

Nn. 134-135, Aprile, Luglio 2009

Università degli Studi di Siena
Università degli Studi di Napoli 'Federico II'
Centro Di della Edifimi srl

Rivista fondata da
Mauro Cristofani e Giovanni Previtali.

Redazione scientifica:
Fiorella Sricchia Santoro, direttore

Francesco Aceto, Benedetta Adem Bri,
Giovanni Agosti, Alessandro Angelini,
Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini,
Luciano Bellosi, Evelina Borea, Francesco
Caglioti, Laura Cavazzini, Lucia Faedo,
Aldo Galli, Carlo Gasparri, Adriano
Maggiani, Clemente Marconi, Marina
Martelli, Anna Maria Mura, Francesco Negri
Arnoldi, Vincenzo Saladino, Fausto Zevi.

Segretari di redazione:
Benedetta Adem Bri, Alessandro Bagnoli.

Consulenti:
Paola Barocchi, Sible de Blaauw,
Caroline Elam, Michel Gras, Nicolas Penny,
Victor M. Schmidt, Carl Brandon Strehlke,
Andrew Wallace-Hadrill, Paul Zanker.

Redazione:
Università degli Studi di Siena,
Dipartimento di Archeologia
e Storia delle Arti
via Roma 56, 53100 Siena,
e-mail: prospettiva@unisi.it

Direttore responsabile:
Ginevra Marchi

© Copyright: Centro Di, 1975-1982.
Dal 1983, Centro Di della Edifimi srl,
Lungarno Serristori 35, 50125 Firenze.
ISSN: 0394-0802


Chiuso in redazione: dicembre 2010
Stampa: Alpi Lito, Firenze.

Pubblicazione trimestrale.
Un numero € 26 (Italia e estero).
Arretrati € 29.
Abbonamento annuo, 4 numeri
€ 100 (Italia), € 140 (estero).
C.c.p. 53003067.

Distribuzione, abbonamenti:
Centro Di della Edifimi srl
via de' Renai 20r, 50125 Firenze,
telefono: 055 2342668, fax: 055 2342667,
edizioni@centrodi.it
www.centrodi.it

Autorizzazione del Tribunale di Firenze
n. 2406 del 26.3.75.

Iscrizione al Registro Operatori
di Comunicazione n. 7257.

 Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

Sommario

	Saggi:	
Antonio Mazzotta	Gabriele Veneto e un ritratto dimenticato di Giovanni Bellini	2
Marco Tanzi	Il crepuscolo degli eccentrici a Cremona	25
Contributi:		
Gabriella Cirucci	Antichità Greche a Pompei. Tre esempi di reimpiego di antiche opere d'arte greca nelle abitazioni di Pompei	52
Santina Novelli	Il 'Maestro della tomba Fissiraga': una nuova cronologia e un 'nuovo' committente	65
Silvia Colucci	Un sepolcro vescovile del Museo Bardini e qualche ipotesi sull'origine di una tipologia funeraria tardo-duecentesca	76
Paola Vitolo	Un nuovo contratto di commissione per la scultura funeraria del Trecento napoletano	91
Gianluca Amato	Alcuni chiarimenti sull'attività giovanile di Taddeo di Bartolo e il caso del polittico Casassi di Pisa	101
Cecilia Martelli	La cappella di Giovanna Tarlati e il 'San Girolamo penitente' di Bartolomeo della Gatta nel Duomo di Arezzo	120
Maria Luisa Paganin	Una insolita iconografia in un affresco del castello di Voghera: Maria e il Bambino Gesù coperto di piaghe	128
Jana Graul	"...fece per suo capriccio, e quasi per sua defensione": i due bassorilievi in stucco di Daniele da Volterra per la cappella Orsini	141
Felice Mastrangelo	Il ritorno di Giuseppe Nicola Nasini a Siena. La 'Natività della Vergine' per San Pellegrino alla Sapienza e il suo ritrovato modelletto	157
Federica Rovati	Guttuso <i>d'après</i> Morandi. Note al testo	166

Un nuovo contratto di commissione per la scultura funeraria del Trecento napoletano

Paola Vitolo

Napoli rappresenta un caso quasi unico in Italia per la ricchezza di testimonianze di scultura funeraria trecentesca presenti nelle sue chiese. Nonostante siano in molti casi privi del baldacchino, in stato frammentario, frutto di accorpamenti e manomissioni (solo i sepolcri dei reali angioini in San Lorenzo Maggiore e in Santa Maria Donnaregina sono relativamente ben conservati), i monumenti ancora oggi visibili in gran numero permettono di aprire sguardi significativi sul mondo della produzione artistica del tempo, nonché sulle dinamiche socio-politiche connesse alla pratica funeraria.

L'eredità lasciata dal senese Tino di Camaino, a servizio della corte e dei maggiori dignitari del Regno tra il 1324 e il 1336,¹ e dai fratelli fiorentini Pacio e Giovanni Bertini, esecutori, tra l'altro, della grandiosa tomba di re Roberto in Santa Chiara,² non trovò sul posto validi continuatori. Essa rappresentò in ogni caso il punto di riferimento per una vasta produzione scultorea la cui intensità crebbe nel corso della seconda metà del Trecento, nella capitale come nelle province, di pari passo con l'aumento della domanda da parte di un'aristocrazia sempre più audace nell'appropriarsi di simboli e forme di autorappresentazione desunti dai modelli reali. Nel cinquantennio che intercorre tra la partenza degli scultori toscani (Giovanni è di nuovo a Firenze nel 1351, Pacio nel 1357)³ e l'arrivo di Antonio Baboccio agli inizi del Quattrocento, l'attività di artisti e botteghe, ad eccezione del non meglio documentato Antonio da Napoli, attivo in Calabria intorno al 1345,⁴ resta però confinata nell'anonimato. A questo si aggiunga che qualsiasi tentativo di realizzarne una sintesi critica si scontra inevitabilmente con le difficoltà poste da un materiale che, nel livello qualitativo generalmente non elevato, si presenta estremamente eterogeneo, ed in cui la percezione di un comune 'ambito' di appartenenza è da in-

tendersi come una ripresa dei medesimi modelli, seppure con una diversa capacità di interpretazione da parte dei vari artefici. Alcuni prodotti, i migliori dell'epoca, accomunati dal ripetersi di dettagli anche minuti, oltre che di un medesimo schema iconografico nel disegno della cassa, sono stati già da tempo ricondotti a quella che dovette essere la più importante bottega attiva nella seconda metà del Trecento. Un fortunato ritrovamento documentario permette ora di fissare coordinate cronologiche più certe per questo *corpus* di opere, ma soprattutto porta alla luce il nome di un altro scultore: il 6 giugno 1352 il "marmorario" Pietro di Gennaro di Napoli,⁵ alla presenza del notaio Ludovico Sicomario, stipula, con il notaio Giacomo di Catona, segretario e rappresentante di Antonio Ruffo, quarto conte di Montalto in Calabria, il contratto per un monumento funebre destinato alla cappella della famiglia dei Ruffo intitolata a San Lorenzo nella chiesa di San Domenico Maggiore.⁶ Del sepolcro non si è conservata alcuna traccia, ma proponiamo qui di identificarlo con quello registrato da vari storici ed eruditi, tra cui Pietro de Stefano, Cesare d'Engenio Caracciolo e Scipione Ammirato,⁷ nel quale nel 1353 furono traslati i corpi di Giordano (†1345), capostipite del ramo dei Ruffo di Montalto, e di un altro esponente della famiglia, di nome Carlo, morto nel 1315. L'iscrizione era la seguente: "QUINQUAGINTA TRIBUS POST CHRISTUM MILLE TRECENTIS / HINC COMES INSIGNIS IORDANUS MONTIS ET ALTI / AD COELUM CALABRO GENITUS DE SANGUINE RUFFO / QUEM SOCIAT VIRTUTIS AMANS GENEROSUS ALUMNUS / CAROLUS ANTIQUIS TITULIS VESTITUS AVORUM. / HIC ANNIS OBIIT QUINDENIS MILLE TRECENTIS". Non si può non tener conto del fatto che la data riportata nell'iscrizione (1353) coincide con i tempi di esecuzione del sepolcro indicati dal contratto, e che questo prescriveva che sul coronamento fossero collocate "figuras beate Virginis Marie cum Filio ac beati Dominici, ex uno latere, representantis unum comitem et sancti Laurenti, ex altero, representantis alium comitem"; dal che si deduce che i destinatari del sepolcro fossero in particolare due, mentre la presenza sulla lastra frontale, come vedremo, anche del committente e di altri suoi congiunti "esalta la coesione familiare, ostenta la forza della *stirps*, soprattutto se questa ha potuto elevare suoi membri a posizioni di prestigio".⁸ Il monumento dovette essere smantellato tra il XVI e il XVII secolo, probabilmente in uno dei numerosi passaggi di patronato della cappella,⁹ se in un documento del

