

Vinni Lucherini
***1313-1320: il cosiddetto Lello da Orvieto, mosaicista e pittore,
a Napoli, tra committenza episcopale e committenza canonica***

[A stampa in *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, a cura di R. Alcoy, Barcellona, Universitat de Barcelona, 2009, pp. 185-215 © dell'autrice - Distribuito in formato digitale da "Reti Medievali", www.retimedievali.it].

1313-1320: il cosiddetto Lello da Orvieto, mosaicista e pittore, a Napoli, tra committenza episcopale e committenza canonica

Vinni Lucherini

Nella Cappella di Santa Maria del Principio, situata all'interno dell'antica Cattedrale di Napoli¹, si conserva un mosaico absidale raffigurante una *Madonna con il Bambino in trono tra san Gennaro e santa Restituta*. Sulla base dell'iscrizione, anch'essa musiva, che si dispiega lungo la sua cornice inferiore, quest'opera è generalmente datata al 1322 e attribuita ad un pittore di nome «Lellus de Urbevetero», cioè «Lello da Orvieto», la cui firma ricorre qui soltanto. Attorno a questo nome, assumendo come punto di partenza gli elementi di stile rilevabili nel mosaico, è stato costruito un discreto catalogo di opere, comprendente pitture su tavola, mosaici ed affreschi, napoletani e non. Si è così delineata la personalità di un pittore orvietano la cui originaria adesione alla maniera del maestro romano Pietro Cavallini si sarebbe poi esplicitata attraverso modalità formali più chiaramente giottesche. In particolare, per quel che riguarda l'attività che Lello da Orvieto avrebbe svolto nella Cattedrale di Napoli, è opinione corrente che questo pittore, una volta giunto a Napoli dall'Umbria, nel 1314 o poco dopo, fosse stato assoldato dai vertici dell'episcopato, e nello specifico dall'arcivescovo di Napoli Umberto d'Ormont (1308-1320), per il quale avrebbe eseguito prima il grande affresco con l'*Albero di Jesse*, tuttora visibile nella Cappella di San Paolo (anche detta Cappella degli Illustrissimi); poi, nel 1320, il ritratto che si vuole destinato a decorare la sepoltura del medesimo arcivescovo, identificato con una tavola ora custodita nel Museo Diocesano di Napoli; ed infine, nel 1322, il mosaico della *Madonna con il Bambino* in Santa Maria del Principio².

1. Quando parlo di antica cattedrale di Napoli mi riferisco alla cattedrale originariamente dedicata al Salvatore, attestata dal IX secolo come Stefania, e oggi nota come Basilica o Cappella di Santa Restituta. Attualmente vi si accede dalla navata settentrionale della Cattedrale dell'Assunta, cioè dell'edificio che è tuttora funzionante come sede cattedrale e i cui lavori sono documentati a partire dal 1294. Nel momento in cui si diede avvio alla costruzione della Cattedrale dell'Assunta, la vecchia sede episcopale del Salvatore o Stefania fu profondamente modificata, fu per buona parte decurtata e fu dedicata a Santa Restituta, perdendo nello stesso tempo sia l'antica funzione che l'antico titolo. Sulla storia della fondazione delle due cattedrali, la tardo-antica Stefania/Santa Restituta e la gotica Assunta, mi si consenta di rinviare ora a V. LUCHERINI, *La Cattedrale di Napoli, Storia, architettura, storiografia di un monumento medievale*, (Collection de l'Ecole française de Rome, 417), Roma 2009.

2. La bibliografia intorno alla figura di Lello da Orvieto, che come tale, con questo nome e con il catalogo che qui si sintetizza, è un vero e proprio creato di F. Bologna (*I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, pp. 126-132), può riassumersi in poche voci: M. BOSKOVITS, *Proposte (e conferme) per Pietro Cavallini*, in *Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza"*, a cura di A.M.

A modificare il quadro storiografico appena tratteggiato intervengono però nuovi elementi di discussione. Innanzitutto, un'attenta ricognizione *de visu* sul mosaico e uno studio capillare della tradizione storiografica moderna riguardante sia il mosaico sia la sua iscrizione mi hanno consentito di identificare alcuni dati dei quali finora non si era tenuto conto; in secondo luogo, le opere raccolte sotto il nome di Lello che si conservano nella Cattedrale di Napoli si situano al centro di una rete di committenze artistiche che non sempre hanno a che fare con la committenza del potente arcivescovo D'Ormont. Obiettivo di questo intervento non è dunque di definire o ridefinire il catalogo delle opere del presunto Lello da Orvieto o il suo intero percorso artistico napoletano ed extra-napoletano, se pure è vero che realmente sia esistito un Lello da Orvieto, assunto sul quale, lo anticipo fin d'ora, ho più di qualche dubbio. Scopo di queste riflessioni, nate nell'ambito di una più ampia indagine sulla Cattedrale di Napoli, è invece di verificare, attraverso l'analisi delle opere e delle fonti testuali che ad esse hanno fatto riferimento nel Medioevo e nell'età moderna, se effettivamente, negli anni compresi tra il 1308 ed il 1320 circa, il vertice dell'episcopato napoletano assoldò un pittore orvietano per affidare alle immagini dipinte un messaggio propagandistico³. Per introdurre la questione che va sotto il nome di Lello da Orvieto prenderò quindi l'avvio dal mosaico della *Madonna con il Bambino in trono tra san Gennaro e santa Restituta*, la cui iscrizione costituisce a tutt'oggi l'unica testimonianza documentaria dell'attività di questo artista.

1. Lello da Orvieto nella Cattedrale di Napoli: ipotesi storiografiche

Il mosaico in esame è noto come *Madonna di Santa Maria del Principio*: si trova infatti nell'abside di una piccola cappella, intitolata Cappella di Santa Maria del Principio, situata nel fondo della navata orientale dell'antica Cattedrale del Salvatore, cioè la prima sede dei vescovi di Napoli, denominata Santa Restituta

Romanini, Roma 1983, pp. 279-329; P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Roma 1986, pp. 266-270; F. BOLOGNA, *Un'aggiunta a Lello da Orvieto*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, pp. 47-52; IDEM, *Momenti della cultura figurativa nella Campania medievale*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Medioevo*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1992, pp. 171-275; S. ROMANO, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992; EADEM, *Die Bischöfe von Neapel als Auftraggeber. Zum Bild des Humbert d'Ormont*, in *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Ajous in Italien*, a cura di T. Michalsky, Berlino 2001, pp. 191-224; EADEM, *Introduzione: 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 S. Romano e N. Bock, Napoli 2002, pp. 7-20. Sia P. Leone de Castris che S. Romano hanno confermato la lettura dell'iscrizione come «Lellus de Urbeveter», accettando, anzi ampliando, il catalogo di opere già attribuito da Bologna a questo artista. L'iscrizione, sulla quale mi soffermerò diffusamente più avanti, era sempre stata letta come «Lellus de Urbe», cioè Lello da Roma, finché Bologna, nel 1969, non avanzò la sua inedita proposta orvietana. Dal 1969 in avanti, l'unico studioso ad aver espresso delle perplessità, anche stilistiche, sulla correzione di «de Urbe» in «de Urbeveter» è stato J. GARDNER, *Copies of Roman mosaics in Edimburgh*, in «The Burlington Magazine», 115, 1973, pp. 583-591.

3. Questo articolo rispecchia fedelmente la struttura del testo letto a Barcellona durante il convegno *El trecento en obres*, nel maggio 2007. Ho preferito non alterare lo schema di quella relazione, limitandomi a corredarla di note e a modificarla solo laddove strettamente necessario ad una migliore comprensione dei temi affrontati, perché, per quanto potessi ampliarla in sede di redazione, molti problemi sarebbero comunque rimasti poco approfonditi. Anticipo dunque in questa sede soltanto alcune delle principali questioni che riguardano la figura di artista che va sotto il nome di «Lello da Orvieto» (in particolar modo, l'interpretazione della firma e il significato dell'iscrizione nella quale è inclusa; il ruolo della committenza canonica e la sua indipendenza dall'arcivescovo D'Ormont; l'iconografia dell'unica opera firmata ed i suoi riferimenti indiscutibilmente romani), rinviando ad altra occasione una discussione esaustiva dei diversi problemi che qui si lasciano aperti o solo parzialmente trattati.

dal nuovo titolo che le fu assegnato all'inizio del Trecento⁴. Nel mosaico sono raffigurati la Vergine in trono con il Bambino benedicente, seduto frontalmente sulle sue ginocchia, san Gennaro alla destra della Vergine e santa Restituta alla sua sinistra. La Madonna, incoronata, regge nella mano sinistra una lunga croce astile, che anche il Bambino tocca con la sua mano sinistra. San Gennaro, annoverato fin dall'alto Medioevo tra i patroni della città, vestito di abiti vescovili⁵, tiene in una mano il pastorale e nell'altra un libro aperto sulla frase «*beatus vir qui inventus est sine macula*»; la santa, invece, vergine e martire africana secondo la vita che ne fu redatta *ex novo* nel x secolo⁶, vestita di abiti monacali e dotata di una coroncina di fiori, ha in una mano una piccola croce e nell'altra il libro aperto sulla frase «*veni sponsa Christi, accipe coronam*». Sul capo della Madonna scende lo Spirito santo sotto forma di colomba, mentre nel sottarco del catino absidale i tralci vegetali sono interrotti da cinque tondi contenenti testine di angeli ed in alto dal volto di Cristo, posto al vertice dell'arco acuto. Gli stessi fiori che decorano la corona di santa Restituta, forse rose rosse (nella coroncina si alternano con identici fiori di colore bianco), si vedono sbocciare dai cespugli affiancati al trono, mentre rami di gigli sporgono dalla base rocciosa alle spalle dei due martiri⁷.

In basso, al di sotto del pannello figurato, una lunga iscrizione illustra il contesto nel quale il mosaico prese forma. Sulla prima riga della cornice, si legge dapprima il *titulus* «*Sanctus Ianuarius*» e poi tre esametri che così recitano: «*Lux Deus immensa, postquam descendit ad yma, annis trecentis completis namque peractis, nobilis hoc templum sancta construssit Elena*». Questa prima riga di versi si conclude con un secondo *titulus*, cioè «*Sancta Restituta*», e con l'espressione: «*Hoc opus fecit Lellus de Urb ...*». Sulla seconda riga della cornice si dispiegano invece altri quattro esametri: «*Silvestro grato papa donante beato, hic bene quanta dat venia vix quisque loquatur, annis clerus instaurator Partenopense mille tricentenis undenis bisque retensis*».

Come accennavo in apertura di questo intervento, la critica novecentesca ha collegato al mosaico di Santa Maria del Principio, con alcune oscillazioni interpretative e differenti motivazioni, sia l'affresco raffigurante l'*Albero di Jesse*, situato sulla controfacciata della Cappella di San Paolo, cioè la più settentrionale delle cappelle che si aprono sul transetto della Cattedrale dell'Assunta, sia il ritratto dell'arcivescovo Umberto d'Ormont che si ritiene proveniente da questa stessa cappella. Nel 1969, Ferdinando Bologna, proponendo di leggere nella firma apposta al mosaico del Principio il nome di un «*Lellus de Urbevetero*»

4. Sulla nuova dedica dell'antica Cattedrale del Salvatore e sulla corrispondente nuova intitolazione della cappella laterale che prese il nome di Santa Maria del Principio si veda V. LUCHERINI, *Il Chronicon di Santa Maria del Principio (1313 ca.) e la messa in scena della liturgia nel cuore della Cattedrale di Napoli*, in *Dall'immagine alla storia. Studi in memoria di Stefania Adamo Muscettola*, in corso di stampa.

5. Secondo la tradizione agiografica, già vescovo di Benevento, Gennaro era stato martirizzato a Pozzuoli, e poi, secondo i *Gesta episcoporum Neapolitanorum*, traslato a Napoli dal vescovo Giovanni I all'inizio del v secolo: si vedano, in particolare, il catalogo della mostra *San Gennaro tra Fede Arte e Mito*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli 1997, e gli interventi pubblicati in *San Gennaro nel XVII Centenario del martirio (305-2005). Atti del Convegno internazionale (Napoli, 21-23 settembre 2005)*, a cura di G. Luongo, 2 voll., Napoli 2007 (= «*Campania Sacra. Rivista di Storia Sociale e Religiosa del Mezzogiorno*», 37, 2006, 1-2).

6. V. LUCHERINI, *Santa Restituta venuta dall'Africa: l'utilizzazione canonica di un mito altomedievale nella Napoli angioina*, in *I santi venuti dal mare. Atti del Convegno internazionale di studi (Bari-Brindisi 2005)*, in corso di stampa.

7. Non posso escludere che i fiori sulla coroncina siano delle margherite. La piccola croce che la santa regge nella mano ricorda peraltro l'iconografia della santa Margherita dipinta da Simone Martini nella basilica inferiore di Assisi.

piuttosto che di un «Lellus de Urbe», come fino a quel momento si era fatto⁸, avanzò anche un'articolata proposta ricostruttiva dell'attività di questo presunto maestro orvietano, individuando nell'affresco con l'*Albero di Jesse* il punto di partenza della sua ricca produzione al servizio dell'episcopato di Napoli. Bologna ipotizzava infatti che l'affresco nella Cappella di San Paolo fosse stato dipinto, in una data compresa tra il 1308 (anno nel quale sale al soglio episcopale Umberto d'Ormont) ed il 1314 (vedremo da qui ad un momento il senso di questo secondo termine cronologico), ma più probabilmente proprio nel 1314, da un pittore che aveva assimilato «i nuovi squadri formali di cui Cavallini aveva dato tante prove nelle architetture, ma non nelle figure degli affreschi Brancaccio», cioè nelle pitture che decorano la cosiddetta Cappella Brancaccio in San Domenico Maggiore, a Napoli, dove Bologna riteneva di individuare la mano dello stesso Cavallini. Secondo lo studioso, Lello da Orvieto era riuscito a trasferire gli «squadri formali» cavalliniani anche alle figure umane, tanto che le sue figure risultavano «metodicamente espanse e quasi cubizzate, con un esito differentissimo da quello perseguito dal Cavallini in ognuna delle sue tappe». Bologna osservava che questo pittore aveva molto in comune con l'autore del ritratto funerario di Umberto d'Ormont (un'ipotesi formulata già da Émile Bertaux), e finiva per ipotizzare che si trattasse proprio della stessa mano⁹.

Una volta stabilita l'identità tra i responsabili delle due opere, Bologna metteva poi a frutto il dettato delle fonti erudite napoletane, in particolare alcuni passi dello storico Giovan Antonio Summonte e del biografo degli artisti Bernardo De Dominicis. Summonte, nel secondo libro della sua *Historia della Città e del Regno di Napoli*, edito nel 1601, aveva scritto: «nell'anno 1320 morì in Napoli a' 13 di luglio Humberto di Montauero arcivescovo della città, e fu sotterrato nella cappella già detta [cioè nella Cappella di San Paolo], e benché egli in sua vita avesse honorati di sepolcri un santo, un papa e un arcivescovo, come si disse, per egli non volse tal honore, con tutto ciò non si poté il suo clero ritenere di far dipingere il suo simulacro vestito in pontificale col pallio, mitra e crocchia, in un suo quadro, e sopra di lui il ritratto dell'apostolo san Paolo suo devoto, e sul sgabello l'arme del suo casato»¹⁰.

De Dominicis, invece, attribuendo l'affresco della Cappella di San Paolo ad un certo maestro Stefanone, una delle numerose personalità di artisti napoletani da lui inventate, così aveva scritto nelle sue *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, edite tra il 1742 ed il 1745: «Terminata con sua lode quest'opera [le pitture quattrocentesche della Cappella Caracciolo del Sole in San Giovanni in Carbonara], fu tanto il nome che n'ebbe Stefanone, che gli fu allogata nel Piscopio una cappella, nella quale vi espresse un arbore di tutti que' santi patriarchi da' quali la stirpe di Nostro Signor Gesù Cristo discendeva, che poi si vede situato sopra la cima di esso in abito pontificale, col camauro in testa; figurando in terra Abramo a giacer supino, dal di cui seno, quasi da radice, sorge l'albore mentovato, con concetto misterioso; veggendosi dopo Abramo nel tronco, che diritto s'inalza, Giacob, e dopo di lui il patriarca Giuda, e sopra di esso Aminadab, indi il re David, al quale Salomone succede, dopo il quale è figurato Nostro Signore in cima, come si disse. Dal tronco principale veggonsi uscire i rami delle progenie de' suddetti patriarchi e profeti, avendo ognuno il suo ramo, che la sua stirpe contiene. Da' lati di quest'arbore vi dipinse i profeti Balaam ed Eliseo. Così dipinse sopra dell'altare della nominata cappella la Beata Vergine col Bambino in campo d'oro¹¹, e da' lati tre quadretti per

8. O. MORISANI, *Pittura del Trecento*, Napoli 1947, p. 47, con la bibliografia precedente.

9. F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina*, cit., pp. 127-129.

10. G.A. SUMMONTE, *Historia della città e del Regno di Napoli*, II, Napoli 1601, p. 380.

11. La presunta tavola centrale è stata identificata con una tavola in collezione privata, con una datazione non antecedente al 1331-32, da P. Leone de Castris, *Arte di corte*, cit., p. 270, nota 9, e testo corrispondente.



