

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

# NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXVIII DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME VII  
FASCICOLO III - SETTEMBRE - DICEMBRE 2021

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

# NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXVIII DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME VII  
FASCICOLO III - SETTEMBRE - DICEMBRE 2021

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

# NAPOLI NOBILISSIMA

direttore  
Pierluigi Leone de Castris

direzione  
Piero Craveri  
Lucio d'Alessandro

redazione  
Rosanna Cioffi  
Nicola De Blasi  
Carlo Gasparri  
Gianluca Genovese  
Girolamo Imbruglia  
Fabio Mangone  
Marco Meriggi  
Riccardo Naldi  
Giulio Pane  
Valerio Petrarca  
Mariantonietta Picone  
Federico Rausa  
Pasquale Rossi  
Nunzio Ruggiero  
Carmela Vargas (coordinamento)  
Francesco Zecchino

direttore responsabile  
Arturo Lando  
Registrazione del Tribunale  
di Napoli n. 3904 del 22-9-1989

comitato scientifico  
e dei garanti  
Richard Bösel  
Caroline Bruzelius  
Joseph Connors  
Mario Del Treppo  
Francesco Di Donato  
Michel Gras  
Barbara Jatta  
Brigitte Marin  
Giovanni Muto  
Matteo Palumbo  
Paola Villani  
Giovanni Vitolo

segreteria di redazione  
Raffaella Bosso  
Stefano De Mieri  
Federica De Rosa  
Gianluca Forgione  
Gordon M. Poole  
Augusto Russo

referenze fotografiche  
© Archivio dell'Arte - Pedicini fotografi:  
pp. 48 (destra), 53, 56 (destra)  
foto Marco Casciello: pp. 30, 33, 35, 37, 38  
(in alto; sinistra, in basso) 39 (in basso), 40  
(sinistra, in alto; in basso)  
foto Lorenzo Morigi: p. 27  
Fotostudio Rapuzzi: p. 12 (destra)  
foto Fabio Speranza: pp. 34 (sinistra, in  
basso), 40 (destra, in alto)  
foto J. Decaëns: p. 15 (in alto)  
Giovanni Coppola: pp. 12 (sinistra), 13  
Giampaolo Distefano: pp. 22, 23  
Augusto Russo: pp. 66-69, 70 (in alto)  
per gentile concessione della  
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti  
e Paesaggio delle province di Caserta e  
Benevento: pp. 64, 65  
su gentile concessione dell'Ufficio Beni  
Culturali della Diocesi di Caltagirone: p. 23  
© Ashmolean Museum: p. 51 (in alto)  
© Comune di Catania-Museo Civico  
Castello Ursino: p. 24 (destra, in alto)  
Düsseldorf, Kunstpalast: p. 51 (destra, in  
basso)  
Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle  
Gallerie degli Uffizi: p. 47 (in alto, sinistra  
e destra)  
© The Metropolitan Museum of Art: pp. 24  
(sinistra), 50 (destra)  
© Sigilla: p. 24 (destra, in basso)  
Direzione regionale Musei Campania,  
Fototeca: pp. 34 (destra), 36, 39 (in alto), 46  
Ville de Bayeux: pp. 6, 7, 10-11, 16 (sinistra)

Il logo di «Napoli nobilissima», ideato  
da Roberto Pane per il primo numero  
della terza serie della rivista (1961),  
si basa su un suo disegno tratto dalla  
statua classica di *Nereide con pistrice*  
ora al Museo Archeologico Nazionale  
di Napoli.

La testata di «Napoli nobilissima» è di proprietà  
della Fondazione Pagliara, articolazione  
istituzionale dell'Università degli Studi Suor  
Orsola Benincasa di Napoli. Gli articoli pubblicati  
su questa rivista sono stati sottoposti a valutazione  
rigorosamente anonima da parte di studiosi  
specialisti della materia indicati dalla Redazione.

ISSN 0027-7835

Un numero € 38,00 (Estero: € 46,00)  
Abbonamento annuale € 75,00 (Estero: € 103,00)

redazione  
Università degli Studi Suor Orsola Benincasa  
Fondazione Pagliara, via Suor Orsola 10  
80131 Napoli  
seg.redazione@napolinobilissima@gmail.com  
www.napolinobilissima.net

amministrazione  
artem srl  
via Argine 1150, 80147 Napoli

**artem**

redazione  
luigi coiro

art director  
enrica d'aguanno

grafica  
franco grieco

finito di stampare  
nel dicembre 2021

stampa e allestimento  
officine grafiche  
francesco giannini & figli spa  
napoli

certificazione qualità  
ISO 9001: 2015  
www.artem.org

stampato in italia  
© copyright 2021 by  
artem srl  
tutti i diritti riservati

# Sommario

- 5 L'equipaggiamento militare normanno tra fonti scritte, archeologiche e iconografiche (secoli XI-XII)  
Giovanni Coppola
- 21 Parigi, Napoli, la Sicilia. Su due smalti inediti con gli stemmi di Federico III d'Aragona e di Eleonora d'Angiò  
Giampaolo Distefano
- 31 Un lavamani di Tommaso Malvito e bottega in San Domenico Maggiore a Napoli  
Pierluigi Leone de Castris
- 45 Un disegno di Geronimo D'Auria per il monumento funebre di Antonio Lauro vescovo di Castellammare di Stabia. Influenze toscane e lombarde nella scultura napoletana dell'ultimo Cinquecento  
Alessandro Grandolfo
- 62 Francesco de Mura e il Cappellone di San Paride a Teano  
Augusto Russo
- 75 Indici

# L'equipaggiamento militare normanno tra fonti scritte, archeologiche e iconografiche (secoli XI-XII)

Giovanni Coppola

Il presente saggio si limita ad approfondire il tema degli equipaggiamenti militari impiegati dai Normanni sui diversi e complicati scenari bellici europei e mediterranei (fig. 1)<sup>1</sup>. Si tratta di un argomento alquanto misconosciuto nel panorama scientifico internazionale, che ha sempre e comunque privilegiato lo studio dell'organizzazione degli eserciti e delle tattiche militari. Come è noto, sui territori del Mezzogiorno d'Italia, della Normandia, dell'Inghilterra, dei Balcani, dell'Africa settentrionale e dell'Oriente latino, durante tutto l'XI e il XII secolo avvenne un fecondo scambio di conoscenze tecnologiche, soprattutto nel campo degli strumenti di difesa e di offesa, grazie alla contemporanea presenza di milizie provenienti da diverse etnie<sup>2</sup>. L'arrivo dei Normanni in Italia meridionale nel corso della prima metà dell'XI secolo rappresentò una vera e propria rivoluzione militare. Nel Mezzogiorno le importanti testimonianze iconografiche risalenti al XII secolo confermano che l'equipaggiamento rimase sostanzialmente identico a quello adoperato nella battaglia di Hastings. A distanza di tempo ciò che colpisce di più di questo popolo, se si comparano i due spazi normanni, quello del Nord e quello del Sud, fu la particolare attitudine al combattimento e lo straordinario spirito di adattamento che li portò ad assimilare dai vinti tutto quanto era possibile e a rinunciare di imporre le proprie tradizioni nella consapevolezza che ciò avrebbe rafforzato ancor più il loro potere. Data la vastità del tema ci limiteremo ad esaminare, incrociando fonti cronachistiche e iconografiche, le caratteristiche generali della panòplia normanna in quei territori nei quali i segni della presenza normanna sono più evidenti, per una più incisiva definizione del quadro complessivo della materia in Italia meridionale.

In questo periodo la forza principale dei Normanni fu la grande esperienza raggiunta nell'arte della guerra, come dimostrano le numerose vittorie riportate sui vari campi di battaglia: gli assedi delle città di Bari (1068-1071), Palermo (1071-1072) e Salerno (1077-1078) con i due fratelli Roberto il Guiscardo e Ruggero I e le battaglie presso 'Olivento'-Melfi (1041), Montemaggiore (1041), Castrogiovanni (1061), Cerami (1063), Misilmeri (1068). Utili poi sono i resoconti delle guerre per la conquista dei Balcani contro i Bizantini, i cui protagonisti furono dapprima Roberto il Guiscardo nell'assedio di Durazzo (1082) e poi il figlio Boemondo nel secondo assedio della città (1108). Scontri che continuarono qualche anno dopo in Medio Oriente durante la Prima crociata sia con lo stesso Boemondo sia con suo nipote Tancredi contro i Turchi Selgiuchidi, a Nicea (1097), a Dorileo (1097), a Ma'arrat al-Núman (1098) e ad Antiochia (1097-1099), dando vita al primo Stato crociato in Terrasanta. Tempi di guerra ripresi successivamente e affrontati da Guglielmo I ad Andria (1155), ancora contro i Bizantini, e da Guglielmo II nel Mediterraneo, con gli attacchi all'esercito ayyubide del Saladino ad Alessandria d'Egitto (1174). Lo scenario nel Nord Europa ci mostra vincente in Normandia un giovane e inesperto duca Guglielmo, per la precisione a Val-ès-Dunes (1047) e, in seguito, a Mortemer (1054) e a Varaville (1057). Successivamente, sempre nel ducato di Normandia, meritano di essere menzionate anche le cruente battaglie condotte dai re Guglielmo il Conquistatore, Guglielmo II, Enrico I e Enrico II: Exmes (1102), Tinchebrai (1106), Alençon (1118), piana di Brémule a Gaillardbois-Cressenville (1119), Bourghéroulde (1124), Vaudreuil (1136), Caen (1138) e Montfort-sur-Risle (1154); sulla frontiera occidentale a Dol (1076) e sulla frontiera orientale a Gerberoy (1079) e a Chaumont-en-Vexin (1098).



1. Schema dell'espansione normanna nell'XI e nel XII secolo (rielaborazione della cartina a cura dell'autore).

In Inghilterra, a parte la famosa battaglia di Hastings (1066), che praticamente cambiò il volto dell'Europa del tempo, durante i primi decenni del XII secolo, le truppe anglo-normanne e scozzesi dei re Enrico I, Stefano di Blois e David I si scontrarono numerose volte in varie battaglie: Fagaduna (1075), 'dello Stendardo'-Northallerton (1138), Clitheroe (1138), Barnstaple, (1139), Lincoln (1141), Winchester (1141), Wilton (1143) e, infine, in Galles nel 1088, 1095, 1097 e 1136.

Senza alcun dubbio, in questo periodo, il complesso delle operazioni di terra e di mare che si svilupparono sui vari scacchieri fu il principale canale di diffusione e interscambio tecnologico tra le varie culture per mettere a punto le diverse tipologie di tattiche, di armamenti e di organizzazione militare<sup>3</sup>. Oltre naturalmente all'armatura, alla spada e allo scudo, particolarmente influenzate da questo fattore furono le armi da lancio, sia quelle portatili, quali l'arco, la balestra e la lancia, sia quelle pesanti d'assedio, come il trabucco, dato l'alto contenuto tecnologico delle stesse<sup>4</sup>.

È noto che l'organizzazione militare del tempo non prevedeva la fornitura di armi all'esercito, poiché generalmente era a carico dei soldati che avevano l'obbligo di prestare il servizio militare. Fanti, cavalieri armati alla leggera, arcieri e balestrieri (*pedites, servientes, sagittarii e balistarii*) ricevevano spesso in dote il necessario al combattimento oppure provvedevano singolarmente in età adulta al proprio equipaggiamento (figg. 2-4a-b)<sup>5</sup>. Nella metà dell'XI secolo la gran parte dei cavalieri normanni della prima generazione che giunsero nel Mezzogiorno, tranne pochi *milites* armati alla pesante, erano uomini di avventura in cerca di fortuna non ancora dotati di un completo corredo militare. Non è un caso se a Civitate (1053), durante la prima grande battaglia dei Normanni contro i Bizantini, Guglielmo di Puglia annota che dei settecento cavalieri normanni moltissimi erano scarsamente armati di scudi e di usberghi rispetto ai soldati dell'esercito avversario<sup>6</sup>.



2. Soldati normanni (pedites) e loro equipaggiamento (elmo conico con nasale, usbergo, spada), Arazzo di Bayeux, scena 21, part. Bayeux, Musée de la Tapisserie de Bayeux.

Alessandro di Telese apporta ulteriori informazioni sulla vita del cavaliere normanno affermando che il soldato iniziava a prepararsi all'uso delle armi e ad apprendere i codici comportamentali della vita militare sin dalla tenera età, quando, con le proprie *puerorum catervae*<sup>7</sup>, ingaggiava piccole guerriccioline a metà strada tra il gioco e l'approccio alla sua futura vita di guerriero. Durante l'*adolescencia* l'aspirante cavaliere si metteva al seguito di un signore e, in questo periodo, si avviava alle prime esperienze con le armi. L'addestramento agli scontri, sia a piedi, sia a cavallo, avveniva anche grazie ai giochi di guerra, cioè quei «militaria exercitia, quae nullo interveniente odio, sed pro solo exercitio, atque ostentatione virium»<sup>8</sup>: intrattenimenti ludici, tra il combattimento e il gioco, che si espletavano in gare di abilità e di destrezza coi cavalli e con le armi, in particolare con la lancia e la

spada, con il conseguente miglioramento della forma fisica. Addirittura, nello Pseudo Falcando, si richiama la perizia del giovane Matteo Bonello, genero dell'ammiraglio Maione di Bari, definito «secondo a nessuno in quei giochi equestri che si chiamano tornei»<sup>9</sup>. Tali entusiasmanti pratiche dovevano svolgersi anche nel corso delle stesse operazioni belliche, in particolare nei tempi morti degli assedi: Goffredo Malaterra narra, ad esempio, che il Guiscardo e Ruggero I non «cessant (...) suos instruere»<sup>10</sup> nei tre anni del blocco di Bari, tra il 1068 e il 1071, e durante i lunghi cinque mesi di resistenza araba all'interno delle mura di Palermo fino alla capitolazione della città avvenuta il 10 gennaio 1072; mentre Amato di Montecassino narra, in più di un'occasione, di cavalieri che si allenavano a cavallo attorno all'accampamento, probabilmente con le armi: «joians sur lor chevaux, et vont corrant ça et là»<sup>11</sup>.

Durante tutto il corso dell'XI e del XII secolo, è del tutto evidente che le conquiste normanne non lasciarono indifferenti i cronisti del tempo, che, nel narrare le virtù guerriere degli «homines boreales», come li definiva Guglielmo di Puglia<sup>12</sup>, si sforzarono di presentarli essenzialmente come dei cavalieri esperti nell'arte della guerra. Amato di Montecassino esaltò «lo grant corage et la grant hardiesce de li vaillant chevalier Normant»<sup>13</sup>, e Goffredo Malaterra li definì «fortissimi milites»<sup>14</sup>. Considerazioni confermate, anche se con toni diversi, da due qualificati chierici anglo-normanni, Orderico Vitale e Guglielmo di Malmesbury (fig. 5).

Orderico Vitale, monaco che visse tutta la sua vita nell'abbazia benedettina di Saint-Evroult in Normandia, riporta che Guglielmo, sul letto di morte, tenne un discorso in cui qualificava la forza dei suoi soldati con queste parole: «I Normanni sono fortissimi quando retti da una guida salda e inflessibile, tutti si mostrano indomiti nelle situazioni difficili, e i più valorosi fanno di tutto per superare ogni nemico»<sup>15</sup>. Osservazioni condivise da Guglielmo di Malmesbury, che nel 1125 parlò dei Normanni come di un «popolo di guerrieri che dalle guerre difficilmente riescono a stare lontani. Audaci nell'avventarsi contro il nemico, ma pronti ad usare ogni inganno quando la sola forza fisica non è sufficiente»<sup>16</sup>. Un'ulteriore prova ci è offerta dal re Ruggero II, che, «siccome era di origine normanna, (...) e sapeva bene che il popolo dei Franchi è da considerarsi superiore a tutti gli altri nella gloria militare, preferiva soprattutto i Transalpini, e affidò alcune



3. Cavaliere normanno (miles) equipaggiato alla pesante (elmo conico, scudo a mandorla, usbergo, lancia e spada), Arazzo di Bayeux, scena 52, part. Bayeux, Musée de la Tapissierrie de Bayeux.

importanti cariche a capi militari esperti provenienti dalla Normandia», poiché appunto erano degli ottimi guerrieri<sup>17</sup>. Impressioni amplificate nella *Historia Anglorum*, redatta nella prima metà del XII secolo dall'arcidiacono Enrico di Huntingdon, che considerava i Normanni come una vera e propria iattura giungendo ad affermare che «Dio aveva scelto i Normanni per punire gli Inglesi tanto essi erano spietati»<sup>18</sup>.

In realtà, la storia dei Normanni fu una storia scritta con la spada da uomini che vivevano prevalentemente del mestiere delle armi e praticata da valorosi comandanti che seppero interpretare a loro vantaggio tra l'XI e il XII secolo i principali avvenimenti della storia d'Europa, del Mediterraneo e dell'Oriente latino<sup>19</sup>. Sappiamo che, per varie ragioni, torme di soldati di ventura avevano lasciato il giovane ducato di

Normandia e, come uno sciame di api, si erano riversati in diverse contrade del mondo, alla ricerca di terre da conquistare, facilitando così il trasferimento di conoscenze nel settore degli armamenti. A prova di quanto fossero eterogenei i contingenti militari del tempo, è utile citare il discorso d'incitamento, riportato nel *Carmen de Hastingae Proelio* dal vescovo Gui d'Amiens, pronunciato dal duca Guglielmo alle sue truppe, la sera precedente il 14 ottobre 1066 ad Hastings. Il prode condottiero rivolse, infatti, incoraggianti parole verso i cavalieri della nobile Francia e i Fiamminghi (schierati sull'ala destra dell'esercito, a nord-est), i valorosi uomini della Bretagna e del Maine (schierati sull'ala sinistra dell'esercito, a sud-ovest) e le genti di Normandia abituate alle azioni eroiche e i calabresi, i pugliesi e i siciliani con le loro lance (disposti al centro)<sup>20</sup>.



4a. Cavaliere con elmo conico e scudo a mandorla, follaro salernitano del duca di Puglia Guglielmo (1111-1127). Napoli, Museo Archeologico Nazionale.



4b. Cavaliere con elmo conico, scudo a mandorla e lancia, trifollaro in rame del Gran conte Ruggero (1098-1101). Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

Allo scontro sul suolo inglese presero sicuramente parte anche i fratelli, gli zii e i cugini di coloro i quali, in quegli stessi anni, guidati da Roberto il Guiscardo e Ruggero I, stavano combattendo in campo aperto contro i Bizantini in Puglia, in Albania e in Grecia e, poi, contro gli Arabi della dinastia Kalbite per la riconquista della Sicilia, i Turchi Selgiuchidi in Asia Minore durante la Prima crociata e, qualche decennio dopo, con Ruggero II contro i Berberi Ziridi in Ifriqiyya (Tunisia medievale e propaggini dell'Algeria orientale e della Libia occidentale), facendo proprie le principali città del vicino litorale nordafricano: isola di Djerba (1135), Tripoli (1146), isola di Kerkenna (1145-1146), Susa (1148), Mahdiya (1148), Sfax (1148).

Spesso la partecipazione dei soldati ad una battaglia era eccezionalmente numerosa: si pensi che la colonna che costituiva l'intero esercito normanno ad Hastings era lunga ben 4 km circa<sup>21</sup>. Generalmente per gli spostamenti per via terrestre si faceva uso di carri su ruote sia per il trasporto dell'equipaggiamento da guerra, sia per gli approvvigionamenti alimentari. Wace, canonico di Bayeux, nel suo *Roman de Rou* (1170-1173), riporta che l'esercito di Guglielmo contava circa 7000 uomini, di cui 2000-2500 cavalieri con i loro cavalli al seguito, trasportati da ben 696 navi appositamente costruite per la traversata della Manica (figg. 6-7)<sup>22</sup>.

Nel Mezzogiorno, è molto probabile che l'esperienza maturata dai Normanni d'Italia al contatto con la marina bizantina nei vari scontri anfibi risultasse molto utile allo scopo,

soprattutto per quanto riguarda il trasporto dei cavalli, che sperimentarono sia per lo sbarco in Sicilia, nei sobborghi della città di Messina nel 1061, sia durante quello di cinque anni dopo nella baia di Pevensey, per la conquista inglese<sup>23</sup>. Secondo Amato di Montecassino, il contingente d'invasione organizzato per la sola presa di Messina, messo insieme dal Guiscardo e dal fratello Ruggero, era costituito da circa 270 cavalieri trasferiti attraverso lo stretto su tredici navi, seguiti subito dopo alcune ore da un'altra ondata di 166 cavalieri<sup>24</sup>. Per una traversata molto breve quale era quella dello Stretto, il Guiscardo fece imbarcare sulla sua flotta, con molta probabilità, non più di venti uomini con i relativi cavalli per ogni imbarcazione poiché potevano compromettere l'equilibrio della linea di galleggiamento delle navi nel corso della navigazione<sup>25</sup>. Infatti, al rientro dalla prima spedizione siciliana, i soldati di Ruggero I furono costretti a uccidere parte delle loro cavalcature perché con il mare grosso c'era il rischio che esse rendessero difficoltoso il viaggio o che lo ritardassero<sup>26</sup>. Per la storica bizantina Anna Comnena, figlia prediletta dell'imperatore Alessio Comneno, la spedizione normanna in Epiro che partì da Otranto nella primavera del 1081 con al comando Roberto il Guiscardo consisteva in 30.000 uomini con 150 navi di diversa tipologia che trasportavano attraverso l'Adriatico circa 200 uomini e vari cavalli su ogni nave<sup>27</sup>.

La copiosa documentazione iconografica dell'equipaggiamento appartenente al bagaglio militare dei guerrieri

normanni presente sulla celebre *Tapisserie* di Bayeux (1070-1077), o meglio sul ricamo, poiché tracciato ad ago con fili di lana su un telo di lino, seppur molto stilizzata nelle sue linee essenziali riproduce ben 79 individui armati fino ai denti, permettendo di avere una precisa visione d'insieme della dotazione utilizzata da ogni singolo personaggio<sup>28</sup>.

Imprescindibile a tale riguardo, poi, sono le 53 preziosissime miniature che illustrano il *Liber ad honorem Augusti* di Pietro da Eboli, composto tra la fine del 1194 e il 28 settembre 1197, che narra in tre libri le vicende della complessa e vittoriosa rivendicazione del Regno di Sicilia da parte dell'imperatore svevo Enrico VI e di sua moglie Costanza d'Altavilla, ultima figlia e legittima erede di Ruggero II, contro Tancredi di Lecce. L'apparato iconografico del *Liber* riporta in dettaglio la panòplia normanna italo-meridionale nell'ultimo scorcio del XII secolo, che è essenzialmente identica, tranne qualche piccola differenza, a quella che figura sulla *Tapisserie*, realizzata più di un secolo prima<sup>29</sup>.

Tra le tavole più rilevanti ricordiamo: l'assalto delle truppe di Tancredi al castello Terracena di Salerno, dove è rifugiata Costanza<sup>30</sup>, e il furibondo attacco alla città di Enrico VI di Svevia per vendicare l'oltraggio ai danni di sua moglie<sup>31</sup>; la presa della città di Capua da parte di Riccardo d'Acerra<sup>32</sup>; l'assedio della città di Napoli<sup>33</sup> e il successivo abbandono a causa dello scoppio di una devastante epidemia che colpì anche l'imperatore tedesco<sup>34</sup>; e, infine, l'ingresso trionfale a Palermo di Enrico VI, per l'incoronazione a re di Sicilia, avvenuta il giorno di Natale del 1194, con al seguito, schierati in parata, fanti, arcieri e balestrieri armati di tutto punto<sup>35</sup>. Si ritiene che i disegni del *Liber* siano stati influenzati dai cicli musivi della Cappella Palatina (1140-1143) e della Cattedrale di Monreale (1174), oltre che dai vivaci brani pittorici dei soffitti lignei ruggeriani della Cappella Palatina (1143) e della Cattedrale di Cefalù (1150), in cui i motivi decorativi sono superati da quelli figurativi. Tali opere mostrano uno straordinario repertorio di scene di vita quotidiana, con cavalieri e guerrieri, cacciatori e falconieri, principi e musici, e sono arricchite da una varietà impressionante di animali<sup>36</sup>.

Una collezione a parte, databile alla seconda metà del XII secolo, è rappresentata dalla celebre scacchiera trovata sull'isola di Lewis in Scozia, i cui pezzi, in zanne di tricheco con soli cinque esemplari in denti di balena, raffigura-



5. *Tre guardie del Santo Sepolcro*, placca in lega di rame. Glasgow, Burrel Collection (da D. NICOLLE, *The Normans*, Madrid 1987, p. 18).

no il tipico armamentario normanno con scudo oblungo, spada, lancia, cotta di maglia ed elmo con nasale<sup>37</sup>.

Infine, non bisogna dimenticare né i bassorilievi e i capitelli istoriati ancora visibili in molte cattedrali e chiese europee, né l'apporto enorme dell'archeologia medievale del vecchio continente, che, attraverso centinaia di scavi di motte e castelli d'epoca normanna, ha messo in luce importanti reperti militari della civiltà normanna, attualmente conservati in diversi musei del mondo.

Secondo quanto riporta Anna Comnena, l'imperatore Alessio I Comneno era convinto che l'equipaggiamento dei cavalieri normanni (*milites*) in Epiro, al seguito dell'esercito di Boemondo, fosse eccellente, «difficilmente vulnerabile o addirittura totalmente invulnerabile» e, per questo motivo, «riteneva dunque completamente insensato tirare inutilmente»<sup>38</sup>. La principessa bizantina continua descrivendo con dovizia di dettagli la particolarità della protezione: «L'armatura celtica [normanna] è una tunica di anelli di ferro intrecciati l'uno con l'altro, e il materiale è di così buona qualità che



6. Trasporto dell'equipaggiamento militare per la traversata della Manica, Arazzo di Bayeux, scena 37. Bayeux, Musée de la Tapisserie de Bayeux.

7. Flotta normanna durante la traversata della Manica, Arazzo di Bayeux, scena 38. Bayeux, Musée de la Tapisserie de Bayeux.

è capace di respingere una freccia e di proteggere il corpo del soldato»<sup>39</sup>. La cotta in maglia di ferro, nota anche con il termine di usbergo, di cui parla Anna Comnena, era stretta in vita da un cinturone in cuoio, lunga fino alle ginocchia e aperta da profondi spacchi sul davanti e sul retro, per facilitare i movimenti sia nel combattimento a cavallo, sia in quello a piedi. Anche se l'archeologia, purtroppo, è avara di reperti di questo tipo, sul lino di Bayeux, nei circa 200 casi,

è possibile farsi un'idea abbastanza chiara dell'usbergo normanno poiché quasi tutti i personaggi, tranne poche varianti, portano tuniche in cotta di maglia che scendono fino al ginocchio e hanno le maniche corte, mentre l'avambraccio è rivestito con protezioni di cuoio cotto, avvolto a bande. Il capitello conservato nell'Abbazia di Montevergine (terzo quarto del XII secolo) sull'Appennino meridionale italiano, invece, raffigura due cavalieri protetti da maniche lunghe



fino al polso. Nella *Tapisserie* i fanti sia normanni che sassoni indossano, per la zona inferiore del corpo, curiosi calzoncini in maglia di ferro lunghi fino alle ginocchia; la restante parte della gamba è protetta, per alcuni cavalieri, da gambali stretti da cinghie, mentre tutti i combattenti portano scarpe in cuoio cotto<sup>40</sup>. Anche se con una leggera variante, ciò è confermato anche dal *Liber*, che prevedeva, per l'esercito imperiale di Enrico VI, una cotta di maglia con braghe lunghe in anelli di ferro sia per la fanteria<sup>41</sup>, sia per la cavalleria<sup>42</sup>. Era, inoltre, compresa anche la calzatura per il piede. Altre volte, invece,

come mostra una nota miniatura della cronaca di Enrico di Huntingdon nella quale si descrive la battaglia di Lincoln del febbraio del 1141<sup>43</sup>, i due personaggi principali, Stefano di Blois e Baldovino Fitz Gilbert, indossano una tunica costituita da centinaia di anelli di ferro decorata nella parte inferiore da un'elegante banda con fascette pendenti a denti di lupo e braghe anch'esse realizzate da anelli di ferro che arrivavano fino alle caviglie. Non venivano usati, quindi, i soliti stivali fino al ginocchio, a cui facevano ricorso i Bizantini. Nel corso dell'XI e del XII secolo il cavaliere iniziò ad indossare, sotto



8. *Combattimento tra uomini e draghi*, formella. Brindisi, chiesa di San Benedetto, architrave del portale laterale.

la cotta di maglia, il *gambeson*, una sorta di giubbotto di lino o di cotone costituito da più strati di tessuto imbottito con stoppa, lana o crine di cavallo, che, oltre a evitare gli attriti del metallo, attutiva i colpi vibrati di taglio e di punta (fig. 8).

Nella scena 37 il ricamo di Bayeux (fig. 6) mostra poi alcuni usberghi stesi e infilati per le braccia a delle aste orizzontali in legno e portati in spalla da coppie di soldati poiché pesanti almeno 12-15 kg, insieme al casco tenuto da una mano per la nasale (1,5 kg circa) e a tre spade riunite in fascio sulla spalla (1-2 kg circa ogni spada)<sup>44</sup>. Oltre alla cotta di maglia, completavano il corredo del fante e del cavaliere, l'elmo, lo scudo a mandorla, la spada, la lancia, l'ascia, l'arco e le frecce e la balestra.

Il cavaliere normanno, a protezione del cranio, indossava l'elmo, una sorta di casco di forma conica provvisto di una protezione nasale, molto diffuso in Europa, probabilmente rivestito all'interno di cuoio. Gli elmi conici di questo tipo risalenti all'epoca normanna sono molto rari. Si possono citare, però, tre buoni esempi poiché ben conservati: il casco con nasale conservato presso il Museo Marzoli di Brescia, databile all'XI-XII secolo (fig. 9), acquistato agli inizi del XX secolo a Salerno, e il casco con nasale trovato nella propositura della chiesa di San Maurizio a Olmütz, in Moravia, ora conservato presso il Römisch-Germanisches Zentralmuseum di Magon-



9. Elmo normanno con protezione nasale di provenienza italo-meridionale. Brescia, Museo Marzoli.

za, databile allo stesso periodo; e, infine, l'esemplare che ora si trova a Vienna al Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer. In Italia meridionale esistono numerose testimonianze iconografiche della panòplia normanna provenienti dalle chiese romaniche: per la semplicità del disegno scolpito ricordiamo i capitelli del chiostro della Cattedrale di Monreale del XII secolo, dove sono raffigurati fanti normanni con spada, scudo a mandorla e il classico elmo conico con la nasale, affiancati da soldati bizantini e arabi assoldati dai signori normanni, raffigurati con scudi circolari, spade portate a tracolla, mazze ferrate e cotte di maglia a scaglie di chiara tradizione bizantina. Degni di menzione, poi, sono tre elementi coevi campani della seconda metà del XII secolo: il già citato capitello dell'Abbazia di Montevergine, dove figura lo scontro tra due cavalieri muniti di usbergo e lancia ma sprovvisti di scudo (il che fa pensare ad un possibile torneo più che ad un vero e proprio combattimento armato; fig. 10a); il capitello del chiostro della chiesa di Santa Sofia a Benevento, sul quale sono raffigurati due cavalieri con usbergo e scudo a mandorla (fig. 10b); e, infine, l'architrave ora adattato a por-



10a. Cavalieri con lance in resta, capitello. Montevergine, Museo dell'Abbazia, chiostro.



10b. Cavalieri con lance in resta, capitello. Benevento, chiesa di Santa Sofia, chiostro.

tale dello stipite della chiesa di San Marcellino a Capua, che presenta due cavalieri con usbergo ed elmo conico con nasale nel mentre si affrontano con lancia in resta, ove i cavalli sono equipaggiati con briglie, tirante, sottogola e morso.

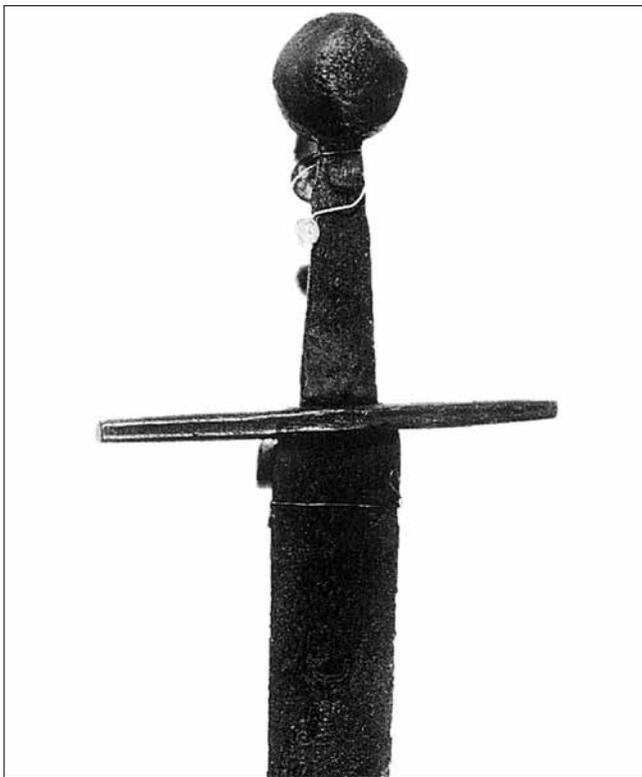
L'altra arma di difesa caratteristica del soldato normanno è lo scudo. Per la descrizione ci viene in aiuto Anna Comnena, che lo descrive con minuzia: «[I Normanni] hanno anche uno scudo non rotondo, ma oblungo che, cominciando da larghissimo, finisce a punta; all'interno è leggermente incavato, ma liscio e splendente sulla superficie esterna e scintillante sull'umbone di bronzo. Una freccia, sia essa scitica o persiana, pure se lanciata da braccia gigantesche, respinta da quello scudo ritornerebbe indietro a colui che l'abbia scagliata»<sup>45</sup>. In combattimento, si imbraccia infilando l'avambraccio sinistro, quello con cui si reggono le redini del cavallo, all'interno di cinghie di cuoio disposte a croce (*guigge*), agganciate sul retro<sup>46</sup>, altrimenti può anche essere portato a bandoliera<sup>47</sup>.

La spada è una delle principali armi di offesa: la lunghezza della lama generalmente è compresa tra un minimo di 90 cm ed un massimo di 110 cm. Portata con un fodero in cuoio munito di cinte<sup>48</sup>, essa è costituita da una lama dritta a doppio taglio, con punta ogivata, adatta a perforare gli

scudi e ad aprire le maglie dell'usbergo; il tipo più lungo era pensato principalmente per l'uso a cavallo. Pur pesando abbastanza, viene impugnata con una sola mano, a protezione della quale sono posti una breve elsa dritta e un pomolo, a volte circolare e a volte di forma a noce brasiliana. Le lame sono dotate di una scanalatura centrale, che permette sia di alleggerire il peso della spada, sia di facilitare lo scorrimento del sangue dopo aver allungato il fendente. I colpi vengono assestati di taglio piuttosto che di punta, vibrandoli dall'alto in basso<sup>49</sup>. Secondo quanto riporta Guglielmo di Puglia, nella battaglia di Civitate del 1053 Roberto il Guiscardo «si scaglia con forza e audacia in mezzo ai nemici e combattendo con due mani, sferra terribili colpi; ad alcuni tronca un piede e ad altri le mani, (...) ad altri sfracella il capo e il corpo, ad altri taglia a pezzi il ventre e il petto, ad altri ancora trafigge le costole dopo aver tagliato il capo, rendendo i grandi corpi mutilati simili a piccoli bambini»<sup>50</sup>.

Esempi di spade del periodo, in buono stato di conservazione, sono esposti in alcuni musei europei o conservati in importanti collezioni private (figg. 11a-b)<sup>51</sup>.

La lancia è la principale arma di offesa del cavaliere normanno. Si tratta di una lunga asta in legno lunga circa 2 m



11a. Spada. Le Mans, Musée Tessée.  
 11b. Spada. Parigi, Musée de l'Armée, Hôtel National des Invalides.  
 (da *I Normanni popolo d'Europa*, cat. mostra, Roma 1994, a cura di M. D'ONOFRIO, Roma 1994, pp. 384-385).

calibrata in base all'altezza del soldato, con punta in ferro sull'estremità superiore. Il legno che la costituisce è sempre ricavato da essenze dure, in grado di resistere all'urto: solitamente frassino, talvolta carpine, melo o pino. Quando il cavaliere procede al trotto, la lancia è trasportata nell'imbottitura dell'arcione, poggiata sulla staffa<sup>52</sup>, mentre in combattimento può essere maneggiata in due diversi modi: 'di stocco', brandendo la lancia con una sola mano per colpire dall'alto un bersaglio sia a piedi, sia a cavallo<sup>53</sup>; 'in resta', cioè stringendola al fianco con un gomito sotto il braccio<sup>54</sup>, facendo forza anche con le gambe che spingono sulla staffa per attutirne il contraccolpo continuando a mantenere così l'equilibrio con un sapiente uso dell'arcione posteriore, delle briglie e del morso<sup>55</sup>. Nelle varie iconografie dell'XI e del XII secolo, tutti i cavalieri hanno sempre le gambe dritte o leggermente piegate: i due punti di appoggio (sella e staffe) consentono al cavaliere di reggere saldamente, con la mano sinistra, le redini e lo scudo e, con l'altra, la lancia o la spada. Il combattente può girarsi agevolmente, scagliare la lancia oppure tirare frecce con l'arco. Viepiù l'efficacia dell'attacco frontale della cavalleria normanna è rimasta proverbiale nelle parole di Anna Comnena: «I Celti [i Normanni], smontando da cavallo, sono facili da catturare; il guerriero celtico, infatti, a cavallo è irresistibile e trapasserebbe anche il muro di Babilonia ma quando scende da cavallo diventa facile preda»<sup>56</sup>.

Gli speroni, che, insieme alla spada, alla lancia e all'elmo, sono il simbolo stesso della cavalleria conferiti all'atto dell'investitura, sono costituiti da una sottile barra di metallo a forma di U, agganciata ai calzari dei *milites* tramite una piccola cinghia in cuoio. Nella parte posteriore, dalla barretta, parte una sporgenza di forma piramidale molto appuntita che serve a spronare il cavallo al trotto o al galoppo, come recita Pietro da Eboli: «Armos quadrupedis calcar utrumque cavet»<sup>57</sup>.

Numerosi speroni a punta piramidale dell'XI e del XII secolo sono stati trovati in Normandia, durante gli scavi archeologici degli anni Settanta e Ottanta, nella cinta fortificata dell'inizio dell'XI secolo a Le Plessis-Grimoult e nelle residenze signorili a Grimbosq della prima metà dell'XI secolo e nella residenza signorile di Rubercy della seconda metà del XII secolo, dove è stato messo alla luce un esemplare che presenta addirittura un decoro damaschinato in fili di ottone (figg. 12a-b)<sup>58</sup>. Tale pratica sembra fosse seguita

anche dai cavalieri normanni, tanto è che il prode Tancredi, nella 'battaglia del lago di Antiochia', che avvenne nell'estate del 1098, pungolava il cavallo con gli speroni e lo incitava con briglie tanto lunghe da usarle come frusta<sup>59</sup>.

La cavalleria leggera, formata da sergenti a cavallo (*servientes*), insieme alle truppe di fanteria (*pedites*), non era ben equipaggiate, almeno fino alla metà dell'XI secolo. In Italia meridionale, solo a partire dalle prime vittorie campali, ad Olivento (marzo del 1041), a Montemaggiore (maggio del 1041) e a Civitate (giugno del 1053), e solo dopo aver accumulato beni cospicui ed essersi impadronito del corredo militare dei nemici, il Guiscardo, come afferma Malaterra, poté trasformare in cavalieri i suoi fanti e potenziare le sue truppe<sup>60</sup>. È proprio in questo periodo che iniziarono a verificarsi continue migrazioni dalla Normandia, che, oltre a rimpolpare le fila dell'esercito italo-meridionale, permisero un trasferimento di tecnologie tale da rendere possibile le successive conquiste normanne<sup>61</sup>.

A seconda dei vari compiti che doveva espletare, la fanteria possedeva un equipaggiamento offensivo più vario di quello dei cavalieri: ascia, spada, lancia, arco con frecce, balestra, pugnale, mazza ferrata e bastoni di varia forma.

L'ascia presentava un manico abbastanza lungo, di circa 1 m, con una superficie tagliente a forma di ventaglio di circa 15 cm di lunghezza e 30 di larghezza, sull'esempio del ricamo di Bayeux, in cui due dignitari sassoni assistono all'incoronazione di Aroldo<sup>62</sup>. Preferita dalle truppe scelte sassoni (*housecarles*), l'ascia è utilizzata a due mani, impedendo in contemporanea l'uso dello scudo (fig. 13)<sup>63</sup>.

L'arco, molto diffuso nell'Europa centro-settentrionale poiché di facile reperimento, poteva essere di due tipi. Il primo tipo è un arco semplice, dritto, composto da solo legno, in genere frassino o tasso, con dimensioni che, variando in base alla taglia della persona, vanno da 1 a 1,5 m, poco potente ma leggero, relativamente semplice da usare e di conseguenza molto rapido nella gittata. Sulla *Tapisserie* gli arcieri (*sagittarii*) con archi e faretre colme di frecce figurano in numero di 29: 6 disegnati nella fascia principale e 23 in quella in basso, di cui 28 appartengono all'esercito normanno, mentre uno solo è inglese, a dimostrazione della scarsa partecipazione di questo tipo di truppe nel contingente sassone (fig. 14). Gli arcieri seguono a piedi l'esercito, tenendosi pronti a scagliare



12a. Sperone con punta piramidale. Caen, Musée de Normandie.  
 12b. Sperone con punta piramidale. Caen, Musée de Normandie.  
 13. Asce. Londra, Museum of London (da C. GRAVETT, *Hastings 1066*, London 1992, p. 32).



14. Arcieri normanni in battaglia, Arazzo di Bayeux, scena 51. Bayeux, Musée de la Tapisserie de Bayeux (elaborazione grafica).

una pioggia di frecce qualche minuto prima dell'assalto della cavalleria. Questa tattica diede ottimi risultati sul campo di Hastings poiché sfilacciò le fila dello schieramento avversario e uccise il re Aroldo proprio con una freccia conficcata in un occhio<sup>64</sup>. Non si può sostenere la stessa cosa per i Sassoni, tanto che Enrico di Huntingdon fece dire a Guglielmo il Conquistatore, prima della battaglia di Hastings, che gli Inglesi erano «gentem nec etiam sagittas habentem»<sup>65</sup>. Il secondo tipo è l'arco composito, costituito da diversi materiali montati insieme, come legno, corno, tendini e colla animali. Tale assemblaggio permette di ottenere degli archi abbastanza corti ma con un'ampia capacità di gittata, di circa 200-250 m, proprio per la capacità di curvare significativamente i flettenti. Il *Liber* di Pietro da Eboli ci offre numerosi esempi disegnati di quest'ultimo tipo<sup>66</sup>. Una precisa raffigurazione si trova anche su una delle formelle in bronzo della porta della Cattedrale di Ravello del 1179. L'arco composito è riportato, inoltre, nei cicli musivi palermitani della Cappella Palatina e del Palazzo della Zisa della prima metà del XII secolo.

Numerose punte di freccia dell'XI e XII secolo con lame di sezione triangolare che si assottigliano gradatamente in un codolo stretto, provenienti da diversi scavi archeologici di ca-



15. Punte di frecce e di lance. Londra, Museum of London (da C. GRAVETT, *Hastings 1066*, London 1992, p. 25).

stelli anglo-normanni, sono conservate in diversi esemplari nella sezione medievale del Museum of London a Londra e nel Musée de Normandie a Caen (fig. 15).

La balestra è conosciuta dai Normanni sin dalla metà dell'XI secolo. Anche se i balestrieri (*balestrarii*) della Normandia non erano in gran numero e, probabilmente, non furono disegnati sul ricamo, non si può dubitare sul fatto che ad Hastings fossero presenti. L'uso di quest'arma è ben accertato anche in Italia meridionale, come testimonia Amato di Montecassino, quando racconta che Riccardo di Aversa combatté contro Capua nel 1062 con uomini armati «de arc et de arbaleste»<sup>67</sup>, e che nel 1076 Roberto il Guiscardo, nell'assedio di Salerno, radunò tre torme di soldati di «troiz manieres de gent: c'est de Latin, de Grex et de Sarrazin», circondato da «chevaliers et arbalestiers»<sup>68</sup>. Ancora una volta è Anna Comnena a dare una precisa descrizione dell'arma:

La balestra (*tzagra*)<sup>69</sup> è un arco barbarico completamente sconosciuto ai Greci. Non si tende come un arco normale, per cui la mano destra tira la corda, mentre la sinistra in senso opposto regge l'arco: per utilizzare questo nuovo strumento di guerra, il tiratore deve distendersi supino, appoggiando



16. Granate in terracotta e triboli in ferro. Atene, National Historical Museum.



17. *Assedio di Napoli*, miniatura. Berna, Burgerbibliothek, Codex 120 II (da PETRUS DE EBULO, *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*, ed. by T. KÖLZER, M. STÄHLI, Sigmaringen 1994, fol. 109r, part., p. 91).

entrambi i piedi sui semicerchi dell'arco, e, aiutandosi con le mani, tirare con la massima forza in senso opposto la corda. Nel mezzo di questa, vi è un solco semicilindrico, adattato alla corda stessa, che, come un dardo, raggiunge una notevole lunghezza, si estende dalla corda fino alla parte centrale dell'arco; da questo solco piombano fuori dardi di ogni genere. Le frecce che vengono posizionate sono molto corte in lunghezza, ma molto grosse e, nella parte anteriore, sostengono in sé un rilevante peso di ferro; per l'allentamento della corda, che scaglia con violenza e con tutto l'impeto i dardi, essi, dovunque vadano a colpire, non rimbalzano all'indietro, ma trapassano anche uno scudo, sfondano una corazza di ferro pesante e, quindi, fuoriescono dall'altra parte. Così violenta e irresistibile è la gittata di tali proiettili<sup>70</sup>.

Gui d'Amiens descrive l'effetto nefasto dei proiettili (*quadrata iaculi*) lanciati con l'uso delle balestre<sup>71</sup>. Più tardi, nei vari paragrafi del *Catalogus Baronum* (1150-1158), troviamo diverse citazioni riferite alla balestra<sup>72</sup>. Qualche decennio dopo, nel *Liber* di Pietro da Eboli, a proposito dell'assedio di Napoli del 1191 da parte delle truppe imperiali di Enrico VI (*Boemii*), contro l'esercito schieratosi con il partito filonormanno di Tancredi nelle lotte per la successione a Guglielmo II, sono riportati archi, balestre e trabucchi a corde. Sul manoscritto relativo al foglio 109r è raffigurato un balestriere teutonico in ginocchio nell'atto di scagliare un quadrello con una ba-

lestra caratterizzata da un arco ligneo di ampiezza notevole, montato perpendicolarmente su un fusto scanalato, la cui estremità inferiore si divarica e forma una sorta di forcilla che permette ad un meccanismo lo sgancio del proiettile (fig. 17)<sup>73</sup>. In altre raffigurazioni miniate del *Liber* ritroviamo l'arma da lancio portatile disegnata in varie occasioni<sup>74</sup>.

Sappiamo che sia i Bizantini sia i Normanni utilizzarono delle vere e proprie granate a mano in terracotta contenenti evidentemente una certa quantità di miscela incendiaria, chiamata 'fuoco greco', al fine di distruggere torri lignee fisse o mobili<sup>75</sup>. Sulla nota ghiera dell'archivolto della Porta dei Leoni, o Porta degli Otto cavalieri, di San Nicola di Bari, dell'inizio del XII secolo, tra gli otto cavalieri che attaccano una fortificazione difesa da quattro fanti nemici, emerge una figura che lancia uno di questi oggetti, simili alle moderne *molotov*<sup>76</sup>. Un deposito intero di tali proiettili è stato scoperto all'interno della cinta muraria dell'odierna Squillace, assediata nel 1059-1060 dalle truppe di Ruggero I<sup>77</sup>, vicino a una delle torri edificate dai Bizantini a difesa dell'entrata principale<sup>78</sup>.

