



Claudia D'Alberto

ARTE COME STRUMENTO DI PROPAGANDA:
IL MOSAICO DI SANTA MARIA DEL PRINCIPIO
NEL DUOMO DI NAPOLI

ARTE COME STRUMENTO DI PROPAGANDA: IL MOSAICO DI SANTA MARIA DEL PRINCIPIO NEL DUOMO DI NAPOLI

Claudia D'Alberto

Il mosaico absidale di Santa Maria del Principio, nell'omonima cappella della basilica di Santa Restituta nel duomo di Napoli, raffigura una Madonna in trono con Bambino fra i santi Gennaro e Restituta. Entro un fascione di racemi ed elementi clipeati, su un fondo uniforme di tessere d'oro, campeggiano la Vergine Regina e il Bambino che, impreziositi da stoffe rutilanti, sostengono una croce astile mentre i due martiri, l'uno con abiti e attributi vescovili, l'altra in veste monacale e cinta da corona di fiori, li omaggiano mostrando codici su cui si leggono le seguenti frasi: «*Beatus vir qui inventus est sine macula*» e «*Veni sponsa (u)x(o)re accipe coronam*» [1].

Lungo il margine inferiore della scena corre un'iscrizione in esametri che, redatta in maiuscola gotica epigrafica con lettere bianche su campo rosso [2], recita:

«*Sanctus Ianuarius// Lux Deus immensa postquam descendit ad yma Annis trecentis completis namque peractis// Nobilis hoc templum sancta construxit Elena// Sancta Restituta// Hoc opus fecit Lellus ve[...] de Vr[...]e; Silvestro grato papa donante beato. Hic bene quanta datur venia, vix quisque loquatur Annis dat(ur) clerus iam instaurator Parthenopensis// Mille tricentenis undenis bisque [...]*».¹

Il testo, pur fornendo importanti riferimenti quali la firma



1. Napoli, duomo, basilica di Santa Restituta, cappella di Santa Maria del Principio, mosaico con la Madonna in trono con Bambino fra i santi Gennaro e Restituta (foto Pedicini, Napoli).



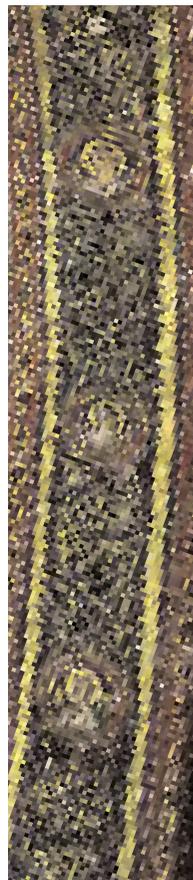
2. Napoli, duomo, basilica di Santa Restituta, cappella di Santa Maria del Principio, mosaico con epigrafe musiva (foto Pedicini, Napoli).



3. Napoli, duomo, basilica di Santa Restituta, cappella di Santa Maria del Principio, mosaico con epigrafe musiva, datazione.



4. Napoli, duomo, basilica di Santa Restituta, cappella di Santa Maria del Principio, mosaico con epigrafe musiva, sottoscrizione attributiva.



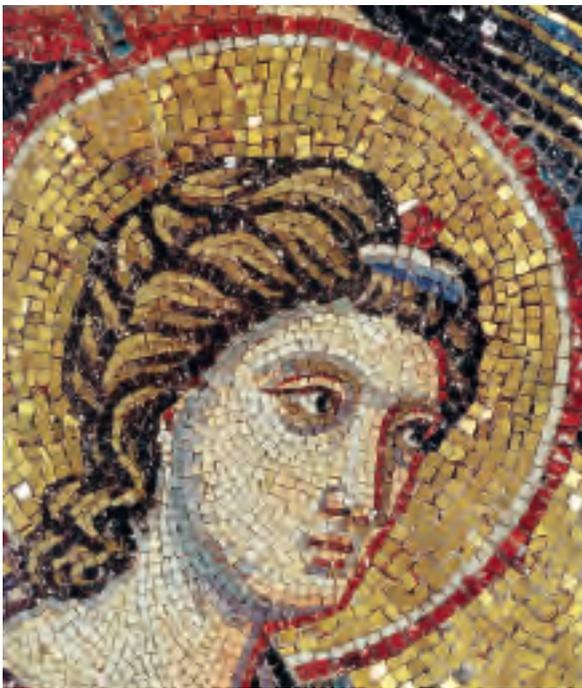
5. Roma, basilica di Santa Maria Maggiore, mosaico absidale, angeli clipeati (foto Abbrescia e Santinelli, Roma).



6. Napoli, duomo, basilica di Santa Restituta, cappella di Santa Maria del Principio, mosaico con angeli clipeati.



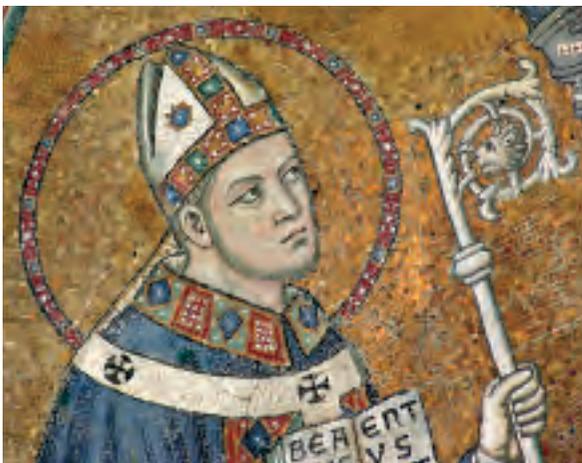
7. Roma, basilica di Santa Maria Maggiore, mosaico absidale (foto Abbrescia e Santinelli, Roma).



8. Roma, Santa Maria in Trastevere, Storie della Vergine, Annunciazione, particolare dell'Angelo annunciante (da TOMEL, Pietro Cavallini).



9. Napoli, duomo, basilica di Santa Restituta, cappella di Santa Maria del Principio, mosaico con il particolare della Madonna del Principio.



10. Napoli, duomo, basilica di Santa Restituta, cappella di Santa Maria del Principio, mosaico con il particolare di san Gennaro.



11. Napoli, duomo, basilica di Santa Restituta, cappella di Santa Maria del Principio, mosaico con il particolare di santa Restituta.



12. Roma, basilica di Santa Maria Maggiore, mosaico di facciata, *Storie di fondazione della basilica liberiana, particolare del Miracolo della neve.*

e la provenienza (seppure dubbia) del maestro [4], il committente e la data di esecuzione dell'opera [3], presenta, però, proprio in corrispondenza di questi punti, uno stato di conservazione piuttosto compromesso. Ciò ha determinato, negli anni, lo svilupparsi di una questione critica supportata da pochi dati storici certi e fondata per lo più sull'analisi stilistica.

Il mosaico inizia a essere indagato dalla letteratura all'indomani della scoperta del Giudizio Universale di Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere, quando, riconosciuto nel cavallinismo il linguaggio artistico predominante della capitale angioina, è interpretato come un episodio al margine di questa temperie figurativa. La questione rimane invariata sino a che Ferdinando Bologna nel 1969² ricostruisce l'attività e la fisionomia artistica del maestro che lo sottoscrive; in antitesi all'edizione *Lellus de Urbe* formulata, un ventennio prima, da Ottavio Morisani,³ propone *Lellus de Urbeveteri* e posticipa l'esecuzione del mosaico dal 1313,⁴ al 1322.



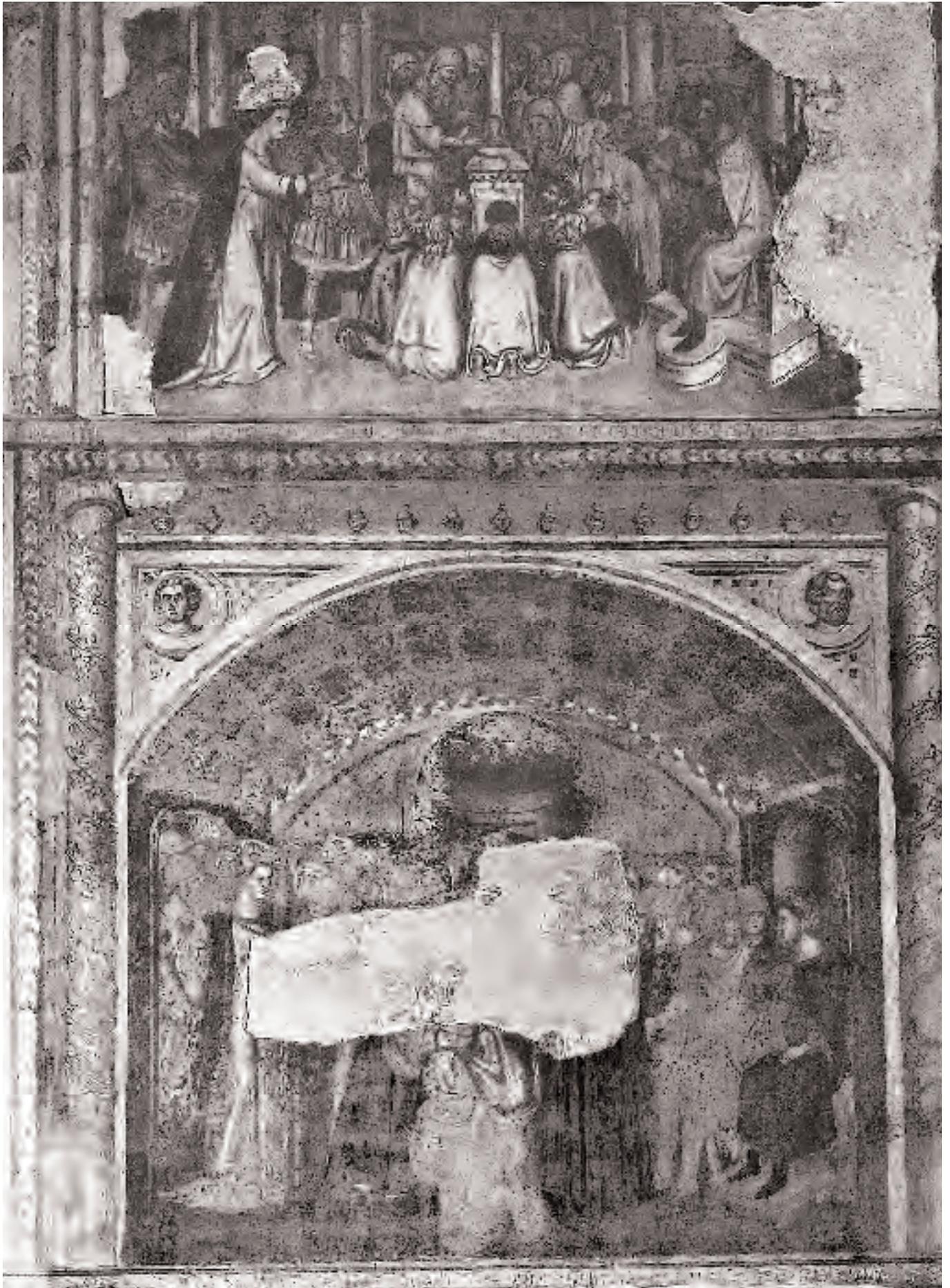
13. Boville Ernica, San Pietro Ispano, Angelo del mosaico della Navicella (Abbrescia e Santinelli, Roma).

Sotto la denominazione di Lello da Orvieto, erede del cavallinismo protogiottesco, sono radunate altre opere del duomo di Napoli pertinenti alla cappella di San Paolo: l'Albero di Jesse affrescato in controfacciata, la tavola funeraria di Humbert d'Ormont, custodita nel Museo Diocesano di Napoli e che in origine sormontava il monumento sepolcrale dell'arcivescovo francese insieme al polittico di Santa Maria del Principio, impiegato come pala dell'altare maggiore e rinvenuto, in un secondo momento, nella Collezione Lorenzelli a Bergamo.⁵

Dopo questa prima fase giovanile, lo studioso, rintracciando le orme di Lello nell'ambito di una vicenda itinerante fra Anagni, Roma e poi di nuovo Napoli, gli riferisce, nel duomo anagnino, l'affresco della cripta con il san Pietro da Anagni fra due sante datato 1324 e una tavola raffigurante la Madonna in trono con Bambino e il donatore Rainaldo presbitero datata al 1325 e conservata nel Tesoro della Cattedrale, e nella chiesa napoletana di Santa Chiara l'affresco del refettorio con il Redentore in trono fra la Madonna, san Giovanni Evangelista, i santi Chiara, Ludovico di Tolosa, Francesco, Antonio da Padova e i reali angioini Carlo di Calabria, Roberto, Sancia e Giovanna databile, come ultima sua opera, fra il 1333 e il 1343.

Da quel momento in poi la comunità scientifica non solo accoglie unanimemente il profilo di questa personalità critica, ma interviene sull'argomento avanzando ulteriori puntualizzazioni stilistiche e attributive.