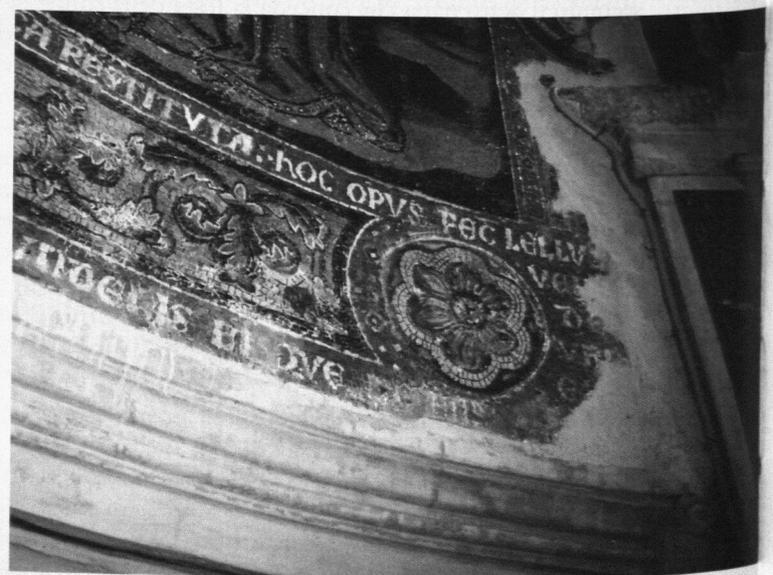
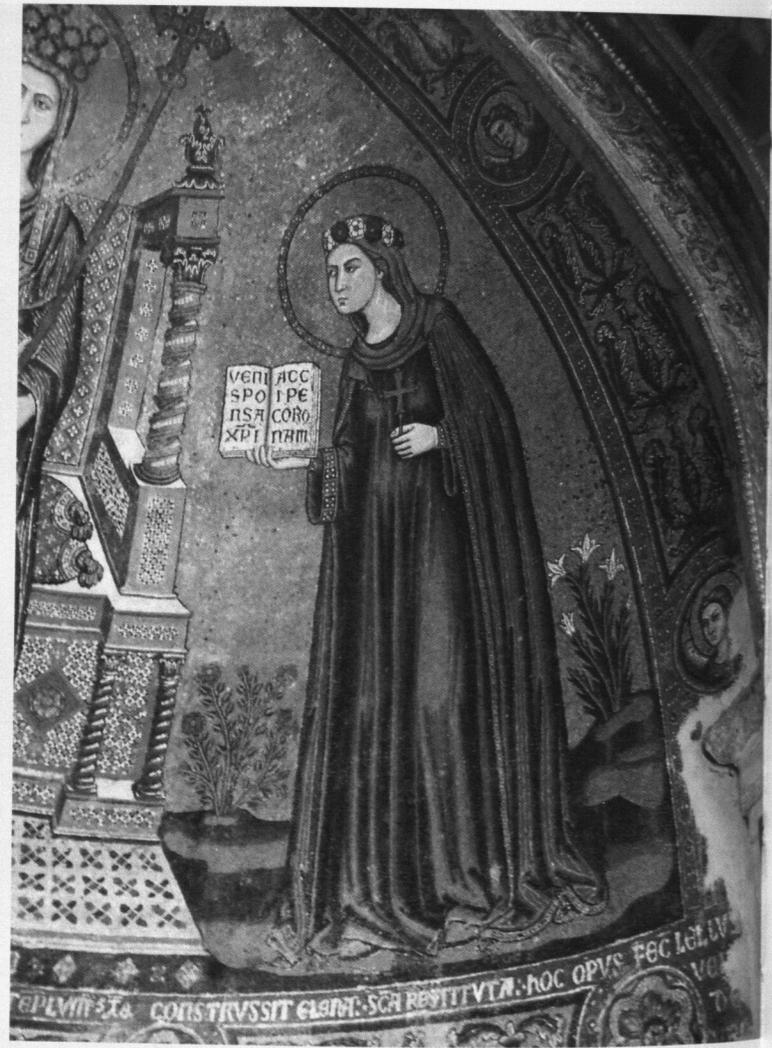
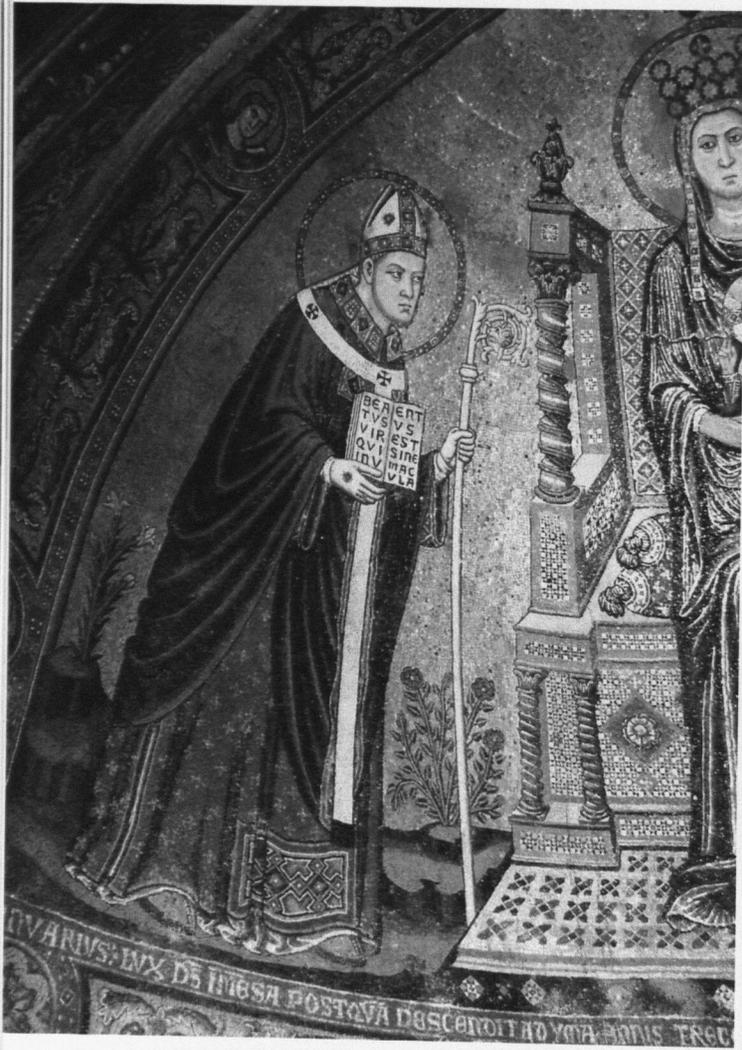
parte, in uno la detta Beata Vergine che apparisce in sogno ad un pontefice, nel secondo il detto papa che conceda la festa della suddetta immagine, per la qual cosa effigiò nel terzo la processione che si fa dal popolo e dal clero portando l'immagine mentovata; e negli altri tre vi sono espresse varie miracolose azioni di detta Beata Vergine, operate per mezzo di questa sua santa immagine»¹².

Sulla base di queste due importanti testimonianze, che ci illuminano su una situazione oggi profondamente modificata, Bologna concludeva che la tavola illustrante il simulacro di Umberto d'Ormont, di cui parla Giovan Antonio Summonte, dovesse identificarsi con il ritratto di arcivescovo un tempo custodito nel Palazzo Arcivescovile ed ora esposto nel nuovo Museo Diocesano di Napoli, e che questa tavola fosse da datarsi al 1320, perché tale data, secondo gli eruditi napoletani seicenteschi, appariva nell'iscrizione un tempo visibile nello «scabello», cioè secondo Bologna nel suppedaneo della tavola¹³. L'attribuzione

1. Napoli, Cattedrale, Cappella di Santa Maria del Principe, mosaico absidale.

12. B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-1745. Si cita qui dall'edizione commentata a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2003, pp. 199-200.

13. Così recita l'iscrizione riportata da G.A. Summonte (*supra*, nota 10): «Anno Domini 1320, III ind., die 13 julii, obiit Dominus Umbertus de Monteauero natione Burgundus venerabilis Neapolitanus archiepiscopus, qui sedit annos XII, menses III, dies XXVIII, cuius anima requiescat in pace, amen». C. d'Engenio Caracciolo (*Napoli sacra*, Napoli 1623, p. 28) così invece scrive qualche anno più tardi: «Nella Cappella di Umberto di Montauero borgognone sotto titolo di San Paolo Apostolo, c'hoggi è dei Figliuoli del Seminario di Napoli, era un scabello, ove si leggeva: «Anno Domini 1320, III ind., die 13 julii obiit Dominus Umbertus de Monteauero natione Burgundus venerabilis Neapolitanus archiepiscopus, qui sedit annos XII, mens. III, dies XXVIII». Appresso è il sepolcro di marmo



2. Napoli, Cattedrale, Cappella di Santa Maria del Principio, mosaico absidale, particolare, san Gennaro. 3. Napoli, Cattedrale, Cappella di Santa Maria del Principio, mosaico absidale, particolare, santa Restituta. 4. Napoli, Cattedrale, Cappella di Santa Maria del Principio, mosaico absidale, particolare dell'iscrizione. 5. Napoli, Cattedrale, Cappella di Santa Maria del Principio, mosaico absidale, particolare dell'iscrizione.

del ritratto a Lello da Orvieto induceva quindi Bologna ad ampliare il raggio della sua ipotesi: il presunto maestro orvietano sarebbe rimasto a Napoli dopo aver affrescato la Cappella di San Paolo, destinata secondo le fonti napoletane moderne a contenere la sepoltura dell'arcivescovo D'Ormont, e avrebbe realizzato anche il ritratto dello stesso arcivescovo da porsi nella medesima cappella.

Le parole di De Dominici, inoltre, portavano Bologna ad ipotizzare che Lello da Orvieto, oltre a queste opere (affresco con l'*Albero di Jesse* e ritratto di D'Ormont) avrebbe eseguito anche un perduto polittico un tempo collocato nella stessa Cappella di San Paolo, nel quale De Dominici poteva ancora vedere una Vergine col Bambino e varie storie ad essa collegate. Ciò proposto, Bologna tirava le somme: «Resta da chiedersi se le storie dell'immagine mariana narrate nel polittico della cappella d'Ormont non fossero per caso riferite ai miracoli dell'antica immagine di Santa Maria del Principio, che si credeva del tempo di Costantino Magno e che aveva un santuario nella contigua basilica paleocristiana di Santa Restituta»¹⁴. Al pittore dell'*Albero di Jesse* e del ritratto di D'Ormont, Bologna attribuiva dunque sia il perduto polittico raffigurante la Madonna col Bambino, sia il mosaico absidale di Santa Maria del Principio: «Nel 1322, solo due anni dopo la tavola funeraria del D'Ormont, fu eseguito appunto il celebre, ma criticamente semisconosciuto mosaico detto di «Santa Maria del Principio», con san Gennaro e santa Restituta. Dopo i consueti brancolamenti fra un riferimento veneto, una parziale attribuzione al Cavallini, un infeudamento martiniano, oggi si riconosce comunemente il carattere romano dell'opera¹⁵, ed io mi spinsi oltre su questa via, proponendo di attribuire al suo autore anche il ritratto del D'Ormont. Questa attribuzione mi pare oggi da ribadire fermamente, estendendola anche all'«Albero di Jesse» e tirando ad una ricostruzione più vasta della personalità che ne risulta. Credo che non vi saranno esitazioni nell'ammettere che la Madonna dell'affresco nella cappella di san Paolo fu pensata dalla stessa mente pittorica che diede il cartone per la Madonna di Santa Restituta»¹⁶.

Come giustificare a questo punto la venuta a Napoli di un pittore orvietano proprio nel 1314? «Allo stato attuale delle nostre conoscenze», scriveva ancora Bologna, «è possibile supporre che la comparsa a Napoli di Lello da Orvieto sia l'effetto dei rapporti stabiliti tra Napoli e Orvieto da quel «*Ramulus de Senis*», verosimilmente una stessa persona – come asserì Adolfo Venturi – con Ramo di Paganello, il quale nel 1314 ebbe l'incarico di reperire ad Orvieto e addurre a Napoli maestri di mosaico. Come risulta dal mosaico di Santa Restituta, Lello era appunto un maestro di mosaico e il 1314 è una data assai opportuna per la sua comparsa a Napoli, posto che proprio sul 1314 va fissata la sua attività nella cappella del vescovo D'Ormont»¹⁷.

Prima di entrare nel merito delle diverse attribuzioni proposte, va detto subito che l'ipotesi di Bologna di collegare la venuta a Napoli di un pittore e mosaicista orvietano al documento del 1314 (verosimile se il Lello firmatario del mosaico del Principio realmente fosse orvietano e se nell'iscrizione davvero si leggesse la parola «*Urbevetere*», cosa come vedremo per nulla accertata) è complicata dal fatto che il documento relativo a «*Ramulus de Senis*» è andato perduto e può leggersi soltanto nella trascrizione, purtroppo lacunosa e non priva di numerosi errori, che ne diede Émile Bertaux nel 1899. Nel documento, secondo questa

del gran pontefice Innocentio IV, eretogli dal medem Umberto arcivescovo circa gli anni di Christo 1318, ove tuttavia si vede la di lui effigie scolpita in marmo».

14. F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina*, cit., p. 128.

15. Il carattere romano dell'opera era stato sottolineato da O. MORISANI, *Pittura del Trecento*, cit., p. 47.

16. F. Bologna, *I pittori alla corte angioina*, cit., p. 129.

17. *IBIDEM*, p. 130.

trascrizione, si afferma che nel 1314 il «magister Ramulus de Senis», latore di una lettera salvacondotta rilasciata dal re di Napoli Roberto d'Angiò, era inviato ad Orvieto per conto del logoteta e protonotaro del Regno Bartolomeo di Capua per acquistare materiali pregiati e reclutare maestranze esperte nella lavorazione di marmi e mosaici. Nonostante intorno a questo documento si sia nel tempo addensata una piuttosto cospicua letteratura critica, il suo dettato resta però ancora oscuro (a cosa a Napoli fossero destinati quei materiali e quei maestri, e se gli uni e gli altri siano effettivamente giunti a destinazione, è stato ed è ancora oggetto di discussione) e la figura del suo latore resta ancora enigmatica (sebbene alcuni ritengano verosimile che in «Ramolus» sia effettivamente da riconoscersi lo scultore senese Ramo di Paganello, così come supposto da Venturi)¹⁸. Nonostante ciò, malgrado che tra il documento angioino e il mosaico di Santa Maria del Principio non vi sia di fatto alcun collegamento né diretto né indiretto, e malgrado che il documento resti del tutto estraneo al contesto qui in esame, sulla base dell'interpretazione di Bologna l'autore del mosaico di Santa Maria del Principio è ormai comunemente identificato in un Lello proveniente da Orvieto, giunto a Napoli nel 1314, e la cronologia del mosaico è stabilmente fissata al 1322.

Tralasciando in questa sede sia la discussione sulle opere non napoletane attribuite al cosiddetto Lello da Orvieto, sia quella sulle più tarde opere napoletane che a lui si sono volute assegnare, discussione che amplierebbe fuori misura i limiti di questa relazione, mi sembra importante sottolineare che le ipotesi di Bologna sulla produzione svolta dal maestro orvietano nel complesso episcopale di Napoli sono state in séguito più volte confermate da altri autorevoli specialisti, in particolare da Pierluigi Leone de Castris e da Serena Romano. Sviluppando le ipotesi di Bologna, in particolare quest'ultima studiosa ha riconosciuto nell'attività di Lello da Orvieto, ormai così definitivamente chiamato dopo il 1969, il risultato parlante della committenza dell'arcivescovo Umberto d'Ormont, e ha identificato nella Cappella di San Paolo e nella Cappella di Santa Maria del Principio i due vertici di un complesso programma decorativo dalle forti implicazioni simboliche. Secondo S. Romano, D'Ormont avrebbe fatto dipingere l'*Albero di Jesse* subito dopo il 1314 (data nella quale pone la consacrazione della Cattedrale dell'Assunta, la cui cronologia, devo però precisare, non è attestata da alcuna fonte né antica né moderna), e ciò in coincidenza con l'allestimento, nel 1315, della sepoltura dell'arcivescovo Ayglerio, predecessore di D'Ormont, curata da D'Ormont stesso, come si evince dalla perduta iscrizione tramandata dalla storiografia erudita seicentesca¹⁹.

Sempre secondo il parere di S. Romano, dopo aver fatto realizzare sulla controfacciata della Cappella di San Paolo una pittura di tema biblico nella quale la Vergine ricopriva un ruolo decisivo (attraverso l'identificazione simbolica di Maria con la radice dell'albero genealogico di Cristo), D'Ormont avrebbe fatto eseguire anche un polittico nel quale erano rappresentate storie relative alla Madonna del Principio: l'ipotesi di Bologna che il polittico visto da De Dominicis e ormai perduto rappresentasse le storie della Madonna del Principio diviene così un dato certo, malgrado non si conosca alcun testo che riporti le vicende o i miracoli di questa immagine. Il mosaico del Principio, sebbene datato al 1322 e dunque ritenuto posteriore alla morte di D'Ormont, è a sua volta ricondotto direttamente ai disegni di grande respiro di questo ambizioso arcivescovo: «è certo», conclude la studiosa, «che l'idea del mosaico del sacello di Santa Maria del Principio risalga ad Umberto d'Ormont e alla sua ricostruzione dei fatti e dei miti riguardanti la cattedrale napoletana»²⁰.