Ulteriori e particolari strumenti di difesa, come mazze in legno con l'estremità in pietra, carri, triboli in ferro, sono poi utilizzati dai vari eserciti per fermare o impedire la corsa della cavalleria al galoppo. Anna Comnena riporta due sistemi (piccoli carri e triboli in ferro) messi in pratica sui campi di battaglia in uno dei tanti scontri in Epiro tra i Bizantini comandati dal padre Alessio Comneno contro le truppe

normanne. A Ioannina l'imperatore, conoscendo bene le strategie usate da Roberto il Guiscardo, che generalmente sferrava un duro colpo ai nemici già con la prima carica della cavalleria, fece preparare dei carri più leggeri e più piccoli del solito, con all'interno dei fanti armati, e, su ciascuno, inserì quattro pali in modo che i carri fossero scagliati con forza per rompere la compattezza dello schieramento della cavalleria<sup>79</sup>. Altro *escamotage*, descritto dalla principessa bizantina, era rappresentato dal seminare letteralmente dei triboli sul terreno di scontro, ovvero dei semplici elementi in ferro con tre punte acuminate e composti da una base stabile in modo tale che una delle punte fosse sempre rivolta verso l'alto per perforare gli zoccoli dei cavalli e impedirne la corsa (fig. 16). La tecnica era la seguente:

[L'imperatore] apprestò dei triboli di ferro, e, poiché lui si aspettava la battaglia per il giorno dopo, la sera li fece spargere a terra nel mezzo della pianura intercorrente tra i due eserciti, là dove supponeva che i Celti [i Normanni] avrebbero fatto con più violenza l'incursione a cavallo, avendo in mente probabilmente di spezzare il primo e irresistibile attacco dei Latini con questi triboli che si sarebbero conficcati nelle zampe dei cavalli perforandone gli zoccoli<sup>80</sup>.

Non va dimenticato il valore aggiunto derivante dal fattore psicologico al quale i Normanni spesso fecero appello in alcune battaglie come arma supplementare. Circolavano tra i soldati dei vari eserciti numerose storie sulla forza e sull'audacia dei Normanni che contribuirono ad aumentarne il timore: Wace racconta il coraggio di un cavaliere giuliano di nome Tagliaferro, uomo avvezzo non solo al canto e all'intrattenimento ma anche alle armi, che pochi istanti prima dell'inizio dei combattimenti della battaglia di Hastings intonava la canzone con i versi della *Chanson de Roland*<sup>81</sup>. Passaggio ricordato anche da Guglielmo di Malmesbury con la variante che erano tutti i soldati normanni ad intonare la *cantilena Rollandi* e non solo Tagliaferro<sup>82</sup>. Gui d'Amiens fa menzione dell'evento, ma non del nome di Tagliaferro che sfida da solo il contingente sassone (*Angli*) ruotando la sua spada alta sul capo per poi trafiggere con la sua lancia un nemico. Subito dopo taglia la testa al corpo inerme e la mostra compiaciuto ai suoi compagni (*Galli*) per esaltarne il morale<sup>83</sup>.

Un altro episodio noto tra le truppe italo-meridionali, riportato sia da Amato di Montecassino e sia da Goffredo Malaterra, narra di un soldato normanno, tal Ugo Tudebeuf, che a Melfi, tra lo stupore dei presenti, aveva abbattuto con un solo pugno il cavallo di un messaggero bizantino, facendolo stramazzone a terra<sup>84</sup>.

Come ha ben messo in evidenza Aldo Settia, le nuove conquiste territoriali dei Normanni si accompagnarono alla crescita della loro potenzialità offensiva, risultato dell'interscambio di tattiche e tecnologie belliche basate sul bagaglio di esperienze derivanti dalle diverse civiltà con le quali vennero in contatto tramite la guerra. Le precise strategie basate sulla violenza sistematica e sull'intimidazione del nemico, l'espedito della carica frontale e della finta fuga, l'uso combinato delle varie componenti, cavalleria, fanteria e arcieri, senza che nessuna prevalesse sulle altre, l'adozione della balestra unita alla singolare capacità dei capi militari di schierare le truppe in campo e di coordinare le diverse azioni, l'emblematico corredo difensivo composto da cotta di maglia, casco con nasale e scudo a mandorla, unito al coraggio (*corage*), all'audacia (*hardiesce*) e al valore (*vaillantize*)<sup>85</sup>, celebrarono l'identità della natura guerriera di questo popolo europeo tanto da farne «illi maledicti Lormannis»<sup>86</sup>.

<sup>1</sup> G. THEOTOKIS, *Warfare in the Norman Mediterranean*, Woodbridge 2020; C. GUZZO, *L'esercito normanno nel Meridione d'Italia. Battaglie, assedi ed armamenti dei Cavalieri del Nord (1016-1194)*, Brindisi 2019, pp. 51-105; P. HILL, *The Norman Commanders. Masters of Warfare, 911-1135*, Barnsley 2015; G. THEOTOKIS, *The Norman Campaigns in the Balkans, 1081-1108*, Woodbridge 2014; G. COPPOLA, *Battaglie normanne di terra e di mare. Italia meridionale, secoli XI-XII*, Napoli 2015, pp. 79-148; M. PRESTWICH, *Armies and Warfare in the Middle Ages*, London 2006; M. MESCHINI, *Assedi medievali*, Milano 2006; J. BRADBURY, *The Routledge Companion to Medieval Warfare*, London-New York 2004; A.A. SETTIA, *Rapine, assedi, battaglie. La Guerra nel Medioevo*, Roma-Bari 2002; *Medieval Warfare*, edited by M. KEEN, Oxford 1999; G. AMATUCCIO, "Fino alle mura di Babilonia". *Aspetti militari della conquista normanna del Sud*, in «Rassegna storica salernitana», 15/2, 1998, pp. 7-49; R. ROGERS, *Latin Siege Warfare in the Twelfth Century*, Oxford 1997; R.C. SMAIL, *Crusading Warfare, 1097-1193*, Cambridge 1995; S. MORILLO, *Warfare under Anglo-Norman Kings 1066-1135*, Woodbridge 1994; E. CUOZZO, "Quei maledetti Normanni". *Cavalieri ed organizzazione militare nel Mezzogiorno normanno*, Napoli 1989; *Anglo-Norman Warfare*, edited with an introduction by M. STRICKLAND, Woodbridge 1992; D. NICOLLE, *Arms and Armour of Crusading Era, 1050-1350*, White Plains 1988.

<sup>2</sup> Sulla tecnologia medievale militare cfr. K.R. DE VRYE, *Medieval Military Technology*, Peterborough 1992.

<sup>3</sup> G. AMATUCCIO, *Aspetti dell'interscambio di tecnologia militare nel Mezzogiorno normanno-svevo*, in *Cultura cittadina e documentazione. Formazione e circolazione di modelli*, Bologna 2009, pp. 301-309.

<sup>4</sup> Si veda per tutti P.E. CHEVEDDEN, *The Invention of the Counterweight Trebuchet: A Study in Cultural Diffusion*, in «Dumbarton Oaks Papers», LIV, 2000, pp. 71-116. Sull'argomento si consulti anche il manoscritto di Al-Tarsusi, redatto intorno al 1187 per il Saladino, riguardante le diverse tipologie di mangani, tra cui quello arabo, bizantino, franco, persiano e turco. L'unico manoscritto originale è conservato presso la Bodleian Library di Oxford, Huntington ms. 264. Un altro manoscritto successivo a questo testo, copiato da Muhammad Ibn Salman nel 1388, si trova nella Biblioteca Suleymaniye di Istanbul, collezione Ayasofya ms. 2848. Un'edizione in lingua araba dell'intero testo, che utilizza i due manoscritti, è stata pubblicata da K. SADIR, *Al-Tarsusi, Tabsirat arab al-albab*, Beirut 1998, con la descrizione dei diversi tipi di trabucchi (pp. 163-173).

<sup>5</sup> E. CUOZZO, "Quei maledetti Normanni", cit., pp. 93-101.

<sup>6</sup> GUILLAUME DE POUILLE, *La Geste de Robert Guiscard*, ed. M. MATHIEU, Palermo 1961, I, pp. 255-259.

<sup>7</sup> ALESSANDRO DI TELESE, *Ystoria Rogerii regis Sicilie, Calabriae et Apulie*, [Fonti per la Storia d'Italia], 112, ed. L. DE NAVA, D. CLEMENTI, Roma 1991, I, 2, p. 7.

<sup>8</sup> La definizione, della fine del XII secolo, è di Ruggero di Hoveden: C. DU FRESNE (sieur Du Cange), *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, sub voce *torneamentum*, Paris 1840-1861, VIII, p. 3.

<sup>9</sup> PSEUDO UGO FALCANDO, *De rebus circa regni Siciliae curiam gestis. Epistola ad Petrum de desolatione Siciliae*, ed. E. D'ANGELO, Firenze 2014, pp. 13-17.

<sup>10</sup> G. MALATERRA, *Histoire du Grand Comte Roger et de son frère Robert Guiscard*, I-II, ed. M.-A. LUCAS AVENEL, Caen 2016, II, XL, 4 (per Bari), II, XLV, 2 (per Palermo).

<sup>11</sup> AMATO DI MONTECASSINO, *Storia de' Normanni... volgarizzata in antico francese*, [Fonti per la Storia d'Italia], 76, ed. V. DE BARTHOLOMAEIS, Roma 1935, II, 20, p. 78.

<sup>12</sup> GUILLAUME DE POUILLE, *op. cit.*, I, 4-10.

<sup>13</sup> AMATO DI MONTECASSINO, *op. cit.*, II, 21, p. 80.

<sup>14</sup> G. MALATERRA, *op. cit.*, I, IX, 4.

<sup>15</sup> O. VITALE, *The Ecclesiastical History of Orderic Vitalis*, ed. M. CHIBNALL, Oxford 1969-1980, IV, 82.

<sup>16</sup> WILLIAM OF MALMESBURY, *De Gestis Regum Anglorum*, ed. W. STUBBS, London 1887-1889, II, p. 306.

<sup>17</sup> PSEUDO UGO FALCANDO, *op. cit.*, p. 57.

<sup>18</sup> HENRY OF HUNTINGDON, *Historia Anglorum*, ed. and trans. by D.E. GREENWAY, Oxford 1996, I.4, pp. 14-15.

<sup>19</sup> P. HILL, *op. cit.*, pp. 116-170.

<sup>20</sup> Il verso 259 che fa riferimento al contingente normanno è il seguente: «Apulus et Calaber, Siculus quibus ungula ferrum». Cfr. GUY OF AMIENS, *The Carmen de Hastingae Proelio*, ed. F. BARLOW, Oxford 1999, v. 259.

<sup>21</sup> M. DE BOÛARD, *Guglielmo il Conquistatore*, Roma 1989, pp. 290-291.

<sup>22</sup> Sull'argomento: E. VAN HOUTS, *The Ship List William the Conqueror*, in «Anglo-Norman Studies», X, 1988, pp. 159-184; WACE, *Roman de Rou*, ed. A.-J. HOLDEN, Paris 1970-1973, II, vv. 6425, 6430-6434.

<sup>23</sup> Per la conquista inglese, come già ricordato, nell'esercito di Guglielmo il Conquistatore militarono molti soldati italo-meridionali: «Apulus et Calaber, Siculus quibus jacula fervet». È probabile quindi che abbiano istruito il capo normanno sulle tecniche del trasporto navale di cavalli sperimentata nel Mezzogiorno. Cfr. G. THEOTOKIS, *The Norman Campaigns*, cit., pp. 126-128; B.S. BACHRACH, *On the Origins of William the Conqueror's Horse Transports*, in «Technology and Culture», 26, 3, 1985, pp. 505-531; D.P. WALEY, *Combined Operations' in Sicily, A.D. 1060-78*, in «Papers of the British School at Rome», 22, 1954, pp. 121-125.

<sup>24</sup> AMATO DI MONTECASSINO, *op. cit.*, V, 15, pp. 235-236.

<sup>25</sup> G. THEOTOKIS, *The Norman Campaigns*, cit., pp. 126-127.

<sup>26</sup> AMATO DI MONTECASSINO, *op. cit.*, V, 10, p. 232.

<sup>27</sup> A. COMNENA, *Alessiade. Opera storica di una principessa porfirogenita bizantina*, a cura di G. AGNELLO, Palermo 2010, I, 16, 1. Secondo Orderico Vitale (*op. cit.*, IV, 16-18), invece, il contingente normanno comandato dal Guiscardo, anche se approfittò dei venti favorevoli, sbarcò a Durazzo nel 1081 con circa 10.000 soldati.

<sup>28</sup> *La Tapiserie de Bayeux: l'art de broder l'histoire*, ed. P. BOUET, B. LEVY, F. NEVEUX, Actes du colloque, Cerisy-la-Salle 1999, Caen 2004; L. MUSSET, *La Tapiserie de Bayeux*, Paris 2002.

<sup>29</sup> Sulle vicende belliche legate ad alcune tra le più importanti città rappresentate nel *Liber* si veda F. ZECCHINO, *L'architettura disegnata nel Liber ad honorem Augusti di Pietro da Eboli*, Roma 2018, pp. 5-9.

<sup>30</sup> PETRUS DE EBULO, *Liber ad honorem Augusti sive De rebus Siculis carmen*, ed. TH. KÖLZER [et alii], Sigmaringen 1994, cc. 116r-117r.

<sup>31</sup> Ivi, 132r.

<sup>32</sup> Ivi, 123r.

<sup>33</sup> Ivi, 109r.

<sup>34</sup> Ivi, 112r.

<sup>35</sup> Ivi, 131r.

<sup>36</sup> J. JOHNS, *Le pitture del soffitto della Cappella Palatina*, in *La Cappella Palatina a Palermo*, Modena 2010, pp. 387-407; M.G. AURIGEMMA, *Il cielo stellato di Ruggero II. Il soffitto dipinto di Cefalù*, Milano 2004, pp. 128-129.

<sup>37</sup> D.H. CALDWELL, M.A. HALL, C.M. WILKINSON, *The Lewis Chessmen Unmasked*, Edinburgh 2010. Dei 92 pezzi, 82 sono esposti al British Museum di Londra, mentre i restanti 11 sono conservati al National Museum of Scotland di Edimburgo.

<sup>38</sup> A. COMNENA, *op. cit.*, XIII, 8, 1.

<sup>39</sup> Ivi, XIII, 8, 2.

<sup>40</sup> L. MUSSET, *op. cit.*, scene 51-53.

<sup>41</sup> PETRUS DE EBULO, *op. cit.*, cc. 130r-131r, 137r-138r.

<sup>42</sup> Ivi, cc. 130r, 132r-133r.

<sup>43</sup> Londra, British Library, ms. Arundel, 48, fol. 168v.

<sup>44</sup> È da considerare che il fante o cavaliere doveva sopportare durante il combattimento anche il peso di ogni singola arma. Il peso effettivo è desunto dai numerosi reperti archeologici rinvenuti e da

alcune considerazioni generali sulla metallurgia dell'epoca: cotta di maglia dal peso medio di 13,5 kg; spada 1-2 kg; elmo 1,5 kg; lancia 1 kg; a sua volta il cavallo, oltre al cavaliere, quando era completo di tutti i suoi finimenti (morso, briglia, speroni, staffe) portava con sé ulteriori 4-5 kg circa. Per il calcolo del peso dell'equipaggiamento in ferro del fante e del cavaliere normanno, si consulti *The Medieval Horse and its Equipment, c. 1150-c. 1450*, ed. by J. CLARK, London 1995; P. HALBOUT, C. PILET, C. VAUDOUR, *Corpus des objets domestiques et des armes de fer de Normandie du I<sup>er</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Caen 1987; *Wallace Collection Catalogues. European Arms and Armour*, ed. by Sir J. MANN, Londres 1962.

<sup>45</sup> A. COMNENA, *op. cit.*, XIII, 8, 2.

<sup>46</sup> L. MUSSET, *op. cit.*, scene 16-17, 50-52, 55-56.

<sup>47</sup> Ivi, scena 49.

<sup>48</sup> Ivi, scena 9.

<sup>49</sup> Ivi, scena 54.

<sup>50</sup> GUILLAUME DE POUILLE, *op. cit.*, II, pp. 216-225, 235-239.

<sup>51</sup> Esempari di spade si trovano presso Le Mans, Musée Tessée: il pomo dell'arma ha una particolare forma detta 'a noce del Brasile', 93x16,4 cm, XI-XII secolo, spada di 100x19 cm, inv. 1981.885.9; Parigi, Musée de l'Armée, Hôtel National des Invalides, 100x19 cm, metà del XII secolo, inv. J.Po 2241; Liegi, Musée d'Armes, spada di 90x11,6 cm, inv. 10.547, e spada di 106,9x18,2 cm, XI-XII secolo, inv. 10551. Altre armi bianche d'epoca normanna sono conservate presso collezioni private.

<sup>52</sup> L. MUSSET, *op. cit.*, scena 51.

<sup>53</sup> Ivi, scene 51-52, 55-56.

<sup>54</sup> Da due brani dell'*Alessiade* di Anna Comnena emerge il riferimento all'uso delle «lunghe lance» utilizzate dai cavalieri normanni: A. COMNENA, *op. cit.*, VI, 10, 2 e 4; VII, 8, 5.

<sup>55</sup> L. MUSSET, *op. cit.*, scene 51-52; E. CUOZZO, "Quei maledetti Normanni", *cit.*, pp. 23-40.

<sup>56</sup> A. COMNENA, *op. cit.*, XIII, 8, 3.

<sup>57</sup> PETRUS DE EBULO, *op. cit.*, p. 84. Alcuni esemplari di speroni sono conservati a Caen al Musée de Normandie, come quelli provenienti dalla motta d'Olivet a Grimbosq, dipartimento del Calvados: cfr. *I Normanni popolo d'Europa*, cit. p. 381; P. HALBOUT, C. PILET, C. VAUDOUR, *op. cit.*, p. 232.

<sup>58</sup> *Les Châteaux normands de Guillaume le Conquérant à Richard Coeur-de-Lion*, cat. exposition, Caen 1987, p. 51.

<sup>59</sup> *Radulphi Cadomensis Tancredus*, ed. E. D'ANGELO, Turnhout 2011, p. 79, v. 2650.

<sup>60</sup> G. MALATERRA, *op. cit.*, I, XVI, 8.

<sup>61</sup> AMATO DI MONTECASSINO, *op. cit.*, I, 43, p. 54; GUILLAUME DE POUILLE, *op. cit.*, I, pp. 180-186.

<sup>62</sup> L. MUSSET, *op. cit.*, scena 29.

<sup>63</sup> Ivi, scena 54.

<sup>64</sup> Ivi, scena 57. È qui interessante notare che Amato di Montecassino, che scrive entro e non oltre il 1080, riporta già l'accaduto (AMATO DI MONTECASSINO, *op. cit.*, I, 3, p. 11: «Guillerme, et combati contro lui; et lui creva un oill d'une sajete»).

<sup>65</sup> HENRY OF HUNTINGDON, *op. cit.*, p. 392.

<sup>66</sup> PETRUS DE EBULO, *op. cit.*, cc. 102r, 109r, 110r, 111r, 116r, 117r.

<sup>67</sup> AMATO DI MONTECASSINO, *op. cit.*, IV, 28, p. 202.

<sup>68</sup> Ivi, VIII, 14, p. 254.

<sup>69</sup> La *tzagra* (la balestra) è l'adattamento fonetico in greco del vocabolo con cui i Normanni chiamavano la balestra, cioè 'granchio' o 'cancro', poiché l'arma, con la sua particolare forma, richiama le chele di un granchio.

<sup>70</sup> A. COMNENA, *op. cit.*, X, 8, 6.

<sup>71</sup> GUY OF AMIENS, *op. cit.*, v. 382, p. 24.

<sup>72</sup> *Catalogus Baronum*, a cura di E. JAMISON, [Fonti per la Storia d'Italia], 101, Roma 1972, pp. 344, 382, 806-807, 839, 842, 864, 982.

<sup>73</sup> PETRUS DE EBULO, *op. cit.*, c. 109r.

<sup>74</sup> Ivi, cc. 102r, 109r, 116r.

<sup>75</sup> Sulle granate: D.C. NICOLLE, *Medieval Siege Weapons (2). Byzantium, the Islamic World and India, AD. 476-1526*, Oxford 2003, p. 27, tav. C, e pp. 44-45; sul 'fuoco greco': G. PASCH, *Il fuoco greco*, in «Archeologia medievale», XXV, 1998, pp. 359-368.

<sup>76</sup> D.C. NICOLLE, *Arms and Armour of the Crusading Era, 1050-1350*, New York 1988, I, Commentary, p. 512; II, Illustrations, p. 915, n. 1400. Raffigurazioni analoghe al Portale degli Otto Cavalieri si trovano riprodotte sull'archivolto della Porta della Pescheria della Cattedrale di Modena edificata nello stesso periodo (inizi del XII secolo).

<sup>77</sup> G. MALATERRA, *op. cit.*, I, 37, 1-2.

<sup>78</sup> C. RAIMONDO, *Un deposito di granate dal castrum bizantino di Santa Maria del Mare (Catanzaro)*, in «Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge», 112/1, 2000, pp. 305-310.

<sup>79</sup> A. COMNENA, *op. cit.*, V, 4, 2.

<sup>80</sup> Ivi, V, 4, 5.

<sup>81</sup> WACE, *op. cit.*, II, vv. 8013-8018. *Taillefer... chantant / de Karle-maigne e de Rollant*.

<sup>82</sup> WILLIAM OF MALMESBURY, *op. cit.*, I, p. 454, e II, p. 233.

<sup>83</sup> GUY OF AMIENS, *op. cit.*, vv. 399-406, p. 24.

<sup>84</sup> G. MALATERRA, *op. cit.*, I, IX, 2-3.

<sup>85</sup> AMATO DI MONTECASSINO, *op. cit.*, II, 21, p. 80.

<sup>86</sup> La celebre frase «illi maledicti Lormannis» è riportata in *Regii Neapolitani Archivi Monumenta, edita ac illustrata*, Napoli 1845-1861, IV, p. 300, doc. 380.

---

## ABSTRACT

*Norman Military Equipment in Written, Archeological, and Iconographic Sources (11th and 12th Centuries)*

One of the most enthralling stories from 11th and 12th-century Europe is undoubtedly that of the Normans. The spread of their power from Northern Europe through Southern Italy and Sicily, to the eastern shores of the Mediterranean was the result of a war effort without equal, battles whose success was due sometimes to sheer luck and other times mainly to the courage and military skill of their commanders in the field. The present essay draws on various written sources and contemporary iconographic representations documenting the armor and weapons of a Norman soldier and the tools and equipment used by the troops in their brilliant campaigns in England, Southern Italy, North Africa, and the Middle East.

# Parigi, Napoli, la Sicilia. Su due smalti inediti con gli stemmi di Federico III d'Aragona e di Eleonora d'Angiò

Giampaolo Distefano

Nella complessa ricostruzione del panorama artistico siciliano dei primi anni del Trecento, tra i diversi ambiti della produzione, quello sontuario è uno dei meno esplorati. A un crescendo di lavori dedicati alle manifatture di lusso attive in Sicilia nel periodo normanno e, in parte, in quello svevo<sup>1</sup>, per gli ultimi anni del Duecento e il primo quarto del secolo successivo corrisponde una mancanza di indagini sistematiche sulle arti preziose, cosa che ha in parte ostacolato la definizione di un quadro di riferimento comprensivo di fonti e opere superstiti, alcune delle quali aspettano una presentazione critica se non addirittura di essere pubblicate. Anche in un testo di riferimento come la storia dell'oreficeria siciliana di Maria Accascina, il capitolo dedicato ai decenni a cavallo tra XIII e XIV secolo rimase in un certo senso compresso tra i fasti normanno-svevi e i manufatti ormai della seconda metà del Trecento<sup>2</sup>.

Fra i fattori che hanno reso difficile la ricostruzione di un contesto storico-artistico e di un quadro della committenza in questo ambito, deve essere annoverata la complessità delle vicende politiche. Nel 1285, alla morte di Pietro III d'Aragona, i territori siciliani erano stati separati da quelli aragonesi. Re Pietro aveva assegnato la Sicilia al secondogenito Giacomo II che, alla morte del fratello Alfonso III – primogenito e assegnatario della parte iberica – aveva assunto la guida di entrambe le corone. Il terzogenito di Pietro, Federico, in un primo tempo era diventato luogotenente e vicario generale del regno di Sicilia. Nel 1296, però, in seguito al malcontento dei siciliani venuti al corrente dell'idea di Giacomo di restituire l'isola a Bonifacio VIII, Federico fu insignito del titolo di re di Sicilia<sup>3</sup>. Con la pace di Caltabellotta del 1302 *Fredericus tercius*, ormai re di Trinacria, sposò la figlia di Carlo II d'Angiò e Maria di Ungheria,

Eleonora. Le conseguenze di tale matrimonio, celebrato a Messina nel 1303, sono state valutate dagli storici<sup>4</sup> ma restano poco esplorate nell'ambito degli studi storico-artistici, fatta eccezione per alcune indagini come quelle recenti sul sepolcro della regina Eleonora. Lo studio di questo monumento, un tempo a Catania nella chiesa di San Francesco e oggi noto solamente da un frammento e alcune testimonianze indirette, ha messo in luce in materia di scelte artistiche un rapporto tra la corte siciliana e quella angioina<sup>5</sup>. È all'interno di questa rotta, quindi, che le seguenti considerazioni vogliono ritornare sul ruolo della corte di Napoli negli svolgimenti dell'arte in Sicilia all'aprirsi del Trecento partendo dall'analisi di due smalti inediti.

## *Il calice di Mineo*

Gli smalti in questione si trovano su un calice, che qui si illustra per la prima volta, conservato a Mineo (Ct), un centro situato sulle pendici nord-occidentali dei Monti Iblei (fig. 1)<sup>6</sup>. Il calice, in argento in parte dorato per il piede e fusto e argento dorato a fuoco per la coppa, si presenta come il risultato dell'assemblaggio di parti diverse per cronologia.

Il fusto, il nodo e la coppa risalgono al 1705, data che si ricava dall'iscrizione incisa nel nodo che esplicita il nome del committente del suo restauro, il cantore Francesco Fonte<sup>7</sup>. Questi elementi del vaso furono realizzati da un orafo messinese: il marchio del consolato degli orafi di Messina e la data 1705 sono infatti impressi sulla coppa insieme al punzone consolare «M.R.C», riconducibile a quello che oggi gli studi attribuiscono a Michele Riso o, in alternativa, a Michele Rondinella<sup>8</sup>. Il punzone con la data 1705 è ripetuto anche nel sottocoppa<sup>9</sup>. La conformazione del fusto con nodo ovoidale attesta la fortuna di una tipo-

logia introdotta in Sicilia da Napoli nel terzo quarto del Cinquecento<sup>10</sup> e poi variamente ripresa nella produzione orafa messinese del XVII secolo<sup>11</sup>.

Risale invece al XVI secolo la base: un'iscrizione qui collocata consente di datare questa parte del calice al 1579<sup>12</sup>. Il fatto che a inizio Settecento, in seguito al terremoto che nel 1693 aveva devastato la Sicilia sud-orientale<sup>13</sup>, con un atteggiamento di rara sensibilità per quegli anni si decise di preservare la base cinquecentesca, dovette essere legata alla volontà di tramandare le iscrizioni e le immagini che su di essa compaiono.

Qui, infatti, è inciso lo stemma civico di Mineo, consistente in un castello turrato sormontato dal mezzobusto di santa Agrippina, patrona della cittadina<sup>14</sup>. All'interno di un'altra lobatura della base è invece raffigurata la *translatio* del corpo di Agrippina in Sicilia a opera di Bassa, sorella della santa, Paola e Agatonica. Sempre nella base un'iscrizione ricorda Eupressia, una patrizia di Mineo che si era fatta promotrice dell'arrivo delle sacre spoglie di Agrippina nel centro siciliano<sup>15</sup>. Proprio a Mineo, infatti, la martire romana aveva operato un miracolo guarendo Teognia, figlia di Eupressia<sup>16</sup>. Ugualmente sul piede cinquecentesco figurano inoltre tre placchette smaltate. Queste ultime, per stile e tecnica, sono da considerarsi con tutta evidenza dei reimpieghi provenienti da un manufatto più antico. L'iscrizione che data la base al 1579, infatti, informa che in quell'anno il vaso era stato rifatto probabilmente perché guastato a causa della sua antichità. Se nel 1705 si era scelto di preservare la base cinquecentesca, nel 1579 erano state consapevolmente salvaguardate le tre placchette che, come si dirà, appartengono al XIV secolo.

I tre smalti, di dimensioni coincidenti<sup>17</sup>, sono in argento, realizzati con la tecnica dello *champlevé* con parti a risparmio dove sopravvive in minime porzioni la doratura originaria. Uno raffigura la già menzionata Eupressia (fig. 2), identificata da un'iscrizione («DNA/ EUPRA/XIA»), con gli abiti monacali e colta in preghiera davanti a un sepolcro, probabilmente quello di Agrippina<sup>18</sup>. La placchetta conserva solo in parte lo smalto rosso opaco che un tempo ne costituiva il fondo, mentre la figura di Eupressia, così come l'iscrizione disposta su tre righe, sono a risparmio, con parti dorate.

Gli altri due smalti, invece, sono a soggetto araldico (figg. 3-4). Entrambi hanno una identica composizione: una bordatura in smalto rosso opaco che incornicia uno scudo sul quale è rappresentato uno stemma. Nello spazio risultante tra la sagoma circolare della placchetta e quella dello scudo sono inseriti tre draghi a risparmio rispetto al fondo blu della placchetta: uno nella parte superiore, rivolto verso sinistra, con una coda terminante a trifoglio; due ai lati, con le code congiunte. Il primo dei due stemmi è quello degli Aragona di Sicilia: uno scudo inquartato a croce di sant'Andrea con l'aquila di Svevia in smalto nero e i pali d'Aragona in rosso<sup>19</sup>; il secondo, invece, raffigura uno scudo inquartato con le armi angioine e aragonesi che non può che essere riconosciuto in quello di Eleonora d'Angiò<sup>20</sup>. Questa identificazione è provata qualora si confronti il blasone smaltato con quello scolpito nell'unico frammento superstite del sepolcro della regina, oggi a Catania nelle collezioni di Castello Ursino (fig. 6)<sup>21</sup>. Contrariamente a quello con Eupressia, i due smalti araldici costituiscono attestazioni di raffinatissima esecuzione. Con ogni probabilità la commissione delle due placchette è da attribuire alla coppia reale Federico ed Eleonora in un arco cronologico che va dal 1303, data del loro matrimonio, al 1341, anno della morte della sovrana<sup>22</sup>.

#### *Vitalità e temi dello champlevé tra Parigi e Napoli*

Noto sin dalla prima metà del XII secolo per l'attività delle botteghe di Limoges<sup>23</sup>, negli ultimi decenni del Duecento lo smalto *champlevé* ritrovò un rinnovato interesse a Parigi, dove gli orafi si misurarono con tale procedimento aggiornando i repertori ornamentali e figurativi tradizionali, ancora di ascendenza romanica, alle novità gotiche. Sebbene non mancassero smalti *champlevés* figurativi, come attesta un gruppo di fermagli di piviale con raffigurazione dell'Annunciazione dati al secondo quarto del Trecento<sup>24</sup> o la straordinaria croce processionale dell'Ermitage<sup>25</sup>, nella capitale del regno di Francia questa tecnica fu riservata soprattutto alla rappresentazione di stemmi o, in alternativa, di tutto un repertorio di volatili ibridi e mostruosi che le fonti medievali francesi indicavano con il termine di *bestelletes*<sup>26</sup>. In qualche caso di grande ricercatezza lo *champlevé* venne accostato a smalti di tecnica diversa, soprattutto al

*cloisonné*, come attestano le opere descritte negli inventari parigini del tempo ma anche qualche rara sopravvivenza, come il famoso coperchio di nautilus dell'All Souls College di Oxford. Realizzato a Parigi nei primissimi anni del Trecento, esso vede l'abbinamento tra placchette araldiche a *champlevé* e smalti *cloisonnés* nella variante *de plique*, caratterizzati questi ultimi dal contrasto tra colori opachi e trasparenti e un repertorio ornamentale consistente in trifogli, piccoli cuori e foglie di edera stilizzate<sup>27</sup>.

La corte napoletana, allineata a quella dei sovrani francesi in quanto a scelte artistiche<sup>28</sup>, seguì questo stesso indirizzo adoperando lo smalto *champlevé* con fini analoghi. Pierluigi Leone de Castris ha in più occasioni letto dietro la vitalità dello *champlevé* a Napoli il segno di una derivazione transalpina, indicando in un gruppo di smalti di produzione napoletana dai caratteri stilistici e tecnici coerenti, una delle attestazioni più rilevanti di tale gusto<sup>29</sup>. *Latelier* orafo angioino, almeno per gli anni di Carlo II quasi esclusivamente composto da orafi d'Oltralpe<sup>30</sup>, dovette fornire ai sovrani e alla corte napoletana smalti di questo tipo. Opere notissime come il gioiello a forma di foglia di edera con gli stemmi di Filippo di Taranto e della moglie Tamara<sup>31</sup>, gli smalti della croce di San Nicola a Bari<sup>32</sup> e, soprattutto, quelli del reliquiario a busto di san Gennaro<sup>33</sup> – che secondo una suggestiva ipotesi di Émile Bertaux emulava le vesti impreziosite da smalti molto alla moda in Italia meridionale<sup>34</sup> – sono annoverabili fra le creazioni di primo Trecento più raffinate realizzate in questa tecnica (fig. 8). La fortuna dello *champlevé* a Napoli non si arrestò almeno fino al quarto decennio del Trecento, come attestano un cofanetto con stemmi e animali mostruosi conservato a Todi<sup>35</sup> o gli smalti del braccio reliquiario di san Luca del Louvre, realizzato tra il 1337 e il 1338, ritenuto da Danielle Gaborit-Chopin arcaizzante proprio per via della sua ornamentazione araldica realizzata a *champlevé*<sup>36</sup>.

L'uso di smalti araldici a *champlevé*, inoltre, fu particolarmente diffuso presso la corte napoletana per il decoro dei finimenti per cavalcature. Il fatto che gli esemplari napoletani superstiti – come quelli di Torino e di New York (fig. 5) recentemente riconsiderati da Marina Viallon<sup>37</sup> – siano assimilabili a modelli francesi, oltre alle stesse maestranze implicate nella loro realizzazione, può essere spiegato alla



1. Orafo attivo a Napoli nel primo quarto del XIV secolo e orafi siciliani del 1579 e 1705, *Calice*. Mineo, Chiesa di Santa Agrippina.

luce della disponibilità a Napoli di manufatti di questo tipo importati dalla Francia. Nel 1282, per esempio, Carlo I mandava ai suoi tesoriere di Napoli un ordine per fare realizzare «huit sambues et huit lorains de cuir rouge a escuz a noz armes et mailliez» destinati alle dame di corte della regina<sup>38</sup>.

In seguito alla grande coerenza formale e tecnica, è possibile isolare alcune caratteristiche comuni nel corpus di smalti *champlevés* a motivo araldico di produzione napoletana: su tutte, la predominanza per il blu e il rosso e l'abbinamento tra stemmi e *bestelletes*. Quest'ultima specificità era già stata rilevata da Marie-Madeleine Gauthier che aveva individuato negli smalti del busto di san Gen-



2. Orafo siciliano (?) del primo quarto del XIV secolo, *Calice*, part. dello smalto con Eupressia. Mineo, Chiesa di Santa Agrippina.

naro il raro motivo dei «carreaux héraldiques supportés par des dragons»<sup>39</sup>.

Le medesime caratteristiche compaiono anche negli smalti a motivo araldico di Mineo. Come anticipato, pure in questo caso, nelle placchette lo stemma è incorniciato da tre figure di draghi, in una impaginazione che dovette essere di grande fortuna nel regno di Francia e che si ritrova non solo negli smalti ma anche in altri ambiti della produzione artistica come la sfragistica. A solo titolo di esempio si vedano i sigilli con stemma angioino in uso nella corte di Saumur tra il 1303 e il 1320 (fig. 7), in cui una composizione identica a quella degli smalti di Mineo è rilevabile<sup>40</sup>.

Il motivo delle *bestelletes* trova qualche attestazione anche nella produzione orafa siciliana. Claudia Guastella ne ha messo in evidenza la presenza in alcuni smalti databili tra la fine del Duecento e i primi decenni del Trecento, come quelli del paliotto detto Carandolet della Cattedrale di Palermo<sup>41</sup>, quelli della mitra di Agira<sup>42</sup> o quelli di un coperchio di reliquario di Piazza Armerina (En)<sup>43</sup>. Nessuno fra questi, però, appare accostabile alle placchette con gli stemmi di Federico e di Eleonora. Tali considerazioni, quindi, spingerebbero ad attribuire i due smalti araldici di Mineo a un orafo attivo a Napoli, dove in occasione delle

nozze dei due rampolli reali era stata radunata una ricchissima dote, con oggetti preziosi di produzione locale ma anche con gioielli provenienti da Parigi. Un documento napoletano del 1305 attesta che, proprio come nel caso degli smalti, nel corredo di Eleonora erano presenti dei tessuti contrassegnati dai blasoni di entrambi gli sposi<sup>44</sup>, confortando la possibilità che anche manufatti di altro tipo, ugualmente provvisti degli stemmi aragonese e angioino, poterono essere stati realizzati negli stessi anni<sup>45</sup>.

#### *Una rara testimonianza artistica della Camera Reginale?*

Seguendo le fonti e guardando alle opere superstiti, smalti araldici di siffatta tipologia, soprattutto tra la fine del XIII e poi per tutto il secolo successivo, venivano abitualmente usati per contrassegnare la suppellettile liturgica offerta a chiese e cattedrali in modo da renderne manifesto il patrocinio. Uno sguardo agli inventari della basilica di San Nicola di Bari, per non allontanarsi dall'ambito angioino, rivela quanto questa pratica fosse usuale, soprattutto per quanto riguarda il calice, vero e proprio fulcro nella celebrazione eucaristica<sup>46</sup>.

Nel calice che la coppia reale offrì a Mineo, nella volontà di personalizzare l'offerta con un tributo alle devozioni locali, ai due smalti con blasoni fu associato quello con Eupressia. Quest'ultimo, però, si differenzia dagli altri due per un evidente scarto formale. Manca in tale smalto quella raffinata e calibrata impaginazione che nei due esemplari araldici prevedeva un sistema a doppia cornice alternante l'argento dorato e lo smalto rosso. Nella placchetta con Eupressia, al contrario, sia alcuni dettagli della scena, sia parti dell'epigrafe si sovrappongono al bordo esterno della placchetta. A un esame autoptico, inoltre, anche la qualità della lavorazione a bulino della superficie argentea è di tenore diverso tra i due smalti con stemmi e quello figurativo. Queste osservazioni spingerebbero a scorporare la placchetta con Eupressia dalle due araldiche e attribuirne la responsabilità a un orafo locale, attivo forse a Catania o a Messina.

Come anticipato in apertura, l'esecuzione degli smalti del calice di Mineo deve collocarsi all'interno di un arco temporale che abbraccia i primi quattro decenni del Trecento. Alcune considerazioni storiche, però, possono offrire degli elementi utili a circoscrivere questa cronologia.



3-4. Orofo attivo a Napoli nel primo quarto del XIV secolo, *Calice*, partt. degli smalti con stemmi di Federico III d'Aragona e di Eleonora d'Angiò. Mineo, Chiesa di Santa Agrippina.

Mineo, dove sin dal XIII secolo è ricordato un castello, era stata sovente al centro degli interessi degli Aragona<sup>47</sup>. Con un documento dato a Messina nel 1282, re Pietro III d'Aragona nominava Adinolfo «castellanum castris nostri Minei»<sup>48</sup>. La cittadina, inoltre, faceva parte della cosiddetta Camera Reginale, ovvero un nucleo di terre e comuni di proprietà del demanio regio che il re di Sicilia attribuiva alla consorte come patrimonio personale<sup>49</sup>. Una delle più antiche attestazioni di questo istituto risale al matrimonio tra Pietro III d'Aragona e Costanza di Svevia del 1262<sup>50</sup>. Con la diffusione in Sicilia di alcune consuetudini catalane, anche la Camera Reginale venne progressivamente introdotta nell'isola. Nel 1292 Giacomo II attribuiva alla prima moglie Isabella di Castiglia le città di Siracusa e Lentini<sup>51</sup>, mentre nel 1305, in occasione della nascita dell'erede al trono, Federico III assegnava alla moglie Eleonora, «inter alia loca», il castello e la terra di Avola<sup>52</sup>, a cui progressivamente si aggiunsero altri territori, come Siracusa, che nel 1314 divenne il centro amministrativo della Camera della regina<sup>53</sup>. Questa specifica contingenza ha fatto sì che nella storiografia l'istituzione della Camera Reginale finisse per essere attribuita proprio a Federico ed Eleonora.

In realtà la data dell'annessione di Mineo alla Camera Reginale non è nota: il più antico documento attestante la sua appartenenza ai possedimenti della regina risale al 1361, quando Mineo figurava nella dote che Federico IV d'Aragona destinava alla moglie Costanza<sup>54</sup>. Il fatto che in tale occasione questo nucleo di terre venisse attribuito alla regina menzionando esplicitamente una originaria pertinenza a Eleonora d'Angiò<sup>55</sup>, farebbe pensare a una consuetudine stabilizzata che risaliva proprio al matrimonio tra Federico ed Eleonora, poi estesa a quello tra Pietro II d'Aragona ed Elisabetta di Carinzia del 1323. Mineo, inoltre, era stata temporaneamente amministrata dal quarto-genito di Federico ed Eleonora, Giovanni d'Aragona, che aveva ricevuto anche il titolo di conte di Mineo<sup>56</sup>.

Alla luce di queste considerazioni, per gli smalti del calice di Mineo può essere valutata l'ipotesi di una datazione precoce, collocabile intorno al 1303, data del matrimonio tra la principessa angioina e l'aragonese. I due smalti araldici, realizzati in serie e poi destinati a vari usi, furono impiegati insieme a una terza placchetta raffigurante Eupressia per decorare il calice legato da Eleonora alla chiesa di Santa Agrippina di Mineo. In mancanza di documenti non è possibile stabilire



5. Orafo attivo a Napoli, secondo quarto del XIV secolo, *Morso per cavallo*. New York, The Metropolitan Museum of Art.



6. Scultore ignoto, ante 1341, *Frammento del monumento funebre di Eleonora d'Angiò*. Catania, Museo Civico di Castello Ursino.



7. Orafo attivo per la corte di Francia, 1320, *Sigillo della corte Anjou-Saumur*. Parigi, Archives Nationales de France.

se la donazione dipendesse dalla presa di possesso, da parte della regina, delle terre della sua Camera personale. Questa probabilità ne farebbe una rara testimonianza della committenza reginale nella Sicilia del XIV secolo, ma solo futuri ritrovamenti archivistici potranno confermare tale ipotesi.

In seguito alle specificità formali, tecniche e stilistiche che sono state rilevate, i due smalti con gli stemmi di Fe-

derico ed Eleonora possono essere attribuiti a un orafo attivo per la corte napoletana nel primo decennio del Trecento. Il loro arrivo in Sicilia costituisce una rara traccia della diffusione dei modi d'Oltralpe in Italia meridionale attraverso gli artisti attivi a Napoli per i sovrani angioini, nonché una testimonianza di rilievo della committenza di opere d'arte da parte delle regine di Sicilia.



8. Maestro Etienne, Godefroy, Milet d'Auxerre, Guillaume de Verdelay, *Busto-reliquiario di san Gennaro*, 1304-1305, part. degli smalti. Napoli, Cappella del Tesoro di San Gennaro.

<sup>1</sup> Si vedano, per esempio, recenti studi sui tessuti: I. DOLEZALEK, *Textile Connections? Two Ifrīqiyan Church Treasuries in Norman Sicily and the Problem of Continuity across Political Change*, in «Al-Masāq», XXV, 2013, pp. 92-112; EADEM, *Arabic Script on Christian Kings. Textile Inscriptions on Royal Garments from Norman Sicily*, Berlin 2017; C. ELSTER, *Die Textilen Geschenke Papst Bonifaz' VIII. [1294-1303] an die Kathedrale von Anagni. Päpstliche Paramente des späten Mittelalters als Medien der Repräsentation, Gaben und Erinnerungsträger*, Petersberg 2018, o sull'intaglio dell'avorio: S. ARMANDO, *Caskets Inside Out. Revisiting the Classification of 'Siculo-Arabic' Ivories*, in «Journal of Transcultural Medieval Studies», IV, 2017, pp. 51-145; EADEM, *L'avorio nel Mediterraneo medievale: circolazione, disponibilità, usi (X-XIII secolo)*, in «Quaderni del Vicino Oriente», XV, 2019, pp. 215-278.

<sup>2</sup> M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974, pp. 114-122.

<sup>3</sup> Federico d'Aragona, in realtà secondo sovrano di Sicilia con questo nome, viene da sempre indicato dalla storiografia come terzo, nel tentativo di istituire una continuazione ideale con Federico II, di cui lo stesso aragonese si poneva come successore. Per la presa del potere da parte di Federico III si veda A. DE STEFANO, *Federico III d'Aragona re di Sicilia (1296-1337)*, Palermo 1937, pp. 51-82; V. D'ALESSANDRO, *Un re per un nuovo regno*, in *Federico III d'Aragona re di Sicilia (1296-1337)*, atti del convegno, Palermo 1996, a cura di M. GANCI, V. D'ALESSANDRO, R. SCAGLIONE GUCCIONE, in «Archivio storico siciliano», s. IV, XXIII, 1997, pp. 21-45; S. FODALE, *Federico III d'Aragona, re di Sicilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLV, Roma 1995, pp.

682-694; C.R. BACKMAN, *Declino e caduta della Sicilia medievale. Politica, religione ed economia nel regno di Federico III d'Aragona Rex Siciliae (1296-1337)*, ed. italiana a cura di A. MUSCO, Palermo 2007, pp. 47-52.

<sup>4</sup> E. PISPISA, *Messina nel Trecento. Politica, economia, società*, Messina 1980, pp. 33-35, 39, 69, 162; D. SANTORO, *Monarchia e fondazioni clariane: due monasteri a Messina (secoli XIII-XIV)*, in *Clarisas y dominicas. Modelos de implantación, filiación, promoción y devoción en la Península Ibérica, Cerdeña, Nápoles y Sicilia*, a cura di G.T. COLESANTI, B. GARÍ Y NÚRIA, N. JORNET-BENITO, Firenze 2017, pp. 145-171.

<sup>5</sup> P. VITOLO, *Conventus iste fundatricis reginae tumulo non parum illustratur. Il sepolcro di Eleonora d'Angiò nella chiesa di San Francesco a Catania*, in *Les princesses angevines. Femmes, identité et patrimoine dynastiques (Anjou, Hongrie, Italie méridionale, Provence, XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, a cura di M.M. DE CEVINS, G. KISS, J.M. MATZ, in «Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge», 129, 2, 2017, pp. 283-300.

<sup>6</sup> H 24,7 cm; Ø base 13 cm; Ø coppa 8,4 cm. Per aver facilitato lo studio del calice ringrazio il parroco di Santa Agrippina, don Santo Galesi, Antonio Gambuzza e, in modo speciale, don Fabio Raimondi.

<sup>7</sup> «EX/ DEVOTIONE/ CANTORIS/ D. FRANCISCI/ FONTE/ SECVNDO/ REFECIT/ 1705».

<sup>8</sup> Il medesimo punzone consolare, ugualmente con le iniziali separate da punti, compare su altri manufatti argentei di produzione messinese del primo decennio del XVIII secolo. Cfr. M. ACCASCINA, *I marchi delle argenterie e oreficerie siciliane*, Busto Arsizio 1976, p. 105; S. SERIO, *Argenti messinesi del XVII e XVIII secolo*, tesi di dottorato,

Università degli Studi di Palermo, 2015, pp. 422-423 (n. 149), 425 (n. 151), 431 (n. 157). In generale per la produzione orafa a Messina tra XVII e XVIII secolo si veda G. MUSOLINO, *Argentieri messinesi tra XVII e XVIII secolo*, Messina 2001.

<sup>9</sup> Sulla coppa è impresso il punzone degli argentieri di Messina: croce entro scudo sormontato da corona con ai lati le lettere M e S per *Messanensis Senatus*.

<sup>10</sup> C. GUASTELLA, *Attività orafa nella seconda metà del XVI secolo tra Napoli e Palermo*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, a cura di A. FICARRA, Catania 1982, pp. 243-292.

<sup>11</sup> Si veda il più fastoso calice del Museo Regionale di Messina (inv. A4): M.P. PAVONE ALAJMO, in *Orafi e argentieri al Monte di Pietà. Artefici e botteghe messinesi del secolo XVII*, cat. mostra, Messina 1988, a cura di C. CIOLINO, Messina 1988, pp. 202-203, n. 23.

<sup>12</sup> «† CONFRACTVM ÆTATE· FONS· REFCIT· RECTOR· ANO· 1579».

<sup>13</sup> Mineo fu gravemente colpita dal sisma e secondo le fonti i morti furono circa un terzo dell'intera popolazione. Cfr. G. GAMBUZZA, *Mineo nella storia, nell'arte e negli uomini illustri*, Caltagirone 1995, pp. 161-164.

<sup>14</sup> Iscrizione apposta intorno allo stemma: «MINEI· I· AGRIPPINA· PATRONA».

<sup>15</sup> «FECERAT·/ HVNC· CAL/ICEM· VIVE/NS· EVPRIS/CIA· DIVÆ».

