum Francisci Bolviti studio et industria in lucem editum, ex typographia Octavij Beltrani, Neapoli 1645, p. 343*). Al contrario di Chioccarello, però, Mazzocchi ritiene che san Marciano non sia da identificarsi con l'omonimo santo vescovo annoverato nel calendario marmoreo, ma che la sua vita sia da collocarsi nel X secolo, subito dopo l'episcopato di Stefano III: cfr. *infra*, nota 33.

²⁴ Attualmente, l'accesso alla cattedrale dal lato sud è chiuso da una cancellata e non è praticabile.

²⁵ Negli atti di Santa Visita del cardinale Alfonso Gesualdo si legge una descrizione della cappella di San Marciano che corrisponde quasi perfettamente a quella di Mazzocchi: la cappella si trovava «extra et prope hanc maiorem ecclesiam, ad quod altare iuxta gradus ostij parvi ipsius ecclesiae et in conspectu turris campanarum, cum parvo viridario ante ipsam cappellam, quae nunc obtinetur per abbatem Scipionem Caracciolum qui docuit de eius titulo in praefata visitatione anni 1580». Negli atti del cardinale Decio Carafa si dice che durante la visita l'arcivescovo «visitavit praedictam cappellam sitam extra maiorem ecclesiam in medio scalae ipsius et proprie a parte sinistra descendentium ad Sedile Capuanum». Negli atti del cardinale Ascanio Filomarino si parla invece di un passaggio di titolo (erroneamente Strazzullo interpretò questo passo come documento dell'avvenuta distruzione della cappella): «In eodem altari adest cappella sive titulus Sancti Marciani de Caracciolis translata ad praefatum altare Sanctissimae Annuntiatae de Caracciolis,

alias de Varavallis, situm prope Cappellam Minutulorum, quae Cappella Sancti Marciani erat constructa extra et prope maiorem ecclesiam in medietate graduum portae parvae eiusdem, e conspectu turris campanarum cum parvulo hortulo ante se, et est de jure patronatus non solum familiae Guindatae, sed Galeotae et aliarum, ut colligitur in Visitazione anni 1574»: cfr. F. STRAZZULLO, *Documenti per la storia dei restauri*, in R. DI STEFANO, *La Cattedrale di Napoli. Storia, restauro, scoperte, ritrovamenti*, Napoli 1970, p. 80, n. 47. Non molti anni prima della distruzione, il sacello fu descritto anche nella *Relazione dello stato della chiesa metropolitana, formata a tenore degli ordinamenti di Sua Eminenza il Signor Cardinale Spinelli Arcivescovo, nell'istruzione per la visita*. A 20 settembre 1741: «Confina questa chiesa, dalla parte occidentale, colla piazza che ha davanti alle tre porte; dal settentrione, colla chiesa di Santa Restituta, Palazzo Arcivescovile e portaria del Seminario; dall'orientale col detto Seminario, da mezzogiorno colla casa del medesimo Seminario, che ha l'entrata dalla piazza della guglia e si affitta a laici. Ha questa casa una loggetta che prima era spazio aperto avanti San Marciano, nono vescovo di Napoli, che fiorì verso la metà del terzo secolo, la quale chiesa è profanata e incorporata in detta casa, però sta ancora in piedi: vi è nell'altare dipinta in muro l'immagine della Beata Vergine con quella di San Gennaro a man dritta e di San Marciano a sinistra. Ed alcune pitture nelle pareti laterali guaste, che mostrano essere del 1400; vi è un beneficio semplice del titolo di San Marciano, del quale si darà nota ne' benefici. Attacca detta loggetta col muro della Cattedrale ed ha una porta nella metà di detta scala di detta Cattedrale che cala alla guglia, alla quale porta si cala da detta loggetta per una scaletta di marmo che mostra essere molto antica»: cfr. F. STRAZZULLO, *Saggi storici sul Duomo di Napoli*, Napoli 1959, p. 146.