18. Sul documento si veda ora S. D'OVIDIO, *L'enigmatico Ramo di Paganello e la scultura lignea di primo Trecento in Campania*, in «Rassegna storica salernitana», XXV, 1, 2008, pp. 7-58.

19. B. CHIOCCARELLO, *Antistitum praeclarissimae Neapolitanae Ecclesiae*, Neapoli 1643, pp. 7-58.

20. S. ROMANO, *Introduzione: la cattedrale di Napoli*, cit., p. 15.

Questo è in sintesi il quadro storiografico di fronte al quale si trova chi si accinga a studiare la figura del cosiddetto Lello da Orvieto. Da un lato un artista orvietano dai modi cavalliniani, ma non senza evidenti incursioni giottesche, che sulla base del documento già pubblicato da Bertaux si presuppone giunto a Napoli da Orvieto nel 1314 o poco dopo, ed il cui nome si deduce soltanto da una frammentaria iscrizione a mosaico; dall'altro l'esecutore di un articolato programma decorativo orchestrato abilmente nella Cattedrale di Napoli da un arcivescovo di grande potere.

2. La firma dell'artista, l'iscrizione di Santa Maria del Principio e la questione del restauro

Prima di procedere all'analisi del linguaggio formale del mosaico di Santa Maria del Principio, che costituisce una delle chiavi interpretative di questa vicenda, vorrei soffermarmi innanzitutto sul dettato e sul significato dell'iscrizione che lo accompagna, per capire se da essa possano emergere elementi utili anche alla comprensione della parte figurata dell'opera, alle ragioni della sua esecuzione e al suo eventuale inserimento in un programma iconografico di vasto respiro e di autorevole committenza.

Nel primo rigo dell'iscrizione compaiono i nomi dei due santi che affiancano la Madonna in trono, cioè Gennaro e Restituta, proprio al di sotto delle due figure ad essi corrispondenti. Al centro tra i due nomi si trova il testo esplicativo sulla fondazione della cappella che più sopra ho riportato e che così traduco: «Trascorsi e passati trecento anni dal momento in cui Dio, luce immensa, scese sulla terra, la nobile santa Elena fece costruire questo tempio». Segue poi, tra la fine del primo rigo e l'angolo destro del riquadro, ad occupare lo spazio destinato al bordo destro del fiore ornamentale (che dall'altro lato invece si conserva intatto), la frase: «Lello fece quest'opera», e alcune altre lettere («de Urb») che dal 1969 sono state appunto interpretate come «de Urbeveter» da Ferdinando Bologna, e che in precedenza (da Luigi Catalani ad Ottavio Morisani) erano sempre state interpretate come «de Urbe». Nel secondo rigo si legge invece: «Consacrando, gradito, papa Silvestro beato [questo tempio], chiunque a stento riesce a dire quante indulgenze siano state concesse a buon fine. Distesi [sull'arco dei secoli] trecentotredici anni [dal momento in cui la luce di Dio scese sulla terra], il clero restaurandolo donò [questo tempio]».

Nell'iscrizione quindi non solo si menziona un artista di nome «Lellus» (sempre che «Lellus» sia da identificarsi con l'ideatore del cartone per il mosaico ed insieme con il suo esecutore), ma si rievoca anche una prima, lontana, fondazione del «templum» al tempo di Elena, madre dell'imperatore Costantino, all'inizio del IV secolo dopo Cristo, cioè circa trecento anni dopo l'apparizione di Cristo tra gli uomini; si parla poi di una straordinaria concessione di indulgenze da parte del papa Silvestro, ed infine si dichiara che vi fu un restauro da parte del «clerus Parthenopensis».

La prima domanda che ci si pone di fronte a questo testo è la seguente: l'iscrizione allude al mosaico *strictu sensu* o allude piuttosto (vista la parola «templum») al ripristino di un'area dell'antica Cattedrale del Salvatore, nello specifico la Cappella di Santa Maria del Principio, considerata di fondazione costantiniana, che trovò il suo coronamento proprio nel mosaico? O forse l'iscrizione allude ad un restauro dell'intera antica Cattedrale? Prima di provare a rispondere a questa domanda, un punto va chiarito: l'iscrizione appare perfettamente contestuale al mosaico, ne fa parte integrante, e, laddove non restaurata grossolanamente con stucco e pittura rossa, rivela una tessitura e dei colori che ad un'analisi puramente ottica, o per meglio dire autoptica, sembrano consonanti con le parti del mosaico apparentemente esenti da restauri. Non c'è allora alcun dubbio, o quantomeno è verosimile, che l'iscrizione sia stata realizzata insieme con la parte figurativa del mosaico. Ciò significa che ne doveva costituire il *titulus*, la spiegazione, la versione testuale. L'iscrizione gioca dunque

un ruolo fondamentale sia nella delineazione del contesto in cui il mosaico vide la luce, sia anche nella determinazione precisa dell'epoca della sua confezione.

Al contrario però di quanto finora proposto dagli storici dell'arte che se ne sono occupati, i quali tutti hanno letto la formula cronologica «mille trecentenis undenis bisque» come 1322, usando «bis» per raddoppiare «undenis», io suppongo che essa sia da interpretarsi come 1313, secondo quanto proposto in passato già da alcuni eruditi napoletani sei-settecenteschi. La formula temporale è infatti costituita dalla cifra indeclinabile «mille», da due numerali distributivi all'ablativo, «trecentenis» e «undenis», peraltro frequenti nelle epigrafi esametriche, e da un altro numerale distributivo, grammaticalmente un avverbio nella forma in cui si presenta, cioè «bis», che ritengo sia stato usato, esattamente come gli altri due distributivi, non nel suo senso letterale, ma per pure ragioni metriche. Penso quindi che «bis» non ha in questo caso la funzione di raddoppiare il numerale o i numerali che lo precedono, ma ha lo scopo di integrarlo con un'aggiunta, e dovrebbe quindi essere interpretato come «due» e non «per due volte», ipotesi suffragata dalla presenza dall'enclitica «que» ad esso unita, e sempre che la sua scelta non sia dovuta a pure ragioni metriche, essendo «binis» bisillabico e pertanto inadatto alla funzione metrica che la parola ricopre nell'esametro. La datazione che qui propongo, e che ho già avuto modo di anticipare qualche anno fa²¹, ha una posizione molto importante nell'economia dell'indagine, in quanto che, modificandosi la data tradizionale di esecuzione del mosaico, si modifica di conseguenza anche la situazione storica nella quale il mosaico stesso fu realizzato, e con essa il quadro dei fatti artistici che fino ad oggi era stato delineato.

Se si sposta la realizzazione del mosaico al 1313, come qui vado proponendo, il contesto dell'opera cambia completamente, e ciò ci consente di comprendere anche il senso degli esametri che precedono quello di carattere cronologico. Il «templum» a cui si fa riferimento nell'iscrizione non può infatti identificarsi nell'intera antica Cattedrale del Salvatore nella cui navata laterale sinistra si trova la profonda cappella absidata intitolata a Santa Maria del Principio, ma in esso deve riconoscersi la medesima Cappella del Principio, cioè quella «ecclesia Sanctae Restitutae» (Cappella di Santa Restituta) a cui fanno riferimento due importanti fonti napoletane altomedievali, i *Gesta episcoporum Neapolitanorum* e la *Vita sancti Athanasii Neapolitani episcopi*. La nuova dedicazione di questo antico sito di culto in origine dedicato a Santa Restituta fu celebrata attraverso la redazione di un testo liturgico, dal titolo *In dedicationis Cappellae Sanctae Mariae de Principio* (titolo nel quale vi è sottintesa la parola «anniversario», altrimenti non si spiegherebbe l'uso del genitivo), dove, come ho potuto constatare, la dedica di Santa Maria del Principio compare appunto per la prima volta. Questo testo è contenuto in un codice che da tempo va sotto il nome di *Chronicon di Santa Maria del Principio*, un manoscritto cinquecentesco che costituisce la riproduzione di un vetusto codice primotrecentesco. Ragioni testuali mi hanno anche indotto a concludere che questo codice, nel quale sono contenute sia la *Vita sancti Aspreni* redatta da Alberico di Montecassino alla fine dell'XI secolo, sia la *Vita Sanctae Restitutae* redatta da Pietro Suddiacono nel X secolo, sia stato compilato, nella sua forma originaria, proprio in concomitanza con la realizzazione del mosaico. In esso infatti trova una spiegazione puntuale non solo il riferimento alla fondazione costantiniana di un sito in origine intitolato a Santa Restituta, ma anche quello, nell'iscrizione meno esplicito, alle indulgenze concesse dal papa Silvestro a questa cappella, così grandi da risultare innumerevoli²².

21. V. Lucherini, recensione a S. Romano e N. Bock (a cura di), *Il Duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina*, Napoli, 2002, in «Napoli Nobilissima», v. serie, v, 2004, pp. 74-77.

22. Per la discussione relativa alle fonti testuali menzionate in questo paragrafo, sulla questione delle indulgenze e delle dediche rinvio ancora al mio saggio citato *supra*, in nota 4.

Se si interpretano in quest'ottica gli elementi visivi e testuali a nostra disposizione, si chiarisce allora anche l'allusione dell'iscrizione al Capitolo della Cattedrale di Napoli (il «clerus Parthenopensis»). Fu infatti proprio il Capitolo a far redigere il cosiddetto *Chronicon di Santa Maria del Principio*, recuperando due antiche agiografie da recitarsi nelle opportune celebrazioni liturgiche e stilando *ex novo* una nuova leggenda da leggersi durante la celebrazione dell'anniversario della nuova dedicazione dell'antica Cappella di Santa Restituta, che diventava ora la Cappella di Santa Maria del Principio. Probabilmente proprio in quella stessa circostanza, nel momento in cui la cappellina, di cui si millantava una prestigiosa fondazione costantiniana, perdeva il suo titolo primitivo, questo titolo, cioè il titolo di Santa Restituta, passava all'antica Cattedrale del Salvatore, e ciò avveniva dunque proprio nel momento in cui quest'ultima chiesa, fortemente ridotta nelle sue dimensioni e proporzioni, cedeva il testimone dell'episcopato alla nuova cattedrale gotica dedicata all'Assunta²³.

L'iscrizione musiva nell'abside di Santa Maria del Principio assolve pertanto ad un compito di fondamentale importanza: tramandare la precisa congiuntura della realizzazione del mosaico, e dichiarare chi finanziò i lavori di restauro della cappella e chi si riteneva che l'avesse originariamente fondata. Ciò significa che in nessun modo responsabile dell'opera poté essere l'arcivescovo di Napoli Umberto d'Ormont: in primo luogo, perché se a commissionare il restauro della cappella e l'esecuzione del mosaico fosse stato un arcivescovo, questi, per il ruolo di indiscutibile primo piano che gli arcivescovi godevano a Napoli come altrove, non avrebbe mai mancato di farlo rilevare in un'iscrizione celebrativa (e peraltro lo stesso Umberto d'Ormont non mancò mai di firmare, se così vogliamo dire, col suo nome e a chiare lettere, tutti gli interventi di rilievo da lui stesso operati all'interno della Cattedrale di Napoli e persino fuori della Cattedrale)²⁴; in secondo luogo, perché nell'espressione retorica «clerus Parthenopensis» non può che riconoscersi il Capitolo dei canonici della Cattedrale di Napoli, cioè il potentissimo corpo clericale al quale era affidato il compito di affiancare l'arcivescovo nelle sue funzioni, ed eventualmente di sostituirlo, con pieni e assoluti poteri, in caso di sua assenza.

Prima di ricostruire il contesto culturale nel quale il mosaico fu eseguito e le ragioni della sua commissione, è bene però soffermarsi ancora qualche istante sull'uso che dell'iscrizione si è fatto nella storiografia napoletana di età moderna. Dell'iscrizione non si trova traccia nella storiografia napoletana fino all'inizio del Seicento. Del tutto ignorata dalla storiografia cinquecentesca, pur così dettagliata nelle sue descrizioni della città e dei suoi monumenti (e basti citare Bartolomeo di Falco, Giovanni Tarcagnola, Pietro de Stefano, per comprendere quanto la letteratura periegetica cittadina avesse prodotto eccellenti risultati già intorno alla metà del XVI secolo)²⁵, l'iscrizione è documentata per la prima volta negli Atti della Santa Visita compiuta in Santa Restituta dall'arcivescovo Annibale di Capua, nel 1582²⁶. Essa è poi commentata dalla gran parte degli storici,

23. Cfr. *supra*, nota 1.

24. Cfr. *infra*, nota 69.

25. Solo a titolo esemplificativo, un importante descrittore di Napoli come B. DI FALCO (*Descrittione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli 1549, p. 36) si limitò ad affermare che il mosaico di Santa Maria del Principio era stato realizzato per mano dell'evangelista Luca e poi resaturato da Elena durante il suo viaggio verso Gerusalemme, un tema derivato evidentemente da un'altra, più recente, tradizione storiografica.

26. E. STRAZZULLO, *Neapolitanae Basilicae S. Restitutae Monumenta Epigraphica*, Napoli 2001, p.34. Devo però precisare che Strazzullo riportò il testo dell'iscrizione così come esso si legge nelle trascrizioni parziali o totali che ne diedero gli eruditi seicenteschi (in particolare mi sembra che la sua lettura, dove appare anche un'inversione tra due degli esametri, ricalchi fedelmente quella data da Bartolomeo Chioccarello nel 1643), e non riproducesse affatto quella realmente contenuta nel testo

eruditi e descrittori della città di Napoli dall'inizio del Seicento fino all'inizio del Settecento. Tutti costoro si soffermano sulla fondazione costantiniana della cappella, sulle sue origini antichissime, sul suo esser stata il primo luogo sacro decorato con un'immagine della Vergine, sulla consacrazione papale, e tutti usano il testo dell'iscrizione per confermare le loro opinioni.

La prima trascrizione a stampa dell'iscrizione si legge nella *Historia della Città e del Regno di Napoli* di Giovan Antonio Summonte, più sopra già citata. «Aspreno», scriveva Summonte qualche anno prima del 1601, «vescovo di Napoli, eresse una cella alla beata Candida [cioè la sua compagna di conversione al cristianesimo], appresso la sua casa, con devotissimo oratorio, nel quale fe' dipingere la figura della Vergine madre di Dio, con il suo figliuolo nelle braccia, che, per essere stata la prima sua figura dipinta in Napoli, fu chiamata Santa Maria del Principio, ove il santo vescovo era solito celebrare la messa, con grandissimo concorso di cittadini». Giunto poi a parlare della venuta a Napoli dell'imperatore Costantino e della madre Elena, così precisava: «è cosa probabile che [Elena] si fermasse in Napoli, per testimonio dei versi posti in oro che si leggono su l'altare della Cappella di Santa Maria del Principio, *Lux Deu immensa post quam descendit adima/ Annis trecentis completis, atque peractis/ Nobilis hoc templum sancta construxit Helena*. E benché l'iscrizione dica ch'Helena costruesse la chiesa, nondimeno si potrebbe intendere che lei rinovasse quella che santo Aspreno edificato haveva, rifacendo la figura della gloriosa Vergine di lavoro mosaico, aggiungendovi le figure di san Gennaro, con quella di santa Restituta, come al presente si scorge»²⁷.

Poco più tardi, Cesare d'Engenio Caracciolo, accademico degli Oziosi e autore di un'opera eruditissima sulla *Napoli sacra*, edita nel 1623, sviluppando anch'egli come Summonte il dettato della scrittura *In dedicationis Cappellae Sanctae Mariae de Principio* a cui più sopra ho accennato, così descriveva il mosaico in esame: «la detta figura di Santa Maria del Principio fu rinovata da santa Elena, madre di Costantino imperadore, la quale, dopo ch'ella ricevette il battesimo in Roma da san Silvestro papa, hebbe in divina rivelatione che n'andasse in Gierusalemme a ritrovar il legno della santissima croce di Christo, e andandovi se riposò alcuni giorni in Napoli, ov'edificò o ristorò la chiesa che sant'Aspreno fabricato haveva nel medem'oratorio, rinovò e rifece anche quella figura e vi aggiunse quelle di san Gianuario e di santa Restituta, il che si verifica da versi posti in oro sotto la figura della Madonna, ove leggiamo *Lux Deus immensa postquam descendit ad ima/ Annis trecentis completis atque peractis/ Nobilis hoc templum sancta construxit Helena*. E benché si dica che santa Elena edificasse la chiesa per la ragione addotta, non dimeno si può intendere che siano confusi i nomi, e quel che fe' la madre fe' il figliuolo, [cioè che la chiesa] da santa Elena fu edificata e da Costantino il figliuolo dotata, o che d'ordine

della Santa Visita Pastorale di Annibale di Capua. Grazie a monsignor A. Illibato, direttore dell'Archivio Storico Diocesano di Napoli, ho potuto consultare l'esemplare microfilmato del manoscritto originale di quegli atti, e ho potuto costatare che la trascrizione che vi si rinviene è piuttosto diversa da quella comunemente tramandata dagli eruditi napoletani. Il testo è piuttosto corrotto in questo punto (si tratta del foglio 317v del secondo volume) ed evidentemente il redattore non capiva bene cosa vi fosse scritto sul mosaico, ed è chiaro che non lo capivano neanche i chierici facenti parte dell'*entourage* dell'arcivescovo che partecipò alla visita. Il primo esametro è trascritto come «Lux DS immensa post. descendit ad viam»; il secondo così come si legge ora («Annis trecentis completis atque peractis»); per il terzo è riportata soltanto la parola «nobilis» alla quale segue l'espressione «Petrus construxit» (dunque non si leggeva la parte relativa all'imperatrice Elena, che ora invece leggiamo); i due esametri successivi recitano «Silvestro papa patre dante beato», e «Hic bene quanta dator venia ... quisque loquatur»; il sesto esametro è pressoché incomprensibile e sono riuscita a leggere solo «venis pingor parthenopensis»; l'ultimo recita «mille trecentenis undenis ubisque retensis» e poi un'altra parola che non si interpreta bene.