A quasi venti anni di distanza Pierluigi Leone de Castris⁶ ribadisce l'adesione di Lello da Orvieto al cavallinismo napoletano e alle innovazioni giottesco-assisiati e gli assegna altre opere che ne testimoniano il soggiorno romano. Si tratta delle due tavole raffiguranti san Ludovico di Tolosa e sant'Antonio da Padova conservate presso San Francesco a Ripa, e del ciclo staccato con Storie di san Benedetto proveniente da Sant'Agnese fuori le mura e attualmente nei depositi della Pinacoteca Vaticana, ai quali Francesco Gandolfo⁷ aggiunge i frammenti superstiti del mosaico di facciata della basilica di San Paolo fuori le mura e Serena Romano⁸ l'affresco con la Crocifissione in San Biagio a Tivoli. Quest'ultima,⁹ inoltre, nel ripercorrere gli esordi e la diffusione del linguaggio figurativo del maestro, individua nell'affresco staccato con una *Dormitio Virginis* della chiesa romana di San Saba un precocissimo epi-



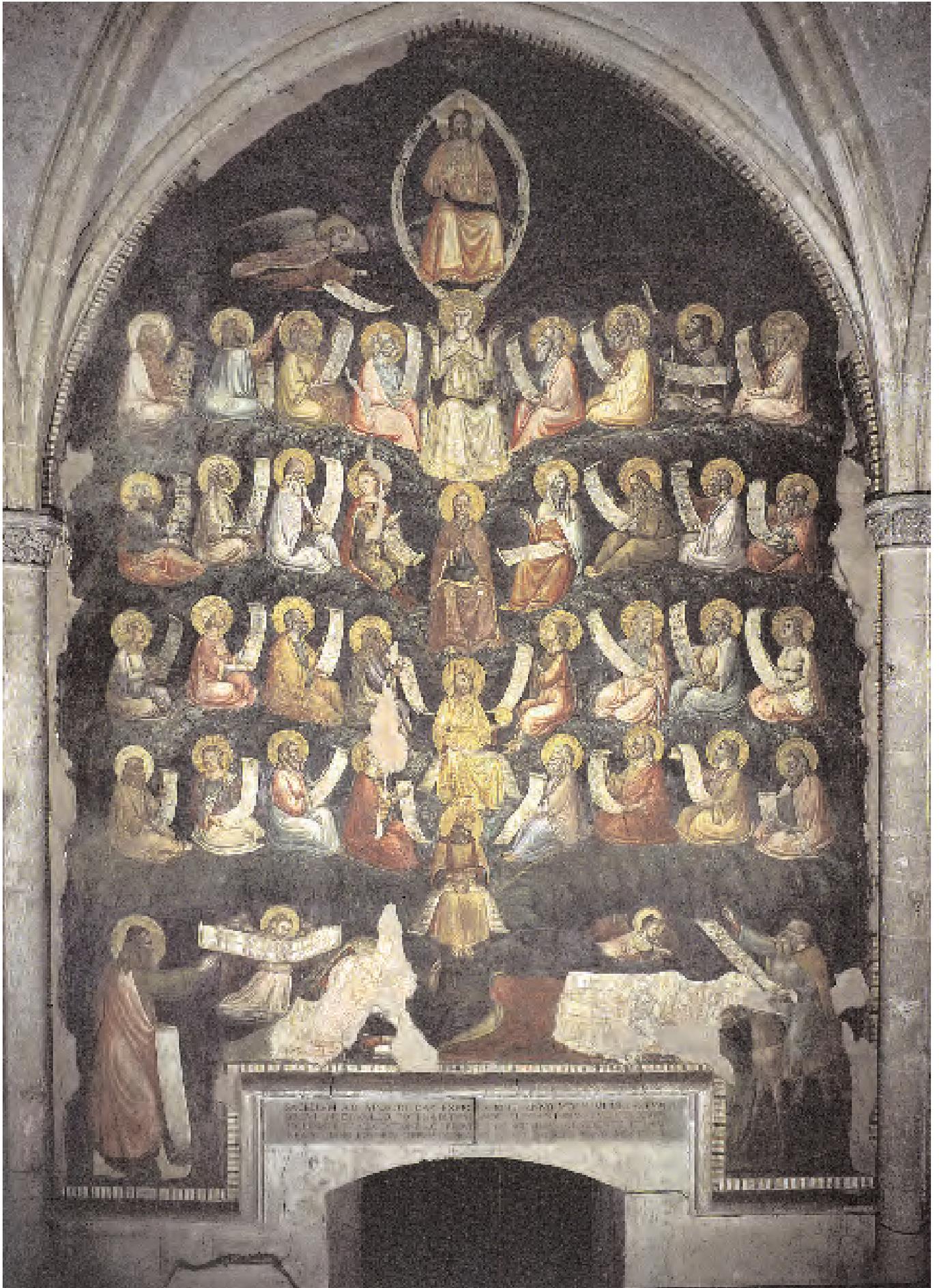
14. Napoli, Santa Maria Donnaregina Vecchia, Storie di santa Caterina, santa Caterina combatte l'adorazione degli idoli, disputa con i filosofi (foto Pedicini, Napoli).



15. Napoli, Santa Maria Donnaregina Vecchia, Storie di santa Caterina, Arresto di santa Caterina, martirio dei filosofi convertiti (foto Pedicini, Napoli).



16. Napoli, Santa Maria Donnaregina Vecchia, Storie cristologiche, Incredulità di san Tommaso (foto Pedicini, Napoli).



17. Napoli, duomo, cappella di San Paolo de Humbertis, Albero di Jesse (foto Pedicini, Napoli).



18. Napoli, Santa Maria Donnaregina Vecchia, Storie di santa Elisabetta di Turingia, Matrimonio di santa Elisabetta (foto Pedicini, Napoli).

sodio della sua carriera artistica e nel frammento murale staccato raffigurante una Madonna con Bambino dell'abbazia di Fossanova,¹⁰ negli affreschi del Santuario del Crocifisso alla Selva Oscura presso Bassiano, nel programma decorativo della cappella Loffredo in Santa Maria Donnaregina, nel frammento con la Cattura di san Lorenzo nell'omonima cappella all'*Aracoeli* e nelle storie benedettine sulla facciata di Santa Scolastica a Subiaco degli esempi in cui è riflessa la maniera di un «versante alla Lello», ovvero sia di una bottega che diffonde la lezione del maestro orvietano oltre che a Roma e Napoli, anche nel Lazio appenninico e nella Marittima.¹¹

Considerando l'assoluto silenzio delle fonti documentarie, è pur vero che ogni determinazione attributiva è praticabile solo per via stilistica, attraverso il confronto con l'unica opera certa di Lello, il mosaico absidale di Santa Maria del Principio; ma un'indagine sull'opera non può prescindere dalla rilettura del suo apparato epigrafico, così ricco di informazioni circa il contesto nell'ambito del quale fu promosso.

Il *titulus* dedicatorio, in particolare, che ricorda l'edificazione di un *templum* da parte di Elena sul sito consacrato da papa Silvestro e poi assegnato al clero napoletano è importante per comprendere il valore religioso e simbolico tramite il quale la corona angioina intese ridisegnare la planimetria dell'*insula episcopalis*. Questa, in origine, era occupata dalla basilica paleocristiana di Santa Restituta e dal battistero di San Giovanni in fonte, che innestato, ancora oggi, sul lato orientale del presbiterio, aveva un ingresso prospiciente una strada (attuale vico Donnaregina e vico Zuroli) a Est della quale si

sarebbe dovuto estendere un secondo complesso basilicale sulla cui esistenza dibatte la storiografia sia erudita che contemporanea.¹² Innalzato sullo scorcio del V secolo dal vescovo Stefano I e denominato in suo onore 'Stefania', l'edificio di culto sarebbe scomparso al momento della costruzione dell'attuale transetto. Diversa fu la sorte della più antica Santa Restituta che, ridotta nelle sue dimensioni a corpo annesso del progetto gotico, fu interessata da una serie di interventi, fra cui la trasformazione del suo primigenio insediamento cristiano, l'oratorio di Sant'Aspreno, nella cappella di Santa Maria del Principio, piccolo vano absidato in corrispondenza del quale venne eseguito il suddetto mosaico.

Per una puntuale restituzione delle coordinate entro cui contestualizzarlo, è necessario partire dall'analisi dei dati relativi alla committenza e alla datazione posti a conclusione della scrittura esposta.

L'indicazione cronologica «*Mille tricentis undenis bisque*», letta dal Bologna in poi 1322, va tradotta 1313, come già attestava la storiografia ecclesiastica sei-settecentesca e hanno riproposto pochi studiosi contemporanei,¹³ dato che i termini numerici, *tricentis* e *undenis* sono aggettivi numerali distributivi qui impiegati in forma sostantivata al posto dei loro rispettivi cardinali *trecenti* e *undecim*, con ogni probabilità per ragioni metriche; anche la particella avverbiale distributiva *bis* che, di norma, ha funzione di raddoppiare il numero accanto al quale si trova, sia esso numerale o distributivo, potrebbe essere utilizzata nell'accezione sopra indicata, a causa della presenza dell'affisso enclitico *que* che, annullando la valenza multipli-

catrice del *bis* rispetto all'*undenis*, lo pone sullo stesso piano di quest'ultimo, cioè 'undici e due'.

Precede l'attestazione di committenza «*clerus instaurator Parthenopensis*» da riferire al Capitolo della cattedrale¹⁴ che, in quegli anni, era sottoposto alla potestà vescovile di Humbert d'Ormont (1308-1320),¹⁵ uomo di rango della cerchia di Roberto il Saggio.

All'interpretazione, troppo spesso disattesa, del predicativo *instaurator* si legano, inoltre, indicazioni utili a individuare eventuali collegamenti con la circostanza che presiedette all'esecuzione dell'opera. Potrebbe trattarsi o di una forma sostantivata derivante dal verbo *instaurō*, nel senso di 'restauratore', 'rinnovatore' dell'impresa paleocristiana o più plausibilmente, secondo quanto sostenuto dal Mazzocchi e dai suoi epigoni,¹⁶ di un adattamento in forma appositiva del termine *instaurum*, che traslato dal lessico giuridico a quello ecclesiastico indica «*quidquid ad suppellectilem Ecclesiasticam spectat*».¹⁷ Applicato in questa accezione al Capitolo napoletano, lo qualifica come preposto all'amministrazione della basilica di Santa Restituta, che i canonici di conseguenza ricevono in affidamento prima del 1313, cioè in epoca anteriore alla realizzazione del mosaico nella cui epigrafe sono già definiti *instauratori*.¹⁸

Alla luce di questi nuovi riferimenti, è possibile ora definire la portata dell'operazione patronale che siglò il momento cruciale dell'ascesa e del consolidamento al potere di Roberto d'Angiò.

In quegli anni la fine dell'*Ecclesia Triumphans* bonifaciana e la vittoria politica di Filippo il Bello¹⁹ coincisero con la ripresa di un'alleanza, seppure intermittente, fra il potere papale, naturalizzatosi francese dopo il trasferimento della Curia ad Avignone, e la corte angioina che, beneficiaria del nuovo clima, riuscì a insediare in tutte le principali cariche amministrative ed ecclesiastiche i suoi più stretti e fidati collaboratori provenienti d'Oltralpe. Sia il d'Ormont che il Capitolo della cattedrale rientrarono a pieno titolo in questo abile disegno e, complici del potere, funzionalizzarono i loro ruoli alle esigenze del momento storico attraverso un'opera di rinnovamento che, riformando la liturgia e rileggendo la tradizione locale paleocristiana, si tradusse nella compilazione da parte dell'uno delle Costituzioni Capitolari²⁰ e dell'altro del *Chronicon Sanctae Mariae de Principio*.

