

Paola Vitolo

**Familiaris domesticus et magister pictor noster.
*Roberto Doderisio e l'istituto della familiaritas
nella Napoli angioina***

[A stampa in "Rassegna Storica Salernitana", XLV (2006), pp. 13-34
© dell'autrice – Distribuito in formato digitale da "Reti Medievali"]

FAMILIARIS DOMESTICUS ET MAGISTER PICTOR NOSTER
ROBERTO D'ODERISIO E L'ISTITUTO DELLA
FAMILIARITAS NELLA NAPOLI ANGIOINA

1. *La promozione sociale dell'artista nel Tardo Medioevo: l'istituto della «familiaritas»*

Tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento comincia a delinearsi per l'artista un fenomeno nuovo nel sistema dei rapporti con la corte, che porterà in età rinascimentale alla sua piena nobilitazione: l'entrata nell'*entourage* reale o signorile come *fidelis* o *familiaris*, con funzioni non solo strettamente connesse all'attività artistica, ma sempre più anche amministrative e rappresentative. Il che riveste un'importanza non da poco, se si considera che comunemente l'artista era considerato per lo più al pari di un artigiano. Non a caso il fenomeno nasce in paesi come la Francia (in cui il titolo era di *valet de chambre*) e l'Inghilterra, e nei territori a questi più strettamente legati: l'Italia meridionale, l'Ungheria (dove pare che si diffuse però sull'esempio napoletano)¹ e l'Aragona², in cui era più forte l'autorità monarchica e dove appare evidente che all'artista si volesse assegnare il delicato compito di dare una manifestazione visibile del potere e dell'autorità del sovrano: «Di pari passo con il processo di progressiva mistificazione del potere – scrive Michele Bacci – gli artisti, a partire dagli architetti, seguiti dagli orafi e dai pittori, sembrano configurarsi sempre più forte-

¹ D. KARBIĽE, «*Familiares of the ŠubiĽi*». *Neapolitan influence on the origin of the institution of familiaritas in the medieval Hungary*, in *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du Moyen Âge*, atti del convegno internazionale (Angers-Saumur, 3-6 giugno 1998), Roma 2000, pp. 131-147.

² H. SCHADEK, *Spielleute als familiaren am Hof Peters IV und Johanns I von Aragon*, in «*Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*», 28, 1975, pp. 350-364.

mente come veicoli materiali della rappresentazione del sovrano, in qualche modo come i suoi alleati più stretti nell'affermazione e nel consolidamento della loro supremazia, acquistando essi stessi uno "status" di prestigio eccezionale ed inedito»³.

Fin dall'Alto Medioevo gli architetti avevano goduto di una più elevata considerazione sociale per l'aspetto progettuale e organizzativo oltre che pratico del loro lavoro, e con essi gli orafi per la preziosità e la rarità della materia che trattavano, nonché per la difficoltà tecnica che tale arte comportava⁴. Sono queste infatti le categorie di artisti che per prime vengono ammesse alla domesticità con gli ambienti del potere, seguite da pittori e scultori (questi ultimi in minor numero poiché il loro lavoro si svolgeva per lo più esternamente alla corte). Accedere a questi privilegi garantiva, oltre all'emancipazione dal sistema delle arti e delle corporazioni, l'inserimento in un vero e proprio stato giuridico che costituiva anche un mezzo di promozione sociale. La nomina garantiva una serie di concessioni materiali rilevanti⁵: innanzitutto si percepiva un compenso in denaro, la cui entità veniva stabilita arbitrariamente dal sovrano in base alla valutazione dei servizi e del valore riconosciuto al beneficiario. Ciò era notevole, se si considera che normalmente gli artisti venivano pagati ad ore o giornate di lavoro, mentre in questi casi lo stipendio veniva versato anche in caso di malattia e di vecchiaia. Ma il fatto nuovo era soprattutto il valore simbolico dello stipendio poiché, come osserva Martin Warnke, esso non rappresentava il corrispettivo di un'opera prestata regolarmente e quoti-

³ M. BACCI, *Artisti, corti, comuni*, in *Arti e Storia nel Medioevo. Tempi Spazi Istituzioni*, Torino 2002, pp. 631-700, qui p. 686. In generale sulla promozione sociale dell'artista nel Tardo Medioevo pp. 682-689.

⁴ Cfr. E. CASTELNUOVO, *L'artista*, in *L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Milano 1987, pp. 235-269.

⁵ Sulla figura dell'artista "familiare", sue prerogative e suoi privilegi, si rimanda a M. WARNKE, *Artisti di corte. Preistoria dell'artista moderno*, Roma 1995, p. 216 (tit. orig. *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985).

dianamente, o indispensabile, quale poteva essere ad esempio quella di un cuoco o di un sarto: «La provvigione non veniva a compensare una prestazione fornita, bensì la disponibilità al servizio da parte di una persona dotata di determinate capacità»⁶. Non a caso nei documenti di nomina a familiare di artisti non ci si riferisce mai ad opere specifiche; la premessa per il conferimento di questo onore è la fama consolidata: «La provvigione onora la virtù, non l'opera. La virtù è quella capacità personale che non si può remunerare, ma solo “stimolare” e “incoraggiare”»⁷.

Tra i bisogni materiali soddisfatti c'era anche il vestiario, affinché il familiare potesse mostrarsi in pubblico in modo degno: si disponeva che un abito all'anno venisse fornito dalla sartoria di corte o che si desse un corrispettivo in denaro⁸ (a Giotto vengono assegnate a questo fine due onces⁹). Se il familiare non risiedeva a corte, lo si beneficiava di un ulteriore aiuto economico (a Cavallini, del quale però non siamo sicuri che fosse stato ammesso nella *familia* regia, si versano, ad esempio, per l'affitto due onces al di fuori del suo stipendio)¹⁰. Poteva infine avere accesso alla farmacia e ai medici di corte. Particolare considerazione e prestigio portavano a volte anche al dono di beni terrieri, come nel caso di Pierre d'Agincourt (il documento in cui vi si fa cenno è del 1289)¹¹ e di Montano d'Arezzo, cui Roberto d'Angiò conferma il possesso di un appezzamento di centoventotto moggi, già concesso al pittore dal principe Filippo di Taranto, trasmissibile agli eredi¹².

⁶ Ivi, p. 216.

⁷ Ivi, p. 217.

⁸ F. PIPONNIER, *Costume et vie sociale. La cour d'Anjou XIV^e-XV^e siècle*, Paris-Le Haye 1970, pp. 216-218.