27. G.A. SUMMONTE, *Historia della città*, cit., p. 380.

di sua madre il figliuolo l'avesse fabricata. Constantino anch'egli dopo d'esser battezzato e mondato della lepra, havendo fatta donatione a santa chiesa della città di Roma, con parte d'Italia, e d'amendue le Sicilie, volle serbarsi solamente Napoli per Camera imperiale, acciò nell'andar e ritornar da Grecia avesse alcuna città per suo diporto, e nell'andar in Grecia nel 324 in circa venne in Napoli con san Silvestro papa, ove dimorò intorno a un anno, e 'l più delle volte udiva messa in Santa Maria del Principio, la qual fu dal medesimo pontefice consagrada ne gli otto di Gennari, concedendole grandissime indulgenze, come dal seguente distico si legge: *Silvestro grato papa donante beato, / hic bene quanta datur venia vix quisque loquatur*»²⁸.

Non molti anni dopo, Bartolomeo Chioccarello, l'archiviario della Regia Camera della Sommara di Napoli noto soprattutto per aver pubblicato, nel 1643, una storia dei vescovi di Napoli che inaugurerò, in una sorta di contrapposizione agli *Annales ecclesiastici* di Baronio, la moderna storiografia erudita sulla Chiesa di Napoli, riportò anch'egli l'iscrizione, inclusa la datazione del mosaico al primo Trecento e il riferimento al «clerus instaurator», ma senza menzionare affatto, in nessuna parte del suo lungo discorso, l'espressione relativa all'artefice. Nei decenni successivi alla pubblicazione delle opere citate, l'iscrizione è trascritta più volte dagli eruditi napoletani in relazione alla Cappella di Santa Maria del Principio, e si continua a datare il mosaico al I secolo d.C., cioè al tempo del protovescovo di Napoli Aspreno, o al IV, cioè alla epoca di Elena, Costantino e Silvestro, o addirittura a entrambe le epoche, ma mai si fa menzione del nome dell'artista, che pure dovremmo immaginare che fosse sotto gli occhi di tutti così com'è ora. Nessuno degli eruditi napoletani, mai, in nessun caso, ricorda dunque l'espressione contenente il nome dell'artefice e la paternità artistica dell'opera, come se non valesse la pena citarla, o come se non fosse per nulla rilevante ai fini della ricostruzione storica del sito, o semplicemente come se proprio non la si vedesse. Ricordo, solo *en passant*, che anche Jean Mabillon, che nell'ambito del suo viaggio italiano giunse a Napoli nell'ottobre del 1685 e qui incontrò i più eminenti intellettuali napoletani, così scrisse del mosaico del Principio: «Dominica metropolitanam Sanctae Mariae seu Sancti Januarii ecclesiam, quae a Carolo I Andegavensi condita est, adivimus, olim Salvatori et Sanctae Restitutae nuncupatam. Veteris Sanctae Restitutae ecclesiae ad sinistram navis partem quaedam oratorio supersunt, ubi, in capella quae dicitur Constantini, imago beate Mariae prima totius Italiae esse dicitur, sed non videtur tantae antiquitatis. Nobis antiquiores visae sunt picturae ex musivo, quae in adjuncta Sancti Joannis in Fonte aedicula conspiciuntur», ma anch'egli ignorò del tutto il riferimento a Lello²⁹.

Questo quadro storiografico subisce una variazione soltanto alla fine della prima metà del Settecento. Nel 1742 Bernardo De Dominicis pubblica le sue *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*³⁰, lavoro destinato ad avere notevole fortuna negli ambienti della nascente storia dell'arte italiana ed europea, malgrado che il suo autore avesse inventato di sana pianta numerose personalità di artisti mai esistiti ai quali aveva attribuito opere prive di una paternità documentata. In quell'occasione, De Dominicis (impietosamente definito «il falsario» da Benedetto Croce in un celebre articolo pubblicato sulla rivista «Napoli Nobilissima» nel 1892), ignorando del tutto la firma di «*Lellus de Urb*» che noi oggi vediamo perfettamente, attribuì il mosaico di Santa Maria del Principio ad un pittore che sarebbe vissuto in età costantiniana, un certo Tauro o Tesaurò³¹, capostipite, sempre a suo dire, di una famiglia di pittori

28. C. D'ENGENIO CARACCIOLLO, *Napoli sacra*, cit., p. 11.

29. J. MABILLON, *Museum Italicum seu collectio veterum scriptorum ex bibliothecis italicis*, t. Lutetiae Parisiorum 1724, p. 103.

30. Cfr. *supra*, nota 12.

31. «Ma quei degli gentili secoli tralasciando e venendo a' secoli più recenti, dico che fiori circa il

attivi a Napoli fino al pieno XVI secolo³². Fingendo di appoggiarsi all'autorità di un antico manoscritto, spacciato come un frammento superstite del perduto discorso sulle arti del pittore cinquecentesco Marco Pino, De Dominicis assegnava infatti a Tauro sia i mosaici del Battistero di San Giovanni in Fonte sia un'ampia serie di opere napoletane medievale, diversamente databili, sia infine il mosaico di Santa Maria del Principio, del quale così scriveva: «essendosi fabbricata per ordine del medesimo imperadore [Costantino] la chiesa di Santa Maria del Principio, [...] vi fece il Tauro l'immagine di essa Beata Vergine col Figliuolo in seno, con da un lato San Gennaro e dall'altro Santa Restituta, con maniera assai grande [...] a mosaico; la quale immagine oggi è nella somma venerazione de' fedeli»³³.

Si confermava evidentemente, nel racconto di De Dominicis, la datazione paleocristiana tradizionale, suffragata in effetti da un'erronea interpretazione dell'iscrizione alla base del mosaico, perché De Dominicis attribuisce ad Elena la realizzazione del mosaico e non la fondazione della Cappella in cui si trova, cioè il «templum» citato nell'iscrizione (lettura destinata ad avere ampia fortuna). In quelle pagine si costruiva peraltro anche una nuova figura di artista di età costantiniana, Tauro appunto, al quale attribuire tutte le opere napoletane delle quali si voleva mettere in risalto la grande e venerabile antichità. In questo modo, per quasi un secolo, dal 1742 in avanti, Tauro diventa, per chiunque descriva il mosaico (e paradossalmente persino in scritti recentissimi), il vero autore dell'opera conservata nell'abside di Santa Maria del Principio. Di

335 un pittore cognominato del Tauro, il quale, secondo dice Marco da Siena nella sua pistola a' pittori, e notar Giovan Agnolo Criscuolo nelle notizie, fu poi nominato anco Tesauo, da un altro che di tal nome fiori, oltre che del terzo, come a suo luogo diremo»: B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori*, cit., p. 45. Dalle parole di De Dominicis, che finge di rifarsi a fonti attendibili ma in realtà immaginarie, si desume che Tauro era chiamato anche Tesauo sia perché vi era un altro pittore di tal nome, sia perché un suo discendente così si chiamava.

32. La ricostruzione della questione relativa al pittore di nome Tesauo si deve a Fiorella Sricchia Santoro che nella prefazione alla *Vita del Tesauo* di De Dominicis (*Vite de' pittori* cit., pp. 393-395) sintetizza le tappe della tradizione storiografica relativa all'artista. Agostino Tesauo fu uno «tra i «comprimari» del vivace e ricettivo contesto napoletano di quegli anni». Il primo documento che lo vede già attivo è del 1501, l'ultimo del 1546. A Tesauo fu commissionata, probabilmente da Giovan Giacomo Tocco, la ridipintura degli affreschi trecenteschi nella Cappella di Sant'Aspreno, la prima cappella a destra dell'abside centrale della Cattedrale di Napoli, concessa alla famiglia Tocco fin dal 1370. In diciotto grandi pannelli, Tesauo raffigurò le *Storie e miracoli di sant'Aspreno*. A partire dal nome di questo pittore documentato De Dominicis era dunque risalito all'indietro, nel tentativo di creare un'improbabile genealogia tutta locale di artisti, a Pippo Tesauo e più indietro ancora ad un Tauro di età costantiniana.

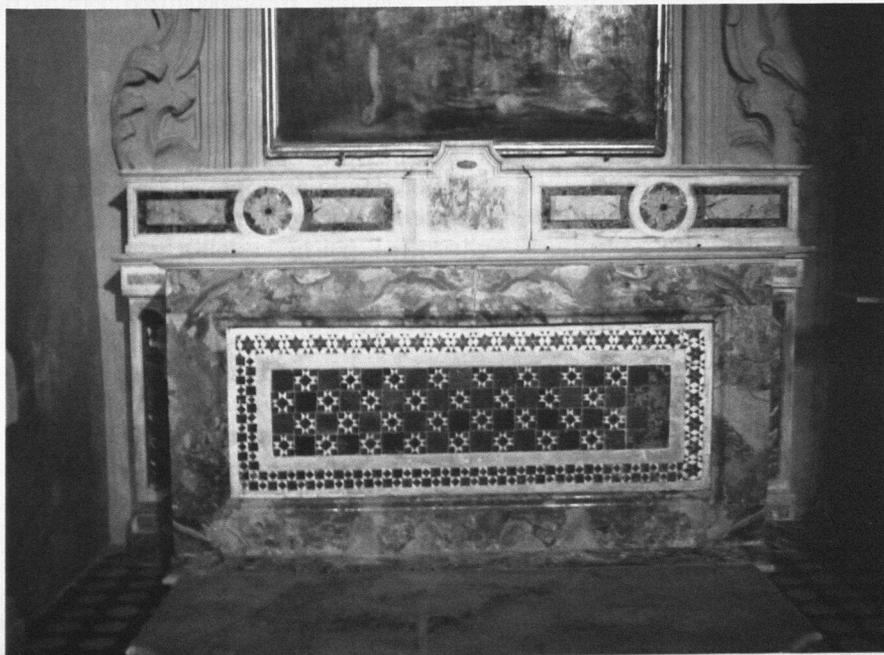
33. «Io so bene che fin negli antichissimi tempi del magno Costantino ebbe Napoli i suoi pittori, i quali da alcuni erroneamente furon creduti greci; ma vivono essi ingannati, avvegnacché, se bene ve ne furono tali, e che secondo alcuni Costantino con sé pittori portasse per ornare d'immagini quelle chiese che per sua, ovvero per la materna pietà, erigeva, con tutto ciò fu stimato da lui migliore un maestro trovato in Napoli, cognominato del Tauro; cognome che, tramandandosi alle posterità, fu nominato Tesauo, da un altro maestro di cotal nome che nel passato secolo fiori. Ma dello antico pittore se ne veggono ancora le memorie nel Piscopio dove in San Giovanni in Fonte il cupolino e la Nostra Donna del Principio sono sue opere di mosaico; essendoci di colore anche memoria, benché rosa dal tempo»: B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori*, cit., pp. 34-35. Anche il notaio Giovan Angiolo Criscuolo, altra fonte inventata da De Dominicis, avrebbe identificato nello stesso Tauro il responsabile del mosaico: «Da loro [cioè da Pietro e Tommaso de' Stefani, pur essi personalità fittizie a cui De Dominicis dedica una vita] imparai lo pittore Pippo Tesauo, che migliorò tanto la pittura, benché più anticamente ci fu un altro Tesauo, de lo quale non se ne sa lo nome, e servì Costantino Magno per pittore in Napoli (essendo meglio de li greci da lui portati) quando edificò le chiese, che esso pose in devozione e in uso; e la immagine di Santa Maria de lo Principio, che sta dentro Santa Restituta, e San Giovanni in Fonte ...»: *ivi*, p. 51.

fatto ciò significa che persino De Dominici ignorò del tutto sia l'informazione sul rifacimento trecentesco del sito ad opera del Capitolo, sia soprattutto l'espressione «*hoc opus fecit Lellus*».

Nel 1751, Alessio Simmaco Mazzocchi, erudito napoletano acclamato tra i più grandi ingegni della sua epoca, oltre che canonico di spicco del Capitolo di Napoli e membro illustrissimo dell'Accademia Ercolanese, pubblicò un imponente lavoro sulla Cattedrale di Napoli nel quale dedicava un'ampia trattazione all'iscrizione sottostante il mosaico di Santa Maria del Principio. Con il metodo che gli derivava dallo studio antiquario degli oggetti e dei testi antichi, e con la superiorità di approccio che gli conferiva la sua acclarata erudizione, in quella circostanza Mazzocchi scerverò per la prima volta con esattezza il significato dell'iscrizione, e pur senza citare esplicitamente né De Dominici né gli altri storici ed eruditi napoletani, liquidò come false e favolose le cose che fino a quel momento si erano dette sul mosaico: la cappella, scriveva Mazzocchi, non poteva in nessun modo esser stata mosaicata da san Luca evangelista, come qualcuno aveva sostenuto, ma nemmeno al tempo di Costantino. Certo la cappella poteva benissimo esser stata «costruita» in un'epoca antichissima ed esser pertanto la più antica chiesa cristiana di Napoli, ma di sicuro il mosaico doveva essere un'opera trecentesca, in quanto così dichiarava, senza possibilità di fraintendimenti, l'iscrizione celebrativa della cornice, che lui stesso leggeva come 1313³⁴. Anche Mazzocchi però, come tutti coloro che l'avevano preceduto, passò sotto silenzio la parte dell'iscrizione relativa a «*Lellus de Urb*», un dato davvero curioso se si tiene conto della precisione con cui lo studioso affrontava i suoi lavori.

Riassumendo quanto è emerso da questa rapida rassegna della storiografia napoletana di età moderna, si rileva un sostanziale, per non dire un completo

34. Non solo: a queste considerazioni filologiche, Mazzocchi, con una citazione sorprendente per i suoi tempi, aggiungeva che il mosaico era stato certamente eseguito circa duecento anni dopo che l'abate di Montecassino Desiderio aveva condotto nel suo monastero artefici da Costantinopoli, riportando nuovamente in Occidente l'arte musiva. Sul rapporto di questo erudito con l'arte medievale si veda V. LUCHERINI, *Un nuovo affresco di Montano d'Arezzo nella Cattedrale di Napoli e la committenza dell'arcivescovo Giacomo da Viterbo (1303-1308)*, in «Arte medievale», 2007, 2, in corso di stampa.



6. Napoli, Cattedrale, Cappella di San Nicolò, lastra marmorea dell'antica sepoltura del beato Nicolò murata nell'altare

disinteresse per l'autore trecentesco del mosaico. Allora, ammettiamo pure che gli storici napoletani cinque, sei e settecenteschi, noti per essere fedelissimi trascrittori di epigrafi, di iscrizioni e di documenti, l'abbiano ignorata perché maggiormente interessati alle origini costantiniane del sito più che al suo rifacimento trecentesco. E ammettiamo pure che l'espressione «*Hoc opus fecit Lellus de Urb*» si leggesse bene, ma che agli storici napoletani non interessasse trascriverla. Sarebbe singolare, molto singolare, ma tutto sommato giustificabile. Ma molto meno giustificabile sarebbe il caso di Bernardo De Dominici. Perché se l'iscrizione fosse stata visibile all'inizio del Settecento, così come è visibile oggi, sarebbe davvero ben strano che De Dominici, falsario certo quando non disponeva di notizie, ma piuttosto preciso in caso di informazioni documentate, non l'avesse usata per costruire intorno al nome di Lello una bella personalità di artista immigrato a Napoli dall'Italia centrale. Per De Dominici sarebbe stato molto più semplice trarre dall'iscrizione il nome «*Lellus de Urb*», che doveva essere sotto gli occhi di tutti, piuttosto che creare *ex novo* un fantomatico Tauro mai esistito. La domanda che a questo punto è dunque necessario porsi è la seguente: l'espressione con la frase «*hoc opus fecit Lellus de Urb*» si vedeva o non si vedeva, esisteva o non esisteva quando gli eruditi napoletani settecenteschi la illustravano? Per quanto la risposta implichi un certo grado di complessità, essendo stato anche questo argomento esente dall'attenzione della storiografia novecentesca, ho motivo di credere che per diversi secoli l'iscrizione non si sia presentata nella forma con la quale la vediamo oggi.