Quest'ultimo è un manoscritto latino andato disperso in epoca imprecisata, sicuramente già dalla metà del XVIII secolo, quando il Mazzocchi ne lamentava la scomparsa,²¹ ma non prima del 1533 anno in cui *Joanne Antonio Carrapha Pauloque Antonio Belhon cellarariljs* ne redigevano una copia conservata senza soluzione di continuità nell'Archivio Capitolare di Napoli sino alla sua ultima registrazione inventariale del 1961.²² Elusa nell'ultimo censimento archivistico curato dal Müller,²³ è stata rinvenuta fortunatamente nella primavera del 2007 e sottoposta dalla Soprintendenza per i Beni Archivistici e Librari di Napoli a un intervento di restauro a causa delle condizioni conservative piuttosto degradate.²⁴

Studiato nel corso del Sei-Settecento,²⁵ il *Chronicon* era stato pubblicato, in forma quasi integrale, a partire dalla metà del XIX secolo²⁶ sino agli anni Trenta del successivo, quando Gennaro Maria Monti²⁷ ne restituì un profilo puntuale. Egli lo descrisse come un fascicolo in pergamena di 44 carte numerate, rilegato con tavolette di legno ricoperte di cuoio, privo di titolo, scritto in caratteri gotici con alcuni *incipit* miniati e contrassegnato dallo stemma capitolare.²⁸ La sigla araldica, unitamente alla raffigurazione di santa Restituta²⁹ con sei canonici genuflessi, dispiegata per l'ampiezza di un'intera pagina, è indice inequivocabile della sua committenza e compilazione da parte del Capitolo della cattedrale fra il 1311, per la citazione tra i territori tradizionalmente annoverati nella Donazione di



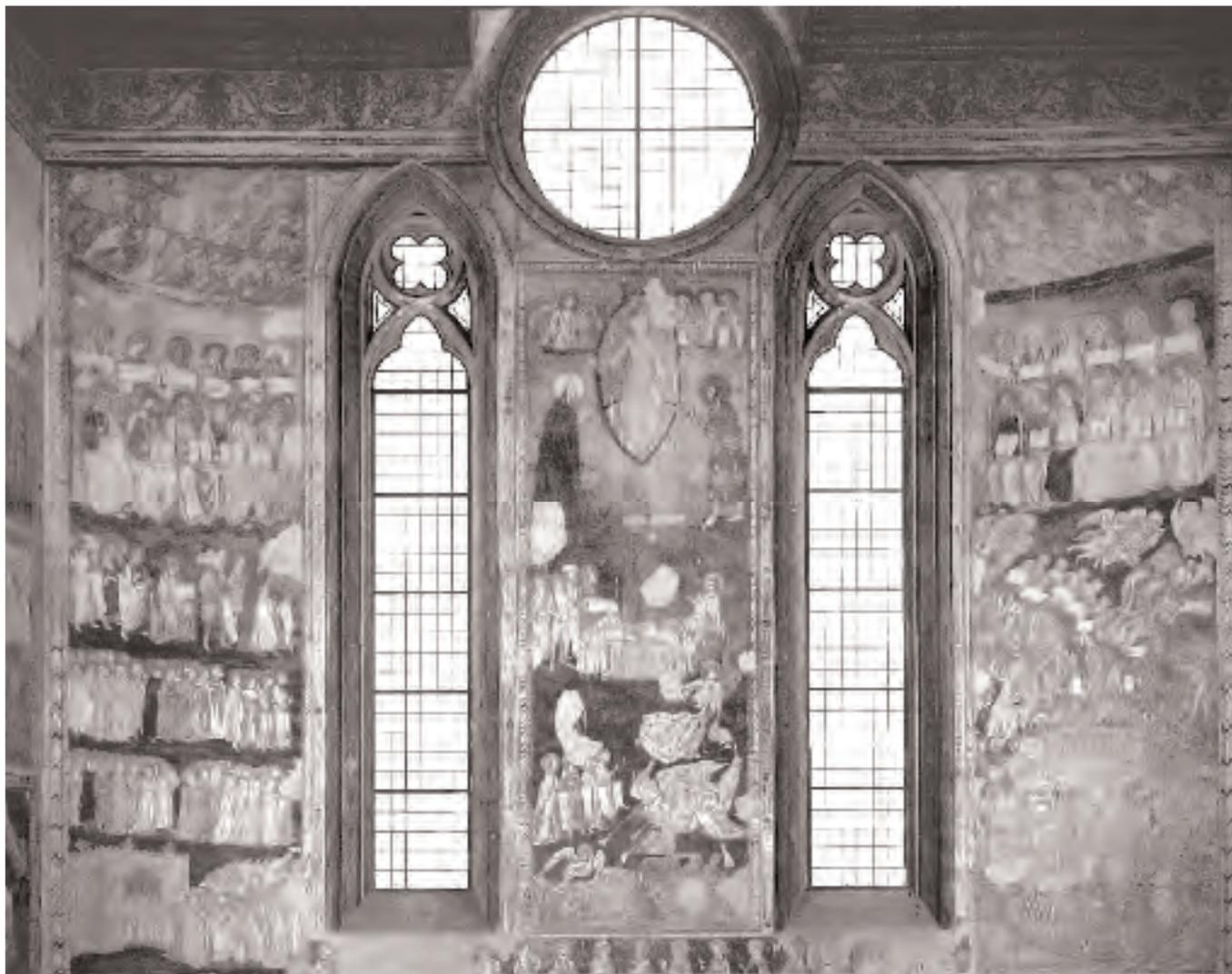
19. Napoli, Santa Maria Donnaregina Vecchia, Storie di santa Caterina, particolare dell'arresto di santa Caterina (foto Soprintendenza P.S.A.D., Napoli).

Costantino della contea di Bertinoro, di cui Roberto d'Angiò assunse in quella data il titolo di vicario ecclesiastico, e il 1337, anno in cui le *Constitutiones* di Giovanni Orsini introdussero una particolare cerimonia liturgica descritta nel *Chronicon*. Il Monti avendone individuato cinque parti ben distinte, una serie di orazioni che dovevano essere recitate dal Capitolo, una scrittura in cinque capitoli su san Pietro e sant'Aspreno, sette lezioni in dedizione della cappella di Santa Maria del Principio, l'ufficiatura con relative notazioni musicali e la *Legenda Sanctae Restitutae Virginis* in nove lezioni, lo definiva «una miscellanea religiosa» a uso liturgico dei canonici, impropriamente detta *Chronicon Ecclesiae Sanctae Mariae de Principio*, oltre che per l'assenza di questo titolo, anche per l'eterogeneità del contenuto che non ha un carattere esclusivamente cronachistico.

Al di là dell'effettiva natura del codice, ai fini del presente studio è utile far riferimento alle lezioni recitate dal Capitolo della cattedrale durante ogni anniversario *In dedicationis Cappellae Sanctae Mariae de Principio*, in quanto presentano un rapporto diretto con gli elementi epigrafici e figurativi del mosaico come già notato, per la prima volta, dal Mazzocchi.³⁰

In particolar modo la *IV lectio*,³¹ quasi volgendo in prosa i versi dell'iscrizione tanto da poterne presumere un'identità di mano, tramanda che l'oratorio di Sant'Aspreno, prima *cellula* di un insediamento cristiano a Napoli, era stato consacrato da papa Silvestro a santuario della *Cappella Sanctae Restitutae*,³² fatta costruire da Costantino e da lui posta sotto la giurisdizione del *Capitulum Ecclesiae neapolitanae* che, formato da 14 membri fra canonici sacerdoti e diaconi prebendati con a capo il cimiliarca, fu istituito dall'imperatore stesso per accrescere l'importanza della Chiesa locale.³³

Il registro di narrazione del testo liturgico, condotto a level-



20. Napoli, Santa Maria Donnaregina Vecchia, Giudizio Universale (foto Pedicini, Napoli).

lo storico, permette una maggiore comprensione di quello del testo epigrafico, in modo da poter riconoscere nella cappella di Santa Maria del Principio il sito in cui sorgeva il primo santuario cristiano di Napoli, cioè l'oratorio di Sant'Aspreno, presso il quale papa Silvestro concesse «*ex apostolica largitione [...] indulgentias perpetuis temporibus duraturas*».³⁴ In rapporto a tale largizione si spiega, ora, l'appellativo *donante* attribuito nell'epigrafe al pontefice, mentre rimane più criptico il valore di *grato*, che Mazzocchi³⁵ ascrive alla riconoscenza per la legendaria donazione costantiniana, ampiamente trattata nel *Chronicon Sanctae Mariae de Principio*.³⁶

L'*hoc templum* fatto edificare da Elena, infine, si deve identificare con la basilica paleocristiana di Santa Restituta, sebbene questa, nel *Chronicon*, sia considerata una fondazione del figlio Costantino. La discrasia fra le due tradizioni, probabilmente, è dovuta al maggior risalto che nel mosaico s'intendeva dare al culto della croce, cui rimanda, oltre il riferimento a Elena, la croce astile di grandi dimensioni sostenuta dalla Madonna e dal Bambino. Questa è caratterizzata da terminazioni trilobe al centro delle quali sono incastonate pietre preziose, decoro ripetuto anche all'incrocio dei bracci, su i cui bordi sono regolarmente distribuiti piccoli grani neri. Peculiarità formali del genere inducono a ipotizzare che possa trattarsi della rappresentazione di un manufatto di oreficeria e più specificamente di una stauroteca in metallo non distante da quelle *crucis*

argenteae cum hasta che i primiceri delle basiliche di San Giovanni Maggiore, San Paolo Maggiore e San Giorgio Maggiore guidati dall'arcivescovo e dal Capitolo, portavano durante la processione dei Vespri di Pasqua dalla cattedrale in Santa Maria Maggiore.³⁷

Quando, sulla base di ciò, si rilegge la notizia della formazione da parte di Costantino di un Capitolo della Chiesa napoletana che riceveva in dono la basilica di Santa Restituta, si giunge a constatazioni di notevole interesse storico.

Le Costituzioni capitolari del 1317, oltre a riorganizzare la liturgia e a riformare alcuni riti relativi alla celebrazione del Divino Ufficio negli anniversari funebri, prevedevano delle vere e proprie normative volte al risanamento del mal costume imperante fra i canonici.³⁸ Si trattava di provvedimenti attraverso cui re Roberto, in collaborazione con l'arcivescovo d'Ormont, riqualificò l'organismo curiale rendendolo suo fedele alleato. Tale strategia, che implicava, evidentemente, il reclutamento di colte schiere ecclesiastiche, gli permise di disegnare una nuova storia della primitiva *Ecclesia Neapolitana* legittimando nel mito costantiniano il peso della sua dominazione.

La progettualità di una stessa mano articolò, dunque, una raffinata corrispondenza fra testo scritto e testo figurativo del nuovo culto, caratterizzato da una forte valenza santuariale, anche grazie al cumulo di indulgenze che questo dava la pos-

sibilità di lucrare. Con la stesura del *Chronicon* da una parte ne definì il dogma, per cui la Vergine era detta del Principio in quanto prima che in ogni altra immagine esposta alla pubblica adorazione della città e dell'Italia intera fu rappresentata in *puerperio*, ovverosia con il Figlio in braccio,³⁹ dall'altra ne istituì la festa da celebrarsi a ogni anniversario della consacrazione dell'altare lei dedicato.⁴⁰ Con il mosaico, infine, ne visualizzò l'icona di riferimento rispetto alla quale intervenne direttamente nella composizione del *titulus*⁴¹ e nelle scelte iconografiche e figurative.

Anche il dato stilistico vale a spia dell'iconicità dell'immagine. Oltre all'immobilismo frontale della posa, i panneggi presentano soluzioni simili a quelle della pittura su tavola nella fitta articolazione di geometrizzanti lumeggiature auree che, colpite dalla luce, creano effetti di luminescente trasfigurazione [1].

A ulteriore conferma di ciò è significativo che il passo iniziale della *I lectio*⁴² faccia riferimento al miracolo del Sacro Volto lateranense. Il racconto è presentato nell'ambito della saga di fondazione della basilica romana, sulla quale, per altro, si plasma quella di Santa Restituta. Si rivendica, in questo modo, alla Madonna del Principio il primato di vera effigie della Madre di Cristo così come l'icona lateranense è il vero volto del Salvatore che, apparso in *muro picto*, campeggiava almeno sin dalla metà del V secolo al centro dell'abside e poi in occasione del rinnovamento tardo duecentesco affidato al Torriti⁴³ vi fu reimpiegato con valore di icona-reliquia⁴⁴ come attestato dall'iscrizione sottostante.⁴⁵

Sussisteva un evidente proposito di assimilazione all'Urbe da parte della Napoli angioina che, nei primi anni del papato avignonese, cercò di guadagnarsi la secolare *leadership* di centro della cristianità occidentale: dal 1313 al 1315 (e poi dal 1317 al 1335), infatti, re Roberto investito della carica di senatore di Roma, guardava a essa come a un modello liturgico-culturale cui attingere con il fine di promuovere un passaggio di testimone alla capitale del suo regno.

Per quanto riguarda la scelta di rappresentare due martiri della tradizione locale come santi tutelari della Madonna del Principio, essa è indicativa da una parte dell'assenza di un'agiografia dinastica angioina agli inizi Trecento⁴⁶ e dall'altra della lungimirante consapevolezza che la riscrittura delle fonti potesse avere un suo valore costitutivo soltanto nel caso in cui si attingesse alle origini del cristianesimo partenopeo.

La presenza di santa Restituta⁴⁷ è dovuta alla dedicazione in suo onore del complesso costantiniano,⁴⁸ dedicazione che avrebbe coinciso, stando alle memorie erudite locali,⁴⁹ con il trasferimento delle sue spoglie nell'absidiola di Santa Maria del Principio al momento dell'*instauratio* amministrativa da parte del Capitolo. La *Legenda Sanctae Restitutae Virginis* che conclude la sezione narrativa del *Chronicon* non fornisce, purtroppo, degli spunti ulteriori per la comprensione del rapporto fra la martire e la Madonna, in quanto si limita a illustrarne la *passio*.

