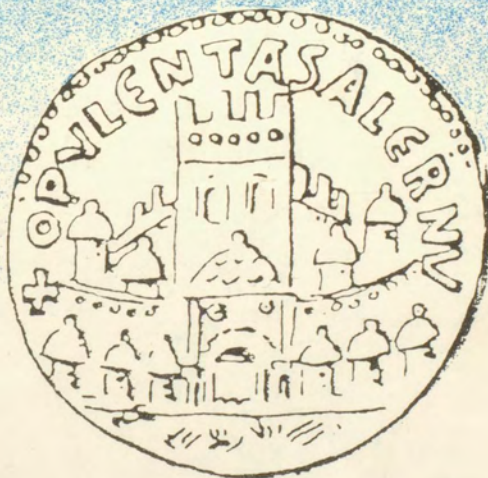


RASSEGNA STORICA SALERNITANA

49

fascicolo n. 49

giugno 2008



Laveglia Carlone

L'ENIGMATICO «RAMOLUS DE SENIS»
E LA SCULTURA LIGNEA DI PRIMO TRECENTO
IN CAMPANIA *

Nel 1899 Emile Bertaux pubblicava un documento che avrebbe a lungo condizionato l'interpretazione della scultura napoletana di primo Trecento. Si trattava di una lettera salvacondotta concessa nel 1314 ad un «magister Ramolus de Senis», affinché potesse recarsi ad Orvieto per acquistare marmi e mosaici e ingaggiare maestranze esperte nella loro lavorazione da condurre a Napoli per conto del protonotaro e logoteta del Regno Bartolomeo di Capua. Sulla base di quest'unica testimonianza documentaria, la critica novecentesca ha provato ad individuare, nel contesto della scultura napoletana anteriore all'arrivo di Tino di Camaino nel 1323, uno specifico filone orvietano, che, scomparse ormai le opere presumibilmente realizzate a Napoli dai maestri reclutati in Orvieto nel 1314, sarebbe da riscontrare solo per via indiretta nelle poche testimonianze di scultura locale assegnabili con relativa certezza al secondo decennio del Trecento, per lo più manufatti lignei rintracciati sul territorio dell'odierna regione Campania.

In questo studio mi propongo di analizzare il documento reso noto da Bertaux, prendendo l'avvio dal «Ramolus» in esso menzionato, generalmente identificato con Ramo di Paganello, uno scultore senese del quale non si conoscono opere autografe, ma la cui attività si può ricostruire sulla base di documenti relativi ai cantieri delle cattedrali di Siena e Orvieto. Dopo aver ripercorso la fortuna critica di Ramo e discusso il significato del documento napoletano, mi soffermerò poi ad esaminare alcune sculture lignee di primo Trecento presenti in Campania, che, seppur non direttamente riconducibili al documento del 1314, attestano l'adozione di modelli iconografici e soluzioni stilistiche elaborate in Italia

* Ringrazio Francesco Aceto, Roberto Delle Donne, Vinni Lucherini ed Elisabetta Scirocco per aver discusso con me di argomenti attinenti a questa ricerca.

Abbreviazioni: ADS: Archivio Diocesano di Salerno; ASDN: Archivio Storico Diocesano di Napoli; ASN: Archivio di Stato di Napoli

centrale tra la fine del XIII e il principio del XIV secolo. Infine, sottoporro a discussione una serie di documenti inediti riguardanti il particolare allestimento liturgico a cui tali esemplari furono destinati tra Cinquecento e Settecento, testimonianza della fortuna da essi goduta in età moderna nell'ambito del più generale interesse per le immagini antiche, caratteristico dell'età post-tridentina.

1. Il documento angioino del 1314 e il dibattito storiografico su Ramo di Paganello

Il documento attestante l'incarico affidato a "Ramolus", rintracciato da Emile Bertaux nel Registro della Cancelleria Angioina relativo al biennio 1313-1314 e andato perduto a séguito della distruzione dei Registri Angioini avvenuta nel 1943, fu pubblicato nella monografia intitolata *Santa Maria Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo decimoquarto*¹. Dal documento si apprende che

¹ E. BERTAUX, *Santa Maria Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo decimoquarto*, Napoli 1899, pp. 119-120, nota 8. Il documento era trascritto dal «Reg. 1313-1314, A, n. 259, f. 165» e assegnato al 1314. Ne riporto il testo così come pubblicato da Bertaux, avvertendo, però, che la trascrizione presenta non pochi errori: «Robertus, etc. Universis presentes litteras inspecturis amicis devotis et fidelibus suis, etc. Cum usque ad partes Urbis Veteris magister Ramolus de Senis lator presencium per Bartholomeum de Capua militem, logothetam et prothonotarium Regni Sicilie, domesticum, consiliarem, familiarem et fidelem nostrum transmittitur ad praesens pro aliquibus musaicis atque marmoreis muniendis operibus per quae murorum fabrice decorantur, ac etiam recipiendis magistris expertis in talibus, per eum ferendis atque ducendis Neapolim ad opus logothete praefati, vos amicos requirimus fidelibus munigerentes contra eundem magistrum Ramulum praefati logothete muneris recommandatum habentes ei cum per passus et loca nostra sive per mare sive per terram eundo, morando ac redeundo cum rebus et magistris ipsis transierit nullam in persona vel rebus molestiam inferatis nec inferri ab aliis permittatis, quinimo si expedierat de securo conductu providentes eidem assistatis sibi si opus fuerit auxiliis favoribus et consiliis opportunis ut possitis proinde merito commendari praesentibus post menses duos minime habi-

nel 1314 un tale "Ramolus" da Siena – di cui si dice che era un *magister*, ma non che fosse necessariamente un artista – ottiene dalla cancelleria angioina una lettera salvacondotto con cui il re Roberto I d'Angiò sollecitava tutti coloro che ne avessero preso visione ad assistere e agevolare il maestro nel suo viaggio di andata e ritorno ad Orvieto, dove era stato inviato al fine di acquistare materiali pregiati (marmi e mosaici da impiegare come rivestimenti parietali), e assumere maestri esperti nella loro lavorazione, per conto del protonotaro e logoteta del Regno Bartolomeo di Capua.

Il documento non fornisce alcuna indicazione utile ad individuare con certezza la fabbrica alla quale Bartolomeo intendesse destinare le maestranze e i materiali reperiti ad Orvieto, ma Bertaux riteneva che la notizia fosse da mettere in relazione con l'esecuzione delle «porte del palazzo richissimo» edificato a Napoli dallo stesso Bartolomeo, un edificio non più esistente e attestato solo da alcune fonti d'età moderna². Più che a rintracciare un riscontro mate-

teris». Il passo che qui si evidenzia in corsivo, oggetto principale di questa ricerca, è ripreso anche da C. DE LELLIS, *Notamenta ex Registris Caroli II. Roberti et Caroli Ducis Calabriae*, vol. IV, f. 344 (ASN, Sez. Diplom., Ricostr. Ang.); cfr. I. DI RESTA, *Cattedrali gotiche meridionali tra storia, significato e forma*, in *Il Duomo di Orvieto e le grandi cattedrali del Duecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Orvieto, 12-14 novembre 1990), a cura di G. BARLOZZETTI, Torino 1995, pp. 259-271, in part. pp. 264-265, nota 18.

² E. BERTAUX, *Santa Maria Donna Regina*, cit., p. 119. Bernardo De Dominicis identificava il palazzo di Bartolomeo di Capua con quello fatto costruire nel XVI secolo da un discendente del protonotaro, Bartolomeo di Capua conte d'Altavilla e principe della Riccia, sito nell'attuale Via San Biagio dei Librai e acquistato nel XVIII secolo da Saverio Marigliano (cfr. B. DE DOMINICIS, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Napoli 1742, ed. a cura di F. SRICCHIA SANTORO e A. ZEZZA, vol. I-II, Napoli 2003, p. 227, nota 25). Non è da escludere, però, che l'edificio rinascimentale, opera dell'architetto Mormando, sorgesse al posto di un preesistente palazzo del protonotaro. Fonti più antiche, invece, localizzavano il palazzo di Bartolomeo nella strada di Nido, nel luogo in cui sorgeva la chiesa di Santa Maria d'Alto Spirito, ricostruita dal protonotaro e dedicata alla Madonna di Montevergine, donde l'appellativo di Monteverginella (cfr. C. D'ENGENIO, *Napoli Sacra*, Napoli 1623, pp. 304-305). Tale notizia si basava su un

riale del documento, Bertaux era in effetti interessato ad evidenziarne il significato, giudicato «d'importanza capitale per la storia artistica dell'epoca angioina», in quanto costituiva una prova della presenza a Napoli di artisti provenienti da Siena. Lo studioso giungeva a questa conclusione – che gli consentiva anche di avvalorare l'attribuzione a pittori senesi degli affreschi nel coro di Santa Maria Donna Regina Vecchia – non tanto in base all'originaria provenienza senese di “Ramolus”, che ipotizzava potesse essere stato «un mercante, o forse artista egli stesso», quanto per la convinzione che ad Orvieto si potessero rintracciare solo artisti senesi. Bertaux ricordava in proposito sia la documentata attività del senese Lorenzo Maitani nel cantiere del duomo di Orvieto, sia il parere pressoché unanime della critica nell'attribuire a scultori provenienti da Siena «i più eleganti bassorilievi della facciata». I rapporti tra Napoli e Orvieto, attestati dal documento angioino del 1314, andavano quindi considerati come una voce del più ampio capitolo riguardante l'attività di artisti senesi per il Regno angioino, testimoniata al più alto livello dalla pala di San Ludovico d'Angiò, dipinta da Simone Martini per la chiesa di San Lorenzo Maggiore a Napoli, la cui verosimile datazione al 1317, proposta da Bertaux e all'epoca tutt'altro che scontata, trovava proprio nel documento angioino un'ulteriore conferma, essendo compresa tra il 1314, anno in cui sarebbero giunti a Napoli gli artisti ingaggiati da Bartolomeo di Capua, e il 1320, anno al quale lo stesso Bertaux aveva fissato il termine dei lavori in Donna Regina³.

Un'interpretazione del documento come prova degli scambi artistici tra Siena, Orvieto e Napoli al principio del Trecento ricorre più tardi anche in Aldo de Rinaldis⁴, che, per spiegare gli accenti

diploma del 25 agosto 1314, con il quale Bartolomeo donava ai verginiani la nuova chiesa e alcune case «libere et ereditarie» in cui allestire il monastero (cfr. G. VITALE, *Elite burocratica e famiglia*, Napoli 2003, p. 177, nota 46). Sulla chiesa, ricostruita a partire dal 1588, cfr. M. R. PESSOLANO, *Il convento e la chiesa di Monteverginella*, in «Napoli Nobilissima» III s. 14 (1975), pp. 17-29.

³ BERTAUX, *Santa Maria Donna Regina*, cit., p. 120.

⁴ A. DE RINALDIS, *Un Crocefisso sconosciuto del secolo XIV*, in «Napoli Nobilissima» II s. 1 (1920), p. 126.

senesi da lui riscontrati nell'inedito Crocifisso ligneo di Santa Chiara (figg. 2; 14-15), proponeva confronti con analoghi esemplari presenti *ab antiquo* in Orvieto, ma di sicura paternità senese⁵, e ricordava che intorno al 1315 doveva trovarsi a Napoli quel «magister Ramolus de Senis», che era stato inviato ad ingaggiare «lavoratori di marmo e mosaico» proprio ad Orvieto, dove – ripeteva lo studioso sulla scia di Bertaux – «in quel tempo non v'erano che scultori concittadini di quel messo, operanti sotto la direzione di Lorenzo Maitani da Siena»⁶. Si trattava del primo tentativo di collegare il documento angioino ad un manufatto di scultura lignea, in base al presupposto che, una volta giunti a Napoli, i maestri senesi provenienti da Orvieto avrebbero potuto eseguire anche opere diverse da quelle realizzate per conto di Bartolomeo di Capua.

Sebbene citasse la monografia di Adolfo Venturi sulla scultura italiana del Trecento a proposito di un altro Crocifisso napoletano, quello della chiesa di Santa Maria Donna Regina⁷, de Rinaldis ignorava però la proposta, formulata da Venturi in quella monografia, di identificare il "Ramolus" del documento pubblicato da Bertaux con Ramo di Paganello⁸, scultore senese già noto a fonti erudite toscane

⁵ *Ibidem*. Il Crocifisso di Santa Chiara era confrontato da de Rinaldis con gli esemplari orvietani del duomo e della chiesa di San Francesco, attribuiti a Nicola di Nuto da A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. IV, *La scultura del Trecento e le sue origini*, Milano 1906, pp. 323-325, e ora assegnati all'autore dei rilievi con *Storie della Genesi* sulla facciata del duomo di Orvieto, dai più identificato con Lorenzo Maitani (cfr. E. CARLI, *La scultura lignea italiana*, Milano 1960, p. 42; pp. 49-50).