1716 addirittura si ipotizza che esso non fu mai neppure costruito.¹⁰ La volontà di Antonio Ruffo di celebrare la sua casata dovette essere legata innanzitutto al fatto che, all'epoca del contratto, essa rappresentava un ramo relativamente recente di una famiglia di antico lignaggio, delle cui fortune era stato principale artefice Pietro, primo conte di Catanzaro nel 1252. Alla sua morte avvenuta nel 1302, i feudi erano stati divisi tra i tre figli maschi, e la contea di Montalto toccò al secondogenito Giordano, capostipite di una dinastia che si sarebbe estinta già nel Quattrocento.¹¹ Antonio, che ereditò dalla madre Giovanna Sanseverino anche i territori di Corigliano, fu a sua volta feudatario potente: venne investito dal re Carlo III suo cugino¹² di numerose altre terre e del grado di capitano generale di Principato Ultra e viceré dell'intera Calabria.¹³

Il contratto, che va ad alimentare la non numerosa casistica di quelli medievali per le opere d'arte,¹⁴ era noto dalle platee settecentesche di San Domenico Maggiore, in cui è assunto come prova dell'antichità del patronato della famiglia sulla Cappella di San Lorenzo,¹⁵ ma nel suo testo integrale era finora sconosciuto. È nel suo genere il più antico e articolato che si conosca per Napoli: neppure per i sepolcri dei reali angioini si va oltre notizie riguardanti l'organizzazione dei lavori, pagamenti ed acquisto di materiali.¹⁶ Esso, infine, per riallacciarsi al problema da cui siamo partiti, rappresenta un sicuro termine *ante quem* per la datazione di altri monumenti della stessa chiesa, alcuni dei quali ancora oggi esistenti, che si prescrive vengano presi a modello.

Il contratto definisce, secondo precedenti accordi intercorsi tra le parti ("ex conventione habita inter eos"), la costruzione di un sepolcro ("cantarum unum")¹⁷ per la cui realizzazione si stabiliscono con precisione i dettagli della struttura e la quantità dei materiali, dal momento che il loro costo è compreso nel compenso concordato: milleottocento carlini d'argento per il valore complessivo di trenta once d'oro.¹⁸ Si prescrive infatti che il monumento sia "de marmoribus nobilibus" e lo stesso Pietro di Gennaro si impegna a servirsi di "auro et omnibus aliis coloribus et laboribus oportunis". Minore preoccupazione sembrano destare le parti figurative, la cui iconografia era stata sicuramente decisa sulla base di schizzi e disegni cui però non si fa cenno, mentre valgono come punto di riferimento altri sepolcri nella stessa chiesa. Non è



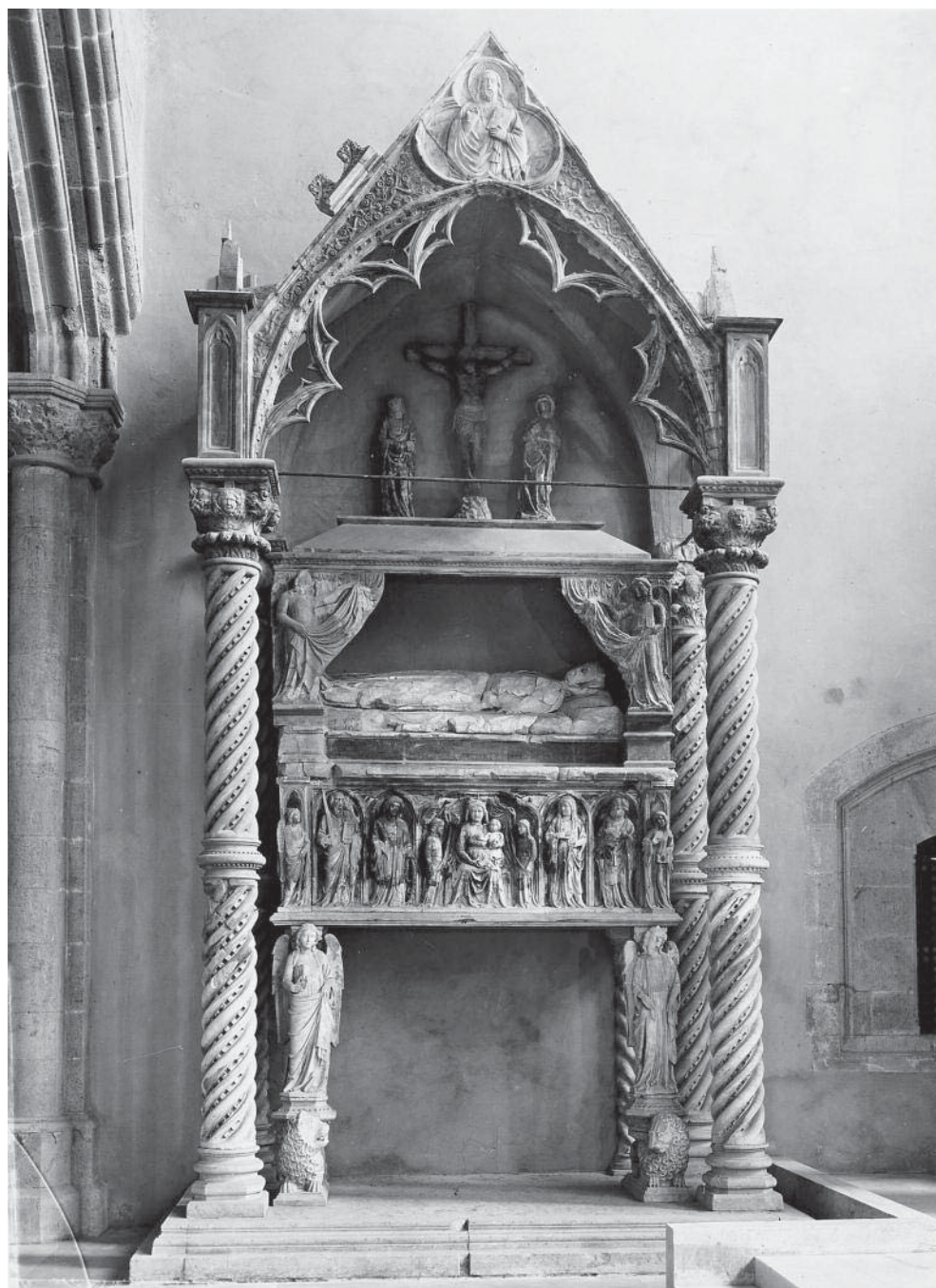
1. Sepolcro di Cristoforo d'Aquino (†1342) (part. della cassa). Napoli, San Domenico Maggiore, Cappella d'Aquino.

2. Sepolcro di Niccolò Merloto (†1358). Napoli, Santa Chiara, Cappella Merloto.

specificato ad esempio quali debbano essere le quattro 'Virtù' poste a sostegno della cassa; si prescrive solo che siano come quelle del monumento dei Sanseverino,¹⁹ ma di un palmo più grandi (mezzo per le figure, mezzo per il basamento). L'“*imaginella habente figuram humanam*”, prevista come *extra*, è probabilmente un attributo della 'Carità'; le 'Virtù' devono essere inoltre collocate non con il capo sotto la cassa, ma appoggiate ad una colonnina. La cassa, le cui dimensioni si vogliono come quelle del sepolcro Sanseverino, deve esibire sulle testate rispettivamente San Giovanni Battista e San Nicola, mentre sulla lastra frontale, tra i Santi Lorenzo e Domenico (titolari rispettivamente della cappella e della chiesa), devono comparire sei membri della famiglia: “*figura comitis, Iordani avi domini comitis, Caroli Antonii filii sui, Caroli fratris sui, Cubelle et Catherine*”.²⁰ Per il resto della struttura si richiede di prendere a modello il sepolcro di Cristoforo d'Aquino:²¹ la lastra di copertura con il “*titulum ipsorum dominorum*” a rilievo a lettere d'oro, il *gisant*, il baldacchino, le statue sull'edicola. Il baldacchino deve contenere nel timpano l'immagine del Salvatore e a coronamento un angelo con le “*arma ecclesiae*”; a sostegno della struttura si prevedono due colonne libere, lavorate in un solo pezzo e dipinte, e due appoggiate alle pareti con capitelli intagliati, alla maniera sempre del monumento D'Aquino. L'opera deve essere, infine, montata come quella di Bartolomeo Brancaccio arcivescovo di Trani (†1341).²²

La stipula del contratto formalizza un rapporto di fatto già in corso: per la realizzazione del monumento si prevede un anno a partire dall'appena trascorso primo giugno, per cui è da intendersi che al giorno sei erano stati già evidentemente procurati i materiali ed avviati i lavori. Il pagamento è dilazionato mediante un anticipo di dieci once, un secondo versamento per il mese di agosto ed il saldo a lavoro terminato. Non si fa alcuna esplicita richiesta di autografia del maestro: la partecipazione della bottega rientrava nella prassi del tempo.