Particolarmente significativo, e per questo non del tutto ovvio, appare il ricorso al san Gennaro. La maggioranza delle fonti tramanda che le sue reliquie tumulate nelle locali catacombe a lui consacrate furono trasportate nell'831 a Benevento e di qui, per motivi sconosciuti, traslate nell'abbazia di Montevergine dove rimasero fino al 1497.⁵⁰ Di contro nella *VII lectio*⁵¹ si legge che anche il suo corpo insieme a quelli di Euticete e Acuzio era stato tumulato in corrispondenza dell'altare di Santa Maria del Principio.⁵² Questa tradizione, discordante rispetto alla principale, doveva essere stata finalizzata dalla corona angioina all'istituzionalizzazione di un nuovo culto cui aveva già contribuito Carlo II d'Angiò con la commissione fra 1304 e 1305 del busto reliquario di San Gennaro.⁵³



21. Napoli, duomo, cappella di San Paolo de Humbertis, *Albero di Jesse*, Santa (foto I.C.C.D., Roma).

Sulla base di quanto sin qui esposto si evince che un intervento di committenza dalla progettualità così articolata costituisca, senza dubbio, il fondamento ideologico di un'operazione di potere per la quale anche la presunta basilica costantiniana di Santa Restituta fu salvata dalla distruzione; pur ridotta nelle sue dimensioni fu trasformata in *Sancta Sanctorum* del duomo angioino che, altrimenti privo di reliquie di fondazione, poteva così vantare un'origine paleocristiana qualificata dal culto di Santa Maria del Principio.⁵⁴

LELLUS DE URBE

L'edizione *Lellus de Urbeveteri* rispetto a *Lellus de Urbe*⁵⁵ sposterebbe, comunque, i termini della questione, cioè implicherebbe una revisione dell'orbita entro cui sembra formarsi e gravitare questo maestro.

La cultura plastico pittorica orvietana agli inizi del XIV secolo, dopo lo spostamento ad Avignone della sede papale, vira verso Siena con Lorenzo Maitani (e/o Maestro Sottile,⁵⁶ cui si collega strettamente la figura del Maestro dei corali di San Lorenzo), Nicola di Nuto e Giovanni di Bonino, che preludono a un repentino quanto stabile aggiornamento martiniano;⁵⁷ non sussiste, dunque, un cavallinismo che giustifichi la chiamata alla corte angioina di marmorari orvietani formati sulla suddetta temperie figurativa, al seguito dei quali è possibile supporre la comparsa a Napoli di Lello.⁵⁸

Pur non addentrandoci in questo complesso e ancora poco esplorato nodo critico, s'intende dimostrare, per rigore filolo-

gico, l'esattezza dell'interpretazione proposta da Ottavio Morisani, poi scomparsa sotto i colpi della più fortunata operazione critica di Ferdinando Bologna.

Impaginata in senso verticale [3], la firma si trova nell'angolo inferiore destro dell'emiciclo absidale. Se il nome si legge distintamente, la parola successiva, al contrario, è caratterizzata da una forte frammentarietà del tessuto musivo: dopo la *V* e la *E* segue una lettera di cui è visibile soltanto l'inizio di un occhiello impostato su un'asta verticale; questa struttura è comune sia alla *P* che alla *R*,⁵⁹ ma la presenza di due sole tessere, per altro riallettate in corrispondenza dell'ansa, non consente di ipotizzare se la parte caduta appartenesse al corpo dell'una o dell'altra. In conclusione del rigo manca, con ogni probabilità, una sola lettera, in quanto l'area grafica sembra essere delimitata dall'andamento verticale della cornice che inquadra il mosaico.⁶⁰ I pochi elementi a disposizione, tuttavia, impediscono di risalire al senso e alla funzione di questa parola.⁶¹

Il successivo *DE*, oltre a non presentare gravi perdite dal punto di vista epigrafico, è centrato perfettamente lungo la sua riga; potrebbe trattarsi, con ogni probabilità, di una particella direzionale, introduttiva di un toponimo.⁶² Nella parola successiva, infatti, non sembra azzardato leggere *Ur[b]/* coerente, da un punto di vista testuale, con la *E* della riga sottostante (*Urbe*): la *U* è pervenuta completamente intatta, la *R*, sebbene lacunosa, è riconoscibile grazie alla presenza della coda; dell'ultimo carattere grafico si conserva soltanto l'occhiello superiore, che, per il forte restringimento dell'ansa, può considerarsi la parte superstita di una *B*.⁶³ Dopo questa lettera non ne seguono delle altre, in quanto di nuovo il tessuto musivo si conclude allineato ai margini della decorazione e alla prima riga dell'iscrizione. La *E* di *Urbe*, quindi, per assenza di spazio, è impaginata nella riga inferiore, in cui è riscontrabile anche una piccola tessera musiva, la quale potrebbe essere, verosimilmente, il frammento di un segno di interpunzione, formato da tre punti disposti a delimitare un triangolo, presente anche al principio del passo esaminato. Il suo impiego è giustificato dal fatto che questa parte dell'iscrizione, appartenendo alla tipologia delle sottoscrizioni attributive, è, secondo regole consuete, separata dal resto del testo.

Sussistono elementi sufficienti per sostenere, con tutte le cautele del caso, la plausibilità dell'edizione *Lellus/ ve[r][.]/ de/ Ur[b]/ e*, sulla base della quale non sembra azzardato affermare che questo maestro sia originario di Roma. Di ciò si ha conferma anche dall'analisi del dato stilistico che descrive il profilo di un artista pienamente informato sulla cultura figurativa romana a cavallo del 1300.

La resa tridimensionale, basandosi sui principi della visione frontale prospettica, evidenzia un atteggiamento di riflessione su quegli stessi problemi di rappresentazione dello spazio pittorico che si affrontavano nei principali cantieri dell'*Urbe*. Se da una parte è assente la complessa sintassi della narrazione cavalliniana,⁶⁴ anche a causa della fissità iconica della scena, dall'altra si riscontra una maggiore vicinanza alla struttura delle absidi torritiane [7].⁶⁵ Come in queste, infatti, anche in quella di Santa Maria del Principio, tracciando idealmente una linea verticale che ne attraversa il centro, si individua un'asse su cui si allineano la Vergine, il Bambino, la colomba dello Spirito Santo, il piccolo padiglione simboleggiante l'Empireo e il Cristo entro clipeo nell'intradosso dell'arcone,⁶⁶ in corrispondenza del quale si ripetono altre quattro volte tondi con busti d'angeli alternati al coroso dispiegarsi di racemi.

Dal momento che lo stesso tessuto ornamentale, seppure in versione aniconica, si trova anche nell'estradosso dell'arco e nell'emiciclo absidale, è possibile considerarlo non semplice cornice, ma ragionata sintassi di inquadramento dell'intera

rappresentazione. Ciò che sinora si configurava quale generico rimando torritiano, diventa citazione diretta del fascione decorativo del mosaico absidale di Santa Maria Maggiore che, in forme più raffinate, presenta il medesimo motivo di ascendenza assiate della figura clipeata associata a ricco fogliame con bordura rossa a finte pietre incastonate [5-6]. La completa sovrapposibilità si realizza, tuttavia, nel confronto con il sistema di incorniciatura realizzato da Filippo Rusuti prima del 1297⁶⁷ nel cavetto di facciata della basilica romana. Rispetto a questo l'ornato napoletano [6] mostra lo stesso schema compositivo, in base al quale la figura clipeata non si sovrappone ma si alterna a campi rettangolari a terminazione curvilinea entro cui si dispiegano cespi d'acanto qui sottoposti, a differenza del classicheggiante naturalismo rusutiano, a un processo di normalizzazione grafica.

Nessuno dei temi lelliani, dunque, è nuovo rispetto al contesto romano che, fungendo da modello, è studiato e reinterpretato secondo una *littera* stilistica personale e riconoscibile la quale, a volte, emergendo in modo più definito, rivendica una certa originalità come nel caso della scelta tipologica del trono. Questo [1], lontano sia dalle edicole cavalliniane transtiberine che dai seggi torritiani,⁶⁸ è formato da un imponente basamento con alle estremità quattro denti sporgenti su cui s'impongono due coppie di colonnine tortili che, staccate dal fondo, suggeriscono la presenza di uno spazio percorribile attraverso la proiezione delle loro ombre, rese con un doppio filare di tessere grigie. L'ampio vano in cui siede la Vergine è delimitato lateralmente da un sistema architravato su cui svettano eleganti cespi d'acanto. Il trono lelliano ribadisce, comunque, il suo stretto ambito di appartenenza attraverso la sigla cosmatesca del partito decorativo, la cui geometrica policromia dispiegata su tutte le superfici e associata al reiterato uso della colonnina tortile, qualifica la struttura come vera e propria riproduzione pittorica degli arredi liturgici prodotti nelle botteghe dei marmorari romani.

L'impaginazione spaziale, al contrario, risente di soluzioni non del tutto coerenti a livello prospettico: il punto di vista dall'alto verso il basso, causando lo slittare delle superfici verso il piano visivo dell'osservatore e l'incongruente scorcio dei laterali e del suppedaneo, disarticola l'insieme che, per questo, non riesce a contenere saldamente la Maestà. L'abitabilità della scena, tuttavia, è salvaguardata dal piano di calpestio disposto su due livelli. Tale articolazione suggerisce una buona idea di profondità accresciuta anche dal fondo oro che, conferendo all'opera nobiltà di impianto, rispetta il genere iconico cui essa si ispira.

La Vergine con Bambino e i due martiri riescono, inoltre, ad annullare l'appiattimento derivato dall'incoerenza del sistema prospettico grazie alla resa scultorea dei loro panneggi. Percorsi da conche d'ombra e indagati con graduali trapassi tonali attraverso cui emergono i corpi sottostanti, sono modellati dal succedersi di profonde pieghe che propagandosi ad andamento falcato nella Madonna e nel san Gennaro e a 'rastrematura di colonna' nella santa Restituta, ricadono a terra formando innaturali motivi virgolettati.

Lellus de Urbe, dunque, appare tanto lontano dal trattamento delle vesti proposto dal Cavallini, quanto a lui assimilabile nello schietto naturalismo fisionomico e nel rilevamento dei piani tattili [8-11]. Identici sono i volumi ovoidali dei volti e le bocche serrate e carnose, identici sono gli occhi grandi e allungati e i setti nasali che proseguono nell'arcata sopraccigliare. E ancora le soluzioni chiaroscurali come la tenue ombreggiatura sotto il labbro inferiore, la linea mandibolare delineata da filari di tessere grigie e le lumeggiature stese a profilatura dei lineamenti.

Rispetto alle limpide e corpose autografie cavalliniane, tut-

tavia, la mano di Lello si esprime con maggiore secchezza sottolineando la stereometria dei volti, la fissità degli sguardi e il guizzare dei colpi di bianco che esaltano l'emergenza plastica di zigomi, naso, fronte, collo e sterno. Questo maggiore linearismo è determinato anche da una diversa posa in opera delle tessere in corrispondenza degli incarnati: la superficie regolare dei mosaici cavalliniani è sostituita da una tessitura piuttosto disomogenea che, disposta in modo curvilineo, indugia caoticamente nella descrizione della dimensione tattile.

Al di là del dato tecnico esecutivo, una simile geometrizzazione delle forme deriva da riflessioni condotte sulle esperienze pittoriche del tardo Duecento romano, fra le quali ha un ruolo di assoluta centralità di nuovo il mosaico di facciata di Santa Maria Maggiore. Al di sotto della fascia firmata da Filippo Rusuti si svolgono le Storie di fondazione della basilica liberiana [12] che, ascritte da un ampio dibattito critico a un periodo compreso fra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo,⁶⁹ mostrano un'impaginazione delle figure, compatta e immobile, assimilabile a quella dei brani lelliani e il medesimo impiego di una linea insistita capace di indugiare nel dettaglio. In particolare, tra gli astanti del Miracolo della neve, il vescovo alle spalle del patrizio Giovanni che veste una casula panneggiata dal fitto succedersi di pieghe spezzate è alla base dell'arcaismo calligrafico di questo maestro.

Pur non sussistendo una vera sovrapposibilità, emerge, però, una matrice comune che nel mosaico napoletano vira verso l'attualità giottesca. Questa si manifesta principalmente nella solidità monumentale dei corpi che affrontano problemi di resa tridimensionale, sebbene – come già detto – non trovino una loro salda collocazione nello spazio e soprattutto non superino l'impressione di statica frontalità. Che si tratti comunque di un'opera che affonda le sue radici di maggiore sperimentazione nella pittura di Giotto è dimostrato dal confronto con le uniche testimonianze musive legate al secondo soggiorno romano del maestro, avvenuto proprio intorno al 1313.⁷⁰ Mi riferisco ai due clipei con busti di angeli, frammenti del mosaico raffigurante la Navicella degli Apostoli, enucleati dalla loro composizione originaria nel 1610 e oggi conservati nelle Grotte Vaticane e nella chiesa di San Pietro Ispano a Boville Ernica.

Messi in relazione agli analoghi soggetti del mosaico di Santa Maria del Principio, si ha la conferma di quanto *Lellus de Urbe* mostri un interesse spiccato e un'approfondita conoscenza del rinnovamento pittorico in atto. Se il tondo napoletano, come motivo ornamentale, ha un suo diretto e fondamentale referente nel tessuto connettivo dei mosaici absidale e di facciata di Santa Maria Maggiore,⁷¹ la sintassi figurativa mutua dall'angelo di Boville Ernica (quello che si è conservato in condizioni di maggiore leggibilità) [13] l'ovale del volto, le sode torniture muscolari, la posa di tre quarti e il dispiegarsi delle ali che quasi incorniciano il grande nimbo. La somiglianza è tale da coinvolgere anche la fisionomica e in particolare la piccola bocca carnosa e l'espressione segnata dal moto verso sinistra delle pupille, così come i dettagli esornativi della lavorazione a filari della capigliatura che, pettinata all'indietro con un sottile fermaglio coronato da pietra almandina, ricade sul collo in una morbida coda.