⁹ N. BARONE, *La Ratio Thesaurariorum della cancelleria angioina*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane» [=ASPNI], X, 1885, pp. 413-434, 653-664; XI, 1886, pp. 5-20, 175-197, 575-596; qui XI, 1886, p. 424.

¹⁰ Cfr. nota 34.

¹¹ H. W. SCHULZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, IV, Dresden 1860, doc. CCXC, p. 110.

¹² Ivi, doc. CCCXLIV, pp. 129-130.

Il titolo, come ha evidenziato Giuliana Vitale¹³, era in ogni caso connesso al rapporto personale con il sovrano che lo aveva conferito, per cui se a questi ne subentrava un altro, anche all'interno della stessa dinastia, era necessario che venisse riconfermato. È questo, ad esempio, il caso di Giacomo fratello di Bartolomeo di Capua, familiare di Carlo I d'Angiò, e poi di Carlo II, che a tal proposito dichiarava:

Tue devocionis et fidei merita nos inducunt ut te favoribus et graciis ampliemus. De persona igitur tua prolatis effectibus certam fiduciam obtinentes, te, qui dudum clare memorie regis incliti domini patris nostri familiaris fuisti antequam cingulum assumeres militare, in familiarem nostrum de novo recepimus et de nostro hospicio retinemus, has licteras testimoniales, nostro sigillo pendenti munitas, tibi in huius rei testimonium concedentes¹⁴.

Sempre rimanendo nell'ambito del regno angioino, un altro esempio è quello di Petrarca, familiare di Roberto I, riconfermato in questo privilegio da Giovanna I subito dopo la sua incoronazione nel 1343:

Johanna etc. Tenore presentium notum facimus universis earum seriem inspecturis quod delectabiliter advertente specialem prosecutionis affectum quem clare memorie inclitus princeps dominus Robertus Jerusalem et Sicilie rex illustris reverendus dominus avus noster gessit, dum viveret, ad prudentem virum magistrum Franciscum Petrarchum de Florentia cum ipsius domini avi nostri expe-

¹³ G. VITALE, *Élite burocratica e famiglia. Dinamiche nobiliari e processi di costruzione statale nella Napoli angioino-aragonese*, Napoli 2003, p. 77.

¹⁴ *I Registri della Cancelleria Angioina*, ricostruiti da R. FILANGIERI con la collaborazione degli archivisti napoletani, XLIV/1, Napoli 1998, p. 248.

Questo documento e quelli che seguono sono riportati con tutti gli errori e le anomalie presenti nei manoscritti degli eruditi e nelle edizioni a stampa, non essendo stato possibile fare la collazione con gli originali che, come è noto, sono andati perduti nel 1943.

ctata in oportunum tempus ex devotionis licentia poetice scientie in Urbe Romana priscorum venerabili more temporum laurea insignitum et alias virtute discretiva ingentem dignisque meritis preditum, quorum consideratione benigna in domesticum capellanum sive clericum suum suggerente nichilominus proprio quodam instinctu uberioris caritatis admisit. Et proinde huiusmodi regia imitatione avita erga eum conformiter nostre sinceritatem benivolentie propagante ipsum similiter in capellanum seu clericum nostrum domesticum ac de nostro hospitio duximus de certa scientia et speciali gratia retinendum, recepto prius ab eo solito in talibus iuramento. Volentes ut illis honoribus, favoribus, privilegiis, prerogativis et gratiis de cetero potiatur et gaudeat quibus ceteri alii capellani seu clerici nostri domestici ac de nostro hospitio potiuntur et gaudent ac gaudere et potiri soliti sunt et debent. In cuius rei testimonium presentes litteras fieri et pendenti Maiestatis nostre sigillo iussimus communiri. Datum Neapoli per Adenulfum Cumanum de Neapoli etc. Anno Domini MCCCXLIII die XXV novembris XII indictionis, regnorum nostrorum anno primo¹⁵.

Le formule ribadiscono chiaramente la volontà del sovrano subentrante di rinnovare la benevolenza che il proprio predecessore aveva manifestata nei confronti di quel suddito, in virtù della devozione dimostrata, concedendogli la possibilità di continuare a godere dei medesimi privilegi ed onori di cui aveva goduto fino a quel momento, al pari degli altri familiari.

2. *Gli artisti e l'istituto della «familiaritas» nel Regno di Napoli*

Nel passaggio dall'età federiciana a quella angioina la concessione del titolo di familiare crebbe in maniera significativa: la nuova dinastia, bisognosa di creare una rete locale di consenso, non esi-

¹⁵ C. MINIERI RICCIO, *Saggio di codice diplomatico formato sulle antiche scritture dell'Archivio di Stato di Napoli*, II, parte I, Napoli 1879, doc. XXII, p. 20.

tò a largheggiare nel conferimento di questo privilegio, del quale furono insigniti già sotto Carlo I un migliaio di persone, contro i circa cinquanta nominati dall'imperatore svevo¹⁶. Si creò dunque attorno al sovrano un gruppo eterogeneo di persone provenienti da diversi ambiti sociali e professionali, e di diversa nazionalità: alcuni giunti dalla Francia, altri napoletani, che ebbero modo di far fortuna mettendo a disposizione degli Angioini le proprie capacità e competenze.

Le prime nomine di artisti riguardarono soprattutto architetti ed orafi. E questo non solo si accorda con le generali tendenze che abbiamo delineate, ma rispecchia anche il carattere delle committenze degli Angioini. Le iniziative dei primi sovrani, alle prese con problemi di pacificazione e controllo del territorio, furono finalizzate principalmente alla soluzione di problemi di carattere militare e difensivo¹⁷. Carlo I si dedicò innanzitutto alla costruzione e al restauro di fortificazioni; anche alla fondazione delle due abbazie di Santa Maria di Realvalle a Scafati e di Santa Maria della Vittoria presso Scurcola Marsicana non furono estranei interessi di natura strategica: la prima fu eretta in prossimità di un importante asse di comunicazione, la seconda in una zona di confine. In esse, inoltre, il re volle che fossero ammessi solo religiosi francesi, affinché rappresentassero un punto di riferimento per i connazionali arrivati al suo seguito. Allo stesso tempo contribuì, attraverso la concessione di terreni e diritti, alla costruzione di chiese, quali Sant'Eligio, Santa Maria del Carmine, Sant'Agostino alla Zecca, Santa Maria la Nova, fondate da ordini religiosi o confraternite. Non stupisce dunque che siano architetti i primi artisti familiari, a partire da Petro de Chaulis, *praepositus* dei cantieri di Realvalle e

¹⁶ VITALE, *Élite burocratica e famiglia* cit., pp. 71-79.