²⁶ «Nunc illud sedulo est ostendum, hanc Sancti Marciano aedem hodierna Cathedrali Neapolitani longe antiquiore fuisse, quod et res ipsa loquitur et ex his praeerea argumentis colligitur. I. Nam si Sancti Marciani ecclesia posterior hodierna Cathedrali templo fuisset, nae illa intra ambitum potius Cathedralis aedis quam extra in proximo videretur. Verum hoc mitto. At illud multo est notabilius, quod aediculae Sancti Marciani boreum latus non amplius palmis nostratibus quinque a muro crucis Cathedralis abest. Nunc sic mecum rationes in eo. Marciani aedem si ibi aedificari necesse fuit, ubi posita cernitur, haud dubie eius aedificatores, si Cathedralis hodiernae murum ibi reperissent, ei muro suum id sacellum applicuissent. Cui enim bono angiporum, qui nunc cernitur, quatuor aut quinque palmos latum reliquissent? Nunc quia sacellum prope a Cathedrali removetur, id ar[306]gumento est, aediculam antiquiorem Cathedrali fuisse. Dixeris hoc argumentum ex genere τῶν ἀντιπροσφόντων (reciprocorum) videri; quia vicissim sic instabitur. Si Cathedralis templi architectus aediculam ibi jam extractam reperit, cur non huic templum intime applicuit? At dispar est ratio: quia tantulam potius ecclesiam sequi situm Cathedralis decuit quam contra. Reticulum enim fuisset, si architecti, ut immane hoc hodiernae Cathedralis aedificium aediculae applicarent, formae a se antea conceptae rationes corrumpere ac totam deformarent symmetriam, quod in aedicula non valuisset, si quidem haec Cathedralis jam aedificatam reperisset. Ergo sacellum hoc antierius Cathedrali Andegavensi fuit»: MAZZOCCHI, *De sanctorum Neapolitanae Ecclesiae episcoporum cultu* dissertatio, pp. 305-306.

²⁷ A questo riguardo, è importante rilevare che D. MALLARDO, *Ordo ad unguendum infirmum, ex cod. Neap. saec. 12.-13, primum edidit historico commentario*, «Rivista di Scienze e Lettere», n.s., VIII (1937), pp. 143-197, osserva che tre documenti degli anni 1222, 1225 e 1255 (del monastero di San Gregorio Armeno) fanno riferimento ad una «ecclesiam Sancti Marciani intus episcopio Sanctae Neapolitanae Ecclesiae», prova del fatto che il sacello sarebbe stato già esistente nel primo Duecento. Ma il dettato di questi documenti non consente di desumere che si stia parlando proprio della cappella di San Marciano di cui scrive Mazzocchi, e potrebbe anche trattarsi di una cappella o di un altare interni alla vecchia cattedrale della Stefania (anche perché si dice chiaramente «intus episcopio»).

²⁸ Sul pittore e incisore cfr. E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris 1976, I, p. 127.

²⁹ *Prodomo alle antichità di Ercolano alla maestà del re delle Due Sicilie Carlo infante di Spagna*, 6 voll., nella Regale Stamperia Palatina, Napoli 1752-1756.

³⁰ L'apprezzamento di Mazzocchi si vince anche da un altro elemento: delle pitture fu fatta addirittura una riproduzione a colori su tavo-

la, a spese del capitolo della cattedrale, della quale purtroppo non resta alcuna traccia, ma che costituisce un dato importantissimo per valutare l'impatto che i dipinti medievali della cappella di San Marciano ebbero sul clero della cattedrale (e su Mazzocchi, soprattutto), suo unico fruitore: «*Hactenus dictis si quis fidem derogaverit, nemo prohibet quin ad aediculam adhuc stantem accedat ac perlustret oculis universa. Et ea quidem fatale eversionis suae momentum opperitur, sed bene est quod canonici Cathedralis caute providerunt, uti suis impendiis picturae praecipuae quam accuratissime in tabella vivis coloribus exprimerentur, adhaec totius sacelli descriptio fieret. Id vero totum, non sine iis sollempnitatibus, quae ἀνθετυρία (au[308]ctoritatem legalem) actis tribueret, tranfigeretur, eaque omnia in capitulare tabularium inferrentur*»: MAZZOCCHI, *De sanctorum Neapolitanae Ecclesiae episcoporum cultu dissertatio*, pp. 307-308. Sul rapporto tra immagini e storia nell'età moderna si vedano i diversi interventi contenuti nel volume *Storia per parole e per immagini*, a cura di U. Rozzo e M. Gabriele, Udine 2006.

³¹ È utile rilevare che la lunga trattazione dedicata alla cappella di San Marciano e la sua traduzione su tavola e su rame ebbero anche la finalità di comprovare ancora una volta la falsità della teoria in base alla quale a Napoli sarebbero esistite due cattedrali. Le pagine conclusive del capitolo sono estremamente significative a questo riguardo: «*Quo ista, inquis, tanta ἀξολβεία (sedulitas exquisita) pertinet? Nimirum quia ante paucos annos nescio quae triumvirum quorundam opinio malo publico prodiit, qui ab omni retro antiquitate defectione facta, mirificam ac prodigiosissimam novitatem nolentibus Neapolitanis ingerere machinis omnibus conati fuerunt. Nempe cum saeculis omnibus retro actis universi docuissent, Stephaniam sive Cathedralem in hodierna Sancta Restituta fuisse usque ad Caroli II, novam Cathedralem moliti, tempora, exorti sunt tresviri nostri, qui totam antiquitatem mendacii foedissimi coarguerent, ac palam praedicarent, vetustiore Cathedralem non in hodierna Sancta Restituta fuisse, verum in hodierna Cathedralis Andegavensis cruce. Itaque ubi ea novitas jam se probare levioribus ingenii coeperat, ut eidem serpenti latius occurreremus, Dissertationem illam (quae De Cathedrali semper unica inscribitur) nuper emisimus, qua praescriptione tot saeculorum firmatam veritatem tutamur. At nunc novum ejusdem plane rei argumentum cum se obtulisset, id nolui negligere. Ejusmodi autem argumentatio sic procedit.*