Il testo si chiude con le consuete clausole giuridiche. L'opera dovrà essere completata in tutte le sue parti entro l'anno stabilito, senza accampare alcun pretesto per giustificare eventuali ritardi o richieste di somme aggiuntive. In caso di mancata osservanza di quanto stabilito, le parti impegnano se stesse e i loro eredi a pagare una penale di venticinque once, da versare per metà alla Curia Regia e per l'altra metà alla parte lesa, dando in ga-



3. Sepolcro di Maria di Durazzo (†1366). Napoli, Santa Chiara, coro.

ranza tutti i loro beni mobili ed immobili. Indipendentemente dal pagamento della penale, il contratto resta sempre valido e la parte inadempiente dovrà pagare i danni e le spese processuali. Entrambe rinunciano, infine, ad avvalersi di qualsiasi cavillo giuridico, norma di legge del diritto civile e canonico, privilegio o atto di altro genere per mettere in discussione la validità del contratto, ma anzi giurano sul Vangelo di osservare fedelmente quanto pattuito e, a garanzia reciproca, chiedono che siano redatti due esemplari del relativo istrumento, ambedue sottoscritti dal giudice e dai testimoni.

La somma versata a Pietro di Gennaro, trenta once d'oro, doveva essere suffi-

ciente a coprire tutte le spese per la realizzazione del sepolcro, dall'acquisto dei materiali al compenso del maestro e della bottega. Il contratto offre quindi anche la misura del costo di una costruzione di tal genere, notizia preziosa se si pensa che, perduta in gran parte la documentazione della Cancelleria angioina, sono poche le testimonianze sui costi delle opere d'arte.²³ Quelle relative ai monumenti funerari, oltre a riguardare solo committenze reali, quindi costruzioni di particolare pregio e grandiosità, riportano cifre che non possono offrire termini di paragone, non specificandosene l'esatta destinazione. Ad esempio, nel 1343 furono versati a Jacopo Pazzi, in qualità di supervisore dei lavori per la tomba di Ro-

berto d'Angiò, due pagamenti, ciascuno di cento once d'oro:²⁴ si tratta comunque di un'opera monumentale, sovrabbondante di rilievi e che prevedeva inoltre la decorazione dipinta di alcune porzioni del fondo, il cui costo complessivo dovette essere sicuramente consistente, e non confrontabile con quello di realizzazioni meno ambiziose.

Per il monumento di Maria d'Ungheria in Santa Maria Donnaregina, di dimensioni paragonabili a quello commissionato da Antonio Ruffo, il 31 maggio 1326 furono invece versate complessivamente a Tino di Camaino e all'architetto Gallardo Primario centocinquantaquattro once,²⁵ una somma circa cinque volte maggiore di quella pagata a Pietro di Gennaro. In questo caso, però, l'importazione di marmi da Roma²⁶ e la decorazione della struttura architettonica e della cassa con tessere di mosaico dovettero far lievitare in modo significativo il costo finale. A ciò si aggiunga che Tino, essendo da poco arrivato in città, affidò a Gallardo la soluzione di problemi organizzativi, come l'acquisto dei materiali,²⁷ mentre Pietro di Gennaro, napoletano, poté probabilmente gestire con meno difficoltà la somma a sua disposizione in modo da ottimizzare i costi.

Il contratto che qui si pubblica costituisce, come si è accennato, un importante contributo alla sistemazione in una più rigorosa sequenza cronologica di opere per le quali, a causa anche delle attuali condizioni materiali e dell'occorrenza dei medesimi schemi iconografici, sono state finora avanzate diverse proposte di datazione e di attribuzione. I sepolcri di Cristoforo d'Aquino (†1342) nella chiesa di San Domenico Maggiore (fig. 1), di Niccolò Merloto (†1358) e di Maria di Durazzo (†1366) in Santa Chiara (figg. 2-3), e la lastra con 'Santa Caterina ed un'offerente della famiglia Bevagna' al Museo di San Martino,²⁸ rappresentano un gruppo di opere per le quali la critica ha già da tempo abbandonato l'idea della responsabilità di un singolo artista, per intravedervi la più complessa realtà di una bottega,²⁹ in cui il ricorrere dello stesso schema nel disegno della cassa (Madonna e Bambino tra angeli che reggono il panno d'onore, e santi ai lati entro arcatelle), accompagnandosi nei vari casi ad una maggiore o minore sapienza della modellazione, rivela indubbiamente personalità distinte. Sappiamo ora che il sepolcro di Cristoforo d'Aquino, risultando già confezionato entro il 1352, si pone

come il momento più antico dell'elaborazione di questo comune schema. A sua volta il maestro dovette derivarlo da un modello di Pacio Bertini, cui vanno attribuiti i frammenti trecenteschi riutilizzati nel Quattrocento per il progetto del sarcofago di Cristoforo Caetani nella cattedrale di San Pietro a Fondi. Si tratta delle due lastre con coppie di santi e dell'angelo reggicortina di sinistra, la cui porzione di marmo si collega a quella di epoca successiva con la Madonna, il Bambino, l'angelo reggicortina di destra e il committente introdotto da Sant'Onorato, parte che evidentemente, per la naturalezza con cui si lega a quella trecentesca, riproduce l'impostazione dell'elemento sostituito (fig. 4).³⁰ Il maestro di Cristoforo d'Aquino reinterpreta questo modello con la variante dei santi a mezze figure sostituendo all'agile ritmo degli archi intervallati da peducci di Fondi un sistema di arcate distinte, che conferisce alla lastra anteriore del sarcofago l'aspetto di un polittico.³¹ Questo scultore è dunque il più antico del gruppo, colui che dovette veicolare nella seconda metà del secolo quanto maturato a contatto con gli artisti toscani. Non a caso è fra tutti quello che conserva più forti reminiscenze del loro linguaggio, nella cura dei dettagli (si vedano ad esempio i capelli ravviati a morbide ciocche ben evidenziate ed il nodo del panno tra le mani degli angeli reggicortina) e nel modo, frutto della lezione tinesca, di rendere il panneggio con delicate gradazioni di spessore del marmo, di animare le Virtù con un leggero *hanchement* bilanciato dal movimento della testa in senso opposto, e di conferire alle figure un'espressione vagamente sognante, sebbene questo si risolva poi in un tono imbambolato. La sua cultura ed intonazione sentimentale lo avvicinano al maestro del sepolcro Brancaccio (sicuramente in piedi prima del 1352) (figg. 5-7), una personalità distinta cui va ricondotto, a distanza di qualche anno, anche il monumento collettivo dei Caracciolo in San Lorenzo Maggiore (figg. 8-11). I modi del maestro del sepolcro d'Aquino, dai volumi larghi definiti in superficie, trovano invece riscontro nella 'Santa Caterina' del Museo di San Martino e nei rilievi del pulpito di San Gennaro *extra Moenia* (oggi al Museo Civico di Castelnuovo), della metà degli anni cinquanta.³² Il modello del sepolcro d'Aquino viene riproposto largamente a Napoli come in provincia con citazioni puntuali o talvolta con il ritorno al modello di Fondi per la scelta delle figure intere (nei già citati sepolcri di Niccolò Merloto e di Maria di Durazzo, ed in quello di Egidio Bevagna

[†1353], nel chiostro di San Domenico Maggiore) e persino nel recupero delle arcatelle pensili (nel monumento di Tommaso Sanseverino [†1358] a Mercato Sanseverino, in provincia di Salerno),³³ sebbene nella condotta tutti questi scadano nella maggior parte dei casi in un tratto inciso, in un tono caricato, e a volte quasi grottesco. Solo uno dei sepolcri ricondotti tradizionalmente alla 'bottega durazzesca' conserva la struttura originaria relativamente intatta, quello di Maria di Durazzo,³⁴ che senza dubbio interpreta il modello ad un livello più elevato: la Madonna si offre allo spettatore con solenne ieraticità, le figure, emergendo a tratti a tutto tondo, sono costruite con vivacità e padronanza del senso spaziale (fig. 12). Mentre negli stessi anni ed in quelli di poco successivi la produzione continua ad essere dominata da uno scarso livello qualitativo (si pensi ad esempio ai sepolcri durazzeschi di San Lorenzo Maggiore a Napoli³⁵ o a quello della presunta Caterina Filangieri a Montevergine³⁶), il maestro di Maria di Durazzo, pur formatosi a Napoli, è tuttavia, allo stato attuale delle conoscenze, una meteora, cui non è possibile ricondurre nessun altro lavoro, e la cui qualità sembra non aver lasciato alcun segno.³⁷

Per il prestigio della committenza e la continuità della sua presenza nel corso del secondo Trecento, questa bottega, seppur anonima, è da considerarsi certamente tra le più attive e in vista del tempo. A contenderle il campo si profila ora quella di Pietro di Gennaro, della quale, all'opposto, la mancanza di riscontri materiali ad una rara e preziosa attestazione documentaria rende impossibile ricostruire la fortuna e gli sviluppi, nonché l'intensità e il carattere di eventuali, reciproci scambi con gli altri artisti attivi in quegli anni.