⁶ Cfr. DE RINALDIS, *Un Crocefisso*, cit., p. 126.

⁷ Il Crocifisso di Santa Maria Donna Regina, segnalato da VENTURI, *La scultura*, cit., p. 1001, era stato assegnato da de Rinaldis ad un'epoca posteriore rispetto al Crocifisso di Santa Chiara, in quanto eseguito «durante il soggiorno napoletano di Tino di Camaino, o poco dopo» (DE RINALDIS, *Un Crocefisso*, cit., p. 126). Recentemente esposto presso il Museo Diocesano di Napoli, è da ritenersi opera di un artista vicino a Pacio Bertini. Allo stesso maestro può attribuirsi anche il Crocifisso proveniente dal Duomo di Capua, oggi esposto in una sala del Palazzo Arcivescovile.

⁸ VENTURI, *La scultura*, cit., p. 249, nota 1. La proposta di identificazione fu registrata da de Rinaldis nella monografia su Santa Chiara (A. DE

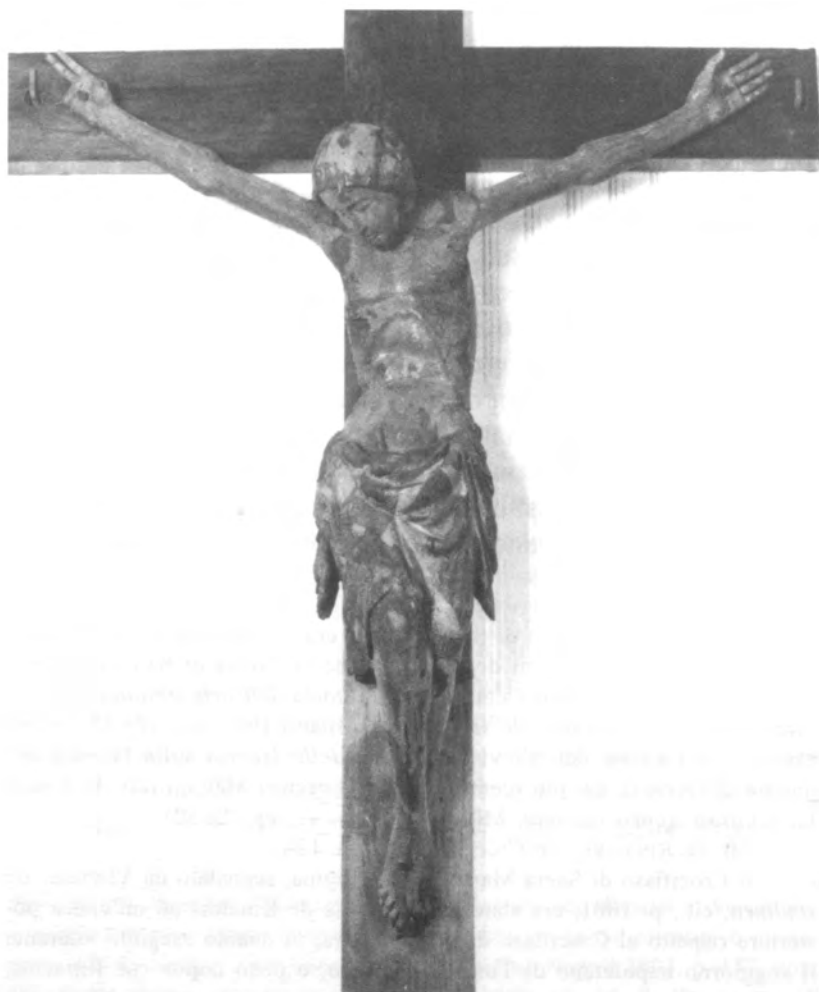


Fig. 1: Napoli, Santa Restituta, *Crocifisso*

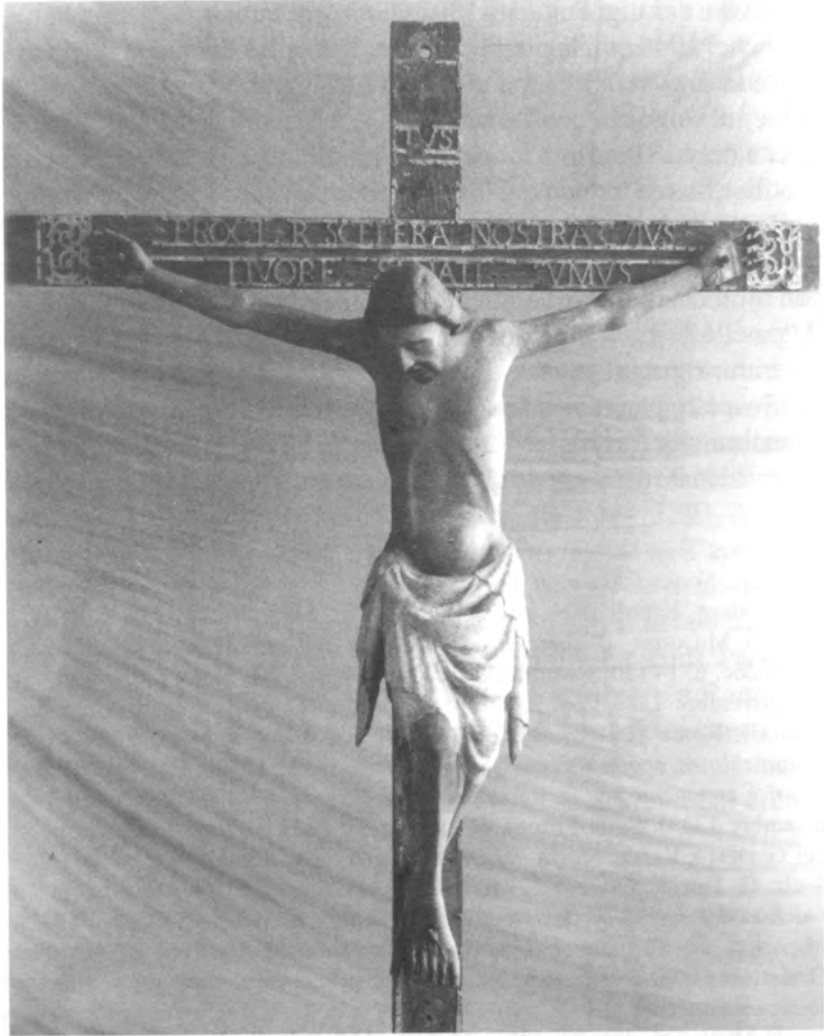


Fig. 2: Napoli, Santa Chiara, *Crocifisso*

e riproposto all'attenzione della critica moderna in seguito alla pubblicazione di alcuni documenti relativi ai cantieri delle cattedrali di Siena (1281 e 1288) e Orvieto (1293) da parte di Gaetano Milanesi nel 1854 e di Luigi Fumi nel 1891, ai quali si sarebbe aggiunto Peleo Bacci nel 1944 con la pubblicazione di un altro documento riguardante la presenza a Siena di Ramo nel 1289⁹. Mi soffermerò tra breve sul singolare profilo biografico di questo artista, che il documento del 1281 definisce «de bonis intalliatoribus et scultoribus et subtilioribus de mundo qui inveniri possit»¹⁰, ma al quale non è possibile attribuire con certezza alcuna opera. Per il momento è opportuno mettere in rilievo che la proposta di identificazione, avanzata con molta cautela da Venturi – «che quel Ramolus fosse Ramo di Paganello?»¹¹ – si sarebbe tramutata in certezza nella successiva letteratura specialistica.

Sospetto però che ad accreditare una simile convinzione abbia contribuito la fortuna goduta da Ramo nella storiografia italiana e internazionale del secondo quarto del Novecento, soprattutto in quella

RINALDIS, *Santa Chiara. Il convento delle clarisse, il convento dei minori, la chiesa*, Napoli 1920, p. 106).

⁹ G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, vol. I, Siena 1854, doc. n. 14 (20 Novembre 1281), p. 157; vol. III, Siena 1856, doc. n. 1 (25 novembre 1288), pp. 273-274; L. FUMI, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891, p. 97 (doc. del 1293); p. 309 (notizia tratta da un documento di epoca successiva, ma da riferire al 1293); P. BACCI, *Documenti e commenti per la storia dell'arte*, Firenze 1944, p. 30 (doc. del 28 dicembre 1289). Sulla fortuna di Ramo nelle fonti erudite più antiche – tra cui G. DELLA VALLE, *Storia del Duomo di Orvieto*, Roma 1791, pp. 263-264 – cfr. G. TIGLER, *Orvieto 1284-1334. Le sculture della parte bassa*, in *La facciata del duomo di Orvieto. Teologia in figura*, Milano 2002, pp. 12-25, in part p. 12, al quale si rimanda per un profilo dell'attività di Ramo ad Orvieto e per la trascrizione integrale del primo dei documenti senesi che lo riguardano (ivi, p. 25).

¹⁰ MILANESI, *Documenti*, cit., I, p. 157; cfr. anche A. MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Die Domfassade in Orvieto: Studien zur Arkitektur und Skulptur 1290-1330*, München-Berlin 1996, p. 132, nota 100; TIGLER, *Orvieto*, cit., p. 25.

¹¹ VENTURI, *La scultura*, cit., p. 249, nota 1.

relativa al cantiere del duomo di Orvieto, oggetto in quest'epoca di importanti indagini a carattere scientifico. Nei tre studi dedicati al duomo di Orvieto tra il 1926 e il 1932 dallo storico tedesco August Schmarsow¹² – tra cui una monografia in lingua italiana dal titolo *Ramo di Paganello. Il primo progetto per la facciata del duomo di Orvieto e i rilievi dei quattro piloni*, pubblicata a Siena nel 1928 –, la figura dello scultore senese emergeva infatti come quella del principale responsabile sia del primo dei due progetti per la facciata, il cosiddetto progetto monocuspitale, sia dell'intero ciclo di bassorilievi che decorano i quattro pilastri ai lati dei portali di accesso, uno dei più estesi e rappresentativi cicli scultorei dell'arte gotica italiana. Da uno dei due documenti orvietani relativi a Ramo, però, risultava soltanto che lo scultore era stato impiegato nel 1293 nelle cave di Parrano, presso Orvieto, nella sgrossatura dei blocchi di pietra destinati alla fabbrica del duomo («ad concimen lapidum beate Marie Virginis»), percependo un salario maggiore rispetto a quello corrisposto agli altri maestri che lavoravano con lui¹³. Nell'altro documento, privo di data ma da assegnare allo stesso 1293, il maestro era invece menzionato tra gli scultori al lavoro nell'apposito atelier allestito presso la Loggia dell'Opera, alcuni dei quali di provenienza transalpina: «Lambertus Gallicus, Marthius de Scotia, Joannes Anglicus, Rolandus de Burges, Iannottus Picardus, Parisius Gallicus»¹⁴. Le ragioni del ruolo di spicco attribuito a Ramo da Schmarsow non potevano dunque derivare dal dettato di questi documenti, ma erano piuttosto da mettersi in correlazione con il documento senese del 1281, in base al quale lo scultore, a cui erano rivolte per l'occasione le attestazioni di stima prima ricordate, risul-

¹² A. SCHMARROW, *Das Fassadenproblem am Dom zu Orvieto*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft» 47 (1926), pp. 119-141; Id., *Ramo di Paganello. Il primo progetto per la facciata del duomo di Orvieto e i rilievi dei quattro piloni*, Siena 1928; Id., *Orvietana. per la storia del duomo di Orvieto*, in «Bollettino d'arte» 25 (1931-32), pp. 485-492.

¹³ FUMI, *Il Duomo*, cit., p. 97.

¹⁴ *Ibidem*, p. 309. Sulla Loggia dell'Opera del Duomo di Orvieto cfr. L. RICCETTI, *La "Loggia del Duomo" e i cantieri delle cattedrali: indirizzi di ricerca*, in *Il Duomo di Orvieto e le grandi cattedrali*, cit., pp. 273-356.

tava assolto da un bando per adulterio («occasione quod debuit jacere cum quadam muliere») che lo aveva costretto a rifugiarsi in «partibus ultramontanis», donde poteva rientrare a Siena per servire alla costruzione del duomo¹⁵. L'interpretazione del tutto arbitraria di questo passo come testimonianza di un soggiorno di Ramo al nord delle Alpi suggeriva quindi di riferire a lui tutto quel che ad Orvieto poteva apparire in linea con la contemporanea cultura figurativa francese. Come avrebbe poi osservato Enzo Carli nel 1980¹⁶, per i senesi del tempo l'espressione «de partibus ultramontanis» poteva tuttavia indicare anche più vicine contrade al di là dell'Appennino, ma l'idea di un maestro capace di introdurre in Italia centrale le recenti novità del gotico transalpino si sarebbe imposta con forza all'attenzione della critica, consentendo di accrescere l'ipotetico catalogo di Ramo soltanto sulla base di questo fragile fondamento. Se ne trova un riflesso già in Ottavio Morisani, che, analizzando nel 1945 la scultura erratica del Museo della Certosa di San Martino a Napoli nota come 'Madre di Corradino', vi riscontrava la mano di un artista senese «scaltrito nei cantieri delle cattedrali di Francia», e proponeva pertanto di collegare la statua alla presenza di Ramo a Napoli, a sua volta giudicata una prova della dipendenza da Siena della scultura napoletana di primo Trecento¹⁷.