In novae Cathedralis cruce tresviri nostri antiquiorem suam Cathedralem (quam et Stephaniam nuncupare, duobus aedificatoribus Stephanis aversantibus, non dubitarunt) sic metati fuerit, ut ejus porta primaria ibi prorsus patere debuerit, ubi nunc Sancti Marciani aedicula visitur. At rogo, credibile ne est, aedificatori licuisse ibi aedem Marciani statuere, ubi ejus objectu ostium Cathedralis obstrueretur, et Stephaniam lumini[309]bus officeretur? Satis scio, hoc argumentum, post tot illa Dissertationis meae demonstrationes Achilleas, posse videri supervacaneum. Verum quia se ultro scribenti obtulisset, nolui eo tam manifesto indicio defraudare veritatem undique ac loci omnibus promicante, atque ultro se oculis ingerentem.

*Postremo, ut e diverticulo in viam redeam, si a me quaeras, quo saeculo hoc Sancti Marciani Oratorium factum putem, audacter ajo undecimo maxime saeculo videri factum aut summum incunte duodecimo. Tunc enim extractum oportuit, cum Ecclesiae Neapolitanae iudicio sanctus Marcianus inter sanctos relatus fuit. Id quod facile centesimo circiter post ejus obitum (qui quidem, uti supra suasimus, saeculo decimo sedere debuit) anno contigit. Tunc enim vero istud oratorium sub ejus nomine sacra pignora requiescerent et ejusdem splenderet cultus»: MAZZOCCHI, *De sanctorum Neapolitanae Ecclesiae episcoporum cultu dissertatio*, pp. 308-309.*

³² E. BOREA, *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata*. I, «Prospettiva», LXIX (1993), pp. 28-40: 28; II, *ivi*, LXX (1993), pp. 50-73.

³³ «*Accedit picturarum multo clarissimum indicium. Mitrae tum sancti Marciani, tum sancti Januarii multo breviores sunt quam illa sancti Januarii mitra quae in musivo Sanctae Mariae de Principio extat. Cum ergo musivum istud aequale sit hujus novae Cathedralis encaeniis (uti dictum in Dissert. de Cathedrali unica (parte I, p. 77), ex eo sequitur picturas hasce multo vetustiores dedicationae novae hujus Cathedralis fuisse. Nemo enim ignorat, antiquitus mitras nihil aut perparum supra caput eminuisse, postea sensim sine sensu sursum coepisse porrigi. Adhaec in eisdem duabus imaginibus tum pallii, tum etiam casulae episcopalis forma est antiquissima. Minister ille (facile presbyter et aedituus) qui genibus flexis orat, sive verticis coronam sive indumenta spectes, totus antiquitatem spirat. Januarii [307] caput tale est quale X saeculo espi-*

mebatur»: MAZZOCCHI, *De sanctorum Neapolitanae Ecclesiae episcoporum cultu dissertatio*, pp. 306-307. Un indizio chiarissimo, dice Mazzocchi, emerge dalla pittura. Le mitre di san Marciano e di san Gennaro sono di molto più corte di quella che indossa san Gennaro nel mosaico di Santa Maria del Principio. Poiché il mosaico è databile al tempo della consacrazione della nuova cattedrale, queste pitture devono essere sicuramente anteriori. Nessuno ignora che le mitre in antico non sporgevano di molto al di sopra del capo. Il capo di san Gennaro ricorderebbe poi cose del X secolo. In verità, va osservato che le mitre basse sono analoghe a quelle dei vescovi che si vedono nella Crocifissione della cappella Minutolo e il capo di san Gennaro ricorda l'iconografia più diffusa nel primo Trecento, e non è troppo dissimile da quello che si vede nel mosaico di Santa Maria del Principio (cfr. *infra*, n. 51).