Napoli, 6 giugno 1352

Originale in pergamena: Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, Pergamene di San Domenico Maggiore, VI/155 (mm 210 x 515). Al verso un'annotazione di mano coeva: "Instrumentum de sepultura facienda in cappella Sancti Laurentii".

“† In nomine domini nostri Iesu Christi. Anno a nativitate ipsius millesimo trecentesimo quinquagesimo secundo, regnantibus serenissimis dominis domino nostro Lodoico rege et domina nostra Iohanna regina Dei gracia Ierusalem et Sicilie, ducatus Apulie et principatus Capue, / Provincie et Forcalquerii et Pedimontis comite et comitissa, regnorum vero dicti regis anno quarto et dicte regine anno decimo, / feliciter amen, die sexto mensis Iunii quinde indictionis, Neapoli. Nos Iacobus Quaranta ubilibet per provincias Terre Laboris et / comitatus Molisii Utriusque Principatus et Utriusque Aprucii iudex ad contractus ad vitam, Lodoicus Sithimarius de Neapoli puplicus ubilibet / per predictas provincias Terre Laboris et comitatus Molisii ac Principatus Citra Ultraque Serras Montori regia auctoritate notarius et testes subscripti ad hoc specialiter vo/cati et rogati presenti scripto puplico notum facimus, testamur quod predicto die in nostri presencia constitutis provideo viro notario Iacobo de Cathona, pertin(encie) Calabrie, familiare et secretario viri magnifici Antonii comitis Montisalti, nomine et pro parte ipsius comitis, ut dixit, ex parte una, et magistro Petro / de Iennario de Neapoli marmorario, ex parte altera, predictus magister Petrus coram nobis, ex conventione habita inter eos, sponte promisit et convenit per stipula/cionem legitimam et solennem ipsi notario Iacobo presenti et recipienti nomine quo supra facere et construere in cappella dicti comitis sub vucabulo Beati La/urencii posita intus in ecclesia Sancti Domini de predicta civitate Neapoli Ordinis Predicatorum, ad omnes videlicet expensas dicti magistri Petri cantarum unum / de marmoribus nobilibus videlicet cum quatuor figuris virtutibus sustentibus dictum cantarum, altioribus virtutibus que sunt in cantaro illorum / de Sancto Severino posito in cappella eorum sita intus in dicta ecclesia Sancti Domini per palmum unum, videlicet palmum medium per figuras / et alium palmum medium per basem; que virtutes sint bene laborate cum auro, coloribus et aliis oportunis cum figuris eo modo prout sunt / dictae virtutes illorum de Sancto Severino, extra una imaginella habente figuram humanam, et que non teneant caput sub³⁸ dicto cantaro, / set stent recte sicut ille due que sunt in eodem cantaro, ita quod dictum cantarum sit altitudinis et longitudinis eo modo sicut est / dictum cantarum illorum de Sancto Severino. Item quod in facie dicti cantari fiant imagines seu figure octo, videlicet in medio figura comitis,³⁹ Iordani avi domini comitis, Caroli Antonii filii sui, Caroli fratris sui, Cubelle et Catherine, et in uno capite septima figura sancti / Laurentii et in alio capite octava figura sancti Domini. Item a testeriis dicti cantari facere in qualibet testeria figuram unam sanc-



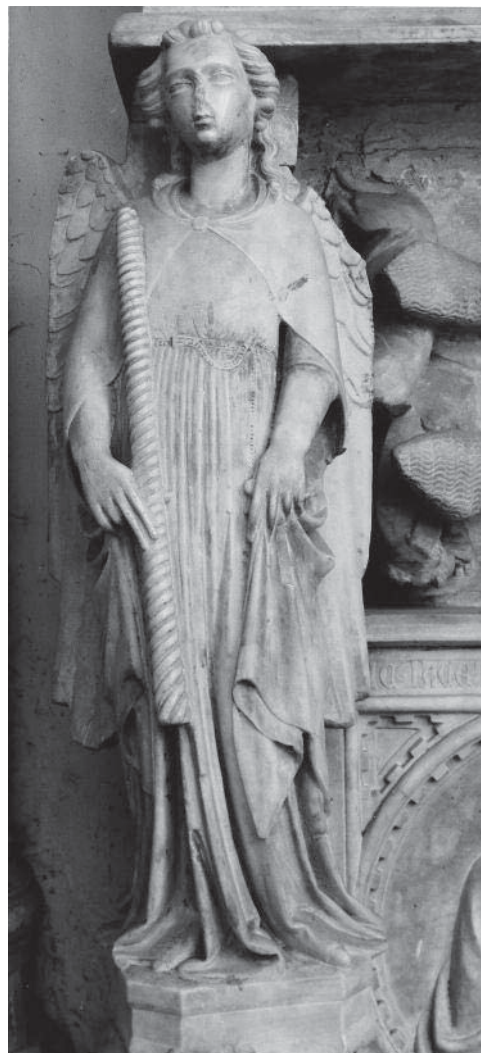
4. Sepolcro di Cristoforo Caetani (†1441) (part. della cassa). Fondi, Cattedrale, Cappella della Croce.

5. Sepolcro di Bartolomeo Brancaccio (†1341). Napoli, San Domenico Maggiore, Cappella Brancaccio.

ti / Nicolai et sancti Iohannis Baptiste. Item facere supra dictum cantarum tabulectam unam cum lictis aureis continentibus titulum ipsorum dominorum, cum corpore elevato, / prout est in cantaro quondam viri magnifici Christofori de Aquino. Item facere duas columnas de uno pecio laboratas et depictas eo modo prout est / in dicto cantaro illorum de Sancto Severino, altioris scilicet quacumlibet ipsarum per palmum unum, ita quidem quod, si dicte columpne de uno pecio haberi / non possent de quo stent sacramento dicti magistri Petri, ipse magister Petrus minime teneatur nec astringatur. Item facere quandam aliam tabulam marmoream laboratam in qua sint arma dictorum dominorum eo modo prout est in cantaro dicti Christofori et desuper dicta tabula facere figuras / beate Virginis Marie cum Filio ac beati Dominici, ex uno latere, representantis unum comitem, et sancti Laurentii, ex altero, representantis alium / comitem. Item facere arcum cum figura Salvatoris et angelo desuper ad arma ecclesie prout est per totum in arcu dicti cantari dicti Christofori. Item facere / duas medias columnas marmoreas nobiles de duobus peciis affixas in pariete cum capitello, laboratas prout erunt alie due / columpne superiores. Quod opus to-

tum ipse magister Petrus facere promisit cum auro et omnibus aliis coloribus et laboribus oportunitis, videlicet / in membro quolibet dicti operis prout singulariter in dictis cantaris consistit usque scilicet ad annum unum a primo presentis mensis Iunii in antea / numerandum pro convento precio inter eos integro et finali unciarum auri treginta⁴⁰ in carolenis videlicet argenti boni et iusti ponderis sexaginta per unciam / computatis. De quibus et in earum extenuacionem ipse magister Petrus presencialiter et manualiter recepit et habuit a predicto notario Iacobo sibi dante, / solvente, numerante et assignante pro causa predicta, uncias decem et reliquas uncias viginti dictus notarius Iacobus in nostri presencia dare, / solvere et assignare promisit per se vel alium ipsi magistro Petro vel alii pro eodem modo subscripto, videlicet uncias duodecim⁴¹ de mense augusti / proximo futuro presentis anni et, laborato toto predicto opere ac delato ad dictam cappellam ut assectetur ibidem, reliquas uncias octo, / ita quod ante dictam solutionem sit assectatum de dicto opere tantum quantum est assectatum de opere quondam archiepiscopi Tranensis / in pace sine dilacione, diminucione, molestia, requisicione et contrarietate quacumque, omni exceptione et