¹⁷ Sul carattere della committenza dei sovrani angioini, in particolare per le imprese architettoniche, cfr. C. BRUZELIUS, *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina. 1266-1343*, Roma 2006 (tit. orig. *The Stones of Naples. Church Building in Angevin Italy 1266-1343*, New Haven-London 2004).

Vittoria, e architetto per Castelnuovo, che risulta insignito del titolo dal 1274¹⁸ e al quale fece seguito nel 1278 Giovanni di Tullio¹⁹, attivo nei cantieri pugliesi. Pierre d'Agincourt, *protomagister* e amministratore delle fabbriche angioine, è poi in assoluto anche il primo artista di cui si abbia notizia dell'accesso ad un titolo nobiliare: in due documenti del 1288 il suo nome figura infatti con il titolo di *miles*²⁰.

Agli architetti si accompagnano gli orafi, maestri di un'arte amata da Carlo I in modo particolare, ed il cui lavoro era al tempo stesso tra i più richiesti a corte per l'approntamento di monete e sigilli. Che la loro opera fosse ritenuta indispensabile al pari di quella degli architetti è dimostrato dal fatto che anche in questo caso le prime nomine risalgono già alla seconda metà del Duecento: al 1269, ossia appena tre anni dopo la conquista del regno, quella di Jacques d'Arras, al 1296 quella di Jacopo de Atrebat²¹. Tra gli orafi le nomine si succedettero con una certa continuità: il 3 mag-

¹⁸ SCHULZ, *Denkmäler*, cit., IV, doc. C, p. 41.

¹⁹ Ivi, doc. CLVI, p. 62. Le prime notizie su Pietro de Chaulis appaiono a partire dal 1268-70, anni in cui è inquisitore dei beni dei traditori del re in Terra d'Otranto. Nel 1272 è collettore di tasse per i casali di Napoli; dal 1274 al 1283 lavora alle fabbriche regie di Realvalle e Vittoria; nel 1279 è *praepositus*, poi *credencierius* (l'uomo di fiducia della corte che dispone, regola, distribuisce il lavoro, decide il numero e l'impiego degli operai) e *protomagister* del cantiere di Castelnuovo. Cfr. P. EGIDI, *Carlo I d'Angiò e l'abbazia di S. Maria della Vittoria presso Scurcola Marsicana*, in ASPN, XXXIV, 1909, pp. 252-291 e 732-767; XXXV, 1910, pp. 125-175; F. ACETO, *Il «Castrum Novum» angioino di Napoli*, in *Cantieri medievali*, a cura di R. Cassanelli, Milano 1995, pp. 251-267.

²⁰ SCHULZ, *Denkmäler* cit., IV, docc. CCLXXXIX e CCXC, p. 110. Su questi tre architetti, ed in generale sull'organizzazione e sui problemi dei cantieri in età angioina, cfr. E. PRITZ, *Das Aufkommen der Berufe des Architekten und Bauingenieurs*, in «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», 66, 1986, pp. 40-74; BRUZELIUS, *Le pietre di Napoli* cit., pp. 49-55.

²¹ G. DEL GIUDICE, *Codice diplomatico del regno di Carlo I e II d'Angiò*, I, Napoli 1863, p. 274.

gio 1306 Carlo II dispose pagamenti per *Guilelmo de Verdelay aurifabro, Gerardo inbordatori, familiaribus nostris (...) pro factura certorum operum de auro*, per *Gottifredo, aurifrabro et familiari nostro, pro depurato opere argenteo, quod ad includendum caput beati Ianuarii* (il busto argenteo destinato ad ospitare le reliquie di san Gennaro), per *Ioanni de Amalfia et Ioanni Gerardi, familiaribus nostris, inbordatoribus, pro factura diversorum operum*²². Tre anni più tardi il re nominò suoi familiari *Gottifredo et Mileto aurifrabris*, stabilendo per essi un salario annuo di 18 once *ponderis generalis*²³. Al servizio di Giovanna I era invece Giovanni “de Sanctomero”, cui subentrò, alla sua morte, Giovanni di ser Jacopo da Firenze nel 1349²⁴.

La grande stagione angioina della promozione di imprese architettoniche, pittoriche e scultoree è collocabile negli anni di Carlo II e di Roberto I, esponenti di una dinastia ormai nazionalizzata, che contribuirono alla trasformazione della città, segnandone il volto con nuovi edifici. Negli anni del loro regno la maggiore distensione politica e sociale rese disponibili i fondi necessari alla promozione artistica: prestigiose iniziative, per le quali si richiesero importanti presenze, conferirono finalmente alla città una dimensione di centro culturale in pieno fermento. Roberto, come vedremo tra breve attraverso la testimonianza dei documenti, fu quindi il primo a nominare familiari dei pittori, gratificando con questo titolo, per quanto la documentazione lasci intuire, soprattutto artisti stranieri chiamati a Napoli per contribuire a dare lustro alla corte angioina, in particolare da Roma e dalla Toscana, con cui la corte già intratteneva relazioni strettissime di carattere politico ed economico. È quello che Warnke ha definito l’“incontro” della realtà e delle consuetudini della corte francese con il mondo cittadino comunale italiano²⁵: per molti dei più celebri artisti Na-

²² SCHULZ, *Denkmäler* cit., IV, doc. CCCXXV, pp. 120-124, qui 122.

²³ Ivi, doc. CCCXLI, pp. 128-129.

²⁴ Ivi, doc. CDXXX, pp. 176-77.

²⁵ Cfr. WARNKE, *Artisti di corte* cit., pp. 19-26.

poli rappresentò un forte polo di attrazione non solo per le importanti committenze, ma anche perché il conferimento del titolo di familiare accresceva il loro prestigio in patria²⁶. Gli anni al servizio della corte meridionale, la nomina a familiare di Roberto e i benefici economici di cui godette, resero Giotto agli occhi dei suoi concittadini un personaggio rappresentativo di Firenze, che lo considerò *velut magnus magister*²⁷, al punto da insignirlo dell'incarico più alto che gli si potesse conferire, quello di architetto a vita. La stessa carica, insieme alla direzione dei lavori del Duomo, fu riconosciuta a Lando di Pietro, richiamato a Siena da Napoli²⁸.