Da un'indagine che ho effettuato negli archivi di Napoli, ed in particolare nell'Archivio Capitolare della Cattedrale di Napoli, ho potuto constatare che i più antichi documenti relativi a restauri compiuti nella Cappella di Santa Maria del Principio risalgono al 1837. Il documento più antico è la relazione, non firmata, che uno dei membri del Capitolo della Cattedrale fece al canonico cellarario Gargiulo per comunicare i risultati della perizia che il pittore Raffaele Bova aveva eseguito nella Cappella di Santa Maria del Principio l'anno prima. La lettera è datata 9 febbraio 1837 ed in essa un anonimo canonico riferisce accuratamente quanto osservato da Bova durante la perizia svolta nella cappella, perizia alla quale lui stesso era stato presente. Secondo le parole del canonico, Bova, dopo aver esaminato attentamente il mosaico, aveva notato che esso era «in più parti caduto, ed in molte altre cadente», e perciò destinato ad un «totale deperimento». «Mi dimostrò ancora», continua il preoccupato canonico nella sua relazione, «che il suo rilasciamento non derivava tanto da cause fisiche e locali, quanto da negligenza e sbadataggine di chi con mezzi artificiali vi aggiunse corone, voti et altri argenti. In fine osservò che per l'addietro fu goffamente restaurato senz'arte e senza diligenza d'onde ne venne l'alterazione di molte cose, e principalmente dell'iscrizione sotto posta, che menò a mille errori i scrittori delle nostre cose. ... Di poi, dando principio all'opera, fece un accurato disegno di tutte le parti mancanti di detta pittura, non che di quelle che stimò supplire a pennello restaurandole. E poiché io volli che avesse fatto ricerca dell'opera e dell'autore di questo mosaico, così egli studiando lo stile delle figure, sulla loro vestitura, sul meccanismo e natura del mosaico, dedusse esser dubbio se appartenga al III o al IV secolo come dicesi. Al quale oggetto mi disegnò poi un esatto facsimile della sottoposta iscrizione, tolse poi il falso carattere fatto a pennello dal cattivo restauratore e ritrovò molte ragioni con che dimostrare le falsità fin'ora dette intorno ad essa pittura» (corsivi miei)³⁵.

Non si sa bene, però, come o perché, ma al restauratore Raffaele Bova fu ad un certo punto tolto l'incarico che gli era stato dato dal Capitolo cattedrale.

35. Il documento (Archivio Capitolare di Napoli, 132, 11), inedito, datato 9 febbraio 1837, riporta il titolo di *Relazione dell'artista Signor Raffaele Bova pel restauro della pittura a mosaico della Madonna del Principio in Santa Restituta 1837*, ma dal tenore del testo è evidente che l'autore della lettera non è Bova ma uno dei canonici del Capitolo.

Non ne ho trovato traccia nei documenti dell'Archivio capitolare (anche se ho trovato in effetti pagamenti ad altri artisti per il medesimo lavoro)³⁶, ma lo stesso Bova lo dichiara apertamente, e con un certo fastidio, in un articolo pubblicato nel 1841³⁷. Nell'articolo, il mancato restauratore del mosaico, il cui lavoro era stato interrotto prima che fosse portato a termine, si duole e si rammarica che l'opera fosse rimasta esposta a perdite maggiori di quelle che già aveva subito, ma soprattutto ci tiene a precisare ai suoi lettori che non era certo opera della sua mano quell'altro restauro che era stato «eseguito moltissimi anni addietro»³⁸.

Ma c'è di più. Dopo aver descritto accuratamente l'iconografia del mosaico, che aveva potuto osservare bene quando pensava al modo di restaurarlo, e dopo aver illustrato la composizione delle sue tessere (pasta vitrea nella zona figurata, rivestita di «sottili fogliette d'oro», e invece «pezzetti di pietra bianca come travertino» per le lettere dell'iscrizione), dopo aver poi trascritto per intero l'iscrizione³⁹, compresa l'espressione «*hoc opus fecit Lellus*», Bova sostiene che tale espressione era quasi tutta sepolta da una «tonaca», cioè da un intonaco, e che addirittura l'ultima «s» della parola stava per cadere quando lui vi era intervenuto. Non solo: sopra la ridipintura, Bova dice di aver trovato tracciata la parola «Tauro», cioè il nome dell'artista inventato da De Dominicis. Che significa tutto questo? Dovremmo dedurre dalle parole di Bova che qualcuno fin dal Cinquecento o già prima avesse coperto la parte dell'iscrizione relativa a «Lellus», motivo per cui non se ne trova alcuna indicazione in tutta la storiografia napoletana moderna? O dovremmo dedurre che la dipintura risalisse ad un restauro primo-settecentesco, durante il quale qualcuno aveva cancellato la scritta «Lellus» e l'aveva corretta con «Tauro», in riferimento a quanto pubblicato da De Dominicis nel 1742? A questi interrogativi si aggiunge però un ulteriore problema. Nel 1835, dunque sei anni prima della pubblicazione dell'articolo di Bova, l'erudito Stanislaw D'Aloe, nel suo *Tesoro Lapidario Napoletano*, una ricca e documentata raccolta di tutte le epigrafi allora visibili nella città di Napoli, pubblicava per la prima volta l'iscrizione, riportando appunto per primo sia il nome «Lellu», senza la «s» finale, sia la frase con cui il presunto artista rivendicava l'attribuzione dell'opera: «*Hoc opus fec ... Lellus ver/do/ur*». Solo qualche anno dopo, nel 1842, lo storico Luigi Catalani, nel suo *Discorso sui monumenti patrii*, correggeva la trascrizione data da D'Aloe, e assegnava la paternità del mosaico ad un artista di nome «Lellus», attivo a Napoli, diceva, nel 1322⁴⁰.

Quel che dunque emerge da questa intricata vicenda è che negli anni trenta dell'Ottocento il mosaico fu oggetto di un rinnovato interesse che indusse il

36. Dai documenti del 1842 (anche questi finora inediti) risulta che per il restauro del mosaico fu pagato il pittore Aniello D'Aloisio, fatto che dimostra che non fu Bova a portare a termine il restauro (Archivio Capitolare di Napoli, 132, 12. *Copia delle ricevute di pagamento dell'artista Aniello d'Aloisio*). L. DE LA VILLE SUR-YLLON, *La basilica di Santa Restituta*, in «Napoli Nobilissima», 1897, pp. 36-40, dice che il mosaico fu restaurato dall'artista Raffaele Piedimonte sotto la direzione di Aniello D'Aloisio (la notizia era stata già data da L. CATALANI, *Le chiese di Napoli. Descrizione storica ed artistica*, Napoli 1845, pp. 49-50, e da L. LORETO, *Guida sacra per la sola Cattedrale metropolitana di Napoli*, Napoli 1849, p. 141).

37. R. BOVA, *Sul mosaico di S. Maria del Principio*, in «La Scienza e la Fede», 1, 1941, pp. 163-170.

38. È opportuno ricordare che il mosaico fu ad un certo punto sottoposto anche ad un arricchimento materiale, tanto che ancora negli anni Cinquanta del secolo scorso le teste della Madonna e del Bambino risultavano coperte da corone metalliche, come si vede nell'immagine pubblicata da E. TARRALLO, *La regalità della Vergine Maria in un mosaico napoletano*, in «Asprenas», 1955, pp. 19-23.

39. La seconda riga dell'iscrizione è così trascritta: «*Silvestro grato papa veniente beato jic bene quanta datur venia vix quisque loquatur*». Bova afferma anche che le parole successive non si leggono bene, perché il mosaico doveva essere caduto e qualcuno, un «balordo muratore», aveva pensato bene di risarcirlo con caratteri diversi dal resto dell'iscrizione.

40. L. CATALANI, *Discorso sui monumenti patrii*, Napoli 1842, p. 25.

Capitolo a provvedere ad un suo restauro e ad un ripristino di tutto il sito nel quale il mosaico si trovava. Per il momento non è agevole spiegare come si sia verificata la situazione che qui per la prima volta si rende nota e si illustra agli studiosi in tutta la sua complessità. Quel che è certo è che le vicende relative all'iscrizione inducono innanzitutto ad una maggior prudenza nella sua interpretazione. A questo punto, che un «*Lellus de Urbevetere*» sia stato a Napoli e abbia realizzato il mosaico del Principio è a mio parere non tanto da mettere in dubbio *tout court*, ma da considerare almeno con un po' più di cautela. Faccio peraltro osservare che sia nel testo oggi leggibile sia in quello tramandato da Bova mancano completamente le lettere necessarie per formare la parola «*Urbevetere*», e che tutt'al più in quel che si vede si può leggere soltanto «*de Urb*», cioè «*de Urbe*», da Roma, come già proposto, prima del 1969, da tutti gli storici dell'arte che nel Novecento poterono vederla.

3. Il committente del mosaico di Santa Maria del Principio: i canonici del Capitolo

Al di là dell'interpretazione dell'iscrizione, che un artista di formazione romana abbia effettivamente lavorato nella Cappella di Santa Maria del Principio è elemento sicuramente deducibile sulla base dello stile, delle forme e della composizione con cui il mosaico fu realizzato, tutti dati sui quali mi soffermerò più approfonditamente più avanti. Lungi dall'esser stato eseguito da san Luca o al tempo di Elena, Costantino e Silvestro, il mosaico è infatti indiscutibilmente un'opera del primo Trecento che può spiegarsi soltanto con l'arrivo a Napoli di un artista proveniente da Roma, e come tale va appunto esaminato e contestualizzato. Sebbene sia stato ritenuto per secoli un'opera del primo cristianesimo napoletano e sia stato ammantato dell'aura sacralizzante di opera prodotta alle origini della Chiesa occidentale, non c'è proprio alcun dubbio, infatti, ai nostri occhi di storici dell'arte del XXI secolo, che si tratti di un'opera primo-trecentesca. Se anche non ci fosse la data, e comunque la data c'è ed è attestata nelle fonti storiche fin dalla fine del Cinquecento, elementi formali inequivocabili consentirebbero di datarlo con sufficiente margine di certezza proprio nel momento indicato dall'iscrizione, e consentirebbero di situarlo con verosimiglianza in un contesto di produzione di chiara matrice romana. Da un punto di vista strettamente storico-artistico, la datazione al 1313 che qui ipotizzo porta poi inevitabilmente con sé che non si tratterebbe affatto di un prodotto attardato e stanco della cultura romana primo-trecentesca (come sarebbe se fosse datato al 1322), ma di un esempio vivo e precoce di innesto cavalliniano, perfettamente consonante con quanto emerge dall'ambiente culturale nel quale si origina.

Va innanzitutto osservato che la composizione scenica di Santa Maria del Principio è una composizione simbolicamente evocativa di un modello di rappresentazione chiaramente paleocristiano, basato sull'associazione di alcuni elementi materiali ed iconografici fissi, cioè lo spazio absidale, il *medium* del mosaico a fondo d'oro, la disposizione armonica di tre figure, delle quali quella centrale in posizione di rilievo. Proprio questa composizione aveva goduto di una sorta di revival negli ultimissimi anni del Duecento e nei primi anni del Trecento, nel contesto di ambienti o di allestimenti romani, destinati non di rado ad una funzione funeraria. La scelta stessa del mosaico come strumento tecnico di rappresentazione è una scelta di forte connotazione all'antica (laddove per antico intendo naturalmente tardo-antico), e non a caso si tratta dell'unico mosaico parietale medievale presente non solo nell'area della Cattedrale, ma a quanto ci è dato sapere nell'intera città di Napoli, e comunque l'unico del quale si intese consapevolmente attestare una radice tardo-antica e imperiale.

Un'ulteriore riflessione vorrei proporre prima di passare all'esame del contesto culturale nel quale il mosaico fu eseguito. In un mosaico dall'impostazione antichizzante come è quello di Santa Maria del Principio sotto molteplici

aspetti, l'iscrizione in versi non è un elemento di corredo all'immagine figurata ma è essa stessa parte integrante dell'immagine. L'iscrizione non è solo la spiegazione, la nota a margine, la chiosa a quanto l'iconografia già di per sé esprime: è invece una componente essenziale dell'opera nel suo insieme. Ciò significa che è necessario individuare con precisione perché, proprio nel 1313 o poco prima, il committente del mosaico, il potentissimo Capitolo dei canonici della Cattedrale, volle comunicare pubblicamente che la cappella fosse stata fondata dall'imperatrice Elena e consacrata dal papa Silvestro. Appurato, infatti, che sia stato il Capitolo dei Canonici a commissionare la decorazione della cappella, tale impresa, quale che fosse la sua portata, assunse nel testo assertivo dell'iscrizione un ulteriore valore simbolico. L'operazione promossa dai canonici si attuò, infatti, secondo le parole dei versi, in un luogo sacro, reso mitico e prestigioso dalla sua millantata fondazione di epoca e di ambito costantiniani, e dal crisma di santità e di eccezionalità che ad esso aveva dato la presenza di papa Silvestro e la sua consacrazione. Ma che ragioni aveva il Capitolo per dichiarare che si limitava soltanto a restaurare un luogo antico ed un'antica immagine della Vergine in trono? Che ragioni aveva per imitare la forma, i mezzi e lo stile dei mosaici romani?

Nel 1310, soli tre anni prima della consacrazione del mosaico di Santa Maria del Principio e dalle nuova titolazione dell'antica Cappella di Santa Restituta, l'episcopato di Napoli era stato coinvolto in una vicenda che creò grande scalpore nella città. Un eremita, di nome Nicolò, insediatosi da tempo in una piccola chiesa in un luogo isolato e a picco sul mare, fu ucciso con crudeltà e senza apparente motivo da Perottino, un paggio incaricato dalla regina Maria d'Ungheria di portargli del cibo. Le circostanze eccezionali di tale crimine, dalla paralisi improvvisa dell'assassino accanto al cadavere alla scoperta due giorni dopo del cadavere insanguinato ma odoroso di un profumo soave, colpirono fortemente l'immaginario dei napoletani che accorsero in gran folla a vedere il corpo dell'eremita. Il racconto di questo singolare episodio si legge in una vita redatta da Giacomo de Pisis, notaio della Regia Cancelleria angioina, tra il 1310, data dell'evento, e il 1319, data della morte dello stesso De Pisis⁴¹. La freschezza con cui il notaio racconta gli eventi, l'abbondanza di particolari e di dettagli che potevano esser noti solo ad un testimone oculare dei fatti, inducono ad ipotizzare che la vita fu scritta immediatamente dopo la morte dell'eremita, quindi subito dopo o qualche tempo dopo il 1310. Nella vita, dopo aver descritto la morte di Nicolò, De Pisis racconta, come se vi avesse assistito personalmente, lo straordinario effetto che l'uccisione ebbe sui napoletani, narrando di come ad un certo punto, mentre la folla impazzita faceva scempio del corpo per portarne via i capelli, la barba, frammenti delle vesti lacerate e persino porzioni del sangue rappreso sul terreno, ecco che giunsero i canonici del Capitolo della Cattedrale di Napoli, presero il corpo e lo portarono a spalla nella cattedrale cittadina e qui nella Cappella di Santa Restituta. Seguiti da una gran folla, i canonici provvidero allora a seppellire l'eremita in una tomba marmorea, durante una solenne celebrazione funebre che già sapeva di canonizzazione. Da questa sepoltura provvisoria, dotata di un foro da cui usciva il profumo del corpo, gli stessi canonici di lì a poco trasferirono l'eremita in una sepoltura monumentale⁴². Tale sepoltura, attestata nel testo di De Pisis, si

41. G.A. GALANTE, *Memorie della vita e del culto del beato Nicolò eremita di Santa Maria a Circolo in Napoli*, s.e., Napoli, 1875-1877 (estratto dalla rivista «La Scienza e la Fede»).

42. «Interim, fama divulgante negotium, fit cleri populique concursus ad ecclesiam supradictam, in qua humi iacebat beatissimum corpus; praeventibus paucis aditus patet, exterior ianua clauditur, et crescens continuo illic convenientium hominum multitudo videre hunc sanctum virum piis affectibus anxiat. Venit ecce Capitaneus ad locum supradictum, qui devote reveritus, iussit cum abduci foras. Abductus odore suavissimo redolebat, ab omnibus osculatur, ab omnibus evelluntur prae devotione pili barbae capitisque capilli, et quidquid de hiis quibus reperibatur indutus haberi

7. Roma, Santa Maria sopra Minerva, sepoltura del vescovo Guglielmo Durand, mosaico della lunetta



trovava e si trova tuttora, sia pure ridotta e trasformata, come spiegherò meglio, a meno di pochi metri dall'abside nella quale fu realizzato il mosaico di Santa Maria del Principio, proprio all'interno della medesima cappella, in un angolo chiamato Cappella del Beato Nicolò.