cavillatione remota, ita quod per totum annum / predictum dictum opus totum sit, ut prefertur, integre percompletum. Pro quibus omnibus et singulis per predictas partes coram nobis sibi ipsis / ad invicem conventis et promissis firmiter per eas et quamlibet ipsarum actendendis, adimplendis et inviolabiliter observandis et contra exinde non faciendo / vel veniendo modo quocumque obligaverunt se dicte partes et quemlibet ipsarum coram nobis sibi ipsis ad invicem recipientibus vicissim ut supra ac / earum et cuiuscumque ipsarum heredes, successores et bona omnia mobilia et stabilia seseque movencia, habita et habenda, ubicumque sistencia cuiuscumque vocabuli / appellacione distincta ad penam unciarum auri viginti quinque, medietate videlicet dicte pene Regie et Reginali Curie applicanda, si secus inde fieret, et / reliqua medietate pene eiusdem parti predicta servanti et contra quam ventum fuerit persolvenda, me predicto notario tamquam persona publica pro parte dicte Curie / pro medietate a dictis partibus et qualibet ipsarum ipsisque partibus sibi ipsis ad invicem recipientibus vicissim ut supra reliqua medietate stipulantibus / penam ipsam; que pena tocies commictatur, petatur et exigatur cum effectu ac sumarie et de plano, in uno iudicio vel diversis a parte contraveniente / et in pena tradenti predicta et heredibus suis si et quociens in predictis vel ipsorum aliquo fuerit quomodolibet contravenitum, et ea commissa vel non, et / exacta vel non, aut graciosè remissa, presens nichilominus instrumentum cum contentis in eo in suo semper valido robore et efficacia⁴² perseveret / cum refectione et integra restitutione omnium dampnorum, interesse et expensarum litis et extra litem, que fierent propterea quomodo per aliquam partium predictarum, / de quibus ex nunc partes ipse stare voluerunt et promiserunt assercioni iuratorie tantum partis ipsa subeuntis, nulla alia probacione / propterea exquirenda. Quodque in causa contravencionis predictorum promissorum per eundem magistrum Petrum liceat et licitum sit ipsi notario Iacobo vel / alii, nomine et pro parte dicti comitis pro predicta pecunie quantitate, medietate dicte pene ac dampnis, expensis et interesse forte propterea subeundi / auctoritate propria sine iussu iudicis et decreto Curie seu pretoris solum presentis instrumenti vigore capere, apprehendere, alienare et vendere vel insolutum / sibi tenere et dare prout elegitur tantum de bonis omnibus quibuscumque dicti magistri Petri et heredum suorum mobilibus et stabilibus habitis et habendis / ubicumque sitis, quod ipsi notario Iacobo vel dicto comiti de quantitate pecunie, medietate dicte pene ac dampnis, expensis et interesse predictis / integre satisfiat, nulla denunciacione premissa nulloque intervallo temporis expectato nec aliqua iuris vel facti solennitate servata quidem huiusmodi / bonis capiendis, vendendis, alienandis vel insolutum tenendis et dandis de iure requiritur. Et renunciaverunt dicte partes et quelibet / ipsarum coram nobis de predictis omnibus et singulis ex certa eorum scientia, voluntarie et expresse sibi ipsis ad invicem recipientibus vicissim, ut supra dicitur, / predictis omnibus et singulis, ex certa earum scientia, voluntarie et expresse exceptioni doli, mali, vis, metus et in factum presentis non celebrati contractus / et rei predicto modo non geste seu aliter ha-



6. Sepolcro di Bartolomeo Brancaccio (†1341) (part. della 'Fortezza'). Napoli, San Domenico Maggiore, Cappella Brancaccio.

7. Sepolcro di Cristoforo d'Aquino (†1342) (part. della 'Carità'). Napoli, San Domenico Maggiore, Cappella d'Aquino.

bite quomodo ut superius est expressum privilegio fori beneficio restitutionis integrum condicione / indebiti ob causam et sine causa, exceptioni non bone, non electe et non iusti ponderis dicte pecunie unciarum decem, exceptioni non habitatum et non secularum promissionum / et conventionum ipsarum, exceptioni hostate dilatorie et moratorie, prescriptioni ut ipsas impetrare non debeat nec uti quomodolibet impetrare / sub pena predicta, usibus et consuetudinibus Regni huius licetis, privilegiis, cedulis et rescriptis quibuslibet in contrarium impetratis vel / impetrandis, et omni alii iuri scripto et non scripto canonico et civili iurique dicenti generalem renunciationem non valere et iuri per quod / caveatur quod predicto iuri renunciari non possit, quibus predicta possent quoquomodo infringi, annullari vel viribus vacuari, certiorate / prius partes ipse, ut dixerunt, de iuribus ipsis et effectibus eorumdem. Et iuraverunt dicte partes et quelibet ipsarum coram nobis ad sancta / Dei Evangelia corporaliter tacta sibi ipsis ad invicem recipientibus vicissim predicta omnia et singula esse vera et ea et ipsorum quodlibet, que supra / spectant et pertinent ad easdem, firmiter actendere, adimplere et inviolabiliter observare, ut superius est expressum et promissum. Et voluerunt / partes ipse de predictis ad earum cautelam posse et debere fieri duo instrumenta publica eadem narrantia in substantia veritatis. Unde, ad / futuram memoriam et dictarum partium et cuiusque ipsarum et omnium aliorum quorum et cuius inde interest vel poterit interesse cautelam, factum est exinde / hoc presens publicum instrumentum per manus nostri notarii supradicti signo nostro signatum, subscriptione nostri qui supra iudicis et nostrum subscriptorum testium / subscriptionibus roboratum. Quod scripsi ego Lodoicus Sithimarius predictus publicus ut supra, qui predictis omnibus rogatus interfui et ipsum meo / consueto signo signavi ac abrasi superius et emendavi ubi legitur «figura comitis» et alibi legitur «duodecim», quod accidit oblivione scripture.⁴³



† Ego Iacobus Quaranta qui supra per predictas provincias iudex ad vitam subscripsi.
 † Ego frater Thomas de Sulmona subprior Sancti Dominici fratrum Predicatorum.
 † Ego notarius Ciccus Scarola de Neapoli testis subscripsi.
 † Ego notarius Nicolaus Cimmina de Neapoli testis subscripsi.
 † Ego Iacobus Sithimarius de Neapoli testis subscripsi.
 † Ego Iohannes de Iudice dictus Aversanus de Neapoli testis subscripsi.”

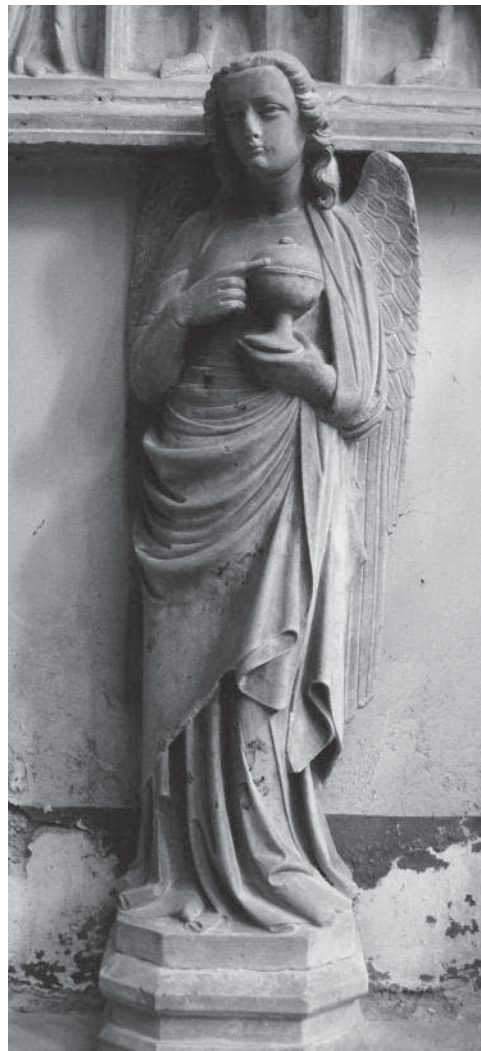


8. Sepolcro della famiglia Caracciolo (†1348). Napoli, San Lorenzo Maggiore, transetto.

9. Sepolcro di Bartolomeo Brancaccio (†1341) (part. della cassa). Napoli, San Domenico Maggiore, Cappella Brancaccio.



10. Sepolcro della famiglia Caracciolo (†1348) (part. della 'Carità'). Napoli, San Lorenzo Maggiore, transetto.



11. Sepolcro di Bartolomeo Brancaccio (†1341) (part. della 'Fede'). Napoli, San Domenico Maggiore, Cappella Brancaccio.

Devo a Rosalba Di Meglio la segnalazione e la trascrizione del documento qui pubblicato; con il prof. Francesco Aceto ho discusso più volte il contenuto di questo saggio: ad entrambi un vivo ringraziamento. Le foto 2, 8, 10 e 12 sono di Lucio Terracciano, Dipartimento di Discipline Storiche "Ettore Lepore", Università degli Studi di Napoli "Federico II".