Subito respinta da Geza De Francovich in favore di Lorenzo Maitani¹⁸, l'attribuzione a Ramo di Paganello dell'intero ciclo dei

¹⁵ MILANESI, *Documenti*, cit., I, p. 157; MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Die Domfassade*, cit., p. 132, nota 100; TIGLER, *Orvieto*, cit., p. 25.

¹⁶ E. CARLI, *Gli scultori senesi*, Milano 1980, p. 7.

¹⁷ O. MORISANI, *Tino di Camaino a Napoli*, Napoli 1945, pp. 11-13. L'appellativo della scultura, proveniente dalla chiesa di Santa Maria del Carmine a Napoli, deriva dalla leggenda in base alla quale la madre di Corradino di Svevia, Elisabetta di Baviera, avrebbe devoluto ai frati carmelitani la cospicua somma prevista per il riscatto del figlio, affinché edificassero la loro chiesa nella Piazza del Mercato, dove Corradino era stato giustiziato nel 1258 (cfr. G. FILANGIERI, *Documenti per la Storia, le Arti e le Industrie delle Province Napoletane*, vol. III, Napoli 1885, pp. 257-262).

¹⁸ G. DE FRANCOVICH, *Lorenzo Maitani scultore e i bassorilievi della facciata del Duomo di Orvieto*, in «Bollettino d'arte» 21 (1927-28), pp. 301-309.

rilievi del duomo di Orvieto, formulata da Schmarsow, fu in parte ridimensionata da Enzo Carli nel 1947¹⁹. Quest'ultimo, fondando sulle differenze di stile tra i rilievi dei pilastri centrali (*Storie del Nuovo Testamento* e l'*Albero di Jesse*) e quelli dei pilastri laterali (*Storie della Genesi* e *Giudizio Universale*), attribuì i primi, in cui riscontrava «echi francesi», a maestri operanti sotto la guida di Ramo prima del 1310, e gli altri ad un successivo intervento di Lorenzo Maitani, nominato in quell'anno «universalis capud magister»²⁰. Al di là delle diverse posizioni della critica, il dato più importante acquisito dalla letteratura specialistica sul duomo di Orvieto prodotta nella prima metà del Novecento consisteva nell'aver individuato nella scultura orvietana di primo Trecento un indirizzo autonomo, debitore nei confronti di Siena quanto al reclutamento di maestranze, ma in grado di sviluppare uno specifico linguaggio, privo di effettivi riscontri nella scultura senese contemporanea: Orvieto non appariva più, come a Bertaux, una colonia di Siena in terra umbra, ma un centro artistico in cui erano maturate esperienze del tutto originali.

Questa nuova interpretazione storiografica si riflette più tardi nel capitolo dedicato da Raffaello Causa alla scultura d'età angioina, pubblicato nel catalogo della mostra del 1950 *Sculture lignee nella Campania*²¹. Nel tentativo di abbozzare per la prima volta un profilo della scultura napoletana del Trecento, che gli appariva dominata da istanze artistiche marcatamente francesi al punto da imprimere una svolta persino al linguaggio napoletano di Tino di Camaino, Causa osservava che «prima dell'arrivo di Tino, una nuova ondata di gusto francese, non più diretta ma indiretta, giunge a Napoli da Orvieto, provata dalle opere e dai documenti: ché Ramo, quale ce lo ha rivelato il Carli, ha scarsi elementi di richiamo alle tendenze e ai

¹⁹ E. CARLI, *Le sculture del Duomo di Orvieto*, Bergamo 1947, in part. pp. 16-17.

²⁰ *Ibidem*. Il documento attestante l'incarico di Maitani è pubblicato in FUMI, *Il Duomo*, cit., p. 21; cfr. anche MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Die Domfassade*, cit., p. 133, nota 113.

²¹ R. CAUSA, *Precisazioni relative alla scultura del '300 a Napoli*, in *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1950), a cura di F. BOLOGNA e R. CAUSA, Napoli 1950, pp. 63-101.

risultati di Siena»²². Lo stesso documento citato da Bertaux, de Rinaldis e Morisani per spiegare la dipendenza della scultura napoletana da quella senese era adesso adoperato da Causa per dimostrare l'esatto contrario di quanto fino ad allora affermato, e accreditare la capitale angioina quale «centro di orientamento» della cultura gotica transalpina: «Ramolus», ricordava Causa, «era sì de Senis, ma giunto ad Orvieto *de partibus ultramontanis*»²³. Un'eco del suo stile, definito «franco-senese», era rintracciato nel Crocifisso ligneo di Santa Chiara (figg. 2; 14-15), già collegato da de Rinaldis al documento del 1314, ma ora confrontato proprio con quei rilievi della facciata del duomo di Orvieto attribuiti a Ramo da Carli nel 1947, tanto da potersi considerare come «la prima probabile traccia per la valorizzazione del lasciapassare angioino»²⁴. Secondo Causa, inoltre, i rapporti con Orvieto dovevano essere stati più estesi nel tempo di quanto i documenti non lasciassero intendere, dal momento che si potevano riscontrare «forme maitanesche» nella *Vergine puerpera* del Museo Nazionale di San Martino, già ascritta all'ambito di Tino di Camaino da Ottavio Morisani²⁵, ma che ora appariva senese solo nell'accezione orvietana del linguaggio di Lorenzo Maitani: «se di senesismo si potrà parlare, questo dovrà essere inteso come riflesso da Orvieto»²⁶. La diversa qualificazione stilistica delle due sculture lignee prese in esame – entrambe assegnate a scultori locali, ma in grado di registrare due fasi diverse nell'esecuzione dei rilievi del duomo di Orvieto, secondo la distinzione tra Ramo e Lorenzo Maitani già operata da Carli – si traduceva così nel riconoscimento di uno specifico indirizzo orvietano nella scultura campana di primo Trecento, che, giudicato alternativo a Siena, appariva più consona al gusto francesizzante della cultura figurativa d'età

²² *Ibidem*, p. 65.

²³ *Ibidem*, pp. 65-66. Il corsivo è mio.

²⁴ *Ibidem*, pp. 86-87.

²⁵ MORISANI, *Tino*, cit., p. 86. La *Vergine puerpera* del Museo di San Martino, unico elemento superstite di un gruppo ligneo raffigurante la *Natività*, proveniva dal convento di Santa Chiara a Napoli. È da ritenersi opera di un artista, forse senese, del primo quarto del Trecento.

²⁶ CAUSA, *Precisazioni*, cit., pp. 89-90.

angioina. Ne usciva in tal modo confermato il quadro abbozzato da Causa, teso a confutare l'opinione che nell'arte napoletana della prima metà del Trecento si respirasse «un'aura media, di tono prevalentemente senese»²⁷.

Le conclusioni di Raffaello Causa si fondavano su un'interpretazione dei rilievi del duomo di Orvieto destinata ad essere presto superata in seguito agli studi di Pietro Toesca, Pico Cellini, Wilhelm Valentiner, John White, Giovanni Previtali e dello stesso Enzo Carli²⁸. A prescindere dalle diverse posizioni espresse da questi studiosi circa il ruolo da assegnare a Ramo – ridimensionato da Toesca, Cellini, Previtali e White, ma ancora giudicato rilevante da Valentiner e Carli – la sua personalità continuava ad essere presentata, in base al presunto soggiorno Oltralpe, come quella di un artista di chiara cultura transalpina. Espunti dal suo catalogo i rilievi con *Storie del Nuovo Testamento* e l'*Albero di Jesse*, a causa del loro linguaggio giudicato affine a Nicola Pisano²⁹, il nome di Ramo era ora messo in relazione, più o meno direttamente, con quelle opere di scultura lignea e monumentale rintracciate tra Orvieto, Perugia e Assisi, nelle quali più evidente risultava il riferimento alla scultura gotica francese. La sua presenza ad Orvieto poteva essere indicata da Giovanni Previtali come

²⁷ L'espressione ricorre in MORISANI, *Tino*, cit., p. 13, ed è citata polemicamente da CAUSA, *Precisazioni*, cit., p. 66.

²⁸ P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, vol. II, *Il Trecento*, Torino 1950, pp. 275-292; W. R. VALENTINER, *The Master of the tomb of Philippe de Courtenay in Assisi*, in «The Art Quarterly» 16 (1951), pp. 3-18; P. CELLINI, *Appunti orvietani III: Fra Bevignate e le origini del Duomo di Orvieto*, in «Paragone» 9 (1958), pp. 3-16; J. WHITE, *The Reliefs on the Façade of the Duomo at Orvieto*, in «Journal of The Warburg and Courtauld Institutes» 22 (1959), pp. 254-302; E. CARLI, *Il Duomo di Orvieto*, Roma 1965; G. PREVITALI, *Sulle tracce di una scultura umbra del Trecento*, in «Paragone» 16 (1965), pp. 16-25, ora in G. PREVITALI, *Studi sulla scultura gotica in Italia*, Torino 1991, pp. 5-11; Id., *Secondo studio sulla scultura umbra del Trecento*, in «Paragone» 21 (1970), pp. 9-27, ivi, pp. 11-13; Id., *L'Umbria alla destra del Tevere: Perugia e Orvieto* in «Prospettiva» 31 (1982), pp. 17-35, ivi, pp. 45-57.

²⁹ TOESCA, *Il Trecento*, cit., pp. 282-286; PREVITALI, *Secondo studio*, cit., pp. 16-21.

una delle possibili cause per spiegare la vaga impronta francesizzante riscontrabile nel 'Maestro sottile'³⁰, personalità anonima alla quale Toesca aveva assegnato i rilievi già attribuiti a Lorenzo Maitani, e che appariva meglio adatta a rappresentare il carattere autonomo della scultura umbra di primo Trecento³¹. All'indiscussa fortuna goduta da Ramo nella letteratura specialistica della prima metà del Novecento, si contrapponeva ora l'immagine di un «artista enigmatico», secondo la definizione di Enzo Carli³², il cui profilo non poteva essere ricostruito se non sulla base di opinabili congetture.

Nel frattempo, sul versante napoletano si registravano i primi tentativi di rintracciare nella produzione artistica locale episodi più direttamente collegabili al documento angioino, dando ancora per scontata l'identificazione di "Ramolus" con il Ramo di Paganello dei documenti umbri e toscani. Nel 1969, Ferdinando Bologna, ricostruendo la personalità di Lello da Orvieto a partire dal mosaico della Madonna del Principio in Santa Restituta a Napoli, ricordava che dei mosaicisti dovevano esser giunti da Orvieto con Ramo di Paganello³³. Nel 1982, Silvana Savarese proponeva di assegnare ai marmorari orvietani ingaggiati da Bartolomeo di Capua il portale della chiesa di San Domenico a Napoli, la cui esecuzione era stata patrocinata da Bartolomeo entro il 1328, anno della sua morte³⁴.

³⁰ *Ibidem*, pp. 21-22.

³¹ TOESCA, *Il Trecento*, cit., pp. 286-292. Ancora giudicato senese da Toesca, il 'Maestro sottile' era considerato un artista probabilmente umbro da PREVITALI, *Secondo studio*, cit., pp. 21-22. Sull'identificazione di questa personalità con Lorenzo Maitani cfr. L. BELLÒSI, *I rapporti artistici fra Siena e Orvieto nel Trecento: Lorenzo Maitani e il "Maestro sottile"*, in *Arti a confronto: studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D. LENZI, Bologna 2004, pp. 29-35, ora in «Prospettiva» 121-124 (2006), "I vivi parean vivi": *scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, pp. 223-226.

³² E. CARLI, *Gli scultori*, cit., p. 7.

³³ F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1264-1414)*, Roma 1969, p. 130.

³⁴ S. SAVARESE, *Il portale trecentesco della chiesa di S. Domenico Maggiore in Napoli*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Catania 1982, pp. 5-22.

Ragioni stilistiche impediscono però di collegare quest'ultima opera al documento angioino, e studi recenti sollevano numerosi interrogativi sull'identità e sul ruolo effettivo del "Lellus" che firma il mosaico di Santa Restituta, opera da considerare romana più che orvietana, come osservava lo stesso Bologna³⁵.