Nel 1742, quando Bernardo De Dominici pubblicò la sua opera sugli artisti napoletani, la Cappella del beato Nicolò era ancora in parte decorata di pitture che dalla descrizione di De Dominici non è da escludersi fossero primotrecentesche. Secondo De Dominici, le pitture furono eseguite per volere della regina Maria d'Ungheria, che in un primo momento fece seppellire il beato in una chiesetta fuori dalle mura della città, ordinando al pittore Pippo Tesauro di dipingerne la vita. Vedendo poi che la chiesa era divenuta asilo di delinquenti, la stessa regina aveva stabilito di trasferire il corpo nella Cattedrale, di comune accordo con l'arcivescovo Umberto d'Ormont, «e di darli sepoltura nella chiesa di Santa Restituta, in una cappelletta contigua alla Cappella di Santa Maria del Principio, giusta il desiderio della reina; laonde con una divota e magnifica processione ne fu fatta la traslazione nell'anno 1313, assistendovi la mentovata reina, col re Roberto suo figliuolo e l'arcivescovo sopraddetto, e sotto la mensa dello altare della descritta cappelletta, in luogo deposito, finché il Signore altro ne disponesse, lo seppellirono. Così dato riposo al corpo del beato Niccolò,

poterat, laceratur, sanguine madefacta terra abstergitur et desiccatur. Tunc patuerunt, nulli antea cognita, abdita vestimenta eius, qualia superius describuntur. Portatur eius martyris corpus super eius clerum Neapolitani Capituli, quem innumerosa gens de civitate Neapoli sequitur, Antistite tunc absente, ad maiorem Neapolitanam ecclesiam, et inibi in ecclesia Sanctae Restitutae, divino solemniter celebrato misterio, in quadam tumba marmorea conditur et sepelitur, in qui parvulo spiramine derelicto dimissum corpus diebus aliquibus non olebat ut mortuum, sed suavissimum spirabat odorem. Indeque translatum est ad quandam tumbam aliam in eadem ecclesia seu cappella decenti loco positam, in qua praesentialiter manet, et multa propter eius beata merita in virtute Altissimi certa variaque miracula quotidie demonstrantur» (*IBIDEM*, pp. 27-28). Traduco: «Nel frattempo divulgatasi la notizia dell'accaduto, una gran folla di clero e di popolo accorse alla chiesa, nella quale per terra giaceva il corpo santissimo; a quelli che arrivarono per primi fu concesso di entrare, la porta esterna fu chiusa, e una moltitudine crescente di uomini desiderosi di vedere quel santo uomo spingeva per entrare. Ecco che arrivò il capitano regio, e ordinò che il corpo fosse portato fuori. Condotta all'esterno, il corpo ancora profumava di un odore soavissimo, e da tutti era baciato, e tutti per devozione gli strappavano i peli della barba e i capelli dal capo, e gli strappavano le vesti, e prendevano il sangue dalla terra. Allora il sacro corpo del martire fu portato via dal clero del Capitolo napoletano, seguito da una folla di gente, e in assenza dell'arcivescovo, quel corpo fu portato nella maggior chiesa napoletana, e lì nella chiesa di Santa Restituta, dove fu solennemente celebrata la funzione funebre e il corpo fu riposto e sepolto in una tomba di marmo, nella quale fu praticato un foro dal quale il corpo non emanava l'odore di un morto ma un odore soavissimo. Da lì poi fu traslato in un'altra tomba nella stessa ecclesia o cappella, posta in un luogo adeguato, nella quale tuttora si trova, e fa miracoli».

volle la reina che ancora in questa cappella vi fussero espresse da Pippo le umiliazioni della sua vita, perché destassero ne' fedeli instinto di devozione; per lo che vi dipinse egli in varii componimenti le principali storie della vita di lui, delle quali faremo in questo luogo menzione»⁴³.

Il nuovo sepolcro del beato Nicolò, allestito nel 1313, è dunque attribuito da De Dominicis alla volontà non del Capitolo ma della regina Maria, un dato che non concorda con quanto si legge nello scritto di Giacomo de Pisis. Le pitture illustranti la vita del beato sono poi assegnate ad un certo Pippo Tesauero, un pittore chiaramente inventato che lo stesso De Dominicis dice discendente dal Tauro o Tesauero autore dell'antico mosaico di Santa Maria del Principio. Malgrado la perdita totale delle pitture⁴⁴, di cui però sappiamo che erano divise

43. «Nella Cappella di Santa Maria del Principio, eretta nella chiesa di Santa Restituta, anzi incorporata ad essa dal canto del Vangelo, vi è il muro laterale, ed è lo stesso che continuando entra a formar con gli opposti muri la cappelletta dedicata al santo eremita, ove si disse che riposa il suo corpo. In questo [muro laterale] vi è come un arco gotico, sotto del quale, avvalendosi di esso, ha formato il Tesauero una lunetta bislunga nella parte superiore, insino ai lati degli angoli acuti. Indi tirando dal mezzo un ripartimento diviso con gotiche colonnette finte, insino a basso, ha diviso tutto il vano in sei quadri, che con la lunetta di sopra vengono ad essere sette storie dipinte con i seguenti fatti. Nella lunetta ha figurato il sito de' colli di Napoli, da quella parte di San Gennaro detto Extramemia, con veduta di mare, e secondo era allora quel luogo (essendo ora da per tutto popolatissimo) e vi è il santo eremita che, da lontane parte ivi arrivato, elegge quel luogo per sua abitazione, allettato dalla bellezza di esso e dalla sua solitudine. Nel primo de' sei compartimenti si vede effigiato il beato Nicolò che arriva alla chiesa di Santa Maria detta a Circolo, ed entrando la soglia si sente infiammare di amor divino per la sacra immagine ivi dipinta; e dietro di lui vi è una figura, forse espressa per la voce, ch'egli sentì, che ivi servisse la gran Madre di Dio. Nel secondo, laterale a questo primo, si vede *un sacerdote celebrante all'altare, in atto di alzar l'ostia consecrata, assistendovi presente la reina Maria e sua corte, con il santo eremita inginocchiato, e si vede il Bambino Gesù che a lui si volge dal quadretto finto su dell'altare, ov'è figurato in braccio alla Beata Vergine*. Nel terzo si vede il beato che con l'orazione si libera dalla mala donna che lo tentava ovvero, come altri vogliono, dal demonio in tal forma che per le sue orazioni sen fugge. Nel quarto figurò il santo vecchio che, ritiratosi in mezzo alcune rupi deserte, sta in atto penitente disciplinandosi, essendovi in questo accompagnamento di sassi e di paese. Siegue nel quinto espresso la suddetta chiesuola, ed appare in essa l'altare dove è dipinta l'immagine mentovata della Beata Vergine col Bambino, ed il sant'uomo, orando avanti di essa, viene dalla medesima consolato. Attaccata al muro della finta cappella, ha parimente figurata la scala, su della quale dormiva il beato Niccolò, e per esprimerlo ve lo ha dipinto dormendo e disteso su quella; indi più fuori (credo per non aver altro sito) vi è espresso quando da Perottino, servo della reina, se gli porta il vitto. Nel sesto ed ultimo quadro, vi figurò quando quel santo vecchio dispensava a' poveri tutto ciò ch'egli avea dalla mentovata reina, ed in esso è bellissima l'azione che si vede di uno storpiato infra gli altri, che si sforza di arrivare al santo prima de' suoi compagni per aver miglior parte (com'è costume de' poveri) e viene a fare assai bella veduta. Essendovi nell'altre storie descritte figurette assai buone, e massime in quello in cui la santa messa si ascolta, ove il sacerdote è propriamente vestito degli abiti sacerdotali, il quale, tutto che dipinto in que' barbari secoli per la pittura, pure sta dipinto benissimo»: B. DE DOMINICIS, *Vite de' pittori*, cit., pp. 120-121.

44. Lo stesso De Dominicis riferisce che le pitture furono fatte imbiancare dal sacrestano di Santa Restituta, «per poco giudizio», e «molti ebbero di ciò cordoglio e fra questi il cardinal Francesco Pignatelli, arcivescovo di Napoli, allora vivente, come lo testificò a chi queste cose scrive» (*IBIDEM*, p. 122, *notabilia*). Effettivamente i canonici iniziarono a restaurare Santa Restituta a partire dal 1741. Oltre a ciò, da poco era stata modificata anche l'allestimento dell'altare vero e proprio della cappellina: «[Pippo Tesauero] avea dipinto nel muro di sopra l'altare della cappella la morte data da Perottino al santo vecchio, ma nel rimodernarsi il suddetto altare, e adornarsi di marmi, ultimamente fu rifatto anche il muro della cona più indentro, per formarvi più capace la cappelletta, perlochè si perdettero le pitture dipintevi dal Tesauero; in luogo delle quali vi è riposto un moderno quadro, che esprime medesimamente il sacrilego omicidio del servo di Dio, il di cui corpo, come prima, anche riposa sotto la mensa dell'altare, nella medesima cassa, lavorata di prezioso mosaico, che fu costrutta per ordine della devota reina già mentovata di sopra».

l'una dall'altra da colonnine (la descrizione mi ha sempre fatto pensare alle colonnine tortili del ciclo vetero-testamentario di Santa Cecilia a Roma), penso che sia possibile ricostruire con precisione dove tali pitture si trovassero e in che rapporto fossero rispetto al mosaico di Santa Maria del Principio e alla tomba del beato. De Dominici scrive infatti che il ciclo di affreschi raffigurante la vita del beato Nicolò si vedeva su di un muro laterale della Cappella del Principio, cosa che si evince peraltro da un'altra importantissima fonte napoletana, cioè gli Atti della Santa Visita dell'arcivescovo Annibale di Capua del 1582. Da questi atti desumiamo inoltre che la sepoltura monumentale, allestita dai Canonici del Capitolo per il beato Nicolò al momento della solenne traslazione del corpo, doveva trovarsi alla fine del Cinquecento ancora laddove era stata posta nel 1313, cioè nel fondo della piccola cappellina di San Nicola (allora detta anche di San Mauro), sul fianco sinistro dell'abside di Santa Maria del Principio. Così scrive infatti il redattore di quella Santa Visita: «Tumululum situm erat iuxta pariete e conspectu intrantis ipsam cappella, ex marmoreo lapide constructum, tessellato etiam opere ornatum, ac supra tredecim parvas columnas similiter marmoreas positum, operculo similiter marmoreo et tessellatum tectum et clausum». Il sepolcro dell'eremita era dunque costituito da un monumento a parete, nel quale la cassa era posta sopra tredici colonnine marmoree e il coperchio mostrava una decorazione ad incrostazione marmorea non diversa da quella visibile sulla fronte del sarcofago⁴⁵.

Durante la visita cinquecentesca, però, la sepoltura fu aperta, si perlustrò l'interno, si esaminarono le ossa del beato, e si prese la deprecabile decisione di rimuovere completamente le colonnine e di collocare la tomba nel pavimento, coprendola con un altare: credo che fu in questa occasione che una delle lastre del sepolcro fu murata nella calce con cui l'altare stesso fu costruito, così come si vede ancora oggi. Se osserviamo quel che resta della tomba del beato Nicolò, cioè una lastra ad incrostazione marmorea lunga 157 cm e larga 56, inserita nell'altare sul fondo della cappellina (un frammento che, per le sue esigue dimensioni, non è chiaro se venisse dalla fronte del sarcofago o da un'altra parte del monumento), e se la confrontiamo con quanto emerge dalle descrizioni della Santa Visita e di De Dominici, ci accorgiamo che siamo di fronte ad una tipologia sepolcrale ad incrostazione marmorea, la cui decorazione, peculiarmente romana e generalmente definita cosmatesca, poco differisce da quella del trono in cui è seduta la Vergine nell'abside di Santa Maria del Principio.

Dalla sequenza dei fatti, dall'osservazione delle opere, dall'esame delle fonti emergono peraltro alcuni dati che mi sembrano a questo punto degni di un'ulteriore riflessione: prima di tutto, il ruolo giocato dal Capitolo nel corso degli eventi del 1310. Nel 1310, il Capitolo cattedrale, con l'autorità che gli derivava dal suo indiscutibile potere, si recava d'improvviso, senza esser stato neanche chiamato, nel luogo dove era avvenuta l'uccisione di un oscuro eremita e si impadroniva di fatto del corpo dell'uomo. E ciò avveniva, come è documentato nel racconto di De Pisis, in assenza dell'arcivescovo Umberto d'Ormont, il quale più tardi si limitò ad approvare l'operato dei canonici. Ciò significa che nel 1310 il Capitolo, senza consultare l'arcivescovo, si appropriava di un corpo in odore di santità e di miracoli, ne approntava una tomba provvisoria, facendone uno dei maggiori poli liturgici della vecchia cattedrale dismessa o in via di dismissione, e di lì a poco ne traslava le reliquie in un monumentale sepolcro cosmatesco. Provvedeva poi, subito dopo, a decorare sontuosamente gli spazi intorno alla tomba, sia facendo ricoprire le pareti della Cappellina di Nicolò con storie della sua vita e dei suoi miracoli (secondo il racconto di De Dominici), un'agiografia per immagini dispiegata nella griglia di colonnine all'antica; sia facendo decorare alla maniera romana l'abside di Santa Maria del Principio, posta proprio sul fianco della Cappellina di Nicolò, con

45. Cfr. *supra*, nota 26.

la dichiarazione ufficiale, chiaramente espressa nell'iscrizione, che si trattava del rifacimento di un antico sito costantiniano, messo in piedi dall'imperatrice Elena e consacrato dal papa Silvestro.

Le fonti testuali parlano chiaro, le parole non mentono anche quando dichiarano esplicitamente il falso, anzi soprattutto quando sono costruite per dichiararlo, i versi furono scritti da letterati esperti, e le opere prodotte dagli artisti sono ancora sotto i nostri occhi a testimoniarlo: la sepoltura del beato eremita e l'abside mosaicata di Santa Maria del Principio sono due facce del medesimo progetto, e a tale progetto l'arcivescovo Umberto d'Ormont fu totalmente estraneo. Infatti, né mi sembra verosimile che proprio mentre il corpo di Nicolò veniva portato in Cattedrale, in Santa Restituta fosse in corso, per caso, «un radicale intervento di restauro»⁴⁶, come se si trattasse di una fortuita coincidenza di fatti, né credo che «l'idea del mosaico del sacello di Santa Maria del Principio risalga a Umberto d'Ormont e alla sua ricostruzione dei fatti e dei miti riguardanti la cattedrale napoletana»⁴⁷. Nessun documento cartaceo o monumentale conferma infatti la lettura dominante nella storiografia tardo-novecentesca: così come non fu l'arcivescovo, ma fu il Capitolo dei canonici a promuovere e a rivendicare ufficialmente l'esecuzione del mosaico di Santa Maria del Principio, così furono gli stessi canonici a prendere il corpo di Nicolò, a portarlo nella loro cappella, e fu il Capitolo a celebrarne la vita e i miracoli, ed infine ad innalzare al beato un monumento sepolcrale cosmatesco che, anche dal punto di vista stilistico, appare perfettamente in linea con le scelte estetiche e di gusto manifestate nel mosaico absidale della Madonna del Principio⁴⁸. Questo significa anche che, tra il 1310 ed il 1313, il Capitolo metteva in piedi in un angolo della vecchia cattedrale del Salvatore una scenografia ricca, ridondante, iperdecorata, fatta di mosaici policromi, di tessere d'oro luccicanti e riflettenti la luce, di marmi colorati e di esplicite allusioni alla romanità, ma anche di parole evocative di un passato mitico e pur sempre vivo e attuale, platealmente riproposto all'attenzione dei fedeli⁴⁹.

46. G. VITOLO, *Esperienze religiose nella Napoli dei secoli XII-XIV*, in G. Rossetti e G. Vitolo (a cura di), *Medioevo Mezzogiorno Mediterraneo. Studi in onore di Mario Del Treppo*, Napoli 2000, p. 3-38, in part. p. 16.

47. S. ROMANO, *Introduzione: la cattedrale di Napoli*, cit., p. 15.

48. Bernardo DE DOMINICI (*Vite de' pittori*, cit., p. 123) attribuisce allo stesso Pippo Tesauro, a cui assegna le pitture della cappellina di San Nicola, anche le pitture con le *Storie di Sant'Aspreno* che decoravano la Cappella di Sant'Aspreno nella tribuna della Cattedrale dell'Assunta. Coperte, in parte distrutte, di quelle pitture si conservano ora solo alcuni frammenti, che non si possono che considerare pienamente «romani» per forma e stile, sia che si decida di assegnarli a Cavallini in persona sia che siano opera di un suo allievo o seguace, che dir si voglia. Se il pittore che dipinse i riquadri che tuttora vediamo fu lo stesso che dipinse le *Storie del beato Nicolò* nella cappellina a lui intitolata, ciò significa che almeno dobbiamo ripensare la portata e l'ampiezza degli interventi delle maestranze cavalliniane nella Cattedrale di Napoli.