1) Per l'attività di Tino di Camaino a Napoli cfr. W.R. Valentiner, *Tino di Camaino. A Sienese sculptor of the fourteenth century*, Paris 1935, pp. 83-143; O. Morisani, *Tino di Camaino a Napoli*, Napoli 1945; J. Gardner, *A princess among prelates. A fourteenth-century Neapolitan tomb and some northern relations*, in 'Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte', 23-24, 1988, pp. 29-60; F. Aceto, *Per l'attività di Tino di Camaino a Napoli: le tombe di Giovanni di Capua e di Orso Minutolo*, in *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, 'Prospettiva', 53-56, 1988-89, pp. 134-142; M. Seidel, *Tino di Camaino: le relief de l'ancienne collection Loeser*, ivi, pp. 129-133; Idem, *Das gemeisselte Bild im Trecento: ein neu entdecktes Meisterwerk von Tino di Camaino*, in 'Pantheon', 47, 1989, pp. 4-14; F. Aceto, *Tino di Camaino a Napoli: una proposta per il sepolcro di Caterina d'Austria e altri fatti angioini*, in 'Dialoghi di Storia dell'Arte', 1, 1995, pp. 10-27; G. Chelazzi Dini, *Un bassorilievo di Tino di Camaino a Galatina*, ivi, pp. 28-41; Eadem, *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze e la bottega napoletana di Tino di Camaino*,

Prato 1996; L. Enderlein, *Die Grablegen des Hauses Anjous in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266-1343*, Worms 1997, *passim*; T. Michalsky, *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen 2000, *passim*; F. Aceto, *Una proposta per Tino di Camaino a Cava dei Tirreni*, in *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, atti del convegno (Frankfurt am Main, 21-23 novembre 1997), a cura di T. Michalsky, Berlin 2001, pp. 275-294; G. Kreytenberg, *Ein doppelseitiges Triptychon in Marmor von Tino di Camaino aus der Zeit um 1334*, ivi, pp. 261-274; F. Aceto, *La sculpture de Charles I^{er} d'Anjou à la mort de Jeanne I^{re} (1266-1382)*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, catalogo della mostra (Abbaye royale de Fontevraud, 15 giugno-16 settembre 2001), Paris 2001, pp. 75-87 (pp. 79-84); G. Chelazzi Dini, *Due sculture della bottega napoletana di Tino di Camaino*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, E. Saccomani, M. Gregori, Napoli 2001, pp. 35-45; F. Aceto, *Tino di Camaino nel Duomo di Napoli*, in *Il Duomo di Napoli: dal paleocristiano all'età angioina*, atti della prima giornata di studi su Napoli (Losanna, 23 novembre 2000), a cura di S. Romano e N. Bock, Napoli 2002, pp. 148-160; F. Baldelli, *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore 2007, pp. 249-392.

2) Per l'attività dei fratelli Bertini a Napoli cfr. É. Bertaux, *Magistri Johannes et Pacius de Florentia marmorarii fratres*, in 'Napoli nobilissima', IV, 1895, pp. 134-138, 147-152; Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni Bertini* cit.; Enderlein, *Die Grablegen*

cit., pp. 172-175; Michalsky, *Memoria* cit., pp. 325-341; F. Aceto, *Un'opera "ritrovata" di Pacio Bertini: il sepolcro di Sancia di Maiorca in Santa Croce a Napoli e la questione dell'"usus pauper"*, in 'Prospettiva', 100, 2000, pp. 27-35; Idem, *La sculpture* cit., pp. 84-86 e 292-293 scheda n. 34; Chelazzi Dini, *Due sculture* cit.; F. Baldelli, *Una nuova scultura di Pacio Bertini per il monumento funebre di Sancia di Maiorca*, in 'Prospettiva', 109, 2003, pp. 58-64; S. D'Ovidio, *Pacio Bertini a Napoli: un'ipotesi per l'esordio a San Martino e due gruppi lignei*, in 'Prospettiva', 113-114, 2004, pp. 48-59.

3) Gli scultori risultano iscritti all'Arte dei maestri di pietra e legname di Firenze, Giovanni nel 1351, e Pacio nel 1357; cfr. Archivio di Stato di Firenze, *Arte dei maestri di pietra e legname. Codice 1. (1358-1388)*, cc. 18^e e 28^e. I documenti sono stati pubblicati da Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni Bertini* cit., p. 128.

4) Lo scultore lavorò, su commissione del vescovo Goffredo Fazzari, al portale della Cattedrale di Mileto, di cui ancora nel Settecento era visibile l'iscrizione: "ANNO DOMINI MCCCXLV HOC OPUS FIERI FECIT DOMINUS GOTTIFREDUS MILETI EPISCOPUS PER MAGISTRUM ANTONIUM DE NEAPOLI". Francesco Negri Arnoldi (*Scultura trecentesca in Calabria: il Maestro di Mileto*, in 'Bollettino d'arte', serie V, 57, 1972, pp. 20-32 [p. 26]; Idem, *Scultura trecentesca in Calabria: apporti esterni e attività locale*, ivi, serie VI, 68, 1983, pp. 1-48 [pp. 16 e 46 nota 35]), cui spetta il merito di aver recuperato la notizia da un manoscritto del 1744 (per il quale cfr. ora G. Occhiato e F. Bartulli, *Una "Memoria" inedita di Ignazio Piperni sull'antica città di Mileto (1744)*, Vibo Valentia 1984, pp. 87-88), collegava allo stesso contesto un'altra iscrizione che però più probabilmente è da riconnettersi a qualche altra opera promossa dal prelado: "ANNO MCCCXLV HOC REVER. G. MILETI EPISCOPUS POSUIT MONUMENTUM" (D. Taccone Gallucci, *La chiesa cattedrale di Mileto. Memoria storica e descrittiva*, Reggio Calabria 1888, pp. 83-84 nota 2). Lo stesso Negri Arnoldi ha anche ipotizzato che della decorazione scultorea del portale facesse parte una 'Madonna con Bambino', accompagnata dall'iscrizione "AVE MARIA GRATIARUM", già registrata da Alfonso Frangipane nell'*Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. II. Calabria. Provincie di Catanzaro, Cosenza e Reggio Calabria*, Roma 1933, p. 39, e trafugata nel 1986. Essa doveva formare parte di un gruppo che includeva i Santi Giovanni Battista e Nicola che introducevano il vescovo Fazzari (F. Ughelli, *Italia sacra*, Venezia 1717-22, I, 1717, coll. 956-957). Tuttavia, trattandosi di un rilievo, e per di più di piccole dimensioni (cm 75 x 37), lo si può immaginare solo come applicato all'architrave.

5) Il termine "marmorario" è da intendere nel significato di "scultore di marmo". Tale si definisce Nicola di Bartolomeo nella lapide che accompagna il pulpito della Cattedrale di Ravello (1272), ed in questo modo vengono designati anche i fratelli Bertini in almeno due documenti relativi alla costruzione del monumento a Roberto d'Angiò: quello del 24 febbraio 1343 (per il quale cfr. H.W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden 1860, III, p. 72, e, con qualche correzione, C. Minieri Riccio, *Saggio di codice diplomatico formato sulle antiche scritture dell'Archivio di Stato di Napoli*, Napoli 1878-80, III, 1879, p. 19) e quello del 1346 (C. Minieri Riccio, *Notizie storiche tratte da 62 registri angioini*, Napoli 1877, p. 42).

6) Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, *Pergamene di San Domenico Maggiore*, VI/155 (1352, 6 giugno).

7) P. De Stefano, *Descrizione dei luoghi sacri della città di Napoli*, Napoli 1560, p. 119; C. d'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, Napoli 1623, p. 285; S. Ammirato, *Delle famiglie nobili napoletane*

ne, II, Firenze 1651, pp. 347-348.

8) G. Vitale, *Élite burocratica e famiglia. Dinamiche nobiliari e processi di costruzione statale nella Napoli angioino-aragonese*, Napoli 2003, p. 168.