Un'importante svolta alla vicenda critica di Ramo è stata impressa dalla pubblicazione nel 1990 di un terzo documento riguardante le mansioni da lui svolte per conto dell'Opera del Duomo di Orvieto. Si tratta del frammento di uno statuto cittadino, databile intorno al 1321, dal quale risulta che Ramo aveva assunto la carica di soprastante all'Opera³⁶. La notizia – da riferire ad un'epoca anteriore alla datazione dello statuto stesso, in quanto contenuta in una più antica rubrica ivi ricopiata per errore³⁷ – è subito apparsa di grande importanza, perché attesta che Ramo ricoprì un ruolo di responsabilità all'interno del cantiere del duomo di Orvieto. Per com-

³⁵ BOLOGNA, *I pittori*, cit., p. 130. Sul mosaico di Santa Maria del Principio cfr. ora 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*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Barcellona, 2-6 maggio 2007), in corso di stampa. Sul portale di San Domenico, riferibile all'ambito di Tino di Camaino, cfr. F. ACETO, *Tino di Camaino nel Duomo di Napoli*, in *Il Duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina*, Atti della I Giornata di Studi su Napoli (Losanna, 23 novembre 2000), a cura di S. ROMANO e N. BOCK, Napoli 2002, pp. 148-160, in part. pp. 151-152; C. BRUZELIUS, *Le pietre di Napoli*, Roma 2005, pp. 182-184.

³⁶ L. RICCETTI, «L'Uopara de Sancta Maria Maghure». *Protasi ad una storia sociale dell'Opera del Duomo di Orvieto*, in «Quaderni di Storia dell'Architettura» 15-16 (1990-92), *Saggi in onore di Renato Bonelli*, vol. I, pp. 169-180, in part. p. 174. Lo stesso documento è stato poi ripubblicato con un alcune correzioni e più dettagliatamente discusso da L. RICCETTI, *Le origini dell'Opera, Lorenzo Maitani e l'architettura del Duomo di Orvieto. In margine al disagio di una storiografia*, in *Opera: carattere e ruolo delle fabbriche cittadine fino all'inizio dell'età moderna*, Atti della tavola rotonda (Firenze, Villa I Tatti, 3 aprile 1991), a cura di M. HAINES e L. RICCETTI, pp. 157-265, in part. pp. 236-240.

³⁷ *Ibidem*, p. 237, nota 231.

prendere meglio il significato di questa informazione è necessario soffermarsi sulla struttura organizzativa dell'Opera, che tra 1295 e 1300 aveva subito un radicale cambiamento in seguito all'intromissione delle istituzioni comunali nei lavori di costruzione del duomo, in origine promossi dalle sole gerarchie ecclesiastiche³⁸. Secondo Lucio Riccetti, tale cambiamento si sarebbe configurato sul piano normativo mediante il graduale passaggio dalla carica di natura ecclesiastica dell'*operarius ecclesiae*, eletto a vita, a quella del soprastante, «figura tipica dell'Opera comunale e, in quanto ufficiale del Comune, eletto a tempo determinato»³⁹. Se, infatti, nel 1295 il perugino frate Bevignate era confermato nella carica di *operarius*⁴⁰, un documento del 1300 gli conferiva, per la prima volta, anche la facoltà di assumere maestri e manovali. In linea con questa nuova mansione, Bevignate era eletto soprastante, una carica fino ad allora destinata a funzioni di controllo politico e amministrativo, e pertanto occupata da membri delle principali famiglie orvietane⁴¹. Una deliberazione del 22 agosto 1300 stabiliva che due soprastanti fossero preposti a seguire i lavori del cantiere, fissandone così le mansioni: monitorare costantemente il lavoro di maestri e operai, correggendone, se necessario, l'operato e sollecitandoli a portare a termine i compiti loro assegnati, adoperandosi con ogni mezzo per garantire un celere sviluppo al cantiere⁴². È dunque questa funzione che Ramo deve aver svolto come soprastante all'Opera del Duomo di Orvieto. Non è possibile stabilire con certezza quando gli sia stato affidato l'incarico-

³⁸ *Ibidem*, pp. 236-240.

³⁹ *Ibidem*, p. 236.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 227-228, p. 236; cfr anche A. FRANCI, *Guido Farnese, Ramo di Paganello e il capitello dell'Ave Maria nel duomo di Orvieto*, in «Arte cristiana» 89 (2001), pp. 5-16, in part. p. 8.

⁴¹ Cfr. RICCETTI, «L'Uopara de Sancta Maria Maghure», cit., pp. 173-174; FRANCI, *Guido Farnese*, cit., p. 8.

⁴² «Item stantiamus et ordinamus quod duo bono superstites operis sepe sepius visitent magistros et manuales et corrigant si qua videri corrigenda. Item stantiamus et ordinamus quod sit una bona persona [...] qui sollicitet magistros et manuales et faciat eos laborare et faciat ea quae expediunt circa predicta que sint ad utilitatem operis» (*ibidem*, p. 8).

co, che comunque deve aver lasciato entro il 16 settembre 1310, giorno in cui Lorenzo Maitani assumeva la carica di *universalis capud magister* per conto del Comune⁴³. La notizia ha però consentito di riabilitare la figura di Ramo, aprendo la strada ad una diversa analisi dei documenti che a lui si riferiscono. Oltre alla monografia di Antje Middeldorf Kosegarten sulla facciata del duomo di Orvieto – che ha proposto una nuova cronologia per l'esecuzione dei rilievi, ipotizzando che Ramo vi abbia lavorato nel corso del primo decennio del secolo in parallelo con Lorenzo Maitani non ancora divenuto *capud magister*⁴⁴ –, un saggio di Elvio Lunghi si è spinto fino ad osservare che, se nel 1281 il senese Ramo era già qualificato come *magister*, la sua formazione doveva essere avvenuta a Siena in un contesto ancora dominato dalla personalità di Nicola Pisano: in questo modo si è attenuata la pregiudiziale che fino ad allora aveva gravato sull'accertamento di un suo ruolo nei rilievi più antichi della facciata del duomo di Orvieto stilisticamente affini a Nicola⁴⁵.

La pubblicazione del referto documentario relativo a Ramo ha naturalmente avuto ripercussioni anche sull'interpretazione del documento angioino del 1314 pubblicato da Bertaux. Il frammento di statuto specificava infatti che Ramo non avrebbe potuto mantenere a lungo la carica di soprastante⁴⁶. Il motivo per cui il maestro non avrebbe potuto più svolgere tale mansione all'interno del cantiere non è stato del tutto chiarito, non essendo possibile riferire la notizia al carattere temporaneo dell'incarico, sancito definitivamente solo

⁴³ Secondo RICCETTI, *Le origini dell'Opera*, cit. p. 237, Ramo rivestì l'incarico di soprastante all'Opera del Duomo di Orvieto prima del 29 dicembre 1301, quando alla stessa carica era eletto Giovanni di Uguccione; di diverso parere FRANCI, *Guido Farnese*, cit., p. 9 secondo il quale Ramo fu eletto soprastante dopo tale data.

⁴⁴ MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Die Domfassade*, cit., pp. 32-36.

⁴⁵ E. LUNGI, "Rubeus me fecit": scultura in Umbria alla fine del Duecento, in «Studi di storia dell'arte» 2 (1991), pp. 9-32, in part. pp. 14-15.

⁴⁶ «Addunt quod magister Ramus non possit esse perpetuo in dicto offitio [superstis] nec ad dictum opus» (cfr. RICCETTI, «L'Uopara de Sancta Maria Maghure», cit., p. 174).

intorno al 1316⁴⁷. La maggior parte degli studiosi ha però ritenuto che l'impossibilità di Ramo a mantenere tale carica fosse da mettere in relazione proprio con il documento angioino del 1314 che ne attestava l'impiego a Napoli presso Bartolomeo di Capua⁴⁸. Contraria a questa ipotesi si è dimostrata nel 1995 Isabella di Resta⁴⁹, che per prima ha sollevato seri dubbi sull'individuazione del "Ramolus" citato nel documento napoletano con il Ramo dei documenti umbri e toscani. Se quest'ultimo, osservava la studiosa, era già nel 1281 uno scultore conosciuto e apprezzato a Siena e presto a capo di una bottega composta da «fratres et nepotes», come attesta il documento senese del 1288⁵⁰, nel 1314 doveva essere ormai giunto in età troppo avanzata per fare la spola tra Napoli e Orvieto⁵¹. Quanto alla corretta interpretazione del documento, di Resta faceva notare l'ambiguità dell'espressione «ad opus logotete», escludendo che il termine "opus" potesse riferirsi alla costruzione di un palazzo per Bartolomeo, come ipotizzato da Bertaux⁵². A distanza di circa un secolo dalla pubblicazione del documento del 1314, non sembrava dunque più possibile stabilire con certezza né l'identità di "Ramolus" né le finalità della sua missione. Ritengo tuttavia che una lettura del documento alla luce delle conoscenze acquisite dalla critica negli ultimi decenni consenta di individuare ancora alcune indicazioni importanti, non tanto per risolvere il problema dell'identificazione di "Ramolus" e della fabbrica alla quale erano destinate le maestranze da lui presumibilmente condotte a Napoli, quanto per chiarire le dinamiche relative alla scultura napoletana dei primi decenni del Trecento.

⁴⁷ RICCETTI, *La Loggia*, cit., p. 310.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 174; MIDDENDORF KOSEGARTEN, *Die Domfassade*, cit., p. 34; FRANCI, *Guido Farnese*, cit., p. 9; TIGLER, *Orvieto*, cit., p. 14.

⁴⁹ DI RESTA, *Cattedrali gotiche*, cit., pp. 264-266.

⁵⁰ MILANESI, *Documenti*, cit., III, pp. 273-274; MIDDENDORF KOSEGARTEN, *Die Domfassade*, cit., p. 132, nota 100.

⁵¹ DI RESTA, *Cattedrali gotiche*, cit., p. 265, nota 21.

⁵² *Ibidem*, pp. 264-265, nota 18.

2. Il documento angioino del 1314 e la scultura campana di primo Trecento

Il primo aspetto su cui occorre soffermarsi riguarda il particolare tipo di incarico conferito a "Ramolus" nel documento angioino: acquistare mosaici e marmi da impiegare come rivestimenti parietali e reclutare maestranze esperte in questo settore. Non si trattava, dunque, di scultori di figura – sebbene non sia da escludere che tra i maestri ingaggiati ve ne fossero alcuni in grado di esercitare tale arte –, ma di marmorari e mosaicisti, come li definiva correttamente Bertaux⁵³, se per mosaicisti s'intende maestri specializzati nella realizzazione di motivi decorativi aniconici mediante uso di tessere policrome. Qualunque fosse la fabbrica a cui erano destinati, il tipo di lavoro loro richiesto consisteva quindi nel rivestire pareti di lastre marmoree e decorazioni geometriche a mosaico, e pertanto si deve ritenere che fossero impiegati nel completamento dei lavori di un edificio, sia esso un palazzo, una chiesa o una cappella. Anche a voler restringere il campo d'indagine alla sola Napoli, indicata dal documento come destinazione ultima della missione di "Ramolus", l'individuazione di questo edificio è resa problematica dalla perdita dei contesti originari e dalle poche informazioni circa l'attività edilizia promossa nella capitale da Bartolomeo di Capua, la cui ricostruzione può fondarsi soltanto su notizie di seconda mano fornite dalle guide napoletane del XVI e XVII secolo. A Napoli, Bartolomeo doveva di certo possedere una residenza adeguata al suo rango, dove è verosimile che si trovassero anche ambienti rivestiti di marmi e mosaici, ma i maestri chiamati da Orvieto potevano essere destinati anche alla chiesa dedicata alla Madonna di Montevergine, edificata per volere di Bartolomeo nel seggio di Nido entro il 1314⁵⁴. D'altronde non si può escludere che, una volta giunte a Napoli le maestranze orvietane, si decidesse poi di dirottarle verso un'altra delle

⁵³ BERTAUX, *Santa Maria Donna Regina*, cit., p. 119.

⁵⁴ Cfr. *supra*, nota 2. Sull'attività edilizia di Bartolomeo cfr. BRUZELIUS, *Le pietre di Napoli*, cit., pp. 180-185.

numerose fabbriche messe in piedi da Bartolomeo a Capua e Montevergine⁵⁵.