³⁴ Il 20 agosto 1305 e il 31 agosto dello stesso anno, Montano era pagato per la «*pictura duarum cappellarum Castris nostri Novi Neapolis*»; il 15 giugno 1308, era pagato per un Crocifisso poi donato dal sovrano alla chiesa di San Ludovico ad Aversa, e l'11 agosto «*pro pictura refectorii et capitulo*» della medesima chiesa; il 17 gennaio 1313, il re si interessava di alcune terre già donate a Montano e ai suoi eredi dal principe Filippo di Taranto. Per questi e per gli importanti documenti del 1310 cfr. *infra*, n. 42.

³⁵ La tavola, alta quasi tre metri, rimossa dal suo sito originario (del quale nulla sappiamo), era stata utilizzata nel convento di San Lorenzo come piano d'appoggio e aveva subito notevoli danni. In queste condizioni giunse, nei primi anni Ottanta, nel laboratorio di restauro della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Campania e attraversò fortunatamente l'attenzione di P. LEONE DE CASTRIS, che la pubblicò per primo nel suo volume *Arte di corte nella Napoli angioina*, Roma 1986, p. 208, n. 42 e tavola a colori nr. 16, già attribuendola ipoteticamente a Montano d'Arezzo. Tornato sull'argomento, lo studioso ha ulteriormente confermato e precisato la sua prima attribuzione a Montano, effettivamente condivisibile: «*Quel che resta del volto della Vergine, del manto ageminato, e soprattutto della testa – meglio conservata – del bimbo, la avvicina in modo inequivocabile alla grande Maestà di Montevergine, e così anche gli ornati vivaci a quadratini di 'mosaico' sulle specchiature laterali del trono e l'assetto in prospettiva, sbilenco ma audace, dello stesso trono; un trono che anche qui – con le 'spaziose' colonnine non più tortili ma in marmo rosa dei lati – si dimostra volentierosamente ispirato a quelli di Giotto nella Volta dei Dottori e nelle Storie francescane di Assisi*»: P. LEONE DE CASTRIS, *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», Napoli 2005, pp. 95-125: 96-97. Quanto alla datazione della tavola, lo studioso ha in via ipotetica collegato la sua realizzazione ad una serie di interventi che alcuni membri della corte angioina promossero nel transetto di San Lorenzo. In un documento del 16 marzo 1306, il re Carlo II d'Angiò destinava 50 oncie ai frati minori di San Lorenzo «*pro costruenda capella una in eadem ecclesia, loco illius in qua corpus eiusdem nati nostri sebulum est, costruendo altari et pingenda capella*» (*ibid.*, p. 110). Nel documento si fa riferimento alla sepoltura di Raimondo Berengario, quinto genito del re, e all'allestimento di una cappella sepolcrale. Leone de Castris, pur senza proporre un rapporto diretto tra il documento e la tavola con la Madonna in trono, pensa che la realizzazione di questa possa collocarsi in un momento successivo alla circostanza attestata nel documento. Ancora nel transetto, nel 1310, il re Roberto d'Angiò faceva porre la sepoltura del figlio Ludovico. Sulla chiesa di San Lorenzo cfr. anche V. LUCHERINI, *Architettura medievale a Napoli. Un dibattito sui controversi casi delle chiese di San Lorenzo e San Domenico*, «*Journal für Kunstgeschichte*», XI (2007), pp. 14-24.

³⁶ Vedi *infra*, n. 46.

³⁷ Per questa datazione cfr. LEONE DE CASTRIS, *Montano d'Arezzo*, p. 116. Lo studioso, in considerazione dell'affollarsi di altari e cappelle angioine sul lato destro del transetto di San Lorenzo, dove si trovano queste pitture, ritiene che esse «*facessero in qualche modo parte della decorazione delle cappelle sepolcrali angioine [attestate dai documenti in questa medesima area della basilica], ed in particolare di quella – commissionata da Carlo II nel 1306 ed evidentemente dedicata anch'essa alla Madonna – di Raimondo Berengario*».

³⁸ F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte federiciana*, 4 voll., II, Roma 1969, pp. 79 ss.

³⁹ O. MORISANI, *Pittura del Trecento in Napoli*, Napoli 1947, aveva proposto l'accostamento tra la Madonna di Montevergine e le pitture della cappella Minutolo illustranti la vita e il martirio di san Pietro; E. BOREA, *I ritrovati affreschi medievali della Cappella Minutolo nel Duomo di Napoli*, «Bollettino d'Arte», s. IV, XLVII (1962), pp. 11-22, negando la proposta di Morisani, individuava invece nelle pitture un artista toscano giunto a Napoli dopo un passaggio per Assisi, o un umbro, o un napoletano pure passato per Assisi, ma non senza un forte apporto romano, cavalliniano. Si consideri che nel 1962 la Crocifissione era appena stata scoperta, a seguito di una campagna di restauro della Soprintendenza. Le pitture di San Lorenzo erano state invece pubblicate da C. LORENZETTI, *La corrente pittorica romana e senese e la tradizione locale in alcuni dipinti inediti della Campania*, «Bollettino d'Arte», s. III, XXX (1936-1937), pp. 417-436, con un'attribuzione ad un seguace locale di Cavallini (come già sostenuto da Bernard Berenson e da Pietro Toesca). Secondo Borea, invece, i due affreschi avrebbero costituito «la maggior prova superstita della risonanza locale del ciclo Minutolo».