49. Nella Santa Visita dell'arcivescovo Annibale di Capua effettuata nel 1582 (cfr. *supra*, nota 26), si legge anche che davanti all'abside della Cappella di Santa Maria del Principio vi era un altare antico, sulla cui fronte si leggevano ancora queste lettere: «Altare a Constantino Cesare Dei Genitrici erecto ... a Silvestro summo pontefice consecrato». Dunque che il sito vantasse un'origine costantiniana era documentato non solo nell'iscrizione a mosaico, ma anche sul vecchio altare, di calce e di pietre, della medesima cappella. L'idea, così ripetutamente ostentata, di una fondazione in epoca costantiniana, trova peraltro una perfetta consonanza, come accennavo più sopra nel testo, nel dettato della scrittura *In dedicationis Cappellae Sanctae Mariae de Principio*, contenuto nel cosiddetto *Chronicon di Santa Maria del Principio*. Ritengo verosimile che negli stessi anni in cui erano realizzati il mosaico del Principio, la sua iscrizione celebrativa, la sepoltura del beato Nicolò e le pitture della sua vita, nei medesimi anni, tra il 1311 ed il 1313, i canonici del Capitolo della Cattedrale di Napoli fecero redigere da uno dei loro membri, e mi chiedo se non fosse la stessa persona che poi dettò i sei esametri dell'iscrizione, questo testo narrativo che di fatto dovè costituire

Trasferite ormai proprio sugli altari maggiori della nuova cattedrale, dedicata all'Assunta, le prestigiose reliquie dei santi e dei martiri che per secoli avevano giaciuto veneratissime e intangibili nella vecchia cattedrale della Stefania (Aspreno, Eutichete, Acuzio, Gennaro, Atanasio, Agrippino)⁵⁰, costituendone il vero fulcro liturgico, il Capitolo dei canonici si trovò probabilmente di fronte all'esigenza di inventarsi nuovi poli di aggregazione. Dal punto di vista concettuale, la scenografia allestita dal Capitolo ad evidenza alludeva da un lato al martirio e al miracolo (nella cappellina del beato Nicolò), dall'altro ai miti di una veneranda fondazione costantiniana (nella Cappella di Santa Maria del Principio): tutto questo nello spazio di poche decine di metri, in un sito, all'interno della vecchia sede cattedrale, considerato il luogo fondante del cristianesimo di Napoli. Miracoli e indulgenze, dunque: il Capitolo si garantiva così, per secoli, un flusso illimitato di fedeli, forse più grande ancora di quello che attraversava le grandi navate gotiche della nuova cattedrale da poco eretta.

4. Un mosaico romano a Napoli: stile ed iconografia

Tra il 1310 ed il 1313, dunque, il Capitolo della Cattedrale di Napoli mette in opera una strategia di comunicazione visiva e testuale di straordinaria modernità e di grande spregiudicatezza. Inventa, attraverso il *Chronicon di Santa Maria del Principio*, una tradizione che farebbe capo a Costantino per spiegare l'antichità di fondazione del proprio istituto clericale e del luogo in cui tale istituto è delegato a svolgere le proprie funzioni; allestisce un complesso apparato scenografico, costituito di una tomba monumentale cosmatesca e di un mosaico absidale alla romana (e forse anche di pitture murali), per valorizzare ed esaltare quel sito; e nel contempo fa redigere un'iscrizione musiva autocelebrativa, che tutti potessero vedere. Dal punto di vista artistico, per portare a termine questo complesso programma il Capitolo si serve molto probabilmente di artisti ed opere provenienti da Roma o comunque connessi con la cultura artistica romana del primo Trecento.

Come i canonici del Capitolo siano venuti in contatto con le maestranze romane non è documentato: esse potevano essere già presenti a Napoli dal momento in cui era giunto Pietro Cavallini, attestato nei documenti della Cancelleria angioina fin dal 1308, e forse Cavallini aveva portato con sé allievi e collaboratori che lo aiutassero nella realizzazione delle opere destinate alla corte angioina. Nonostante non abbiamo alcun elemento per affermare che il tramite tra i canonici della Cattedrale e i maestri romani sia stata la corte angioina, quel che è certo è che i canonici scelsero artisti al corrente delle più acclamate tendenze figurative romane e decisero di allestire un programma che ai loro occhi doveva apparire connotato dei più icastici crismi della romanità. A Roma si rivolsero dunque i sovrani del Regno per la decorazione dei loro edifici, e a Roma si rivolsero anche i membri più potenti del clero di Napoli.

Il maestro che lavorò per i canonici all'allestimento di Santa Maria del Principio, sia stato egli l'ideatore della composizione o il brillante esecutore di un'idea concepita dai suoi committenti, mise in scena nell'abside un programma compositivo a tre figure che si era particolarmente diffuso a Roma in contesti funerari fin dagli ultimi anni del Duecento. Mi riferisco innanzitutto alle belle sepolture monumentali del vescovo Guglielmo Durand in Santa Maria sopra Minerva (m. 1296) o del vescovo Gonzalo Garcia Gudiel in Santa Maria

la fonte prima e unica dell'iscrizione, ed anche la giustificazione letteraria e storica della fondazione stessa della Cappella di Santa Maria del Principio. Il riferimento ad Elena non concorda però con quanto narrato nel *Chronicon*, dove di Elena non si parla. Mi chiedo se l'attribuzione della fondazione del sito ad Elena invece che a Costantino non sia il risultato di una ricostruzione *a posteriori* dell'iscrizione, visto che nella fonte più antica che ce la tramanda, cioè gli Atti della Visita pastorale del 1582, il verso non era già più leggibile.

50. V. LUCHERINI, *La Cattedrale di Napoli*, cit., *passim*.

Maggiore (m. 1299)⁵¹, firmate da Giovanni di Cosma⁵², entrambe dotate di lunette a mosaico. Nella lunetta sulla tomba di Durand, ad esempio, sebbene il trono sia ancora un più tradizionale trono ligneo decorato di torniture, le due figure laterali di santi si piegano verso la Vergine assisa seguendo la curvatura dello spazio in cui sono racchiuse, proprio come si osserva nel mosaico napoletano; nella lunetta sulla tomba di Gudiel, invece, sebbene siamo ancora di fronte ad un contesto di gusto e di produzione ancora tardo-ducentesco, il trono è già un trono cosmatesco.

Nel contesto delle decorazioni sepolcrali, ancor più significativo da un punto di vista formale mi appare il confronto tra il mosaico di Santa Maria del Principio e la lunetta dipinta sulla tomba del cardinale Matteo d'Acquasparta nel transetto settentrionale di Santa Maria in Aracoeli, attribuita a Pietro Cavallini. Come di recente ribadito, la lunetta Acquasparta, raffigurante la Madonna in trono con il Bambino tra san Matteo e san Francesco che presenta il defunto inginocchiato, con alla sommità il busto del Salvatore benedicente entro un clipeo, presenta «innegabili punti di contiguità stilistica con le opere autografe del Cavallini»⁵³, ed è databile subito dopo o qualche tempo dopo la morte del cardinale Acquasparta, avvenuta il 29 ottobre del 1302⁵⁴. Il trono marmoreo e prospettico, l'illusione di profondità data dalla collocazione delle figure su una superficie piana nettamente delimitata e a dispetto della mancanza di un fondale architettonico, la verosimiglianza dei volti, dei gesti, delle carni, delle vesti, ne fanno un'opera altissima, che dal punto di vista stilistico si può collocare presumibilmente qualche tempo prima della partenza di Cavallini per Napoli, dove il pittore romano è attestato, nei documenti angioini, il 10 giugno del 1308, e di nuovo il 15 dicembre dello stesso anno, e tra il giugno e l'agosto del 1309.

La composizione generale della lunetta d'Acquasparta, con il suo trono monumentale e perfettamente prospettico, la ripresa dell'antico modulo a tre figure, la presenza del clipeo del Cristo Salvatore benedicente, la decorazione a stelle mosaiccate degli elementi di cornice, mi sembra porsi come il referente romano più vicino al mosaico di Santa Maria del Principio, anche se non si può negare che il mosaico napoletano riveli la ricerca di un preziosismo ancor più accentuato dei suoi precedenti romani e soprattutto un più marcato intento illusionistico, quasi la volontà di ricreare nel piccolo spazio della cappella una sorta di sontuosa *camera fulgens* di impronta tutta tardo-antica ma riletta attraverso la moderna capacità di inserire nello spazio oggetti tridimensionali e prospettici. Si veda, a tal proposito, quell'oggetto raffinatissimo che è il trono della Vergine, un elaborato mosaico nel mosaico, molto più monumentale, nella sua salda struttura spaziale, dei troni che si sono conservati nelle rappresentazioni pittoriche e musive romane, e costruito con un'idea di spazio che è indice di tempi già pienamente riflettenti l'azione penetrante della lezione giottesca assisiate.

Nell'abbondanza di particolari preziosi che caratterizzano il mosaico di Santa Maria del Principio credo non sia da escludersi peraltro il ricordo di un'altra opera romana di altissima qualità, cioè il mosaico della Vergine in trono con il Bambino tra san Crisogono e san Giacomo, attualmente murato al

51. *Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert*, II., *Die Monumentalgräber*, a cura di J. Garms, A. Sommerlechner, W. Telesko, Wien 1994, pp. 90-95 (tomba Durand), pp. 83-87 (tomba Gudiel).

52. S. ROMANO, *Giovanni di Cosma*, in *Skulptur und Grabmal des spätmittelalters in Rom und Italien. Atti del convegno Scultura e monumento sepolcrale del tardo Medioevo a Roma e in Italia*, a cura di J. Garms e A.M. Romanini, Wien 1990, pp. 159-171.

53. A. TOMEL, *Pietro Cavallini*, Milano 2000, p. 109.

54. Sulla collocazione cronologica dell'affresco sulla tomba Acquasparta nel percorso di Cavallini cfr. L. BELLOSI, *La pecora di Giotto*, Torino 1985, p. 130.

centro dell'abside della chiesa di San Crisogono a Roma, attribuito da Luciano Bellosi a Filippo Rusuti sulla base del confronto con i mosaici delle *Storie della fondazione di Santa Maria Maggiore*, che si trovano sulla facciata della medesima chiesa⁵⁵, e da Alessandro Tomei a Cavallini, sulla base soprattutto delle analogie del trono con quello visibile nell'affresco della Cappella Savelli all'Aracoeli e delle «variazioni di luminosità dei colori tipiche dei mosaici cavalliniani»⁵⁶, in un momento anteriore al ciclo mariano che Cavallini dové eseguire a mosaico nell'abside di Santa Maria in Trastevere. Del pannello di San Crisogono, brulicante di oro e di colori caldi, il mosaico napoletano sembra riprendere non solo elementi peculiari come le preziose colonnine tortili decorate di mosaici colorati lungo i laterali del trono, ma anche le sottili e inquiete crisografie sulla veste della Vergine, che lungi dall'essere un ricordo arcaicizzante, e men che meno bizantineggiante, costituiscono un'accentuazione aristocratica della plasticità scultorea con cui è costruita tutta la figura della Vergine, o meglio tutta la veste delle Vergine, che pur nascondendola la plasma.

Sebbene nessun'opera romana superstite sia individuabile come diretto precedente del mosaico di Santa Maria del Principio, il confronto con le opere appena ricordate mi induce a concludere che la peculiare composizione e gli elementi che concorrono a determinare la forma e il punto di stile del mosaico napoletano sono comunque intimamente romani. Anzi, in assenza di un modello diretto di riferimento, sembra quasi che l'artista attivo nell'abside di Santa Maria del Principio abbia usato i dati che gli derivavano dalla tradizione romana tardo-duecentesca e primo-trecentesca, alla quale aveva attentamente guardato, e li abbia trasformati in una composizione certo nota, già vista altrove e garantita dal prestigio di opere illustri e riconoscibili, eppure nuovissima e originale nel suo esito finale.

Quanto all'iconografia della scena, pur non essendo questo il luogo per esporre approfonditamente le questioni che emergono ad un'accurata osservazione dell'immagine⁵⁷, mi pare opportuno almeno accennare ad alcuni significativi particolari, anch'essi mai presi in considerazione dalla critica, che mi spingono a credere che davvero dietro il programma della cappella vi fu una complessa concezione creativa. La Vergine, infatti, oltre a sedere su un trono che di per sé occupa l'intera composizione focalizzando da solo l'attenzione del riguardante, ha nella mano sinistra una lunga e grande croce astile, che è di per sé un attributo precipuo dell'*Ecclesia* trionfante, cioè della «*Ecclesia imperatrix sponsa Christi*». Piuttosto rare sono in verità le Madonne col Bambino che mostrano questo attributo, ma quelle che al momento si conoscono sono fortemente caratterizzate in senso simbolico. Mi riferisco in particolare a tre

55. *IBIDEM*, pp. 117-120.

56. A. TOMEI, *Pietro Cavallini*, cit., p. 143.

57. Per ragioni di spazio, non posso qui discutere né la questione dell'iconografia di san Gennaro né quella di santa Restituta. Ricordo solo che poco tempo prima della realizzazione del mosaico era stato eseguito lo straordinario busto reliquiario raffigurante l'effigie di Gennaro, per il quale sono attestati pagamenti da parte di Carlo II a tre orefici francesi: G.M. FUSCO, *Dell'argenteo imbusto al primo patrono S. Gennaro da re Carlo Secondo di Angiò decretato*, Napoli 1861. Quanto a santa Restituta, faccio solo osservare che la corona di fiori che ella porta sul capo sembra tratta dall'illustrazione di una santa Cecilia, e rinvio a V. LUCHERINI, *Santa Restituta venuta dall'Africa*, cit. A quanto mi consta, santa Restituta fu rappresentata nel complesso episcopale solo due volte nel primo Trecento (in verità, non mi sono note a Napoli immagini anteriori della stessa santa): nel mosaico del Principio e nella pittura murale che decorava la Cappella di San Marciano, nella quale vi era raffigurato anche san Gennaro, in una posizione analoga a quella che si vede nell'abside mosaicata. Su questa perduta pittura, andata distrutta nel Settecento ma documentata da un'incisione fatta fare dall'erudito Alessio Simmaco Mazzocchi, un dipinto che presenta delle analogie compositive con il mosaico del Principio, mi permetto di rinviare ancora al mio saggio *Un nuovo Montano d'Arezzo*, cit.

celebri casi: il primo è costituito dalla Madonna raffigurata nell'icona romana di Santa Maria in Trastevere, tuttora conservata in questa chiesa; il secondo è da identificarsi nella scomparsa decorazione pittorica della Cappella di San Nicola nel Palazzo Lateranense; il terzo, invece, un tempo visibile nell'abside dell'antica cattedrale di Capua, è andato perduto nel primo Settecento ed è attestato soltanto da alcune fonti di età moderna⁵⁸.

Per quel che riguarda i due casi romani, essi sono strettamente collegati tra di loro. La cosiddetta Madonna della Clemenza in Santa Maria in Trastevere, datata al tempo del papa Giovanni VII (705-707)⁵⁹, dotata di una ricca corona e seduta in trono nell'atto di reggere il Bambino con la mano sinistra (a destra del riguardante) ed una lunga croce nella mano destra (a sinistra del riguardante), in una posizione frontale non dissimile da quella che sarà poi adottata capovolta nella Madonna del Principio, costituì infatti il modello iconografico della Madonna in trono dipinta nella piccola abside della cappella lateranense dedicata a San Nicola, voluta dall'antipapa Anacleto (1130-1138), che di Santa Maria in Trastevere era stato il cardinale titolare⁶⁰. Quanto al terzo caso, Giovanni Ciampini riprodusse nei suoi *Vetera monumenta*, editi nel 1699, un'incisione inviategli dal bibliotecario cassinese Erasmo Gattola, illustrante la *facies* del mosaico absidale della cattedrale capuana, datato all'inizio del XII secolo, nel quale una Madonna regina sedeva in trono reggendo il Bambino con la sua mano destra ed una lunga croce astile con la sinistra, proprio come la Madonna del Principio⁶¹.

Quale che sia stato il modello iconografico del mosaico napoletano, la Madonna di Santa Maria del Principio indossa sul capo un'inedita corona fatta di perle decorate di stelle⁶². A ciò aggiungo che le frasi che si leggono sui libri tenuti aperti dai santi, lungi dal riferirsi ai medesimi santi, fanno riferimento alle due figure centrali, la Madre ed il Bambino, come se con la loro presenza i due martiri testimoniassero visivamente dell'apparizione della Vergine. Il libro di san Gennaro, infatti, recita «*Beatus vir qui inventus est sine macula*»; quello di santa Restituta «*Veni Sponsa Christi. Accipe coronam*». La prima delle due frasi è tratta dal Libro di Sirah, uno dei libri sapienziali dell'antico Testamento,

58. Alla fine del Duecento ritroviamo questa iconografia della Madonna regina anche nella tavola di Santa Maria de Flumine ad Amalfi, ora al Museo di Capodimonte a Napoli, mentre una più antica versione con una Madonna regina che tiene la croce nella mano destra ricorre in una tavola conservata nella parrocchiale di Marcellina (quella analoga dipinta su un pilastro della Cattedrale di Anagni, pur essendo regina, regge invece un giglio nella mano destra). Per queste immagini e per quelle citate nel testo si veda U. NILGEN, *Maria Regina – Ein politischer Kultbildtypus?*, in «*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*», 19, 1981, pp. 1-33.

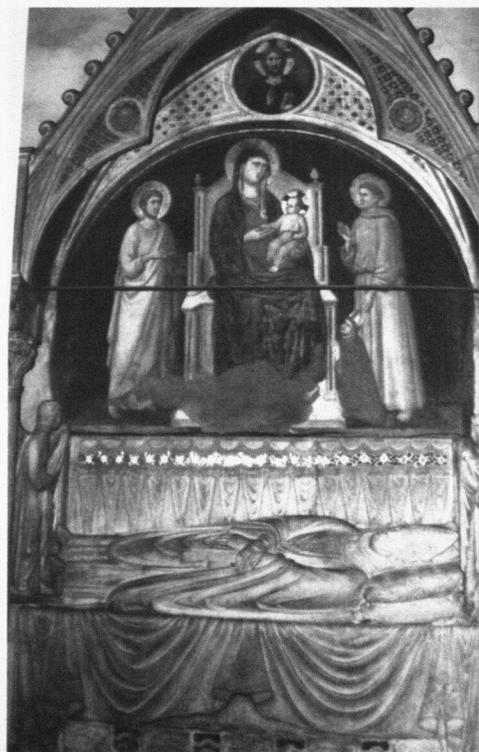
59. C. BERTELLI, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere*, Roma 1961, pp. 80-86.