Non sempre però la fama e le qualità professionali degli artisti che lavoravano per gli Angioini furono premiate con la concessione del titolo di familiare: essa infatti presupponeva un rapporto personale e diretto con il sovrano. Così anche artisti che lavorarono ad imprese di grande prestigio non ne furono insigniti, come ad esempio Tino di Camaino, che a Napoli spese gli ultimi anni della sua vita come architetto alla Certosa di San Martino e come scultore per la corte (ben quattro monumenti funerari gli furono commissionati dai reali) e l'alta nobiltà, e che figura sempre solo come *fidelis*²⁹, riconoscimento di valore evidentemente inferiore, che è da attribuire anche alla minore fortuna che in questo campo ebbero gli scultori.

3. I documenti

Nel generale naufragio della documentazione della Cancelleria angioina, i cui registri si sta cercando lentamente e faticosa-

²⁶ BACCI, *Artisti* cit., p. 687.

²⁷ C. GUASTI, *Santa Maria del Fiore*, Firenze 1887, doc. XLIV.

²⁸ W. BRAUNFELS, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toscana*, Berlin 1953, p. 263.

²⁹ Ad esempio, in un mandato di pagamento del 6 maggio 1325 per i lavori a San Martino, per il quale cfr. SCHULZ, *Denkmäler* cit., doc. CCCLXXI, p. 148.

mente di ricostruire attraverso la raccolta di trascrizioni di eruditi e di pubblicazioni anteriori alla Seconda Guerra Mondiale, gran parte delle testimonianze relative agli artisti sono costituite solo da notizie indirette o da registi di documenti³⁰. Se ciò consente di salvare almeno una traccia di queste presenze, al di là del carattere frammentario delle notizie, la mancanza dei testi integrali non permette però di confrontare il formulario e di conseguenza di giudicare l'importanza relativa dei riconoscimenti concessi. L'unica testimonianza della nomina a familiare di Andrea Vanni, alla corte di Giovanna I tra il 1350 e il 1370³¹, è, ad esempio, la sua firma che, come riferisce Donato da Siderno, nel Seicento si leggeva ancora sulla tavola con la Madonna e Bambino nel castello di Casaluce: *Magister pictor et domesticus familiarissimus Dominae Johannaë Reginaë Hierusalem et Siciliaë me pinxit*³². In altri casi disponiamo invece del regesto dei documenti. Montano d'Arezzo, già familiare del principe Filippo di Taranto, per il quale aveva affrescato due cappelle, una nella chiesa di Montevergine e l'altra nel suo palazzo napoletano, venne insignito di questo titolo anche da re Roberto. Si tratta dell'unico caso in cui

³⁰ La pubblicazione dei Registri della Cancelleria angioina è arrivata all'anno 1294. Per gli artisti sono preziosi, grazie ai documenti e alle notizie di prima mano cui attingono, i lavori di SCHULZ, *Denkmäler* cit.; É. BERTAUX, *Les artistes français au service des rois angevins de Naples*, in «Gazette des Beaux Arts», 33, 1905, pp. 265-281; 34, 1905, pp. 89-114 e 313-325; E. STHAMER, *Die Verwaltung der Kastelle in Königreich Sizilien unter Kaiser Friedrich II. und Karl I. von Anjou (Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien. Ergänzungsbände I)*, Leipzig 1914; IDEM, *Dokumente zur Geschichte der Kastellbauten Kaiser Friedrichs II. und Karls I. von Anjou (Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien. Ergänzungsbände II-III)*, Leipzig 1912-1926.

³¹ Cfr. F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414) e un riesame dell'arte in età federiciana*, Roma 1969, pp. 325-326.

³² DONATO DA SIDERNO, *Historia del real castello di Casaluce*, Napoli 1622, pp. 70-71.

si citino opere già eseguite per la corte³³. Testi più estesi sono invece giunti per Pietro Cavallini e Giotto. Il pittore romano, documentato a Napoli tra il 1308 e il 1309³⁴, lavorò anch'egli per la

³³ *Robertus rex Montanum de Aretio pictorem, qui pinxerit pro Philippo fratre suo capellas alteram in ecclesia b. Mariae v. apud Avellinum (sc. Montis Virginis) alteram in domo eius Neapoli apud sedile Montanae, inter familiares recipit.* Cfr. SCHULZ, *Denkmäler* cit., doc. CCCXLIV, p. 129. Per gli altri documenti sul pittore cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Montano d'Arezzo a San Lorenzo*, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli ordini mendicanti a Napoli*, atti della II giornata di studi su Napoli (Losanna, 13 dicembre 2001), a cura di S. Romano e N. Bock, Napoli 2005, pp. 95-125.

Per l'attività di Montano d'Arezzo cfr. BOLOGNA, *I pittori* cit., pp. 79-113; P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986, pp. 196-237; IDEM, *Montano d'Arezzo a San Lorenzo* cit.

³⁴ I documenti relativi alla presenza di Cavallini a Napoli sono tre. Il 10 giugno 1308 Carlo II fissa il compenso annuo del pittore a trenta once d'oro, più due per l'affitto della casa per sé e la famiglia: «Karolus..etc...Tenore presentium notum facimus universis quod ad requisitionem nostram magister Petrus Cavallinus de Roma pictor ad partes istas accessit nobis de dicto suo ministerio serviturus, convento ei per nostram curiam quod pro gagiis et expensis suis uncie auri triginta quolibet anno, quosque in dictis nostris servitiis de nostro bene placito fiunt, per nostram curiam de fiscali pecunia exolverentur, quodque ultra id eodem tempore conductetur pro eo per curiam ipsam in civitate Neapolis sub pensione unciarum duarum per curiam exolvenda et assignabitur ei domus una, in qua ipse cum sua familia possit habiliter commorari. In cuius rei testimonium et eiusdem Magistri Petri cautelam presentes licteras nostras exinde fieri et pendenti maiestatis nostre sigillo iussimus communiri. Datum Neapoli in camera nostra anno Domini MCCCVIII, die X iunii sexte indictionis». Del mandato di pagamento si dà ordine di esecuzione il 15 dicembre dello stesso anno: «Robertus etc. Scriptum est eisdem thesaurariis devotis suis. Devotioni vestre precipimus, quatenus mandatum predicti domini patris nostri dudum directum sub dato Neapoli die sexto decimo mensis iunii sexte indictionis pro Magistro Petro Cavallino de Roma pictore de solvendis sibi gagiis a die dato predicti mandati regii ad rationem de unciis auri triginta ponderis generalis per annum et de unciis auri duabus annuatim pro pensione unius domus per eum Neapoli conducende usque

corte, ma, nonostante la considerevole somma accordatagli come stipendio annuo (trenta once) e le altre concessioni cui si è già fatto cenno, in nessun luogo è detto esplicitamente che fosse familiare. I documenti che lo riguardano hanno inoltre, per quello che di essi ci è giunto, il tono dell'ingaggio, più che la solennità dell'ammissione alla corte reale. Giotto, a servizio degli Angioini dal dicembre del 1328³⁵, fu nominato familiare il 20 gennaio 1330 da Roberto I, che dichiarava:

Robertus etc. Universis praesentes litteras inspecturis tam presentibus quam futuris. Quos morum probitas approbat et virtus discretiva commendat, familie nostre libenter consorcio aggregamus. Sane attendentes, quod magister Ioctus de Florentia pictor, familiaris et fidelis noster, fulcitur providis actibus et exercitatur servitiis fructuosus, ipsum in familiarem nostrum recepimus et de nostro hospicio retinemus volentes, ut illis honoribus et privilegiis potiatur et gaudeat, quibus familiares alii potiuntur, recepto provide solito iuramento. In cuius rei testimonium praesentes exinde fieri et pendenti maiestatis nostre sigillo iussimus communiri. Datum Neapoli anno Domini MCCCXXX die XX Ianuarii XIII indicionis, regnorum nostrorum anno XXI³⁶.

ad beneplacitum regium seu nostrum effectualiter exequi studeatis, recepturi de hiis que sibi solveritis, apodixas». Per entrambi cfr. O. MORISANI, *La pittura del Trecento in Napoli*, Napoli 1947, p. 125, nota 9. Un altro pagamento fu corrisposto al pittore e a *Gottifredo et Miletto aurifabri* tra il 1308 e il 1309, per il quale cfr. F. ACETO, *Pittori e documenti della Napoli angioina: aggiunte ed espunzioni*, in «Prospettiva», 67, 1992, pp. 53-65. Sull'attività napoletana di Cavallini cfr. BOLOGNA, *I pittori* cit., pp. 115-146; LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte* cit., pp. 239-311; A. TOMEI, *Pietro Cavallini*, Milano 2000, pp. 121-133; IDEM, *Qualche riflessione sull'attività napoletana di Pietro Cavallini: nuovi dati sulla cappella Brancaccio in San Domenico Maggiore*, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico* cit., pp. 126-144.

³⁵ Per un quadro riassuntivo, nonché per la discussione dei documenti relativi al soggiorno napoletano di Giotto rimando ad ACETO, *Pittori* cit., pp. 55-62.

³⁶ SCHULZ, *Denkmäler* cit., IV, doc. CDVI, p. 163.

Formule analoghe ritornano nel documento con cui il poeta Francesco Petrarca è nominato familiare di Roberto nel 1341:

Robertus etc. Universis presentes licteras inspecturis. Fervorem erga maiestatem nostram devotionis precipue ac in poeticis maxime sufficientiam fide dignorum quam plurimum iudicio ipsaque experientia certius nobis notam, nec minus alia laudabilis conditionis merita in virtutis testimonium propensius confovenda prudentis viri magistri Francisci Petrarchi de Florentia in examine grate considerationis ducentes quibus non indigne sit reddidit uberioris nostre prosecutionis capacem, ipsum in clericum et familiarem nostrum domesticum ac de nostro hospitio duximus de certa nostra scientia tenore presentium retinendum, recepto prius ab eo solito in talibus iuramento. Volentes et expresse mandantes ut illis honoribus, favoribus, privilegiis et prerogativis aliis potiatur et gaudeat, quibus ceteri clerici et familiares nostri domestici potiuntur et gaudent ac potiri et gaudere soliti sunt et debent. In cuius rei testimonium presentes litteras fieri et pendenti maiestatis nostre sigillo iussimus communiri. Datum Neapoli per Ioannem Grillum etc. anno Domini MCCCXLI die II aprilis IX indictionis, regnorum nostrorum anno XXXII³⁷.

Come è noto, anche Roberto d'Oderisio³⁸ beneficiò della nomina a familiare, conferitagli da Carlo III di Durazzo l'1 febbraio 1382: testimonianza alla quale non si è dato il dovuto risalto, ma che è tanto più importante per la ricostruzione del suo percorso poiché, sebbene non venga citata, come era consuetudine, alcuna impresa

³⁷ CAMERA, *Annali delle due Sicilie* cit., II, pp. 472-473. Il testo, con lievi varianti, è anche in MINIERI RICCIO, *Saggio* cit., II/1, doc. XIX, p.17.

³⁸ BOLOGNA, *I pittori* cit., pp. 270-274 e pp. 293-298; LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte* cit., pp. 374-407; IDEM, *A margine de I pittori alla corte angioina*, in *Napoli, l'Europa. Studi in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate e F. Sricchia Santoro, Napoli 1995, pp. 45-49; L. BELLOSI, *Giottino e la pittura di filiazione giottesca intorno alla metà del Trecento*, in «*Prospettiva*», 101, 2001, pp. 19-40, qui p. 33 e p. 40 nota 47, che ha ripreso e approfondito l'argomento nella relazione dal titolo *Giotto a Napoli e il Maestro della Crocifissione del Louvre*, seminario del ciclo *Firenze-Napoli dall'età angioina al vicereame spagnolo* (Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 19 febbraio 2004).

artistica, essa rappresenta in ogni caso un prezioso punto di riferimento cronologico, poiché ci restituisce l'immagine di un pittore che, al pari di Montano, Cavallini e Giotto, viene reclutato al servizio della corte all'apice della sua carriera e ancora perfettamente operativo. Del documento abbiamo rintracciato tre testimonianze (c. 281 del perduto registro angioino nr. 358). Il testo già noto, quello pubblicato da Nicola Barone nel 1887, è il seguente:

Carlo, considerando *mores laudabiles industriam et opera virtuosa ac alios probabiles actus quibus magister Robertus de Odorisio probabiliter insignitur. Et quod inter artis pictorie, ex plurimorum testimonio, sufficientes et idoneos comprobatur, ut honor alat artem, dentur bonis premium et Indicium nostra apud virtuosum et dignum iurgiter approbetur*, riceve il detto Odorisio fra i suoi familiari *et de regio hospitio et in magistrum pictorem regium* con lo stipendio di trenta once l'anno³⁹.