L'aspetto più interessante di questa vicenda consiste piuttosto nel fatto che Bartolomeo si sia rivolto proprio ad Orvieto per rintracciare i materiali e le maestranze di cui aveva bisogno. La circostanza, infatti, appare in linea con una caratteristica della produzione artistica napoletana d'età angioina già individuata dalla critica novecentesca: la scarsa disponibilità *in loco* di materiali e manodopera specializzata da impiegare nei settori della scultura monumentale e della decorazione architettonica⁵⁶. Ancora nel 1324, ad esempio, fu necessario rivolgersi a Roma per l'acquisto dei marmi e dei mosaici da destinare all'erezione della tomba di Caterina d'Austria in San Lorenzo Maggiore a Napoli ad opera di Tino di Camaino⁵⁷. La carenza di materie prime di pregio, quali marmi e mosaici – fattore di lunga durata nella storia dell'arte napoletana –, aveva rappresentato, fra Duecento e Trecento, uno dei principali ostacoli per il costituirsi in Campania di una solida tradizione di mestiere, rendendo spesso necessario il reclutamento di manodopera fuori dai confini del Regno. Se nella Napoli di primo Trecento si ritrovano scultori, marmorari e mosaicisti provenienti dalla Francia, da Roma, da Siena o da Orvieto, non significa però necessariamente che nella contemporanea scultura locale prendessero piede indirizzi artistici diversi, ma semplicemente che non esisteva una tradizione locale in questi campi in grado di soddisfare le esigenze di una committenza di rango, sempre più in crescita nella Napoli divenuta sede della corte angioina e principale polo di attrazione artistica del Regno. Solo più tardi, col trasferimento di Tino di Camaino nella capitale, e il conseguente allestimento di una bottega stabile e ben organizzata, si de-

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Cfr. F. ACETO, *La scultura dall'età romanica al primo Rinascimento*, in *Insedimenti Verginiani in Irpinia. Il Goleto, Montevergine, Loreto*, a cura di V. PACELLI, Cava dei Tirreni 1988, pp. 86-116, in part. pp. 100-104.

⁵⁷ Cfr. F. ACETO, *Tino di Camaino a Napoli. Una proposta per il sepolcro di Caterina d'Austria ed altri fatti angioini*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte» 1 (1995), pp. 10-27, in part. p. 20; p. 26, nota 44.

terminarono le condizioni per superare, almeno in parte, questo limite strutturale della produzione artistica napoletana. Vista in quest'ottica, la scelta di Orvieto come luogo in cui reclutare maestri specializzati nell'esecuzione di rivestimenti parietali in marmo e mosaico non appare quindi del tutto casuale. Proprio sulla facciata del duomo di Orvieto, infatti, questo tipo di decorazione – che includeva la lavorazione di colonnine tortili e lastre marmore, finemente intagliate e ornate con scintillanti tessere policrome – aveva raggiunto risultati che si possono annoverare tra i più originali e qualitativamente alti dell'intera produzione italiana contemporanea. L'immagine di Bartolomeo di Capua quale mecenate raffinato e informato su quanto si andava realizzando nei maggiori centri artistici della penisola, già intuibile sulla base delle fonti, risulta così confermata anche in questa occasione.

L'ipotesi che il "Ramolus" citato nel documento del 1314 e il ben noto Ramo di Paganello siano la stessa persona potrebbe a questo punto avere una sua plausibilità. Al di là del problema relativo alla definizione dello stile di Ramo – di difficile soluzione per l'assenza di opere autografe – il profilo di questo artista, così come si delinea dalla lettura dei documenti, potrebbe infatti ben adattarsi alla funzione imprenditoriale svolta da "Ramolus" per conto di Bartolomeo. Si è già osservato come la mansione di soprastante all'Opera del Duomo di Orvieto avesse conferito a Ramo un ruolo di responsabilità nel reclutamento di maestranze per la costruzione e la decorazione del duomo e nella supervisione del loro lavoro. L'esperienza maturata sul campo, grazie alla quale Ramo doveva aver acquisito un'ottima conoscenza sia delle professionalità presenti nel cantiere, sia dei processi di approvvigionamento e lavorazione dei materiali impiegati (il documento del 1293 ce lo presenta al lavoro «ad concimen lapidum»⁵⁸), ne faceva forse l'uomo più adatto a portare a termine la missione affidatagli da Bartolomeo. È opportuno rilevare in proposito che le doti imprenditoriali di Ramo andavano ben oltre le sue specifiche competenze tecniche. Nei documenti che lo riguardano emerge l'abilità del senese nel procurarsi

⁵⁸ FUMI, *Il Duomo*, cit., p. 97.

occasioni di lavoro prestigiose anche attraverso una sapiente promozione delle proprie capacità artistiche, in grado di garantirgli condizioni economiche vantaggiose e di tutelarlo dalla concorrenza di altri soggetti; nel 1281, il riconoscimento delle sue eccezionali doti di scultore («de bonis intalliatoribus et scultoribus et subtilioribus de mundo qui inveniri possit») gli consente di farsi assolvere dal bando che lo aveva colpito ed essere assunto dall'Opera del Duomo di Siena⁵⁹; nel 1288, il Comune di Siena interviene in suo favore in un contrasto apertosi con Giovanni Pisano, subentrato nel cantiere nel 1284, imponendo all'Opera di commissionare a Ramo «quoddam bonum, pulchrum ac nobile laborerium», affinché potesse dar prova della sua abilità («suum magisterium ostendere et industrium suum opus»), ed essere adeguatamente ricompensato⁶⁰. La presenza a Siena di Giovanni pose verosimilmente Ramo in una posizione subalterna all'interno del cantiere⁶¹, creando le premesse per il suo trasferimento ad Orvieto, dove avrebbe ottenuto condizioni d'ingaggio ancora più vantaggiose e raggiunto in breve tempo una posizione di prestigio. Pagato con un salario giornaliero quasi doppio rispetto ai maestri impiegati con lui nelle cave di Parrano nel 1293 (dieci soldi contro i sei corrisposti agli altri)⁶² – forse in quanto capo della maestranza preposta a tale mansione –, sarebbe presto divenuto uno dei principali responsabili del can-

⁵⁹ MILANESI, *Documenti*, cit., I, p. 157; A. MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Die Domfassade*, cit., p. 132, nota 100; TIGLER, *Orvieto*, cit., p. 25

⁶⁰ MILANESI, *Documenti*, cit., III, pp. 273-274; MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Die Domfassade*, cit., p. 132, nota 100.

⁶¹ «Dummodo [magister Ramus et fratres et nepotes ipsius] non intromittant se in operi magistri Johannis olim Nicholae, salvo quod si dictus magister Johannes vellet quod dicti magister Ramus et fratres et nepotes ipsius laborarent cum eo in suo opere» (*ibidem*). Sui rapporti tra Ramo e Giovanni nel contesto dell'ordinamento istituzionale dell'Opera del Duomo di Siena, cfr. A. MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Situazioni conflittuali fra artisti, committenti e Operai intorno al 1300*, in *Opera. Carattere e ruolo*, cit., pp. 371-395, in part. pp. 380-381.

⁶² FUMI, *Il Duomo*, cit., p. 97. Un più vantaggioso trattamento economico è riservato a Ramo anche nel 1298, cfr. RICCETTI, *Le origini dell'Opera*, cit., pp. 238-239.

tiere con l'elezione a soprastante all'Opera. Anche ad Orvieto, però, la situazione era destinata a mutare. Il brusco rallentamento dei lavori di costruzione del duomo tra primo e secondo decennio del Trecento⁶³, l'ingaggio di Lorenzo Maitani a *universalis capud magister* nel 1310, forse mal tollerato da Ramo⁶⁴, e i gravi conflitti politici tra le famiglie dei Monaldeschi e dei Filippesi, scatenatesi in città nel 1313⁶⁵, devono aver reso forse più conveniente il passaggio del maestro al servizio di un committente del rango di Bartolomeo di Capua. La notizia fornita dal documento angioino del 1314 sembrerebbe quindi perfettamente in linea sia con i tempi che con la capacità già dimostrata da Ramo, tanto a Siena quanto ad Orvieto, di procurarsi occasioni di lavoro sempre più stabili e durature. Quanto all'età del maestro, giudicata troppo avanzata per un simile incarico, si può osservare che il contemporaneo Giovanni Pisano, già attivo nella bottega paterna nel 1265, porta a termine nel 1313 un'opera impegnativa come la tomba di Margherita di Brabante a Genova⁶⁶.

Più difficile stabilire il tramite grazie al quale Bartolomeo di Capua sia potuto entrare in contatto con Orvieto e con Ramo. Occorre notare, però, che tra il 1304 e il 1331 è arcivescovo di Benevento l'orvietano Monaldo Monaldeschi⁶⁷, legato da parentela a quel Francesco Monaldeschi che, da arcivescovo di Orvieto, aveva promosso la costruzione del nuovo duomo con l'appoggio della sede pontificia⁶⁸. Non sono in grado di fornire elementi probanti sui possibili rapporti tra Bartolomeo e Monaldo, arcivescovo di una diocesi che

⁶³ *Ibidem*, pp. 240 ss.

⁶⁴ Cfr. TIGLER, *Orvieto*, cit., p. 14.

⁶⁵ Cfr. L. RICCETTI, *Le mani sull'opera: Vescovo, Capitolo e Comune, tra devozione civica, finanziamento e gestione del patrimonio dell'Opera del Duomo di Orvieto fino al 1421*, in «Nuova Rivista Storica» 86 (2002), pp. 49-110, in part. pp. 87-89.

⁶⁶ Sulla tomba di Margherita di Brabante cfr. M. SEIDEL, *Giovanni Pisano a Genova*, Genova 1987, pp. 75-163.

⁶⁷ F. NEGRI ARNOLDI, *Pietro d'Oderiso, Nicola da Monteforte e la scultura campana del primo Trecento*, in «Commentari» 23 (1972), pp. 12-30, in part. p. 20.

⁶⁸ Cfr. RICCETTI, *Le mani sull'opera*, cit., pp. 71-73.

dal punto di vista territoriale ricadeva sotto il diretto controllo politico e amministrativo della Santa Sede, ma che, oltre ad essere legata a Napoli per ragioni storiche e posizione geografica, annoverava tra le sue sedi suffraganee proprio l'abbazia di Montevergine, luogo particolarmente caro alla devozione e al mecenatismo di Bartolomeo. È a questo punto interessante osservare che nei perduti pulpiti del duomo di Benevento, eretti nel 1311 da un misterioso Nicola da Monteforte o Montefonte, forse su committenza dello stesso Monaldo⁶⁹, si può riscontrare un chiaro precedente della presenza in Campania di artisti (inclusi marmorari e mosaicisti) di formazione centro-italiana. Lo dimostrano sia la cultura figurativa dei rilievi, intrisa di richiami al linguaggio di Nicola Pisano, sia il singolare trattamento dei plutei marmorei e delle decorazioni a mosaico, che si distinguono dalla più diffusa tradizione cosmatesca romana per la libertà compositiva e l'impiego di originali soluzioni iconografiche (si vedano, ad esempio, la lastra collocata tra le statue della Vergine e dell'Angelo annunciante, interamente occupata dall'insolita raffigurazione fuori scala di un vaso col giglio, consueto attributo della verginità di Maria, e l'uso del mosaico adoperato per rilevare i contorni del Crocifisso ad Y, raffigurato in uno dei rilievi superstiti).

3. *I rapporti con l'Umbria nella scultura lignea campana di primo Trecento*

Da quanto finora osservato è possibile concludere: a) che è molto probabile, ma non accertato, che il "Ramolus" menzionato nel docu-

⁶⁹ Sui due pulpiti del duomo di Benevento, quasi integralmente distrutti nei bombardamenti del 1943, ma documentati da foto d'archivio, cfr. NEGRI ARNOLDI, *Pietro d'Oderisio*, cit., pp. 17-24, con bibliografia. Un'iscrizione ne indica l'autore in un Nicola da Montefonte o Monteforte. A prescindere dal problema relativo alla provenienza di Nicola – da alcuni individuata in Toscana (Montefonte), da altri in Campania (Monteforte) – i pulpiti sono da ascrivere ad un maestro che dimostra di conoscere il tardo linguaggio di Nicola Pisano, in particolare quello attestato nelle sue opere umbre, come la Fontana di Piazza a Perugia. Mi riservo di tornare sull'argomento in altra sede.

mento angioino sia da identificare con il Ramo di Paganello dei documenti umbri e toscani; b) che la funzione svolta da "Ramolus" per conto di Bartolomeo fu di natura imprenditoriale, e, pertanto, l'ipotetica definizione del suo stile non è necessaria ai fini dell'analisi di opere di scultura esistenti a Napoli e in Campania; c) che i maestri reclutati ad Orvieto risultano specializzati nella lavorazione di marmi e mosaici da impiegare come rivestimenti parietali, ed è quindi improbabile che abbiano realizzato a Napoli opere diverse da quelle per cui erano stati ingaggiati, anche in considerazione dei rapporti vincolanti con la committenza Di Capua. In base a queste conclusioni non è possibile istituire una relazione diretta tra il documento angioino del 1314 e i riflessi umbro-senesi riscontrati dalla critica in alcune sculture lignee campane di primo Trecento, che potrebbero dipendere, invece, tanto dall'influenza esercitata da opere di scultura monumentale, realizzate in Campania da altri maestri di provenienza centro-italiana e di cui si è persa notizia, quanto dall'adozione di modelli iconografici elaborati altrove e diffusi grazie alla circolazione di oggetti di oreficeria, dipinti su tavola e statue in marmo, pietra o legno. È questo il caso del citato Crocifisso ligneo proveniente dal coro delle monache del monastero di Santa Chiara a Napoli (figg. 2; 14-15), trasferito sull'altare maggiore della chiesa dopo la ricostruzione dell'edificio nel dopoguerra⁷⁰.