⁴⁰ Il riferimento di Summonte a Montano d'Arezzo compare nel secondo volume della sua *Historia della città e Regno di Napoli*, pubblicato nel 1601 per i tipi di Giovan Giacomo Carlino (ma già edito, in realtà, nel 1599, a Napoli, per Giovan Giacomo Carlino e Antonio Pace). Le vicende editoriali del lavoro di Summonte furono piuttosto controverse: cfr. R. VILLARI, *La rivolta antispagnola a Napoli*, Roma-Bari 1967, pp. 108 ss.

⁴¹ Su Filippo di Taranto si veda A. KIESEWETTER, s.v. *Filippo di Taranto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVII, Roma 1977, pp. 717-723; sul ruolo che Filippo svolse nell'allestimento di una cappella dedicata al fratello Ludovico nella cattedrale di Napoli cfr. V. LUCHERINI, *La Cappella di San Ludovico di Tolosa nella Cattedrale di Napoli, le sepolture dei sovrani angioini, le due statue dei re e gli errori della tradizione storiografica moderna*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXX (2007), pp. 1-22.

⁴² Per questo documento, per quello di analogo tenore emanato da Roberto e datato 11 febbraio 1311, e per gli altri documenti d'archivio relativi a Montano d'Arezzo si veda ora l'accurata analisi pubblicata in LEONE DE CASTRIS, *Montano d'Arezzo a San Lorenzo*, pp. 117-119, nn. 1-4. In ambito storico-artistico, il documento fu regestato per primo da Heinrich Wilhelm Schulz e messo in correlazione proprio con la Madonna di Montevergine. Sulla precocità dell'attenzione di Schulz per i documenti relativi all'arte medievale del Sud dell'Italia, cfr. V. LUCHERINI, *Esplorazione del territorio, critica delle fonti, riproduzione dei monumenti: il Medioevo meridionale secondo Heinrich Wilhelm Schulz (1832-1842)*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, «Atti del IX Convegno internazionale di studi, Parma, 19-23 settembre 2006», Milano 2007, pp. 537-553. Il fatto che Filippo nel 1310 ricordi le opere realizzate per lui da Montano mi indurrebbe ad ipotizzare che l'esecuzione di entrambe quelle opere non dovrebbe poi essere così lontana dalla data del documento.

⁴³ G.A. SUMMONTE, *Historia della città e del Regno di Napoli*, appresso Giovan Giacomo Carlino, II, Napoli 1601, pp. 375-376. Dai documenti e dalle fonti emerge dunque che Montano dipinse due Madonne su tavola per Filippo di Taranto: una per Montevergine ed una per Napoli. Di quella del palazzo napoletano di Filippo si sono perse le tracce, ma in compenso si conserva quella di San Lorenzo. Difficile dire se si tratti della stessa tavola già nel palazzo di Filippo, da qui finita non si sa come in San Lorenzo, o se si tratta di una terza Maestà, realizzata proprio per San Lorenzo ma di cui non resta traccia nei documenti.

⁴⁴ BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina*, p. 102.

⁴⁵ G. VITALE, *Nobiltà napoletana della prima età angioina. Elite burocratica e famiglia*, in *L'État Angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle*, «Atti del Colloquio internazionale, Roma-Napoli 7-11 novembre 1995», Roma 1998, pp. 535-576. Sugli artisti *familiares* dei sovrani angioini durante i primi decenni del Trecento si veda adesso P. LEONE DE CASTRIS, *Giotto a Napoli*, Napoli 2007, in particolare il capitolo dal titolo *Artisti, «familiari» e re. Committenza, mercato artistico, organizzazione del lavoro, retribuzione, compensi, benefici, titoli e ruolo dell'artista di corte nella Napoli angioina*, pp. 41-64.

⁴⁶ A. TOMEI, *Pietro Cavallini*, Milano 2000, pp. 11 ss. (per il regesto dei documenti); pp. 121 ss. (per l'attività napoletana).

⁴⁷ Sull'ipotesi che il mosaico di Santa Maria del Principio, nella cattedra-

le di Napoli, sia da datarsi al 1313 cfr. V. LUCHERINI, recensione a *Il Duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina*, a cura di S. Romano e N. Bock, Napoli 2002, in «Napoli Nobilissima», s. V, V (2004), pp. 74-77. Sulle vicende connesse alla realizzazione di questo mosaico, e sull'ipotesi che Lello sia un romano e non un orvietano, vedi *infra*, n. 51.