La seconda testimonianza è una notizia tratta dal ms. XB2 (c. 123v) della Biblioteca Nazionale di Napoli⁴⁰:

Magister Robertus de Odorisio fit familiaris, es magister pictor noster cum gagiis unciarum XXX.

Del documento siamo ora in grado di fornire una trascrizione più ampia, fatta alla fine dell'Ottocento da Riccardo Bevere e conservata nell'Archivio di Stato di Napoli tra il materiale destinato alla ricostruzione del predetto registro angioino nr. 358⁴¹:

³⁹ N. BARONE, *Notizie storiche tratte dai Registri della cancelleria angioina di Carlo III di Durazzo*, in ASPN, XII, 1887, pp. 5-30 e 184-208, qui pp. 8-9.

⁴⁰ *Afeltrii Antonii Excerpta Authographa ex Regiis Monasticisque Archiviis Protocollis etc. ad historiam Neapolitanam Spectantia*. Il manoscritto è datato al XVII sec.

⁴¹ Copia della trascrizione di Bevere è anche in possesso del prof. Salvatore Ferraro, infaticabile ricercatore di fonti storiche, che ringrazio per avermene fornito il testo.

Karolus tertius etc. Universis etc. Nostre mentis dispositis est ut de conditionibus hominum habeamus experimenta aut testimonia fidedigna ut deinde secundum virtutes et merita possimus uniuscuiuscumque honores et status attollere et ad servitia nostra cum ubertate nostre magnificentie gratie dignos et benemeritos agregare. Presentes itaque motos laudabiles, industriam et opera virtuosa ac alios probabiles actus, quibus magister Robertus de Oderisio probabiliter insignitur et quod inter artis pictorie [...] ex plurimorum testimonio sufficientem et ydoneum eum probat, ut honor alat artem, dentur bonis premia, ut iudicium nostrum apud virtuosum et dignum iugiter approbetur, eundem magistrum Robertum, premissorum intuitu et aliis considerationibus digne moti, in familiarem nostrum domesticum et de nostro hospitio ac in magistrum pictorem nostrum, cum gagiis unciarum auri triginta ponderis generalis per annum [...] solvendis sibi anno quolibet, a die primo mensis decembris proximo elapso presentis anni quinte indictionis, de mense in mensem [...] de quacumque fiscali pecunia [...] duximus ex nunc inantea usque ad nostrum beneplacitum [...] ordinandum, cum aliorum familiarium nostrorum domesticorum consortio pariter agregantes, recepto ab ipso solito in talibus iuramento. Volentes [...] quod dictus magister Robertus [...] illis honoribus, favoribus, prerogativis, privilegiis, immunitatibus, libertatibus et gratiis ubilibet potiatur et gaudeat, quibus alii familiares domestici et pictores nostri et de nostro hospitio potiuntur et gaudent [...]. Nos autem magistro arrestorum dicti nostri hospitii damus [...] in mandatis ut ipsum magistrum Robertum tamquam pictorem nostrum ad dicta gagia [...] receptum et familiarem domesticum in quaterno aliorum familiarium nostrorum domesticorum adnotet [...]. In cuius rei testimonium presentes licteras exinde fieri et pendentem maiestatis nostre sigillo iussimus communiri. Data Neapoli [...] anno Domini millesimo CCCLXXXII, die primo februarii quinte indictionis.

Tutti i documenti che abbiamo analizzati finora, seppur con alcune varianti, propongono uno schema comune, che nel formulario dichiara quei principi che abbiamo illustrati nelle linee generali. Il presupposto del conferimento della *familiaritas* è la considerazione delle qualità artistiche, nonché della virtù e della probità della persona, che la rendono moralmente degna del riconoscimento, il quale a sua volta contribuisce ad innalzare il valore delle sue

prestazioni (*ut honor alat artem*, nel caso di Roberto); per Petrarca e Roberto ci si appella anche alla fama riconosciuta (*plurimorum iudicio; ex plurimorum testimonio*), verificata nel poeta con un esame; per Giotto si tengono invece presenti i *providis actibus et servitiis fructuosis*. Ricevuto il giuramento di fedeltà, il re sancisce la partecipazione del soggetto al *consorcio* reale, ammettendolo alla frequentazione della corte (*de nostro hospitio retinemus*), al pari degli altri familiari, e ai relativi diritti, benefici, prerogative ed immunità. Per Roberto si stabilisce anche un compenso di trenta once d'oro l'anno da versarsi in quote mensili; per Giotto il testo, nello stato in cui è giunto, non dà alcuna informazione al riguardo. La nomina di Petrarca, invece, evidentemente solo simbolica, perché non pare che il poeta avesse risieduto stabilmente a corte, non prevedeva un compenso in denaro.

Il documento di Roberto d'Oderisio si presta ad ulteriori riflessioni. Carlo III gli concede gli stessi privilegi *quibus alii familiares domestici et pictores nostri*. Questo attesterebbe che non dovevano essere in pochi tra gli artisti a goderne (a meno che il passo non si riferisca in generale alle condizioni dei pittori di corte); il che assume un significato non trascurabile nella valutazione dell'importanza relativa del riconoscimento, se si ricorda che il documento è stato più volte invocato come prova dell'eccellenza di Roberto.

Non è da escludere che questi fosse già addentro agli ambienti della corte prima del 1382, dal momento che tra gli anni sessantasettanta aveva condotto la decorazione dell'Incoronata⁴². Ma, come

⁴² La realizzazione degli affreschi dell'Incoronata è stata scandita in due fasi da Ferdinando BOLOGNA, *I pittori* cit., pp. 270-274 e pp. 293-298, che ha datato agli anni quaranta le Storie Bibliche, e agli anni cinquanta i Sacramenti: la ricostruzione poggiava sulla tradizione per cui la chiesa sarebbe stata frutto del riadattamento di un edificio già esistente, che avrebbe ospitato il tribunale della Vicaria. Recenti accertamenti documentari, condotti da LORENZ ENDERLEIN, *Die Gründungsgeschichte der Incoronata in Neapel*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 31,

si è visto, non necessariamente il prestigio si accompagnava al conferimento della carica di familiare. La sua nomina avvenne però nel primo anno di governo di Carlo III, che non pare avesse trascorso a Napoli prima di allora un tempo tale da giustificare questa intimità con il pittore. Ciò indurrebbe ad iscrivere il privilegio piuttosto nella più generale politica di continuità di Carlo III rispetto alla zia Giovanna I, pur avendola fatta uccidere dopo essersi impadronito del regno. In ogni caso il tono del documento, soprattutto alla luce del confronto con gli altri presentati in questa sede, ci permette di escludere che esso rappresenti la riconferma di un privilegio già precedentemente accordato (come sulla base del testo incompleto di Barone la critica aveva ritenuto)⁴³ e che piuttosto siamo di fronte ad una nomina fatta per la prima volta ad un pittore certamente non giovanissimo, che aveva già lavorato per la corte e che godeva di una certa fama (è detto infatti *magister pictorem nostrum*), ma che, con il considerevole compenso di trenta once d'oro l'anno, veniva messo nelle condizioni materiali per poter continuare a prestare la sua opera.