⁷⁰ Cfr. G. DELL'AJA, *Il restauro della basilica di Santa Chiara in Napoli*, Napoli 1980, p. 322. Sull'esposizione del Crocifisso di Santa Chiara nel coro delle monache della basilica, documentata da DE RINALDIS, *Un Crocifisso*, cit., p. 126 e da foto d'archivio (fig. 15), cfr. *infra*. Restaurato una prima volta in occasione della mostra del 1950 *Sculture lignee nella Campania*, quando fu purtroppo rimossa l'elegante decorazione pittorica settecentesca (cfr. CAUSA, *Precisazioni*, cit., p. 86), l'esemplare (altezza: 166 cm; larghezza: 153 cm), conserva la croce settecentesca ed è stato oggetto di un ulteriore restauro condotto nel 1989 da Donatella Fagioli Carandini, a causa dei gravi danni subiti nel corso del terremoto del 1980. L'intervento, che ha provveduto a ricostruire il corpo di Cristo frantumatosi in più parti, ha evidenziato che il Crocifisso era stato originariamente intagliato in tre distinte porzioni di legno di acero (corpo e braccia), assemblate mediante chiodi e incamottatura. La patina pittorica risulta violentemente abrasa, forse a seguito della pesante raschiatura condotta nel corso del restauro del 1950.

Il Crocifisso di Santa Chiara, nel quale sia Aldo de Rinaldis che Raffaello Causa avevano intravisto un possibile legame con Orvieto, riprende infatti quasi alla lettera un altro Crocifisso napoletano, quello della basilica di Santa Restituta (figg. 1; 4; 7), documentato a partire dal Cinquecento nella Cappella di Santa Maria del Principio e ora esposto nella prima cappella della navata destra⁷¹.

Il Crocifisso di Santa Restituta, che ha subito una tormentata vicenda conservativa⁷², è di qualità più sostenuta rispetto all'esemplare di Santa Chiara, come dimostrano sia la maggiore cura prestata ai dettagli – eloquente il confronto tra i drappi del perizoma che ricadono sui fianchi – sia la più studiata torsione del busto. Se l'elegante disposizione del corpo sulla croce, con le gambe accavallate e il perizoma che lascia scoperto un ginocchio, tradisce l'adozione di un modello iconografico di origine francese (si veda, ad esempio, il piccolo Crocifisso d'argento proveniente dal distrutto reliquiario di Santa Gertrude a Nivelles⁷³, fig. 3), il morbido panneggio, l'attenta definizione dell'anatomia e la pacata temperie espressiva del Crocifisso di Santa Restituta rinviano in modo più diretto ai rilievi del

⁷¹ Cfr. *infra*. Sul Crocifisso di Santa Restituta cfr. CAUSA, *Precisazioni*, cit., p. 87, che lo ritiene successivo all'esemplare di Santa Chiara, a sua volta considerato come il prototipo per un nutrito e forse troppo eterogeneo gruppo di Crocifissi lignei campani del Trecento (ivi, p. 89).

⁷² Fino al restauro condotto nel 1983, il Crocifisso di Santa Restituta (altezza: 145 cm; larghezza: 125 cm) si presentava ricoperto di uno spesso strato di vernici annerite. Il restauro ha restituito un manufatto gravemente compromesso per la caduta di buona parte della decorazione pittorica. Dalla documentazione relativa all'intervento risulta che l'esemplare è stato intagliato in quattro distinte porzioni di legno di tiglio (testa, tronco e braccia), assemblate tra loro mediante chiodi e incastri con incamottatura nei punti di giunzione. Nel perizoma sopravvive quasi integro lo strato pittorico (forse di epoca successiva all'esecuzione del manufatto), caratterizzato dalla presenza di losanghe rosse e verdi su fondo bianco, decorate con un motivo a palmetta, ripreso anche nella bordatura.

⁷³ Cfr. D. GABORIT-CHOPIN, *Arts Précieux, Orfèvrerie, émailleurie*, in *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses Fils*, catalogue de l'exposition (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 17 mars-29 juin 1998), Paris 1998, pp. 188-191.



Fig. 3: Nivelles, Sainte-Gertrude, *Crocifisso* (da un distrutto reliquiario)

duomo di Orvieto. In quelli più antichi (registri inferiori dei pilastri centrali), ritorna il medesimo drappeggio fluente delle vesti, che produce effetti plastici e chiaroscurali paragonabili a quelli raggiunti a Napoli nell'elegante trattamento del perizoma. Nei rilievi più moderni, comunemente attribuiti a Lorenzo Maitani⁷⁴, trovano riscontro sia l'analitica descrizione dei muscoli che l'espressione di Cristo, sereno e quasi compiaciuto di fronte alla morte (fig. 7), che evoca l'immagine di Adamo addormentato (fig. 6) nella *Creazione di Eva*. Ma la cultura figurativa del Crocifisso di Santa Restituta si avvale evidentemente anche di altre fonti. Nel pronunciato oggetto delle gambe e nella torsione dell'esile busto si ravvisa, infatti, un'eco dei più antichi Crocifissi lignei di Giovanni Pisano (si veda, in particolare, quello mutilo oggi a Berlino⁷⁵); nella compostezza della figura di Cristo (fig. 4) si coglie invece una sorprendente analogia con un prestigioso modello pittorico di fine Duecento, la Croce dipinta (fig. 5) proveniente dalla basilica di Santa Maria d'Aracoeli a Roma⁷⁶, che il Crocifisso napoletano sembra voler tradurre nel legno con un linguaggio più moderno e aggiornato sull'oreficeria francese. La destinazione dell'Aracoeli a sede della curia generale dell'ordine francescano potrebbe peraltro spiegare l'adozione dello stesso modello iconografico anche nel Crocifisso di Santa Chiara, verosimilmente esposto sin dall'origine nel convento delle clarisse, in cui già si celebravano gli uffici liturgici nel 1316⁷⁷. Una datazione entro il

⁷⁴ Per un riesame della complessa vicenda attributiva e cronologica relativa ai rilievi del duomo di Orvieto, cfr. TIGLER, *Orvieto*, cit., con bibliografia.

⁷⁵ Cfr. M. SEIDEL, *La scultura lignea di Giovanni Pisano*, Firenze 1971, pp. 12-13.

⁷⁶ Sulla Croce dipinta dell'Aracoeli, databile all'ultimo decennio del Duecento e trasferita nel Quattrocento nella chiesa San Tommaso de' Cenci a Roma, dove tuttora si trova, cfr. F. GANDOLFO, in G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo*, vol. II, *Secoli XI-XIV*, aggiornamento scientifico e bibliografia di F. GANDOLFO, Roma 1988, pp. 363-365, con bibliografia.

⁷⁷ Cfr. E. BERTAUX, *Santa Chiara de Naples. L'église et le monastère des religieuses*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École Française de Rome» 18 (1898), pp. 165-198, in part. pp. 181-183.

secondo decennio del secolo sembrerebbe quindi la più probabile per il Crocifisso di Santa Restituta, la cui esecuzione, da attribuire ad un maestro centro-italiano non necessariamente giunto a Napoli, è forse da mettere in relazione con alcuni lavori che interessarono l'antica basilica negli anni intorno al 1313⁷⁸.

Un possibile rapporto con Orvieto è attestato in Campania anche dalla Madonna col Bambino (figg. 8; 10), documentata nel Cinquecento sull'altare maggiore della cattedrale di Salerno e collocata dal 1807 nella Cappella di San Nicola in carcere⁷⁹. La monumentale statua lignea – alta 185 centimetri e larga circa un metro nel punto di massima ampiezza – si può confrontare infatti con la più piccola Madonna col Bambino (figg. 9; 11), proveniente dalla chiesa di San Domenico ad Orvieto e ora esposta nel Museo dell'Opera del Duomo⁸⁰. Le due Madonne, seppur di diverse dimensioni e nonostante alcune varianti (si veda il motivo del velo accollato o la più semplice ricaduta del manto sul retro nell'esemplare orvietano), condividono

⁷⁸ Cfr. LUCHERINI, *1313-1320*, cit.

⁷⁹ Cfr. A. CAPONE, *Il Duomo di Salerno*, vol. I, Salerno 1927, pp. 314-315. La Madonna della cattedrale di Salerno (altezza: 185 cm), già nota alle fonti erudite locali (cfr. A. MAZZA, *Historiarum epitome de rebus salernitanis*, Neapoli 1681, p. 41), è stata pubblicata da CAUSA, *Precisazioni*, cit., pp. 79-80, con attribuzione ad un maestro iberico di gusto francesizzante e datazione alla seconda metà del XIV secolo. Definita «orvietana» da P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di Corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986, p. 211, nota 84, con una datazione al secondo quarto del secolo, è stata datata negli anni Sessanta del Trecento da A. BRACA, *Sculture trecentesche del Duomo di Salerno*, in «Rassegna Storica Salernitana» 24 (1995), pp. 97-119, in part. pp. 106-113. Sul suo antico allestimento sull'altare maggiore della cattedrale di Salerno cfr. *infra*.

⁸⁰ Sulla Madonna di Orvieto (altezza: 154 cm) cfr.: E. CARLI, *La scultura lignea italiana*, Milano 1960, p. 43; PREVITALI, *Sulle tracce* cit., pp. 10-11; A. GARZELLI, *Il Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto*, Bologna 1972, p. 59; MIDDELDORF KÖSEGARTEN, *Die Domfassade* cit., pp. 82-83; *Le stanze delle meraviglie: da Simone Martini a Francesco Mochi. Verso il nuovo museo dell'Opera del Duomo di Orvieto*, Cinisello Balsamo 2006, p. 63; C. FRATINI, *Pittura e scultura a Orvieto fra XIII secolo e il principio del Quattrocento*, ivi, pp. 29-31, in part. p. 31.



Fig. 4: Napoli, Santa Restituta, *Crocifisso*



Fig. 5: Roma, San Tommaso de' Cenci, *Croce dipinta* (dall'Aracoeli)



Fig. 6: Orvieto, Duomo, *Sorìe della Creazione* (part.)



Fig. 7: Napoli, Santa Restituta, *Crocifisso* (part.)



Fig. 8: Salerno, Cattedrale, *Madonna col Bambino*



Fig. 9: Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo, *Madonna col Bambino*



Fig. 10: Salerno, Cattedrale, *Madonna col Bambino*



Fig. 11: Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo, *Madonna col Bambino*

la medesima iconografia, sia nei dettagli più comuni di origine francese – tipica la posizione del Bambino con la gamba sinistra ripiegata in avanti e la destra schiacciata lungo il corpo della Vergine, quasi a voler mostrare la pianta del piede⁸¹ –, sia l'impiego di soluzioni più rare, come la forma dello scollo della tunica del Bambino e le orecchie “a sventola” della Madre. Se però si eliminano le differenze determinate dalle diverse condizioni di conservazione dei due esemplari – ridotto allo strato dell'intaglio quello ad Orvieto, manomesso e più volte ridipinto quello a Salerno⁸² – è possibile riconoscere nelle due statue anche qualche affinità sul piano stilistico. Simile in entrambe il panneggio, caratterizzato da grandi pieghe falcate e dal gioco virtuosistico delle vesti che, ripiegandosi su sé stesse, moltiplicano gli effetti chiaroscurali e descrivono eleganti serpentine gotiche, come nel motivo del velo appoggiato al mantello sulle spalle della Vergine (figg. 10-11). Non distanti anche i volti squadrati delle due Vergini e l'accentuato *hanchement* della loro posa, sebbene la prominente spalla destra della Madonna di Salerno conferisca alla figura un più sicuro piglio monumentale. Sia quest'ultimo dettaglio che la più tornita testa del Bambino salernitano, fuori scala rispetto a quella della Madre, potrebbero essere il frutto di un successivo restauro, anche a causa del riadattamento liturgico della statua nel

⁸¹ Cfr. CARLI, *La scultura lignea* cit., p. 43; PREVITALI, *Sulle tracce* cit., p. 10. Sulle origini francesi del modello cfr. R. SUCKALE, *Reflexions sur la sculpture parisienne à l'époque de Saint Louis et de Philippe le Bel*, in «Revue de l'art» 128 (2000), pp. 33-48, in part. pp. 39-42.