C'è da aggiungere un'ultima considerazione degna di nota. È stato più volte ribadito da Alessandro Tomei⁷² che la tecnica esecutiva degli angeli della Navicella è analoga a quella utilizzata da Pietro Cavallini per esempio nel ciclo transtiberino, tanto da poter riconoscere nel maestro romano e nella sua bottega gli esecutori materiali di un'opera progettata da Giotto.

Agli inizi del Trecento la padronanza del *medium* musivo, dunque, è esito di derivazione della scuola romana di fine XIII secolo e di ciò si ha conferma anche dal *milieu* artistico angioi-

no in cui non c'è nessun'altra maestranza, al di fuori di quella cavalliniana, in grado di padroneggiarlo, come dimostra anche il suo scarso impiego, tanto che il mosaico di Santa Maria del Principio si configura come un *unicum*.

Ne consegue che la via attraverso la quale *Lellus de Urbe* sia giunto a Napoli sia la medesima percorsa da Pietro Cavallini e che quindi i suoi esordi in città debbano legarsi a Santa Maria Donnaregina,⁷³ l'altra importante chiesa regia edificata a partire dal 1298 per iniziativa di Maria d'Ungheria.⁷⁴

Appare, tuttavia, difficile, data la natura stessa del suo programma decorativo, poter suddividere le singole spettanze in quanto è stato più volte dimostrato⁷⁵ che nella realizzazione delle scene furono spesso impegnati aiuti diversi fra loro per resa espressiva e che soprattutto si dovette fare un uso ampio e articolato di cartoni e modelli preventivamente eseguiti dal *caput magister*.

Alcuni brani, però, sono segnati in modo netto da individualità emergenti, come nel caso della parete destra del coro dove si riconosce la presenza di Lello in corrispondenza delle Storie di santa Caterina d'Alessandria e di sant'Agnese che mostrano la medesima sintassi spaziale e la medesima caratterizzazione dei personaggi dei suoi soggetti autografi.

Il primo aspetto è ben esemplificato dal ciclo di santa Caterina e in particolare dalla scena della Disputa con i filosofi [14] che, pur svolgendosi all'interno di una scatola spaziale, non si sottrae all'effetto di slittamento dei piani dovuto all'assenza di profondità prospettica della volta a botte cassettonata. La dentellatura posta a cerniera fra copertura e parete di fondo riesce, tuttavia, a bloccare lo squadramento dell'intera struttura marcando la convergenza delle linee di fuga che, sebbene non tendano in modo coerente, creano comunque la percezione di un unico punto di vista.

La visione in tralice è riproposta nel Martirio dei filosofi convertiti [15], in cui il calderone inquadrato dall'alto e colmo di piccole teste si ribalta sul piano dell'osservatore portando con sé gli astanti disposti all'esterno e gli angeli che lo sorvolano.

Una maggiore organicità dello spazio si registra, al contrario, negli episodi dedicati a sant'Agnese in quanto il nucleo narrativo è contenuto da quinte architettoniche che, poste ai lati, sono viste di scorcio; sino a un vero e proprio cambiamento del tono generale della rappresentazione nella parete sinistra del coro occupata dal ciclo cristologico e dalla Leggenda di santa Elisabetta di Turingia, dove non è riconoscibile l'attività di quella parte di *équipe* cui aderisce Lello. Lo iato con ciò che precede si coglie analizzando gli interni abitati saldamente tridimensionali e costruiti in corretta prospettiva ribassata dell'Incredulità di san Tommaso o del Matrimonio di santa Elisabetta [16, 18], i quali rivelano un pieno aggiornamento sulla 'misura ritrovata' giottesca.

I confronti più stringenti intercorrono, tuttavia, fra le tipologie dei personaggi che in molti casi si configurano come delle vere e proprie citazioni dei soggetti musivi. Ne sono prova evidente oltre ai dettagli fisionomici (ovali allungati, piccole bocche dalle labbra turgide, nasi dritti e grandi occhi a mandorla), la fattura dei capelli, l'ampia aureola che diparte dalla base del collo, l'incidenza calligrafica del panneggio che s'increspa in rigide pieghe triangolari, a conferma di quanto un simile trattamento sia qualificante dello stile lelliano. Analoghe tecniche di lumeggiatura sbalzano le arcate sopraccigliari, i setti nasali, i colli e gli sterni, come pure le zone di chiaroscuro modellano i piani facciali ripetendo secondo una medesima indagine tonale lievi ombreggiature fra labbro inferiore e mento, fra labbro superiore e narici, fra contorno del viso e collo.⁷⁶

La peculiarità che conduce al definitivo riconoscimento della stessa mano nei due contesti pittorici è, però, il ricorrere

sistematico di difficoltà disegnative che si esplicano in particolare modo nel profilo dei volti. Eccessivamente bombati, questi subiscono una lieve deformazione in corrispondenza del lato scorciato e s'innestano su colli rigidamente protesi in avanti compromettendo il complessivo bilanciamento della figura.

A titolo esemplificativo basti notare che le sante, Caterina e Agnese, sono virtualmente sovrapponibili a santa Restituta oltre che per le suddette analogie esecutive anche per aspetti formali come i modelli degli abiti e le capigliature raccolte a ciocche [10, 19].

Le stesse considerazioni possono essere estese alle figure che affollano un po' confusamente il Giudizio Universale in controfacciata [20]: dai santi vescovi alle elette, dalle schiere angeliche ai busti di sante disposti lungo il bordo inferiore della visione apocalittica, si assiste a una ripetitività di modelli in stretto rapporto di derivazione dall'autografia lelliana. Questa emerge ancor più nettamente nel profeta in trono al centro del registro sottostante al consesso divino, il quale a differenza di tutti gli altri personaggi assisi è caratterizzato da un trattamento del panneggio in senso molto più linearistico. Il serrato susseguirsi di grinze che dalle ginocchia scendendo giù sino ai piedi si contorcono in taglienti dilatazioni, ripropone l'effetto plastico volumetrico del manto di Santa Maria del Principio.

Senza voler entrare nel dibattito complessivo su Donna-regina, noto e troppo vasto perché se ne possa dar qui un pur sommario resoconto, è doveroso sottolineare che la partecipazione di *Lellus de Urbe* alla campagna decorativa aggiunge conferme circa le posizioni critiche che vi riconoscono un diffuso cavallinismo.⁷⁷ Ciò appare ancor più significativo se messo in relazione a una recente proposta⁷⁸ che, puntualizzando il profilo di questa maestranza, le assegna l'Albero di Jesse dipinto fra il 1308 e il 1320 sulla controfacciata della cappella di San Paolo de Humbertis in duomo e riferito tradizionalmente a Lello [17]. I confronti stilistici individuati parlano un linguaggio che, dal preponderante sostrato cavalliniano, si aggiorna sulla conoscenza della pittura giottesca assisiata, producendo nel giro del primo ventennio del XIV secolo un nuovo esito definito 'napoletano'.

Sulla comprensione della portata dell'intervento lelliano nel cantiere della cappella paolina si attesta la possibilità di definire il ruolo di questo maestro nell'ambito della bottega in cui è attivo.

Rispetto alla sua sigla stilistica, diversa appare l'organizzazione degli spazi e delle masse che annulla qualsiasi principio di paratassi nel passaggio dall'andamento orizzontale delle fronde a quello verticale del fusto. L'eterogeneità delle pose, unitamente all'uniformità di stesura della pellicola pittorica, contribuisce a creare la sensazione di naturale convergenza dei profeti verso i re di Giuda e di questi verso la mandorla del Cristo che, controbilanciata alla base dal monumentale Jesse, costituisce il punto d'arresto di un vero e proprio moto interno.

Il plastico inserimento di queste figure tra i rami dell'albero

con i loro panneggi morbidi e lanosi segna una crasi rispetto alla rigida rappresentazione dei cicli agiografici e della scena musiva, saldamente ancorati ai principi della visione frontale prospettica.

Malgrado le indiscutibili distanze di grammatica figurativa il riferimento all'autografia di Lello trova indubbi punti di sostegno nella sovrapponibilità di alcuni elementi stilistici che, già individuati dalla letteratura precedente, costituivano i denominatori comuni del suo *corpus* delle opere.

Speculare alla Madonna del Principio, anche la Vergine basilissa della genealogia cristologica presenta la stessa impostazione monumentale unita a un sicuro ed elegante *ductus* pittorico che insieme a una radicale identità di scelte iconografiche e fisionomiche⁷⁹ non sembra lasciar adito a dubbi della sua ascrivibilità a *Lellus de Urbe*.

La certezza del riferimento è determinata, inoltre, dal riproporsi dei soliti errori esecutivi sia nella resa dei volti di profilo che nello sbilanciamento in avanti dei corpi. Questi aspetti riguardano soprattutto le tre sante [21] che irrompono tra le iconografie piuttosto ripetitive di vecchi barbuti e giovani imberbi.

Accanto a una modernissima concezione spaziale che impagina il santo frutto con padronanza giottesca della resa prospettica emerge, in alcuni brani, una *littera* pittorica più linearistica e arcaica che sigla le caratterizzazioni espressive e il trattamento chiaroscurale degli incarnati e dei panneggi.

Ciò lascia presupporre che convivano due principali personalità: all'una cui è affidata l'idea generale della scena, si affianca, in posizione subordinata, l'altra preposta alla realizzazione di alcune figure, in particolare quelle femminili e angeliche.

Dal quadro che ne risulta si desume il profilo di un'articolata bottega che gravita fra i due cantieri angioini più importanti del tempo. Qui matura l'arte di *Lellus de Urbe*, il cui nome cessa di essere etichetta critica priva di una propria dimensione storicistica.

La retrodatazione dei suddetti episodi artistici, ascrivibili tra l'inizio e la fine del secondo decennio del Trecento, permette di delineare il momento di formazione di questo maestro che esordendo in un'impresa di ampio respiro come quella di Santa Maria Donnaregina riscuote un buon consenso al punto da essergli affidata l'esecuzione di un'opera individuale. Di certo non è l'erede unico alla guida dell'accresciuta colleganza cavalliniana, ma condivide questo ruolo quanto meno con un altro maestro che, responsabile delle più aggiornate aperture alla lezione giottesca, ha una posizione di *leadership* nella chiesa di Maria d'Ungheria e nella progettazione compositiva dell'Albero di Jesse in duomo.

Si potrebbe essere tentati di riassorbire nella maturità di Lello questa seconda figura, ma a quel punto il percorso disegnato dalle testimonianze pittoriche, riconducibili tutte al primo quarto del XIV secolo, non sarebbe più coerente a causa dei pochi anni che intercorrono fra di esse⁸⁰ e che non giustificano così rilevanti distanze di grammatica figurativa.

NOTE

Il presente studio è tratto dalla mia tesi di laurea dal titolo Lellus de Urbe discussa nell'a.a. 2002-2003 presso l'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara sotto la guida del prof. Alessandro Tomei e del prof. Gaetano Curzi. A loro va un profondo ringraziamento per aver sostenuto con preziosi insegnamenti e costante disponibilità l'evolversi della ricerca. Ringrazio, inoltre, in particolare il prof. Pio Francesco Pistilli e tutti coloro che con numerosi suggerimenti hanno contribuito alla lettura di specifici aspetti dell'indagine: prof.ssa Rossella Bianchi, dott. Stefano Riccioni, dott.ssa Stefania Paone.

* Quando questo articolo era in fase di pubblicazione, ho assistito a un intervento che la prof.ssa Vinni Lucherini ha tenuto sul mosaico di Santa Maria del Principio alla *Trobada Internacional "El Trecento en obres"* (Barcelona, Departament d'història de l'art, Universitat de Barcelona, 2-6 de maig 2007), intitolato *1313-1320: il cosiddetto Lello da Orvieto, mosaicista e pittore a Napoli tra committenza episcopale e committenza canonica*.

La relazione della Lucherini prende avvio dalla lettura dell'apparato epigrafico nell'ambito del quale la studiosa (sulla scia di quanto aveva già avanzato sinteticamente in altre sedi) propone la medesima interpretazione della data e della firma del maestro. Rispetto a quest'ultimo

riferimento, tuttavia aggiunge dati documentari che inducono a riflettere sull'effettiva esistenza della sottoscrizione attribuita sin dal momento in cui fu realizzata l'opera. La Lucherini mette, poi, in relazione i versi del *titulus* dedicatorio compreso nell'iscrizione con il testo del *Chronicon Sanctae Mariae de Principio* ipotizzando che abbiano un'origine comune e identificandone gli autori nei membri del Capitolo, considerati, anche, committenti della decorazione musiva.