Stipendiato dal re, evidentemente Roberto dovette anche realizzare qualcosa per lui. Purtroppo non siamo in grado di ricostruire le imprese successive all'Incoronata, eccezion fatta per tavole databili al settimo-ottavo decennio. Probabilmente, però, la prima commissione di Carlo III al suo pittore "familiare" dovette essere la decorazione pittorica della chiesa di Santa Maria della Pietà (detta poi Pietatella), fondata accanto all'omonimo ospizio per iniziativa di Carlo III, che al pari della zia volle anch'egli farsi promotore di un istituto assistenziale. Nell'annessa chiesa, sull'altare maggiore, si conserva ancora la tavola con la Pietà oggi attribuita a Roberto d'Oderisio, ma che Bernardo De Dominicis asse-

1996, pp. 15-46, hanno definitivamente chiarito che in realtà la struttura venne fatta costruire *ex novo* dalla regina Giovanna I negli anni sessanta-settanta del Trecento, con conseguenti riflessi sulla datazione degli affreschi.

⁴³ BOLOGNA, *I pittori* cit., pp. 264-266.

gnava, assieme agli affreschi, all'epoca molto rovinati ed oggi completamente perduti, con «varii Misteri della Passione di Nostro Signore Gesù Cristo»⁴⁴ a un fantomatico Gennaro di Cola. Se, come si è propensi a credere, De Dominicis è piuttosto affidabile nelle sue attribuzioni, è probabile che la tavola rappresentasse il compimento di una campagna pittorica che interessò l'intera chiesa, il tutto quindi opera di Roberto e della sua bottega.

4. *L'entità del compenso*

A Roberto, come a Montano e a Cavallini, venne accordato uno stipendio di trenta once. Che si trattasse di una somma notevole, è indubbio; tanto più che essa rappresentava il compenso spettante all'artista in quanto parte della corte, e in ogni caso non escludeva donazioni *extra*, tra cui, oltre alle somme per casa e vestiario cui si è accennato, anche vitalizi, come quello di dodici once assegnato a Giotto da Roberto d'Angiò⁴⁵.

A parte venivano pagate le opere da loro eseguite, come dimostra anche il regesto dei documenti relativi all'attività di Giotto in Castelnuovo⁴⁶. Carlo I aveva accordato a Pietro de Chaulis uno stipendio di 4 once al mese, 48 l'anno, ma con l'obbligo di tenere un cavallo per gli spostamenti tra i cantieri sottoposti alla sua direzione⁴⁷: in ogni caso le notevoli pressioni e responsabilità connesse al suo lavoro giustificavano un compenso tanto elevato.

Trenta once, comprensive dei materiali, venne pagato il monumento funerario che il marmorario Pietro di Gennaro doveva rea-

⁴⁴ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-1745, ed. a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2003, p. 193.

⁴⁵ MINIERI RICCIO, *Saggio cit.*, II, p. 16.

⁴⁶ R. FILANGIERI, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castelnuovo*, Napoli 1936-1940, p. 75. Su questo documento cfr. anche Aceto, *Pittori e documenti cit.*

⁴⁷ EGIDI, *Carlo I d'Angiò cit.*, p. 742.

lizzare per Antonio Ruffo, conte di Montalto, nel 1352, per la cui opera veniva previsto un anno di lavoro⁴⁸. A Tino e Gallardo Primario furono fatti due pagamenti per un totale di 154 once *pro facienda una sepoltura in dicta Ecclesia Sancte Marie Dompne Regine in qua debet corpus dicte domine* [scil. Maria d'Ungheria] *tumulari*⁴⁹: una somma circa cinque volte maggiore di quella pagata a Pietro di Gennaro. Lo scarto, a prima vista notevole, si giustifica se si tiene conto del fatto che i marmi furono importati da Roma⁵⁰ e che la decorazione della struttura architettonica e della cassa prevedeva l'inserimento di tessere di mosaico, il cui costo doveva essere rilevante. Da poco arrivato in città, Tino dovette servirsi della collaborazione di Gallardo per la soluzione di problemi organizzativi, come l'acquisto dei materiali⁵¹, mentre la bottega di Pietro di Gennaro, potendo evidentemente vantare un'attività ad ampio raggio, aveva la possibilità di ottimizzare i costi e

⁴⁸ P. VITOLO, in corso di stampa.

⁴⁹ MINIERI RICCIO, *Saggio* cit., Supplemento, parte seconda, Napoli 1883, pp. 125-126.

⁵⁰ Sia per il sepolcro di Caterina d'Austria che per quello di Maria d'Ungheria i marmi furono fatti arrivare da Roma, come attestano per il primo la lettera di Carlo di Calabria ai suoi vicari (CAMERA, *Annali* cit., p. 287), per il secondo la commendatizia di Roberto d'Angiò per conto di Gallardo Primario del 21 febbraio 1325 (SCHULZ, *Denkmäler* cit., IV, doc. CCCLXVIII, p. 146). Sull'uso di importare marmi da Roma cfr. J. GARDNER, *A Princess among Prelates. A 14th Century Neapolitan Tomb and some Northern Relations*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 23-24, 1988, pp. 31-60, qui p. 46.

⁵¹ A lungo si era creduto che Gallardo Primario avesse collaborato con Tino di Camaino alla realizzazione della struttura architettonica del monumento funebre di Maria d'Ungheria, e che proprio la partecipazione dell'architetto all'opera avesse contribuito a farne un esempio di armonia compositiva e proporzione tra le parti. Più probabilmente invece egli dovette essere solo l'appaltatore dei marmi. In proposito cfr. 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.

rientrare senza difficoltà in una somma come le trenta once previste.