⁴⁸ Sul santo cfr. G. DE MIRANDA, *Il culto dei santi martiri Nicandro e Marciano nella Campania e le loro memorie nella chiesa di Santa Patrizia a Napoli*, «Rivista di Scienze e Lettere», n.s., VIII (1937), pp. 35-65; MALLARDO, *Ordo ad unguendum infirmum*, pp. 189 ss.

⁴⁹ «*Eo praesule idem rex Carolus Secundus, anno 1306, argento recludi fecit caput gloriosi martyris beati Ianuarii, huius civitatis patroni et acerrimi defensoris, per manus magistrorum Stephani Gottifreddi, Gulielmi de Verdelay et Miletae de Ausuris, auri fabrorum Regis, in quo impendit uncias novem de carolenis argenti, atque opus illud argenteum auro finissimo deaurandum per Gottifredum praedictum mandavit et expendit florenorum auri purissimi in pondere libram unam. Opus quidem dignum tanto Rege quod dono dedit maiori ecclesiae, ubo adhuc servatur cum insigniis et armis dicti Regis (...)*»: CHIOCCARELLO, *Antistitium praeclarissimae Neapolitanae Ecclesiae*, p. 195. Il documento relativo al pagamento di Giacomo Gottifredo, Guglielmo di Verdalay e Mileto d'Auxerre è datato al 15 agosto 1305, secondo Cantèra: «*Magistro Stephano Gottifredo, Guillelmo de Verdelay et Mileto de Ansurris, aurifabris nostris, pro gagiis eorum mensium maij et iunij secunde indictio-nis, ad certas rationes in predicto quaterno distinctas, in carolenis argenti uncias novem, et eisdem aurifabris convertendas per ipsos in expensis necessariis faciendis in predicto opere Capitis beati Ianuarii, quod per eos deargentari mandavimus in carolenis argenti uncie sex*»: B. CANTÈRA, *Ricordi di fatti storici avvenuti nella Cattedrale di Napoli fino all'anno 1500*, Napoli 1893, p. 31, n. 5. Il documento, reso noto per la prima volta da G.A. SUMMONTE (*Historia della città e del Regno di Napoli*, I, pp. 340-341), fu ampiamente commentato da G. M. FUSCO, *Dell'argenteo imbusto al primo patrono San Gennaro da re Carlo Secondo di Angiò decretato, con una disquisizione intorno al libro delle spese della casa dello stesso Re, dove s'indagano gli anni ai quali va assegnato, se ne classificano le notizie più interessanti e si fa accurata rassegna dei pesi e delle misure state in uso nel Reame di Napoli, raffrontate colle più antiche degli Ebrei, Greci e Romani*, Napoli 1861 (sul quale cfr. anche C. MINIERI RICCIO, *Relazione sul libro del signor Fusco intorno all'argenteo imbusto di San Gennaro fatta all'Accademia Pontaniana*, Napoli 1863). Sul volto di Gennaro, che doveva essere giovane e di aspetto bellissimo quando morì, si veda anche G. TAGLIALATELA, *Memorie storico-critiche del culto e del sangue di san Gennaro principale protettore di Napoli*, Napoli 1893.

⁵⁰ V. LUCHERINI, *Santa Restituta venuta dall'Africa: l'utilizzazione canonica di un mito altomedievale nella Napoli angioina*, in *I Santi venuti dal mare*, «Atti del Convegno Internazionale di Bari-Brindisi, 14-18 dicembre 2005», in corso di stampa. Sul nome *Patrocinia* che appare nel *titulus* si legga ancora Mazzocchi: «*Postremo, quantum illud est, quod sanctae Patriciae inscriptio talis est? S. PATROCINIA. Nec credibile est in hoc uno virginis notissimae nomine delineando tam enormiter aberrasse scriptoris manu. Ego vero potius conjecerim, antiquum virginis hujus nomen fuisse Patrocinia, deinde non nisi quingentis ab hinc annis Patrocinia nomen in notius alterum Patriciae fuisse detortum*»: MAZZOCCHI, *De sanctorum episcoporum Neapolitanorum cultu*, p. 307. Su santa Patrizia si veda la voce di D. AMBRASI s.v., in *Bibliotheca Sanctorum*, X, Roma 1968, coll. 392-395.

⁵¹ V. LUCHERINI, *1313-1320: il cosiddetto Lello da Orvieto, mosaicista e pittore a Napoli, tra committenza episcopale e committenza canonica*, in *El Trecento en obres*, «Convegno internazionale, Barcellona, 2-6 maggio 2007», in corso di stampa.