⁸² Pur in assenza della necessaria documentazione di restauro, è possibile ipotizzare che la Madonna di Salerno sia stata oggetto di numerose alterazioni nel corso del tempo, anche per adattarla al particolare allestimento cui fu destinata nel XVII secolo (sul quale cfr. *infra*). Nella visita pastorale del 1656 sono documentati lavori di restauro «in postergali imaginis beatissime Virginis» (ADS, Fondo Visite Pastorali, cartella 39, f. 4r.). Oltre al globo retto dalla Vergine, certamente non originale, altre parti della statua sembrano un'aggiunta posteriore. Lo strato pittorico (probabilmente ottocentesco) con cui la statua appare nella documentazione fotografica d'archivio è stato rimosso nel restauro del 1985, che ha provveduto anche ad integrare la patina pittorica, lacunosa in più punti, con un intervento forse troppo invasivo, soprattutto nella cromia dei volti.

corso del Seicento, di cui si discuterà in seguito. L'adozione di un modello iconografico di origine francese ha indotto parte della critica ad attribuire la Madonna di Orvieto ad una delle maestranze transalpine documentate nel cantiere del duomo⁸³, le stesse, occorre notare, che avevano lavorato con Ramo di Paganello nella Loggia dell'Opera. Il suo linguaggio, però, non è molto lontano da quello dei tardi seguaci umbri di Nicola Pisano, soprattutto nel particolare trattamento del panneggio appena descritto, e non si può escludere che la Madonna sia invece da attribuire ad un maestro italiano. Quanto alla datazione, i confronti di natura stilistica e iconografica tra la Madonna di Orvieto e quella di Salerno suggeriscono di non distanziarle troppo nel tempo, e, se la prima è stata giustamente anticipata al principio del Trecento o alla fine del secolo precedente⁸⁴, la seconda potrebbe essere stata eseguita entro il primo quarto del secolo.

La Madonna di Salerno, così come il Crocifisso di Santa Restituta, sembra aver riscosso un discreto successo in ambito locale. Una versione ridotta della statua si riscontra nella Madonna col Bambino (figg. 12-13) della Collegiata di Santa Maria a Mare a Maiori, che ne riprende l'iconografia persino nella parte posteriore⁸⁵; in quella della ex-cattedrale di Marsico Nuovo, la stessa iconografia è aggiornata su più recenti modelli francesi⁸⁶; in altre

⁸³ MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Die Domfassade* cit., pp. 82-83; *Le stanze delle meraviglie* cit., p. 63. Di diversa opinione Corrado Fratini che vi riscontra «un impianto solido di matrice italiana» (ivi, p. 31).

⁸⁴ Cfr. CARLI, *La scultura lignea* cit., p. 43; PREVITALI, *Sulle tracce* cit., p. 10; MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Die Domfassade* cit., pp. 82-83.

⁸⁵ Sulla Madonna della Collegiata di Santa Maria a Mare a Maiori (h. 125 cm), ora in sacrestia, cfr. CAUSA, *Precisazioni* cit., p. 99, che ne riconosceva la dipendenza dalla Madonna di Salerno. Di diverso parere A. BRACA, *Le culture artistiche del Medioevo in Costa d'Amalfi*, Amalfi 2003, pp. 257-258, che propone di attribuirle ad uno scultore umbro del Trecento. Il confronto con opere napoletane di Pacio Bertini (si vedano, ad esempio, le Virtù caritativi del sepolcro di Roberto I d'Angiò in Santa Chiara a Napoli, eseguito tra il 1343 e il 1346) suggerisce di datare la statua intorno alla metà del XIV secolo.

⁸⁶ La Madonna della ex-Cattedrale di Marsico Nuovo (h. 140 cm), già in deposito presso il Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna della



Fig. 12: Maiori, Santa Maria a Mare, *Madonna col Bambino*



Fig. 13: Maiori, Santa Maria a Mare, *Madonna col Bambino*

più modeste statue lignee rintracciabili sul territorio intorno a Salerno (si veda, ad esempio, la Madonna col Bambino della parrocchiale di Calvanico) ritorna l'impostazione della Vergine incoronata e stante, che prevale in area salernitana a differenza di quanto si può constatare nella produzione in legno del resto della Campania, dove invece persiste ancora nel XIV secolo la più tradizionale iconografia della Vergine in trono.

4. Allestimenti liturgici di sculture lignee a Napoli e Salerno tra Cinque e Settecento

Nella seconda metà del Cinquecento, la Madonna di Salerno e il Crocifisso di Santa Restituta furono dotati di un nuovo allestimento nell'ambito di un più generale riassetto degli spazi liturgici, promosso anche per adattare i rispettivi edifici alle norme liturgiche stabilite dal Concilio di Trento. È opportuno soffermarsi su questi allestimenti che, come nel caso di altre immagini di culto medievali reimpiagate in età post-tridentina in contesti finalizzati a promuoverne la devozione, ponevano l'accento sulla veneranda antichità dei manufatti lignei che ne costituivano il fulcro.

La Madonna di Salerno, forse già collocata in origine sull'altare maggiore della cattedrale, come suggeriscono sia le notevoli dimensioni dell'esemplare che la sua fortuna nella scultura lignea locale, è ricordata in questo luogo della chiesa a partire dalla visita pastorale condotta nel 1575 dall'arcivescovo Marsilio Colonna. Nella descrizione riportata negli Atti della visita si afferma infatti: «Altare maius

Basilicata in Palazzo Lanfranchi a Matera, è stata di recente restituita alla sua sede originaria. Attribuita ad uno scultore meridionale di cultura francese da P. LEONE DE CASTRIS in *Scultura lignea in Basilicata dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, 1 luglio-31 ottobre 2004), Torino 2004, pp. 144-146, la Madonna si può, invece, confrontare con opere realizzate a Napoli da maestri formati nella bottega di Tino di Camaino (cfr. S. D'OVIDIO in *Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna della Basilicata*, Napoli 2002, pp. 26-27).

[...] habet imaginem beate Marie Virginis ligneam deauratam et duos angelos consimiles»⁸⁷. La statua era quindi esposta sull'altare maggiore insieme a due Angeli di legno indorato. Questi ultimi, però, potrebbero essere stati aggiunti in un'epoca successiva all'esecuzione della statua, forse su iniziativa dell'arcivescovo Pietro Guglielmo de Rocca (1471-82), che, come ricordava Giuseppe Mosca, aveva allestito a sue spese l'immagine principale dell'altare maggiore: «facta fuit icon in altare majore superioris basilicae, eius sumptu»⁸⁸. Allo stesso modo, nel 1494 anche la Madonna di Maiori risultava esposta «in medio duorum Angelorum de ligno deauratorum»⁸⁹, sebbene non si possa escludere che Angeli lignei fossero previsti sin dall'origine a corredo di entrambe le statue. In ogni caso, la collocazione della Madonna e dei due Angeli sull'altare maggiore della cattedrale di Salerno deve averne determinato l'intitolazione a Santa Maria degli Angeli, come informa per la prima volta la stessa visita pastorale del 1575: «visitavit altare maius sub vocabulo Sancte Marie Angelorum»⁹⁰.

⁸⁷ Cfr. A. BALDUCCI, *Prima visita pastorale dell'arc. Marsilio Colonna a Salerno nel 1575*, in «Rassegna Storica Salernitana» 25 (1963-64), p. 112.

⁸⁸ G. MOSCA, *De Salernitanæ Ecclesiae episcopis et archiepiscopis catalogus*, Neapoli 1594, p. 68.

⁸⁹ La notizia è riportata negli atti del processo istituito in seguito ad un prodigioso spostamento della statua avvenuto nel 1494 (cfr. F. CERASUOLI, *Scrutazioni storiche, archeologiche, topografiche con annotazioni e documenti sulla Città di Maiori*, Salerno 1865, pp. 289-291). La statua vi risulta esposta insieme ai bassorilievi eburnei di fattura inglese, tuttora superstiti, e protetta da un *velarium*.

⁹⁰ BALDUCCI, *Prima visita pastorale* cit., p. 112. La cattedrale di Salerno era intitolata alla Madre di Dio in età longobarda. Con l'acquisizione delle reliquie di san Matteo e la conseguente ricostruzione dell'edificio in età normanna, sarebbe stata sancita la doppia intitolazione a San Matteo e alla Vergine Madre (cfr. G. CRISCI-A. CAMPAGNA, *Salerno Sacra. Ricerche storiche*, Salerno 1962, pp. 117-118). La modifica del titolo in Santa Maria degli Angeli, già attestata per l'altare maggiore nella visita pastorale del 1575, sarebbe divenuta canonica nel Seicento, come conferma la visita pastorale del 1656: «Visitavit altare maius, quod asseritur consecratum et

Difficile stabilire l'esatta collocazione della statua all'interno dell'angusto spazio dell'altare maggiore, circoscritto dal recinto marmoreo fatto erigere nel 1137 dall'arcivescovo Guglielmo da Ravenna e gelosamente preservato dalla chiesa salernitana⁹¹. È probabile che ancora nel 1575 la Madonna costituisse un ingombro alla circolazione entro l'area delimitata dal recinto, e che, pertanto, se ne decidesse in seguito il trasferimento sopra la mensa, dove è attestata con sicurezza solo dopo il riallestimento curato dall'arcivescovo Lucio Sanseverino (1612-23). A quest'ultimo si deve attribuire l'inserimento della statua all'interno di una grande cona lignea, addossata all'altare come un retablo, in cui trovavano posto anche gli Angeli, passati da due a quattro. Oltre che negli Atti della visita pastorale condotta dallo stesso arcivescovo, in cui compaiono per la prima volta quattro Angeli invece di due⁹², la notizia trova conferma anche nella dettagliata descrizione dell'altare maggiore fornita da Matteo Pastore nella *Platea Generale della Chiesa Salernitana*, redatta nel 1716 al fine di documentare lo stato dell'edificio prima del suo radicale restauro, promosso dall'arcivescovo Bonaventura Poerio (1697-1722) e già in parte avviato:

«Finalmente, in mezzo di detta nave superiore, vi è l'altare maggiore, il quale era angustissimo e ristretto dal circuito dei marmi lavorati a mosaico, che anche adesso vi sono, benché con altre aggiunte allargato [...]. Era poi l'icona appoggiata sopra l'altare antico di marmi lisci, tutta di legno indorata e colorita, con una statua di legno in alcune parti indorata, con quattro Angeli che tenevano li candelieri, e vi erano l'armi dell'arcivescovo Lucio Sanseverino. Pendevano ai quattro angoli di detto altare quattro funi, che scendevano dal soffitto con

dicatum beatissime Virginis Angelorum, quae est titularis ecclesie» (ADS, Fondo Visite Pastorali, cartella 39, f. 4^r).

⁹¹ Sul recinto, tuttora superstita, cfr. A. BRACA, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medio Evo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003, pp. 148-149, con bibliografia.

⁹² «In detto altare [maius] adest ycona cum immagine beatae Mariae Virginis inaurata, cum quattuor statuīs angelorum similiter inauratis» (ADS, Fondo Visite Pastorali, cartella 23, f. 2^r).

quattro lampieri di lastre di bronzo, ridotti in deformità, pieni di lampade di vetro nudo, ed inoltre altra fune, in mezzo, donde pendeva sopra detto altare il baldacchino»⁹³.

L'immagine lignea della Madonna era quindi esposta al centro di un'elaborata scenografia. Affiancata dai quattro Angeli portacandela, la statua era inserita all'interno di una poderosa cona in legno, indorata e dipinta, innalzata a ridosso dell'antico altare marmoreo, a sua volta circondato dal recinto di marmi policromi, preservato con moderna sensibilità antiquaria nel più ampio recinto fatto costruire nel Settecento dall'arcivescovo Poerio. Un baldacchino sospeso al soffitto e quattro lampadari di bronzo, ormai guasti al principio del Settecento, fornivano il necessario decoro liturgico all'altare, enfatizzando la sacralità dell'allestimento. Gli stemmi dell'arcivescovo Lucio Sanseverino, apposti sulla cona, suggellavano così la radicale trasformazione estetica da lui imposta all'altare medievale senza intaccarne il prezioso valore antiquario. Tale sistemazione garanti massima visibilità alla Madonna trecentesca – segnalata anche da Antonio Mazza nella sua *Historiarum epitome de rebus salernitanis* del 1681⁹⁴ – fino al definitivo smantellamento della cona nel corso dei lavori fatti eseguire dall'arcivescovo Poerio, quando la statua, forse già privata degli Angeli, fu esposta presso il cosiddetto Trono di San Gregorio alle spalle dell'altare maggiore, per poi essere trasferita entro il 1807 nell'attuale sede, in una nicchia affrescata con un Coro di angeli, a ricordo dell'antico titolo dell'immagine⁹⁵.

Come nel caso della Madonna di Salerno, è possibile che anche la fortuna iconografica del Crocifisso di Santa Restituta sia stata

⁹³ CAPONE, *Il Duomo* cit., I, p. 248. Una versione ridotta della *Platea* è pubblicata ivi, pp. 239-265. Sull'allestimento seicentesco della Madonna cfr. A. BRACA, *Sculture* cit., pp. 112-113, che lo ritiene più antico. Sui restauri settecenteschi del duomo, cfr. Id., *Il Duomo* cit., pp. 239-253.