9) L'acquisizione del patronato della Cappella di San Lorenzo in San Domenico Maggiore risale probabilmente a Giordano. Posta nelle immediate adiacenze dell'abside (alla sinistra, stando di spalle all'ingresso), il luogo più santo della chiesa che ospitava anche il cuore del re nonché patrocinatore della fondazione, Carlo II d'Angiò, passò nel 1515 alla famiglia Carafa dei principi di Stigliano e nel 1692 ai Cedronio dei marchesi di Rocca d'Evandro. Questi ne cambiarono l'intitolazione con quella alla Madonna del Rosario, il cui quadro di Fedele Fischetti nel corso del Settecento sostituì sull'altare quello di San Lorenzo, opera del fiorentino Girolamo Macchietti (attivo a Napoli tra il 1579 e il 1583), in un primo tempo collocato su una parete laterale e oggi nella Cappella di San Bartolomeo. Nel 1793 Giovan Battista Cedronio permuto a sua volta la cappella con quella dell'Angelo Custode, di patronato della famiglia Carafa principi di Roccella (Archivio di Stato di Napoli, corporazioni religiose soppresse [=ASN, c.r.s.], 425, p. 77; ivi, 533, *Libro di cose notabili da tenersi presente manualmente dai sagrestani*, p. 14).

10) ASN, c.r.s., 425, p. 12. Il documento fornisce anche la notizia che nel 1385 Giovanna Sanseverino, madre del conte Antonio Ruffo, fece testamento ed ordinò di essere seppellita in quella stessa cappella, ma del suo sepolcro non si ha alcuna notizia.

11) L'ultima esponente dei Montalto fu Covella (†1445), nipote di Antonio, potente alleata degli Aragonesi e, pare, coinvolta nella congiura contro

Ser Gianni Caracciolo; i suoi beni confluirono in quelli della famiglia del marito, Giovanni Antonio Marzano duca di Sessa.

12) Sua zia Margherita Sanseverino sposò Ludovico di Durazzo, e fu madre di Carlo III.

13) Per notizie sulla famiglia Ruffo di Montalto cfr. F. Della Marra, *Discorsi delle famiglie estinte, forestiere o non comprese nei seggi di Napoli imparentate colla casa della Marra*, Napoli 1641, pp. 315-346; Ammirato, *Delle famiglie nobili napoletane* cit., pp. 342-351 (Ammirato indica Antonio Ruffo come terzo conte di Montalto perché in effetti il padre, Carlo, successe nel titolo quando Giordano era ancora in vita, nel 1341, anno in cui figura anche come viceré di Principato Ultra, ma premori al genitore); *Istoria della casa dei Ruffo*, Napoli 1873; B. Candida Gonzaga, *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia*, Napoli 1875-82, V, 1879, pp. 167-182; F. Bonazzi, in P. Litta, *Famiglie celebri d'Italia. Ruffo di Calabria*, XVI, Napoli 1903, tavv. I-III. Il contributo più recente sulla famiglia, incentrato però in modo particolare sul ramo dei Montalto di Siponto, è di S. Pollastri, *Les Ruffo di Calabria sous les Angevins*, in 'Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge', 113, 2001, pp. 543-577.

14) Tra i principali studi sui contratti per opere d'arte tra Medioevo e Rinascimento si ricordano: G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1854-56; D.S. Chambers, *Patrons and artists in the Italian Renaissance*, London 1970; M. Baxandall, *Painting and experience in the fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Oxford 1972; H. Glasser, *Artist's contracts of the early Renaissance*, New York - London 1977; A. Conti, *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'arte italiana*, a cura di G. Previtali, II, Torino 1979, pp. 115-237.

15) ASN, c.r.s., 425, p. 12; ivi, 533, p. 14.

16) Nel 1333 Roberto I incaricò la moglie Sancia di far erigere per Carlo I (†1285), Carlo Martello (†1295) e sua moglie Clemenza d'Asburgo (†1293) nel Duomo di Napoli "sepulchra honorabilia et condecencia regiae dignitati" (M. Camera, *Annali delle Due Sicilie dall'origine e fondazione della monarchia fino a tutto il regno dell'augusto sovrano Carlo III di Borbone*, Salerno 1841-60, II, 1860, p. 384). Il 27 maggio 1324 Carlo di Calabria scrive ai suoi vicari a Roma per procurare i marmi necessari ad erigere il monumento funebre per la moglie Caterina d'Austria (†1323) (Camera, *Annali* cit., II, p. 287; Baldelli, *Tino di Camaino* cit., p. 42 doc. 51). Gallardo Primario e Tino di Camaino ricevono due pagamenti per la somma complessiva di 154 once per la costruzione del monumento funerario di Maria d'Ungheria (†1323) in Santa Maria Donnaregina (rendiconto degli esecutori testamentari della regina del 31 maggio 1326, per il quale cfr. C. Minieri Riccio, *Saggio di codice diplomatico formato sulle antiche scritture dell'Archivio di Stato di Napoli. Supplemento, parte seconda*, Napoli 1883, pp. 125-126; Baldelli, *Tino di Camaino* cit., pp. 445-446 doc. 62). Per lo stesso sepolcro si conosce la commendatizia del 21 febbraio 1325 di Roberto I ai suoi vicari in Roma per l'acquisto dei marmi (Schulz, *Denkmäler* cit., IV, p. 146 doc. CCCLXVIII). Per la tomba di Roberto d'Angiò il 20 febbraio 1343 Giovanna I dispone un pagamento di cento once d'oro a Jacopo Pazzi, supervisore dei lavori (C. Minieri Riccio, *Studi storici sopra 84 registri angioini*, Napoli 1876, pp. 62-63); al successivo 24 febbraio è datato il documento di allogazione agli scultori Pacio e Giovanni di Firenze (transunto in Camera, *Annali* cit., II, p. 500; la trascrizione è stata pubblicata per la prima volta da Schulz, *Denkmäler* cit., III, p. 72, e IV, pp. 470-471, con alcune im-



12. Sepolcro di Maria di Durazzo (†1366) (part. della cassa). Napoli, Santa Chiara, coro.

precisioni corrette da Minieri Riccio, *Saggio di codice diplomatico* cit., II, p. 19); al 25 luglio risale un altro mandato di pagamento a Jacopo Pazzi (transunto in Minieri Riccio, *Studi storici* cit., pp. 62-63); il 6 ottobre 1345 a Jacopo Pazzi, defunto, viene sostituito Andrea di Gismundo (transunto in Camera, *Annali* cit., II, p. 500 nota 7, e in Minieri Riccio, *Notizie storiche* cit., p. 42; il testo è pubblicato da A. Maresca, *La tomba di Roberto d'Angiò di Napoli*, in 'Archivio storico dell'arte', I, 1888, pp. 308-309 nota 2). Per i documenti sul sepolcro di Roberto d'Angiò cfr. anche l'*Appendice documentaria* di Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni Bertini* cit., pp. 127-128.

17) Il termine "cantarum", che indica letteralmente la sola cassa sepolcrale, è qui usato sia come parte per il tutto, sia nel senso di monumento funerario nel suo complesso, in luogo dei più frequenti "sepultura marmorea" o "sepulchrum". Lo troviamo usato, ad esempio, anche nel contratto stilato nel 1491 tra Jacopo della Pila e Giulia Brancaccio per la tomba di Tommaso Brancaccio nella chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli (G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, Napoli 1883-91, III, 1885, pp. 15-20).

18) Come di consueto il notaio si preoccupa di specificare l'equivalenza delle trenta once d'oro, essendo l'oncia non una moneta ma un'unità di misura. Per la monetazione nell'Italia meridionale cfr. N. Faraglia, *Storia dei prezzi in Napoli dal 1131 al 1860*, Napoli 1878, in particolare sui carlini ed il loro valore pp. 24-31.

19) La documentazione tace sull'esistenza della Cappella Sanseverino e del sepolcro, che molto probabilmente, oltre alle menzionate 'Virtù', doveva avere un baldacchino, ed essere quindi di una certa imponenza.

20) Accanto al conte Antonio figurerebbero, quindi, il suo avo Giordano, suo figlio Carlo Antonio, suo fratello Carlo, e le sue due figlie Covella e Caterina. Tuttavia la formulazione del notaio potrebbe far sorgere il dubbio che i due Carli siano in realtà rispettivamente il figlio e il fratello non di Antonio, ma dell'avo Giordano, che effettivamente portavano tale nome. Non sono di aiuto le tavole genealogiche, che non specificano per nessuno dei personaggi in questione l'occorrenza del secondo nome Antonio (sulla famiglia Ruffo cfr. le indicazioni bibliografiche alla nota 13). Si tenga presente però che il figlio di Antonio nacque probabilmente alcuni anni dopo la stipula del contratto, se alla morte del padre nel 1381 era ancora minorenne, tant'è che venne affidato alla tutela dello zio Carlo. Se, infine, teniamo per buona l'identificazione del sepolcro con quello, perduto, di cui portano notizia le fonti (cfr. nota 7), Carlo Antonio è da identificarsi necessariamente con il secondogenito di Giordano, morto nel 1315, mentre Carlo con il fratello di Giordano o del conte Antonio.