¹ L'epigrafe trascritta copiosamente a partire dalla storiografia erudita napoletana seicentesca in B. CHIOCCARELLO, *Antistitium praclarissimae neapolitanae ecclesiae catalogus ab apostolorum temporibus ad hanc usque nostram aetatem et ad annum MDCXLIII*, Neapoli 1643, p. 31; A. CARACCIOLIO, *De Sacris Ecclesiae Neapolitanae Monumentis. Liber singularis*, Neapoli 1645, pp. 290-291; G.A. SUMMONTE, *Historia della Città e Regno di Napoli*, Napoli 1601-1602 (ed. consult. Napoli 1693, II, pp. 46, 48); C. CELANO, *Notizie del bello e dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli 1692 (3 ed., Napoli 1758, p.103); A.S. MAZZOCCHI, *Dissertatio historica de Cathedralis Ecclesiae Neapolitanae semper unicae variis diverso tempore vicibus*, Neapoli 1751, p. 75; G. SIGISMONDO, *Napoli e i suoi borghi*, I, Napoli 1788, p. 22; L. PARASCANDOLO, *Memorie storiche critiche diplomatiche della Chiesa di Napoli*, Napoli 1849, III, p. 114, e recentemente da V. LUCHERINI, *Tombe di re vescovi e santi nella Cattedrale di Napoli: memoria liturgica e memoria profana*, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, «Atti del Convegno internazionale di studi di Parma, 20-24 settembre 2005», a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 679-690: 690, nota 61, non è stata mai oggetto di una traduzione integrale. In questa sede si tenta di restituirla nel modo più fedele possibile, nonostante le difficili condizioni di leggibilità del tessuto musivo: «San Gennaro. Dopo che Dio, luce immensa, discese nelle profondità, compiuti e trascorsi trecento anni, la santa e nobile Elena eresse questo tempio. S. Restituta. Questa opera fece Lello [...] da [...]. Il beato Papa Silvestro riconoscente (e) donante. Qui con benevolenza è concessa quanto grande indulgenza, appena ciascuno la chieda. Il clero napoletano già instauratore nel [...]».

² F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, Roma 1969, pp. 126-132.

³ O. MORISANI, *Pittura del Trecento in Napoli*, Napoli 1947, pp. 48-49 e nota 8; ID., *L'Arte di Napoli nell'età angioina*, in *Storia di Napoli*, III, Cava dei Tirreni 1969, p. 610. La proposta di questo studioso è accolta anche da P. TOESCA, *Storia dell'Arte italiana. Il Trecento*, Torino 1951, p. 686.

⁴ L'indicazione cronologica del 1313 sostenuta dalla critica contemporanea soltanto da G. VITOLO, *Esperienze religiose nella Napoli dei secoli XII-XIV*, in *Medioevo Mezzogiorno Mediterraneo. Studi in onore di Mario Del Treppo*, Napoli 2000, I, pp. 3-34: 16 e da LUCHERINI, *Recensione: Il Duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina*, a cura di S. Romano e N. Bock, Napoli 2002, «Napoli Nobilissima», s. V, I-II (2004), pp. 74-77; EAD., *Tombe*, p. 687, era già stata attestata dalla letteratura erudita napoletana: MAZZOCCHI, *Dissertatio*, p. 74; G. SPARANO, *Memorie storiche per illustrare gli atti della S. napoletana chiesa e gli atti della congregazione delle apostoliche missioni eretta nel Duomo della medesima*, Napoli 1768, p. 210; PARASCANDOLO, *Memorie*, p. 113; D.M. ZIGARELLI, *Biografie dei vescovi e arcivescovi della Chiesa di Napoli con una descrizione del clero, della Cattedrale, della Basilica di Santa Restituta e della Cappella del tesoro di San Gennaro*, Napoli 1861, p. 401.

⁵ F. BOLOGNA, *Un'aggiunta a Lello da Orvieto*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, pp. 47-52.

⁶ P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986, pp. 266-272; ID., *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel Meridione*, in *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, pp. 479-481; ID., *Lello da Orvieto*, in *Opere d'arte nel Palazzo Arcivescovile di Napoli*, Napoli 1990, p. 42; ID., *La peinture à Naples, de Charles I à Robert d'Anjou*, in *L'Europe des Anjou: aventure des Princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, cat. della mostra (Fontevraud, 15 jun-16 september 2001), Paris 2001, pp. 105-121.

⁷ G. MATTHIAE, F. GANDOLFO, *Pittura romana del Medioevo - aggiornamento*, Roma 1988, p. 335.

⁸ S. ROMANO, *I cicli a fresco di Sant'Agnese fuori le mura*, in *Fragmenta picta, affreschi e mosaici del Medioevo romano*, cat. della mostra (Roma, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990), Roma 1989, pp. 245-258.

⁹ EAD., *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992, pp. 113-118; EAD., *Die Bischöfe von Neapel als Auftraggeber: zum Bild des Humbert d'Ormont*, in *Medien der Macht: Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, «Akten der internationalen Tagung in Liebighaus- Museum Alter Plastik (Frankfurt am Main, 21-23 nov. 1997)», a cura di T. Michalsky, Berlin 2001, pp. 191-224; EAD., *La Cattedrale di Napoli, i vescovi e l'immagine. Una storia di lunga durata*, 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 N. Bock e S. Romano, Napoli 2002, pp. 7-20.

¹⁰ M. RIGHETTI, *Una nuova testimonianza della Fossanova duecentesca e il suo contributo alla storia del chiostro*, in *De Lapidibus sententiae: scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco, Padova 2002, pp. 363-372.

¹¹ Ulteriori revisioni dell'attività e del catalogo di Lello da Orvieto sono state proposte da C. GUGLIELMI FALDI, s.v. *Pietro Cavallini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXII, Roma 1979, pp. 775-784 e da M. BOSKOVITS, *Proposte (e conferme) per Pietro Cavallini*, in *Roma anno 1300*, «Atti della IV settimana di studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (Roma 19-24 maggio 1980)», a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 297-315.

¹² Per la problematica questione relativa al doppio impianto basilicale di IV-V secolo, v. C. BRUZELIUS, *Ipotesi e proposte sulla costruzione del Duomo di Napoli*, in *Il Duomo*, pp. 119-131; EAD., «Le pietre sono parole»: *Charles II d'Anjou, Filippo Minutolo et la cathédrale angevine de Naples*, in *Le monde des cathédrales*, a cura di R. Recht, Parigi 2003, pp. 145-189; EAD., *Le pietre di Napoli: l'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343* (ed. inglese, *The stones of Naples: Church building in Angevine Italy, 1266-1343*, New Haven and London 2004), Roma 2005, pp. 94-113; V. LUCHERINI, *L'invenzione di una tradizione storiografica: le due Cattedrali di Napoli*, «Prospettiva», CXIII-CXIV (2004), pp. 2-31; EAD., *Recensione*, pp. 75-76; EAD., *Ebdomadari versus canonici: gli istituti clericali, il potere ecclesiale e la topografia medievale del complesso episcopale di Napoli*, «Annuario de Estudios Medievales», XXXVI (2006), 2, pp. 613-649; EAD., *Tombe*, pp. 685, 687 nota 1, 690 nota 56; EAD., *La Cappella di San Ludovico nella Cattedrale di Napoli, le sepolture dei sovrani angioini, le due statue dei re e gli errori della tradizione storiografica moderna*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXX (2007), 1, pp. 1-22; EAD., *L'architettura della cattedrale di Napoli nell'alto medioevo: lo sguardo verso Roma del vescovo-duca Stefano II (766-794)*, in *Elites and architecture in the Middle Ages*, «8^e riunione del Comitato Internazionale per il Corpus delle Chiese Altomedievali», «Hortus artium medievalium: Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages», XIII (2007), 1, pp. 51-73. Non condivisibile la tesi sostenuta da BRUZELIUS (*Ipotesi*, p. 127; EAD., *Le Pietre*, pp. 94-113) e ripresa da LUCHERINI (*Recensione*, p. 75; EAD., 1313-1320..., in corso di stampa) secondo cui la basilica di Santa Restituta scampò la distruzione per ospitare le spoglie dell'eremita Nicolò che, indebitamente ucciso nel 1310, era molto venerato dalla regina Maria d'Ungheria e dall'arcivescovo d'Ormont. Come si tenterà di dimostrare il santuario costantiniano sopravvisse perché in esso i sovrani angioini e i loro *entourages* ecclesiastici riconobbero le radici della cristianità partenopea.

¹³ V. nota 4.

¹⁴ L'identificazione del *clerus Parthenopensis* con il Capitolo della cattedrale è sostenuta da MAZZOCCHI, *Dissertatio*, pp. 77-85; PARASCANDOLO, *Memorie*, p. 114; SPARANO, *Memorie*, p. 210; ZIGARELLI, *Biografie*, p. 401.

¹⁵ Nobile prelado francese di origine borgognona giunto a Napoli al seguito di Carlo I, inizia a ricevere importanti incarichi durante il regno di Carlo II da collettore di decime in Terra di Lavoro a canonico diacono napoletano con il titolo di abate prima di Santa Maria in Piazza e poi nel 1288 di San Giorgio Maggiore. Una bolla papale del 17 marzo 1308 conferma la sua elezione ad arcivescovo di Napoli, carica

che ricoprirà sino al 1320, anno della sua morte. Il riconoscimento della fedeltà alla corona angioina giunge nel 1318, quando re Roberto, dovendosi recare ad Avignone, lo nomina consigliere particolare del primogenito Carlo duca di Calabria, viceregente del regno. Nello stesso anno Giovanni XXII lo sceglie come commissario apostolico insieme ad Angelo dei Tignosi vescovo di Viterbo e Toscana, suo vicario in Roma, e a Pandolfo Savelli, protonotario apostolico, per la compilazione del processo di canonizzazione di san Tommaso d'Aquino. Colto dalla morte, non può portare a termine l'incarico che segna, comunque, un importante attestato della sua statura ecclesiastica da parte della curia pontificia. Per la ricostruzione storica di questa figura, v. P. LEONE DE CASTRIS, *Scheda nr. 25*, in *Restituzioni 2008: tesori d'arte restaurati*, 14° ed., cat. della mostra, a cura di C. Bertelli, Venezia 2008, pp. 214-219. Fra le voci della letteratura erudita citate rivestono particolare importanza: D. AMBRASI, *La vita religiosa*, in *Storia di Napoli*, III, Cava dei Tirreni 1969, p. 448; ROMANO, *Die Bischöfe*, pp. 191-224; EAD, *La Cattedrale*, pp. 7-20, è utile far riferimento alla storiografia erudita v. CHIOCCARELLO, *Antistitum*, pp. 197-203; F. UGHELLI, *Italia Sacra sive De Episcopis Italiae*, VI, Venetiis 1720 (ed. anast. Bologna 1973), pp. 120-122; SPARANO, *Memorie*, pp. 210-211; PARASCANDOLO, *Memorie*, pp. 110-117; ZIGARELLI, *Biografie*, pp. 68-69. V. inoltre C. D'ALBERTO, *Scheda nr. 74*, in *Giotto e il Trecento. Il più sovrano maestro stato in dipintura*, cat. della mostra (Roma 2009), a cura di A. Tomei, Milano 2009, pp. 229-230.

¹⁶ MAZZOCCHI, *Dissertatio*, pp. 77-80; SPARANO, *Memorie*, pp. 210-211; PARASCANDOLO, *Memorie*, p. 114.

¹⁷ MAZZOCCHI, *Dissertatio*, p. 80, trae questa accezione da CH. DU FRESNE SIEUR DU CANGE, *Glossarium Mediae et Infimae latinitatis*, editio nova aucta pluribus verbis aliorum scriptorum a L. Favre, IV, Graz 1954, p. 382.

¹⁸ MAZZOCCHI, *Dissertatio*, p. 83.

¹⁹ Per un quadro di riferimento v. A. TOMEI, *Roma senza papa: artisti, botteghe, committenti tra Napoli e la Francia*, in *Roma, Napoli, Avignone*, a cura di A. Tomei, Torino 1996, pp. 13-53.

²⁰ Il testo tramandato integralmente da MAZZOCCHI, *Dissertatio*, pp. 148-154 è commentato poi dall'erudizione tardo settecentesca e ottocentesca v. SPARANO, *Memorie*, pp. 210-211; PARASCANDOLO, *Memorie*, p. 115.

²¹ MAZZOCCHI, *Dissertatio*, pp. 64-72, 77-78, 116, 228-233.

²² A. CASERTA, *Archivi Ecclesiastici di Napoli*, Napoli 1961, p. 34 e nota 11.

²³ *L'Archivio Capitolare di Napoli. Inventari e Regesti*, a cura di G. Müller, Napoli 1996.

²⁴ Ringrazio a questo proposito Padre Illibato dell'Archivio Storico diocesano di Napoli e la dott.ssa Carnevale della Soprintendenza per i Beni archivistici e librari di Napoli che mi hanno permesso di prendere in visione il codice prima che fosse destinato all'intervento di restauro.

²⁵ C. D'ENGENIO CARACCILO, *Napoli Sacra*, Napoli 1623, pp. 11-14; CARACCILO, *De Sacris*, pp. 290-291; CHIOCCARELLO, *Antistitum*, p. 201; MAZZOCCHI, *Dissertatio*, pp. 64-72, 77-78, 116, 228-233; ID., *De sanctorum neapolitanae Ecclesiae Episcoporum cultu*, Napoli 1753, p. 203; B. SERSALE, *Discorso storico della cappella de' signori Minutolo col titolo di S. Pietro apostolo e di S. Anastasia martire dentro il Duomo di Napoli*, Napoli 1745 (ed. consult., 2 ed. Napoli 1778, p. 26); C. DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli Sacra del D'Engenio*, a cura di F. Aceto, I, Napoli 1977, pp. 123-125.