<sup>16</sup> Per la *translatio* di santa Agrippina si veda quella pubblicata da Ottavio Gaetani che operò una collazione tra una edizione cinquecentesca e alcuni manoscritti conservati a Siracusa, Palermo e Mineo (cfr. O. CAIETANUS, *Vitae Sanctorum Siculorum*, Panormi, apud Cirillos, 1657, I, pp. 79-84), più di recente analizzata in D. MOTTA, *Percorsi dell'agiografia. Società e cultura nella Sicilia tardoantica e bizantina*, Catania 2004, pp. 162-170. La tradizione agiografica e il culto della santa conta una tradizione antica, soprattutto di ambito bizantino, attestata sin dal IX secolo. Cfr. E. FOLLIERI, *Santa Agrippina nell'innografia e nell'agiografia greca*, in *Byzantino-Sicula II. Miscellanea di scritti in memoria di Giuseppe Rossi Taibbi*, Palermo 1975, pp. 209-259; G. MORABITO, *Agrippina*, in *Bibliotheca Sanctorum*, I, Roma 1961, ed. cons. Roma 1998, I, p. 615.

<sup>17</sup> Le placchette hanno un diametro di 2,4 cm.

<sup>18</sup> G. CASCINI, *Di S. Rosalia vergine palermitana libri tre*, Palermo, appresso i Cirilli, 1651, p. 315; V. AMICO, *Dizionario topografico della Sicilia tradotto dal latino e annotato da Gioacchino di Marzo*, Palermo, tipografia di Pietro Morvillo, 1856, II, p. 128.

<sup>19</sup> G. FATÁS CABEZA, *Blasón de Aragón*, Zaragoza 1995. Nello stemma degli Aragona-Sicilia le due aquile potevano essere affrontate o rivolte verso destra, come si vede anche nello stemma di Pietro II di Sicilia, il figlio di Federico III d'Aragona, cfr. L. MOLS, *Arabic titles, well-wishes and a female saint: a mamluk basin in the Rijksmuseum, Amsterdam*, in *Metalwork and Material Culture in the Islamic World: Art, Craft and Text. Essays presented to James W. Allan*, a cura di V. PORTER, M. ROSSER-OWEN, London-New York 2012, pp. 201-214.

<sup>20</sup> Per l'araldica della casa angioina di Napoli si rimanda a C. DE MÉRINDOL, *L'héraldique des princes angevins*, in *Les princes angevins du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle. Un destin européen*, atti delle giornate di studio, Angers 2001, a cura di N.Y. TONNERRE, É. VERRY, Rennes 2004, pp. 277-310 (che tuttavia non segnala quello della regina Eleonora).

<sup>21</sup> Catania, Museo Civico di Castello Ursino, inv. 982; cfr. G. LIBERTINI, *Il Castello Ursino e le raccolte artistiche comunali di Catania*, Catania 1937, p. 53, n. 982; P. VITOLO, *op. cit.*, p. 284, fig. 1.

<sup>22</sup> Per Federico III d'Aragona cfr. A. DE STEFANO, *op. cit.*; C.R. BACKMAN, *op. cit.* Per la regina Eleonora d'Angiò, cfr. A. KIESEWETTER, *Eleonora d'Angiò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLII, Roma 1993, pp. 396-399; F. COSTA, *Eleonora d'Angiò (1289-43), Regina francese di Sicilia (1303-1343)*, in *I francescani e la politica*, atti del convegno, Palermo 2002, a cura di A. Musco, Palermo 2007, I, pp. 175-221.

<sup>23</sup> Per lo smalto di Limoges si veda: M.M. GAUTHIER, *Catalogue international de l'œuvre de Limoges. I. L'époque romane*, con la collaborazione di G. FRANÇOIS, Paris 1987; *Medioevo e produzione artistica di serie: smalti di Limoges e avori gotici in Campania*, cat. mostra, Napoli 1981-1982, a cura di P. GIUSTI, P. LEONE DE CASTRIS, Firenze 1981; *L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge*, cat. mostra, Parigi-New York 1995-1996, a cura di É. TABURET-DELAHAYE, B. DRAKE-BOEHM, Paris 1995; I. BIRON, *Émaux sur métal du IX<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle: histoire, technique et matériaux*, Dijon 2015, pp. 179-231.

<sup>24</sup> M.M. GAUTHIER, *Émaux du Moyen Âge occidental*, Fribourg 1972, pp. 195, 378-379, nn. 144-146; R. RANDALL, *Jewellery Ancient to Modern*, The Walters Art Gallery Baltimore, Baltimore 1979, pp. 167-170, n. 469; D. GABORIT-CHOPIN, *L'orfèverie émaillée à Paris vers 1300*, in «Bulletin archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques. Moyen Âge, Renaissance, Temps modernes», XXVII, 1999, pp. 81-101, soprattutto pp. 82-85; É. TABURET-DELAHAYE, *L'orfèverie gothique au Musée de Cluny (XIII<sup>e</sup>-début XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris 1989, pp. 119-121, n. 42; É. Antoine, in *Bologne et le pontifical d'Autun. Chef-d'œuvre inconnu du premier Trecento, 1330-1340*, cat. mostra, Autun 2012, a cura di F. AVRIL, Langres 2012, pp. 158-160, n. 21; M. VIALON, *New Research on a Rare Enamelled Horse Bit from the Angevin Court at Naples*, in «Metropolitan Museum Journal», LIV, 2019, pp. 125-135, soprattutto pp. 131-132.

<sup>25</sup> M. TOMASI, *Le chef-d'œuvre de l'émaillerie champléevée à Paris dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle: la croix de l'ancienne collection Basilevsky*, in «Palazzo Madama. Studi e Notizie», III, 2014-2015, pp. 87-95.

<sup>26</sup> Se ne veda un repertorio nell'ambito della decorazione libraria in J. WIRTH, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève 2008.

<sup>27</sup> J. EVANS, *On an enamelled lid at All Souls College, Oxford*, in «Proceedings of the Society of Antiquaries of London», XXX, 1918, pp. 92-102; R.W. LIGHTBOWN, *Secular Goldsmiths' Work in Medieval France: A History*, London 1978, pp. 62-68; D. Gaborit-Chopin, in *L'art au temps des rois maudits*, cat. mostra, Parigi 1998, a cura di D. GABORIT-CHOPIN, J.R. GABORIT, Parigi 1998, pp. 210-211, n. 135; G. DISTEFANO, *Esmaltis viridibus. Lo smalto de plique tra XIII e XIV secolo*, Savigliano 2021, pp. 73-81.

<sup>28</sup> P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986, pp. 155-195; *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, cat. mostra, Fontevraud 2001, a cura di G. MASSIN LE GOFF, Paris 2001.

<sup>29</sup> P. LEONE DE CASTRIS, *Oreficerie e smalti primo-trecenteschi nella Napoli angioina: evidenze documentarie e materiali*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», XVIII, 1988, pp. 115-136, soprattutto pp. 128-130; IDEM, *Napoli «capitale» del gotico europeo: il referto dei documenti e quello delle opere sotto il regno di Carlo I e Carlo II d'Angiò*, in *Il Gotico Europeo in Italia*, a cura di V. PACE, M. BAGNOLI, Milano-Napoli 1994, pp. 239-252, soprattutto p. 242; IDEM, *Ori, argenti, gemme e smalti della Napoli angioina, 1266-1381. L'oreficeria e l'arte alla corte degli Angiò di Napoli*, in *Ori, argenti, gemme e smalti della Napoli angioina 1266-1381*, cat. mostra, Napoli 2014, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 2014, pp. 14-39, soprattutto pp. 23-25.

<sup>30</sup> É. BERTAUX, *Les Artistes français au service des rois angevins de Naples. Les orfèvres*, in «Gazette des Beaux-Arts», XXXIII, 1905, pp. 265-281.

<sup>31</sup> D. GABORIT-CHOPIN, *L'orfèverie émaillée*, cit., pp. 82-85; P. Leone de Castris, in *Ori, argenti, gemme e smalti*, cit., pp. 114-119, n. 7.

<sup>32</sup> P. LEONE DE CASTRIS, in *Ori, argenti, gemme e smalti*, cit., pp. 90-95, n. 2.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 76-85, n. 1.

<sup>34</sup> É. BERTAUX, *op. cit.*, p. 276.

<sup>35</sup> M.M. GAUTHIER, *Émaux*, cit., pp. 216-217; P. LEONE DE CASTRIS, in *Ori, argenti, gemme e smalti*, cit., pp. 120-125, n. 8. Per quest'opera è stata proposta anche una origine senese, cfr. E. CIONI LISERANI, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV secolo*, Firenze 1998, pp. 453-462.

<sup>36</sup> D. GABORIT-CHOPIN, *Le bras-reliquaire de saint Luc au musée du Louvre*, in «Antologia di Belle Arti», n.s., 27-28, 1985, pp. 5-18, soprattutto pp. 13-16.

<sup>37</sup> Torino, Armeria Reale, inv. D 58; New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 04.3.478a,b; cfr. M. VIALON, *op. cit.*

<sup>38</sup> «Nous vous mandons et commandons que vous a las requeste de Estiene dorliens notre clerck porteur des presentes lectres faciez faire et onouer huit sambues et huit lorains de cuir rouge a escuz a noz armes et maillez: des queles les artons des sambues serant cloez de menuzclos, et ferala cloure a noz armes et seront les dites sambues de drap vert souffisant pour les dames et Demoiseles, les queles sont ou service de notre chiere compagne la rayne», cfr. N. BARONE, *La Ratio Thesaurariorum della Cancellaria Angioina*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XI, 1886, pp. 5-20, soprattutto p. 8; *I registri della Cancellaria angioina ricostruiti da Riccardo Filangieri*, con la collaborazione degli archivisti napoletani, XXVI (1282-1283), a cura di J. MAZZOLENI, R. OREFICE, Napoli 1979, p. 222, doc. 10.

<sup>39</sup> M.M. GAUTHIER, *Émaux*, cit., p. 250.

<sup>40</sup> L.C. DOUET D'ARCQ, *Archives de l'Empire. Inventaires et documents publiés par l'ordre de l'Empereur sous la direction du M. le marquis de Laborde. Collection de sceaux*, première partie, II, Paris 1867, pp. 205-206, nn. 4600-4601. I sigilli, entrambi conservati presso gli Archives Nationales di Parigi (J 178, n. 64) sono repertoriati nel data-base *Sigilla* (<http://www.sigilla.org/fr/sgdb/sceau-type/64116>, consultato il 2 giugno 2020).

<sup>41</sup> Palermo, Museo del Tesoro della Cattedrale; cfr. C. Guastella, in *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, cat. mostra, Vienna-Palermo 2003-2004, a cura di M. ANDALORO, Catania 2006, I, pp. 471-477, n. VII.7.

<sup>42</sup> Agira, Tesoro del Santissimo Salvatore; cfr. C. Guastella, in *Federico e la Sicilia. Dalla terra alla corona*, II, *Arti figurative e arti suntuarie*, cat. mostra, Palermo 1994-1995, a cura di M. ANDALORO, Palermo 1995, pp. 257-261, n. 64.

<sup>43</sup> Piazza Armerina, Tesoro della Cattedrale; cfr. C. Guastella, in *Federico e la Sicilia. Dalla terra alla corona*, cit., pp. 262-263, n. 65.

<sup>44</sup> «Supertunicale unum sine manicis de samito rubeo forratum de arminiis et friatiatum de pernis, et lapidibus pretiosis ad arma Regis frederici et predictae alyanore regine», cfr. G. DEL GIUDICE, *Una legge suntuaria inedita del 1290: commento storico-critico*, Napoli 1887, p. 266.

<sup>45</sup> Testimonianze analoghe sono note, come nel caso del pendente per finimento da cavallo con gli stemmi di Giacomo IV di Maiorca e Giovanna I, realizzato presumibilmente in occasione delle nozze del 1363, cfr. A. BRUNET, in *L'Europe des Anjou*, cit., p. 313, n. 63.

<sup>46</sup> E. ROGADEO DI TORREQUADRA, *Il Tesoro della Regia Chiesa di San Nicola di Bari nel secolo XIV*, in «L'Arte», V, 1902, pp. 320-333, 408-422.

Per il calice, la sua evoluzione e gli aspetti di produzione si veda: M. COLLARETA, *Calici italiani*, Firenze 1983; G. DAVIES, «*Omnes et singuli aurifices*». *Guild regulations and the chalice trade in Central Italy c. 1250-1500*, in *The historian's eye. Essays on Italian art in honor of Andrew Ladis*, a cura di H.B.J. MAGINNIS, S. ZURAW, Athens 2009, pp. 33-44.

<sup>47</sup> G. GAMBUZZA, *op. cit.*, pp. 105-111.

<sup>48</sup> *Documenti per servire alla storia di Sicilia pubblicati a cura della Società siciliana per la storia patria*, V, Palermo 1882, pp. 63-64, doc. LXIV.

<sup>49</sup> R. STARRABBA, *Del dotario delle regine di Sicilia, detto altrimenti Camera Reginale*, in «Archivio Storico Siciliano», II, 1874, pp. 7-25, 196-203, 390-405; G.M. AGNELLO, *Ufficiali e gentiluomini al servizio della Corona. Il governo di Siracusa dal Vespro all'abolizione della Camera Reginale*, Siracusa 2005.

<sup>50</sup> G.M. AGNELLO, *op. cit.*, pp. 21-22. La documentazione è stata pubblicata in D. GIRONA LLAGOSTERA, *Mullerament del Infant En Pere de Cathalunya ab Madona Constança de Sicilia*, in *Congrés d'Historia de la Corona d'Aragó dedicat al rey Jaume I y a la seua época*, Barcinona 1909, pp. 239-299; per una analisi della dote in manufatti preziosi assegnata da Pietro a Costanza, cfr. G. DISTEFANO, *La dote di Costanza di Hohenstaufen e l'oreficeria in Italia meridionale al tempo degli Svevi: l'apporto di un documento poco conosciuto*, in «Studi Medievali», LXI, 2020, pp. 1-28.

<sup>51</sup> G.M. AGNELLO, *op. cit.*, p. 23.

<sup>52</sup> R. GREGORIO, *Diplomata ad reginarum sicularum dotale patrimonium spectantia*, in IDEM, *Bibliotheca scriptorum qui res in Sicilia gestas sub aragonum imperio retulere*, Panormi, ex Regio Typographeo, 1792, II, pp. 536-548, soprattutto pp. 536-537. Il comune di Avola non figurerà più nella Camera Reginale in quanto alienato successivamente dalla regina, cfr. A. KIESEWETTER, *op. cit.*, p. 397.

<sup>53</sup> R. STARRABBA, *op. cit.*, p. 400; G.M. AGNELLO, *op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>54</sup> R. GREGORIO, *Bibliotheca scriptorum*, cit., pp. 538-539. Il nucleo originario comprendeva le città di Siracusa, Lentini, Mineo, Vizzini, Paternò, Castiglione, Francavilla, Linguaglossa, Santo Stefano di Briga e l'isola di Pantelleria, cfr. R. STARRABBA, *op. cit.*, p. 402. Per il documento si veda R. GREGORIO, *Diplomata ad reginarum sicularum*, cit., pp. 538-539; G.M. AGNELLO, *op. cit.*, pp. 30-32.

<sup>55</sup> La donazione venne infatti concessa «ac si que alia loca et Iura serenissima domina Regina alionora recolende memorie avia nostra Reverenda melius et lacius habuit vel possedit», cfr. G. COSENTINO, *Le nozze del re Federico III con la principessa Antonia del Balzo*, Palermo 1895, p. 34; G.M. AGNELLO, *op. cit.*, p. 24.

<sup>56</sup> C. TAMBURINO MERLINI, *Le Antiche Mene a lungo governate da Ducezio Imperatore della nazione dei Sicili in Sicilia*, in «Giornale di scienze lettere e arti per la Sicilia», LXXIV, 1841, 221, pp. 170-211, in particolare pp. 206-207; F. GIUNTA, *Giovanni d'Aragona*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, Roma 1961, pp. 696-697.

---

#### ABSTRACT

*Paris, Naples, and Sicily. Two Small Inedited Enamels with the Arms of Frederick III of Aragon and Eleanor of Anjou*

In the church of Santa Agrippina in Mineo, a small Sicilian town on north-western slopes of the Iblei mountains, a chalice is preserved with constituents from different time periods. The stem and cup are from 1705 and the base is from 1579. Three *champlevé* in silver enamels, with areas *a risparmio*, are attached to the base. Analysis of these plaquettes and the arms enameled onto them has made it possible not only to reconstruct an inedited commission by Frederick III of Aragon and Eleanor of Anjou but also to shed new light on the circulation of artistic models between Paris and Anjevin Naples in the early 14th century.



1. Tommaso e Giovan Tommaso Malvito (con aggiunte dell'inizio del sec. XVIII), *Lavamani*. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore.

# Un lavamani di Tommaso Malvito e bottega in San Domenico Maggiore a Napoli

Pierluigi Leone de Castris

In un ambiente secondario del convento napoletano di San Domenico Maggiore, cui s'accede dall'invece celebre e visitata sacrestia della chiesa oggi parte del Museo DOMA, esiste un importante lavamani in marmo (figg. 1-2, 6-7, 12-14, 17-18, 20) sin qui ignorato dagli studi sulla scultura meridionale d'età moderna.

Scarso è in realtà lo spazio riservato a questi marmi già nelle fonti. Nessuna menzione nelle maggiori guide cittadine fra il Sei e il Settecento – da D'Engenio a Sarnelli, a Celano, a Parrino e a Sigismondo<sup>1</sup> – e nessuna ancora nella guida della chiesa del Perrotta del 1828<sup>2</sup>. Solo a partire dalla *Descrizione storica, artistica, letteraria della chiesa, del convento e de' religiosi illustri di S. Domenico Maggiore di Napoli dal 1216 al 1854* redatta dal priore di quello stesso convento Raffaele Maria Valle e conclusa nel 1854 da Benedetto Minichini se ne trova finalmente menzione – lì dove si descrivono i «tre stanzoni, che servono di guardaroba alla Sagrestia» – come di «un bellissimo monumento di marmo bianco, meno la vasca ch'è di marmo pardiglio, ed altri piccoli lavori di tarsia (...), [che] serve per lavare le mani ai sacerdoti che debbono offrire il sacrificio della messa», composto da marmi databili in «quella stagione, in cui le arti erano nel loro compiuto splendore, nel non mai abbastanza lodato cinquecento», e che però in origine – a detta degli autori – dovevano far «parte di un antico sepolcro (...) [e solo in seguito essere] adoperati per uso di lavamani», e in quell'occasione – «in quella stagione, nella quale gli artefici erano guidati dal mal vezzo di accartocciare le cornici», e cioè verosimilmente nel Settecento – integrati in alto da un «frontone curvilineo» e da «uno scudo con l'arme de' Padri Predicatori»<sup>3</sup>.

Valle e Minichini fondavano la loro convinzione che i marmi più antichi provenissero da un sepolcro, e fossero poi stati rimontati e riadattati in un lavamani, sulla presenza tra i rilievi di due «geni piangenti» con teschi e ai lati le iscrizioni «Memor est quoniam mors non tardat» e «Memorare novissima tua et in aeternum» e sulla natura invasiva e «sconcia» dell'intervento subito da quegli stessi marmi nell'intento di «adattarvi le chiavi donde scaturisce l'acqua»<sup>4</sup>; e questa loro teoria, insieme all'ammirazione per la bellezza degli «squisiti ornati», la «finitezza degli intagli», la «sveltezza e proporzione delle parti» e la «gentilezza delle curve delle modanature»<sup>5</sup>, fu negli anni subito successivi recepita in pieno dal Chiarini – nelle sue *Aggiunte al Celano* (1856-1860) – e dal Galante, nella sua *Guida sacra della città di Napoli* (1872)<sup>6</sup>.

Eppure a Valle e Minichini, e così a Chiarini e Galante, non sfuggiva la presenza, nei marmi cinquecenteschi, di un vasto repertorio marino ed acquatico – delfini, granchi e «nicchi di conchiglie» nel fregio in basso, e sirene e tritoni ai lati rispettivamente della bocchetta dell'acqua e del clipeo in alto col *Cristo redentore* – nonché, incise in un caso sui nastri tenuti da questi ultimi e nell'altro sul cornicione di sapore classico, di scritte come «Lavamani mundi estote» e «Faciem tuam lava» o come «il verso del *Levitico* MUNDAMINI QUI FERTIS VASA DOMINI»<sup>7</sup>, in apparenza decisamente più adatte – se originali – ad alludere a un uso, già in principio, di lavamani per sacerdoti che non a comparire su qualche monumento funerario.

La scritta in particolare del cornicione (fig. 1), che recita in effetti «LAVAMINI [e non MUNDAMINI] QUI FERTIS VASA DOMINI», viene in realtà non dal *Levitico* ma dal libro di *Isaia*, e fonde il brano di 52,11 – dove l'esortazione

«purificatevi, voi che portate gli oggetti per il culto del Signore» usa in effetti il termine «mundamini» – coll'altro brano di 1,16, dove l'incitazione a mondarsi le mani dal sangue e dalle cattive azioni esordisce invece con «lavamani»<sup>8</sup>; mentre le altre due scritte presenti sui cartigli (fig. 12) derivano, questa volta in modo testuale, dal medesimo brano di *Isaia* 1,16 e da quello di *Matteo* 6,17<sup>9</sup>, e tutte insieme denunciano con chiarezza da un lato l'origine domenicana di tale accostamento – presente infatti nella summa dogmatica, ispirata a san Tommaso, di Hyacinthe Chalvet *Theologus ecclesiastes* (1653) – e dall'altro la funzione originaria del manufatto, presenti come sono anche in altri lavamani di diverse epoche siti in chiese e sacrestie non solo di Napoli e della Campania ma un po' di tutta Italia<sup>10</sup>.

Anche la presenza ripetuta, al centro dello scomparto mediano, dello stemma domenicano con la stella, la palma e il giglio, non molto diverso da quello più tardo (e integrato dalla presenza del cane) all'apice del frontone (figg. 1, 13), induce a bollare come assai improbabile l'ipotesi di una primitiva provenienza dei rilievi da un sepolcro 'privato' – che avrebbe di contro recato le armi di famiglia del defunto – e a confortare invece l'idea di una commessa originaria di questo arredo da parte dei frati di San Domenico Maggiore per le proprie necessità liturgiche. E quanto alle due già citate iscrizioni che fiancheggiano quest'ultimo stemma domenicano – tratte da due passi del libro del Siracide, «Memorare novissima tua, et in aeternum non peccabis» (7,36: ricordati della tua fine e non peccherai in eterno) e «Memor esto quoniam mors non tardat» (14,12: ricordati che la morte è vicina) – occorre ricordare che queste sentenze, consigli e meditazioni sul tema della morte e del peccato sono tratte da un libro del *Vecchio Testamento* che è detto anche *Ecclesiastico*, ossia libro di Chiesa, probabilmente proprio per la sua natura di «manuale per la preparazione morale dei catecumeni»<sup>11</sup>.

Riguadagnata dunque la funzione e la committenza originaria di questo monumento, c'è ora da ragionare sui caratteri formali della sua veste cinquecentesca, sulla sua ubicazione e sull'entità delle trasformazioni da esso subite dal Settecento ad oggi. Quanto a queste ultime, è bene dire che esse hanno comportato – negli scorsi decenni – uno spostamento del lavamani dalla terza alla prima delle

tre stanze adiacenti alla sacrestia, laddove le trasformazioni settecentesche doverono riguardare, oltre alle citate aggiunte del coronamento – il frontone spezzato, il nuovo stemma in marmi policromi dell'ordine – anche quella della vasca in bardiglio dalla sagoma mistilinea e del basamento anch'esso in marmi policromi intarsiati e con al centro un medaglione in rilievo in marmo bianco con un sole raggiante allusivo per certo a san Tommaso d'Aquino, nonché – è da credere – gli interventi di tipo 'idraulico' effettivamente molto poco rispettosi dei marmi più antichi (figg. 1-2, 20)<sup>12</sup>.

È dunque più che possibile che l'ubicazione attuale, nella prima delle tre stanze adiacenti alla sacrestia, o anche quella sette e ottocentesca in una delle due stanze adiacenti, non fosse esattamente l'ubicazione originaria del nostro lavamani. Una fonte che sin qui abbiamo trascurato di menzionare, la *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi* del Sigismondo (1788-1789), ricorda, proprio in relazione a questi spazi, che «dietro alla medesima [Cappella Milano, al fondo della sacrestia] vi sono delle stanze assai bene adornate per prepararsi alla messa i sacerdoti, ed un picciolo giardinetto di agrumi: il tutto fu fatto nel 1709 col disegno di Giovan Battista Nauclerio»<sup>13</sup>. E sia questa data, sia il nome dell'architetto progettista tramandati dalla *Descrizione* di Sigismondo, paiono sposarsi assai bene, pur in assenza di conferme archivistiche puntuali, coi caratteri delle citate aggiunte 'barocche' al nostro lavamani, considerato che proprio negli anni tra il 1702 e il 1712 i documenti attestano con grande chiarezza il ruolo centrale di Nauclerio, in collaborazione coi marmorari Bartolomeo, Pietro, Francesco e Andrea Ghetti e coi pittori Francesco Solimena, Francesco Francarecci e Giacomo del Po, nei lavori allora in corso per dare una nuova veste della sacrestia e alla citata cappella absidale di quest'ultima, concessa alla famiglia Milano<sup>14</sup>.

Occorre tuttavia dire che già prima dell'avvio di questi lavori, nel 1695, un documento reso noto qualche anno fa parla di una «stanza del guardaroba della sacrestia», e che, in modo più esplicito e dirimente, alcune altre carte relative all'avvio di quegli stessi lavori, nel 1702-1703, ricordano – a lato della sacrestia allora in corso di trasformazione – una o più «stanze del lavamano»<sup>15</sup>; a dimo-  
strazione



2. Tommaso e Giovan Tommaso Malvito, *Lavamani*, part., primo decennio del XVI secolo. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore.



3. Tommaso Malvito, *Sepolcro di Mariano d'Alagno e Caterinella Orsini*, part. di un *angelo* della lunetta, 1506. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore, cappellone del Crocifisso.

4. Tommaso Malvito, *Sepolcro di Antonio d'Alessandro e Maddalena Riccio*, part. della lunetta con la *Madonna e il Bambino*, 1491. Napoli, chiesa di



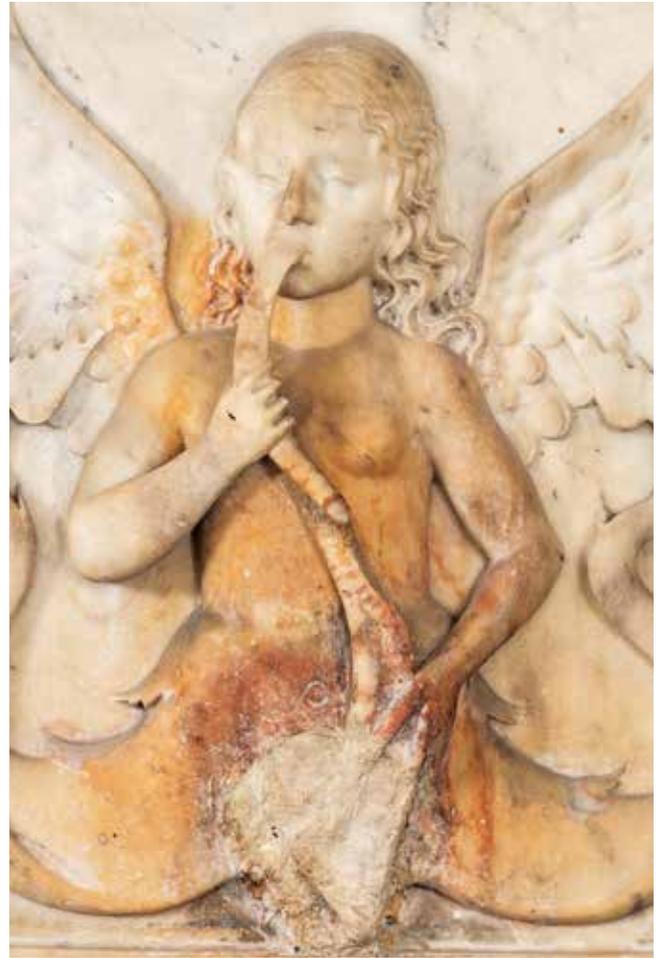
Monteoliveto o Sant'Anna dei Lombardi.

5. Tommaso e Giovan Tommaso Malvito, *Cherubino*, part. dallo smembrato *Altare Miroballo*, 1505-1506. Castellammare di Stabia, chiesa di Santa Maria di Loreto a Quisisana, refettorio.

zione di come questo arredo si trovasse già in origine in un ambiente, connesso alla vecchia sacrestia, non molto diverso o distante da quello che vediamo, e a riprova di come – insieme a quello stesso ambiente – esso dovesse essere trasformato ed arricchito per l'appunto nel corso dell'adeguamento primo-settecentesco della sacrestia.

Ma veniamo ora ad analizzare le parti cinquecentesche del lavamani, che è quanto ci interessa qui maggiormente di illustrare e presentare per ciò che meritano. Fra di esse, i volti nitidi e ovoidali delle due notevoli 'sirene', e cioè le parti in maggior aggetto e rilievo dell'intero monumento (figg. 2, 6-7), si confrontano – io credo senza troppa difficoltà – con quelli degli angeli e dei cherubini dell'altare oggi smembrato prodotto nel 1506 dallo scultore comasco

Tommaso Malvito, dal figlio Giovan Tommaso e dalla loro bottega per Giovanni Miroballo e in origine destinato alla chiesa di San Francesco a Castellammare di Stabia (fig. 5)<sup>16</sup>, o con quelli degli *Angeli*, delle *Madonne* o dei *Bambini Gesù* scolpiti dallo stesso Tommaso Malvito per i due sepolcri, entrambi documentati, di Antonio d'Alessandro (1491) nella chiesa napoletana di Monteoliveto e di Mariano d'Alagno (1506) nella stessa chiesa di San Domenico Maggiore (figg. 3-4)<sup>17</sup>, per l'altro sepolcro – non documentato ma simile – dell'arcivescovo Andrea de Cuncto, morto nel 1503, nel Duomo di Amalfi<sup>18</sup>, o per il soffitto marmoreo del Succorpo della Cattedrale di Napoli, che le fonti ricordano realizzato dal Malvito per il cardinal Oliviero Carafa all'incirca tra il 1497 e il 1506<sup>19</sup>.



6-7. Tommaso e Giovan Tommaso Malvito, *Lavamani*, partt. con sirene. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore.

Il *Cristo benedicente* del tondo superiore (fig. 12), colla sua simmetria un po' astratta e il panneggio dalle pieghe semplificate sulla spalla destra, si legge a sua volta senza soluzione di continuità a fronte dei santi di più stretta esecuzione malvitesca nello stesso Succorpo del Duomo, come il *San Gennaro* o il *Sant'Aspreno* (figg. 10-11), a fronte delle parti di maggiore qualità dell'altare commissionato nel 1504 allo stesso Tommaso Malvito da Francesco e Vincenzo Recco nella chiesa napoletana di San Giovanni a Carbonara (fig. 8)<sup>20</sup> o a fronte dei *Padri Eterni benedicenti* che campeggiano nelle lunette dei monumenti di Carlo Pignatelli, di Bernardino Carafa e di Ettore Carafa conte di Ruvo (fig. 9), realizzati – si ritiene – dalla medesima bottega di Tommaso e di Giovan Tommaso Malvito tra il 1505 e il 1511, il primo nella chiesetta di Santa Maria Assunta dei Pignatelli e gli altri due ancora una volta per la nostra chiesa di San Domenico Maggiore<sup>21</sup>.

I due tritoni, infine, che fiancheggiano il clipeo col Cristo (figg. 12-14), coi loro volti barbati e la sommaria nudità dei corpi, s'apparentano al *San Matteo* del citato sepolcro de Cuncto nel Duomo di Amalfi (fig. 15) ed anche – per la comune derivazione da sarcofagi classici, in questo caso da quelli con *thiasos* marino – alle centauresse del sediale commissionato nel 1500 al Malvito da Lucrezia del Balzo per la chiesa di San Giovanni a Carbonara (fig. 16)<sup>22</sup>; gli angioletti coi teschi della fascia mediana (fig. 17) a quelli dei plinti 'all'antica' o a quelli con cornucopie che si vedono nei già ricordati altare Recco e sediale del Balzo in San Giovanni a Carbonara (fig. 16); e le delicate candelabre e i radi girali vegetali (fig. 18) a quelli che ornano sia i sottarchi della cappella di Ettore Carafa in San Domenico (1503-1507 circa)<sup>23</sup>, sia i marmi sopravvissuti dell'altare Miroballo a Castellammare di Stabia (fig. 19),



8. Tommaso Malvito e bottega, *San Girolamo*, part. dell'*Altare Recco*, 1504-1505. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.

9. Giovan Tommaso Malvito, *Eterno Padre*, part. della lunetta del *Sepolcro di Ettore Carafa conte di Ruvo*, 1511. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore, cappellone del Crocifisso (cappella del Presepe).

10. Tommaso Malvito, *San Gennaro*, part. del soffitto, 1497-1506. Napoli, Succorpo del Duomo.

11. Tommaso Malvito, *Sant'Aspreno*, part. del soffitto, 1497-1506. Napoli, Succorpo del Duomo.



12. Tommaso e Giovan Tommaso Malvito, *Lavamani*, part. del *Cristo benedicente tra due tritoni*. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore.

sia alcune parti d’analogo sapore classico del Succorpo del Duomo di Napoli.

Tutti questi confronti – io credo – convincono che il nostro lavamani sia stato prodotto per l’appunto nella bottega di Tommaso Malvito e al tempo in cui lo scultore lombardo, all’apice del suo successo, andava cedendo la direzione della sua organizzata bottega al figlio Giovan Tommaso, che l’avrebbe poi ereditata alla sua morte, attorno o poco dopo l’estate del 1508<sup>24</sup>. E i caratteri formali dei rilievi del lavamani, infatti, ben rappresentano, nel migliore dei modi, il passaggio dalla cultura e dai modi di Tommaso sino a tutti gli anni novanta del Quattrocento, segnati dall’esperienza della collaborazione a Marsiglia con Francesco Laurana (1479-1481) e poi – una volta immigrato a Napoli, dentro il 1484 – dagli incroci e le società cogli altri e più antichi scultori lombardi Francesco da Milano e Jacopo della Pila, alla cultura più moderna, in-

sieme lombarda e romana, degli anni del grande cantiere del Succorpo del Duomo, segnata dall’influenza in particolare di Andrea Bregno, dalla probabile collaborazione – proprio in quel cantiere – con altri scultori settentrionali di una più giovane generazione provenienti da Roma, dal citato ‘passaggio di consegne’ col figlio Giovan Tommaso e dall’arrivo infine a Napoli, nel 1507, di uno scultore ‘antiquario’ del calibro di Gian Cristoforo Romano<sup>25</sup>.

In quegli anni, nel corso del primo decennio del nuovo secolo, la bottega di Tommaso e Giovan Tommaso Malvito doveva d’altronde lavorare – come abbiamo visto – con straordinaria frequenza e continuità all’interno della chiesa di San Domenico Maggiore; ed in particolare il cantiere della cappella del conte di Ruvo Ettore Carafa, nel cappellone del Crocifisso e a pochi passi dalla sacrestia vecchia e nuova della chiesa, doveva impegnare a lungo prima l’uno e poi l’altro maestro in una decora-



13. Tommaso e Giovan Tommaso Malvito, *Lavamani*, part. di un tritone. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore.

14. Tommaso e Giovan Tommaso Malvito, *Lavamani*, particolare. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore.

15. Tommaso Malvito, *Sepolcro dell'arcivescovo Andrea de Cuncto*, part. del *San Matteo* nella lunetta, 1503-1505. Amalfi, Duomo.



zione – integrata com'è dal già citato *Presepe* ligneo del bergamasco Pietro Belverte e dagli affreschi dell'“allievo” spagnolo del Bramantino Pedro Fernández – che è forse l'esempio più alto, insieme al Succorpo del Duomo, della congiuntura artistica romano-lombarda a Napoli al passaggio tra il primo e il secondo decennio del secolo, appena prima che l'arrivo in città da Roma della *Madonna del pesce* di Raffaello e di pittori e scultori più moderni formati sull'esempio delle opere romane di Michelangelo o dello stesso Raffaello – come Cesare da Sesto, Pedro Machuca, Diego de Siloe o Bartolomé Ordóñez – spostasse ancora più avanti l'asticella di questo sviluppo e aprisse definitivamente al Sud la stagione della 'maniera moderna'.

Non stupisce dunque che i frati di San Domenico abbiano richiesto proprio in quegli anni e proprio alla stessa bottega dei Malvito la realizzazione per uno degli annessi alla loro sacrestia di un così sofisticato e monumentale arredo sacro, denso di contenuti biblici e al contempo felicemente capace però di guardare all'Antico. E occorre forse valutare con maggiore generosità, rispetto al giudizio severo di Valle e Minichini<sup>26</sup>, la loro scelta di duecento anni dopo di ammodernare e riutilizzare (e dunque in qualche modo



16. Tommaso Malvito e bottega, *Sediale di Lucrezia del Balzo*, particolare. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.

17. Tommaso e Giovan Tommaso Malvito, *Lavamani*, part. di un *Angelo con teschio*. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore.

di conservare) quello stesso arredo sacro, che ci consente oggi – al di là dei danni, le integrazioni e le modifiche – di riconoscere e di recuperare un tassello significativo di quel percorso, in atto anche a Napoli, che Gianni Romano felicemente definì, giusto quarant'anni fa, la via «verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello»<sup>27</sup>.



18. Tommaso e Giovan Tommaso Malvito, *Lavamani*, part. di una candelabra. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore.

19. Tommaso, Giovan Tommaso Malvito e bottega, *Candelabra*, part. dallo smembrato *Altare Miroballo*, 1505-1506.

Castellammare di Stabia, chiesa di Santa Maria di Loreto a Quisisana.  
20. Tommaso e Giovan Tommaso Malvito (con aggiunte dell'inizio del sec. XVIII), *Lavamani*, part. della base con marmi intarsiati e rilievo con simboli domenicani. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore.

Sono debitore al priore del convento di San Domenico Maggiore, Francesco Maria Ricci, e a Marco Casciello per aver rispettivamente permesso e realizzato le nuove riprese fotografiche del lavamani; a Fabio Speranza per aver condiviso con me alcune sue foto di altre sculture di Malvito; a Valerio Petrarca, Federico Rausa e Francesco Saracino per i suggerimenti e le indicazioni bibliografiche fornitemi.

<sup>1</sup> C. D'ENGENIO CARACCILO, *Napoli Sacra*, Napoli, O. Beltrano, 1623; P. SARNELLI, *Guida de' forestieri...*, Napoli, G. Roselli, 1685; C. CELANO, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri...*, I-X, Napoli, G. Raillard, 1692, ed. cons. Napoli 1970; D.A. PARRINO, *Napoli città nobilissima, antica, fedelissima...*, Napoli, Parrino, 1700.

<sup>2</sup> V.M. PERROTTA, *Descrizione storica della chiesa, e del monistero di S. Domenico Maggiore di Napoli*, Napoli, S. Giordano, 1828. Nemmeno nelle guide novecentesche e nella bibliografia recente sulla chiesa e sul complesso mi è riuscito di trovare menzione di questo importante manufatto (cfr. ad esempio, in ultimo, *La fabbrica di San Domenico Maggiore a Napoli. Storia e restauro*, a cura di O. FOGLIA, I. MAIETTA, Napoli 2016).

<sup>3</sup> R.M. VALLE, B. MINICHINI, *Descrizione storica, artistica, letteraria della chiesa, del convento e de' religiosi illustri di S. Domenico Maggiore di Napoli dal 1216 al 1854*, Napoli, stamperia del Vaglio, 1854, pp. 224-228; da cui sono tratte le citazioni.

<sup>4</sup> Ivi, in part. pp. 226-228.

<sup>5</sup> Ivi, in part. pp. 225, 227.

<sup>6</sup> G.B. CHIARINI, *Aggiunzioni*, in C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli...*, Napoli, stamperie Floriana, A. De Pasquale, N. Mencia, 1856-1860, ed. cons. Napoli 1970, II, p. 1065; G.A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, ed. cons. a cura di N. SPINOSA, Napoli 1985, pp. 143-144. Nella stessa edizione commentata del 1985 di Galante, a p. 156, nota 326, una laconica nota a cura di Flavia Ferrante («È opera del sec. XVI con rimaneggiamenti del sec. XIX») è forse l'unica menzione recente di quest'opera. Esiste anche una scheda di catalogazione OA/MIBAC del 1980, redatta da Fernanda Capobianco (15/00028032), che dice il manufatto di scuola napoletana della seconda metà del secolo XVI con rifazioni ottocentesche.

<sup>7</sup> R.M. VALLE, B. MINICHINI, *op. cit.*, pp. 226-228. È per altro vero che sirene e motivi acquatici compaiono talvolta anche su monumenti funerari; come ad esempio, per prendere un caso vicino sia sotto il profilo dell'ubicazione sia sotto quello della bottega responsabile, sul sepolcro di Ettore Carafa conte di Ruvo nel cappellone del Crocifisso in San Domenico Maggiore (sul quale cfr. *infra* e a nota 21).

<sup>8</sup> *Isaia*, 1,15-17: «Le vostre mani sono piene di sangue: lavatevi, purificatevi, allontanate le vostre cattive azioni dai miei occhi; cessate di fare il male, imparate a fare il bene, cercate la giustizia»; *Isaia* 52,11: «Partite, partite, uscite di là, non toccate niente di impuro, uscite di mezzo ad essa, purificatevi, voi che portate gli oggetti per il culto del Signore!». Cfr. *La Sacra Bibbia. Traduzione dei testi originali*, Roma 1965, pp. 785, 828.

<sup>9</sup> *Matteo*, 6,17: «Ma tu, quando digiuni, profumati il capo e lavati la faccia». Cfr. *La Sacra Bibbia*, cit., p. 1050.

<sup>10</sup> Cfr. per esempio quelli campani di San Lorenzo Maggiore e Sant'Anna dei Lombardi (o Monteoliveto) a Napoli, di San Giacomo Apostolo o dell'abbazia di San Michele a Procida, di San Salvatore e del palazzo vescovile di Massa Lubrense, di San Renato a Vico Equense, dell'Annunziata di Giugliano, dell'abbazia di Montevergine, di San Giacomo a Sarno, o, fuori dalla Campania, della chiesa dello Spirito Santo a Modena. Per l'accostamento «Lavamani, mundi estote» e «Memorare ergo novissima tua» nella tradizione domenicana cfr. H. CHALVET, *Theologus ecclesiastes...*, Tolosae, R. Bosc, 1653, ed. cons. Burdigale, G. de la Court, 1679, IX, pp. 696-697.

<sup>11</sup> *Ecclesiastico* (o *Libro del Siracide*), Cfr. *La Sacra Bibbia*, cit., pp. 739, 745, 749.

<sup>12</sup> R.M. VALLE, B. MINICHINI, *op. cit.*, pp. 225-227. Mentre tuttavia, come abbiamo visto, i «guasti» arrecati ai marmi «per adattarvi le chiavi donde scaturisce l'acqua» e le parti di «frontone curvilineo col capo superiore accartocciato» con al centro lo «scudo con l'arme de' Padri Predicatori» sono esplicitamente ricordati da Valle e Minichini come interventi settecenteschi, la «vasca ch'è di marmo pardiglio», i «piccoli lavori di tarsia» e l'«alto e largo basamento con zoccolo e cornice, e nel mezzo in un tondo di marmo bianco, ai cui lati sono rabeschi di marmi di varii colori, (...) di basso rilievo un sole tra fogliame» stranamente non lo sono. Sembra inoltre riscalpellata e di fattura settecentesca anche la testina in cui s'innesta la bocchetta principale del lavamani.

<sup>13</sup> G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli, fratelli Terres, 1788-1789, II, p. 23. Il corsivo è mio.

<sup>14</sup> Cfr. i documenti, fra il 1700 e il 1712, in *La fabbrica di San Domenico Maggiore*, cit., pp. 328-331; e in A. PINTO, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni*, parte 2.1, *Luoghi (Centro Antico)*, ed. aggiornata al 31.12.2020, in [www.indipendent.academia.edu/PintoAldo](http://www.indipendent.academia.edu/PintoAldo), consultato il 17.02.2021, pp. 2790-2795, col rimando alle segnature d'archivio e agli studi precedenti, in particolare di Vincenzo Rizzo e Mario Alberto Pavone.

<sup>15</sup> Cfr. *La fabbrica di San Domenico Maggiore*, cit., pp. 326, 328-331.

<sup>16</sup> Sull'opera e i documenti che ne comprovano la realizzazione da parte della bottega dei Malvito si veda in estrema sintesi G. FILANGIERI DI SATRIANO, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, Napoli 1883-1891, III, 1885, pp. 89-91, VI, 1891, pp. 475-476; A. MUÑOZ, *Studi sulla scultura napoletana del Rinascimento. I. Tommaso Malvito da Como e suo figlio Giovan Tommaso*, in «Bollettino d'arte», III, 1909, pp. 71, 95-96; R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano 1975-1977, II, pp. 147, 155; F. ABBATE, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992, pp. 58-59; F. SPERANZA, *La bottega di Tommaso Malvito e l'altare di Giovanni Miroballo a Castellammare di Stabia*, in «Studi di storia dell'arte», III, 1992, pp. 257-278 (con altra bibliografia); V. DA GAI, *Malvito (de Sumalvito)*, *Tommaso*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXVIII, Roma 2007, p. 366.

<sup>17</sup> Sui due sepolcri, entrambi spesso ricordati nelle guide antiche di Napoli – da P. DE STEFANO, *Descrizione de i luoghi sacri della città di Napoli*, Napoli, R. Amato, 1560, pp. 100r-101r, 112r-v, e C. D'ENGENIO CARACCILO, *op. cit.*, pp. 275, 508, sino a G.A. GALANTE, *op. cit.*, pp. 80, 96, nota 226, 142-143, 155, nota 300 – e sui documenti ad essi relativi cfr. almeno G. FILANGIERI DI SATRIANO, *op. cit.*, III, 1885, pp. 93-94; VI, 1891, p. 476; G. FRIZZONI, *Arte italiana del Rinascimento*, Milano 1891, p. 57; A. MUÑOZ, *op. cit.*, pp. 90-93; O. MORISANI, *Saggi sulla scultura napoletana del Cinquecento*, Napoli 1941, pp. 728-731; R. CAUSA, in *Sculture lignee nella Campania*, cat. mostra, Napoli 1950, a cura di F. BOLOGNA, R. CAUSA, Napoli 1950, pp. 120-121; R. PANE, *op. cit.*, pp. 154-156; F. ABBATE, *La scultura*, cit., pp. 36-40, 57 e *passim*; V. DA GAI, *op. cit.*, pp. 365-366.

<sup>18</sup> Sul quale cfr. almeno M. CAMERA, *Istoria della città e costiera d'Amalfi*, Napoli, stamperia del Fibreno, 1836, pp. 263-264; IDEM, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi*, I, Salerno 1876, p. 649; R. CAUSA, in *Sculture lignee*, cit., pp. 120-121; F. ABBATE, *La scultura*, cit., p. 44.