⁵² Il san Gennaro dell'incisione nel *De sanctorum episcoporum Neapolitanorum cultu* fu riprodotto da P. D'ONOFRI, *Succinte notizie intorno alla facciata della chiesa cattedrale napoletana nelle quali si dà contezza dell'antica speciosa sua porta e del ripulimento sì dell'una, che dell'altra fattosi in quest'anno 1788*, a spese di D. Michele Stasi, per Istanza de' Forestieri, Napoli 1789, p. 33, e fu posto a confronto con il san Gennaro del mosaico di Santa Maria del Principio [17-18]. Secondo Mazzocchi, invece, il volto del san Gennaro del mosaico sarebbe simile a quello del volto del busto argenteo.

⁵³ L'immagine fu tratta dalla prima pagina di un codice membranaceo di inizio Trecento (poi Napoli, Biblioteca Nazionale, VII C 4), ritenuto da Mazzocchi primoquattrocentesco, contenente le *Questiones in*

primum librum sententiarum, dove occupa lo spazio vuoto della lettera Q iniziale della prola *Quaestio*. Cfr. su questo codice A. MIOLA, *Intorno ad un'antica immagine di Giacomo da Viterbo in un codice della Nazionale di Napoli: nota letta all'Accademia Pontaniana nella tornata del 18 marzo 1894*, Napoli 1894. Quanto all'altro personaggio, ricordo che ad essere investito del titolo di San Marciiano era il cimiliarca della Chiesa di Napoli, autorevole membro del capitolo cattedrale: cfr. D.M. ZIGARELLI, *Biografie dei vescovi e arcivescovi della Chiesa di Napoli, con una descrizione del clero, della Cattedrale, della basilica di Santa Restituta e della Cappella del Tesoro di San Gennaro*, Napoli 1861, pp. 329 ss.

⁵⁴ CHIOCCARELLO, *Antistitum praeclarissimae Neapolitanae Ecclesiae*, p. 197, dice che Giacomo muore nel 1307; MAZZOCCHI, *De sanctorum Neapolitanae Ecclesiae episcoporum cultu dissertatio*, pp. 413 ss., sulla base delle vite del beato a sua conoscenza (edite nell'appendice al volume), sostiene che sia morto nel 1308.

⁵⁵ Su Giacomo da Viterbo, oltre alla vita scritta da Chioccarello (*supra*, n. 54), si veda soprattutto il lavoro che gli dedicò B. CANTÈRA, *Documenti riguardanti il beato Giacomo da Viterbo arcivescovo di Napoli*, Napoli 1888, con i riferimenti alla bibliografia precedente, agli scritti di Giacomo e ai manoscritti ancora inediti dello stesso Giacomo; e il di poco precedente scritto di G. TAGLIALATELA, *Il beato Giacomo Capocci da Viterbo arcivescovo di Napoli: memoria letta nell'accademia Napolitana di Archeologia e Storia ecclesiastica*, Napoli 1887.

⁵⁶ Per tutti questi documenti cfr. B. CANTÈRA, *L'edificazione del Duomo di Napoli al tempo degli Angioini*, Valle di Pompei 1890; ID., *Documenti riguardanti il Beato Giacomo*, pp. 9 ss.

⁵⁷ Su questa errata convinzione, nata dalla mancata contestualizzazione del testo di Sersale (edito una prima volta da Gianfrancesco Paci a Napoli nel 1745, ed una seconda volta, postumo, dai fratelli Raimondi nel 1778, con il titolo leggermente modificato ed alcune aggiunte), cfr. V. LUCHERINI, *L'architettura della Cattedrale di Napoli nell'Altomedioevo: lo sguardo verso Roma del vescovo-duca Stefano II (766-794)*, «Hortus Artium Medievalium», XIII (2007), 1, pp. 51-73.

⁵⁸ Per il punto storiografico su entrambe queste cappelle, si veda il volume *Il Duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina*.