5. *Le corporazioni degli artisti a Napoli*

Come si è detto, il conferimento della qualifica di familiare consentiva all'artista di sottrarsi al controllo delle arti e delle corporazioni. Non è però ancora chiaro in che misura ciò fosse valido per il Regno di Napoli, dove, sebbene le corporazioni di arti e mestieri risultino pienamente attive nel corso del Trecento e dotate di propri ordinamenti, sembra che i primi statuti relativi ai pittori risalgano solo al XVI secolo⁵². In generale tra Due e Trecento i pittori, a differenza di altre categorie del settore artistico (edile, tessile, della lavorazione dei metalli), possono vantare solo in pochi casi regolamenti statutari che ne definiscano ruoli e prerogative all'interno delle corporazioni, e tutti sono documentati nell'Italia centro-settentrionale: Venezia (1271), Firenze (1315), Pistoia (1329), Pisa (1321-41), Siena (1356-1379), Perugia (1366), Bologna (ultimo quarto del Trecento), Genova (1396-1402)⁵³. Nel 1380 pare però che a Napoli si fosse già costituita una corporazione di orafi, il che sarebbe un'ulteriore prova dell'enorme considerazione in cui era tenuto il loro lavoro. Il documento con cui Giovanna I avrebbe "riformato" gli statuti (dal che si deduce che l'arte fosse costituita già da qualche tempo)⁵⁴ ha però una storia esterna che ha gettato

⁵² F. STRAZZULLO, *La corporazione dei pittori napoletani*, Napoli 1962.

⁵³ A. GUIDOTTI, *Il mestiere del "dipintore" nell'Italia due-trecentesca*, in *La pittura italiana. Il Duecento e il Trecento*, Venezia 1986, pp. 229-240 con relativa bibliografia. A Firenze sembra che l'arte dei pittori fosse nata autonomamente alla fine del XIII secolo e che si sia aggregata all'Arte dei medici e degli speciali con lo statuto del "membro dei pittori" nel 1315. Cfr. I. HUECK, *Le matricole dei pittori fiorentini prima e dopo il 1320*, in «Bollettino d'arte», LVII, 1972, pp. 114-119.

⁵⁴ F. STRAZZULLO, *Per la storia delle corporazioni degli orafi e delle arti affini a Napoli*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, Napoli

molti dubbi sulla sua autenticità. Pubblicato da Francesco Migliaccio nel 1893, era stato copiato, con interventi nella grafia e nella lingua, da un erudito, Michele dello Russo, da un manoscritto della Biblioteca del conte Ricciardi a Palazzo Gravina, andata distrutta durante un incendio nel 1848⁵⁵. Lo statuto, che si compone di 28 capitoli, stabiliva che a capo dell'arte vi fossero quattro Consoli, nominati per la prima volta dalla regina, e che poi a loro volta avrebbero indicato i propri successori. Ad essi spettava sorvegliare il lavoro degli orafi ed i prezzi, a tutela dell'acquirente e della reputazione dell'arte. Nessuno poteva esercitare il mestiere senza essere registrato in un apposito libro, e tutti dovevano attenersi alle disposizioni e ai provvedimenti, che riguardavano la quantità e la qualità dell'oro da utilizzare, gli orari e i giorni di lavoro. Per chi trasgrediva erano previste pene pecuniarie. Un marchio a forma di croce doveva essere impresso sui prodotti per dimostrarne la provenienza dal Regno di Napoli, assieme a quello personale dell'artista, in modo che se ne potesse identificare l'autore.

Il primo statuto dell'arte degli orafi di cui si abbia notizia certa è quello concesso il 25 settembre 1474 da Ferdinando I d'Aragona:

Ferdinandus etc. universis et singulis etc. Fidelium nostrorum supplicationibus libenter annuimus et iis potissimum, que universale et particolare beneficium et commodum concernerent ac saperent, quaeque sine preiudicio et iniuria publica aut privatorum fiunt et ad bonum esse cedere videantur. Sane nuper pro parte dilectorum et fidelium nostrorum hominum magistrorum et laborantium artis

1959, I, pp. 133-155, ipotizza ad esempio che lo statuto fosse stato concesso da Carlo II.

⁵⁵ F. MIGLIACCIO, *Il primo statuto per la nobile arte degli orefici napoletani (1380)*, in «Archivio Storico Campano», II, 1893, pp. 397-418. Dubbi sull'autenticità del documento, per le ragioni che abbiamo detto, sono stati espressi da G. M. MONTI, *Le corporazioni nel Regno di Sicilia prima del 1347*, in «Annali del Seminario Giuridico Economico della R. Università di Bari», VIII, 1935, pp. 3-30, qui pp. 9-10, il quale faceva inoltre notare come al documento manchino l'intitolazione, le formule diplomatiche e l'indizione.

aurifabre in platea aurifabrorum huius nostre civitatis Neapolis fuerunt maiestati nostre exhibita et presentata quedam capitula, statuta et ordinationes per eosdem homines magistros et laborantes in dicta arte edita, facta et ordinata ac edite, facte et ordinate pro beneficio et comodo, honore et utilitate dicte artis et magistrorum hominum et laborantium in ea, quorum quidem capitulorum, supplicationum, statutorum et ordinationum presentatarum tenor est huiusmodi⁵⁶.

Seguono le norme sottoposte dall'arte all'approvazione del sovrano. Scritte in volgare, e meno dettagliate rispetto a quelle del presunto statuto del 1380, sanciscono la responsabilità dei quattro deputati preposti al controllo della qualità dei prodotti, gli unici tra l'altro ad essere autorizzati all'acquisto dei materiali preziosi presso la dogana. Per chi non osserva le regole è prevista l'espulsione dall'arte.

Questo statuto in ogni caso anticipa, almeno stando alla documentazione disponibile, quello delle altre categorie di artisti: per i pittori il primo noto è del 1521⁵⁷, per gli scultori del 1618⁵⁸.

⁵⁶ Il testo è stato pubblicato da SCHULZ, *Denkmäler* cit., IV, pp. 197-199. Vi fa riferimento anche A. FOLLIERI, *Saggio storico delle corporazioni d'arti e mestieri della città di Napoli*, Napoli 1882-1884, Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, ms. XXX. V. A.13.1-2, I, pp. 60-61; II, p. 132.

⁵⁷ G. CECI, *Le corporazioni dei pittori*, in «Napoli Nobilissima», VII, 1898, pp. 8-13.

⁵⁸ F. STRAZZULLO, *Statuti della Corporazione degli Scultori e Marmorari Napoletani*, in «Atti della Accademia Pontaniana», XI, 1961-1962, pp. 221-240.