<sup>19</sup> Su questo ambiente, da sempre celebrato dalle fonti e ormai molto studiato, il cui completamento occorre però ritardare di circa due o tre anni, cfr. almeno B. SICULO, *Ad honore divi Januarij martiris gloriosissimi Neapolitane urbis singularis defensoris et patroni Tractatus*, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, ms. Branc. V.A.12, ca. 1503-1505; P. SUMMONTE, *Lettera a Marcantonio Michiel*, 20 marzo 1524, in F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925, p. 167; B. DI FALCO, *Descrizione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli, G.P. Suganappo, 1549, ed. cons. a cura di T. TOSCANO, Napoli 1992, p. 147; P. DE STEFANO, *op. cit.*, pp. 7v-9r; C. D'ENGENIO CARACCILO, *op.cit.*, pp. 5-6;

G.C. CAPACCIO, *Il Forastiero*, Napoli, G.D. Roncagliolo, 1630 (stampigliato 1634), p. 868; C. TUTINI, *Memorie della vita, miracoli e culto di San Gennario Martire*, Napoli, O. Beltrano, 1633, pp. 109-111; B. CHIOCCARELLI, *Antistitium praeclarissimae Neapolitanae Ecclesiae catalogus*, Neapoli, F. Savio, a spese di A. Porrino, 1643, p. 296; A. CARACCIOLLO, *De Sacris Ecclesiae Neapolitanae Monumentis Liber Singularis*, Neapoli, O. Beltrano, 1645, p. 271; C. DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli sacra del D'Engenio*, Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. X.B.20, ca. 1666-1668, f. 17v, ed. cons. a cura di F. ACETO, I, Napoli 1977, pp. 49-50; G.B. PACICHELLI, *Memorie de' viaggi per l'Europa Cristiana*, Napoli, Regia Stampa, G. Raillard, 1685, IV, p. 57; P. SARNELLI, *Guida de' Forestieri curiosi di vedere, e d'intendere le cose più notabili della Regal Città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli, A. Bulifon, 1685, ed. cons. Napoli 1697, p. 69; C. CELANO, *op. cit.*, pp. 198-200; D.A. PARRINO, *Nuova Guida de' forestieri*, ed. cons. Napoli, Parrino, 1714, p. 298; A.S. MAZZOCCHI, *Dissertatio historica de Cathedralis Ecclesiae Neapolitanae semper unicae variis diverso tempore vicibus*, Neapoli, N. de Bonis, 1751, p. 62; *Giuliano Passero cittadino napoletano o sia Prima pubblicazione in istampa, che delle Storie in forma di Giornali, le quali sotto nome di questo Autore sinora erano andate manoscritte, ora si fa a sue proprie spese da Vincenzo Maria Altobelli*, Napoli, V. Orfino, 1785, pp. 117-118; G. SIGISMONDO, *op. cit.*, pp. 11-12; G.M. GALANTI, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Napoli, Soci del Gabinetto Letterario, 1792, p. 109; D. ROMANELLI, *Napoli antica e moderna*, Napoli, A. Trani, 1815, p. 57; F. MARZULLO, *Guida del Forestiere per le cose più rimarchevoli della città di Napoli*, Napoli, S. Giordano, 1823, p. 162; S. D'ALOE, *Tesoro lapidario napoletano*, Napoli, Stamperia reale, 1835-1838, I, p. 29; L. CATALANI, *Discorso sui monumenti patrii*, Napoli, Stabilimento tipografico dell'Aquila, 1842, p. 56; IDEM, *Le Chiese di Napoli*, Napoli, Tipografia fu Migliaccio, 1845-1853, I, pp. 17-18; J. BURCKHARDT, *Der Cicerone*, Basel, Schweighauser'sche verlagsbuchhandlung, 1855, ed. it. cons. Firenze 1952, pp. 269-270; G.B. CHIARINI, *op. cit.*, pp. 350-353; G.A. GALANTE, *op. cit.*, pp. 18-19; G. FRIZZONI, *Napoli ne' suoi rapporti coll'arte del Rinascimento*, in «Archivio Storico Italiano», IV s., II, 1878, p. 66; IDEM, *Arte italiana*, cit., p. 57; A. MIOLA, *Il Soccorpo di San Gennaro descritto da un frate del quattrocento*, in «Napoli nobilissima», VI, 1897, pp. 161-188; C. VON FABRICZY, *Tommaso Malvito und die Krypta des Domes zu Neapel*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXI, 1898, pp. 411-412; A. MARESCA DI SERRACAPRIOLA, *Battenti e decorazione marmorea di antiche porte esistenti in Napoli*, in «Napoli nobilissima», IX, 1900, pp. 84-85; A. MUÑOZ, *op. cit.*, pp. 55-73, 83-101; R. CAUSA, in *Sculture lignee*, cit., p. 121; O. MORISANI, *Considerazioni sui Malvito da Como*, in *Arte ed artisti dei laghi lombardi*, Como 1959, pp. 265-274; H.R. LEPIEN, *Die Neapolitanische Skulptur des späteren Quattrocento*, Tübingen 1960, pp. 157-265; G. BORRELLI, *Un gruppo di maestri scultori nella cappella del Succorpo di San Gennaro*, in «Asprenas», 1964, pp. 182-192; F. STRAZZULLO, *Il card. Oliviero Carafa mecenate del Rinascimento*, estratto dagli «Atti dell'Accademia Pontaniana», n.s., XIV, 1965, pp. 3-24; IDEM, *La cappella Carafa nel Duomo di Napoli in un poemetto del primo Cinquecento*, in «Napoli nobilissima», III s., V, 1966, pp. 66-70; A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Roma-Bari 1969, pp. 473, 477, 479, 826-827, nota 10; R. DI STEFANO, *Tommaso Malvito architetto: struttura e forma nel Succorpo del Duomo di Napoli*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, Napoli 1969-1971, II, pp. 275-288; IDEM, *Restauro e scoperte nel duomo di Napoli*, in «Napoli nobilissima», III s., X, 1971, I-II, pp. 35-67; IDEM, *La cattedrale di Napoli*, Napoli 1974, pp. 202-204, 212-213, note 12-13; O. MORISANI, *La scultura del Cinquecento a Napoli*, in *Storia di Napoli*, V.2, Napoli-Cava dei Tirreni 1972, pp. 728-734; F. ABBATE, *La scultura del Quattrocento*, in *Storia di Napoli*, IV.1, Napoli-Cava dei Tirreni 1974, pp. 473-474; R. PANE, *op. cit.*, II, pp. 103-116; F. ABBATE, *Le sculture del "Succorpo" di San Gennaro e i rapporti Napoli-Roma tra Quattro e Cinquecento*, in «Bollettino d'arte», 1981, 11, pp. 89-108; C. STRINATI, in *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, cat. mostra, Napoli-Roma 1983, a cura di A. VEZZOSI, Firenze 1983, pp. 226-228; D.

AMBRASI, R. CALVINO, A. CASERTA, N. CIAVOLINO, *San Gennaro Vescovo e martire. Memorie letterarie e monumentali*, estratto da «Nuova Stagione», 1982; D. NORMAN, *The Succorpo in the Cathedral of Naples: Empress of all Chapels*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XLIX, 1986, pp. 323-355; F. STRAZZULLO, *Restauro del Duomo di Napoli tra '400 e '800*, Napoli 1991, p. 130; F. SPERANZA, *op. cit.*, pp. 257, 263-264, note 1-2 (con altra bibliografia); F. ABBATE, *La scultura napoletana*, cit., pp. 33-66; F. NEGRI ARNOLDI, *La scultura del Quattrocento e del Cinquecento*, in *Storia e Civiltà della Campania. Il Rinascimento e l'Età Barocca*, a cura di G. PUGLIESE CARRATELLI, Napoli 1993, pp. 150, 175, note 40-41; F. NEGRI ARNOLDI, *La scultura del Quattrocento*, Torino 1994, pp. 146, 158-159, nota 40, 295; P. LEONE DE CASTRIS, in *San Gennaro tra Fede Arte e Mito*, cat. mostra, Napoli 1997-1998, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Pozzuoli 1997, p. 51 e passim; F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Sud angioino e aragonese*, Roma 1998, pp. 201-203; IDEM, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, Roma 2001, pp. 43-44; Y. ASCHER, *Tommaso Malvito and Neapolitan Tomb Design of the Early Cinquecento*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXIII, 2000, pp. 126-127; M.I. CATALANO, in *L'annuncio della sibilla. Dalla Cona dei Lanii della chiesa di Sant'Eligio al Mercato: prologo per un restauro*, cat. mostra, Napoli 2001, a cura di M.I. CATALANO, Napoli 2001, p. 19; D. DEL PESCO, *Oliviero Carafa e il Succorpo di San Gennaro nel Duomo di Napoli*, in *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, a cura di F.P. DI TEODORO, Urbino 2001, p. 172 e figg. 32-33; R.V. SCHOFIELD, *Bramante e un Rinascimento locale all'antica*, ivi, pp. 47-81; D.M. PAGANO, *Tra l'antico e il nuovo: la fortuna del Succorpo*, in *Duomo di Napoli. Restauro della cripta di San Gennaro*, Bari 2001, pp. 7-46; F. CAGLIOTI, *La scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento*, in *Storia della Calabria nel Rinascimento. Le arti nella storia*, Roma 2002, pp. 1019-1020; M. CERIANA, AA.VV., *Donato Bramante, ricerche, proposte, riletture*, a cura di Francesco P. Di Teodoro, recensione, in «Annali di Architettura», XIV, 2002, pp. 295-296; IDEM, *Materia e ornamento dello Studio dei marmi, in Este a Ferrara. Il Camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, cat. mostra, Ferrara 2004, a cura di M. CERIANA, Milano 2004, p. 12; R. NALDI, *Andrea Ferrucci. Marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Napoli 2002, p. 62, nota 39; A. DRESZEN, *Oliviero Carafa committente "all'antica" nel Succorpo del Duomo di Napoli*, in «Römische Historische Mitteilungen», XLVI, 2004, pp. 165-200; F. CAGLIOTI, *Due "Virtù" marmoree del primo Cinquecento napoletane emigrate a Lawrence, Kansas: i Carafa di Santa Severina e lo scultore Cesare Quaranta per San Domenico Maggiore*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVIII, 2004 [2005], pp. 333-358; D. DEL PESCO, *Oliviero Carafa ed il programma iconografico del Succorpo di San Gennaro nel Duomo di Napoli*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. ABBATE, Napoli 2006, I, pp. 203-222; V. DA GAI, *op. cit.*, p. 366; B. DE DIVITIIS, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia 2007, pp. 170-181; P. LEONE DE CASTRIS, *Studi su Gian Cristoforo Romano*, Napoli 2010, pp. 111-140; C. MALICE, *Abitare il miracolo: il cardinale, il santo e l'antico. Spunti per una (ri)lettura del Succorpo di San Gennaro*, in «Zeusi», I, 2015, 2, pp. 17-28.

<sup>20</sup> Su cui cfr. almeno G.A. GALANTE, *op. cit.*, pp. 31, 42, nota 89; G. FILANGIERI DI SARIANO, *op. cit.*, III, 1885, pp. 88-89, VI, 1891, p. 475; A. MUÑOZ, *op. cit.*, pp. 69, 93-95, 101, documento n. 7; R. PANE, *op. cit.*, pp. 146-147, 154, 171, nota 8; Y. ASCHER, *op. cit.*, p. 125; V. DA GAI, *op. cit.*, p. 366.

<sup>21</sup> Sui quali cfr. almeno P. DE STEFANO, *op. cit.*, pp. 34r-v, 110r-v, 114r-v; C. D'ENGENIO CARACCIOLLO, *op. cit.*, pp. 277, 295; V.M. PERROTTA, *op. cit.*, p. 17; G.A. GALANTE, *op. cit.*, pp. 140, 143, 154, nota 226, 156, note 308-311; R. PANE, *op. cit.*, pp. 160-161, 173, nota 43 (che però li riferiva, sulla base di un fraintendimento delle fonti, allo scultore senese Bernardino del Moro); Y. ASCHER, *op. cit.*, pp. 111-130 (con più ampia bibliografia); V. DA GAI, *op. cit.*, pp. 366-367; P. LEONE DE CASTRIS, *Roma, Napoli, la Spagna. Note sulla cappellina di Caterina Pignatelli e l'attività na-*

poletana di Diego de Silóe, in «Napoli nobilissima», VII s., I, 2015, II-III, pp. 15, 28, nota 27 (con altra bibliografia).

<sup>22</sup> Sull'altare di San Giovanni a Carbonara cfr. almeno P. DE STEFANO, *op. cit.*, p. 156v; C. D'ENGENIO CARACCILOLO, *op. cit.*, p. 158; G. FILANGIERI DI SATRANO, *op. cit.*, VI, 1891, p. 475; A. MUÑOZ, *op. cit.*, pp. 69, 89-90, 100-101, documento n. 6; V. DA GAI, *op. cit.*, p. 366. Sui sarcofagi classici con *thiasos* marino, almeno due dei quali, nell'atrio del Duomo di Salerno e nel Museo Campano di Capua, proveniente da Aversa, verosimilmente noti a Malvito, vedi almeno A. RUMPE, *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs [Die Antiken Sarkophagreliefs, V.1]*, Berlin 1939, pp. 7, n. 17, 21, n. 58, tavv. 5-6, 20; M. PAOLETTI, *Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese*, in *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, atti del convegno, Pisa 1982, a cura di B. ANDREAE, S. SETTIS, Marburg-Lahn 1984, pp. 237-239, fig. 12; H. HERDEJÜRGEN, *Die dekorativen römischen Sarkophage. Stadtrömischen und italische Girlandensarkophage. 1. Die Sarkophage des ersten und zweiten Jahrhunderts [Die Antiken Sarkophagreliefs, VI.2-1]*, Berlin 1996, pp. 167-168, n. 164, tav. 108.2.

<sup>23</sup> Sulla quale cappella mi limito a rinviare a G. FILANGIERI DI SATRANO, *op. cit.*, III, 1885, pp. 585-589, documento n. XII; R. NALDI, *Un'ipotesi per l'affresco di Pedro Fernandez in San Domenico Maggiore a Napoli*, in «Prospettiva», 42, 1985, pp. 58-61 (con altra bibliografia); B. DE DIVITIIS, *op. cit.*, p. 157.

<sup>24</sup> Per il testamento di Tommaso Malvito (2 luglio 1508; Archivio Storico della Santa Casa dell'Annunziata, Napoli, Notamenti A, f. 181) cfr. G.B. D'ADDOSIO, *Origine, vicende storiche e progressi della Real Santa Casa dell'Annunziata di Napoli*, Napoli 1883, p. 65; G. FILANGIERI DI SATRANO, *op. cit.*, III, 1885, pp. 97-99. Dopo questa data non si conoscono altri documenti relativi all'artista, verosimilmente morto poco dopo. Sulle circostanze che emergono da questo atto, i rapporti economici in corso con la chiesa e Casa dell'Annunziata in Napoli e con l'intagliatore Pietro Belverte – che nel 1507 aveva fra l'altro realizzato il *Presepe* della cappella di Ettore Carafa in San Domenico i cui marmi venivano intanto realizzati dapprima da Tommaso e poi da Giovan Tommaso Malvito –, il ruolo soprattutto di unico erede e continuatore del figlio

Giovan Tommaso e la nascita a Napoli di quest'ultimo artista, probabilmente nel corso dei tardi anni ottanta del Quattrocento, si veda, oltre agli studi di Muñoz, Pane, Speranza citati alle note precedenti, in particolare la tesi di laurea di F. SPERANZA, *Giovan Tommaso Malvito a Napoli: dalla cultura dei lombardi all'esperienza dei "doi spagnoli" (1500-1530)*, Università degli Studi di Napoli, a.a. 1990-1991, relatore prof. P. SANTUCCI, pp. 94-99, 359-361.

<sup>25</sup> Per la formazione e la cultura di Tommaso Malvito mi permetto di rinviare per semplicità agli studi in particolare di Muñoz, Causa, Pane, Abbate, Speranza qui citati nelle note precedenti. Per la trasformazione del linguaggio della bottega dei Malvito nel corso del primo decennio del Cinquecento e dei lavori nel Succorpo del Duomo, al tempo del passaggio di testimone col figlio Giovan Tommaso e a fronte dell'importante soggiorno a Napoli di Gian Cristoforo Romano, rimando in aggiunta alla bibliografia qui citata a nota 20, e in particolare a P. LEONE DE CASTRIS, *Studi*, cit., pp. 111-140.

<sup>26</sup> Vedi qui alle pp. 31-32 e alle note 3 e 12.

<sup>27</sup> Ci si riferisce qui al titolo del bel saggio sulla *Storia dell'arte* Einaudi del grande studioso torinese recentemente scomparso, che colloqui l'occasione per ricordare con affetto (G. ROMANO, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*, a cura di G. PREVITALI, F. ZERI, 6.1, Torino 1981, pp. 3-85). Non mi sembra del tutto casuale, infatti, che proprio la chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli, secondo quanto attesta già la lettera del Summonte (*op. cit.*, p. 164), ospitasse per l'appunto – oltre che i marmi di Tommaso Malvito o di Jacopo della Pila da un lato, e di Romolo Balsimelli, Andrea Ferrucci, Cesare Quaranta, Diego de Siloe, Giovan Giacomo da Brescia, Giovan Tommaso Malvito o Giovanni da Nola dall'altro – l'unico dipinto pervenuto in città di Mantegna, il perduto *Cristo morto* (su cui cfr. in sintesi F. BOLOGNA, *Ricordi di un 'Cristo morto' del Mantegna*, in «Paragone», VII, 1956, 75, pp. 56-61), e insieme l'unico dipinto pervenuto in città di Raffaello, e cioè la citata *Madonna del pesce* oggi al Prado (su cui cfr. in sintesi J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings*, II, Münster-Landshut 2005, pp. 117-123, n. 54, con bibliografia).

---

#### ABSTRACT

#### *A Wash-Basin in San Domenico Maggiore in Naples by Tommaso Malvito and his Studio*

In an area connected to the sacresty of San Domenico Maggiore's basilica in Naples an important marble wash-basin is preserved that has been overlooked in studies on southern Italian sculpture of the Renaissance and is seldom mentioned in local guide books. Described as a «lovely monument», composed of 16th-century marbles which were «part of an ancient sepulcher [...], later] used as a wash-basin», the present essay, on the contrary, links the vast marine repertoire of dolphins, crabs, sea-shells, sirens, and tritons and the passages in the bas-reliefs quoted from Isaiah and the gospel of St. Matthew to the original use of the monument as a wash-basin. The baroque transformations and integrations of the monument are probably due to documented interventions by the architect Giovan Battista Nauclerio in and around the sacresty between 1702 and 1712. Finally, the elegant and classical Renaissance reliefs on the wash-basin can be attributed to the first decade of the 16th century and specifically to the studio of the Lombardy sculptor Tommaso Malvito, thanks to comparison with the marbles in the Succorpo of the Duomo (1497-1506), the del Balzo (1500) and Recco (1504) altars in the church of San Giovanni a Carbonara, the Miroballo chapel in San Francesco's church in Castellammare (1505-1506), and the sepulchers of Mariano d'Alagno and of Bernardino and Ettore Carafa also in San Domenico Maggiore (1505-1511).



1. Bartolomeo  
Lauro  
Sua mano  
fuo in mo  
clau no

1. Geronimo D'Auria, *Progetto per il monumento funebre di Antonio Lauro vescovo di Castellamare*, 1584. Napoli, Archivio di Stato.

# Un disegno di Geronimo D'Auria per il monumento funebre di Antonio Lauro vescovo di Castellammare di Stabia. Influenze toscane e lombarde nella scultura napoletana dell'ultimo Cinquecento

Alessandro Grandolfo

Il rinvenimento presso l'Archivio di Stato di Napoli di un disegno di progetto allegato al contratto per il monumento funebre del vescovo Antonio Lauro in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli getta luce sugli orientamenti culturali di Geronimo D'Auria (doc. 1566 – †1623), artista campione delle predilezioni della nobiltà campana negli anni di passaggio tra la morte di Annibale Caccavello (†1570) e di Giovan Domenico D'Auria (†1571) e l'affermazione dei toscani Michelangelo Naccherino e Pietro Bernini tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo (fig. 1)<sup>1</sup>.

Il rogito del 23 maggio 1584 riporta la convenzione tra i fratelli Bartolomeo e Carlo Lauro, nipoti del dedicatario della tomba, e il D'Auria per «una sepoltura di marmo novo gentile de Carrara con li porfidi, per adergersi et affigersi in la propria cappella de' detti signori fratelli, costrutta dentro detta ecclesia di Santa Maria dela Gratia». Il prezzo pattuito ammonta a «docati tricentocinquanta»<sup>2</sup>. Segue una rettifica degli accordi iniziali, datata 6 maggio 1585. Il documento specifica che «lo dicto magnifico Geronimo *non* habia da fare il lavoro sistente nella infrascritta sepultura per detto Geronimo promessa de fare, per quanto tene dal piano della cascia di detta sepultura ad alto, secondo il desegno che si conserva per me predicto notaro; etiam in loco et in escambio di dicto lavoro fare un altro lavoro iuxta il novo desegno fatto, quale si conserva in potere di detto Geronimo». Il committente Bartolomeo Lauro si impegna al pagamento di una somma aggiuntiva «per comprare la preta di marmo per li pottini et arme», e dispone allo scultore di «remove la cappella vecchia fatta per il quondam magnifico Jacovo Lauro in detta ecclesia di Santa Maria dela Gratia»<sup>3</sup>. Infine, un pagamento del committente allo scultore «a complimento dell'opera

d'una sepultura che li ha fatta nell'ecclesia di Santa Maria della Gratia Maggiore» attesta il saldo e la consegna del monumento funebre il 14 agosto 1586<sup>4</sup>.

Il disegno a penna nera e acquerello, firmato congiuntamente a margine «Io Bartholomeo Lauro/ Propria mano Geronimo Dauria», corrisponde al progetto del 1584. Il foglio raffigura una sepoltura parietale a sviluppo verticale, impostata su un basamento tripartito. Nella sezione intermedia sono sistemati il sarcofago e lo scudo gentilizio; un rilievo marmoreo, omesso del tutto nel passaggio alla versione finale della tomba, ricorda lo *status* del dedicatario attraverso gli attributi prelatizi, ovvero la mitria vescovile, il pastorale e un turibolo. Il registro superiore descrive una nicchia compresa tra lesene, affiancata all'esterno da due triangoli con inserti di porfido (?), e coronata da un timpano spezzato con volute ricurve; le lesene furono successivamente sostituite da colonne, e i triangoli da grifi acefali. Nei lati alti dell'edicola sono inoltre rappresentate due protomi, l'una di aspetto muliebre a mezzo busto e l'altra di sembianze leonine: il committente avrebbe scelto la soluzione più congeniale. I numerosi inserti di porfido nei quattro angoli della *tabula* epigrafica, tra i piedi dell'urna, ai lati del rilievo centrale, e nei due triangoli marmorei ai lati dell'edicola, avrebbero dotato il monumento di una vivida policromia. Il loro impiego, previsto dal contratto del 1584, fu tuttavia accantonato nel passaggio all'edizione in marmo nel 1585 (fig. 2)<sup>5</sup>.

La tipologia sepolcrale attestata dallo studio Lauro, ovvero un monumento parietale a registri impilati con l'edicola trabeata, la nicchia unica e le estensioni triangolari, non ha precedenti nel contesto della scultura napoletana del Cinquecento. Di contro a quanto ci si aspetterebbe da



2. Geronimo D'Auria, *Monumento funebre di Antonio Lauro vescovo di Castellamare*, 1585-1586. Napoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, Cappella Como-Lauro.

un artista fortemente radicato nel territorio locale, quale fu certamente il D'Auria, l'indagine sui modelli rivela un'ispirazione aggiornata su tendenze *extra-regnicole*.

Di particolare interesse è il filo che conduce al repertorio di invenzioni dello scultore e architetto toscano Giovan Antonio Dosio, autore di un gruppo di studi per sepolture di committenza privata che mostrano affinità notevoli con il progetto auriesco delle Grazie.

Il disegno 3148*r* del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi per il monumento funebre di Giovanni di Ottone Niccolini in San Gregorio al Celio a Roma, ideato dal Dosio durante i lavori di allestimento della Cappella Niccolini in Santa Croce a Firenze (1581-1590 circa, fig. 3)<sup>6</sup>, illustra

un tipo di tomba con basamento tripartito poggiante su gradini scanalati, due lesene ai lati dell'edicola, due mensole a ricciolo a sostegno della trabeazione – un vero e proprio 'marchio di fabbrica' di Dosio, più volte esplorato in alcuni studi di portali<sup>7</sup> – il timpano stonato, che Geronimo rompe al centro in due volute ripiegate all'interno, e l'estensione scenografica della parete marmorea per mezzo di triangolature marmoree. La traduzione marmorea del monumento Niccolini (1590), derivata dalla variante di studio 3148*v* degli Uffizi (fig. 4), impiega dei marmi rossi nei triangoli laterali, similmente al disegno dell'Archivio di Stato di Napoli (fig. 5)<sup>8</sup>.

Il foglio 4008A degli Uffizi (fig. 7), invece, evidenzia alcune analogie con la versione finale della tomba del vescovo Lauro. Queste includono il triplice tema della nicchia affiancata da colonne, del basamento tripartito su cui siede il sarcofago, e del *pendant* di urne cinerarie giustapposte alla sezione centrale, che Geronimo varia in forma di grifi acefali a zampa unica<sup>9</sup>. Sono degni di nota anche i parallelismi sintattici con la monumentale sepoltura di Antonio Altoviti ai Santi Apostoli di Firenze, di Dosio (1582-1583), la quale presenta un'edicola con la nicchia, la trabeazione sorretta da due mensole a ricciolo, e due estensioni triangolari in marmo rosso<sup>10</sup>.

Nel monumento funebre dedicato a Giulio e Ascanio Mozzagrugno nella Cattedrale di Lucera (1605), infine, rileviamo l'applicazione di alcune idee anticipate dal progetto auriesco circa tre decenni prima (fig. 9). La sepoltura pugliese condivide l'idea del basamento tripartito a gradini scanalati e della sezione centrale dell'edicola affiancata da lesene, nella quale è sistemata la tavola marmorea della *Vergine col Bambino* in luogo della nicchia, nonché la raffigurazione di due acroteri di forma sferoidale sovrapposti al timpano, e di due triangoli cromati in rosso antico giustapposti all'edicola al centro, rialzati nella circostanza per lasciar posto ai busti dei gemelli Mozzagrugno<sup>11</sup>. Tuttavia, i partiti architettonici e decorativi del sepolcro lucerino e la loro organizzazione sintattica sono propri del vocabolario del Dosio, a cui è stato attribuito il progetto<sup>12</sup>, e derivano in parte dal modello Niccolini al Celio, in parte dal repertorio della Cappella delle Reliquie o dei Corpi Santi nella Santissima Annunziata a Napoli, alla quale l'architetto lavorò nel 1598.



3. Giovan Antonio Dosio, *Progetto per il monumento funebre dell'arcivescovo Giovanni di Ottone Niccolini*, 1582-1590 circa. Firenze, Gabinetto degli Disegni e delle Stampe degli Uffizi, 3148Ar.  
 4. Giovan Antonio Dosio, *Progetto per il monumento funebre dell'arcivescovo Giovanni di Ottone Niccolini*, 1582-1590 circa. Firenze, Gabinetto degli Disegni e delle Stampe degli Uffizi, 3148Av.

5. Giovan Antonio Dosio, *Monumento funebre dell'arcivescovo Giovanni di Ottone Niccolini*, 1590 circa. Roma, chiesa di San Gregorio al Celio.  
 6. Giovan Antonio Dosio e aiuti (attr.), *Monumento funebre di Francesco Maria Bagascia* (†1562). Roma, chiesa di San Gregorio al Celio.



7. Giovan Antonio Dosio, *Progetto per un monumento funebre (romano?)*. Firenze, Gabinetto degli Disegni e delle Stampe degli Uffizi, 4008A.



8. Cristoforo Monterosso, Vincenzo di Prata, *Monumento funebre dell'arcivescovo Annibale Di Capua*, 1588. Napoli, Duomo.

Il disegno per il monumento funebre del Vescovo di Castellammare, imbevuto di cultura dosiana *ante litteram* (l'architetto si trasferì a Napoli nel 1590, circa un lustro dopo la commissione delle Grazie a Caponapoli)<sup>13</sup>, si colloca pertanto tra la variante di progetto 3148Ar degli Uffizi per la sepoltura Niccolini al Celio e la tomba dei Mozzagugno a Lucera, e costituisce una precoce testimonianza della diffusione delle invenzioni del toscano nel Regno di Napoli nel penultimo decennio del XVI secolo.

Peraltro, le analogie che avvicinano il monumento funebre di Antonio Lauro ai modelli dosiani non possono considerarsi proprie di un episodio estemporaneo nel percorso artistico del D'Auria. L'originalissima impagi-

nazione del sepolcro di Giovan Battista Capece Minutolo nel Duomo di Napoli (1586-1590, fig. 10), concepito come un'edicola trabeata affiancata da altissime colonne monolitiche in giallo antico con capitelli dorici, avente funzione simbolica di porta d'accesso laterale al prezioso sacello trecentesco dei Minutolo, rinvia ad alcuni studi dell'architetto toscano per portali, come quello di Sant'Apollonia a Firenze (1566-1572, fig. 11)<sup>14</sup>.

Anche il progetto per il monumento funebre dei Mastrogiudice di San Mango in Santa Maria di Monteoliveto, del D'Auria (1580-1595 circa), potrebbe essere stato filtrato da fonti dosiane. L'impostazione parietale a sezione tripartita con al centro l'effigie stante del milite Annibale

Mastrogiudice, e ai lati i *demigisants* su sarcofagi di Vincenzo e Sergio Mastrogiudice, deriva finanche nei dettagli architettonici da un'idea del Buonarroti per le tombe medicee di San Lorenzo, a noi nota attraverso alcune copie dei seguaci<sup>15</sup>; una di queste riproduzioni, intitolata «questo è ritratto da Michelangiolo Buona Rota», spetta proprio alla mano di Giovan Antonio Dosio<sup>16</sup>.

Non è semplice stabilire attraverso quali canali Geronimo D'Auria ebbe accesso in anticipo al repertorio dell'architetto di San Gimignano, il cui trasferimento a Napoli, come si è detto, risale al 1590. L'incrocio tra fonti e documenti, tuttavia, suggerisce l'ipotesi di un incontro precedente a quella data.

Dopo un lungo periodo di formazione a Roma, cui fece seguito un breve soggiorno a Firenze per la costruzione della cappella di Niccolò Gaddi in Santa Maria Novella<sup>17</sup>, Dosio rientrò nell'Urbe verso il 1578 e vi si trattenne con una certa continuità fino a tutto il 1582<sup>18</sup>. Nei quattro anni di permanenza nella capitale dello Stato Pontificio, l'architetto diresse i lavori per la Cappella Contarelli e per la tribuna della chiesa di San Luigi dei Francesi (1578-1581)<sup>19</sup>, progettò il sacello di Giovan Battista Altoviti alla Trinità dei Monti (1579-1582 circa)<sup>20</sup> e disegnò l'altare della Santa Croce nella chiesa della Santissima Trinità a Viterbo, della famiglia Nini (1580-1581)<sup>21</sup>. Dalla metà del settembre 1580 al febbraio 1581 svolse inoltre l'incarico di *praefectus fabricae* e di consulente per la decorazione delle cappelle in Santa Maria alla Vallicella per conto della Congregazione Oratoriana<sup>22</sup>, e partecipò stabilmente alle riunioni della Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta dei Virtuosi al Pantheon<sup>23</sup>.

Una testimonianza dell'erudito Giulio Cesare Capaccio, recentemente recuperata da Letizia Gaeta, induce a credere che anche Geronimo D'Auria fosse attivo a Roma negli stessi anni<sup>24</sup>. Alcune lettere «All'Auria», pubblicate nel *Secretario* (1589), attestano infatti i sopralluoghi che i due amici solevano fare insieme qualche anno prima tra le rovine antiche della città papale, dove lo scultore attendeva anche all'attività di 'restauratore' di marmi antichi, secondo una pratica consueta per l'epoca. L'espressione capaccese «foste geometra, ora siete statuario» sottolinea le competenze di progetto dell'artista, adesso comprovate anche dal disegno per la sepoltura del Vescovo di Castellammare<sup>25</sup>.



9. Giovan Antonio Dosio (attr.), Pietro Bernini (attr.), Francesco Cassano (attr.), *Monumento funebre di Giulio e Ascanio Mozzagrugno*, 1605. Lucera, Cattedrale.

La rilettura dell'attività documentata del D'Auria consente tuttavia di circoscrivere per via indiretta più precisi limiti cronologici a quei soggiorni. Tra l'ottavo e il nono decennio del Cinquecento, infatti, Geronimo si rese protagonista di ritardi eccezionali e poco giustificabili nei confronti della committenza partenopea. Sappiamo, ad esempio, che la decorazione marmorea della Cappella Turbolo in Santa Maria la Nova, allogatagli nel 1574, non fu ultimata prima del 1582-1583<sup>26</sup>; le sepolture di Fabrizio Brancaccio e dei coniugi Ferdinando Brancaccio e Giovanna De Scorciatis per l'altare maggiore di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, convenute nel 1577, erano ancora in lavorazione nel 1583<sup>27</sup>; quella di Carlo Turco e Carlo minore Cicinelli in San Lorenzo Maggiore, presa in carico verso il 1580, attese quasi tre lustri fino alla consegna<sup>28</sup>. Vale la pena di ricorda-



10. Geronimo D'Auria, *Monumento funebre di Giovan Battista Capece Minutolo*, 1586-1590. Napoli, Duomo.

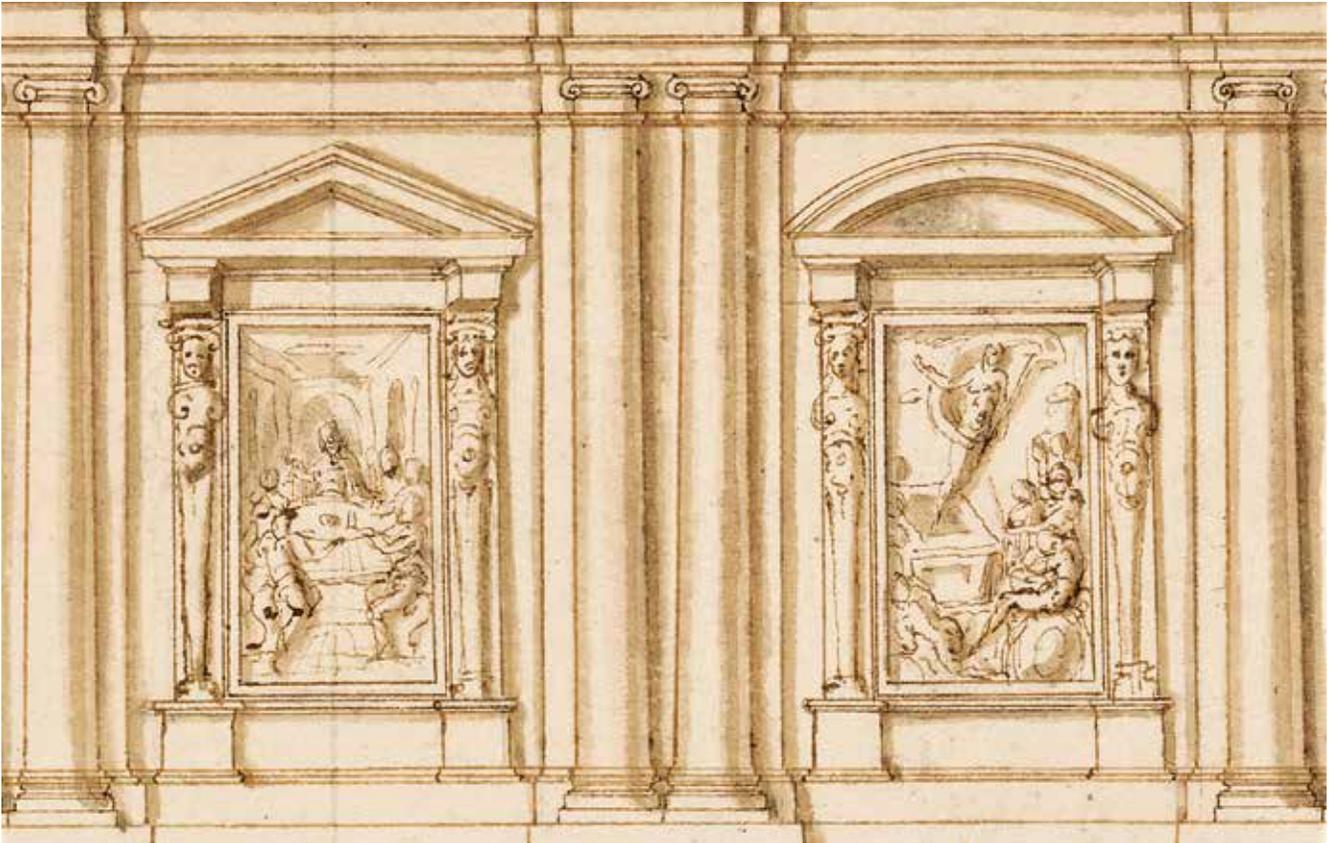


11. Giovan Antonio Dosio, *Studio di portale (Sant'Apollonia a Firenze)*, 1588. New York, Metropolitan Museum of Art.

re, infine, che nel marzo del 1578 Geronimo, in piena emergenza di ritardi, si trovò costretto ad associare alla bottega il marmoraro Salvatore Caccavello, al quale girò per intero il completamento di un gruppo di opere a lui stesso assegnate nel marzo del 1577 dai governatori della Santa Casa dell'Annunziata. Questi lavori furono ultimati verso il 1580<sup>29</sup>. Mentre la gestione contemporanea di molteplici cantieri postula un inevitabile allungamento dei tempi di consegna, i ritardi accumulati dal D'Auria in quegli anni suonano anomali. La bottega dello scultore, infatti, era in grado di far fronte alla produzione di grandi cicli sepolcrali in tempi relativamente brevi grazie alla perfetta organizzazione della macchina aziendale e soprattutto all'apporto di navigati collaboratori, tra cui Giovan Tommaso D'Auria, Giovan Antonio Di Guido e Salvatore Caccavello.

Si consideri per confronto che alcune delle commissioni più impegnative dell'ultimo quindicennio del XVI secolo, come le sepolture di Giovan Battista Capece Minutolo in Duomo (1586-1590), dei Loffredo di Monteforte in Santa Maria Donnaregina (1589-1593), di Antonio e Giovan Francesco Orefice in Santa Maria di Monteoliveto (1596-1598), e di Camillo de' Medici ai Santi Severino e Sossio (1596-1600) non portarono via più di tre o quattro anni di lavoro in media. È pertanto verosimile che la dilatazione dei tempi di consegna nei primi anni Ottanta debba imputarsi a cause contingenti, e in primo luogo alle prolungate assenze di Geronimo da Napoli ricordate dal Capaccio.

L'incontro tra Dosio e D'Auria andrà posto verosimilmente tra l'estate del 1580 e quella del 1581. In questo lasso di tempo l'attività del primo risulta stabilmente docu-



12. Guglielmo Della Porta, Giovan Antonio Dosio (attr.), *Studio di un altare per la navata di San Silvestro al Quirinale*, 1555-1556 circa, part. Oxford, Ashmolean Museum, Largest Talman Album, folio 37.  
 13. Geronimo D'Auria, *Progetto per il monumento funebre di Antonio Lauro vescovo di Castellamare*, part., 1584. Napoli, Archivio di Stato.  
 14. Guglielmo Della Porta, *Studio di un altare per la navata di San Silvestro al Quirinale*, 1555-1556 circa. Düsseldorf, Kunstmuseum, FP 6419.



15. Monumento funebre di Giulio Pietropaoli, 1588. Roma, chiesa di Santa Maria in Aracoeli.

mentata a Roma; quella del secondo, generalmente fitta di contratti e pagamenti a cadenza mensile, presenta una lacuna sospetta nei registi napoletani<sup>30</sup>. Un contatto pregresso tra Dosio e D'Auria spiega anche il sorprendente coinvolgimento dello scultore napoletano in alcuni cantieri diretti dall'architetto toscano, tendenzialmente incline a privilegiare l'impiego di maestranze conterrane, all'epoca del trasferimento nella capitale del Regno nel 1590. Tra le opere partorite nell'ambito di questa collaborazione



16. Leonardo Sormani, Monumento funebre del cardinale Rodolfo Pio da Carpi, 1567 circa, part. Roma, chiesa della Trinità dei Monti.

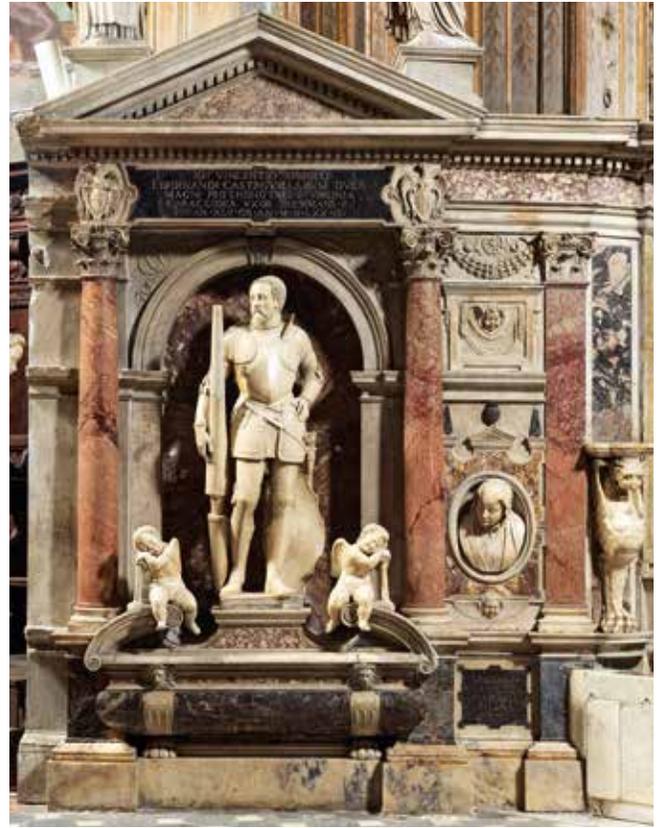
ricorderemo la *Madonna col Bambino* nel sacello del reggente Ludovico Montalto in Santa Maria del Popolo agli Incurabili (1592-1593)<sup>31</sup>, il fronte scolpito della cappella dell'arcivescovo Lelio Brancaccio in Duomo (1598)<sup>32</sup>, e uno dei dodici tabernacoli-reliquiari nella Cappella del Tesoro alla Santissima Annunziata (1598)<sup>33</sup>.

#### *I modelli lombardi*

Se l'ispirazione al repertorio dosiano inquadra il progetto per la tomba del vescovo Lauro nell'ambito di una filiazione culturale specifica, è anche vero che l'interpretazione auriesca delle invenzioni dell'architetto di San Gimignano fu ben poco ortodossa e coerente. Geronimo condivide principalmente con Dosio l'interesse per la monumentalità e per l'impostazione scenografica dei partiti. Tuttavia, lo stile di progetto dello scultore napoletano tende al decorativismo e all'eclettismo sintattico, laddove quello dell'architetto toscano predilige la pulizia della li-



17. Silla Longhi, Giovan Antonio Longhi di Galeazzo, *Monumento funebre di Troiano Spinelli*, 1578-1582. Napoli, chiesa di Santa Caterina a Formiello.



18. Silla Longhi, Giovan Antonio Longhi di Galeazzo, *Monumento funebre di Giovan Vincenzo Spinelli*, 1578-1582. Napoli, chiesa di Santa Caterina a Formiello.

nea e il rigore dell'ordine. Nella tomba delle Grazie a Caponapoli la severa trabeazione si spezza al centro, generando l'accartocciamento dei lati minori in volute ricurve. L'alto e massiccio sarcofago di memoria michelangiotesca si trasforma in un'urna più snella e sottile. La presenza di due protomi giustapposte alla parte alta della nicchia della tomba, l'una muliebri l'altra leonina, costituisce la variante più significativa e sostanzialmente estranea al repertorio dell'architetto (fig. 13). Tali deroghe rimandano specificamente ai modi degli scultori 'dei Laghi' operanti a Roma tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Ottanta del Cinquecento.

Spetta a Guglielmo Della Porta il *revival* delle erme muliebri con il busto di memoria classica, reinterpretate dal D'Auria in uno dei lati alti del progetto Lauro. Lo scultore porlezзино aveva immaginato questi 'termini' in posizione frontale, ora con le braccia incrociate e le lunghe vesti classiche, ora con il corpo nudo fino all'addome, a servizio

del monumento funebre di Paolo III Farnese in San Pietro (1550-1553 circa)<sup>34</sup> e degli altari in bronzo con *Scene della Passione di Cristo*, mai realizzati, nella navata di San Silvestro al Quirinale (1556-1557 circa, figg. 12, 14)<sup>35</sup>. Gli intenti dello scultore lombardo per le due prestigiose commissioni papali rimasero incompiuti; cionondimeno, conobbero ampia diffusione nel campo della scultura funeraria privata romana grazie all'opera dei seguaci, ai quali si debbono la codificazione del modello privo di braccia e il resto del corpo terminante in una serpentina, e la disposizione delle protomi di profilo ai lati di edicole funebri. Nella sepoltura parietale del cardinale Rodolfo Pio da Carpi alla Santissima Trinità dei Monti, del sarzanese di cultura lombarda Leonardo Sormani, si registra l'esempio più antico di applicazione (1567-1575 circa, fig. 16)<sup>36</sup>. Le erme giustapposte alle due edicole con i busti di Vittoria Frangipane della Tolfa e di suo marito Camillo Pardo Orsini nella Cappella dell'Ascensione in Santa Maria in Aracoeli derivano da



19. Geronimo D'Auria e bottega, *Monumento funebre di Isabella Spinelli*, 1586 circa, particolare. Napoli, chiesa di Santa Caterina a Formiello.

quelle di Trinità dei Monti, e spettano verosimilmente allo stesso Sormani su progetto dell'architetto viggiutese Martino Longhi il Vecchio (1582-1584)<sup>37</sup>. Si dovrà riferire alla mano di un anonimo artista di cultura ceresiana anche la sepoltura di Giulio Pietropaoli in Santa Maria in Aracoeli (1588 circa), la quale mostra due cariatidi rivestite di sinuosi drappi ai lati del riquadro centrale (fig. 15)<sup>38</sup>.

Nel progetto per la tomba delle Grazie a Caponapoli Geronimo D'Auria semplifica ulteriormente il modello di

origine dell'aportiana, riducendolo alla sola rappresentazione della testa dell'erma con il petto monco. Inoltre garantisce al committente l'opzione di una più tradizionale testa leonina, disegnata a destra dell'edicola.

*Il cantiere della Cappella Spinelli di Castrovillari in Santa Caterina a Formiello*

Il richiamo a motivi decorativi così precipui ribadisce l'indispensabilità di un soggiorno romano del D'Auria e di un aggiornamento sulle tendenze artistiche moderne.

Tuttavia, la piena comprensione del progetto per la tomba del vescovo Lauro non potrà prescindere anche da quell'eccezionale fucina di invenzioni di gusto lombardo a Napoli che fu la cappella gentilizia degli Spinelli di Castrovillari presso l'altare maggiore di Santa Caterina a Formiello, alla quale Geronimo sembra guardare con particolare interesse sin dai primi anni Ottanta del XVI secolo.

Il cantiere era stato avviato verso il 1569 per iniziativa di Caterina Orsini, vedova di Troiano Spinelli principe di Scalea (†1566). La scelta della committente era ricaduta all'epoca sul D'Auria padre, Giovan Domenico, cui una polizza di pagamento riferisce la tomba di Troiano, tuttavia mai compiuta dallo scultore<sup>39</sup>. A un progetto di Giovan Domenico messo in opera dalla bottega nei primi anni Settanta del Cinquecento si devono verosimilmente anche le tombe di Dorotea Spinelli contessa di Palena e di Isabella Spinelli contessa di Nicastro, il paliotto a rilievo marmoreo dell'altare maggiore, raffigurante il *Compianto sul Cristo*, e la *Santa Caterina d'Alessandria* sovrapposta alla tomba del Principe di Scalea<sup>40</sup>.

In seguito alla morte di Giovan Vincenzo Spinelli marchese di Mesoraca, fratello di Troiano (†1576), la consorte Virginia Caracciolo aveva affidato l'ampliamento del programma commemorativo a Silla Longhi e Giovan Antonio Longhi di Galeazzo, due scultori viggiutesi operanti tra Roma e Napoli. Il contratto del 1578, rinvenuto da Stefano De Mieri, riporta la commissione delle sepolture dei due principi (figg. 17-18), e «l'opera d'intaglio et la Santa Catharina», cioè la rifinitura della *Santa Caterina* auriesca. Il rogito inoltre accenna al «disegno vecchio» precedentemente sottoscritto, il quale includeva una perduta custodia sorretta da quattro angeli<sup>41</sup>. I due lombardi consegnarono

anche i busti non documentati delle committenti Orsini e Caracciolo, e le statue, anch'esse non menzionate dal rogito del 1578, della *Vergine*, di *San Giovanni Evangelista* e di *San Vincenzo Ferrer*, poste in apice alle tombe dei due militi.

Verso il 1586, quindi, Alfonso Caracciolo di Oppido assegnò il completamento della tomba di Isabella Spinelli, sua madre, a Geronimo D'Auria<sup>42</sup>.

L'influenza esercitata dall'opera dei due Longhi sul progetto Lauro e sulla produzione coeva del D'Auria *junior* è indicata da numerosi confronti. Il timpano spezzato a volute incurvate verso il centro, sovrapposto all'edicola della sepoltura del Vescovo di Castellammare nella versione ultima del 1586, è infatti similissimo a quello con funzione di coperchio funerario ai piedi dei monumenti principeschi di casa Spinelli (figg. 2, 17); sono affini anche i due sarcofagi in marmo scuro sorretti da zampe leonine. I grifi acefali, un tempo alloggiati ai lati del monumento Lauro e oggi dispersi, richiamano sia quelli di giuntura tra le sezioni laterali dei monumenti principeschi, sia le due figure fantastiche con la testa barbata e la zampa leonina ai lati dello scranno di Isabella Spinelli (figg. 2, 19). L'ispirazione auriesca ai modelli di Santa Caterina a Formiello, infine, è comprovata dall'effigie *velato capite* di Giovanna De Rosa nel sepolcro coniugale dei Turbolo in Santa Maria la Nova (1575-1583), una versione ruotata di profilo del ritratto longhiano di Virginia Caracciolo (figg. 20-21).