²⁶ A. FERRIGNI, *Alcuni frammenti di un'antica Cronaca di Santa Maria del Principio*, «La Scienza e la Fede», I (1841), 12, pp. 401-416; PARASCANDOLO, *Memorie*, II, pp. 211-215; N. SANTAMARIA, *Historia Collegii Patrum Canonice Metrop. Ecclesiae Neapolitanae*, Napoli 1900, pp. 37-45, 63-65; E. TARALLO, *Alla ricerca della Stefania: basilica cristiana sorta in Napoli nella regione dell'Episcopio ai primi del VI secolo*, estratto da «Rivista di Scienze e lettere», s. III, V-VI (1931), pp. 1-42.

²⁷ G.M. MONTI, *Il cosiddetto Chronicon di Santa Maria del Principio, fonte della Chronaca di Partenope*, «Annali del seminario giuridico, economico della R. Università di Bari», II (1933), pp. 119-147.

²⁸ La presenza dello stemma come attestazione di possesso del manoscritto, peculiarità della produzione libraria francese fin dal XIII secolo, è introdotta in Italia a partire dal secolo successivo in F. MANZARI, *La miniatura ad Avignone al tempo dei Papi (1310-1410)*, Modena 2006, p. 59.

²⁹ Soggetto identificato da MONTI, *Il cosiddetto*, p. 121 con santa Restituta, da CASERTA, *Archivi*, p. 34 con la Vergine.

³⁰ MAZZOCCHI, *Dissertatio*, pp. 75-78, per spiegare il significato di alcune espressioni contenute nell'epigrafe musiva le mette in relazione con passi del *Chronicon Sanctae Mariae de Principio*; PARASCANDOLO, *Memorie*, p. 114, nota 3, inoltre, afferma che «chi dettò cotali versi, seguì in ogni parte le tradizioni contenute nella Cronaca di S. Maria del Principio».

³¹ Tutti i passi del *Chronicon* riportati qui di seguito citano la versione del testo, con abbreviature sciolte, tramandata dalla copia cinquecentesca.

Così recita la IV lectio (cc. 5v-6r): «*Erat et enim prope dictam cappellam sancti ioannis. et prope porticum dicti palatij episcopalis dom(in)u(n)cula sive cellula cum oratorio et altari. Ubi dum vixit sanctus Aspren et illa sancta vetula Candida celibe(m) vitam duxit. Quod oratorium propter devotionem ipsius sancte vetule q(uae) primo inter neapolitanas amore illustrata divino purificari sacro baptismate meruit. et santificari ad oratione(m) populus frequentabat. In quo beatus papa silvester prefatus una cum predicto imperatore convenit. et pre devozione pluries celebravit. Ob q(uo)d dictus papa Silvester. tum propria motus devotione. tum ut eius presentie in urbe Neapolitana et celebrationis sue in dicto altari honorificentius agatur memoria. tum etiam ut fidelis populus ad dictum oratorium in effundendis deo p(re)cibus devotius et copiosius conveniret. ex apostolica largitione multa spiritualia stipendia et dona ac indulgentias concessit perpetuis temporibus duraturas. Oratorium enim et locus ille sanctus est. illud scilicet altare et locus intus Cappellam sancte Restitute. ubi nunc sancta Maria de principio. Qua(m) quidem cappellam sancte restitute construi etiam et edificari fecit dictus imperator qui ex devotione quam habebat ad dictam beatam virginem restitutam quae proximis diebus clauerat miraculis multis et gloriosis dictam cappellam donavit capitulo ecclesie neapolitane. q(uo)d tunc erat et eius commisit regimini. et maxime dicto cimiliarche. et canonicis sacerdotibus et diaconibus prebendatis qui non numero quatordecim(m) erant plures. ut plura in strumenta testantur: et in legenda beatj athenasj enarratur».*

³² In realtà si allude alla basilica paleocristiana di Santa Restituta, qui definita cappella in quanto ridotta a braccio laterale del nuovo duomo angioino.

³³ Nella II lectio si parla di donazioni elargite da Costantino al Capitolo Cattedrale al fine di rafforzarne l'alleanza: «[...] *faciendo institui per sanctum Cosmum canonicos sacerdotes septem et alios septem dyaconos prebendatos, quibus predia et possessiones Imperator ipse donavit*» (c. 5v).

³⁴ V. c. 5v.

³⁵ MAZZOCCHI, *Dissertatio*, p. 76.

³⁶ V. c. 4v.

³⁷ Per un approfondimento di questo tema v. G. VITOLO, *Santità, culti e strutture socio-politiche*, in *Pellegrinaggi e itinerari dei santi nel Mezzogiorno medievale*, a cura di G. Vitolo, Napoli 1999, pp. 25-38; ID., *Esperienze religiose nella Napoli dei secoli XII-XIV*, in *Medioevo Mezzogiorno Mediterraneo. Studi in onore di Mario Del Treppo*, Napoli 2000, I, pp. 3-34; ID., *Culto della croce e identità cittadina*, «Napoli Nobilissima», s. V, I (2000), 3-4, pp. 81-96.

³⁸ V. nota 19.

³⁹ Cfr. la V lectio (c. 6r) che recita: «*Sed quare Sancta Maria de principio dicatur. ratio est. q(ui)a in ibi primo constructa et effigiata fuit incarnata beate marie virginis ymago in puerperio antequ(am) in aliqua pa(r)te civitatis. vel forte italie. Et ex hijs duabus causis. non mirum est si ibi est magna devotio populi et concursus cotidie. nec indebite agitur. si in ibi anachorite mulieres recluse inhabitant. Q(ue) illic illa sancta vetula Candida in servitio dei iuxta dictam ecclesiam et palatium dictj antistis Aspren vitam finivit. cuius quidem vetule candidae corpus ablatum abinde post tempora extitit. et in ecclesia beati Andree apostoli olim edificata et dotata per prefatum Constantinum. ut scribitur. fuit traditum sepulture,*

reconditum quide(m) in mormoreo quodam mauseolo subscripto eius epitaphio et in versibus redimito».

È importante rilevare che la Vergine è detta del Principio per due ragioni – «*hiis duabus causis*» –: l'una perché prima immagine mariana esposta al culto dei fedeli, l'altra è di più difficile definizione. Secondo ROMANO, *La Cattedrale di Napoli*, p. 14, per il fatto di essere pensata incinta, ma l'espressione latina in *puerperio* si riferisce all'effettiva nascita del Figlio che per altro è presente nella rappresentazione (v. DU CANGE, *Glossarium*, VI, p. 559; A. FORCELLINI, *Lexicon totius latinitatis*, II ed. anast., Bologna MCMLXVIII, p. 959).

⁴⁰ L'istituzione di questa festa è fissata all'8 gennaio di un non ben specificato anno stando a quanto tramanda CHIOCCARELLO, *Antistitium*, p. 91 che trae la notizia da «*vetusto anniversariorum libro Capituli maioris Neapolitanae ecclesiae*». MAZZOCCHI, *Dissertatio*, p. 84 commenta sulla base di ciò che la consacrazione dell'altare avvenne agli inizi del XIV secolo considerando come *post quem* la data di esecuzione del mosaico di Santa Maria del Principio.

Nell'ambito della critica contemporanea anche VITOLO (*Esperienze*, p. 16) sostiene che suddetta consacrazione, sebbene non attestata prima del 1320, risalga al 1311-1313, ovverosia agli anni cui si ascrive la parte più antica del *Chronicon*.

⁴¹ V. nota 28.

⁴² «*(Constantinus imperator) fecit construi intra suum lateranense palatium ecclesiam salvatoris que nunc dicitur Sanctus Joannes ad Lateranum qua(m) in toto orbe matrem ecclesiar(um) omnium esse censuit nominam(n)dam. Qua(m) quidem ecclesiam predictus sanctus papa silvester sollempniter consecravit: que dedicatio Salvatoris dicitur. Cuius consecrationis tempore ymago Salvatoris non opere: sed divino tunc primum omni populo romano in muro picta apparuit. quosque hodie manet*» (c. 4v).

⁴³ Per un completo quadro di riferimento rimando a A. TOMEI, *Jacobus Torriti pictor, una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma 1990, pp. 77-98.

⁴⁴ Ulteriori considerazioni in tal senso possono essere formulate alla luce del recupero del palinsesto absidale promosso, agli inizi degli anni novanta del secolo scorso, da P. LEONE DE CASTRIS (*Un laborioso restauro e un raro affresco bizantino: il palinsesto dell'abside di Santa Restituta*, in *Il Duomo*, pp. 107-118). L'intervento di restauro, rimuovendo il *pastiche* di stile vagamente neobizantino risalente a fine Ottocento inizi Novecento, ha riportato alla luce un Cristo in *Deesis* fra angeli e, al margine della scena, i quattro simboli degli Evangelisti. Sulla scorta delle applicazioni diagnostiche effettuate, lo studioso sostiene che tutte le nove teste delle figure comprese nella decorazione, e non solo quella del Redentore, fossero verosimilmente realizzate su tavola, incrinando, a suo dire, la leggenda dell'inserzione di un'unica reliquia di un'antica icona. Ricondotto stilisticamente nell'alveo della produzione cassinese di fine anni settanta, inizi anni ottanta dell'XI secolo, questo episodio artistico è sicuramente riutilizzato dalla riprogrammazione culturale angioina in *more romano* e il suo ricorso a una tecnica mista gli vale l'inequivocabile riferimento all'abside lateranense.

⁴⁵ «*Sacrum vultum Salvatoris integrum reponi fecit in loco ubi primo miracolose populo romano apparuit quando fuit ista ecclesia consecrata*» (il testo dell'iscrizione è tratto da TOMEI, *Jacobus*, p. 91).

⁴⁶ La memoria agiografica angioina si svilupperà repentinamente dopo il primo quarto del XIV secolo, quando si promuoveranno veri e propri santi genealogici da Elisabetta di Turingia a Ludovico di Tolosa. V. in particolare A. VUOLO, *La nave dei Santi*, in *Pellegrinaggi*, pp. 56-66.

⁴⁷ V. D. AMBRASI, s.v. *Restituta di Teniza (?)*, in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma 1968, pp. 130-135; VUOLO, *La nave*, pp. 60-61.

⁴⁸ Difficile, tuttavia, definire con certezza il momento a partire dal quale la basilica iniziò a essere intitolata a santa Restituta. Le fonti letterarie e documentarie sono assolutamente contrarie a proposito a causa della problematica questione relativa al presunto doppio impianto basilicale: v. nota 12.

⁴⁹ MAZZOCCHI, *Dissertatio*, pp. 83-85; SPARANO, *Memorie*, p. 211.

⁵⁰ Per un approfondimento della dibattuta questione v. G. VITALE, *Il culto di S. Gennaro in età aragonese*, «*Campania Sacra*», XX (1989), pp. 239-267; T. GRANIER, *Napolitains et Lombards aux VIII^e-XI^e siècles. De la*

guerre des peuples à la «guerre des saints» en Italie du Sud, «*Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Age-Temps modernes*», CVIII (1996), pp. 403-450 e LUCHERINI, *Tombe*, p. 680.

⁵¹ «*[...] convenientius videbatur sibi visitare et frequentare oratorium et altare ubi debebant corpora sanctorum martyrum Januarij neapolitanorum civium Euticetis et Acutij militum: qui diebus hijs proximis martyrum susceperant pro fide Christi servanda*» (c. 6v).

⁵² Questa tradizione è stata poi ripresa anche dalla *Cronaca di Partenope* (v. *Croniche de la Inclita Cità de Napole emendatissime, con li Bagni de Puzzuolo, & Ischia novamente ristampate, con la Tavola, cum Privilegio*, Neapoli 1678, pp. 30-31, cap. XLVI) composizione in volgare elaborata a partire dagli inizi del Trecento da vari autori che utilizza il *Chronicon Sanctae Mariae de Principio* come una delle sue fonti v. MONTI, *Il cosiddetto*, pp. 119-147 e ID, *La "Cronaca di Partenope" (premessata all'edizione critica)*, «*Annali del Seminario giuridico economico della R. Università di Bari*», II, 1931, pp. 72-100.

⁵³ Una vera e propria esplosione devozionale per san Gennaro si ebbe con il miracolo del sangue documentato per la prima volta il 17 agosto del 1389, per un approfondimento di questo tema con bibliografia relativa v. VITOLO, *Santità*, pp. 34-35, nota 32 e in particolare A. CASERTA, G. LAMBERTINI, *Storia e scienza di fronte al "miracolo di S. Gennaro"*, Napoli 1972, pp. 17-21; L. PESCATORE, *Il "Miracolo" di San Gennaro e il "Chronicon Siculum"*. *Osservazioni critico-diplomatiche*, «*Campania Sacra*», XX (1989), p. 179-209.