21) Il sepolcro di Cristoforo d'Aquino (†1342) è oggi murato nella parete adiacente alla porta della sagrestia e ricomposto assieme alla cassa e al *gisant* di quello del nipote Tommaso (†1357), montati al di sotto della cassa di Cristoforo. A Tommaso spetta anche il baldacchino, che li incornicia entrambi. Impossibile allo stato dei fatti stabilire l'epoca in cui le tombe furono accorpate; in ogni caso sembra difficile pensare che un baldacchino aggettante fosse collocato su quella parete, ostruendo così l'accesso alla sagrestia. La cappella, di antico patronato dei d'Aquino, era originariamente intitolata alla Madonna della Pietà, e lo fu almeno fino al 1623, quando fu dedicata a San Tommaso d'Aquino (ASN, c.r.s., 533, p. 10). I sepolcri erano sicuramente in quella cappella nel Seicento, poiché D'Engenio (*Napoli sacra* cit., pp. 279-280) ne riporta le epigrafi, senza tuttavia spe-

cificarne la collocazione: probabilmente proprio in quegli anni si sentì la necessità di fare spazio alle numerose lapidi registrate e all'altare barocco, su cui fu posta una tela di Luca Giordano con la 'Madonna, il Bambino e San Tommaso d'Aquino', trafugata nel 1975.

22) Il monumento Brancaccio, privato del baldacchino, è stato incassato nel muro, cosicché se ne sono perse le testate dell'arca, mentre il *gisant* è stato ribaltato di 90° e appoggiato alla parete. La cappella (la prima della navata destra) è intitolata a Santa Maria Maddalena ed è di antico patronato dei Brancaccio. Essa ospita altre lastre tombali di membri della famiglia: Boffolo (†1342) e Tommaso (†1345), Errico (†1406), Giovannella Monterio (†1400) moglie di Martuccio Brancaccio. L'aspetto attuale della cappella è frutto degli interventi ottocenteschi dell'architetto Federico Travaglino.

23) Sul compenso corrisposto ad artisti, ma con un'attenzione particolare allo stipendio dei pittori familiari della corte angioina, cfr. P. Vitolo, "*Familiaris domesticus et magister noster*". Roberto d'Oderisio e l'istituto della "*familiaritas*" nella Napoli angioina, in 'Rassegna Storica Salernitana', 45, 2006, pp. 13-34, con bibliografia precedente.

24) Cfr. nota 16.

25) Cfr. nota 16. Il valore delle once non subì nel corso del Trecento significative oscillazioni, il che rende confrontabili pagamenti emessi anche a distanza di alcuni decenni. Cfr. Faraglia, *Storia dei prezzi* cit.

26) I marmi furono fatti arrivare da Roma sia per il sepolcro di Caterina d'Austria che per quello di Maria d'Ungheria: cfr. nota 16 e Gardner, *A Princess among Prelates* cit., p. 46.

27) A lungo si è creduto che Gallardo Primario collaborasse con Tino di Camaino nella realizzazione della struttura architettonica del monumento funebre di Maria d'Ungheria, e che proprio la sua partecipazione contribuisse a farne un esempio di armonia compositiva e proporzione tra le parti. Più probabilmente, invece, Gallardo dovette essere solo l'appaltatore dei marmi. In proposito cfr. Aceto, *Tino di Camaino a Napoli: una proposta per il sepolcro di Caterina d'Austria* cit.

28) La lastra (per la quale cfr. R. Middione, *Museo Nazionale di San Martino. Le raccolte di scultura*, Napoli 2001, p. 47 scheda n. 1.26) proviene dalla Cappella di San Giorgio della famiglia Bevagna nella chiesa di San Domenico Maggiore, passata poi alla famiglia Della Marra e da questa, nel 1549, ai Capece, che ne cambiarono l'intitolazione con quella al Crocifisso (S. Volpicella, *Descrizione storica di alcuni principali edifici della città di Napoli*, Napoli 1850, pp. 218 e 292-293 note 329 e 330). Dalla cappella proviene anche il sepolcro di Egidio Bevagna, oggi nel cortile del convento, in cui nel Seicento D'Engenio, *Napoli sacra* cit., p. 292, attesta l'esistenza di un altro, oggi scomparso, che custodiva le spoglie di due figlie di Egidio, Giovanna e Filippa.

29) Fu per primo Adolfo Venturi (*Storia dell'arte italiana*, Milano 1901-40, IV, 1906, pp. 312-320) ad intuire l'esistenza di un orientamento comune all'interno del gruppo di monumenti sepolcrali che abbiamo indicato. Egli, vedendovi al lavoro uno stesso scultore, lo considerò il punto di riferimento per la sua generazione, ed in particolare per gli artisti che realizzarono i sepolcri dei del Balzo, dei Penna e di Agnese e Clemenza d'Angiò (gli ultimi due oggi attribuiti ad Antonio Baboccio) in Santa Chiara, di Giovanna d'Aquino in San Domenico Maggiore, di Roberto d'Artois e Margherita di Durazzo in San Lorenzo Maggiore. Fu Aldo De Rinaldis, *Santa Chiara*, Napoli 1920, pp. 160-168, a battezzare l'artista "Maestro Durazzesco" dal sepolcro di Maria di Durazzo, sorella della regina Giovanna I. Già da tempo la critica ha segnalato la necessità di assegnare questi marmi a mani diverse, ora prospettando tra di essi rapporti

di semplice imitazione (S. D'Ambrosio, *Di alcune sculture trecentesche napoletane*, in 'Atti dell'Accademia Pontaniana', I, 1947-1948, pp. 207-215) o di filiazione (De Rinaldis, *Santa Chiara* cit., ad esempio considerava l'autore del sepolcro di Nicolò Merloto "un marmorario che studiava i modi del maestro durazzesco"), ora iscrivendoli nell'attività di una medesima bottega (R. Romano, *La "Bottega Durazzesca" e la scultura napoletana nei decenni centrali del XIV secolo*, in 'Arte cristiana', XCI, 2003, pp. 18-28).

30) Per il sepolcro Caetani a Fondi cfr. E. Scirocco, *Sculture meridionali tra Tino e i fratelli Bertini*, tesi di laurea, Università degli Studi di Napoli "Federico II", a.a. 2003-2004, pp. 141-157.

31) Sulla ripresa della struttura dei polittici dipinti in scultura cfr. Seidel, *Tino di Camaino* cit., pp. 132-133.

32) F. Aceto, *Trois bas-reliefs provenant d'un ciborium: Saint Agrippino avec un donateur, Saint Janvier avec un donateur et Saint Benoît*, in *L'Europe des Anjou* cit., p. 293 scheda n. 35.

33) Cfr. N. Bock, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo. Der Bildhauer Antonio Baboccio (1351- ca. 1423)*, München-Berlin 2001, p. 450 scheda n. 13.

34) Ivi, pp. 449-450 scheda n. 12.

35) M. Gaglione, *Sulla pretesa commissione dei monumenti sepolcrali durazzeschi in Napoli da parte di Margherita d'Angiò-Durazzo nel 1399*, in 'Napoli nobilissima', serie V, III, 2002, pp. 113-134.

36) Il sepolcro è stato datato all'ultimo trentennio del Trecento da 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 de' Tirreni 1988, pp. 85-116 (p. 110).

37) La proposta di Francesco Negri Arnoldi, *Scultura trecentesca in Calabria: apporti esterni ed attività locale* cit., di ricostruire un possibile percorso di questo artista a partire dai sepolcri Sanseverino e Sanginetto a Mileto sembra fondarsi su elementi che per ammissione stessa dello studioso non sono tratti caratteristici esclusivamente di questo artista (l'allineamento di naso-bocca-mento), e su identità iconografiche che a mio parere non prevedono necessariamente un legame diretto, così come stento a vedere nelle forme dure ed incisive dei rilievi calabresi le premesse per un esito di tale livello.

38) Al di sopra è presente un segno di abbreviazione superfluo.

39) Figura comitis «su rasura».

40) Così il documento.

41) «Duodecim» «su rasura».

42) Così il documento.

43) Segue il «signum tabellionis».