Tuttavia, è soprattutto la varietà dei marmi policromi (africano, fior di persico, nero antico, breccia corallina, breccia paonazza) che affascina l'inventiva dello scultore napoletano, il quale offre già una precoce interpretazione dei nuovi orientamenti di marca lombarda nel monumento funebre dei D'Afflitto conti di Trivento in Santa Maria la Nova (1580-1585 circa) e in quello del Lauro alle Grazie a Caponapoli (1584-1586).

L'impiego di *spolia* in ambito funerario era stato consacrato a Roma dalle sepolture di Paolo III in Vaticano, di Guglielmo Della Porta (1549-1574) e di Paolo IV Carafa in Santa Maria sopra Minerva, di Giacomo da Cassignola e Tommaso Della Porta su progetto di Pirro Ligorio (1566-1567)<sup>43</sup>. L'arrivo a Napoli del monumento funebre del cardinale Alfonso Carafa (1567-1568) – a tutti gli effetti il primo caso di monumento funebre in marmi policromi



20. Geronimo D'Auria e bottega, *Ritratto di Giovanna De Rosa*, 1586 circa, part. del *Monumento coniugale di Bernardino Turbolo e Giovanna de Rosa*. Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova.

21. Silla Longhi (attr.), *Ritratto di Virginia Caracciolo*, 1582 circa, particolare. Napoli, chiesa di Santa Caterina a Formiello.



22. Giovan Antonio Dosio, *Monumento funebre di Antonio Massa di Gallese* (†1568). Roma, chiesa di San Pietro in Montorio.



23. Giovan Antonio Di Guido (attr.) e Giovan Antonio Longhi di Galeazzo (attr.), *Monumento funebre di Cosimo Pinelli iunior*. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore, Cappella Pinelli.

nel Regno di Napoli – avrebbe potuto svecchiare gli orientamenti della statuaria partenopea già un decennio prima del cantiere Spinelli<sup>44</sup>. Ciò non avvenne, presumibilmente a causa delle resistenze della nobiltà napoletana ad accogliere novità forestiere che mettersero in crisi la lunga e consolidata tradizione del marmo carrarese. Il ciclo marmoreo della chiesa domenicana, nato per ordine degli Orsini-Spinelli, ovvero di nobili partenopei con interessi di famiglia da sempre rivolti a Roma, e per questo più aperti e sensibili alle tendenze correnti fuori della capitale del Regno, fissava a Napoli un nuovo modello in grado di veicolare gli intenti celebrativi del casato attraverso la preziosità del marmo antico incistato di colore.

Andrà chiarita a margine la questione dell'incidenza dei modelli dosiani sul progetto longhiano per le tombe di Troiano e Giovan Vincenzo Spinelli. L'assetto dei due monumenti funebri, concepiti come due pareti trabeate 'sospese' su uno zoccolo, scandite da lesene e colonne di

marmo rosso e impreziosite da motivi decorativi di ispirazione classica, richiama infatti quello della tomba di Antonio Massa di Gallese in San Pietro in Montorio a Roma, di Dosio (†1568, fig. 22). Dal precedente romano derivano anche le tombe di Cosimo Pinelli iunior e Giustiniana Pinelli in San Domenico Maggiore a Napoli, che ritengo di poter attribuire a Giovan Antonio Di Guido e Giovan Antonio Longhi di Galeazzo (fig. 23)<sup>45</sup>. Il ritratto del Principe di Scalea dialoga a distanza con quello del Marchese di Saluzzo in Santa Maria in Aracoeli, di Dosio (1575): le affinità *ad unguem* col modello investono particolarmente l'espressione algida e greve, l'interpretazione della capigliatura corta e riccioluta (sebbene più mossa e ondulata quella dello Spinelli), e i dettagli della barba a morbide ciocche lanose e del colletto ripiegato all'infuori dell'armatura (figg. 24-27). Le carte d'archivio attestano dei contatti tra Giovan Antonio Dosio e Silla Longhi proprio negli anni che precedono la commissione napoletana.



24, 26. Silla Longhi, *Monumento funebre di Troiano Spinelli*, 1578-1582. particolari. Napoli, chiesa di Santa Caterina a Formiello.

25, 27. Giovan Antonio Dosio, *Monumento funebre di Michele Antonio marchese di Saluzzo*, 1575 circa, particolari. Roma, chiesa di Santa Maria in Aracoeli.

I due maestri infatti collaborarono alla Fontana dei Mascheroni e dei Tritoni in Piazza Navona, conosciuta come Fontana del Moro (1575-1577)<sup>46</sup>, e successivamente risultano soci della Compagnia di San Giuseppe dei Virtuosi al Pantheon (1578-1579)<sup>47</sup>. Non sarà un caso, infine, che l'esecuzione delle tombe Spinelli ebbe luogo nell'Urbe nel quadriennio 1578-1582, un periodo di fervida attività romana anche per l'architetto di San Gimignano.

### Conclusioni

La complessità del progetto per la tomba del vescovo Antonio Lauro in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli si lega alla contaminazione di fonti e modelli di cultura toscana e

lombarda liberamente interpretati dal D'Auria. Proprio la stravaganza e la sovrabbondanza dei riferimenti culturali potrebbero aver determinato la revisione del contratto del 1584 per una versione semplificata e più convenzionale verso il 1585-1586. La nobiltà campana di origine mercantile, a cui appartenevano i Lauro, era infatti più propensa ad imitare modelli consolidati e ben riconoscibili a livello locale, in grado perciò di garantire legittimità sociale, che non ad accogliere favorevolmente nuove sperimentazioni. È proprio questo il motivo per cui Geronimo, interprete principe delle aspirazioni dei nuovi ceti emergenti, non avrebbe mai più replicato il modello sepolcrale del Vescovo di Castellammare nel corso della sua lunga carriera.

\* Sono profondamente grato a Francesco Caglioti, Antonella Dentamaro, Letizia Gaeta e Fernando Loffredo per la paziente lettura di questo scritto e per i suggerimenti che hanno favorito le conclusioni presenti.

<sup>1</sup> Il foglio in carta sciolta, allegato al contratto notarile, è emerso nel corso delle mie ricerche di dottorato, successivamente licenziate nella tesi intitolata *Geronimo D'Auria (doc. 1566 – †1623). Problemi di scultura del secondo Cinquecento partenopeo*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli 'Federico II', XXIV ciclo, tutor prof. F. Caglioti, 2012.

<sup>2</sup> Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASNA), *Notai del XVI secolo*, 378, *Pietro di Palma*, 3, 23 maggio 1584, cc. 126v-127v.

<sup>3</sup> *Ibidem* (data 6 maggio 1585), aggiunta a margine.

<sup>4</sup> ASNA, *Banchieri antichi*, 87, *Incurabili*, Giornale di cassa, cc.n.n., giovedì 14 agosto 1586, n. 517.

<sup>5</sup> Direzione regionale Musei Campania, Fototeca, AFSBAS 20324/CAT.

<sup>6</sup> Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe [d'ora in avanti GDSU], 3148Ar-v. Il disegno, segnalato da G. MOROLLI, *I progetti di architettura*, in G.A. DOSIO, *Roma antica e i disegni di architettura degli Uffizi*, a cura di F. BORSI, C. ACIDINI, F. MANNU PISANI, G. MOROLLI, Roma 1976, p. 351, nota 419, è stato associato alla sepoltura Niccolini da R. SPINELLI, *Un inedito monumento funebre di Giovanni Antonio Dosio nella chiesa del Celio a Roma e nuovi documenti su Giovanni dell'Opera*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVI, 1992, 3, pp. 329-346.

<sup>7</sup> GDSU, disegni 3014A, 3015A, 3022A, 3023A, 3071A, in F. BORSI, *Altri materiali per il tratto*, in G.A. DOSIO, *op. cit.*, pp. 186-191.

<sup>8</sup> La variante di studio 3148Av degli Uffizi per il monumento funebre del Niccolini ebbe nella tomba di Francesco Maria Bagascia una traduzione molto vicina al progetto (fig. 6). La sepoltura, che reca il

busto del dedicatario entro una nicchia ovale parzialmente compresa nella trabeazione, è attualmente sistemata di fronte a quella del vescovo Niccolini nell'atrio di San Gregorio al Celio. Il progetto è da riferirsi a Dosio; l'effigie del dedicatario spetta verosimilmente ad un suo collaboratore romano (Giovanni Caccini?).

<sup>9</sup> G.A. DOSIO, *op. cit.*, p. 352, nota 421. Anche la sepoltura dell'arcivescovo Annibale Di Capua, sistemata in una stanza laterale ad uso privato della sagrestia del Duomo di Napoli, deriva dal tipo 4008A degli Uffizi, del quale traduce fedelmente nel marmo il basamento tripartito, la nicchia affiancata da colonne con capitelli corinzi, la trabeazione con il timpano chiuso, e un *pendant* di urne cinerarie ai lati della nicchia. La tomba del Di Capua, pressoché sconosciuta agli studi moderni a causa delle limitazioni di accesso dell'ambiente in cui è ubicata (F. STRAZZULLO, *Saggi storici sul Duomo di Napoli*, Napoli 1959, p. 178), fu eseguita dai marmorari Cristoforo Monterosso e Vincenzo di Prata di Principato Ultra nel 1588 (G. CECI, *Per la biografia degli artisti del XVI e XVII secolo: nuovi documenti*, in «Napoli nobilissima», s. I, XV, 1906, p. 165), e costituisce insieme a quella del vescovo Lauro una rara testimonianza della diffusione della cultura dosiana nel Regno di Napoli prima dell'arrivo di Dosio stesso nel 1590 (figg. 7-8).

<sup>10</sup> L. WACHLER, *Giovannantonio Dosio*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», IV, 1940, pp. 143-249, in part. pp. 177-180; C. VALONE, *Giovanni Antonio Dosio and his patrons*, PhD Dissertation, Evanston, Illinois 1972, pp. 204-207.

<sup>11</sup> La tavola marmorea della *Vergine col Bambino* e i due *putti tedofori* ai lati del sarcofago sono stati restituiti a Pietro Bernini (F. LOFFREDO, *Shortly before Rome: new works by Pietro Bernini for the Mozzagrugno Monument in the Cathedral of Lucera*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte»,

LXXVIII, 2015, 3-4, pp. 488-497; M. PANARELLO, *Modelli toscani nel meridione. Riflessioni attorno ad alcune opere di Pietro Bernini, Tommaso Montani e Giovan Domenico Monterosso*, in «Esperide», IV, 2011, 7-8, pp. 14-39). Per i busti dei due dedicatari, invece, si sono fatti i nomi di Michelangelo Naccherino (ivi, p. 15) e di Francesco Cassano (F. LOFFREDO, *Shortly before Rome*, cit., p. 494). L'attribuzione a quest'ultimo sembra confermata dalle affinità stilistiche con le effigi di Girolamo e Battista del Balzo in Santa Chiara (S. IORIO, *La Cappella Del Balzo nella chiesa di Santa Chiara a Napoli: il dialogo con il Medioevo nell'arte marmorea di Jacopo Lazzari nel primo Seicento*, in *Splendor Marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, a cura di G. Extermann, A. Varela Braga, Roma 2016, pp. 273-290).

<sup>12</sup> F. LOFFREDO, *Shortly before Rome*, cit., p. 495.

<sup>13</sup> M.I. CATALANO, *Per Giovanni Antonio Dosio a Napoli: il puteale del chiostro grande nella Certosa di San Martino*, in «Storia dell'arte», 50/52, 1984, pp. 35-41.

<sup>14</sup> C. BERTOCCHI, C. DAVIS, *A leaf from the Scholz Scrapbook*, in «Metropolitan Museum Journal», XII, 1977, pp. 93-100. L'insolito accostamento tipologico tra un monumento funebre e un portale è giustificato dalla funzione simbolica della tomba di Giovan Battista Capece-Minutolo, pensata dal D'Auria come soglia laterale d'accesso all'antico sacello trecentesco dei Minutolo, vigilato dal discendente del casato. Sin dalla fondazione i Minutolo godettero del privilegio di esenzione della cappellania dalla potestà ordinaria dell'arcivescovo di Napoli. Questa prerogativa includeva la limitazione dell'accesso pubblico alla cappella, per il quale era necessaria una delega apostolica (F. STRAZZULLO, *Neapolitanae Ecclesiae Cathedralis inscriptionum thesaurus*, Napoli 2000, p. 66 e nota 2).

<sup>15</sup> Tra queste copie vi sono i disegni 607E e 3912A del GDSU, già attribuiti ad Aristotile da Sangallo (L. ZENTAI, *Un dessin de Giovanni Battista Sangallo et les projets de fresques de la chapelle Médicis*, in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», XXXVI, 1971, pp. 79-92) o a Tomaso Boscoli (A. GHISETTI GIAVARINA, *Aristotile da Sangallo. Architettura, scenografia e pittura tra Roma e Firenze nella prima metà del Cinquecento. Ipotesi di attribuzione dei disegni raccolti agli Uffizi*, Roma 1990, p. 93, nota 120).

<sup>16</sup> Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Cod. Campori, Ms Y. Z. 2.2, *Galilei Alessandro. Disegni. Codice cartaceo in 4° di carte 153, secolo XVI. Preziosa raccolta di disegni, per la maggior parte ad acquerello, di figure, vasi, candelabri, tazze di marmo, fontane, finestre, porte, facciate e spaccati di chiese, armi, cenotafi, sepolcri, macchine ecc. tracciati da esso Galilei quando trovavasi in qualità di architetto al servizio dei Principi di Toscana*, c. 74r. Il manoscritto è composto da 153 carte. Il lungo titolo risale a un'attribuzione di Raimondo Vandini del 1894. L'individuazione dei fogli dosiani si deve ad E. LUPORINI, *Un libro di disegni di Giovanni Antonio Dosio*, in «Critica d'arte», XXIV, 1957, pp. 442-467. Di recente la raccolta è stata riesaminata da I. SFERRAZZA, *La relazione tra disegno e scultura nella produzione dosiana*, in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultore fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di E. Barletti, Firenze 2011, pp. 115-137.

<sup>17</sup> A. MORROGH, *La Cappella Gaddi nella chiesa di Santa Maria Novella*, in *Giovan Antonio Dosio*, cit., pp. 299-326.

<sup>18</sup> C. VALONE, *op. cit.*, p. 192; R. SPINELLI, *op. cit.*, 1992, pp. 329-346, in part. p. 344, nota 14.

<sup>19</sup> S. ROBERTO, *San Luigi dei Francesi: la fabbrica di una chiesa nazionale nella Roma del '500*, Roma 2005, pp. 97-129; IDEM, *L'eloquenza dell'architettura: affermazione politica e pratica religiosa nella chiesa di San Luigi dei Francesi tra '500 e '600, in Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450-1650*, a cura di A. KOLLER, S. KUBERSKY-PIREDDA, T. DANIELS, Roma 2015, pp. 113-137, in part. p. 122. Al 1581 risale la stima dosiana dei lavori di decorazione del coro con stucchi, marmi e arredi lignei (P. TOSINI, *Girolamo Muziano (1532-1592). Dalla Maniera alla Natura*, Roma 2008, pp. 252, 476).

<sup>20</sup> C. VALONE, *op. cit.*, pp. 192-201. Negli stessi anni Dosio progettò per l'Altoviti anche la cappella dell'arcivescovo Antonio Altoviti ai Santi Apostoli di Firenze, completata dal giovane allievo Giovanni Caccini verso il 1582-1583 (ivi, pp. 204-208), e un'altra cappella presso il transetto della Santa Casa di Loreto, poi intitolata ai Santi Cirillo e Metodio (ivi, pp. 201-204; P. TOSINI, *op. cit.*, pp. 370-376).

<sup>21</sup> S. SILVESTRI, *Precisazioni su Michele Antonio Marchese di Saluzzo e un altare scomparso a Viterbo*, in *Giovan Antonio Dosio*, cit., 2011, pp. 223-235.

<sup>22</sup> S. KUMMER, *Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im Römischen Kirchenraum*, Tübingen 1987, p. 118, nota 30; A. CISTELLINI, *San Filippo Neri: l'Oratorio e la Congregazione Oratoriana. Storia e spiritualità*, Brescia 1989, I, p. 286; D. DEL PESCO, *La facciata di Santa Maria in Vallicella e l'architettura interrotta di Dosio*, in *Giovan Antonio Dosio*, cit., 2011, pp. 237-253. Tra le cappelle curate da Dosio alla Vallicella vi fu quella della famiglia Ceuli, per la quale Girolamo Muziano eseguì la pala dell'Ascensione (P. TOSINI, *op. cit.*, 2008, pp. 423-424).

<sup>23</sup> V. TIBERIA, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo*, Galatina 2000, pp. 138, 140, 145, 151-152, 167; P. TOSINI, *op. cit.*, p. 278. Nel gennaio del 1580 Dosio fu nominato revisore dei conti della Compagnia.

<sup>24</sup> L. GAETA, S. DE MIERI, *Intagliatori, incisori, scultori, sodalizi e società nella Napoli dei viceré: ritorno all'Annunziata*. Galatina 2015, pp. 10-13. Sulla figura del Capaccio si rinvia al volume di D. CARACCIOLO, «Regal pensier con saggia penna in carte». *Giulio Cesare Capaccio tra arte e letteratura*, Lucca 2016.

<sup>25</sup> G.C. CAPACCIO, *Il Secretario...*, Roma, stamperia di Vincenzo Accolti in Borgo, ad istanza di G.B. Cappelli, 1589, pp. 213, 369, 378.

<sup>26</sup> A. GRANDOLFO, *La decorazione scultorea della Cappella Turbolo in Santa Maria la Nova a Napoli*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia Meridionale 'Giovanni Previtali', Soveria Mannelli 2013, pp. 203-220, in part. p. 206, nota 21.

<sup>27</sup> IDEM, *Geronimo D'Auria*, cit., pp. 108-120.

<sup>28</sup> Nel marzo del 1584 Geronimo ricevette un sollecito alla consegna «fra un mese e mezzo da oggi numerando» dai governatori della Santissima Annunziata, esecutori testamentari della committente defunta Giovanna Montalto; l'avviso includeva una moratoria, la quale specificava che «non dandola finita [la sepoltura] per detto tempo vole s'intendano donati elemosine a detta Santa Casa» (Archivio della Santa Casa dell'Annunziata [d'ora in avanti ASCANa], *Notamenti*, F, cc. 335-336). Il sepolcro tuttavia fu ultimato soltanto dieci anni più tardi (A. PINTO, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni. Artisti e artigiani, 1.1 (A-L)*, in <http://www.fedoa.unina.it>, 2020, p. 551).

<sup>29</sup> G. TOSCANO, *La bottega di Benvenuto Tortelli e l'arte del legno a Napoli nella seconda metà del Cinquecento*, in «Annali della Facoltà di Lettere», s. XIV, XXVI, 1983-1984, p. 265; L. GAETA, *Le sculture della sagrestia dell'Annunziata a Napoli. Nuove presenze iberiche nella prima metà del Cinquecento*, Galatina 2000, p. 92.

<sup>30</sup> Non sono noti documenti riferibili al catalogo auresco nel periodo compreso tra il contratto per la sepoltura parietale dei Mastrogiudice in Santa Maria di Monteoliveto, sottoscritto il 6 luglio 1580, e alcuni pagamenti per la perduta sepoltura di Domizio Caracciolo in Duomo, del 5 giugno 1581 (A. PINTO, *op. cit.*, pp. 534-535).

<sup>31</sup> Il primo settembre 1592 D'Auria ricevette un acconto «per il prezzo d'una Madonna di marmo bianco gentile finissimo» per la cappella di Ludovico Montalto in Santa Maria del Popolo agli Incurabili (G.B. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII, dalle polizze dei banchi*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXXVIII, 1913, p. 587). Circa un anno dopo è registrato un pagamento di 10 ducati al «magnifico Giovan Antonio Dosio (...) ad conto di sue fatiche (...) come sopra intendente dell'opera di mar-

mo che si fa per la costruzione della cappella di detti signori Montalti» (E. NAPPI, *Incurabili. Nuovi documenti e precisazioni*, in «Quaderni dell'Archivio Storico del Banco di Napoli», 2012, p. 263, doc. 107). Sebbene l'intervento di Dosio sia documentato soltanto nel 1593, non sarà un azzardo riferirgli il progetto della cappella. L'esiguo compenso di dieci ducati «ad conto di sue fatiche», infatti, lascia intendere un'attività in corso già da tempo. Inoltre, appare inverosimile che la decorazione marmorea del sacello, che include anche la sepoltura di Ludovico Montalto del carrarese Andrea Sarti (1593-1602), procedesse senza il *placet* dell'architetto, al quale da prassi spettavano la selezione delle maestranze e la supervisione del cantiere. Si noti che la recente revisione della documentazione della cappella non ha sortito il rinvenimento della polizza di pagamento al D'Auria del 1592, ponendo così un quesito circa l'attendibilità della data trascritta dal D'Addosio (A. PINTO, *op. cit.*, p. 547).

<sup>32</sup> G.B. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII*, in «Archivio Storico per le Province napoletane», XLIII, 1918, p. 384; D. DEL PESCO, *Alla ricerca di Giovanni Antonio Dosio: gli anni napoletani (1590-1610)*, in «Bollettino d'arte», s. VI, LXXII, 1992, 71, pp. 15-66, in part. pp. 42-43, 63, nota 95.

<sup>33</sup> G.B. D'ADDOSIO, *Origini, vicende storiche e progressi della Real Casa dell'Annunziata di Napoli*, Napoli 1883, p. 169.

<sup>34</sup> Gli otto 'termini' destinati agli angoli del sepolcro Farnese, documentati da alcune lettere di Annibal Caro a Marcello Cervini cardinale di Santa Croce e ad Antonio Elio vescovo di Pola negli anni 1550-1551, non furono mai eseguiti (W. GRAMBERG, *Guglielmo Della Porta Grabmals für Paul III. Farnese in San Pietro in Vaticano*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XXI, 1984, pp. 253-364, in part. pp. 285-288, 340-341 doc. II, 343-344 doc. IV; C. THOENES, «Peregrinae naturae cursus»: zum Grabmal Pauls III., in *Opus incertum. Italienische Studien aus drei Jahrzehnten*, München 2002, pp. 298-316).

<sup>35</sup> I progetti del Della Porta per gli altari di San Silvestro al Quirinale sono noti attraverso alcuni fogli conservati presso l'Ashmolean Museum di Oxford, eseguiti forse a quattro mani con Giovan Antonio Dosio (*Largest Talman Album*, WA1944.102.35, WA1944.102.37, WA1944.102.38, vedi C. VALONE, *Paul IV, Guglielmo Della Porta and the Rebuilding of San Silvestro al Quirinale*, in «Master Drawings», XV, 1977, pp. 243-255; L. SICKEL, *Guglielmo Della Porta's last will and the sale of his Passion of Christ to Diomede Leoni*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXXVII, 2014, pp. 229-239; G. EXTERMANN, *Il Ciclo della Passione di Cristo di Guglielmo Della Porta. Profilo biografico e stilistico del Cavaliere Giovanni Battista Della Porta*, in *Scultura a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, a cura di W. CUPPERI, G. EXTERMANN, G. IOELE, San Casciano Val di Pesa 2012, pp. 59-111, in part. pp. 61-62; A. ACETO, in *Ashmolean Museum's Italian Drawings Online*, in corso di pubblicazione). Ad essi fanno da contrappunto gli schizzi autografi del Kunstmuseum di Düsseldorf, i quali mostrano un insistito interesse per la rappresentazione delle erme muliebri (W. GRAMBERG, *Die Düsseldorfer Skizzenbücher des Guglielmo Della Porta*, Berlino 1964, pp. 87-88, nn. 148-149). Gli studi per San Silvestro sono noti anche grazie alla traduzione in paci liturgiche e placchette di piccolo formato in metallo prezioso ad opera dei seguaci del Della Porta (U. MIDDELDORF, *In the wake of Guglielmo Della Porta*, in «The Connoisseur», CXCV, 1977, pp. 75-84; S. WALKER, *A Pax by Guglielmo Della Porta*, in «Metropolitan Museum Journal», XXVI, 1991, pp. 167-176).

<sup>36</sup> A. BERTOLOTTI, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantova 1884, p. 102; R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, III, Roma 1907, pp. 184-185. Nel contratto con Sormani per la tomba di Rodolfo Pio da Carpi non si fa esplicito riferimento alle parti decorative, e tuttavia è assai probabile che anche le due erme siano state eseguite dallo scultore. Lo conferma il confronto con una delle quattro cariatidi a tutto tondo nel nin-

feo di Villa Giulia, recentemente restituita al Sarzanese (F. LOFFREDO, *Sugli esordi di Giacomo da Cassignola, e sull'oscuro Giacomo Pernio, da Villa Giulia indietro fino al cantiere di San Pietro, in Splendor Marmoris*, cit., pp. 51-68, in part. p. 58, fig. 15). Alla decorazione marmorea della Cappella Orsini-Caetani partecipò anche Giovan Battista Della Porta, alla bottega del quale spetta la tomba di Cecilia Orsini contrapposta a quella di Rodolfo Pio (G. IOELE, *Profilo biografico e stilistico del Cavaliere Giovanni Battista Della Porta*, in *Scultura a Roma*, cit., pp. 151-202, in part. pp. 158-159).

<sup>37</sup> La Cappella Orsini-Della Tolfa fu eretta per volere di Vittoria Frangipane Orsini della Tolfa, vedova di Camillo Pardo Orsini, tra il 1581 ed il 1582. L'intera decorazione, che include la pala dell'Ascensione di Girolamo Muziano e gli stucchi del fiorentino Ferrando Fancelli nella volta, fu portata a termine verso il 1584 (P. TOSINI, *op. cit.*, pp. 425-426). Il progetto è stato attribuito a Martino Longhi il Vecchio (J.E.L. HEIDEMAN, *The Cinquecento chapel decorations in S. Maria in Aracoeli in Rome*, Amsterdam 1982, p. 112; M. CARTA, L. RUSSO, *S. Maria in Aracoeli*, Roma 1988, p. 122). I ritratti dei coniugi Orsini e Della Tolfa sono stati ascritti a uno scultore della cerchia longhiana, sensibile ai modi di Dosio e di Pietro Paolo Oliveri (C. STRINATI, *La scultura a Roma nel Cinquecento*, in *L'Arte in Roma nel secolo XVI*, a cura di D. GALLAVOTTI CAVALLERO, F. D'AMICO, C. STRINATI, II, Bologna 1992, pp. 415-416). A parere di chi scrive, la concezione del ritratto del Pardo Orsini, dalla fisionomia spigolosa, le orbite oculari profondamente incavate e una lunga barba a ciocche ondulate che convergono simmetricamente al centro, orienta l'attribuzione più precisamente verso Sormani, autore del similissimo *Paolo III Farnese* in trono nella stessa chiesa (T. FARINA, *La statua di Paolo III nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli: un'aggiunta al catalogo di Leonardo Sormani*, in «Bollettino d'arte», s. VII, XXIX, 2016, pp. 61-74) e del celebre *Pio V* nella cappella di Sisto V in Santa Maria Maggiore.

<sup>38</sup> P. CANNATA, in *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, a cura di M.L. MADONNA, Roma 1993, pp. 422-423. Il monumento funebre del Pietropaoli costituisce un interessantissimo caso di commistione di modelli nel panorama della scultura romana di fine Cinquecento. I partiti decorativi sono di cultura lombarda; il ritratto del dedicatario è probabilmente di mano fiamminga (Nicolas Piper d'Arras?); tuttavia, il progetto è di ispirazione dosiana, e deriva dal tipo sepolcrale del disegno 4008A al GDSU di Firenze.

<sup>39</sup> ASNA, *Banchieri antichi*, 45, *Ravaschieri e Spinola*, Giornale di banco, cc.n.n., lunedì 3 ottobre 1569, n. 1327/24, in G. CECI, *op. cit.*, p. 137.

La mano di Giovan Domenico D'Auria è stata recentemente individuata nella *Madonna col Bambino* sistemata nella lunetta della sepoltura di Dorotea Spinelli contessa di Palena (R. NALDI, «*Virtus unita crescit*». *La cappella di Giovanni Antonio Caracciolo*, in IDEM, *Giovanni da Nola, Annibale Caccavello, Giovan Domenico D'Auria, Sculture. Sculture 'ritrovate' tra Napoli e Terra di Lavoro, 1545-1565*, a cura di IDEM, Napoli 2007, p. 149); l'effigie della defunta, invece, è opera della bottega. Un rogito del 1574 riporta la commissione al marmoraro Giovan Antonio Di Guido da Carrara di «una cassa, o vero urna con 'l seditorio (...) la quale cassia seu urna ad andarrà socto la sepoltura dela bona anima della quondam illustrissima signora Contessa di Palena Spinella» (ASNA, *Notai del XVI secolo*, 228, *Giuseppe Tramontano*, 7, 19 gennaio 1574, cc. 60r-61r). Il sedile di marmo è quello tuttora visibile nella base della tomba. Il coinvolgimento del Di Guido, uno dei più assidui collaboratori di Annibale Caccavello e dei D'Auria padre e figlio tra il 1538 e il 1580, sembra legarsi anche al rapporto documentato con Giovan Antonio Longhi di Galeazzo, con il quale il carrarese eseguì negli stessi anni il monumento funebre con sedile di Geronimo Lancillotto Severino (G. CECI, *op. cit.*, p. 158; A. GRANDOLFO, *Geronimo D'Auria*, cit., p. 304) e la lastra terragna di Beatrice Caracciolo nella cappella gentilizia di Santa Maria la Nova. Sul percorso del Di Guido si rinvia al recente

contributo di A. DENTAMARO, *Il fonte battesimale di Sant' Aniello Maggiore a Caponapoli: opera dimenticata di Giovanni Antonio Di Guido da Carrara*, in «Napoli nobilissima», s. VII, VIII, 2021, 1, pp. 23-31.

<sup>41</sup> S. DE MIERI, «Il tutto fu fatto per mano di due eccellentissimi scultori detti Scilla e Giannotto, milanesi»: precisazioni sui sepolcri di Troiano e Giovan Vincenzo Spinelli in Santa Caterina a Formiello, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni*, cit., pp. 159-182.

<sup>42</sup> A. GRANDOLFO, *La decorazione scultorea*, cit., p. 209 nota 33. L'allestimento del cantiere Spinelli ebbe un tardo epilogo verso il 1621, quando il monastero di Santa Caterina a Formiello fece innalzare le sepolture di Carlo Spinelli (fratello minore dei principi Troiano e Giovan Vincenzo) e di sua moglie Dianora Crispano per disposizione testamentaria di quest'ultima (ASNA, *Corporazioni religiose soppresse, Santa Caterina a Formiello*, 1681, *Scritture antiche*, cc.n.n., anno 1621). L'autore dei due ritratti coniugali non è documentato; lo stile, tuttavia, rimanda con una certa verosimiglianza ai modi dei marmorari Cristoforo e Giovan Domenico Monterosso.

<sup>43</sup> F. LOFFREDO, *Il Pan Barberini, Giacomo da Cassignola e la scultura in marmi colorati nella cerchia di Pirro Ligorio*, in «Nuovi Studi», XIX, 2013, pp. 145-174.

<sup>44</sup> D. CALDWELL, *A neglected papal commission in Naples cathedral: the tomb of cardinal Alfonso Carafa*, in «The Burlington Magazine», CLIII, 2011, pp. 712-717.

<sup>45</sup> Cfr. A. ZEZZA, *Da mercanti genovesi a baroni napoletani: i Pinelli e la loro cappella nella chiesa di San Domenico Maggiore*, in *Estrategias Cultu-*

*rales y circulación de la nueva nobleza en Europa (1570-1707)*, a cura di G. MUTO, A.T. LOZANO, Aranjuez 2015, pp. 95-110. Le tombe Pinelli, dotate similmente a quelle del Principe di Scalea e del Marchese di Mesoraca di timpano dentellato e di capitelli con volute ioniche, precedono la loro datazione di qualche anno (1570-1575 circa?). Le inequivocabili affinità stilistiche che accomunano i partiti figurativi della Cappella Pinelli (*Virtù, putti alati, putti reggi stemma*) alle statue della *Vergine col Bambino* e dei *Putti reggi festone* sovrapposte alla tomba di Geronimo Lancillotto Severino in Santa Maria la Nova indirizzano l'attribuzione dei marmi ai marmorari Giovan Antonio Di Guido e Giovan Antonio Longhi di Galeazzo, autori del monumento Severino (vedi nota 40).

<sup>46</sup> A. NAPOLETANO, S. SANTOLINI, *Le sculture di Villa Borghese nel nuovo deposito del Museo Pietro Canonica*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», XXVII, 2013, pp. 153-178. Longhi fu incaricato di un *Tritone* e di un *Mascherone*; Dosio di un solo *Mascherone*. Le sculture della Fontana del Moro in Piazza Navona, trasferite presso il Giardino del Lago di Villa Borghese verso il 1909, sono attualmente conservate nei depositi del museo.

<sup>47</sup> Dosio risulta associato alla Compagnia dei Virtuosi il 27 aprile 1578. Silla e Niccolò Longhi da Viggiù furono proposti come nuovi confratelli e accettati «per li più voti» il 13 luglio del 1578 (V. TIBERIA, *op. cit.*, p. 139). È da notare che, non saprei se per mero caso, nell'elenco dei confratelli partecipanti alla festa del santo patrono della compagnia, il 19 marzo 1579, Longhi e Dosio sono elencati di seguito (ivi, p. 145).

---

#### ABSTRACT

*A Design by Geronimo D'Auria for the Tomb of Antonio Lauro, Bishop of Castellammare di Stabia. Tuscan and Lombard Influences in Late Sixteenth Century Neapolitan Sculpture*

A design, from about 1584, found in the Naples State Archive attached to a contract for Bishop Antonio Lauro's sepulcher in the church of Santa Maria delle Grazie at Caponapoli casts new light on the artistic orientation of sculptor Geronimo D'Auria (docc. 1566-1623), showing his early interest in the innovations of the Tuscan architect Giovan Antonio Dosio, some five years before Dosio moved to Naples in 1590. It also suggests that the two artists may have been in contact in Rome in the early 1580s. The influence of modern trends is also evident from D'Auria's use of Lombardian decorative forms and motifs, which he picked up in part from Guglielmo della Porta's Roman school and in part from the big building site of the Spinelli Chapel in the Santa Caterina a Formiello's church in Naples, where two maestros from Lombardy, Silla Longhi da Viggiù and Giovan Antonio Longhi di Galeazzo, worked between 1578 and 1582. The social legitimacy of the Lauro family may have led to a simplification of the eclecticism and superabundance of cultural references in the drawing in favor of a version of the sepulchre – which Geronimo delivered in 1586 – inspired by models that were more traditional and locally recognizable.

# Francesco de Mura e il Cappellone di San Paride a Teano

## Augusto Russo

### *Il pittore e il monumento. La fortuna*

Praticamente sino ai trent'anni, Francesco de Mura, nato nel 1696, operò all'ombra autorevolissima del proprio maestro Francesco Solimena, il quale in lui aveva visto – come piacque sostenere, su tutti, al biografo Bernardo de Dominici – l'allievo più promettente e in effetti più bravo: il migliore uscito da quell'officina di pittura, in specie tra coloro che erano nati poco prima dell'inizio del Settecento, rappresentanti ormai della seconda generazione di 'solimeneschi'. E del linguaggio del Solimena maturo e 'normativo' De Mura divenne in breve l'alfiere che sappiamo, prima del lungo svolgimento formale che pure, e ancor di più, gli riconosciamo.

Dopo l'abbrivo di Antonio Roviglione nelle aggiunte all'*Abcedario pittorico* dell'Orlandi per l'edizione napoletana del 1731, è notoriamente il De Dominici, nel decennio seguente, il maggior esegeta della fase iniziale e dei primi sviluppi di De Mura<sup>1</sup>. Limitandoci a ricordare le principali prove pubbliche, il gruppo di dipinti in Santa Maria Donnaromita, nel 1727-1728, e l'affresco nella cupoletta di San Nicola alla Carità a Napoli, nel 1729, sono punti fermi del discorso, grazie soprattutto ai documenti rinvenuti da Vincenzo Rizzo, e portano De Mura alla soglia della prima maturità. Eppure la produzione giovanile del pittore, cioè di quegli stessi anni o anche precedente, è un capitolo che attende nuovi apporti e quindi una sistemazione<sup>2</sup>. Né smetterà d'incuriosire la circostanza – peraltro notissima – del cambio di dedica dell'*Abcedario* 'napoletano' tra le due edizioni del 1731 e del 1733, a De Mura la prima e a Solimena la seconda<sup>3</sup>, ovvero, si direbbe, al rovescio, incluso il duro e inopinato abbassamento nella valutazione dell'ormai ex alunno che compare nella seconda edizione: una pugnala-

ta a De Mura, malcelata dietro il giudizio di qualcuno che poco verosimilmente ne avrebbe osservato, dopo il distacco da Solimena, uno sviamento dai buoni precetti dell'arte; quando, tutto sommato, ci si sarebbe potuti attendere un epilogo diverso, a indicare un più piano passaggio di testimone da un maestro all'altro nella pittura del XVIII secolo<sup>4</sup>.

Ristretto l'obiettivo, col presente contributo s'intende porre all'attenzione – più di quanto sinora non si sia forse fatto – uno dei contesti in cui De Mura lavorò, quasi in sordina, ma non senza elementi di spicco, con ogni probabilità nel corso del terzo decennio del Settecento: ed è il Cappellone di San Paride presso la Cattedrale di Teano, fondato nel 1723, dove gli spettano i tre dipinti, il *San Paride che abbatte il dragone*, recentemente restaurato<sup>5</sup>, all'altare principale (figg. 1-2), e il *Riposo nella fuga in Egitto* e il *San Martino che divide il mantello col povero*, anch'essi in origine pale d'altare, ai lati (figg. 3-4). Del quale cappellone, scampato alle distruzioni della Seconda guerra mondiale e poi restaurato (figg. 5-7), si proverà a riesaminare, almeno per un tratto, la vicenda materiale e simbolica, insieme al ruolo della committenza<sup>6</sup>.

In una novena ottocentesca per la festività (ricorrente il 5 d'agosto) di san Paride, proveniente da Atene e fatto primo vescovo di Teano da papa Silvestro nel IV secolo, troviamo un passo dal tipico piglio focoso e oratorio:

Eterno Divin Padre, Voi che dal cumulo immenso de' Vostri attributi godeste di assumer sempremai, come distintivo, l'onnipotenza, e che, compiacendovi di chiamare a parte di questo attributo il Vostro diletto ministro san Paride, voleste che egli abbattesse il superstizioso dragone venerato da' nostri progenitori, ed ammansiste le fiere alle quali fu esposto dal fanatismo e dalla cecità de' me-

desimi: permettete che prosiegua egli il nostro protettore a concludere le forze dell'infernale dragone satanno, ed a comprimere i fervidi stimoli de' nostri affetti smodati, che sono le belve devastatrici del giardino dell'anima nostra<sup>7</sup>.

Piace in qualche modo immaginare – e serva qui da ulteriore e più particolare spunto introduttivo – che questa devozione rivivesse e si rispecchiasse nella scena dipinta un secolo prima da De Mura, dov'è raffigurata appunto la leggenda dell'abbattimento della bestia infernale. E ancora nei restauri della Cattedrale promossi dal vescovo Bartolomeo d'Avanzo tra gli anni sessanta e settanta dell'Ottocento<sup>8</sup>, per illustrare la facciata si scelse di ricalcare, in un tondo, la stessa raffigurazione del nostro pittore, come si vede nelle immagini d'epoca<sup>9</sup>. Sua, insomma, l'icona moderna del santo del luogo.

Nel 1823, d'altronde, il decano Michele Broccoli aveva riesumato dalle carte d'archivio – evidentemente le stesse di cui ci si servirà qui nel prosieguo – il nome di De Mura quale autore dei nostri dipinti<sup>10</sup>.

Il ciclo è invece taciuto nelle fonti settecentesche, ovvero nel citato Roviglione e persino nel De Dominicis, i quali pure ricordano la serie di quadri dell'artista, in un periodo verosimilmente prossimo, per la Cattedrale della vicina Capua<sup>11</sup>, durante l'episcopato del cardinal Nicola Caracciolo, morto nel 1728 (un contesto, questo, pure devastato nell'ultima guerra). A dire il vero, in tali fonti non è ricordato nemmeno l'episodio anch'esso 'periferico' – e anch'esso non troppo discosto nel tempo, cioè entro gli anni Venti – nella sacrestia della chiesa dell'Annunziata ad Airola<sup>12</sup>, piccolo centro del Beneventano, per la quale De Mura intorno al 1727 decorò a fresco la volta con l'*Assunzione della Vergine*, pittura già rimossa per motivi conservativi e ora ricollocata, dipingendo inoltre una *Pietà*, tela meglio conosciuta<sup>13</sup>.

Non molti anni fa Stefano Causa ha discusso, tra l'altro, della fortuna di un esempio di *Pietà* giovanile di De Mura, nota in almeno due versioni<sup>14</sup>. Qui si vuol rilevare altresì – a chiudere il cerchio, per così dire – che tale *Pietà* sembra indicare rapporti formali non generici, nell'anatomia e nella posa della figura, col noto *Cristo morto* marmoreo di Matteo Bottigliero nella cripta della stessa Cattedrale

di Capua, documentato nel 1722: esito tra i migliori dello scultore, e la cui prossimità (a sua volta) a Solimena è argomento assodato dalla critica per più versi<sup>15</sup>.

Ora, tornando a Teano, si può almeno supporre che il ciclo di San Paride godesse di un'eco minore perché condotto da De Mura, sì, ancora al tempo della frequentazione di Solimena, ma forse non sotto il suo diretto controllo, laddove nel Duomo di Capua la presenza del maestro, autore dell'esemplare *Assunzione* all'altar maggiore, consacrato nel 1724, è attestata (risultando anzi qualificante)<sup>16</sup>. Fatto sta che le tele di Teano sono rimaste per lo più confinate presso le conoscenze sul culto di quel santo e sulla Cattedrale di quel centro in Terra di Lavoro<sup>17</sup>, difficilmente entrando negli studi incentrati sull'artista. Fa eccezione, oltre a un passaggio del Rizzo<sup>18</sup>, il richiamo di Mario Alberto Pavone all'ambito del collezionismo: lo studioso ha giustamente collegato ai tre dipinti, in forza dei soggetti, i relativi bozzetti (peraltro mai reperiti)<sup>19</sup>, cioè le «macchie [...] di palmi 3 e 2», raffiguranti «S. Martino che si taglia la vesta», «S. Paride che ammazza un serpente» e «il viaggio della SS. Vergine in Egitto», così menzionate sotto il nome di De Mura tra i quadri appartenuti a Guglielmo Ruffo principe di Scilla, riconosciuto estimatore del pittore, secondo l'inventario redatto per il testamento del nobiluomo nel 1747 e pubblicato sin dalla fine dell'Ottocento<sup>20</sup>. Quel Ruffo che da De Mura s'era fatto fare pure il noto, sontuoso ritratto a figura intera, transitato di recente sul mercato antiquario napoletano<sup>21</sup>.

La Cattedrale di Teano (la cui diocesi è oggi unita a quella di Calvi) fu quasi del tutto distrutta dalle incursioni aeree degli Alleati nell'ottobre del 1943. Insieme a poc'altro si salvò, come detto, il Cappellone di San Paride, posto a un fianco dell'edificio, dove occupa con la sua mole lo spazio del cortile del seminario. Nei lavori di ricostruzione, svolti sotto la guida di Roberto Pane e conclusi nel 1957<sup>22</sup>, esso fu restaurato nei suoi stucchi con la rimozione delle ridipinture a finto marmo<sup>23</sup>, risalenti soprattutto all'Ottocento; inoltre dell'ambiente si curò «la restituzione alla originaria unità plastica e cromatica tutelando il restauro dei tre dipinti che ne adornano gli altari»<sup>24</sup>. Dopo di che non sembra che il monumento sia stato molto presente negli interessi anche degli storici dell'architettura<sup>25</sup>.



1. Francesco de Mura, *San Paride abbatte il dragone* (prima del restauro del 2017). Teano, Cattedrale, Cappellone di San Paride.

A fondare e a dedicare il cappellone fu Giuseppe Martino del Pozzo, originario di Montoro nel Salernitano e già canonico della Cattedrale di Salerno, quindi vescovo di Teano dal 1718 al 1723<sup>26</sup>, succedendo all'avversano Domenico Pacifico, sotto cui la Cattedrale aveva già subito trasformazioni barocche<sup>27</sup>. È noto – ma il dato merita d'essere ancor commentato – che per la costruzione fu eletta a modello la Cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli: lo si attesta espressamente nelle fonti contemporanee, sia a stampa che

manoscritte, con una consapevolezza dunque *ab antiquo*. E il paragone, non v'è dubbio, qualifica al meglio l'opera teanese col riferimento alla cappella massima dedicata al patrono primo di Napoli, ed erettagli come gigantesco *ex voto* dalla Deputazione in nome della Città nel primo Seicento. La qual cosa restituisce tutta la preoccupazione del prelato, se sua fu in effetti l'idea, d'individuare per l'appunto un modello di sicura autorevolezza e di piena riconoscibilità sotto l'aspetto sia monumentale che del significato: motivo d'ispirazione, ma anche fattore di legittimazione dell'impresa cui il suo nome sarebbe rimasto legato. Ed ecco – se si vuole, e se la distanza tra i termini non sarà ritenuta troppo esigua – un caso a suo modo paradigmatico della categoria storica di 'centro' e 'periferia'.

Dell'accostamento tra le due cappelle si ha parola, precocemente, nelle notizie sul vescovo Del Pozzo comparse, lui ancor vivente, nella seconda edizione, accresciuta e corretta da Nicola Coleti, dell'*Italia sacra* dell'abate Ughelli (1717-1722), in cui infatti il presule è l'ultimo della serie episcopale teanese. Il brano che c'interessa è il seguente:

[Josephus de Puteo Salernitanus] magno sumptu prænobile sacellum juxta exemplar illius quod piissima Neapolitana civitas in æde principe pro Divo Januario reliquisque suis divis patronis excitarat, quod vulgo *il Tesoro*, jam condere incepit, in eo repositurus corpus divi Paridis primi episcopi, primique patroni, quod nunc in ecclesia angusta et subterranea colitur, et statuas omnes reliquorum indigetum protectorum<sup>28</sup>.

A questo punto s'impone una riflessione, in ordine a date così ravvicinate. Considerato, infatti, il non lungo lasso tra l'inizio del mandato di Del Pozzo, insediatosi l'11 febbraio 1718, e la pubblicazione del passo or riportato, nel 1720, pare lecito sospettare che il parallelo con la Cappella di San Gennaro possa essere scaturito anche solo sulla base del progetto del nuovo vano previsto per la Cattedrale teanese, il quale nel 1720 non era finito. Per giunta si dichiara il futuro, precipuo obiettivo della realizzazione del sacello: custodirvi il corpo di san Paride, che da secoli riposava in un piccolo ipogeo, ormai ritenuto insufficiente. Tutto lascia supporre che le informazioni viaggiassero anche allora con

velocità: che a Venezia, dove l'Ughelli riandava in stampa, dovesse essere arrivato un qualche ragguaglio aggiornato sullo stato e gli intenti di Teano? Resta fermo, in ogni modo, che l'edificazione e la destinazione del cappellone rientrano tra le prime responsabilità di Del Pozzo, e che in esse egli riversò la gran parte delle energie di cui dispose, sino alla morte, nell'agosto del 1723, senza tuttavia riuscire a vedere concluso il disegno, come si dirà.

Ora, fatti gli ovvi distinguo e le debite proporzioni, la somiglianza, o meglio la dipendenza, del Cappellone di San Paride rispetto a quello di San Gennaro è esplicita non soltanto nell'adozione della pianta centrale, ma anche nel rapporto tra il corpo basilicale del Duomo teanese e l'autonomo organismo che s'innesta e si apre, come nel Duomo di Napoli, lungo la navata destra. Ma questa prossimità doveva essere avvertita ben oltre il livello planimetrico, e architettonico in generale, della struttura, implicando cioè, in aggiunta, un'indubbia similarità di funzione e di pertinenza 'patronali': parliamo di uno spazio consacrato, con nuovo slancio devoto, al proto-vescovo e protettore della comunità locale Paride (quale sorta di 'san Gennaro' del popolo teanese, salvo che questi non fu vescovo di Napoli), e destinato ad accoglierne le reliquie, insieme alle statue di altri santi lì venerati (come accadeva coi compatroni di Napoli). Per Del Pozzo, insomma, il moderno sacello doveva divenire a tutti gli effetti un 'tesoro', una grande cappella-reliquario che ospitasse le sacre spoglie del patrono e altre reliquie conservate nel tempio vescovile. Questo progetto si compì coi suoi successori. E nell'Ottocento, presso la locale erudizione sacra, il nostro cappellone era detto di San Paride così come, appunto, del Tesoro<sup>29</sup>.