60. Nella parte superiore di questa pittura murale apparivano infatti in origine Callisto, il fondatore della cappella, e Anacleto stesso, che ad un certo punto aveva provveduto a decorarla. Essi erano affiancati dai loro santi protettori, Silvestro, dotato di una tiara che ne metteva in rilievo il potere acquisito con la donazione di Costantino, e Anacleto, il cui nome fu poi sostituito con quello di Anastasio dopo la fine dello scisma: sull'iconografia ed il senso di questa decorazione si veda I. HERKLOTZ, *Gli eredi di Costantino. Il papato, il Laterano e la propaganda visiva nel XII secolo*, Roma 2000, pp. 151-152.

61. G. CIAMPINI, *Vetera monumenta*, II, Romae 1699, tav. LIV; riprodotta da E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1903, I, p. 190. L'intervento critico più aggiornato e recente è di D. KOROL, *Zum frühchristlichen Apsismosaik der Bischofskirche von "Capua Vetere" (SS. Stefano e Agata) und zu zwei weiteren Apsidenbildern dieser Stadt (S. Pietro in Corpo und S. Maria Maggiore)*, in *Bild- und Formensprache der spätantiken Kunst. Hugo Brandenburg zum 65. Geburtstag*, Berlin 1994, pp. 121-148.

62. Sul concetto di sovranità di Maria e sulla letteratura che la documenta si vedano i diversi interventi pubblicati in *La dévotion mariale de l'an Mil à nos jours*, a cura di B. Béthouart e A. Lottin, Arras 2005.

8. Roma, Santa Maria in Aracoeli, sepolture del cardinale Matteo d'Acquasparta.





8. Roma, San Crisogono, pannello
mosaicato

ma ricorda anche l'Apocalisse di Giovanni: «sine macula sunt ante thronum Dei»; la seconda deriva dal Cantico dei Cantici. Ora, è proprio il Cantico dei Cantici il testo biblico che consente teologicamente alla Vergine il titolo di *Sponsa Christi*, e pertanto permette di esprimere, attraverso questo titolo, la similitudine tra Maria e l'*Ecclesia*. L'elaborazione del concetto, di cui già Paolo di Tarso è testimone, si attuò peraltro in ambito prevalentemente liturgico, a partire soprattutto dall'età carolingia. Molti sono i casi che potrei menzionare a conferma di questa ipotesi che qui formulo, ma mi pare emblematico citare un breve passo del sermone *De adsumptione sanctae Mariae*, databile alla fine dell'VIII secolo e attribuito ad Ambrogio Autperto. In esso Ambrogio scrive: «Tu siedti ornata di pietre e perle preziose nella camera di un re, un trono regale è stato preparato per te dagli angeli nel palazzo della regia eterna. Il re dei re, lui stesso, ti ama come la sua vera madre e come una sposa bella tra tutte ti ha unito a lui, in un amoroso abbraccio. Non sorprende che Dio regnante nei cieli ti abbia voluto unire alla sua gioia, perché tu, quando egli era piccolino, nato da te uomo, tante volte l'hai baciato sulla terra»⁶³.

Chi progettò il mosaico di Santa Maria del Principio, in questa maniera così intellettualistica, poteva benissimo conoscere e aver recitato questo celebre sermone festivo relativo all'assunzione di Maria e alla commistione dell'idea della regalità con quella dello spotalizio dell'*Ecclesia* con Cristo: si trattava di un testo che ebbe amplissima diffusione e che, a quanto mi consta, fu trascritto anche da Pietro di Blois (1135-1212), che di Napoli nel 1168 fu nominato arcivescovo⁶⁴. Il mosaico poteva quindi far riferimento anche al tema dell'assunzione della Vergine. Ricordo peraltro che il tema dell'assunzione era un tema particolarmente trattato in questi anni, non solo testualmente ma anche dal punto di vista iconografico, e che lo stesso cardinale di Acquasparta, ad esempio, aveva scritto sermoni su questo tema. Di certo all'assunzione della Vergine era dedicata la nuova cattedrale di Napoli che proprio in quegli anni volgeva al termine.

5. D'Ormont e la Cappella di San Paolo: ancora Lello da Orvieto?

Nel 1313, una volta sepolto dai canonici il beato Nicolò nella sua sepoltura cosmatesca e romana, una volta terminato il mosaico del Principio e avanzata formalmente la pretesa che le indulgenze date dal papa Silvestro fossero eterne e concesse in perpetuo, come attesta il *Chronicon di Santa Maria del Principio* che di quell'immagine è la più antica fonte testuale⁶⁵, a questo punto, rientrato l'arcivescovo Umberto d'Ormont nella sua sede e ripresi in mano i suoi poteri, questi dovè decidere di mettere in scena una rappresentazione visiva non meno incisiva di quella organizzata dal Capitolo. E così nel 1315, come prima cosa, fece fare un sepolcro per il suo predecessore francese, Ayglerio, che si trovava sepolto ancora nella vecchia cattedrale del Salvatore ormai affidata al Capitolo e intitolata a Santa Restituta, e lo fece mettere nella Cappella di San Paolo posta sul transetto settentrionale della nuova cattedrale⁶⁶; tolse poi dalla stessa vecchia

63. *Ambrosii Autperti opera*, a cura di R. Weber, Turnholt 1979: «Tu in cubiculo regis beatitudinem gemmis ac margaritis ornata adsistis. Tibi thronus regius ab angelis conlocatur in aula aeterni Regis, teque ipse Rex regum ut matrem veram et decoram sponsam prae omnibus diligens amoris amplexu sibi adsociat. Nec mirum, ut dignetur tibi adgeudere Deus regnans in caelis, quem tu parvulum ex te hominem natum totiens osculata est in terris» (*Sermo de adsumptione sanctae Mariae*, 11, 35-40). La traduzione è mia.

64. La bibliografia sulla figura e l'attività letteraria di Pietro di Blois è molto ampia. Nel precisare che Pietro non accettò la cattedra napoletana, mi limito a ricordare, riguardo al suo rapporto con Napoli, le pagine che a lui dedicò B. CHIOCCARELLO, *Antistitum*, cit., pp. 132-134 (*Petrus Blesensis*).

65. V. LUCHERINI, *Il Chronicon di Santa Maria del Principio*, cit.

66. A. DELFINO, *Il monumento dell'arcivescovo Ayglerio scomparso dal Duomo di Napoli*, in *Scritti di Storia dell'Arte per il settantesimo dell'Associazione napoletana per i monumenti per il paesaggio*, Napoli 1991, p. 37-42

cattedrale le spoglie del papa Innocenzo IV, che lì pure giacevano dalla metà del Duecento⁶⁷, e le portò nella medesima Cappella di San Paolo, facendo allestire un sepolcro cosmatesco non meno monumentale di quello per Ayglerio e forse non meno rappresentativo di quello che i canonici aveva preparato per Nicolò⁶⁸. Entrambi quei sepolcri erano corredati da lunghe iscrizioni celebrative nelle quali l'arcivescovo Umberto d'Ormont dichiarava di essere il solo responsabile e promotore dell'iniziativa⁶⁹.

Sulla controfacciata della Cappella di San Paolo è tuttora visibile un affresco raffigurante l'*Albero di Jesse*⁷⁰. Le affinità che ad occhio nudo rivelano la Madonna del Principio e la Madonna dipinta al culmine dell'affresco hanno fatto pensare ad una stessa mano, mentre alcune presunte analogie formali tra l'affresco e il ritratto dell'arcivescovo D'Ormont – analogie individuate già alla fine dell'Ottocento da Émile Bertaux⁷¹ – hanno portato F. Bologna a concludere che nel complesso episcopale vi siano almeno tre opere da attribuirsi a Lello da Orvieto: «Credo che non vi saranno esitazioni nell'ammettere», scriveva lo studioso nel 1969, «che la Madonna dell'affresco nella cappella di san Paolo fu pensata dalla stessa mente pittorica che diede il cartone per la Madonna di Santa Restituta. Nello stesso tempo, chi progettò con squadrata ed espansa monumentalità il san Gennaro del mosaico, non può essere stato diverso da chi aveva fatto altrettanto, seguendo un ugual tipo iconografico, nel ritratto corposo e prospettico del D'Ormont»⁷². Il ritratto in questione, nel quale Adolfo Venturi volle riconoscere un'opera fortemente influenzata da Simone Martini⁷³, ha fortemente oscillato nelle opinioni della critica. Secondo Ottavio Morisani, «senza dubbio cavalliniana è la grandiosa impostazione delle persone, quel pensarle per masse cromatiche non del tutto distinte, la loro sciolta e naturalissima inserzione spaziale nei riquadri, in rigoroso rapporto tra fondo, decisamente in secondo piano e figure sbalzate, tutta la delicata scienza dei trapassi chiaroscurali, il graduar delle ombre, il passaggio ascendente dalla zona fosca che segna la mascella alla piena luce degli zigomi sotto gli occhi fino alla pennellata biancastra perpendicolare sul naso», ma «rinvia a Siena la ricchezza e la finissima eleganza dei particolari, il delicato gusto di certi piani

67. Innocenzo IV morì a Napoli, il 7 dicembre del 1254, nel palazzo che era stato di Pier della Vigna: F. PAGNOTTI, *Niccolò da Calvi e la sua Vita di Innocenzo IV, con una breve introduzione sulla istoriografia pontificia nei secoli XIII e XIV*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XXI, 1898, pp. 7-120. Bartolomeo Chioccarello (*Antistitum*, cit., p. 162) registra invece che il pontefice morì nel Palazzo Arcivescovile.

68. Quel che resta della tomba fatta allestire da Umberto d'Ormont si vede ora assemblato in una composizione primo-cinquecentesca sistemata sulla parete d'ambito settentrionale del transetto della Cattedrale dell'Assunta.

69. Queste iscrizioni furono riprodotte da B. CHIOCCARELLO, *Antistitum*, cit., p. 178 (per il sepolcro di Ayglerio), p. 162 (per il sepolcro di Innocenzo IV). Ricordo che Umberto firmò a chiare lettere anche l'iscrizione che fece apporre sulla nuova arca marmorea che aveva fatto allestire nella basilica napoletana di San Giorgio Maggiore, in occasione della traslazione da lui promossa delle spoglie di san Severo, fino ad allora custodite, nella stessa chiesa, in un luogo poco adatto a tale venerato santo (ivi, p. 198).

70. Su questo complesso tema iconografico si vedano almeno GUERREAU-JALABERT, *L'Arbre de Jesse et l'ordre chrétien de la parenté*, in *Marie: le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris 1996, pp. 137-170; J. A. HAYES WILLIAMS, *The earliest dated Tree of Jesse image: thematically reconsidered*, in «Athanas», 18, 2000, pp. 17-23.

71. E. BERTAUX, *Santa Maria Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, Napoli 1899, pp. 112-114.

72. F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina*, cit., p. 127. Più di recente il confronto tra le due Madonne è stato riproposto da S. PAONE, *Gli affreschi di Santa Maria Donnaregina Vecchia: percorsi stilistici nella Napoli angioina*, in «Arte medievale», n.s., III, 2004, pp. 87-118.

73. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, V, Milano 1907, p. 634.

cromatici ..., l'insistenza delle ageminature del fondo, la ricchissima invenzione che le distribuisce», mentre la mitra «ha persino l'istessa trovata martiniana di quella di Ludovico di Tolosa, d'esser cioè presentata leggermente di traverso, sicché l'una punta stacchi dall'altra»⁷⁴.

Al di là dell'apparente parentela tra la figura della Madonna seduta nelle due composizioni murali, non ci sono però altri elementi formali che possano suffragare l'ipotesi, ormai comunemente accettata dalla storiografia, che la Madonna del Principio, l'affresco con l'*Albero di Jesse* e il ritratto siano opera della medesima mano. In mancanza di confronti veramente probanti, più verosimile sarebbe ipotizzare che chi ha dipinto la controfacciata della Cappella di San Paolo abbia preso a modello proprio la già molto venerata Madonna del Principio, il cui sacello era considerato sede di indulgenze perpetue. Non abbiamo infatti sufficienti elementi di comparazione per desumere che il responsabile dell'affresco abbia progettato o messo in opera anche il mosaico per i canonici, e analogo discorso vale anche, anzi ancor di più, per la tavola cosiddetta D'Ormont. Ad un'osservazione autoptica delle tre opere attribuite al cosiddetto Lello da Orvieto, emerge in verità una sostanziale differenza formale. La tavola rivela in effetti una mano e delle tendenze stilistiche profondamente diverse da quelle schiettamente romane del mosaico di Santa Maria del Principio. Il volto dell'arcivescovo effigiato è un vero e proprio modernissimo ritratto, dalla fisionomia fortemente calcata: la testa dell'arcivescovo, chiunque egli sia, emerge dalla veste con un profondo senso prospettico ed illusionistico, così come illusionistica è la sommità della sua mitra, come per primo rilevava già O. Morisani. Chi ha dipinto questa tavola ha poco in comune con la Madonna del Principio: nessun elemento formale di quel mosaico, opera formalmente tutta romana importata a Napoli, è rinvenibile negli elementi distintivi di un dipinto che si pone in diretto contatto con la grande tavola di San Ludovico di Tolosa dipinta da Simone Martini, un tempo posta sull'altare maggiore della chiesa napoletana di San Lorenzo⁷⁵. Il modo in cui è trattata la foglia d'oro, i preziosi racemi che incorniciano il ritratto, come una cornice dentro la cornice vera e propria, le decorazioni, e soprattutto la maniera con la quale il volto dell'arcivescovo è trattato, con quella barba resa filo a filo (nelle foto pubblicate il volto appare enorme, grasso, appiattito in quella squadratura tanto spesso invocata a sua spiegazione, mentre ad occhio nudo si vedono forme perfettamente levigate e sottili), mettono in luce un vero e proprio debito di stile con il modello del San Ludovico. La tavola diocesana non potrebbe spiegarsi senza il precedente del San Ludovico martiniano.

Il confronto tra queste opere porta a concludere, in buona sostanza, che se anche un Lello da Roma fosse stato l'autore della Madonna di Santa Maria del Principio, egli non può esser stato responsabile anche della tavola cosiddetta D'Ormont, e chi ha eseguito questa tavola ha ben poco in comune con chi ha realizzato l'affresco nella Cappella di San Paolo, privo di qualsiasi preziosismo di superficie e più vicino invece formalmente ai santi cavalliniani rinvenuti sulle pareti della Cappella di sant'Aspreno, che si apre sul transetto meridionale della Cattedrale dell'Assunta⁷⁶. Ammesso dunque che il «Lellus» dell'iscrizione nella

74. O. MORISANI, *Pittura del Trecento*, cit., p. 72.

75. E. ACEIO, *Le memorie angioine in San Lorenzo Maggiore*, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli ordini mendicanti a Napoli*, a cura di S. Romano e N. Bock, Napoli 2005, pp. 67-94.

76. Per queste pitture cfr. *supra*, nota 48. Se un confronto con altre opere è possibile, mi pare che esso si possa molto cautamente indirizzare soltanto verso la tavola raffigurante san Ludovico di Tolosa con re Roberto e Sancia, ora conservata nel Museo Granet di Aix-en-Provence, attribuita ad un anonimo maestro napoletano convenzionalmente chiamato Maestro di Giovanni Barrile, le cui preziosità decorative richiamano analoghe modalità della tavola D'Ormont (mentre i panneggi scheggiati e semplificati degli angeli non sono troppo distanti da quello che avvolge il san Paolo posto nella cuspide della tavola diocesana). Per questa tavola ed il Maestro di Giovanni Barrile rinvio a P. LEONE DE CASTRIS, *Giotto a Napoli*, Napoli 2006, in part. p. 106 e fig. 62.

Cappella di Santa Maria del Principio – iscrizione che, va ricordato, fa la sua comparsa soltanto nel primo Ottocento e che mai è documentata, descritta o attestata in precedenza – sia stato realmente un pittore e un mosaicista, molto probabilmente non fu lui ad eseguire l'*Albero di Jesse* e il ritratto D'Ormont che da decenni gli vengono attribuiti, e forse bisognerebbe cominciare a ragionare sulla sua attività di mosaicista sfrondando le voci che tradizionalmente si sono addensate intorno al suo nome, e ripartire dal linguaggio specifico che connota il mosaico, non senza prescindere dai pesanti rifacimenti che nel corso dell'età moderna lo hanno interessato.

Quando ho proposto il titolo di questo intervento, poiché già da tempo lavoravo a questi temi ed ero giunta a delle conclusioni o almeno a delle ipotesi più o meno definitive, avevo pensato di dare avvio alla mia relazione con queste parole: «Lello da Orvieto non esiste». In verità, non so se un Lello da Orvieto sia mai esistito, ma nutro forti dubbi che lo sia, e se effettivamente un artista di nome Lello eseguì il mosaico di Santa Maria del Principio, questi è molto più probabile venisse da Roma piuttosto che da Orvieto. A questo punto che si chiamasse davvero Lello poco importa. Quel che è certo è che chiunque abbia lavorato al mosaico di Santa Maria del Principio si è trovato al centro di una celebrazione del potere canonico e della storia dell'episcopato, del quale il mosaico documenta ancora visivamente l'impatto e la forza comunicativa.