⁹⁴ «In quo altare [maiore] est collocata statua beatissimae Virginis cum sanctissimo suo filio, Sancta Maria Angelorum nuncupata» (MAZZA, *Historiarum*, cit., p. 41).

⁹⁵ Cfr. CAPONE, *Il Duomo* cit., pp. 314-315.

determinata dalla sua collocazione all'interno dell'antica cattedrale di Napoli, divenuta sede del collegio dei canonici in seguito alla costruzione del duomo angioino, intrapresa a partire dal 1294. Le fonti tacciono sulla sua originaria destinazione fino al 1599, quando, come risulta dagli Atti della visita pastorale dell'arcivescovo Alfonso Gesualdo⁹⁶, ad esso era riservato un altare nel luogo più eminente della basilica, la Cappella di Santa Maria del Principio. L'altare del Crocifisso, trasferito nell'attuale sede nel secolo scorso⁹⁷, è così descritto negli Atti della visita:

«Hoc altare Sanctissimi Crucifixi extractus est iuxta parietem antistantem a cornu epistolae altaris Beate Marie de Principio, in loco ubi prius erat Sacristia. Est collocatus in pariete ipsius sanctissimus crucifixus ligneus vetustus et ipse parvis est depictus et apposita capsula lignea depicta hinc inde et a parte superiori necnon umbella taftia coloris invidis»⁹⁸.

Il Crocifisso era dunque esposto su un altare eretto di fronte all'altare principale di Santa Maria del Principio, dal lato dell'episto-

⁹⁶ ASDN, Visita pastorale dell'arcivescovo Gesualdo, 1599, I, f. 311.

⁹⁷ L'altare del Crocifisso è ricordato all'interno della Cappella di Santa Maria del Principio ancora nell'Ottocento (cfr. G. A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, ed. a cura di N. SPINOSA, Napoli 1985, p. 12). Il trasferimento di tale titolo alla prima cappella della navata destra, in cui il Crocifisso è attualmente esposto (cfr. F. STRAZZULLO, *Neapolitanae basilicae S. Restitutae monumenta epigraphica*, Neapoli 2001, p. 62), sembrerebbe confermare che l'esemplare sia da identificare con quello segnalato nella visita pastorale dell'arcivescovo Gesualdo. A riprova, si osservi che le fonti ottocentesche attribuiscono il Crocifisso esposto in Santa Maria del Principio a Masuccio Primo, personalità fittizia creata da Bernardo de Dominicis (che invece assegnava lo stesso esemplare allo scultore di sua invenzione Pietro de' Stefani, cfr. DE DOMINICIS, *Vite cit.*, p. 70), distinguendolo così dall'altro Crocifisso all'epoca esistente in Santa Restituta (ora perduto?) che la tradizione moderna attribuiva ad un maestro cieco di origini palermitane (cfr. L. LORETO, *Guida per la sola chiesa metropolitana cattedrale di Napoli*, Napoli 1849, p. 139; p. 143).

⁹⁸ ASDN, Visita pastorale dell'arcivescovo Gesualdo, 1599, I, f. 311.

la. L'estensore degli Atti della visita precisa le caratteristiche materiali del manufatto, un Crocifisso di legno con poche tracce di pittura, e aggiunge che l'esemplare appariva molto antico. Sull'altare, protetto da un baldacchino di seta, era collocata anche una cassetta dipinta su tutte le facce, evidentemente destinata a contenere reliquie.

Di grande importanza la localizzazione dell'altare «in loco ubi prius erat sacristia». L'antica sacrestia della basilica occupava l'attuale ala destra della Cappella di Santa Maria del Principio, che fu ampliata nel 1593 mediante l'abbattimento della parete divisoria e il conseguente trasferimento della sacrestia dietro l'abside⁹⁹. Nella sacrestia vecchia, a ridosso della stessa parete abbattuta nel 1593, si trovava nel 1582 un altare con l'immagine a rilievo del Crocifisso, come attesta la visita pastorale condotta in quell'anno dall'arcivescovo Annibale di Capua¹⁰⁰. È molto probabile, quindi, che il Crocifisso descritto nel 1599 sia da identificare con l'esemplare precedentemente esposto nella sacrestia della basilica e che il suo riallestimento all'interno della Cappella di Santa Maria del Principio sia stato dettato dalla volontà di preservare il manufatto, accrescendone la visibilità. Se così fosse, l'operazione si inquadrirebbe nel più generale processo di riscoperta e valorizzazione delle antiche memorie della chiesa napoletana, avviato nella seconda metà del Cinquecento. Come nella vicenda del leggendario beato Nicolò eremita, vissuto al principio del Trecento – la cui tomba si trovava sul lato opposto di Santa Maria del Principio rispetto alla sacrestia vecchia, ma di cui si era persa memoria fino alla visita pastorale del 1582¹⁰¹ –, così nel

⁹⁹ Cfr. STRAZZULLO, *Neapolitanae* cit., p. 36, nota 43. In questo modo la Cappella di Santa Maria del Principio assumeva la regolare fisionomia odierna, completata con l'esecuzione degli affreschi di Giovanni Balducci nel cupolino centrale. L'antica sala capitolare di Santa Restituta, confinante con l'abside della basilica, fu destinata ad ospitare la nuova sacrestia nel corso della stessa campagna di lavori (ivi, p. 36).

¹⁰⁰ «[Sacristia] habet altare iuxta parietem e conspectu intrantis cum immagine Sanctissimi Crucifixi ex relevio» (Visita pastorale dell'arcivescovo Di Capua, 1582, in STRAZZULLO, *Neapolitanae*, cit., p. 27).

¹⁰¹ Cfr. G. A. GALANTE, *Memorie della vita e del culto del beato Nicolò eremita in S. Maria a Circolo in Napoli*, Napoli 1877, in part. pp. 70-72; G.



Fig. 14: Napoli, Santa Chiara, *Crocifisso* (prima del restauro del 1950)

“vetusto” Crocifisso ligneo di Santa Restituta si poteva riconoscere un segno tangibile dell'antichità, e quindi del prestigio, della primitiva cattedrale di Napoli. In segno di venerazione nei confronti dell'antico manufatto custodito nella basilica, i canonici del duomo, che nell'edificio avevano stabilito la loro sede sin dal XIV secolo, assumevano il patronato dell'altare e il compito di addobbarlo nei giorni festivi¹⁰².

Il significato simbolico riconosciuto al Crocifisso di Santa Restituta era accresciuto dalla sua esposizione insieme alla cassetta-reliquiario descritta nella visita pastorale del 1599. Si tratta di un tipo di allestimento attestato a Napoli ancora nel Settecento, come dimostra il caso del Crocifisso ligneo di Santa Chiara, al quale era destinato un apposito altare sulla parete di testata del coro delle monache, visibile anche nelle foto d'archivio (figg. 14-5). Il simulacro vi appare inserito in una sfarzosa decorazione rococò, opera del «dipintore e ornataista» Gennaro Pierro, al quale si deve anche la croce settecentesca con l'iscrizione in rame su due registri tuttora conservata: «propter scelera nostra cuius livore sanati sumus»¹⁰³. Intorno al Crocifisso erano esposti dipinti votivi raffiguranti Santi, forse un'allusione al nutrito patrimonio di reliquie di cui fu dotato il convento delle clarisse fin dalla sua fondazione, in parte disperso nel XVI secolo¹⁰⁴. Insieme al velo di santa Chiara e al cranio di san Ludovico d'Angiò, donato da re Roberto, il tesoro delle clarisse annoverava *ab antiquo* anche le reliquie di due apostoli: san Bartolomeo, il cui busto-reliquiario, datato 1470 e firmato da un frate Paolino da Nola, si conserva nel Museo dell'Opera di Santa Chia-

VITOLO, *Esperienze religiose nella Napoli dei secoli XII-XIV*, in *Medioevo Mezzogiorno Mediterraneo. Studi in onore di Mario Del Treppo*, a cura di G. ROSSETTI e G. VITOLO, Napoli 2000, pp. 3-34, in part. pp. 15-19.

¹⁰² ASDN, *Visita pastorale dell'arcivescovo Gesualdo, 1599*, I, f. 311.

¹⁰³ Sul restauro del coro delle monache di Santa Chiara, curato da Gennaro Pierro tra 1763 e 1766, cfr. DE RINALDIS, *Santa Chiara*, cit., p. 39.

¹⁰⁴ Cfr. M. GAGLIONE, *Manomissioni settecentesche dei sepolcri angioini in Santa Chiara a Napoli ed altri studi*, Napoli 1996, pp. 31-37; pp. 53-55.



Fig. 15: Napoli, Santa Chiara, *Crocifisso* (prima del 1943)

ra¹⁰⁵, e sant'Andrea, le cui reliquie erano custodite in un altro reliquiario quattrocentesco a forma di braccio d'argento, poi incluso in una teca realizzata nel Settecento¹⁰⁶. Quest'ultima fu collocata ai piedi del Crocifisso ligneo, alla cui sinistra era esposta l'immagine del santo. Nella lunga iscrizione incisa sulla teca, ora nel Museo dell'Opera, si ricorda che le reliquie di sant'Andrea erano state donate da Carlo Fieschi ai sovrani angioini nel 1318, affinché le destinassero al tesoro di Santa Chiara. Si trattava quindi di reliquie che la tradizione assegnava all'epoca di fondazione del convento, edificato da Sancia di Maiorca a partire dal 1310. La loro esposizione ai piedi del Crocifisso ligneo, antico arredo dell'edificio primitivo, appariva dunque dettata dalla volontà di offrire alla venerazione delle clarisse due importanti testimonianze della storia del convento.

È anche grazie alla realizzazione di questo particolare tipo di allestimenti liturgici se un discreto numero di sculture lignee medievali campane, soprattutto trecentesche, è scampato alla dispersione del tempo. Si tratta, però, di una percentuale minima del patrimonio originario, che certamente doveva essere di dimensioni ben più vaste, anche in considerazione del largo impiego di manufatti lignei nell'arredo liturgico almeno a partire dal XII secolo. L'indagine storiografica deve quindi tenere conto del carattere eccezionale e sporadico della loro conservazione, che raramente consente di rintracciare relazioni di natura stilistica tra gli esemplari superstiti, soprattutto in aree come la Campania tardo-medievale, dove l'importazione di opere e artisti costituiva una caratteristica strutturale della produzione artistica.

¹⁰⁵ Cfr. E. CATELLO-C. CATELLO, *L'oreficeria a Napoli nel XV secolo*, Napoli 1975, pp. 49-50.

¹⁰⁶ Cfr. A. C. ALABISO in *Il Monastero di Santa Chiara*, Napoli 1995, p. 114. Sul reliquiario settecentesco di Sant'Andrea cfr. G. D'ANDREA, *Marmora, cineres et nihil: iscrizioni della Provincia francescana napoletana del S.S. Cuore di Gesù*, Napoli 1982, p. 169. Il più antico reliquiario a forma di braccio custodito in quest'ultimo è databile intorno al 1440 (CATELLO, *L'oreficeria*, cit., p. 31).

Quest'ultima circostanza, aggravata dalla carenza di fonti documentarie, non consente di collegare episodi solo apparentemente coincidenti tra loro. Se a Napoli arrivarono maestranze reclutate ad Orvieto, come attesta il documento angioino del 1314, non significa necessariamente che le stesse maestranze abbiano realizzato *in loco* anche quelle poche sculture lignee esistenti in Campania in cui si possa riscontrare qualche legame con la cultura figurativa maturata nel vivace cantiere scultoreo del duomo di Orvieto. Proprio come si trasportavano marmi e mosaici acquistati a centinaia di chilometri di distanza, così si potevano importare manufatti lignei realizzati altrove, che, una volta giunti in Campania, sarebbero stati imitati e riprodotti da meno dotati artisti locali.

L'ipotetica identificazione del "Ramolus" citato nel documento del 1314 con il Ramo di Paganello ricordato nei documenti senesi ed orvietani – a prescindere dalla problematica identificazione del suo stile e dalle funzioni esclusivamente imprenditoriali da lui svolte per conto di Bartolomeo di Capua –, più che attestare l'esistenza di un filone orvietano nella scultura angioina anteriore all'arrivo di Tino di Camaino, costituisce una prova evidente della sua dipendenza da quei centri artistici della penisola in cui maggiori erano state, sin dalla fine del XIII secolo, tanto l'elaborazione di un moderno linguaggio figurativo quanto la disponibilità di manodopera altamente specializzata.

STEFANO D'OVIDIO

La nuova serie della «Rassegna Storica Salernitana» nasce nel clima di rinnovamento di temi e di metodi che conosce oggi la «storia locale», la quale si propone come uno dei campi privilegiati e più suggestivi della ricerca storica nei suoi molteplici aspetti.

In questo senso, l'organo della ricostituita «Società di Storia Patria» intende offrirsi - per l'area salernitana - come naturale sede di indagini rigorose e di uno stimolante dibattito critico:



ISSN 0394-4018

Laveglia Carlone