Né si tralascia qui di accennare almeno alle analogie tra quest'episodio e quello della più volte richiamata Cattedrale di Capua, dove intorno al 1720 il cardinal Caracciolo arcivescovo, nei rifacimenti affidati all'architetto Sebastiano Cipriani, fece edificare un nuovo cappellone, detto parimenti del Tesoro e pur esso adibito a contenere reliquie<sup>30</sup>, e per il quale De Mura realizzò agli altari laterali i dipinti con *San Prisco* (primo pastore di quella diocesi) e con *San Tommaso d'Aquino*, dispersi o distrutti<sup>31</sup>. È difficile pensare che i fatti di Teano e di Capua avessero luogo senza agganci e rinvii reciproci, compreso l'impiego del pittore.



2. Francesco de Mura, *San Paride abbatte il dragone* (dopo il restauro del 2017). Teano, Cattedrale, Cappellone di San Paride.

#### *La Santa Visita del 1753*

Così edotti, ricaviamo altre notizie in un prezioso documento custodito nell'Archivio Diocesano di Teano-Calvi: è la Santa Visita compiuta nel 1753 da Domenico Giordano<sup>32</sup>, originario di Manfredonia e vescovo di Teano dal 1749 al 1755<sup>33</sup>. Il Cappellone di San Paride vi è accuratamente descritto, e non manca il nesso col Tesoro di San Gennaro poc'anzi discusso. Di questo manoscritto (noto agli studi locali, ma meritevole d'entrar più compiutamente nella let-



3. Francesco de Mura, *Riposo nella fuga in Egitto*. Teano, Cattedrale, Cappellone di San Paride.



4. Francesco de Mura, *San Martino divide il mantello col povero*. Teano, Cattedrale, Cappellone di San Paride.

teratura su De Mura), o meglio di alcuni suoi passi, proveremo ad avvalerci, intrecciandone nel discorso le indicazioni testuali con l'osservazione dell'assetto attuale.

Nel documento si ricorda che già il vescovo Mutio de Rosis nel 1643 aveva arricchito con un altare in marmo la cappella sotterranea in cui erano custodite da antico tempo le spoglie di san Paride: ma a Del Pozzo ciò non parve ancor adeguato. Il nostro cappellone sorse dov'era un altare dedicato a san Lorenzo. All'interno le statue in gesso dei santi Amasio (fig. 9), Urbano (fig. 10), Lucia e Giuliana (identificate da scritte alle basi) abitano le nicchie nei pilastri (ma al riguardo si deve notare che nella Santa Visita è nominato san Liborio anziché sant'Amasio, mentre gli altri santi coincidono). Amasio e Urbano, succedendo a Paride, furono rispettivamente il secondo e il terzo vescovo di Teano: il che giustifica senz'altro la loro ammissione nel sacello, nonché la collocazione privilegiata delle relative statue,

cioè (sempre rispettivamente) a sinistra e a destra (di chi osserva) del maggior altare sacro al titolare. Ed è chiaro che a tale continuità di soglio episcopale, riattualizzandone le radici remote, lo stesso patrocinatore Del Pozzo intendeva idealmente, e insieme nella tangibile munificenza, annodare il suo operato di vescovo e di committente.

Altresì il prelado istituì «tres aras, majorem Divo Paridi, alteram a cornu Evangelii Sancto Josepho, et tertiam a cornu Epistolæ Beato Martino Turonensium episcopo», e realizzò dieci cassette nelle pareti atte a custodire le reliquie provenienti dall'altare di Sant'Anna<sup>34</sup>. Ma la scomparsa, forse improvvisa, di Del Pozzo, all'età di sessantun anni, ne interruppe l'opera. Nondimeno egli lasciò tutte le disposizioni necessarie e le risorse perché il progetto venisse compiuto da chi gli sarebbe succeduto, come si dice chiaramente nello stesso documento<sup>35</sup>. Arduo indicare, verso la metà del 1723, a che punto fossero arrivati i la-



5-7. Teano, Cattedrale, Cappellone di San Paride, partt. dell'ingresso, dell'interno e dell'altare maggiore.



8. Scultore campano del XVIII secolo, *Busto del vescovo Giuseppe Martino del Pozzo* (?). Teano, Cattedrale, cripta.

vori, tra fabbrica e decorazione. Certo, la figura e l'azione di Del Pozzo venivano intanto onorate con ogni riguardo: e l'estensore della Santa Visita trascrive puntualmente le lapidi celebrative un tempo visibili (non sono più *in situ*, conservandosi, frammentarie, nella cripta della Cattedrale)<sup>36</sup>, una sotto l'effigie marmorea dello stesso vescovo già nell'atrio d'ingresso (e i cui resti potrebbero essere quelli pure conservati nella cripta: fig. 8)<sup>37</sup>, l'altra nel suo sepolcro (anch'esso perduto) fatto realizzare al centro del sacello<sup>38</sup>.

Segue il passo della relazione più prossimo ai nostri interessi:

Tria igitur altaria in hoc sacello existunt: majus Sancto Paridi est dicatum, illiusque apposita imago opus est

Francisci de Muro, celeberrimi Francisci Solimenæ discipuli, cujus etiam sunt aliorum duorum altarium tabulæ. Requiescit in eo corpus ejusdem sancti pontificis, quo a subterraneo sacello, ut mox narravimus, translatum postea fuit<sup>39</sup>.

Ecco infine esplicitato il pio movente (come detto dal Coleti) dell'operazione di Del Pozzo, ma che fu appannaggio d'altri (e infatti se ne parla più avanti nella Santa Visita).

Sui tre dipinti non si conosce ancora alcun documento più puntuale (si pensi a qualche pagamento per banco) in grado di circoscriverne la cronologia. Non è nemmeno chiaro se Del Pozzo riuscisse a vedere ornati gli altari, o se la commessa a De Mura si perfezionasse dopo la sua



9. Scultore campano del XVIII secolo, *Sant'Amasio*. Teano, Cattedrale, Cappellone di San Paride.

scomparsa. Invero l'andamento della Santa Visita – nell'accostare, *a posteriori*, la descrizione dell'ambiente e la cronaca dei fatti che lo interessarono – rende bene il passaggio di consegne tra Del Pozzo e il successore, Domenico Antonio Cirillo, che ebbe tutto il tempo – ben altrimenti lungo il suo mandato – per terminare l'opera del cappellone. Del Pozzo, ammesso che non lo fosse direttamente, resta comunque il committente ideale e 'morale', disponendo i soggetti dei dipinti, come dimostra il carattere autoreferenziale di

quelli laterali, il *Riposo nella fuga in Egitto* e il *San Martino che divide il mantello col povero* – posti nello stesso ordine su precisato circa le statue di *Sant'Amasio* e di *Sant'Urbano* –, e dunque indirizzando le sue premure ai santi di cui aveva i nomi: Giuseppe nella Sacra Famiglia e Martino di Tours<sup>40</sup>. Inoltre egli s'era fatto ritrarre all'entrata del sacello, a far da 'garante' della sua creazione, e aveva pianificato d'esservi sepolto: il tutto per coronare e perpetuare la sua 'strategia', così tipicamente oscillante tra la celebrazione di sé e il culto del più antico dei suoi predecessori, tra l'amor proprio e i doveri pastorali.

Ma Giuseppe Martino non poté vedere e celebrare il cruciale trasferimento del corpo del patrono. Ciò ebbe solenne compimento solo più tardi, nel 1732, per mano del citato Cirillo, originario di Torre del Greco, già vescovo di Carinola e in carica a Teano dal 1724 al 1745<sup>41</sup>. È possibile, visto il tempo trascorso dalla morte di Del Pozzo, che sotto il Cirillo i propositi di lui si fossero un po' raffreddati, al punto che Benedetto XIII Orsini, di passaggio a Teano il 16 maggio 1727, nel suo rientro a Roma da Benevento, esortò al completamento dell'opera; al quale pontefice il vecchio e oscuro sacello non poté che sembrar poco consono, allora più che mai, quando cioè un altro, illuminato e arioso, si andava approntando. Trascorsero tuttavia altri cinque anni perché la cerimonia della *translatio* si adempiesse: il 3 giugno 1732 l'urna fu appunto portata nel cappellone e deposta sotto il nuovo altare di San Paride.

Il pensiero vagheggiato e in parte attuato da Del Pozzo si compiva, ma allora anche Cirillo poteva legare al cappellone, oltretutto spronato da cotanta autorità, il ricordo di sé. Ce lo tramandava l'iscrizione, datata 1738 e pure registrata nella Santa Visita del Giordano, un tempo sotto il busto del Cirillo, che al pari del predecessore era ritratto nel vestibolo<sup>42</sup>.

#### *I dipinti*

Organicamente ideato, il ciclo pittorico in esame è una delle prime commesse di rango assolute da De Mura, certo fuori della capitale, ma dietro l'interessamento di un'autorità vescovile e per un'impresa nata con ambizione. Quella di Teano, d'altro canto, era all'epoca una sede episcopale importante, sita tra l'arcidiocesi di Capua e l'Abbazia di

Montecassino, nei pressi della via che collegava Napoli e Benevento con Roma. La sosta d'un Benedetto XIII diretto nell'Urbe e già fermatosi a Capua, nel 1727, ne è testimonianza a ogni livello.

Ora, anche a fare a meno dei dati esterni relativi alla committenza e al contesto, è la cultura formale delle opere a consigliarne il riferimento alla fase giovanile dell'artista. In particolare vi si ravvisano analogie, a suggerire un comparabile momento d'esecuzione, coi dipinti di De Mura nel sottarco d'ingresso alla Cappella di San Nicola in San Nicola alla Carità a Napoli, secondo De Dominicis realizzati ancor sotto il controllo di Solimena, e ragionevolmente databili verso la metà degli anni Venti (o comunque entro il 1729, anno in cui è documentato l'affresco nella cupoletta antistante che conclude la decorazione di questa cappella)<sup>43</sup>. Il confronto tra il *San Paride che abbatte il dragone* e uno dei miracoli di san Nicola nel sottarco (quello dell'acqua fatta sgorgare: fig. 11) evidenzia nessi tipologici e compositivi che non necessitano di commenti ulteriori: due figure vescovili intente nei rispettivi prodigi e poco meno che sovrapponibili. Anche l'apertura paesistica appare simile nelle due raffigurazioni. Nella pala col *San Paride* la figura femminile in primo piano sulla sinistra, mentre si volta, ha già le movenze, e l'affettazione composta, del teatro demuriano a venire. Le indagini legate al recente restauro (2017) hanno peraltro evidenziato la sostanziale assenza di disegno preparatorio (e di pentimenti) sulla tela, prova della sicurezza di mano già raggiunta dall'artista<sup>44</sup>. Negli altri dipinti, poi, De Mura non disdegna di semplificare gli elementi costitutivi e il tono dei racconti: così che, se da una parte essi non mancano d'accenti accostevoli, soprattutto nel *Riposo*, dall'altra iniziano a guadagnare qualcosa per via di sfolemento.

È ben noto – e lo si ricordi a inciso – che per eseguire la *Pentecoste* della Cappella Lembo nella Cattedrale di Salerno De Mura dovè attenersi a un disegno di Solimena, traendo da esso il bozzetto e lavorando alla presenza del maestro, come si specifica nell'acconto del 1722<sup>45</sup>: tempo plausibilmente non lontanissimo da quello dell'incarico di Teano. Si può supporre, d'altra parte, che quello di Salerno non sia stato un caso unico in quel periodo, come prassi di bottega e garanzia per i committenti.



10. Scultore campano del XVIII secolo, *Sant'Urbano*. Teano, Cattedrale, Cappellone di San Paride.

Ma naturalmente l'aderenza di scuola non escludeva un primo riesame della maniera di Solimena. De Mura rimodella la lezione chiaroscurale del maestro in una sua propria nettezza di colorismo, con stesure meno 'macchiate' o tortuose, e con un'intonazione più luminosa. C'è poi il confronto stimolante – sinora mai prospettato, mi sembra, eppure banalmente suggerito dall'identità del tema – tra il *San Martino* di De Mura a Teano e quello della vasta tela di Solimena nella Cappella di San Martino nella



11. Francesco de Mura, *San Nicola fa sgorgare una sorgente*. Napoli, chiesa di San Nicola alla Carità, Cappella di San Nicola di Bari.  
 12. Francesco Solimena, *San Martino divide il mantello col povero*, part. Napoli, Certosa di San Martino, Cappella di San Martino (da Francesco Solimena (1657-1747) e *le Arti a Napoli*, a cura di N. SPINOSA, Roma 2018, I, p. 432).

chiesa della Certosa a Napoli (fig. 12). Di quest'ultima tela, affrontata al *Sogno di san Martino*, occorre anzitutto non sottovalutare la significativa revisione della cronologia. Essa era generalmente riferita a poco prima del 1733<sup>46</sup>, quando i due dipinti sono menzionati, con elogi, nella biografia di Solimena premessa alla seconda edizione napoletana dell'Orlandi (appunto del 1733). Oggi invece sappiamo che la datazione va compresa entro il 1724, com'è documentato dal pagamento a saldo delle tele, risalente al gennaio di quell'anno, quando proprio il dipinto con san Martino «che dà parte della sua cappa al povero» – composizione fortunata: ne esistono svariate repliche – era già stato consegnato<sup>47</sup>. Di queste opere, del resto, si ha immediatamente notizia (sia pur senza la specificazione dei soggetti) nelle prime aggiunte settecentesche alle *Notizie del Celano*, edite in quello stesso 1724<sup>48</sup>. Il dato torna qui utile perché rende il confronto proposto ben più cogente e lineare, avvicinando nel tempo le due versioni d'egual soggetto: ed è anzi possibile che l'allievo abbia lavorato per la tela teanese tenendo a modello il dipinto frattanto approntato dal maestro per la Certosa. Se così andò, tal lavoro, ancorché nell'emulazione, mostra qualche segno d'interpretazione. Già la scelta di non far scendere Martino da cavallo, certo dovuta al formato verticale della pala<sup>49</sup>, concede a uno spunto appena meno grave: l'impianto a suo modo si slancia, e intanto lo straccione lì a fianco si fa un po' più ritto, quando in Solimena è tutto ingobbito e nodoso. In De Mura inizia a circolare un fiato come più naturale, una serietà che sfuma un po' verso l'affabile; e poi l'aria è quel giusto meno fosca, meno satura d'ombra. Quell'ombra densa, e solcata da lumi diagonali, per cui Ferdinando Bologna parlava di riprese da Mattia Preti nell'avanzato Solimena<sup>50</sup>.

De Mura, sin quasi alla fine del terzo decennio, rappresentò l'avanguardia qualitativa della scuola cui appartene: e le tele di Teano costituiscono un importante tassello della sua gioventù, solimenesca e insieme caratterizzata in senso personale.

Archivio Diocesano di Teano-Calvi, *Visitatio Ecclesiae Cathedralis aliorumque piorum locorum civitatis Theanensis peracta anno MDCCLIII a Dominico Jordano ejusdem episcopo, deinde ad Archiepiscopatum Nicomediensem ac ad munus secretarii Sacrae Congregationis super disciplina regulari promoti*, pp. 21-39.

(...) Successive visitavit maximam Cappellam Sancti Paridis, ubi asservatur ejusdem sancti corpus.

Sacrae ejus exuvia antiquitus in subterranea, quae adhuc visitur cappella subptus illas Sanctissimi Sacramenti et Sanctae Reparatae sita, recondebatur, et licet ab episcopo De Rosis altare illud marmoribus fuerit exornatum, decentiusque restauratum, ut ex lapide marmoreo, qui adhuc inibi extat, in quo sic legitur: «In honorem S. Paridis Primi Episcopi Theanensis Mutius de Rosis Episcopus Theanensis Anno Domini MDCXLIII Die V Mensis Augusti».

Attamen cum adhuc minime tanto episcopo ac Theanensium praesentissimo patrono dignus locus videretur, munifica et vere magnifica pietate episcopus Joseph de Puteo, ad formam Cappellae [p. 22] del Tesoro nuncupatae Cathedralis Neapolitanae Divo Januario dicatae, sacellum hoc in loco ubi sita erat ara Sancti Laurentii excitavit. Opere plastico undique exornatum est, praecipue vero quatuor sanctorum statuis, sancti Urbani, scilicet, sancti Liborii, sanctae Luciae et sanctae Julianae de Falconensis, in quatuor ejusdem sacelli angulis constitutis. Tres aras, majorem Divo Paridi, alteram a cornu Evangelii Sancto Josepho, et tertiam a cornu Epistolae Beato Martino Turonensium episcopo in eo erexit, decemque oculos circum circa in parietibus extruxit pro sanctorum reliquiis ab altare Sanctae Annae, huc, ut meditabatur, transferendis ac collocandis; at immatura mors neque translationem hanc peragendi, neque sacellum hoc, prout destinaverat, dotandi, quinimo [sic] neque illud integre perficiendi spatium concessit; tantam tamen pecuniae summam depositum reliquit, ut a successore episcopo Cyrillo compleri potuisset. Hujus munificae pietatis perenne perhibent testimonium tam lapis in atrio sacelli sub ejus marmorea effigie appositus, tum [sic] alius in ejus sepulchro, quod in medio cappellae vivens sibi extruxit. Primus lapis est:

D. O. M. / SACELLUM HOC / DIVO PARIDI / PRIMO THEANENTIUM EPO AC PATRONO SACRUM / DIVORUMQ. JOSEPHI PATRIARCHARUM PRIMI / AC MARTINI TURONENSIS EPI ARIS DECORATUM / A QVORUM NOMINIBUS AUSPICUM / QVIN AB AUSPICIO OBSEQUIUM EDOCTUS / JOSEPH MARTINUS DEL POZZO / PROPRIIS SUMPTIBUS / A FUNDAMENTIS EXCITUM [sic] / [p. 23] AETERNUM GRATI ANIMI MONUMENTUM EREXIT / ANNO AERAE CHRISTIANAE MDCCXXIII.

Lapidis vero sepulchralis verba haec sunt:

DIVO PARIDI / PERVETUSTO THEANI HIC IN SIDICINIS PONTIFICI / POSTREMUS IN PRAESULATU SUCCESSOR / JOSEPH DEL POZZO / MONTIS AUREI PATRICIUS

SALERNITANÆ DIOECESIS / HANC CELLAM ARAM HANC / DICAUIT SACRAVIT AERE PROPRIO EXCITAVIT / SUBSTRUCTOQVE SIBI SARCOPHAGO / PRAESENTISSIMO TANTO ADDICTUS PATRONO / QVEM VIVENS ADHUC IMPENSISSIME COLUIT / NE VEL MORTUUS ABESSET LONGIUS / HIC LOCI AD PEDES EJUS STATUIT CONQUIESCERE / OBIIT MENSE AUGUSTI AN. MDCCXXIII / AETATIS SUÆ LXI / PONTIFICATUS VERO VI.

Referunt hanc suae mortis epocham atque aetatis ac pontificatus annos, viventem sibi, quasi propheticis spiritu, apposuisse.

Tria igitur altaria in hoc sacello existunt: majus Sancto Paridi est dicatum, illiusque apposita imago opus est Francisci de Muro, celeberrimi Francisci Solimenae discipuli, cujus etiam sunt aliorum duorum altarium tabulae. Requiescit in eo corpus ejusdem sancti pontificis, quo a subterraneo sacello, ut mox narravimus, translatum postea fuit. At locus ipse in modum ciborii, quo Sanctissimum Sacramentum asservari solet, minus prudenter efformatum est, ita ut, quamvis addita fuerit inscriptio CORPUS SANCTI PARIDIS EPISCOPI, facile [p. 24] ansam legere nescientibus praebere possit credendi illis Eucharistiae Sacramentum asservari; ideo ad tanti erroris occasionem eliminandam illustrissimus dominus mandavit loculi formam in eam quam sanctum decet fore immutandam.

Quotidiano privilegio pro animabus defunctorum decoratum est ex viva vocis oraculo Benedicti XIII dum anno 1727 praesens Cathedralium hanc ecclesiam invisit, prout alter lapis in eodem sacelli atrio inferius describendus testatur.

(...) [p. 27] Secunda ara a cornu Evangelii est sub invocatione Sancti Josephi, quam visitando illustrissimus dominus, quia reperit habere candelabra et florum vascula cum tabella Secretorum, Lavabo, et Evangelio Sancti Johannis, minime deaurata, sed rubeo colore depicta, haud quidem decentia hujus cappellae ornatui, mandavit reverendo canonico domino Antonio de Luccio procuratori, ut quanto citius de hujusmodi suppellectilibus deauratis, cappellae decori convenientibus, aram provideat; alias etc.

Altari hujus imago opus quoque est ejusdem pictoris Francisci de Muro. (...)

[p. 33] Tertium altare, quod a cornu Epistolae existit, est sub titulo Sancti Martini, quod illustrissimus dominus visitavit; cumque pariter candelabra etc. eodem modo efformata, ac ea altaris Sancti Josephi invenerit, parem eius cappellae decori decentia, mandavit procuratori, ut quantocius de suppellectilibus deauratis curet hanc quoque aram providere.

Ad hoc altare, uti proximius, onera, quae altari Sancti Laurentii erant affixa, translata fuere, ipsumque beneficium addictum; at proinde propriis hic locus videtur de eo aliqua adnotandi. (...)

[p. 36] Anno enim 1645 adhuc parum decenter in hoc reliquiario [in altare Sancti Urbani] [reliquias sanctis Paridis protectoris et alias reliquias sanctorum] repositas esse episcopus De Rosis considerans, Cappellam Sanctae Annae et Sancti Philippi Neris cum octo loculis construxit, atque in ea reliquias omnes collocavit, destructo altare Sancti Urbani tamquam incommodo canonicis in divinatorum officiorum celebratione. Tandem episcopus De Puteo, nequidem de hoc reliquiario contentus, pietate ac munificentia vere magnifica sacellum hoc excitavit eo consilio, ut huc reliquiae

omnes, præcipue vero corpus sancti Paridis, transferrentur. Attamen diu eius votum incompletum remansit, licet enim hortationibus Benedicti XIII dum Cathedralē hanc anno 1727 invisit, sancti Paridis [p. 37] corpus post quinquennium episcopus Cyrillus transtulerit, anno scilicet 1732. Cætera tamen reliquiæ in Cappella Sanctæ Annæ pene neglectæ remanserunt. Illustrissimus dominus tandem, ut piam episcopi Putei mentem exequeretur, santisque decens redderetur cultus, novo facto reliquiarum additamento, loculis thecisque decenter ornatis, suoque sigillo munitis, die 4 Augusti 1753, magno urbis gaudio, in hoc sacellum reliquias omnes collocavit. (...)

[p. 38] (...) die 3 Junii [1732] episcopus Cyrillus magno apparatu magnoque civium concursu solemnem ad hoc altare translationem peregit, prout distinctissime descripta fuit a notario apostolico domino Vincentio Perrotta, nunc insignis collegiatæ ecclesiæ terræ Petræ prope Vayranum archipresbytero, in instrumento per ipsum confecto; cujus copiam hic insertam fol. 101 [aggiunto

in Appendice] legere est. Memoratur quoque in lapide in atrio hujus sacelli apposito, cujus hæc sunt verba:

D. O. M. / HOSPES / DIVI PARIDIS PRIMI ANTISTITIS  
HUJUS DICECIS ET PATRONI / CORPUS / BENEDICTUS  
XIII P. M / ANNO REP. SALUTIS MDCCXXVII MENSE  
MAII / BENEVENTO URBEM REPETENS / CUM THEANU  
SUBSTITISSET / IN HAC MAJORI ECCLESIA VENERATUS /  
E VETERI SARCOPHAGO / IN HOC / A JOSEPHO DE PUTEO  
THEANEN. ANTISTE EXCITATUM / A DOMINICO ANTONIO  
CYRILLO SUCCESSORE PERFECTU[M] / [p. 39] SACELLUM  
TRANSFERRI JUSSIT / ARAM PERPETUO PRO DEFUNCTIS  
PIACULAREM INDULSIT / CANONICIS INSIGNIA AUXIT /  
IDEM DOMINICUS ANTONIUS CYRILLUS / TRANSLATIO  
POST QUINQUENNIO / SOLEMNI SUPPLICATIONE  
TANTI PRÆSULIS CORPORI / MONUMENTUM POSUIT /  
MDCCXXXVIII.

<sup>1</sup> A. ROVIGLIONE, *Aggiunta all'Abecedario d'altri pittori e scultori non descritti dall'autore...*, in P.A. ORLANDI, *L'Abecedario pittorico...*, Bologna-Napoli, Angelo Vocola, 1731, p. 449; B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, Napoli, stamperia del Ricciardi, 1742-1745, ed. commentata a cura di F. SRICCHIA SANTORO, A. ZEZZA, Napoli 2003-2014, III, 2008, pp. 1320-1325 (note di D. CAMPANELLI).

<sup>2</sup> Per la giovinezza di De Mura si vedano essenzialmente, presso gli studi moderni, i riferimenti sparsi in F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, e in R. CAUSA, *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia a Napoli*, Cava de' Tirreni-Napoli 1970; e poi V. RIZZO, *L'opera giovanile di Francesco De Mura*, in «Napoli nobilissima», s. III, XVII, 1978, pp. 93-113; N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò* (1986), Napoli 1993, pp. 50-51; D. NOLTA, *Francesco De Mura, 1696-1782*, in *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America, 1650-1750*, cat. mostra, New Haven 1987, pp. 251-254; M.A. PAVONE, *Pittori napoletani del '700. Nuovi documenti*, Napoli 1994, pp. 41-42 (e relativi documenti); IDEM, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997, pp. 46-48, 178-180 (e relativi documenti); F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Mezzogiorno austriaco e borbonico. Napoli, le province, la Sicilia*, Roma 2009, pp. 28-29.

<sup>3</sup> Al riguardo resta di riferimento O. MORISANI, *L'edizione napoletana dell'Abecedario dell'Orlandi e l'Aggiunta di Antonio Roviglione*, in «Rassegna storica napoletana», II, 1, 1941, pp. 19-23.

<sup>4</sup> Ha poco senso, ormai, mettere in fila tutti o quasi tutti i contributi su De Mura, molti dei quali ben sedimentati. Gli studi sull'artista sono peraltro in aumento negli ultimi anni. Nel 2016-2017 c'è stata la rassegna statunitense *In the Light of Naples: The Art of Francesco de Mura*, cat. mostra, Winter Park-Madison-Poughkeepsie, a cura di A.R. BLUMENTHAL, Winter Park (Florida) 2016, il cui esito, peraltro, è parso abbastanza distante dall'offrire una fisionomia compiuta

dell'artista e della sua complessa attività. Nella presente sede ci si limita alle acquisizioni recenti sulla sua fase giovanile o appena seguente, per cui si vedano – oltre ad alcuni degli scritti citati qui nelle altre note – E. DE NICOLA, *Un bozzetto per Donnaròmita e altre aggiunte alla prima maturità di Francesco De Mura*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale “Giovanni Previtali”, Soveria Mannelli 2013, pp. 487-498; V. RIZZO in *Trésor du Saint-Sépulcre. Présents des cours royales européennes à Jérusalem*, cat. mostra, Versailles-Château-Malabry 2013, Cinisello Balsamo 2013, pp. 164-169; A. DE LUCA, *Novità su Francesco De Mura: due pale per la chiesa di San Paolo a Sorrento e le 'ritrovate' tele per la chiesa di San Gaudioso di Napoli*, in «Paragone», LXVII, s. III, 125, 2016, pp. 48-55.

<sup>5</sup> Ditta Di Palma Restauri, 2017. Ringrazio Paola Coniglio (SABAP per le province di Caserta e Benevento) del supporto fornitomi nella consultazione della documentazione sull'intervento, e Giuseppe Di Palma per lo scambio d'opinioni sul dipinto restaurato.

<sup>6</sup> Qui si riprende e si rielabora uno dei capitoli dell'elaborato di A. Russo, *Francesco de Mura. Le imprese pubbliche sacre della giovinezza e della prima maturità (1722-1751). Contesti e committenza*, tesi di dottorato in Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche, Università degli Studi di Napoli “Federico II”, XXIX ciclo, tutor F. CAGLIOTTI, 2017, pp. 20-35.

<sup>7</sup> S. BIANCO, *Novena per apparecchio alla festività del glorioso san Paride...*, Caserta, Tipografia della Intendenza, 1825, p. 27.

<sup>8</sup> Ne diede conto G.A. GALANTE, *Il restauro del Duomo di Teano*, in «La scienza e la fede», s. IV, XXII, 1881, pp. 31-40.

<sup>9</sup> Si vedano ad esempio le immagini in L. DI BENEDETTO, *Il Duomo di Teano distrutto nell'ottobre del 1943*, Minturno 2019, pp. 19-21. Fu incaricato della decorazione ottocentesca, perduta, il pittore specia-

lista Rinaldo Casanova, bolognese. Su di lui: F. MANGONE, *Rinaldo Casanova e i modelli di arte decorativa*, in *Le cenerentole dell'arte. Viaggio bibliografico, iconografico e documentario attraverso la decorazione e l'ornamento*, a cura di M. D'AGOSTINO, Napoli 2017, pp. 83-99.

<sup>10</sup> M. BROCCOLI, *Teano Sidicino antico e moderno*, Napoli, Pasquale Tizzano, 1821-1825, III.2, 1823, p. 103 nota 1: «In questo cappellone esistono tre altari. Le pitture che li decorano sono di Francesco de Muro, celebre discepolo di Francesco Solimene»; e ancora ivi, III.3, 1823, pp. 182-183 nota 1: «Le pitture de' tre altari dello stesso cappellone sono opera di Francesco de Muro, discepolo del celeberrimo Francesco Solimena».

<sup>11</sup> Nel 1731 A. ROVIGLIONE, *op. cit.*, p. 449, è il primo a menzionare, come cosa per lui recente, i dipinti di De Mura nel Duomo di Capua. Poi B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 1325, ne indica il numero, cinque, e i soggetti: «uno Tobiu con l'angelo, l'altro San Tommaso d'Aquino, altro San Priscopo [sic], altro Santa Giustina, e l'ultimo un altro santo». Al riguardo, e in specie per i primi tre soggetti, cfr. A. Russo, *Per il giovane Francesco de Mura già nella Cattedrale di Capua*, in «Napoli nobilissima», s. VII, IV, 2018, II, pp. 17-29 (con bibliografia). Si veda pure G. NAPOLETANO, *Novità su Francesco De Mura: un dipinto giovanile a Capua e un'Allegoria nella reggia di Caserta*, in *Per la conoscenza dei beni culturali, VI. Ricerche del dottorato in Metodologie conoscitive per la conservazione e la valorizzazione dei beni culturali, 2015-2016*, Seconda Università degli Studi di Napoli [oggi Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"], Santa Maria Capua Vetere 2016, pp. 73 e sgg. L'approssimazione del De Dominicis negli ultimi due soggetti può (o dovrebbe) essere sanata, com'è stato fatto, con la guida prebellica di G. CERASO, *Il Duomo di Capua, Metropoli e Basilica. Guida del forestiere*, Santa Maria Capua Vetere 1916, pp. 63, 70: cfr. in merito G. CECL, *Mura (Muro), Francesco de*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, XXV, Leipzig 1931, p. 279; IDEM, *Lo 'studio' di Francesco de Mura*, in «Rassegna storica napoletana», I, 2, 1933, p. 22 (cons. in estratto). Il dipinto con «Santa Giustina» dovrebbe identificarsi nella pala già alla Cappella di Santo Stefano, la *Madonna col Bambino e i santi Stefano, Cristina, Filippo Neri e Francesco di Sales* (non a caso il Ceraso si preoccupava di segnalare che santa Cristina era stata confusa per santa Giustina). L'ultimo dipinto, cioè quello con l'«altro santo», dovrebbe identificarsi – non foss'altro che per esclusione – nella pala già alla Cappella dei Santi Pietro e Benedetto, il *San Pietro in cattedra e i santi Benedetto, Gennaro e Nicola di Bari*. Il vero limite del biografo, dunque, è quello d'aver ricordato i quadri senza alludere al fatto che essi ospitavano più figure. L'ultimo dipinto citato è peraltro detto di Paolo de Majo, allievo anch'egli di Solimena, da F. GRANATA, *Storia sacra della Chiesa Metropolitana di Capua*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1766, I, p. 62; ed esso è riconoscibile in una tela con lo stesso gruppo di santi, e d'impronta solimenesca, conservata nel Museo Campano di Capua, e che chi scrive vide in condizioni guaste e in un ambiente non destinato all'esposizione: cfr. A. Russo, *Per il giovane Francesco de Mura*, *cit.*, pp. 22-23, dove tuttavia è dato troppo credito al Granata circa l'attribuzione a De Majo. Ma dopo il riepilogo e il riesame della questione qui esposti, la restituzione dell'opera a De Mura appare necessaria: si tratterebbe, al momento, dell'unico quadro sopravvissuto del suo ciclo già nella Cattedrale capuana.

<sup>12</sup> Su cui si veda R. LATTUADA, *Il Barocco a Napoli e in Campania*, Napoli 1988, p. 141.

<sup>13</sup> Cfr. M. ROTILI, *L'arte nel Sannio*, Benevento 1952, pp. 142-143; V. RIZZO, *L'opera giovanile*, *cit.*, p. 99; V. de Martini in *Sannio e Barocco*, cat. mostra, Benevento 2011, Napoli 2011, p. 21.

<sup>14</sup> S. CAUSA, *Francesco De Mura e il suo doppio*, in «Paragone», LXV, s. III, 116, 2014, pp. 37-40. Condivisibile la datazione proposta dallo studioso intorno al 1725.

<sup>15</sup> Cfr. M.A. PAVONE, *Un metodo operativo globale: il ruolo del Solimena "accademico"*, in *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età*

*moderna al presente*, a cura di S. ZULIANI, Milano-Udine 2013, p. 39 (con bibliografia); e poi G.G. BORRELLI, *Solimena con gli scultori e i decoratori*, in *Francesco Solimena (1657-1747) e le Arti a Napoli*, a cura di N. SPINOSA, Roma 2018, II, p. 305. Per Bottigliero si rinvia alla monografia di M. D'ANGELO, *Matteo Bottigliero. La produzione scultorea tra fonti e documenti (1680-1757)*, Roma 2018.

<sup>16</sup> Quest'Assunzione fu un testo molto studiato e divulgato dal séguito solimenesco, e se ne contano vari bozzetti e repliche: cfr. da ultimo N. Spinosa in *Francesco Solimena*, *cit.*, I, p. 439, n. 193.

<sup>17</sup> Cfr. A. DE MONACO, *S. Paride, primo vescovo e protettore di Teano*, Teano 1948, pp. 43-51; IDEM, *Glorie nostre. Cenni di XV secoli di storia religiosa da documenti inediti e rinvenimenti archeologici*, Teano 1957, pp. 43-51; G. DE MONACO, G. ZARONE, *La Cattedrale di Teano*, Marigliano 1977, pp. 47-60; IDEM, *La Cattedrale di Teano*, Sorrento 2007, pp. 65-74 (dove peraltro le tele sono ben riprodotte); D. RAIMONDI, *La Cattedrale di Teano*, in L. DI BENEDETTO, *op. cit.*, p. 13.

<sup>18</sup> V. RIZZO, *De Mura, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, Roma 1990, p. 675. Altri cenni sono in M.A. PAVONE, *Pittori napoletani del primo Settecento*, *cit.*, p. 46 e in G. NAPOLETANO, *op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>19</sup> M.A. PAVONE, *Caratteri del collezionismo dei Ruffo*, in *Percorsi d'arte. Dal collezionismo dei Ruffo all'evoluzione pittorica di Mino Delle Site*, cat. mostra, Cavallino-Salerno 2005, Salerno 2005, pp. 35-36; IDEM, *Il collezionismo dei Ruffo*, in *Collezionismo e politica culturale nella Calabria vice-reale, borbonica e postunitaria*, a cura di A. ANSELMI, Roma 2012, p. 290.

<sup>20</sup> E. ROGADEO DI TORREQUADRA, *La quadreria del Principe di Scilla*, in «Napoli nobilissima», VII, 1898, p. 73. Cfr. pure l'altro inventario dei beni del Ruffo redatto nel 1748: A.M.A. MARINO, *Nuovi documenti sul collezionismo dei Ruffo di Scilla*, in «Kronos», 8, 2005, pp. 115, 117.

<sup>21</sup> Già in collezione Principe Ruffo a Lecce, e passato presso Blindarte a Napoli: *Dipinti antichi, dipinti e sculture XIX-XX secolo*, 16 maggio 2018, lotto 229. Per questo ritratto: M.A. Pavone in *Percorsi d'arte*, *cit.*, pp. 129-130.

<sup>22</sup> Cfr., oltre che *infra*, nota 24, A. CAPASSO, S. CAVALLACCIO, *La ricostruzione della cattedrale di Teano ad opera di Roberto Pane*, in *Monumenti e ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra*, Atti del Seminario nazionale, a cura di G. FIENGO, L. GUERRIERO, Napoli 2004, pp. 417-428. Ivi, p. 417, si fa riferimento alla possibilità che il cappellone possa essere attribuito a Domenico Antonio Vaccaro, essenzialmente in ragione dell'impianto centrico, soluzione cara all'architetto. Se ciò venisse confermato, non si tratterebbe per lui di un incarico isolato a Teano, giacché qui gli viene riferito dal De Dominicis il progetto della Santissima Annunziata: cfr. almeno A. BLUNT, *Architettura barocca e rococò a Napoli*, ed. it. a cura di F. LENZO, Napoli 2006, pp. 161-162; e S. TORTORA, *Regesto delle opere*, in *Domenico Antonio Vaccaro. Sintesi delle arti*, a cura di B. GRAVAGNUOLO, F. ADRIANI, Napoli 2005, p. 422.

<sup>23</sup> Una pallida fotografia dell'interno antecedente al restauro è in A. DE MONACO, *S. Paride*, *cit.*, p. 43.

<sup>24</sup> R. PANE, *La ricostruzione della Cattedrale di Teano*, Napoli 1957, p. 20. Si aggiunge ivi, nota 1, che le tele «erano in condizioni pessime, sia per i danni subiti nel bombardamento sia per il totale abbandono in cui erano state lasciate per molti anni. Si deve alla Soprintendenza alle Gallerie di Napoli, ed in particolare al prof. Bruno Molajoli, se i tre pregevoli dipinti, ottimamente restaurati, sono tornati a costituire i tre festosi episodi cromatici che erano un tempo; l'accento massimo nel sobrio biancore della cappella a pianta centrale». Il restauro dei due dipinti laterali (1955-1956) è ricordato in *IV Mostra di restauri. Catalogo*, Napoli 1960, p. 150.

<sup>25</sup> Per esempio M.G. PEZONE, *Trasformazioni tardo-barocche nelle cattedrali di Santa Maria Capua Vetere, Capua, Teano e Calvi*, in *Lungo l'Appia. Scritti su Capua antica e dintorni*, a cura di M.L. CHIRICO, R. CIOFFI, S. QUILICI GIGLI, G. PIGNATELLI, Napoli 2009, pp. 121-132,

esamina i rifacimenti delle strutture originarie degli edifici, laddove il Cappellone di San Paride fu costruito *ex novo*.

<sup>26</sup> Su di lui: M. BROCCOLI, *op. cit.*, III.2, 1823, pp. 96-102.

<sup>27</sup> Cfr. M.G. PEZONE, *op. cit.*, p. 126.

<sup>28</sup> N. Coleti in F. UGHELLI, *Italia sacra, sive de episcopis Italiae et insularum adjacentium...*, Venezia, Sebastiano Coleti, 1717-1722, VI, 1720, col. 579.

<sup>29</sup> Cfr. M. BROCCOLI, *op. cit.*, III.3, 1823, p. 11.

<sup>30</sup> Molto opportuno al riguardo l'affondo di G. NAPOLETANO, *op. cit.*, pp. 73 e sgg. sulla 'caccia' alle reliquie e sul clima di fervido rigore e di decoro delle immagini sacre, riconducibile soprattutto alla personalità di papa Benedetto XIII, cui il Caracciolo era allineato. Dello studioso è inoltre la condivisibile proposta di attribuire a De Mura, con una cronologia verso il 1725, un *Martirio dei santi Nazario e Celso* nel Seminario Arcivescovile di Capua: attribuzione scortata anche dal confronto col *San Martino* di Teano.

<sup>31</sup> Su tale contesto cfr. A. Russo, *Per il giovane Francesco de Mura*, cit. (alla bibliografia ivi citata si aggiunga B. PISANI, *La Cappella del Sacramento nel Duomo di Capua*, Capua 1887, pp. 29-30). Questo cappellone fu tra i pochi monumenti ricostruiti nell'antica forma durante il dopoguerra: cfr. S. CASIELLO, *Restauro e ricostruzioni nella Cattedrale di Capua*, in «Capys», 16, 1983, p. 9 (cons. in estratto).

<sup>32</sup> Cfr. qui l'appendice documentaria. Nella trascrizione il testo è adeguato all'uso moderno per punteggiatura, maiuscole/minuscole, accenti/apostrofi, e vi si sono sciolte le abbreviazioni di sicuro significato (tranne nelle epigrafi riportate). Desidero ricordare il compianto don Aurelio De Tora, che mi agevolò nella consultazione di questo materiale.

<sup>33</sup> Poi designato arcivescovo di Nicomedia e morto a Roma come patriarca d'Antiochia. Su di lui: M. BROCCOLI, *op. cit.*, III.2, 1823, pp. 119-167.

<sup>34</sup> Li radunate verso la metà del Seicento dal vescovo De Rosis; ma il trasferimento avvenne effettivamente solo più tardi, con lo stesso Giordano. Cfr. M. BROCCOLI, *op. cit.*, III.3, 1823, pp. 182-183.

<sup>35</sup> Cfr. qui l'appendice documentaria.

<sup>36</sup> Adibita a *lapidarium*: cfr. N. IODICE, *Museo Diocesano di Teano-Calvi*, in *Musei Diocesani della Campania*, a cura di U. DOVERE, Milano 2004, pp. 246, 248. Si veda inoltre G. DE MONACO, G. ZARONE, *La Cattedrale*, cit. (2007), pp. 103-113.

<sup>37</sup> Si tratta di frammenti di un busto marmoreo in rilievo (una mano e un braccio, entrambi monchi), che *in loco* sono riferiti a quel prelato:

materialmente troppo poco per esprimere un giudizio sull'autore, eppure il *ductus* scultoreo non sembra modesto. Un ambiente della cripta coi busti frammentari dei vescovi Del Pozzo e Cirillo è riprodotto in G. DE MONACO, G. ZARONE, *La Cattedrale*, cit. (2007), p. 110, dove peraltro si segnala che i marmi sono stati rubati. I resti suddetti dovrebbero quindi essere gli unici lì conservati della coppia di ritratti.

<sup>38</sup> Prima dei danni bellici le iscrizioni furono registrate in alcuni testi ottocenteschi: cfr. B. PEZZULLI, *Breve discorso storico della città di Tiano Sidicino in provincia di Terra di Lavoro...*, Napoli, Raffaele Miranda, 1820, p. 104; M. BROCCOLI, *op. cit.*, III.2, 1823, p. 99 nota 1.

<sup>39</sup> Cfr. qui l'appendice documentaria. È da questo passo che il Broccoli trasse, alla lettera, la notizia della paternità demuriana delle tele. Cfr. *supra*, nota 10.

<sup>40</sup> Cfr. G. DE MONACO, G. ZARONE, *La Cattedrale*, cit. (2007), p. 66.

<sup>41</sup> Su di lui: M. BROCCOLI, *op. cit.*, III.2, 1823, pp. 102-116.

<sup>42</sup> Anche quest'iscrizione è riportata da B. PEZZULLI, *op. cit.*, p. 105; M. BROCCOLI, *op. cit.*, III.2, 1823, pp. 103-104. Il Cirillo morì a Napoli nel 1745.

<sup>43</sup> Cfr. da ultimo A. Russo, *Francesco de Mura in San Nicola alla Carità (e in Donnaromita) a Napoli: dalla bottega di Solimena al «far da sé»*, in «Confronto», n.s., 2, 2019, pp. 143 e sgg. (con bibliografia).

<sup>44</sup> Notizie sul restauro sono nel mensile locale «il Sidicino», XIV, agosto 2017 (articolo di M. AMENDOLA).

<sup>45</sup> Cfr. almeno M.A. PAVONE, *Pittori napoletani del primo Settecento*, cit., pp. 179-180, 487.

<sup>46</sup> Cfr. F. BOLOGNA, *op. cit.*, pp. 197, 259.

<sup>47</sup> Cfr. M.A. PAVONE, *Pittori napoletani del primo Settecento*, cit., pp. 154, 456-457. Su queste opere, da ultimo, N. Spinosa in *Francesco Solimena*, cit., pp. 432-433, n. 189.

<sup>48</sup> [F. Porcelli] in C. CELANO, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli...*, Napoli, G. Francesco Paci, 1724, VI, pp. 25-26.

<sup>49</sup> Simile composizione è in un foglio, già attribuito a De Mura e collegato al dipinto di Teano, e poi spostato a Fedele Fischetti: cfr. M. CAUSA PICONE, *Disegni della Società Napoletana di Storia Patria*, Napoli 1974, pp. 71-72, cat. 404, fig. 148; e in *Disegni napoletani del Settecento*, cat. mostra, a cura di M. CAUSA PICONE, Napoli 1981, pp. 54-55, cat. 21b.

<sup>50</sup> F. BOLOGNA, *op. cit.*, p. 118. Cfr. V. RIZZO, *L'opera giovanile*, cit., pp. 104, 112 nota 61.

---

## ABSTRACT

### *Francesco de Mura and the St. Paris Chapel in the Teano Cathedral*

The present article deals with a cycle of paintings – *St. Paris Slays the Dragon*, *Repose on the Flight into Egypt*, and *St. Martin Dividing his Cloak with a Beggar* – done by Francesco de Mura for the St. Paris Chapel in the Teano's Cathedral. The altarpiece on the main altar, depicting the titular saint, has been recently restored (2017). Inspired by the Royal Chapel of the Treasure of St. Januarius in Naples, the sacellum in Teano was founded in 1723 by Bishop Giuseppe Martino del Pozzo to hold the relics of St. Paris, patron saint and first bishop of Teano, along with those of other saints. However, the removal did not take place until 1732, under the next bishop, Domenico Antonio Cirillo. A very important source for the present study is the pastoral visit by Bishop Domenico Giordano in 1753. Analysis of the context and the patronage for the Teano paintings and comparison with other works by De Mura and his maestro Solimena in Naples suggest that they date from the 1720s, early in De Mura's career.