⁵⁴ Tale intenzione programmatica è del tutto coerente con il messaggio di *renovatio* paleocristiana che ispira la ricostruzione del duomo angioino, secondo quanto dimostrato da BRUZELIUS, *Le pietre*, p. 104. Il rifiuto di un linguaggio gotico francese che, nei casi di sporadico ricorso, diventa cifra standardizzata e arcaica, si traduce nell'acquisizione di modelli classici, come ad esempio l'uso di un transetto alto o l'impiego di materiali di spoglio. Indicativa pure l'articolazione della nuova area presbiteriale che, nel tracciato planimetrico e nella dedicazione degli spazi, riflette i temi leggendari della fondazione apostolica di Napoli. La cappella Minutolo celebra con il suo programma decorativo l'apostolo Pietro mentre l'adiacente cappella Tocco conserva le spoglie di sant'Aspreno, primo vescovo della città. Al di sotto dell'altare maggiore dell'abside, dedicata a san Gennaro, sono tumulate le spoglie di Euticete ed Acuzio (sebbene un'altra tradizione, come già detto, le attesti nella cappella di Santa Maria del Principio) e nella cappella Galeota si tramanda la presenza di quelle del santo vescovo Atanasio; infine quando l'arcivescovo Humbert d'Ormont fra il 1308 e il 1320 progetta in fondo all'ala settentrionale del transetto una cappella, specularmente alla Minutolo, che consacra a san Paolo e destina a suo oratorio funebre, conclude il progetto di esaltazione della primitiva *ecclesia* iniziato dal suo predecessore.

⁵⁵ Raffaele Bova nella relazione di restauro del mosaico pubblicata nel 1841 registra in riferimento alla firma *Hoc opus fecit Lellus* che era coperta da un intonaco al di sopra del quale era dipinto il nome 'Tauro', rinvenuta la firma di *Lellus* la *s* finale era per metà caduta per l'altra metà prossima alla caduta: R. BOVA, *Sul mosaico di Santa Maria del Principio*, «*La Scienza e la Fede*», I (1841), pp. 163-170. Questa notizia assume valore se connessa alla memoria di un pittore chiamato Filippo detto Pippo Tesoro (B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742, pp. 27-35), il quale realizzerebbe opere proprio per la cappella di Santa Maria del Principio (v. anche L. D'AFFLITTO, *Guida per i curiosi e i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, I, Napoli 1834, p. 22 che riferisce a Tauro proprio il mosaico di Santa Maria del Principio, sebbene ascrive il tutto al IV secolo). È significativo che solo gli eruditi ottocenteschi inizino a nominare Lello quale esecutore del mosaico (v. GALANTE, *Guida sacra*, p. 27).

⁵⁶ G. TIGLER, *Orvieto 1284-1334. Le sculture della parte bassa della facciata*, in *La facciata del duomo di Orvieto*, Cinisello Balsamo 2002, pp. 12-25.

⁵⁷ L. BELLOSI, *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; R. BARTALINI, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 349-359; C. FRATINI,

Pittura e scultura a Orvieto fra XIII secolo e il principio del Quattrocento, in *Le Stanze delle Meraviglie. Da Simone Martini a Francesco Mochi. Verso il nuovo museo dell'Opera del Duomo di Orvieto*, a cura di A. Cannistrà, Orvieto 2007, pp. 29-31.

⁵⁸ Il riferimento proposto da BOLOGNA (*I pittori*, pp. 129-130) in base al quale Lello sarebbe giunto a Napoli nel 1314 al seguito di scultori e mosaicisti orvietani reclutati da *Ramulus de Senis* rafforzerebbe la tesi secondo cui la cultura artistica di Orvieto, in quegli anni, correva parallela ai fatti toscani.

⁵⁹ Sembra essere diversa nella *B*, in cui la filettatura appare più sottile e la congiunzione fra asta e occhio non è continua, ma è ottenuta dall'addizione di due parti distinte. Ipotizzando che la tessera posta orizzontalmente non costituisca l'inizio di un occhio, questa lettera potrebbe identificarsi anche con una *N* per la presenza dello slargo alla base dell'asta, che, come in altri casi, è eseguita secondo un andamento lineare e non onciale.

⁶⁰ Non è possibile, tuttavia, ricostruire con certezza l'impaginazione della parte finale dell'iscrizione, pregiudicata dall'aggiunta, all'estremità dell'emicyclo absidale, di due semicolonne rivestite da tarsie marmoree nel corso di una campagna di restauro condotta alla fine del terzo decennio del XIX secolo.

⁶¹ Essa avrebbe potuto indicare il patronimico di *Lellus*, consideratane la posizione dopo il nome, o il participio di un verbo di moto da luogo, qualora si riconosca una *N* nell'ultima lettera di cui sono conservati frammenti.

⁶² L'unico dubbio è legato al tratto orizzontale che, partendo dalla parte superiore dell'occhio della *D*, ne restituirebbe una versione onciale e non capitale. In questo caso, il *DE* potrebbe considerarsi come la prosecuzione della parola precedente o più semplicemente una particella di moto da luogo scritta in onciale.

⁶³ La parte superstite è, in ogni caso, troppo lacunosa per poter escludere, facendo riferimento soltanto a un'analisi epigrafica, anche altre possibilità, quali la *E*, la *P* e la *R*.

⁶⁴ A. TOMEI, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2000, pp. 40-42, 62.

⁶⁵ *Id.*, *Jacobus*, pp. 107-108.

⁶⁶ Quest'ultimo mostra stringenti affinità con il busto del Salvatore benedicente nel clipeo che corona l'affresco del monumento funebre del cardinal Matteo d'Acquasparta in Santa Maria in *Aracoeli* a Roma, assegnato a Pietro Cavallini (A. TOMEI, *Pietro*, pp. 109-114). Le due figure condividono lo sguardo leggermente obliquo, la forma del naso, la barba fitta e lanosa, il nimbo crucisegnato, lo scollo della veste, la salda volumetria del collo resa da guizzanti colpi di bianco.

⁶⁷ A. TOMEI, *La pittura e le arti suntuarie: da Alessandro IV a Bonifacio VIII (1254-1303)*, in *Roma nel Duecento. Arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, Torino 1991, pp. 359-361.

⁶⁸ Un generico riferimento tipologico può essere rintracciato nel trono del mosaico con Madonna e Bambino fra i santi Giacomo e Crisogono presso la chiesa di San Crisogono a Roma. L'autografia cavalliniana di questo brano pittorico non è sostenuta in modo unanime dalla comunità scientifica, sebbene le ultime letture stilistiche ne abbiano individuato l'alto livello qualitativo (A. TOMEI, *Pietro*, p. 143, con bibliografia precedente).

Le similitudini riguardano soprattutto l'apparato marmoreo di tipo cosmatesco e i braccioli sormontati da colonnine tortili architravate su cui poggiano classicheggianti cespi d'acanto. Muta l'impostazione spaziale: se il trono di San Crisogono, infatti, rispetta ancora i criteri del sistema frontale obliquo (per cui un lato è disposto come se fosse parallelo all'ideale primo piano di visione, mentre l'altro si allunga sulla diagonale di fuga, a scapito dell'ideale simmetria che implica la scena della *Maestà*), quello napoletano opera uno scarto aderendo alla visione frontale prospettica. Entrambi, tuttavia, soffrono dello slittamento dei piani, lampante in corrispondenza dei due suppedanei.

⁶⁹ V. A. TOMEI, *Chiesa e Palazzo nella Roma del Duecento: committenze, artisti, protocolli di comunicazione*, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, pp. 612-623: 616-619.

⁷⁰ A. TOMEI, s.v. *Giotto*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma 1995, pp. 649-675: 654.

⁷¹ È molto significativo che questi elementi decorativi così tipici del lessico pittorico tardo duecentesco dal giottismo assiate al *milieu* romano si ritrovino nei più importanti lacerti giotteschi napoletani, ad esempio negli sguanci delle finestre della cappella palatina o in quelli di Santa Chiara (V. P. LEONE DE CASTRIS, *Giotto a Napoli*, Napoli 2006, pp. 123, 130, 183).

⁷² TOMEI, s.v. *Giotto*, pp. 666-667; *Id.*, *Pietro*, p. 147.

⁷³ Una simile impostazione critica implica che i murali di Donnaregina siano considerati appartenenti all'orizzonte figurativo cavalliniano, in stretto riferimento al ciclo apocalittico di Santa Cecilia in Trastevere (v. S. ROMANO, *Recensione a Roma anno 1300*, «Storia dell'Arte», LII (1984), pp. 232-238: 236; TOMEI, *Pietro*, p. 128) e non a quello rusutiano come sostenuto dal BOLOGNA, *I pittori*, pp. 132-135 e in genere accolto seppure con lievi oscillazioni. Per un completo aggiornamento bibliografico v. S. PAONE, *Gli affreschi di Santa Maria Donnaregina Vecchia: percorsi stilistici nella Napoli angioina*, «Arte medievale», n.s., III (2004), 1, pp. 87-118: 113-114, note 8-11.

⁷⁴ BRUZELIUS, *Le pietre*, pp. 113-118.

⁷⁵ Per un completo monitoraggio della dibattuta questione critica v. PAONE, *Gli affreschi*, p. 94.

⁷⁶ Nel mosaico le zone d'ombra sono create dall'impiego di una doppia profilatura di tessere dalla diversa gradazione tonale. Un simile trattamento della superficie musiva è indice del ricorso a espedienti propri della pittura murale.

⁷⁷ V. nota 73.

⁷⁸ PAONE, *Gli affreschi*, pp. 87-118.

⁷⁹ In questo caso anche il panneggio presenta la medesima accentuazione linearistica del *ductus* lelliano che disegna il ricadere del manto attraverso definite scansioni triangolari e propone il medesimo particolare del *maphorion* che dalle spalle scendendo sulle ginocchia gira e scopre la parte interna del tessuto.

⁸⁰ Aldilà della data del mosaico, infatti, non si dispone che di scarse notizie documentarie, le quali lascerebbero ipotizzare l'inaugurazione del complesso francescano proprio intorno al primo quarto del XIV secolo – PAONE, *Gli affreschi*, p. 118, nota 78 – e l'affrescatura della cappella d'Ormont a partire dal 1308 e non oltre il 1320.

ART AS AN INSTRUMENT OF PROPAGANDA:
THE MOSAIC OF SANTA MARIA DEL PRINCIPIO
IN THE DUOMO AT NAPLES

Claudia D'Alberto

The present essay is dedicated to the apse mosaic representing a throned Madonna and Child between the Saints Gennaro and Restituta in the Chapel of Santa Maria del Principio, in the basilica of Santa Restituta in the Duomo at Naples. Important information regarding the context in which this work of art was carried out can be deduced from the epigraphic apparatus: its execution can be antedated to 1313 instead of 1322, the patronage can be identified with that of the Chapter of the cathedral, and the artist's subscription, traditionally read as *Lellus de Urbeveteri*, can be interpreted as *Lellus de Urbe*. The new edition of the signature has induced to revise the *milieu* in which this artist developed, as his style indicates that he was up to date with the Roman figurative culture about 1300 and in particular with the style of Pietro Cavallini. From this it can also be supposed that the direction through which *Lellus de Urbe* arrived in Naples was the same as that followed by Pietro Cavallini and that his first activity in the city must be tied to the work site of Santa Maria Donnaregina Vecchia.

Lello was then called in the Duomo, to work at another important enterprise, the decoration of the Chapel of Saint Paul de Humbertis and, while carrying out this, he was entrusted with an individual task, the mosaic of Santa Maria del Principio.

The mosaic, studied through iconological and contextual investigations, has permitted to reconstruct the moment in

which King Robert of Anjou, together with his most faithful collaborator, the archbishop Hubert d'Ormont, promoted renovations centered on the liturgical reform and on a new reading of the local Paleochristian tradition. On the occasion of the assignation of the basilica of Santa Restituta to the Chapter of the Cathedral, in fact, the Canons were charged to take part in this enterprise, by promoting the cult of Santa Maria del Principio, significantly characterized as a sanctuary thanks to the cumulative indulgences that it offered. With the *Chronicon Sanctae Mariae de Principio* the Canons defined its dogma, according to which the Virgin was said "del Principio" because she had been represented *in puerperio*, with the Child in her arms, before any other image exposed to public adoration in the city or in Italy; the Canons further gave origin to the feast, to be celebrated at every anniversary of the consecration of the altar dedicated to her. With the mosaic, lastly, they visualized the iconic reference, intervening directly in the composition of the *titulus* and in the iconographic and figurative choices.

From an analysis of the sources it further appears that, as the legend of the foundation of the basilica of Santa Restituta was written following that of the *mater omnium ecclesiarum*, the basilica of San Giovanni in Laterano, this was a claim to obtaining for the Madonna del Principio the primacy of real portrait of the Mother of Christ, just as the Lateran icon was the true image of the Saviour.

There was, therefore, in Angevin Naples, during the first years of the Avignon papacy, an evident desire to be assimilated to Rome and the effort to gain the leadership as centre of Western Christianity: from 1313 to 1315 (and then from 1317 to 1335) king Robert, elected senator of Rome, looked at it as a liturgical and cult model to draw from, in order to promote a shift in leadership to the capital of his reign.