⁵⁹ Nelle Costituzioni di Giovanni Orsini, la cappella situata sulla sinistra del transetto è denominata *Capella Sancti Pauli*; negli atti di Santa Visita del cardinale Alfonso Carafa, del 1557, è chiamata San Paolo de Umbertis, in riferimento forse all'arcivescovo Umberto D'Ormont: cfr. STRAZZULLO, *Saggi storici sul Duomo di Napoli*, p. 171. La presenza dello stemma di D'Ormont sulla chiave di volta (pubblicato già da E. BERTAUX, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, Napoli 1899, p. 15) non indica necessariamente una fondazione ad opera di Umberto. Nell'altra chiave di volta compare lo stemma dell'arcivescovo Ayglerio (cfr. *Il Duomo di Napoli dal paleocristiano*

all'età angioina, p. 12 e nota 39), ma questo non significa certo che la cappella sia stata fatta costruire da Ayglerio (morto nel 1282), più di dieci anni prima che la cattedrale fosse avviata. Umberto avrebbe potuto benissimo far scolpire la chiave nel corso della decorazione pittorica della cappella, approfittando dei ponteggi alzati per decorarla (l'Albero di Jesse dipinto sulla parete di accesso potrebbe suggerire che la cappella fosse interamente ornata di pitture, fino al soffitto).
⁶⁰ CHIOCCARELLO, *Antistitum praeclarissimae Neapolitanae Ecclesiae*, p. 189.

⁶¹ Nel 1609, quando Scipione Ametrano redasse la sua storia della famiglia Minutolo (S. AMETRANO, *Della Famiglia Capece*, presso Costantino Vitale, Napoli 1609), si riteneva che la cappella fosse divenuta patronato dei Minutolo solo nel 1389, con l'ascesa sul soglio episcopale del cardinale Errico Minutolo (che nel 1402 la fece ampliare, modificando la struttura originaria con l'allungarla di diversi metri in direzione est), in anni quindi non lontani da quel 1370 in cui la cappella di Sant'Aspreno fu affidata alla famiglia Tocco. La presenza nella cappella delle tombe di Filippo e di Orso Minutolo (l'arcivescovo di Salerno morto nel 1327) deve aver ad un certo punto fatto ipotizzare che essa fosse stata originariamente fondata da Filippo Minutolo prima della sua morte e che da quel momento il patronato della cappella fosse stato assegnato ai Minutolo, ma effettivamente di questo patronato non c'è traccia fino al 1379. Per ampliare la portata del suo omaggio, Sersale, invece, che pure fino al momento della redazione del suo libro aveva creduto che la cappella fosse stata fondata da Filippo (proprio per la presenza delle tombe), ipotizzò che essa fosse stata originariamente costruita dal vescovo di Napoli Stefano II, davanti alla Stefania. Per comprovare questa tesi, Sersale aveva però necessità di ritenere che la cattedrale chiamata Stefania, prima di esser distrutta, doveva esser stata situata sull'area poi occupata dal transetto della nuova cattedrale gotica dell'Assunta: su tale questione, e sul modo in cui Sersale si appropriò di una teoria creata per altri scopi, si veda LUCHERINI, *L'architettura della Cattedrale di Napoli nell'Altomedioevo*. Il fatto poi che nella prima parte del *Chronicon di Santa Maria del Principio*, contenente le orazioni da farsi da parte del capitolo in alcuni luoghi della cattedrale, si menzioni l'ala *ante Cappellam Minutorum*, non implica che la *Cappella Minutorum* esistesse, con un patronato privato, già negli anni 1311-1313, quando il testo del *Chronicon* fu redatto: le orazioni si riferiscono infatti alla liturgia in essere nel momento della compilazione del codice cinquecentesco che ce lo ha tramandato (datato da un *explicit* al 1533), e non al momento in cui le parti narrative furono redatte. Su questi temi mi si consenta di rinviare al mio volume sulla cattedrale di Napoli nel Medioevo in corso di pubblicazione presso l'Ecole Française de Rome.

⁶² LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, p. 240; TOMEI, *Pietro Cavallini*, p. 132.

A NEW FRESCO BY MONTANO D'AREZZO IN NAPLES CATHEDRAL AND THE PATRONAGE OF THE ARCHBISHOP GIACOMO DA VITERBO (1303-1308)

Vinni Lucherini

The article analyzes a print published in 1753 by the famous erudite from Capua, Alessio Simmaco Mazzocchi, in his volume *De sanctorum Neapolitanae Ecclesiae episcoporum cultu*.

The print, that had never before caught the attention of scholars and is here reproduced for the first time, represents a graphic transcription of a large mural painting, representing a Madonna with child between the Saints Marciiano, Gennaro,

Restituta and Patrizia, once visible in the cathedral of Naples, in the chapel of St. Marciiano, was destroyed soon after that Mazzocchi had taken care of having it copied.

The image reveals iconographic and formal elements that make it possible to assign it to the painter Montano d'Arezzo (documented in Naples from 1303 to 1315). The patron would have been the archbishop Giacomo da Viterbo (1303-1308), under whose government the precious silver bust of St. Gennaro was made, as well as, probably, the paintings in the Minutolo chapel.

This discovery enables us to obtain a new perception of the decorative aspect had, in the first medieval phase of its long existence, by the gothic cathedral of Naples, dedicated to the Assumption of the Virgin, and whose site is documented since June 1294.