# Indici dei nomi e dei luoghi

- Abbate, Francesco, I, 12, 19, 31-32, 80; II, 30, 62; III, 41-43
- Abetti, Luigi, I, 42
- Accascina, Maria, III, 21, 27
- Aceto, Angela Maria, III, 60
- Aceto, Francesco, I, 12-13; III, 22
- Acidini, Cristina, III, 58
- Adamo Muscettola, Stefania, I, 80
- Adinolfi, Tommaso Saverio, I, 44
- Adinolfo, castellano di Mineo, III, 25
- Adriani, Fiammetta, III, 73
- Aghemio, Giovanni Antonio, I, 6
- Agnello, Giacinto, III, 19
- Agnello, Giuseppe Michele, III, 29
- Ago, Renata, II, 72
- Agostino, padre vicario, II, 31
- Agricola, Herbert, II, 56, 61
- Alabiso, Annachiara, II, 30
- Alagno, Mariano d', III, 34, 43
- Alcolea Blanch, Santiago, I, 80
- Alessandro di Telese, III, 6, 19
- Alessio, Bernardino, I, 6
- Alfano, Giancarlo, I, 80
- Alfonso III d' Aragona, III, 21
- Algardi, Alessandro, I, 72
- Alighieri, Dante, I, 57
- Alinari, fotografi, II, 45
- Alisio, Giancarlo, I, 42, 80; II, 74
- Al-Tarsusi, Mardi ibn Ali, III, 19
- Alterocca, Virgilio, II, 45
- Altoviti, Antonio, III, 46, 59
- Altoviti, Giovan Battista, III, 49
- Altruda, Manuela, II, 28
- Álvarez de Toledo y Zúñiga, Isabella, I, 42
- Álvarez de Toledo y Zúñiga, Pedro, I, 33, 35, 42; II, 26
- Amato di Montecassino, III, 6, 8, 16, 18, 19-20
- Amatuccio, Giovanni, III, 19
- Ambrasi, Domenico, I, 41, 80; II, 23, 28-29; III, 42
- Amendola, Martino, III, 74
- Amico, Vito, III, 28
- Amirante, Giosi, I, 80; II, 60-61
- Amodio, Maria, I, 12
- Ancina, Giovenale, I, 71
- Andaloro, Maria, III, 29
- Andrea da Salerno, *vedi* Sabatini, Andrea
- Andrea de Lione, I, 42
- Andrea, Bernard, III, 43
- Andreoli, Ilaria, II, 40
- Anselmi, Alessandra, I, 58; III, 73
- Antoine, Élisabeth, III, 28
- Antonelli, Attilio, II, 62
- Antonio Maria da Regio, II, 31
- Anzani, Valentina, I, 58-59
- Apicella, Romualdo, II, 60
- Aragona, famiglia, I, 16
- Aragona Tagliavia, Diego, II, 64
- Ardissino, Erminia, I, 51
- Arditi, Michele, II, 8-9, 11, 15
- Ardolino, Domenico, I, 50
- Ardolino, Filippo, I, 50
- Aresi, Stefano, I, 59
- Ariani, Marco, II, 42
- Ariosto, Lodovico, II, 34, 37-38, 42-43
- Aristotle da Sangallo, *vedi* Sangallo, Bastiano da
- Armando, Silvia, III, 27
- Armellini, Mario, I, 54
- Aroldo II d'Inghilterra, III, 15, 16
- Arslan, Edoardo, I, 31
- Asburgo, famiglia, II, 71
- Ascher, Yonni, III, 42
- Ascione, famiglia, I, 70
- Ascione, Gina Carla, II, 76
- Ascione, Imma, II, 15, 76-77
- Attanasio, Sergio, II, 72-74
- Aurigemma, Maria Giulia, II, 60-62; III, 19
- Avagliano, Faustino, II, 61
- Avalos, Alfonso d', I, 6
- d' Avalos, famiglia, II, 63
- Avella, Leonardo, I, 30
- Avellino, Francesco Maria, II, 15
- Avellino, Giuseppe, I, 44, 47, 50-51
- Avellino, Nicola, I, 50
- Avril, François, III, 28
- Azzolino, Giovan Bernardino, *detto* Siciliano, I, 72-73
- Bacchi, Andrea, I, 30, 32
- Bachrach, Bernard S., III, 19
- Backman, Clifford, III, 27-28
- Bagascia, Francesco Maria, III, 47, 58
- Bagnoli, Martina, III, 28
- Baldasseroni, Giovanni, I, 66
- Baldelli, Francesca, I, 12-13
- Baldi, Domenico Antonio, I, 50
- Balsimelli, Romolo, III, 43
- Baratta, Alessandro, I, 37-38, 42
- Barba, Orlando, II, 28
- Barbanera, Marcello, II, 16
- Barberini, Taddeo, I, 72
- Barberis, Walter, II, 42
- Barbero, Muriel Maria Stella, II, 42
- Barbieri, Alvaro, II, 43
- Bardini, Stefano, I, 15
- Barlow, Frank, III, 19
- Barone, Domenico Luigi, II, 78
- Barone, Nicola, III, 29
- Baronio, Cesare, I, 71
- Bartolini, Roberto, I, 12-13
- Bartolomeo da Sassoferrato, I, 33
- Basile, Giovanni, II, 31
- Basso, Alberto, I, 58
- Battaglia, Domenico, II, 52, 55
- Battaglia Ricci, Lucia, II, 36, 42
- Battaglioli, Francesco, I, 58
- Baxandall, Michael, I, 73
- Beazley, John Davidson, II, 15
- Becherucci, Luisa, I, 11
- Bedini, Elena, I, 12
- Beghelli, Marco, I, 57, 59
- Beguinet, Corrado, I, 80
- Bellabarba, Marco, I, 67
- Bellosi, Luciano, I, 13
- Belverte, Pietro, III, 39, 43
- Bembo, Pietro, II, 32-33
- Benedetto XIII, papa, II, 58; III, 68-69, 71-72, 74
- Benedetto da Maiano, *vedi* Benedetto di Leonardo
- Benedetto di Leonardo, *detto* Benedetto da Maiano, I, 17, 25
- Bernardino Siculo, III, 41
- Bernich, Ettore, I, 18, 20, 23, 31
- Bernini, Gian Lorenzo, I, 74
- Bernini, Pietro, III, 45, 49, 58-59
- Berra, Claudia, II, 42
- Berrettini, Pietro, *detto* Pietro da Cortona, I, 72-73
- Bersuglia, Tomaso di Menco, II, 25
- Bertano, Antonio, II, 42
- Bertarelli, Luigi Vittorio, II, 59-61
- Bertaux, Émile, I, 11; III, 23, 28
- Bertocci, Carlo, III, 59
- Bertolotti, Antonino, III, 60
- Bettarini, Rossanna, II, 43
- Bettolini, Pietro, I, 57
- Betti, Giovan Battista, I, 55, 57
- Betti, Luigi, I, 57
- Bettoni, Barbara, II, 72
- Bevilacqua, Nicolò, II, 34, 42-43
- Bianchi, Nicomede, I, 67
- Bianco, Silvestro, III, 72
- Bigordi, Domenico, *detto* Ghirlandaio, I, 73
- Biron, Isabelle, III, 28
- Bisogni, Salvatore, I, 42
- Bisogno, Serena, II, 73
- Bizzocchi, Roberto, II, 74
- Blanck, Horst, I, 30
- Blumenbach, Johann Friedrich, II, 12, 16
- Blumenthal, Arthur R., III, 72
- Blunt, Anthony, I, 25, 32; III, 73
- Bobbio, Norberto, I, 80
- Boccaccio, Giovanni, II, 33-34, 43
- Boccia, Carmine, II, 42
- Bock, Nicolas, I, 12
- Boemondo I d' Antiochia, III, 4, 9
- Bösel, Richard, I, 80
- Boezio, Severino, II, 42
- Bogazzi, Guglielmo, II, 30
- Bologna, Ferdinando, I, 13, 32, 76, 80; III, 41, 43, 70, 72, 74
- Bolzoni, Lina, II, 43
- Bonaparte, Giuseppe, II, 14
- Bonello, Matteo, III, 6
- Bonifacio VIII, papa, III, 21
- Bonifacio, Andrea, I, 30
- Bonini, Angela, I, 54
- Bono, Salvatore, II, 73
- Borbone, famiglia, II, 71
- Borda, Aniello, I, 31
- Borgi, Anna, I, 12
- Borrelli, Gennaro, I, 51; III, 42
- Borrelli, Gian Giotto, I, 32, 80; III, 73
- Borromeo, Carlo, I, 73
- Borsi, Franco, III, 58
- Borzelli, Angelo, II, 30-31
- Boscoli, Tomaso, III, 59
- Bossaglia, Rossana, I, 69
- Bosso, Raffaella, I, 80
- Bottigliero, Matteo, I, 44, 47, 51; III, 63, 73
- Bouet, Pierre, III, 19
- Bourgeois, Brigitte, II, 15
- Braca, Antonio, I, 12
- Bradbury, Jim, III, 19
- Bramantino, *vedi* Suardi, Bartolomeo
- Brancaccio, Fabrizio, III, 49
- Brancaccio, Ferdinando, III, 49
- Brancaccio, Lelio, III, 52
- Brandi, Cesare, II, 29
- Brandi, Domenico, II, 68
- Braudel, Fernand, II, 63, 72
- Bregno, Andrea, III, 37
- Broccoli, Michele, III, 63, 73-74
- Broschi, Carlo, *detto* Farinelli, I, 53, 58
- Brovia, Romana, II, 43
- Brumana, Biancamaria, I, 59
- Brunet, Alex, III, 29
- Bruni, Antonio, II, 24-25, 29
- Bruni, famiglia, II, 17
- Bruno, Gaia, II, 73-74
- Bruno, Luca Antonio, II, 29
- Bruschi, Arnaldo, III, 42
- Bruzueli, Caroline, I, 80
- Buccaro, Alfredo, I, 42
- Bulifon, Antonio, II, 29
- Buonarroti, Michelangelo, I, 30; III, 39, 49
- Buongiovanni, Claudio, II, 16
- Buono, Pietro, I, 23, 27
- Burckhardt, Jacob, III, 42
- Buttiglione, Antonio, I, 67
- Cabrera, Paloma, II, 15
- Caccavello, Annibale, I, 32; II, 17-18, 21-23, 25-27, 30; III, 45, 60
- Caccavello, Salvatore, III, 50
- Caccini, Giovanni, III, 58-59
- Cacho Casal, Rodrigo, II, 42
- Caciongna, Marilena, II, 42
- Cagliostro, Rosa Maria, II, 59
- Caglioti, Francesco, I, 13; II, 28, 30-31; III, 42, 58, 72
- Calcaogno, Antonio, II, 72
- Caldara, Polidoro, *detto* Polidoro da Caravaggio, I, 24, 32
- Caldwell, David H., III, 19
- Caldwell, Dorigen, III, 61
- Calìari, Paolo, *detto* Veronese, I, 41
- Calvino, Raffaele, III, 42
- Calzano de Bolaños, José, II, 77
- Camarero Gómez, Gloria, II, 78
- Camera, Matteo, I, 31; III, 41
- Camerino Fortunato, II, 73
- Campanelli, Daniela, I, 80; III, 72
- Campeggiani, Ida, II, 43
- Campigli, Massimo, I, 32
- Campitelli, Sebastiano, II, 61
- Campolongo, Amato, II, 29
- Campori, Giuseppe, II, 29-30
- Cancila, Rossella, II, 73-74, 80
- Candida, Lucrezia, I, 19, 22, 25
- Cannata, Pietro, III, 60
- Cantarella, Dario, I, 50
- Cantone, Gaetana, I, 42, 51, 80
- Capaccio, Giulio Cesare, III, 42, 49-50, 59
- Capaldo, Lello, I, 80
- Capasso, Agnese, III, 73
- Capasso, Mario, II, 78
- Capecce Minutolo, Giovan Battista, III, 48, 50, 59
- Capitelli, Giovanna, I, 30
- Capobianco, Fernanda, III, 41
- Capoferro, Astrid, I, 30
- Cappa, Renato, I, 80
- Cappelletto, Sandro, I, 58
- Capriccio, Gaspare, II, 61
- Capriolo, Giuliana, I, 41
- Caracciolo, Alfonso, III, 55
- Caracciolo, Antonio, III, 42
- Caracciolo, Beatrice, III, 60
- Caracciolo, Ciarletta, I, 22
- Caracciolo, Daniela, III, 59
- Caracciolo, Domizio, III, 59
- Caracciolo, Galeazzo, I, 22; II, 30
- Caracciolo, Giovan Battista, II, 31
- Caracciolo, Maria Teresa, II, 15
- Caracciolo, Nicola, III, 63, 65, 74
- Caracciolo, Pasquale, II, 31
- Caracciolo, Virginia, III, 54-55
- Carafa, Alfonso, III, 55, 60
- Carafa, Bernardino, III, 35, 43
- Carafa, Ettore, conte di Ruvo, III, 35, 41, 43
- Carafa, Giovanni, duca di Noja, II, 67, 70, 73
- Carafa, Mario, terzo duca di Ielsi, II, 65
- Carafa, Oliviero, III, 34
- Carafa, Pier Luigi, I, 44, 47
- Carafa, Tiberio, II, 78
- Carafa, Tommaso, quarto duca di Ielsi, II, 65
- Carafa di Ielsi, famiglia, II, 64-66, 72, 70
- Carandolet, Jean de, III, 24
- Caravaggio, *vedi* Merisi, Michelangelo
- Caravita, Andrea, II, 48, 53, 59-62
- Carelli, Ersilia, I, 80
- Caridi, Giuseppe, II, 75
- Carignani, Giuseppe, II, 73-74
- Carli, Enzo, I, 11-12
- Carlo I d' Angiò, III, 23
- Carlo II d' Angiò, III, 21, 23
- Carlo II di Spagna, I, 74
- Carlo V imperatore, II, 29
- Carlo VI imperatore, II, 71, 75
- Carlo Alberto re di Sardegna, I, 65
- Carlo di Borbone, re di Napoli e di Sicilia, II, 71, 75-80
- Carmignano, Marino, I, 47, 49, 50
- Carnevale, Diego, II, 78
- Caro, Annibal, III, 60
- Carotenuto, Simona, II, 60
- Carr, Edward H., I, 78
- Carrai, Stefano, II, 42
- Carraturo, Andrea, II, 29
- Carrillo, A., II, 16
- Carrillo Cortés, Stefania, II, 64
- Carta, Marina, III, 60
- Carughi, Ugo, II, 29
- Casanova, Rinaldo, III, 73
- Casciello, Marco, III, 41
- Cascini, Giordano, III, 28
- Casella, I, 57
- Caserta, Aldo, III, 42
- Casiello, Stella, I, 80; III, 74
- Casorati, Felice, I, 70
- Cassano, Alessandro, I, 38
- Cassano, Francesco, III, 49, 59
- Cassignola, Giacomo da, III, 55, 60-61
- Castagnola, Raffaella, II, 42
- Castaldo, Antonino, I, 41
- Castaldo, Nicola, I, 31
- Castellet, Pietro, I, 35
- Castellino, Maria, II, 59
- Cavalligione, Baldassarre, II, 33, 43
- Castriota Scanderbeg, Giovanna, II, 31
- Catalani, Luigi, II, 19, 23-24, 29; III, 32
- Catalano, Dora, I, 32
- Catalano, Maria Ida, III, 42, 59
- Catello, Corrado, I, 50
- Catello, Elio, I, 50, 80; II, 73
- Caterina d' Aragona, I, 16
- Causa, Raffaello, I, 12-13, 80; III, 41-43, 72
- Causa, Stefano, III, 63, 73
- Causa Picone, Marina, III, 74
- Cautela, Gemma, I, 58
- Cavallaccio, Stefania, III, 73
- Cecere, Domenico, II, 73-74, 78
- Ceci, Giuseppe, I, 75, 77; II, 30-31; III, 58, 60, 73
- Celani, Jennifer, I, 12
- Celano, Carlo, I, 51, 73; III, 31, 41-42
- Cellini, Pietro, I, 42
- Caracciolo, Maria Teresa, II, 32; III, 42
- Cervellini, Luigi, I, 11
- Cervini, Marcello, III, 60
- Cesare da Sesto, III, 39
- Cevins, Marie-Madeleine de, III, 27
- Chalvet, Hyacinthe, III, 32, 41
- Chelazzi Dini, Giulietta, I, 12-13
- Cherubini, Bruno, II, 30
- Cherubini, Giovanni, I, 67
- Chevreden, Paul E., III, 19
- Chiarini, Giovan Battista, III, 31, 41-42
- Chibnall, Marjorie, III, 19
- Chioccarelli, Bartolomeo, III, 42
- Chiosi, Elvira, II, 77, 79
- Christie, James, II, 12, 16
- Ciamberlano, Luca, I, 73
- Ciarallo, Anna Maria, I, 80
- Ciardì, Roberto Paolo, II, 28
- Ciarlo, Nicola, II, 28
- Ciavolino, Nicola, III, 42
- Cicinelli, Carlo minore, III, 49
- Cicinelli, Carlo Turco, III, 49
- Cimorelli, Serafino, II, 62
- Cinalli, Lucio, I, 80
- Cingaro, Gabriele, I, 41
- Cioffi, Rossana, I, 80; II, 15, 75-76
- Ciolino, Caterina, III, 28
- Cioni Liserani, Elisabetta, III, 28
- Ciottoli, Clemente, I, 71
- Cipriani, Sebastiano, III, 65
- Cirillo, Domenico Antonio, III, 68, 71-72, 74
- Cirillo, Giuseppe, II, 79
- Cirillo Mastrocinque, Adelaide, I, 80
- Cistellini, Antonio, III, 59
- Clark, John, III, 20
- Clemente XII, papa, II, 77
- Clemente, Alida, II, 72-73
- Clementi, Dione, III, 19
- Cleopazzo, Nicola, II, 59
- Clobianchi, Roberto, I, 30
- Coiro, Luigi, I, 51, 80
- Colesanti, Gemma Teresa, III, 27

- Coletti, Nicola, III, 64, 67, 74  
Collareta, Marco, III, 29  
Colombo, Antonio, I, 42; II, 24, 29-30  
Colonna Barberini, Anna, I, 72  
Comboni, Andrea, II, 43  
Comencini, Giovan Battista, I, 70  
Commerna, Anna, III, 8-10, 13-14, 16-17, 19-20  
Comneno, Alessio, III, 8-9, 17  
Conca, Sebastiano, II, 59  
Cone, Louise Nicole, I, 30  
Conforto, Domenico, I, 50  
Conforto, Giuseppe, I, 50  
Coniglio, Giuseppe, I, 41-42; II, 29  
Coniglio, Paola, II, 5; III, 72  
Connors, Joseph, I, 80  
Conti, Nicola, I, 57  
Conti, Simonetta, II, 79  
Coppini, Romano Paolo, I, 68  
Coppola, Diana, I, 72  
Coppola, Giovanni, III, 19  
Coppola, Luisa, I, 72  
Coppola, Nunzio, II, 14  
Corino, Davide, I, 6  
Coronato, Francesco, I, 22  
Correra, Francesco Saverio, II, 16  
Corsaro, Antonio, II, 42  
Corsini, Bartolomeo, II, 77  
Cortés, Hernán, II, 70  
Cortese, Giovanni, I, 41  
Cosentino, Giuseppe, III, 29  
Cosini, Silvio, I, 30, 32  
Costa, Francesco, III, 28  
Costantini, famiglia, I, 42  
Costantino, Maria Carolina, II, 5  
Costanza d'Altavilla, III, 9  
Costanza d'Aragona e di Navarra, III, 25  
Costanza di Svevia, III, 25  
Cotticelli, Francesco, II, 78  
Covino, Luca, II, 73-74  
Cozzi, M.A., II, 29  
Craveri, Piero, I, 80  
Crescimbeni, Giovan Mario, II, 42  
Crispano, Dianora, III, 61  
Cristina regina di Svezia, II, 76-77  
Croce, Benedetto, I, 54, 58, 75, 78-80; II, 5, 14  
Cucciniello, Antonella, I, 31; II, 28  
Cuesta Domingo, Mariano, II, 79  
Cuozzo, Errico, III, 19, 20  
Curione, L., II, 16
- D'Achille, Anna Maria, II, 15  
D'Addosio, Giovan Battista, II, 31; III, 43, 59-60  
D'Afflitto, famiglia, III, 55  
Da Gai, Valerio, I, 31; III, 41-43  
D'Agostino, Manuela, III, 73  
Dal Cengio, Martina, II, 42  
D'Alconzo, Paola, II, 15  
d'Alessandro, Antonio, III, 34  
D'Alessandro, Domenico Antonio, I, 80  
d'Alessandro, Lucio, I, 77, 80  
D'Alessandro, Vincenzo, III, 27  
D'Alessio, Carlo, II, 14  
D'Aloe, Stanislao, III, 42  
Dal Re, Marco Antonio, I, 58  
d'Amato, Giovanni Antonio, I, 72  
D'Amico, Fabrizio, III, 60  
D'Angelo, Edoardo, III, 19-20  
D'Angelo, Gabriele, I, 80  
D'Angelo, Manuela, I, 50; III, 73  
Daniels, Tobias, III, 59  
Dassmann, Ernst, II, 43  
D'Auria, Geronimo, II, 27, 31; III, 45-55, 58-61  
D'Auria, Giovan Domenico, II, 26-27; III, 46, 54, 60  
D'Auria, Giovan Tommaso, III, 50  
d'Avanzo, Bartolomeo, III, 63  
D'Avenia, Fabrizio, II, 73  
Davies, Glyn, III, 29  
David I di Scozia, III, 5  
Davis, Charles, III, 59  
De Bartholomaeis, Vincenzo, III, 19
- De Benedictis, Angela, II, 72  
De Blasi, Nicola, I, 80  
De Blasii, Giuseppe, II, 14  
De Blasio, Andrea, I, 50  
De Blasio, Nicola, I, 50  
de Boüiard, Michel, III, 19  
De Caprio, Caterina, I, 31  
De Cesare, Raffaele, I, 67  
de Cuncto, Andrea, III, 34-35  
de Cuncto, Giovanniello, I, 18-19, 21-22, 25, 27  
de Curtis, Giovan Andrea, I, 33, 43  
de Curtis, Ottaviano, I, 43  
de Divitiis, Bianca, III, 42-43  
De Dominicis, Bernardo, I, 32; II, 49-50, 60-62; III, 62-63, 69, 72-73  
de Falco, Scipione, I, 41  
De Frede, Carlo, II, 14  
De Fusco, Renato, I, 70, 74, 80  
Degli Andirini, Mario, II, 32-33, 39, 42-43  
de Jordano, Matteo, I, 33  
de Jorio, Andrea, II, 5-7, 9-16  
de la Fuente Pedersen, Eva, I, 30  
Del Balzo, Battista, III, 59  
Del Balzo, Girolamo, III, 59  
Del Balzo, Lucrezia, III, 35  
de Lellis, Carlo, I, 73; III, 42  
Delfino, Antonio, II, 60  
Del Giudice, Giuseppe, III, 29  
Dell'Acerra, Domenico, I, 54  
Della Marra, Flavio, II, 50, 56, 60-62  
Della Monica, Ambrogio, II, 27, 30  
Della Monica, Fulgenzio, I, 41  
Della Monica, Galieno, I, 41  
Della Monica, Giovan Camillo, I, 41  
Della Monica, Vincenzo, II, 30  
della Pila, Iacopo, I, 17-18, 26; III, 37, 43  
Della Porta, Giacomo, I, 71  
Della Porta, Giovan Battista, III, 60  
Della Porta, Guglielmo, III, 51, 53, 55, 60-61  
Della Porta, Tommaso, III, 55  
Della Volpe, Lisa, II, 28  
Delle Donne, Roberto, I, 31  
Dell'Omo, Mariano, II, 59, 61-62  
De Lorenzo, Renata, I, 67, 68, 80  
Del Pesco, Daniela, III, 42, 59-60  
Del Po, Giacomo, I, 74; II, 77; III, 32  
del Pozzo, Giuseppe Martino, III, 64-68, 71-72, 74  
del Sarto, Domenico, II, 25  
Del Treppo, Mario, I, 76, 80  
De Luca, Alessandra, III, 72  
de Luccio, Antonio, III, 71  
De Maio, Romeo, I, 51  
De Majo, Paolo, II, 61; III, 73  
De Marco, Francesco, I, 53  
De Marco, Giuseppina, II, 23, 29  
De Marco, Monica, II, 29  
de Maria, Domenico, I, 73  
de Maria, Francesco, I, 73  
de Marinis, (Giovan Battista?), I, 42  
De Martini, Vega, I, 58; II, 55, 58, 61-62; III, 73  
De Martino, Ernesto, II, 5, 14  
de Martino, Giovanni, I, 36  
de Martino, Giuseppe, I, 43  
de Martino, Tommaso, I, 38, 43  
De Matteis, Emanuela, II, 56-57  
De Matteis, Giovanni, II, 54  
De Matteis, Mariangela, II, 57  
De Matteis, Paolo, II, 44-62, 68  
De Meo, P., I, 80  
De Mieri, Stefano, I, 74, 80; II, 28, 31, 59; III, 54, 59, 61  
De Monaco, Arminio, III, 73  
De Monaco, Giulio, III, 73-74  
de Monti, Ippolita, II, 26  
De Mura, Francesco, II, 61; III, 62-74  
De Nava, Ludovica, III, 19  
d'Engenio Caracciolo, Cesare, I, 71; III, 31, 41-43  
De Nicola, Carlo, II, 5, 14  
De Nicola, Enrico, III, 72  
de Nitto, Giambattista, I, 80  
Dentamaro, Antonella, II, 17, 28; III, 58, 61
- Denunzio, Antonio Ernesto, I, 42; II, 72  
De Rinaldis, Aldo, I, 75  
de Romanis, Mariano Augusto, II, 15  
de Rosa, Cesare, I, 41  
De Rosa, Federica, I, 80  
De Rosa, Giovanna, III, 55  
De Rosa, Luigi, II, 72  
De Rose, Edvige, I, 58  
De Sarrellis, Pietro, I, 30  
De Scoriatis, Giovanna, III, 49  
de Seta, Cesare, II, 74, 78  
Dessi, Rosa Maria, I, 12  
De Stefano, Antonino, III, 27-28  
de Stefano, Pietro, III, 41-42  
De Tora, Aurelio, III, 74  
De Urbis, Stefano, I, 53  
De Vrye, Kelly R., III, 19  
Diacono, Pietro, II, 47  
di Bartolomeo, Dionisio, *detto* Nencioni, I, 71  
Di Benedetto, Luigi, III, 72-73  
Di Benedetto, Renato, I, 80  
Di Blasi, Nicoletta, II, 30  
Di Capua, Annibale, III, 48, 58  
Diderot, Denis, II, 80  
Di Donato, Francesco, I, 80  
Di Falco, Benedetto, III, 41  
Di Fiore, Laura, I, 67  
Di Furia, Ugo, II, 59, 61-62  
Di Giacomo, Lia, II, 59  
Di Giacomo, Salvatore, II, 14  
Di Giampaolo, Mario, I, 12  
di Guido, Antonia, II, 25  
di Guido, Antonio (Antonino), II, 26, 30  
di Guido (Guidi), famiglia, II, 25  
di Guido, Fabrizio, II, 27  
di Guido, Giovanni Antonio, II, 17-24, 27-30; III, 50, 56, 60-61  
di Guido, Iacopo, II, 25  
di Guido, Marco, II, 27  
di Guido, Michele, II, 25  
Di Liddo, Isabella, II, 62  
Di Maggio, Patrizia, II, 29  
Di Majo, Francesco, I, 53  
Di Mauro, Leonardo, II, 72  
di Nardo, Giuseppe, II, 29  
Di Natale, Agnello, I, 45  
di Natale, Maria Concetta, II, 78  
Di Natale, Pietro, II, 30  
D'lorio, Aniello, II, 77, 79  
Dionisio di Catanzaro, II, 27  
Di Palma, Giuseppe, III, 72  
di Pietro, Sigismondo, II, 31  
Di Prata, Vincenzo, III, 48, 58  
Di Resta, Isabella, I, 80  
di Sarno, Sebastiano, II, 31  
di Somma, Geronimo, II, 30  
di Somma, Girolamo, *detto* Girolamo da Brindisi, I, 22-23, 27  
di Somma, Scipione, II, 24  
Distefano, Giampaolo, III, 21, 28  
Di Stefano, Roberto, I, 80; III, 42  
Di Teodoro, Francesco P., III, 42  
Divenuto, Francesco, I, 80  
Dolezalek, Isabella, III, 27  
Donadio, Giovanni, *detto* il Mormando, I, 22, 31  
Donati, Claudio, II, 63, 72, 74  
Donatone, Guido, I, 80  
D'Onofrio, Mario, III, 14  
D'Onorio, Bernardo, II, 61  
Doria, Gino, II, 72-73  
Dosio, Giovan Antonio, I, 71; III, 46-52, 56-61  
Douet d'Arcq, Louis Claude, III, 29  
Dovere, Ugo, III, 74  
D'Ovidio, Stefano, I, 12  
Drake-Boehm, Barbara, III, 28  
Dreszen, Angela, III, 42  
Du Fresne, Charles, III, 19  
Dumas, Alexandre, II, 5, 14
- Eleonora d'Angiò, III, 21-22, 24-26, 28-29  
Elias, Norbert, II, 63, 72  
Elisabetta di Carinzia, III, 25
- Elliott, Janis, I, 12  
Elio, Antonio, III, 60  
Else, Felicia M., I, 51  
Elster, Christiane, III, 27  
Enderlein, Lorenz, I, 13  
Enggass, Robert, II, 52, 60  
Enrico I d'Inghilterra, III, 4, 5  
Enrico II d'Inghilterra, III, 4  
Enrico VI di Svevia, III, 9, 11, 17  
Enrico di Huntingdon, III, 7, 11, 16, 19-20  
Eriksen, Roy, II, 43  
Esposito, Annunziata, II, 31  
Étienne, orafo, III, 27, 29  
Eustachio, Giovan Tomaso, I, 72  
Evans, Joan, III, 28  
Extermann, Gregoire, III, 59-60
- Fabriczy, von, Cornelius, III, 42  
Fabris, Dinko, I, 59  
Facineroso, Alessia, I, 67  
Fagiolo, Marcello, I, 51  
Falcando, Ugo, III, 6, 19  
Fancelli, Ferrando, III, 60  
Fanelli, Stella, II, 42  
Fantoni, Marcello, I, 51  
Farina, Tancredi, III, 60  
Farinelli, *vedi* Broschi, Carlo  
Farnese, Elisabetta, II, 75, 77, 79-80  
Farnese, famiglia, II, 75-76  
Fatás Cabeza, Guillermo, III, 28  
Fattori, Bruno, I, 11  
Fattorini, Gabriele, I, 31  
Federico II di Svevia, III, 27  
Federico II il Grande, re di Prussia, II, 75, 79-80  
Federico III d'Aragona, III, 21-22, 24-29  
Federico IV d'Aragona, III, 25  
Federico d'Aragona, re di Napoli, I, 21-22  
Fedi, Antonio, I, 57  
Feldman, Martha, I, 59  
Felice da Marano, II, 62  
Ferdinando I d'Asburgo imperatore, I, 62  
Ferdinando I di Borbone, re delle Due Sicilie, II, 79  
Ferdinando II di Borbone, re delle Due Sicilie, I, 61-63, 65, 67-68  
Ferdinando IV di Borbone, re di Napoli, II, 14  
Fernández, Pedro, I, 24, 27; III, 39  
Ferrajoli, Ferdinando, II, 14  
Ferrandino, Vittoria, II, 79  
Ferrante I d'Aragona, I, 21  
Ferrante II d'Aragona, I, 17  
Ferrante, Flavia, III, 41  
Ferrara, Imma, II, 15  
Ferrari, Oreste, I, 74; II, 59-60  
Ferraro, Italo, I, 35, 41  
Ferri, Baldassarre, I, 59  
Feroni, Giulio, II, 42  
Ferrucci, Andrea di Pietro, I, 15, 31-32; III, 43  
Ficarra, Annamaria, III, 28  
Fici, Rosa, duchessa d'Amalfi, II, 64  
Fiengo, Giuseppe, I, 41-42, 80; II, 72; III, 73  
Filangieri, Antonio, II, 60  
Filangieri, Gaetano, I, 5, 12, 31-32; II, 30-31; III, 41-43  
Filippo I d'Angiò, principe di Taranto, III, 23  
Filippo V, re di Spagna, II, 75  
Fiore, Andrea, I, 41  
Fiore, Umberto, II, 60, 62  
Fiorelli, Giuseppe, II, 15  
Fiorelli, Vittoria, II, 73  
Fiorentino, Pier Angelo, II, 14  
Fiorile, Lucio, I, 30  
Fiorillo, Ciro, I, 80  
Fischer, Walther, II, 16  
Fischetti, Fedele, III, 74  
Fissore, Gian Giacomo, I, 12  
Fittipaldi, Arturo, I, 80  
Fitz Gilbert, Baldovino, III, 11  
Fletcher, Jennifer, II, 43  
Fodale, Salvatore, III, 27
- Foglia, Orsola, II, 29; III, 41  
Foglia, Scipione, I, 42  
Follieri, Enrica, III, 28  
Fontana, Domenico, I, 71  
Fontana, Mauro Vincenzo, II, 61-62  
Fonte, Francesco, III, 21  
Forgione, Gianluca, I, 71, 73-74, 80  
Forze, C., I, 80  
Fortino, Antonio, II, 28  
Fortunato, Lelio, II, 34  
Foscarini, Amilcare, I, 41  
Fraia Frangipane, Ottavio, II, 61  
Francesco II di Borbone, re delle Due Sicilie, I, 62, 67  
Francesco Giuseppe I d'Asburgo-Lorena, I, 60, 62, 65-67  
Francarecci, Francesco, III, 32  
Francesco da Milano, III, 37  
Franchini, Giuseppe Maria, II, 60-61  
Franco, Carlo, I, 11  
François, Geneviève, III, 28  
Francovich, Riccardo, II, 16  
Frangipane Della Tolfa, Vittoria, III, 53, 60  
Fransese, Rosa, I, 80  
Frezza, Giovanni Girolamo, I, 59  
Friedmann, Herbert, I, 12  
Frizzoni, Gustavo, III, 41-42  
Fulco, Giorgio, I, 76  
Fumo, Marina, II, 29  
Fumo, Nicola, I, 32  
Furiani, Massimo, II, 60-62  
Fusco, Luigi, I, 31
- Gaborit, Jean-René, III, 28  
Gaborit-Chopin, Danielle, III, 23, 28-29  
Gadaleta Sebastiano, II, 58  
Gaeta, Letizia, I, 32; II, 30; III, 49, 58-59  
Gaetani, Ottavio, III, 28  
Galante, Gennaro Aspreno, II, 29; III, 31, 41-42, 72  
Galanti, Giuseppe Maria, III, 42  
Galasso, Giuseppe, II, 1, 63, 72, 76, 80  
Galdi, Matteo Angelo, II, 5, 7, 11, 12, 14  
Galesi, Santo, III, 27  
Galiani, Celestino, II, 76, 79  
Galilei, Alessandro, III, 59  
Galise, Mattia, I, 50  
Galasio, Gregorio, II, 50, 61  
Gallarati, Paolo, I, 59  
Gallovoiti Cavallero, Daniela, III, 60  
Gambuzza, Antonio, III, 27  
Galliari, Fabrizio, I, 58  
Gallina, Luigi, I, 76  
Gallo, Fabrizio, I, 16  
Gallo, Luigi, II, 16  
Galluccio, Scipione, II, 24, 27  
Galluppa, Francesco, I, 53-54, 56-59  
Galluppa, Teofilo, I, 53  
Galuppi, Baldassarre, I, 58  
Gambacorta, Pietro, I, 18, 27  
Gambardella, Alfonso, I, 80  
Gambuzza, Antonio, III, 27  
Gambuzza, Giuseppe, III, 28-29  
Ganci, Massimo, III, 27  
Garavelli, Enrico, II, 43  
García Hernán, David, II, 79  
Gargano, Pietro, I, 69  
Gargiulo, Almerico, I, 70  
Gargiulo, Maria Grazia, I, 70  
Gargiulo, Raffaele, II, 11, 14-15  
Gari y Núria, Blanca, III, 27  
Garms, Jorg, I, 12  
Garofalo, Angelo, I, 42  
Garofalo, Giuseppe, I, 38  
Garofalo, Marco, I, 38, 43  
Garofalo, Marco *junior*, I, 38  
Gaspare di Sansevero, I, 41  
Gasparini, Francesco, I, 54  
Gasparri, Carlo, I, 80; II, 15  
Gattola, Andrea, II, 31  
Gattola, Erasmo, II, 47-50, 57-58, 60, 62  
Gattola, Pompeo, II, 31

- Gauthier, Marie-Madeleine, III, 23, 28-29  
 Gazzara, Loredana, I, 80  
 Genoio, Giulio, I, 39  
 Genovese, Gianluca, I, 80  
 Genovesi, Antonio, II, 79  
 Gerhard, Eduard, II, 8, 10, 15-16  
 Geronimo da Lanzalone, II, 30  
 Gessi, Giovan Francesco, I, 72  
 Gesualdo, Francesco, II, 31  
 Ghetti, Andrea, III, 32  
 Ghetti, Bartolomeo, I, 74; III, 32  
 Ghetti, Francesco, III, 32  
 Ghetti, Pietro, I, 74; III, 32  
 Ghirlanda, Girolamo, II, 29  
 Ghirlanda, Giuseppe, II, 29  
 Ghirlandaio, *vedi* Bigordi, Domenico  
 Ghisetti Giavarina, Adriano, III, 59  
 Giacobello, Federica, II, 15  
 Giacomo II d'Aragona, III, 21, 25  
 Giacomo IV di Maiorca, III, 29  
 Giacomo VI di Scozia, II, 76  
 Giammattei, Emma, I, 80  
 Giannantonio, Valeria, I, 51  
 Giannelli, Enrico, II, 61  
 Giannini, Cristina, I, 80  
 Giannone, Pietro, II, 76  
 Giarla, Carmine, I, 32  
 Gigante, Marcello, I, 76  
 Gioeni Canaviglia, Giovanni, I, 62-68  
 Giolito, Gabriele, II, 42  
 Giordano, Domenico, III, 65, 68, 74  
 Giordano, Luca, I, 73-74; II, 45, 50-51, 58-60, 62, 68  
 Giordano, Luigi, II, 31  
 Giordano, Maria Teresa, I, 80  
 Giordano, Paolo, II, 78  
 Giotto di Bondone, I, 10  
 Giovan Giacomo da Brescia, III, 43  
 Giovan Giacomo da Milano, I, 41  
 Giovanna I d'Angiò, III, 29  
 Giovanni da Capua, I, 12  
 Giovanni da Nola, *vedi* Marigliano, Giovanni  
 Giovanni d'Aragona, III, 25  
 Giovanni, Gustavo, II, 61  
 Girolamo da Brindisi, *vedi* di Somma, Girolamo  
 Girona Llagostera, Daniel, III, 29  
 Giudice, Elvia, II, 15  
 Giudice, Giada, II, 15  
 Giuffrida, Antonio, II, 73  
 Giulierini, Paolo, II, 77  
 Giunta, Francesco, III, 29  
 Giuseppe II imperatore, II, 75, 80  
 Giuvo, Niccolò, I, 54  
 Gizzo, Francesco, I, 74  
 Gladstone, William Ewart, I, 67-68  
 Giusti, Paola, III, 28  
 Godefroy, orafò, III, 27  
 Gómez de Líaño, Ignacio, 76, 78  
 Gondi, Bartolomeo, II, 25  
 Goria, Petrino, I, 6  
 Gramberg, Werner, III, 60  
 Gran, Charlotte, I, 30  
 Granafei, Rodolfo, II, 43  
 Granata, Francesco, III, 73  
 Grandolfo, Alessandro, II, 28, 30-31; III, 45, 59-61  
 Gras, Michel, I, 80  
 Gravagnuolo, Benedetto, III, 73  
 Gravett, Christopher, III, 15-16  
 Greco, Serenella, I, 32  
 Greenway, Diana E., III, 19-20  
 Gregori, Elisa, II, 43  
 Gregori, Mina, I, 12  
 Gregorio, Rosario, III, 29  
 Grimaldi, Anna, II, 15  
 Guarino, Domenico, I, 50  
 Guastella, Claudia, III, 24, 28-29  
 Guazzaloca, Giulia, I, 68  
 Guerra, Giuseppe, I, 50  
 Guerriero, Luigi, III, 73  
 Guest, Clare Lapraik, II, 43  
 Guglielmelli, Arcangelo, II, 46, 48  
 Guglielmo I d'Inghilterra, III, 4, 6-8, 16, 19  
 Guglielmo I di Sicilia, III, 4  
 Guglielmo II di Sicilia, III, 4, 17  
 Guglielmo di Malmesbury, III, 6, 18-20  
 Guglielmo di Puglia, III, 5-6, 13, 19-20  
 Guicciardini, Francesco, II, 43  
 Gui d'Amiens, III, 7, 17-19  
 Guillaume, Paolo, II, 53, 61  
 Guillaume de Verdelay, III, 27  
 Gutiérrez Lloret, Rosa Ana, I, 67  
 Guzzo, Cristian, III, 19  
 Halbertsma, Ruurd, II, 16  
 Halbout, Patrick, III, 20  
 Hall, Mark A., III, 19  
 Hamilton, William, II, 6, 15  
 Haskell, Francis, I, 72-73  
 Hausmann, Johann Friedrich Ludwig, II, 12, 16  
 Haynau, Julius Jacob von, I, 64  
 Heideman, Johanna Elfriede Louise, III, 60  
 Helbig, Wolfgang, I, 15  
 Hempfer, Klaus W., II, 43  
 Henriksen, Freya, I, 30  
 Herdejürgen, Helga, III, 43  
 Hermans, Giovanni Enrico, II, 74  
 Heydemann, Heinrich, II, 10, 15  
 Hill, Paul, III, 19  
 Hodne, Lasse, II, 43  
 Holden, Anthony John Holden, III, 19  
 Holladay, Joan A., I, 12  
 Honnacker, Hans, II, 43  
 Houben, Hubert, I, 80  
 Houts, Elisabeth Maria Cornelia van, III, 19  
 Hughes, Jessica, II, 16  
 Humbert, Jean Emile, II, 13, 16  
 Hypolito, fabbricatore, II, 31  
 Iacobini, Antonio, II, 15  
 Iacopo da Carrara, II, 24, 26, 28-29  
 Imbert, Claude, II, 78  
 Imbruglia, Girolamo, I, 80; II, 80  
 Infante, Antonio, II, 61  
 Intieri, Bartolomeo, II, 79  
 Iodice, Nicola, III, 74  
 Ioele, Giovanna, III, 60  
 Iorio, Sabrina, III, 59  
 Isabella di Castiglia, III, 25  
 Iser, Wolfgang, II, 41, 43  
 Isotta, Paolo, I, 80  
 Jacomo, maestro di legname, II, 31  
 Jahn, Otto, II, 10, 15  
 Jallonghi, Enrico, 61  
 Jamison, Evelyn, III, 20  
 Jatta, Barbara, I, 80  
 Javitch, Daniel, II, 42  
 Johns, Jeremy, III, 19  
 Jommelli, Niccolò, I, 53  
 Jornet-Benito, Nùria, III, 27  
 Judson, Pieter M., I, 67  
 Kajanto, Iiro, II, 43  
 Kann, Robert A., I, 67-68  
 Kästner, Ursula, II, 15  
 Keen, Maurice, III, 19  
 Kendon, Adam, II, 14  
 Kettlewell, James L., I, 13  
 Kiesewetter, Andreas, III, 28-29  
 Kircher, Athanasius, I, 74  
 Kiss, Gergely, III, 27  
 Klapisch-Zuber, Christiane, II, 30  
 Klimt, Gustav, I, 69  
 Knight, Carlo, I, 80  
 Kölzer, Theo, III, 17, 19  
 Koller, Alexander, III, 59  
 Kossuth, Lajos, I, 64  
 Kreytenberg, Gert, I, 12  
 Kubersky-Piredda, Susanne, III, 59  
 Kummer, Stefan, III, 59  
 La Banca, Maria, I, 42  
 Labrot, Gérard, I, 43; II, 64, 66, 72-74  
 La Cecilia, Giovanni, I, 67  
 La Farina, Giuseppe, I, 67  
 Lanciani, Rodolfo, III, 60  
 Landi, Angelo, I, 71  
 Latilla, Gaetano, I, 53, 57  
 Lattuada, Riccardo, I, 51; II, 77; III, 73  
 Laurana, Francesco, III, 37  
 Lauro, Antonio, III, 44-46, 48, 51-52, 55, 58, 61  
 Lauro, Bartolomeo, III, 45  
 Lauro, Carlo, III, 45  
 Lauro, Giacomo, III  
 Lauro, famiglia, III, 58, 61  
 Lazaj, Jehanne, II, 15  
 Lazzari, fratelli, I, 27  
 Lazzari, Dionisio, I, 74  
 Lazzari, Gaetano, I, 51  
 Lazzari, Iacopo, I, 71  
 Le Bars-Tosi, Florence, II, 15  
 Leccisotti, Tommaso, II, 60-62  
 Lee, Rensselaer Wright, II, 42  
 Lenzo, Fulvio, III, 73  
 Leo, Leonardo, I, 53  
 Leone, Ambrogio, I, 16, 31  
 Leone, Giorgio, I, 58  
 Leone de Castris, Pierluigi, I, 5, 11-13, 31-32, 77, 80; II, 30; III, 23, 28, 31, 42-43  
 Leopoldo II d'Asburgo Lorena, I, 64  
 Lepore, Amedeo, II, 79  
 Leppien, Helmut R., III, 42  
 Leraro, Giovan Domenico, I, 72  
 Levi, Giovanni, II, 72  
 Levy, Brian, III, 19  
 Levy, Evonne, II, 55, 61  
 Libertini, Guido, III, 28  
 Lightbown, Ronald W., III, 28  
 Lignola, R., I, 76  
 Ligorio, Pirro, III, 55, 61  
 Liguori, Sergio, II, 59  
 Lipinsky, Angelo, I, 80  
 Lippert, Stefan, I, 68  
 Litta, Pompeo, I, 31  
 Lofano, Francesco, II, 62  
 Loffredo, famiglia, III, 50  
 Loffredo, Fernando, III, 58-60  
 Loffredo, marchesi di Cassibile, II, 52, 61  
 Loffredo di Amendolara, famiglia, II, 63  
 Lombardo, Carlo, I, 73  
 Longhi, Giovanni Antonio, II, 27; III, 53-56, 60-61  
 Longhi, Martino il Vecchio, I, 71; III, 54, 60  
 Longhi, Niccolò, III, 61  
 Longhi, Silla, III, 53-57  
 López-Cordón Cortezo, Maria Victoria, I, 78  
 Lorenzetti, Pietro, I, 8  
 Lotti, Luigi, I, 68  
 Lozano, Antonio Terrasa, III, 61  
 Lucas Avenel, Marie-Agnès, III, 19  
 Lucca, Cristina, I, 12  
 Lucherini, Vincenza, I, 12-13  
 Ludovico di Montalto, I, 42  
 Luise, Flavia, II, 72-73  
 Luporini, Eugenio, III, 59  
 Luzzatto, Sergio, II, 72  
 Machuca, Pedro, III, 39  
 Macry, Paolo, II, 72  
 Madonna, Maria Luisa, III, 60  
 Maffei, Luigi, I, 74  
 Maffei, Sonia, II, 42  
 Maffioli, Natale, I, 11  
 Maginnis, Hayden B.J., III, 29  
 Maglio, Andrea, II, 16  
 Magnani, Niccolò, II, 42  
 Maietta, Ida, III, 41  
 Maione, Paolo Giovanni, II, 78  
 Maione di Bari, III, 6  
 Majorano, Gaetano, *detto* Caffarelli, I, 53, 59  
 Malatera, Goffredo, III, 6, 15, 18-20  
 Malice, Claudio, III, 42  
 Malinconico, Nicola, II, 60  
 Malinconico, Oronzo, II, 59-60  
 Malpica, Cesare, II, 16  
 Malvasia, Carlo Cesare, I, 72  
 Malvito, Giovan Tommaso, I, 14-15, 17-25, 27, 29-32; III, 30, 33-41, 43  
 Malvito, Tommaso, I, 22-24, 31; III, 30-31, 33-41, 43  
 Mana, Luca, I, 12  
 Manacorda, Daniele, II, 16  
 Mancini, Franco, I, 51  
 Mancini, Pasquale Stanislao, II, 16  
 Mangone, Fabio, I, 80; III, 73  
 Mangrella, Bartolomeo, I, 41  
 Mangrella, Claudio, I, 34, 41  
 Mangrella, Giovan Battista, I, 41  
 Mangrella, Giovan Pietro, I, 33, 41-42  
 Mann, James, III, 20  
 Manna, Francesco Paolo, II, 73  
 Mannu Pisani, Fiammetta, III, 58  
 Mansi, Maria Gabriella, II, 78  
 Mantegna, Andrea, III, 39, 43  
 Manzuoli, Giovanni, *detto* il Succianoccioli, I, 53-59  
 Manzuoli, Rosa, I, 56  
 Marcello, Benedetto, I, 56, 59  
 Marchese, Francesco, I, 74  
 Marchesi, Luigi, I, 59  
 Marchini, Pietro, II, 30  
 Marciano, Giovanni, I, 71  
 Marcos Martin, Alberto, II, 74  
 Marcozzi, Luca, II, 43  
 Maresca di Serracapriola, Antonino, III, 42  
 Margherita, Daria, I, 42  
 Maria Amalia di Sassonia, regina di Napoli e Spagna, II, 76-78  
 Maria di Ungheria, III, 21  
 Maria Michela, II, 68  
 Maria Teresa d'Asburgo imperatrice, II, 71, 75  
 Marigliano, Giovanni, *detto* Giovanni da Nola, I, 19, 31; II, 17, 23, 25-26, 29-30; III, 43  
 Marin, Brigitte, I, 80  
 Marino, Agatina M.A., III, 73  
 Marshall, Christopher R., I, 51  
 Marsicano, Leone, II, 47  
 Marrocco, Dante B., II, 42  
 Marsicola, Clemente, II, 59  
 Marson, Stefano, I, 51  
 Martino da Palermo, I, 43  
 Martino de Frexinal, I, 23  
 Martorelli, Luigi, II, 19  
 Marzano, Annalisa, II, 16  
 Marzullo, Filippo, III, 42  
 Masci, Maria Emilia, II, 14  
 Mascilli Migliorini, Luigi, II, 75  
 Mascilli Migliorini, Paolo, II, 78  
 Massa di Gallese, Antonio, III, 56  
 Massafra, Angelo, II, 72-73  
 Massin Le Goff, Guy, III, 28  
 Mastrogiudice, Annibale, III, 48-49  
 Mastrogiudice, Maria, II, 30-31  
 Mastrogiudice, Ottavio, II, 27  
 Mastrogiudice, Sergio, III, 48-49  
 Mastrogiudice, Vincenzo, III, 48-49  
 Mastroleo, Giuseppe, II, 60  
 Materazzo, Serena, II, 29  
 Mathieu, Marguerite, III, 19  
 Mattei, Lorenzo, I, 53  
 Matteolo, Pietro Andrea, II, 34  
 Mattusch, Carol C., II, 15  
 Matz, Jean-Michel, III, 27  
 Mazois, François, II, 13, 16  
 Mazzitello, Matteo, II, 73  
 Mazzocchi, Alessio Simmaco, III, 42  
 Mazzoleni, Jole, I, 42; III, 29  
 Medici, Camillo de', III, 50  
 Medici, Cosimo I de', II, 25, 29  
 Medici, Ferdinando de', I, 54, 71  
 Mehemet V, sultano, II, 71  
 Meiss, Millard, I, 73  
 Meriggi, Marco, I, 67, 80  
 Mérimond, Christian, de, III, 28  
 Merisi, Michelangelo, *detto* Caravaggio, I, 74; II, 68  
 Meschini, Marco, III, 19  
 Messina, Gioviota, I, 38  
 Metastasio, Pietro, II, 78  
 Meyer zur Capellen, Jürg, III, 43  
 Michalsky, Tanja, I, 12-13  
 Middelhof Kosegarten, Antje, I, 13  
 Middeldorf, Ulrich, III, 60  
 Migliaccio, Lucia, duchessa di Florida, II, 14  
 Migliaro, Vincenzo, I, 79  
 Milanese, Andrea, II, 8, 14-16  
 Milano, famiglia, III, 32  
 Milano, Salvatore, I, 50-51  
 Milet d'Auxerre, III, 27  
 Millin, Aubin-Louis, II, 6, 12, 14-16  
 Millingen, James, II, 6, 10, 15  
 Minichini, Benedetto, III, 31, 39, 41  
 Minutolo, Orso, I, 12  
 Miola, Alfonso, III, 42  
 Miranda, Vincenzo, I, 70  
 Miroballo, Giovanni, III, 34-35, 43  
 Mirra, Bruna, II, 59  
 Manzuoli, Giovanni, III, 73; III, 73  
 Molina, Barbara, I, 12  
 Mols, Luitgard, III, 28  
 Moltesen, Mette, I, 30  
 Monagliano, Arnaldo, II, 16  
 Monaco, M., II, 31  
 Monforte, Ippolita, II, 26, 30  
 Montalto, Giovanna, III, 59  
 Montalto, Ludovico, III, 52, 60  
 Montanari, Tomaso, I, 74  
 Monteleagre, José Joaquín, marchese di, poi duca di Salas, II, 77, 79-80  
 Monterosso, Cristoforo, I, 71; III, 48, 58, 61  
 Monterosso, Giovan Domenico, III, 59, 61  
 Montroni, Giovanni, II, 72  
 Morabito, Giuseppe, III, 28  
 Morillas Alcázar, José M., I, 58  
 Morillo, Stephen, III, 19  
 Morisani, Ottavio, I, 11-13, 19, 31, 80; III, 41-42, 72  
 Morisco, Maria, II, 15  
 Mormando, Di Donadio, Giovanni  
 Mormone, Raffaele, I, 76, 80  
 Morolli, Gabriele, III, 58  
 Morrogh, Andrew, III, 59  
 Moscati, Ruggero, I, 68  
 Mosta, Daniela, III, 28  
 Mozart, Wolfgang Amadeus, I, 53, 58  
 Mozzagrugno, Ascanio, III, 46  
 Mozzagrugno, Giulio, III, 46, 48-49  
 Muhammad Ibn Salman, III, 19  
 Mulryne, J. Ronnie, I, 51  
 Muñoz, Antonio, III, 41-43  
 Murat, Carolina, II, 8, 15  
 Murat, Gioacchino, II, 14  
 Musco, Alessandro, III, 27-28  
 Muscolino, Francesco, II, 15  
 Musella Guida, Silvana, II, 73  
 Muselli, Giancarlo, II, 29  
 Musi, Aurelio, II, 72, 75, 79-80  
 Musolino, Grazia, III, 28  
 Musset, Lucien, III, 19-20  
 Muti Passaro, Pietro, II, 73  
 Muto, Giovanni, I, 80; II, 74; III, 61  
 Muziano, Girolamo, III, 59-60  
 Naccherino, Michelangelo, III, 45, 59  
 Naldi, Riccardo, I, 15, 30-32, 80; II, 28, 30; III, 42-43  
 Neapolitano, Angela, III, 61  
 Neapolitano, Giuseppe, II, 61; III, 73-74  
 Nappi, Eduardo, I, 42, 80; III, 60  
 Nappi, Maria Rosaria, II, 23, 29  
 Natoli, Chiara, II, 42  
 Nauclerio, Giovan Battista, I, 38, 43; III, 32, 43  
 Nauclerio, Luise, I, 39, 43  
 Navarro, Fausta, I, 32  
 Navarro, Gaetano, II, 12-14, 16  
 Negri Arnoldi, Francesco, I, 12; III, 42

- Negrone, Pietro, II, 30-31  
Nencioni, *vedi* di Bartolomeo, Dionisio  
Neri, Filippo, santo, I, 71, 73  
Neveux, François, III, 19  
Nicastro, Maria Elisabetta, I, 32  
Niccolini, Giovanni di Ottone, III, 46-47  
Nicolas, Felice, II, 8  
Nicoletti, Benedetto, II, 61  
Nicolini, Fausto, I, 31; III, 41  
Nicolle, David, III, 9, 19-20  
Nini, famiglia, III, 49  
Niola, Valentina, I, 80  
Nolta, David, III, 72  
Norman, Diana, III, 42  
Noto, Anna Maria, II, 72  
Noto, Gian Battista, II, 66  
Novelli Radice, Magda, I, 80  
Novi Chavarria, Elisa, II, 73, 77
- Olivieri, Pietro Paolo, III, 60  
Oliviero, Eugenio, I, 12  
Olsen, Harald, I, 15, 18, 30, 32  
O'Mahony, James Josef, II, 71  
Onemma, Carlo, I, 38  
Ordóñez, Bartolomé, I, 15, 19-20, 30; II, 18, 28; III, 39  
Orefice, Antonio, III, 50  
Orefice, Giovan Francesco, III, 50  
Orefice, Renata, III, 29  
Orlandi, Pellegrino Antonio, I, 59; III, 62, 70, 72  
Orsini, famiglia, I, 16  
Orsini, Gentile, I, 16, 31  
Orsini, Orlando, I, 16  
Ostuni, Nicola, I, 80  
Ottaviano, Chiara, II, 59
- Pacca, Vinicio, II, 43  
Pace, Valentino, I, 13, 80; III, 28  
Pacelli, Vincenzo, I, 13  
Pacichelli, Giovan Battista, III, 42  
Pacifico, Domenico, III, 64  
Padiglione, Carlo, I, 31  
Pagano, Denise Maria, III, 42  
Palizzi, Filippo, I, 69  
Palma, C.C., II, 62  
Palmieri, Pasquale, II, 77  
Palmieri, Stefano, I, 80  
Palumbo, Matteo, I, 80  
Palumbo Fossati, Isabella, II, 72  
Panarello, Mario, II, 59; III, 59  
Pane, Giulio, I, 42, 76, 80; II, 73  
Pane, Roberto, I, 15, 30-31, 42, 75-80; II, 74; III, 63, 73  
Panofka, Theodor, II, 10, 15  
Pansini, Edoardo, I, 69  
Pantoni, Angelo, II, 58, 61-62  
Paolo IV, papa, III, 53, 55, 59-60  
Paone, Stefania, I, 12  
Papagna, Elena, II, 77  
Papa Malatesta, Vittoria, I, 80  
Paparatti, Antonio, II, 73  
Paparatti, Giuseppe, II, 73  
Paparatto, Diana, I, 53  
Paresca (Paredes, o Pareja, o Pareza, o Peredes), Diego, I, 35  
Parlanciotto, Galvano, II, 30  
Parrino, Domenico Antonio, I, 73; III, 31, 41-42  
Pascaletti, Giuseppe, I, 53, 57-59  
Pasch, Gabriele, III, 20  
Pasculli Ferrara, Mimma, I, 80  
Pasinetti, Catello, II, 31  
Passetti, Cristina, I, 59  
Pasta, Renato, II, 72  
Pastena, Nicola, II, 62  
Paterno, Lodovico, II, 32-43  
Patierno, Alvio, II, 14  
Pavesi, Matteo, I, 69  
Pavone, Mario Alberto, II, 60-62; III, 41, 63, 72-74  
Pavone Alajmo, Maria Pia, III, 28  
Pecci, Gerardo, I, 30, 32; II, 28  
Pedicini, Marco, II, 28  
Pellé Stani, Loredana, II, 15  
Pennino, Filippo, I, 50  
Perrone, Rosolena, II, 54, 60
- Perrotta, Vincenzo Maria, III, 31, 41-42, 72  
Pessolano, Maria Raffaella, I, 80  
Pestilli, Livio, II, 45, 54-55, 58-59, 61-62  
Petito, Giovanni Battista, I, 50  
Petitto, Giovan Battista, II, 73  
Petitto, Vincenzo, II, 66  
Petrarca, Francesco, II, 32-43  
Petrarca, Valerio, I, 80; III, 41  
Petrucci, Antonello, I, 21  
Perone, Maria, II, 74  
Pezone, Maria Gabriella, III, 73-74  
Pezzella, Franco, II, 31  
Pezzulli, Benedetto, III, 74  
Pia, Ezio Claudio, I, 12  
Pica, Vittorio, I, 70  
Picardi, Angelo, I, 44, 46  
Picchiatti, Francesco Antonio, I, 37-39, 41-43  
Picone, Marianonietta, I, 80  
Picone, Renata, I, 80  
Pieri, Luigi di Francesco, II, 25  
Pietro II di Sicilia, III, 25, 28  
Pietro III d'Aragona, III, 21, 25  
Pietro da Cortona, *vedi* Berrettini, Pietro  
Pietro da Eboli, III, 9, 14, 16-17, 19-20  
Pietro da Prado, II, 30  
Pietropaoli, Giulio, III, 52, 54  
Pignatelli, Carlo, III, 35  
Pignatelli, Diego, nono duca di Monteleone, II, 64, 66-71, 73  
Pignatelli, Ettore, quarto duca di Monteleone, II, 64  
Pignatelli, Ettore Maria, nono duca di Monteleone, II, 66  
Pignatelli, Fabrizio, decimo duca di Monteleone, II, 66, 68, 70-71, 74  
Pignatelli, Giuseppe, III, 73  
Pignatelli, Margherita, duchessa di Bellosguardo, II, 71, 74  
Pignatelli, Nicolò, ottavo duca di Monteleone, II, 66, 71  
Pignatelli, Aragona Cortés, famiglia, II, 64-65, 67-68, 70-74  
Pignatelli Aragona Cortés, Giovanna, II, 64, 66  
Pilati, Carlantonio, II, 79  
Pilet, Christian, III, 20  
Pilo, Giuseppe Maria, II, 56-57, 61  
Pimentel Mendoza, II, 66  
Pinelli, Antonio, I, 59  
Pinelli, Cosimo, III, 56  
Pinelli, Giustiniana, III, 56  
Pintofka, Theodor, II, 10, 15  
Pinto, Rosario, II, 62  
Pio IX, papa, I, 65  
Pio di Carpi, Rodolfo, III, 52-53, 60  
Piper d'Arras, Nicolas, III, 60  
Pirri, Pietro, I, 50  
Pisanelli, Giuseppe, I, 62, 67  
Pisani, Biagio, III, 74  
Pisani, Massimo, I, 80  
Pisani, (Nicola?), I, 43  
Pispisa, Enrico, III, 27  
Poderico, famiglia, II, 28  
Poderico, Giulio, II, 30  
Poderico, Paolo, II, 30  
Poerio Rivero, Anna, I, 68  
Polidoro da Caravaggio, *vedi* Caldara, Polidoro  
Polin, Giovanni, I, 58  
Pomarici, Francesca, II, 43  
Pontano, Giovanni, I, 30  
Ponzo, Giuseppe, I, 59  
Poole, Gordon M., I, 80  
Porcelli, Francesco, III, 74  
Porpora, Andrea, I, 43  
Porpora, Giovan Battista, I, 39-40  
Porpora, Giuseppe, I, 39-40  
Porpora, Niccolò, I, 53  
Porter, Venetia, III, 28  
Porzio, Giuseppe, I, 30; II, 59  
Pozziello, V., II, 13  
Praloran, Marco, II, 42  
Pratella, Ada, I, 69  
Praz, Mario, I, 43
- Presti, Bonaventura, I, 35, 42  
Prestwich, Michael, III, 19  
Preti, Mattia, III, 70  
Preti-Hamard, Monica, II, 15  
Previtali, Giovanni, I, 12, 32; III, 43  
Principi, Lorenzo, II, 28, 30  
Pugliese, Nicola, I, 80  
Pugliese, Vincenzo, I, 80  
Pugliese Carratelli, Giovanni, III, 42
- Quaranta, Cesare, III, 43  
Quaranta, Matteo, II, 30  
Quilici Gigli, Stefania, III, 73  
Quintavalle, Arturo Carlo, I, 12  
Quiroga, Gaspar, I, 41  
Quondam, Amedeo, II, 32, 42
- Radetzky, Josef, I, 62  
Raffaello da Sommaia, II  
Rago, Giuseppe, II, 29-30  
Ragozzino, Marta, I, 32  
Raimondi, Danilo, III, 73  
Raimondo, Chiara, III, 20  
Raimondo, Fabio, III, 27  
Rinaldi, Francesco, I, 56  
Ram, Giovan Andrea, I, 41  
Ram, Giovanni, I, 41  
Randall, Richard, III, 28  
Rao, Anna Maria, II, 63, 72, 74, 75-76, 79-80  
Rausa, Federico, I, 80; III, 41  
Ravascieri, Germano, II, 23, 29  
Raynal, Guillaume-Thomas-François, II, 80  
Recco, Francesco, III, 35  
Recco, Vincenzo, III, 35  
Reni, Guido, I, 73; II, 62  
Renzetti, Stefania, I, 30  
Ribera, Jusepe de, I, 72  
Ricca, Erasmo, I, 41, 53, 58  
Riccardo d'Acerra, III, 9  
Riccardo d'Aversa, III, 16  
Ricci, Francesco Maria, III, 41  
Ricci, Paolo, I, 70  
Ricciardi, Emilio, I, 42  
Ricciardi, Lucia, II, 29  
Richardson, Brian, II, 43  
Righetti, Marina, II, 15  
Rinaldi, Luca, I, 12  
Riso, Michele, III, 21  
Rivazio, Paola, I, 80  
Rizzarelli, Giovanna, II, 42  
Rizzo, Vincenzo, I, 50, 80; II, 60, 74; III, 41, 62-63, 72-74  
Robert, Renaud, II, 16  
Roberto, Sebastiano, III, 59  
Roberto il Guiscardo, III, 4, 6, 8, 13, 15-16, 18-19  
Robertson, John, II, 75  
Roettgen, Steffi, II, 15  
Rogadeo di Torrequadra, Eustachio, III, 29, 73  
Rogers, Randall, III, 19  
Romanelli, Domenico, III, 42  
Romanini, Angiola Maria, I, 12  
Romano, Gian Cristoforo, III, 37, 43  
Romano, Giovan Andrea, I, 34, 41  
Romano, Giovanni, I, 12; III, 39  
Romano, Serena, I, 12  
Rondinella, Michele, III, 21  
Rospigliosi, Giulio, I, 73  
Rosselli, John, I, 59  
Rossellini, Tobia, I, 72  
Rossellino, Antonio, I, 17, 25  
Rosser-Owen, Mariam, III, 28  
Rossi, Angelo *junior*, I, 77  
Rossi, Angelo *senior*, I, 77  
Rossi, Pasquale, I, 77  
Rossi, Roberta, I, 80  
Rossi, Ruggiero, I, 77  
Rossi, Valentina, I, 32  
Rotili, Mario, III, 73  
Rouillard, Pierre, II, 15  
Roviglione, Antonio, III, 62-63, 72-73  
Rovito, Pier Luigi, I, 41  
Rubino, Gregorio, I, 80  
Ruffo, Guglielmo, III, 63  
Ruggero, Francesco, II, 31
- Ruggero I di Sicilia, III, 4, 6, 8, 17  
Ruggero II di Sicilia, III, 6, 8-9  
Ruggero di Hoveden, III, 19  
Ruggiero, Nunzio, I, 80  
Rullo, Alessandra, II, 28  
Rumpf, Andreas, III, 43  
Ruotolo, Renato, II, 31, 80  
Rusconi, Arturo Jahn, II, 61-62  
Russo, Augusto, I, 80; II, 59; III, 72-74  
Russo, Emilio, II, 43  
Russo, Giovanni, II, 28  
Russo, Giovanni Antonio, II, 31  
Russo, Laura, III, 60  
Russo, Severina, II, 28
- Sabatini, Andrea, *detto* Andrea da Salerno, I, 32  
Sacchetti, Francesco, I, 73  
Saccomani, Elisabetta, I, 12  
Sadir, Karin, III, 19  
Saggio, Francesco, I, 42  
Sajanello, Giovanni Battista, I, 32  
Saladino, III, 4, 19  
Sales, Pietro, II, 28, 31  
Salicola, Margherita, I, 59  
Saluzzo, Michele Antonio, marchese di, III, 56-57, 59  
Salvatore, Donato, I, 32  
Salvatori, Gaia, I, 70  
Salviati, Francesco, II, 39  
Sanfelice, Ferdinando, II, 67, 70  
Sangallo, Bastiano da, *detto* Aristotile, III, 59  
Sangro, Fabrizio di, II, 31  
Sangro, Francesco di, I, 41  
Sannazaro, Iacopo, I, 22, 30-31  
Santovino, Andrea, I, 31  
Santacroce, Girolamo, I, 20-21, 25; II, 18-19, 26, 28  
Santafede, Fabrizio, I, 72  
Santolini, Sandro, III, 61  
Santoro, Daniela, III, 27  
Santoro, Lucio, I, 80  
Santucci, Paola, II, 61; III, 43  
Sanzio, Raffaello, I, 24; III, 39, 43  
Saracino, Francesco, III, 41  
Sarnelli, pittori, II, 56  
Sarnelli, Pompeo, III, 31, 41-42  
Sarro, Domenico, I, 53  
Sarti, Andrea, III, 60  
Sarti, Raffaella, II, 72-73  
Sassoli, Filippo, II, 59, 62  
Saunders, David, II, 15  
Savarese, M., II, 29  
Savarese, Roberto, I, 62  
Savarese, Silvana, I, 80  
Savoia, Maria Francesca Apollonia di, I, 5-6, 11-13  
Scaglione Guccione, Rosa, III, 27  
Scalisi, Lina, II, 73  
Scavizzi, Giuseppe, I, 74; II, 59-60  
Schiaivo, Bartolomeo, I, 40  
Schiele, Egon, I, 69  
Schmidt, Stefan, II, 14  
Schnapp, Alain, II, 16  
Schofield, Richard V., III, 42  
Schulz, Heinrich Wilhelm, II, 60  
Schwarzenberg, Felix von, I, 62-68  
Schwerin, Erna, I, 58  
Scognamiglio Cestaro, Sonia, I, 80; II, 73  
Scola, Marina, II, 14  
Segarra Lagunes, Maria Margarita, II, 29  
Segre Montel, Costanza, I, 12  
Seidel, Max, I, 8, 13  
Selmi, Elisabetta, I, 51  
Serao, Francesco, II, 74  
Serio, Salvatore, III, 27  
Serra, Ottavio, I, 35  
Sertor, Gaetano, I, 58  
Sesoni, Francesco, I, 57  
Settia, Aldo A., III, 18-19  
Settis, Salvatore, III, 43  
Severini, Giuseppe, I, 42  
Severino, Ascanio Severino, II, 26  
Severino, Geronimo, II, 31; III, 60-61  
Severino, Giacomo, II, 26
- Severino, Lancillotto, II, 31  
Severino, Sigismondo, II, 26  
Sicmenet, (Jiménez, Pedro?), I, 35  
Shaw, George Bernard, I, 78  
Siani, Tommaso, I, 50  
Sica, Giovanni, I, 50  
Siciliano, *vedi* Azzolino, Giovan Bernardino  
Sickel, Lothar, III, 60  
Sigismondo, Giuseppe, III, 31-32, 41-42  
Siloe, Diego de, I, 15, 19-20; II, 28; III, 39, 43  
Silvani, Francesco, I, 54  
Silvestri, Silvia, III, 59  
Silvestro III, papa, III, 62  
Sisto, Luigi, I, 58  
Smail, Raymond Charles, III, 19  
Sodano, Giulio, II, 72, 75, 77  
Soldani, Arnaldo, II, 43  
Soldani, Simonetta, I, 67  
Solimena, Francesco, II, 52-53, 59, 69, 77; III, 32, 62-63, 67, 69-71, 73-74  
Solimene, Lamberto, I, 18  
Solpietro, Antonia, II, 28  
Sonetti, Silvia, I, 68  
Soper, Steven C., I, 68  
Sorge, Giuseppe, II, 74  
Sormani, Leonardo, III, 52-54, 60  
Sorrenti, Maria Teresa, II, 59  
Sorrentino, Angela, II, 28  
Sorrentino, Vincenzo, II, 28  
Speranza, Fabio, I, 22, 31-32; II, 28, 30, 41-43  
Spina, Giovan Tommaso, I, 73-74  
Spinelli, Carlo, III, 61  
Spinelli, Domenico, II, 9, 15  
Spinelli, Dorotea, II, 27; III, 54, 60  
Spinelli, Giovan Battista, I, 42  
Spinelli, Giovan Francesco, II, 31  
Spinelli, Giovanni, II, 61  
Spinelli, Giovan Vincenzo, III, 53-54, 56, 61  
Spinelli, Isabella, III, 54-55  
Spinelli, Riccardo, III, 58-59  
Spinelli, Troiano, II, 31; III, 53-54, 57  
Spinola, Giovanni Battista, I, 50  
Spinosa, Nicola, I, 32, 80; II, 29, 73; III, 41  
Sricchia Santoro, Fiorella, II, 60-61; III, 72  
Stabile, Girolamo, I, 42  
Stähli, Marlis, III, 17  
Starace, Francesco, I, 80  
Starita, Lorella, I, 58  
Starabba, Raffaele, III, 29  
Starrano di Blois, III, 5, 11  
Steinhart, Matthias, II, 14  
Stendardo, Matteo, I, 38, 43  
Strazzulla, Maria José, II, 16  
Strazzullo, Franco, I, 50, 80; II, 28-29, 41-42, 50; III, 42, 58-59  
Strickland, Matthew, III, 19  
Strinati, Claudio, III, 42, 60  
Strollo, Maria Rosaria, II, 14  
Suardi, Bartolomeo, *detto* Bramantino, III, 39  
Succianoccioli, *vedi* Manzuoli, Giovanni  
Summonte, Giovanni Antonio, II, 30  
Summonte, Pietro, I, 31; III, 41, 43  
Suomela-Harma, Elina, II, 43  
Svoboda, Marie, II, 15
- Taburet-Delahaye, Élisabeth, III, 28  
Taddei, R., II, 16  
Tafari, Giovanni Bernardino, II, 42  
Tagliacozzi Canale, Nicolò, II, 67, 70  
Tagliaferro, III, 18  
Talpa, Antonio, I, 71  
Tamara Angelina Comnena Ducas, III, 23  
Tamburino Merlini, Corrado, III, 29  
Tancredi d'Altavilla (di Lecce), III, 4, 9, 15, 17  
Tango, Onofrio, I, 35-36, 42  
Tanucci, Bernardo, II, 79  
Tapia (Tappia), Egidio, I, 42

- Tarallo, Michela, II, 31  
Tari, Antonio, II, 13  
Tarugi, Francesco Maria, I, 71-72  
Telesca, Iliaria, II, 77  
Tempesti, Domenico, I, 54, 59  
Tenerello, Giovanni Antonio, II, 30  
Terzoli, Maria Antonietta, II, 42  
Tessauro, Aniello, I, 50  
Tesone, Giacomo, I, 41  
Tesorone, Giovanni, I, 70  
Theotokis, Georgios, III, 19  
Tiberia, Vitaliano, III, 59, 61  
Tino di Camaino, I, 4-13  
Tipaldo, Cesare, I, 41  
Tipaldo, Giovanni Gentile, I, 41  
Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm, II, 15  
Toesca, Pietro, I, 12  
Tomasi, Franco, II, 42  
Tomasi, Michele, III, 28  
Tomei, Claudia, II, 43  
Tommaciello, Prospero, I, 41  
Tommaso d'Aquino, santo, III, 32  
Tonelli, Giovanna, II, 72  
Tonnerre, Noël-Yves, III, 28  
Torelli, Carlo Luigi, II, 61  
Torre, Andrea, II, 42  
Tortelli, Benvenuto, III, 59  
Tortora, Simona, III, 73  
Toscano, Genaro, I, 16, 30; II, 15; III, 59  
Toscano, Tobia R., I, 30, 80; III, 41  
Tosini, Patrizia, III, 59-60  
Tozzi, Ileana, II, 61  
Traetta, Tommaso, I, 53  
Traversi, Gaspare, I, 74  
Travi, Sergio, I, 51  
Trendall, Arthur Dale, II, 16  
Trentenaro (Trentinara?), Filippo, I, 36  
Trombetti, Elena, II, 74  
Truppa, Isabella, I, 41  
Tudebeuf, Ugo, III, 18  
Tufano, Lucio, I, 58-59  
Tufano, Luigi, I, 30-31  
Turati, Vittorio, I, 80  
Turbolo, Bernardino, III, 55  
Tutini, Camillo, III, 42
- Ughelli, Ferdinando, III, 64-65, 74  
Ugolini, Paola, II, 42  
Urbano VIII, papa, I, 72
- Vaccaro, Domenico Antonio, III, 73  
Vaccaro, Lorenzo, I, 74  
Vaccaro, Marco, II, 28  
Valente, Isabella, I, 70  
Valentiner, William Reinhold, I, 7, 11, 13  
Valgrisi, Vincenzo, II, 33-35, 42  
Valle, Raffaele Maria, III, 31, 39, 41  
Valone, Carolyn, III, 58-60  
Valtieri, Simonetta, II, 29  
Valvassori, Gioan' Andrea, II, 32, 34, 36, 40, 42-43  
Valvassori, Luigi, II, 34, 38, 43  
Vandeneynnden, Carlo, I, 36  
Vandeneynnden, Jan, I, 35, 39  
Vandini, Raimondo, III, 59  
Vanvitelli, Luigi, II, 78  
Vargas, Carmela, I, 71, 80  
Vasari, Giorgio, I, 24, 32  
Vaudour, Catherine, III, 20  
Vázquez-Gestal, Pablo, II, 77, 80  
Vecchi, Valdemaro, I, 76  
Vellutello, Alessandro, II, 32, 41  
Venditti, Arnaldo, I, 41, 80  
Venuti, Domenico, II, 8  
Venuti, Marcello, II, 77  
Veronese, *vedi* Caliari, Paolo  
Verry, Élisabeth, III, 28  
Vetromile, Casimiro, II, 70  
Vezzosi, Alessandro, I, 32; III, 42  
Viallon, Marina, III, 23, 28-29  
Villani, Giovanni, II, 43  
Villani, Paola, I, 80  
Villani, Pasquale, I, 76, 80; II, 63  
Villari, Rosario, II, 63  
Vinaccia, Giovan Domenico, I, 74
- Vinci, Giuseppe, II, 73  
Vinci, Leonardo, I, 53  
Visceglia, Maria Antonietta, II, 72  
Vitale, Anna, I, 42  
Vitale, Camillo, I, 41  
Vitale, Cristoforo, I, 35, 43  
Vitale, Felice, I, 35  
Vitale, Giovan Bernardo, I, 35  
Vitale, Orderico, III, 6, 19  
Vitale, Persio, I, 41  
Vitale, Tiberio, I, 42  
Vitali, Carlo, I, 59  
Vitolo, Giovanni, I, 80  
Vitolo, Paola, I, 12; III, 27-28  
Vivaldi, Antonio, I, 57  
Vivaldo, Martin Alfonso, II, 29  
Volpicella, Luigi, I, 31
- Wace, Robert, III, 8, 18, 19-20  
Wachler, Ludwig, III, 58  
Waley, Daniel Philip, III, 19  
Warburg, Aby, I, 73; II, 42  
Ward, Susan L., I, 12  
Warr, Cordelia, I, 12  
Weber, Max, I, 78  
Weise, Georg, II, 23, 29  
Wilkinson, Caroline M., III, 19  
Willette, Thomas, I, 79-80  
Winspeare, Antonio, I, 62  
Wirth, Jean, III, 28
- Zanker, Paul, I, 80  
Zarone, Guido, III, 73-74  
Zaslaw, Neal, I, 59  
Zazo, Alfredo, II, 16  
Zecchino, Francesco, I, 80; III, 19  
Zecchino, Ortensio, I, 77, 80  
Zentai, Loránd, III, 59  
Zeri, Federico, III, 43  
Zevallos, famiglia, I, 35  
Zezza, Andrea, II, 60; III, 61, 72  
Zobi Antonio, I, 67  
Zoppino, Nicolò, II, 37, 42  
Zuliani, Stefania, III, 73  
Zúñiga, Juan de, conte di Miranda, I, 71  
Zuraw, Shelley, III, 29
- Abruzzo, I, 43  
Afragola, II, 31  
- chiesa di Santa Maria d' Ajello, II, 24, 27, 31  
Agira, III, 24  
- Museo del Santissimo Salvatore, III, 29  
Airola, chiesa della Santissima Annunziata, III, 63  
Albania, III, 8  
Aleçon, III, 4  
Alessandria d'Egitto, III, 4  
Algeria, III, 8  
Amalfi, I, 11, 13, 21  
- Duomo, I, 50; III, 34-35, 38  
Amsterdam, Rijksmuseum, I, 56  
Andria, III, 4  
Antiochia, III, 4, 15  
Asia Minore, III, 8  
Atene, National Historical Museum, III, 17  
Atripalda, chiesa di Sant'Ippolito, I, 17, 26  
Austria, I, 63-66  
Avellino, II, 18, 22-23  
Aversa, III, 43  
- chiesa di Santa Maria degli Angeli, I, 74  
- monastero di San Biagio, II, 56  
Avola, III, 25, 29
- Babilonia, III, 14  
Barcellona, II, 76  
Bari, II, 25; III, 4, 6  
- basilica di San Nicola, I, 74; III, 17, 23-24  
Barnstaple, III, 5  
Basiliata, II, 76  
Bayeux, III, 8-10, 12  
- Musée de la Tapisserie de Bayeux, III, 6, 7, 10, 16  
Benevento, III, 68-69  
- chiesa di Santa Sofia, III, 12-13  
Berlino, II, 80  
Berna, Burgerbibliothek, III, 17  
Boston, Museum of Fine Arts, II, 57  
Bourghéroulde, III, 4  
Brémule, III, 4  
Brescia, Museo Marzoli, III, 12  
Bretagna, III, 7  
Brindisi, chiesa di San Benedetto, III, 12  
Burgos, I, 15, 19
- Caen, III, 4  
- Musée de Normandie, III, 15-16, 20  
Calabria, I, 58; II, 23, 29, 65, 76  
Caltabellotta, III, 21  
Calvados, III, 20  
Campania, II, 16-17, 76  
Campobasso, II, 64-65  
Cannicchio, I, 22  
Capri, I, 33  
Capua, III, 9, 16, 43, 68-69  
- Cattedrale, III, 63, 65, 73  
- chiesa di San Marcellino, III, 13  
- Museo Campano, III, 73  
- Seminario Arcivescovile, III, 74  
Carditello, II, 79-80  
Carinola, III, 68  
Carrara, I, 15; II, 17, 25, 30  
Casalnuovo, II, 66  
Caserta, II, 59, 78  
- Reggia, I, 61; II, 76, 78  
Cassibile, chiesa del marchese Loffredo, II, 52, 61  
Cassino (San Germano)  
- cappella della masseria di San Michele, II, 60  
- cappella dell'ospizio di San Germano, II, 49-50, 60  
- cappella del palazzo abbaziale, II, 48  
- chiesa del Crocifisso, II, 61  
- chiesa di San Germano, cappella del Santissimo Corpo di Cristo, II, 45-47  
- chiesa di Santa Maria delle
- Cinque Torri, II, 59  
- Palazzo abbaziale (o *Curtis Major*), II, 58, 62  
Castellammare di Stabia  
- chiesa di San Francesco, III, 34  
- chiesa di San Maria di Loreto a Quisisana, III, 34-35, 40, 43  
Castelvetrano, II, 66, 68  
Castiglione, III, 29  
Castrogiovanni, III, 4  
Catania, III, 24  
- chiesa di San Francesco, III, 21  
- Museo Civico di Castello Ursino, III, 22, 26, 28  
Cattaro, I, 33  
Cava de' Tirreni, I, 12, 50-51; II, 28-29  
- abbazia della Santissima Trinità, I, 41-43  
- chiesa della Santissima Annunziata, II, 23, 25, 28-29  
- chiesa di San Francesco d'Assisi, I, 46, 49  
- chiesa di San Lorenzo, I, 49  
- chiesa di San Pietro a Siepi, I, 44-48, 50-51  
- chiesa di San Vito, I, 45  
- Duomo, I, 45, 49  
- monastero di San Giovanni Battista, I, 46, 49  
- palazzo di Bernardo Sparano, I, 35, 47  
Cefalù, Cattedrale, III, 9  
Cerami, III, 4  
Chesole d'Alba, I, 6, 12  
Chaumont-en-Vexin, III, 4  
Chieti, confraternita del Monte dei Morti, II, 62  
Città del Vaticano  
- basilica di San Pietro, I, 71; III, 53, 59  
- Cappella Sistina, I, 30  
Civitate, III, 5, 13, 15  
Clitheroe, III, 5  
Colomo, Palazzo Ducale, II, 76  
Como, I, 18  
Copenaghen  
- Ny Carlsberg Glyptotek, I, 15  
- Statens Museum for Kunst, I, 15, 17-18, 20-21, 23-25, 27, 29-30, 32  
Cosenza, II, 23  
Costantinopoli, I, 64; II, 71  
Cuma, II, 8  
Curtatone, I, 65
- Djerba, III, 8  
Dol, III, 4  
Dorileo, III, 4  
Durazzo, III, 4, 19  
Düsseldorf, Kunstmuseum, III, 51, 60
- Edimburgo, National Museum of Scotland, III, 19  
Elide, II, 16  
Epiro, III, 8-9, 17  
Ercolano, II, 75, 78  
Europa, II, 5, 78-79  
Exmes, III, 4
- Fabriano, I, 76  
Faenza, II, 67  
Fagaduna, III, 5  
Fiesole, Cattedrale, I, 31  
Firenze, I, 53-54, 63-64, 76; II, 25  
- Archivio dell'Ospedale degli Innocenti, II, 25, 29  
- Archivio di Stato, II, 25, 28-29  
- basilica di San Lorenzo, I, 71; III, 49  
- basilica di Santa Croce, III, 46  
- Cappella Niccolini, III, 46  
- basilica di Santa Maria Novella  
- Cappella Gaddi, III, 49, 59  
- Cappella Tornabuoni, I, 73  
- basilica di Santo Spirito, I, 71  
- Cappella Corbinelli, I, 31  
- Biblioteca Nazionale Centrale, I, 54
- chiesa dei Santi Apostoli, III, 46, 59  
- chiesa di Santa Apollonia, III, 48, 50  
- chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, I, 74  
- Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, III, 46-48, 58  
- Kunsthistorisches Institut in Florenz, I, 15  
- laboratorio fotografico Alinari, II, 45  
- teatro del Cocomero, I, 57  
Fiamefreddo Bruzio, I, 58  
Francavilla, III, 29  
Francia, I, 60; II, 75-76, 79; III, 7, 23-24
- Gaillardbois-Cressenville, III, 4  
Galles, III, 5  
Genova, II, 67  
Gerberoy, III, 4  
Giugliano in Campania, chiesa dell'Annunziata, III, 41  
Glasgow, Burrel Collection, III, 9  
Glens Falls, Hyde Collection, I, 7, 9  
Göttingen, II, 12  
Gran Bretagna, II, 75, 79  
Grecia, III, 8  
Grimbosq, III, 14  
- motta d'Olivet, III, 20  
Hastings, III, 4-5, 7-8, 16, 18
- Iblei, Monti, III, 21  
Ielsi, II, 64-65, 73  
- Castello, II, 65  
Ifriqiyya, III, 8  
Inghilterra, III, 4, 5, 20  
Ioannina, III, 18  
Irasi, II, 10, 15  
Isola del Giglio, I, 71  
Istanbul, Biblioteca Suleymaniye, III, 19  
Italia, II, 15-16, 64  
Italia Meridionale, II, 8
- Kerkenna, III, 8  
Kremsier, I, 68
- La Granja de San Ildefonso, II, 76-77  
Larissa, I, 44  
Lecce, 41  
- Cappella dei Santi Giacomo minore e Filippo, I, 41  
- ville suburbane di Camillo e Fulgenzio Della Monica, I, 41  
Le Mans, Musée Tessée, III, 14, 20  
Lentini, III, 25, 29  
Le Plessis-Grumoult, III, 14  
Lesina, I, 41  
Libia, II, 10, 15; III, 8  
Liegi, Musée d'Armes, III, 20  
Limoges, III, 22, 28  
Lincoln, III, 5, 11  
Linguaglossa, III, 29  
Livorno, I, 64  
Lombardia, I, 62, 64  
Londra, I, 9, 32, 61  
- British Museum, I, 55; III, 19  
- Museum of London, III, 15-16  
- Victoria and Albert Museum, I, 7-9  
Loreto, Santa Casa, Cappella dei Santi Cirillo e Metodio, III, 58  
Lucania, II, 16  
Lucera, Cattedrale, III, 46, 48-49, 58
- Maddaloni, chiesa dell'Annunziata, II, 56  
Madrid, I, 59  
- Real Biblioteca Pública, II, 78  
Ma'arrat al-Núman, III, 4  
Magna Grecia, II, 13  
Magonza, Römisch-Germanisches Zentralmuseum, III, 12  
Mahdiya, III, 8  
Maine, III, 7  
Marsiglia, III, 37

- Massa, II, 30  
- Archivio di Stato, II, 29  
Massa Lubrense  
- chiesa di San Salvatore, III, 41  
- chiesa di Santa Maria della Misericordia, I, 5, 7-8, 13  
- Palazzo vescovile, III, 41  
Melfi, III, 4  
Mesagne, I, 41  
Messina, III, 8, 21, 24-25, 28  
- chiesa delle Anime del Purgatorio, II, 55, 57  
- Museo Regionale, III, 28  
Milano, I, 64  
- chiesa di Santa Segreta, I, 27  
- teatro di Palazzo Reale, I, 54  
- teatro Regio Ducale, I, 54, 59  
Mineo, III, 21-22, 24-25, 28-29  
- chiesa di Sant'Agrippina, III, 23-25, 27, 29  
Misilmeri, III, 4  
Modena  
- Biblioteca Estense Universitaria, III, 59  
- Cattedrale, III, 20  
- chiesa dello Spirito Santo, III, 41  
Monreale, Cattedrale, III, 9, 12  
Montecassino  
- abbazia, II, 44; III, 69  
- archivio, II, 60  
- chiesa, II, 45-48  
- Cappella dei Santi Gennadio e Guinizzone, II, 45  
- Cappella dell'Assunta, II, 54-57  
- Cappella di San Giovanni Battista, II, 50  
- Cappella di San Michele arcangelo, II, 46, 48, 50  
- Cappella di Sant'Apollinare, II, 45  
- Cappella di San Vittore, II, 45  
- cripta, Cappella di San Mauro, II, 56, 62  
- Museo, II, 58, 60-61  
- sala capitolare, II, 48-52, 61  
- sala San Benedetto, II, 58  
- stanze di San Benedetto, II, 61-62  
- vano di passaggio fra la sagrestia e il Tesoro, II, 57-58  
Monteleone, II, 65-66  
- castello Pignatelli, II, 65  
Montella, convento di San Francesco, I, 31  
Montemaggiore, III, 4, 15  
Montevergine, abbazia, III, 10, 12-13, 41  
Montfort-sur-Risle, III, 4  
Montpellier, II, 76  
Moravia, III, 12  
Mormanno, chiesa di Santa Maria del Colle, II, 23-24  
Mortemer, III, 4
- Napoli, *passim*  
- Archivio di Stato, I, 68, 72, 74; II, 24, 26, 28-29, 31; III, 44-46, 51, 58  
- Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, II, 12, 16  
- Carceri della Vicaria, I, 41  
- Carceri di San Giacomo, I, 41  
- casa Croce, I, 78  
- Castel Nuovo, I, 33  
- cappella di Santa Barbara, I, 17-18  
- collegio di Santa Maria della Pietà, I, 45  
- congrega dei Santi Francesco e Matteo alla Scala Santa, II, 55  
- conservatorio di San Pietro a Majella, I, 58  
- fontana degl'Incanti (o della Coccovaia, o dell'Olmo), II, 26  
- Fototeca della direzione regionale musei della Campania, II, 47  
- Sacro Regio Consiglio del Regno di Napoli, I, 33  
- Società Napoletana di Storia Patria, biblioteca, I, 54  
- teatro San Carlo, I, 53; II, 78  
- tribunale della Nunziatura Apostolica, I, 42  
- tribunale della Vicaria, I, 41
- Chiese, conventi, cappelle e monasteri*  
- Cappella del Tesoro di San Gennaro, I, 50, 72, 74; III, 23, 27, 64-65, 71, 74  
- Cappella Reale, I, 53  
- Certosa di San Martino, Cappella di San Martino, III, 70  
- Duomo, I, 13; II, 5, 78; III, 48, 50, 52, 58-59, 65  
- Cappella Di Capua, III, 58  
- Cappella Tocco, I, 20  
- Santa Restituta, II, 13  
- Succorpo, III, 34-37, 39, 43  
- Girolamini, I, 71; II, 54, 57  
- Biblioteca, I, 74  
- Quadreria, I, 72  
- San Domenico Maggiore, II, 78; III, 30-35, 37-40, 43, 56, 61  
- Cappella di Ettore Carafa, III, 35, 37, 43  
- Cappella Milano, III, 32  
- Cappella Pinelli, III, 56, 61  
- Cappellone del Crocifisso, III, 34, 36-37, 41  
- San Giovanni a Carbonara, II, 17, 26, 28; III, 35-36, 39, 43  
- Cappella Caracciolo di Vico, I, 20, 22, 25, 31  
- Cappella Di Somma, II, 26, 30  
- Museo Doma, III, 31  
- Sagrestia, III, 31-32, 34, 37, 39  
- San Giovanni Maggiore, II, 29  
- San Giuseppe dei Ruffi, I, 72  
- San Gregorio Armeno, I, 23-24, 72  
- San Lorenzo Maggiore, II, 27; III, 41, 49  
- San Nicola alla Carità, Cappella di San Nicola, III, 62, 69-70  
- San Paolo Maggiore, Cappella di Sant'Andrea Avellino, I, 50  
- San Pietro a Majella  
- Cappella di Celestino V, II, 50  
- sagrestia, II, 57  
- Santa Caterina a Formiello, I, 33; II, 27, 31; III, 53-55, 57, 61  
- Cappella Spinelli di Castrovinci, III, 54  
- Santa Chiara, Cappella Del Balzo, III, 59  
- Santa Maria Assunta dei Pignatelli, III, 35  
- Santa Maria del Carmine Maggiore, I, 15; II, 78  
- Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, I, 22-24, 27, 31-32  
- Cappella de Cuncto, I, 15, 18-22, 27, 29-32  
- Santa Maria del Popolo agli Incurabili, II, 30; III, 52, 59  
- Cappella Montalto, III, 52  
- Santa Maria di Costantinopoli, II, 17-21, 23, 28-29  
- Cappella dell'Immacolata Concezione, II, 17  
- Santa Maria di Monteoliveto, II, 25, 27, 31; III, 34, 41, 48, 50, 59  
- Cappella Corrales di Terranova, I, 17  
- Cappella Lanoy, II, 27  
- Cappella Piccolomini d'Aragona, I, 17  
- Santa Maria Donnarregina Nuova, III, 50  
- Santa Maria Donnaromita, III, 62  
- Santa Maria la Nova, I, 74; II, 27; III, 55  
- Cappella Turbolo, III, 49, 55, 59  
- Cappella Severino, II, 27; III, 61  
- Sant'Aniello Maggiore a Caponapoli, II, 17-21, 23-24, 26-29  
- Cappella di Santa Caterina *de la rota*, II, 30  
- Cappella Di Samo o di San Sebastiano, II, 31  
- Sant'Anna dei Lombardi, II, 67  
- Santa Patrizia, II, 30
- Santi Severino e Sossio, I, 30-32, 42, 75; III, 50  
- Santissima Annunziata, II, 30-31; III, 43, 46, 50, 59-60  
- Cappella delle Reliquie o dei Corpi Santi, III, 46  
- Cappella del Tesoro, III, 52
- Musei*  
- Museo Archeologico Nazionale, I, 80; II, 8-10, 12-15; III, 8  
- Galleria dei Vasi, II, 5, 8  
- Museo Artistico Industriale, I, 70  
- Museo Civico Gaetano Filangieri, II, 30  
- Biblioteca, 31  
- Museo dell'opera pia Purgatorio ad Arco, II, 55  
- Museo e Real Bosco di Capodimonte, II, 8, 26, 30, 76-78  
- Museo Palatino, II, 8, 15  
- Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortés, II, 64, 70  
- Palazzo dei Vecchi Studi, II, 8, 15-16, 78  
- Real Museo Borbonico, I, 27; II, 5, 7-19, 12, 14-15, 61
- Palazzi e Ville*  
- Monaco di Lapio, I, 33-43  
- Panormita, I, 42  
- Pignatelli di Monteleone, II, 66  
- Real Albergo dei Poveri, II, 78  
- Tapia (Tappia), già Tocco di Montemarello, I, 42  
- Valcarole, I, 42  
- Velio Pollione, I, 80  
- Zevallos Stigliano, I, 35, 42
- Quartieri*  
- Barra, II, 70-71, 73-74  
- villa, II, 64-65, 68, 70  
- Chiaia, II, 78  
- Giudechella Vecchia, I, 37  
- Mergellina, I, 57  
- Posillipo, I, 42, 57  
- San Martino, I, 34
- Strade, vicoli, piazze*  
- Calata Trinità Maggiore, II, 67  
- Concezione a Montecalvario, via, I, 33, 42  
- Cordova, vico dei, I, 35  
- Giardinetto, vico, I, 35, 39  
- Greci, vico dei, I, 42  
- Lungo Gelso, vico, I, 34, 39, 42  
- Mercato, piazza, II, 78  
- Mercato di Porto, piazzetta, II, 30  
- Porta Nova, I, 41  
- Porto, via di, II, 30  
- Rua Francesca, strada, I, 36  
- Salvatore Di Giacomo, piazza, II, 30  
- San Giovanni dei Fiorentini, strada, I, 71  
- San Matteo, vico, I, 39  
- Toledo, via, I, 33; II, 58
- New York, I, 8  
- The Metropolitan Museum of Art, III, 23, 26, 29  
Nizza, III, 4  
Nicomedia, III, 74  
Nola, Cattedrale, cripta di San Felice, I, 16-17, 19  
Normandia, III, 4, 6-7, 14-15  
Northallerton, III, 5  
Novara, I, 65
- Olivento, III, 15  
Olmütz, chiesa di San Maurizio, III, 12  
Oppido Mamertina, II, 29  
Otranto, III, 8  
Oxford  
- All Souls College, III, 23  
- Ashmolean Museum, I, 8; III, 51, 60  
- Bodleian Library, III, 19
- Paestum, II, 8, 13  
Palenque, II, 78  
Palermo, I, 62; II, 14, 76, 78; III, 4, 6, 28  
- cattedrale di Santa Maria Nuova, III, 24  
- Museo del Tesoro della Cattedrale, III, 29  
- Palazzo della Zisa, III, 16  
Pantelleria, III, 29  
Parigi, I, 60, 62; II, 15; III, 21-22, 24, 29  
- Archives nationales, III, 26, 29  
- Musée de l'Armée, Hôtel National des Invalides, III, 14, 20  
- Musée du Louvre, III, 23  
Parma, II, 75-76  
Pasadena, Norton Simon Museum, I, 27  
Paternò, III, 29  
Peversey, III, 8  
Piacenza, II, 75  
Piazza Armerina, III, 24  
- Tesoro della Cattedrale, III, 29  
Piedimonte d'Alife, II, 32  
Piemonte, I, 66  
Pisa, II, 16  
Pomigliano d'Arco, chiesa di San Felice, II, 27, 31  
- chiesa di Santa Maria delle Grazie, II, 25  
Portici, II, 76-77  
Potsdam, Palazzo di Sanssouci, II, 80  
Procida, I, 72; II, 5  
- abbazia di San Michele, III, 41  
- chiesa di San Giacomo, III, 41  
Puglia, I, 41; II, 79; III, 8
- Quadrelle, II, 18, 28  
- chiesa della Santissima Annunziata, II, 18, 21, 23, 32
- Ravello, Cattedrale, III, 16  
Reggio Calabria, II, 29  
Reggio Emilia, I, 69  
Regno delle Due Sicilie, II, 16  
Roma, I, 6, 15, 71, 73; II, 37, 39, 49, 52-56; III, 68-69, 74  
- chiesa della Trinità dei Monti, III, 49, 52-54  
- Cappella Orsini-Caetani, III, 60  
- chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, I, 71  
- chiesa di San Gregorio al Celio, III, 46-47, 58  
- chiesa di San Luigi dei Francesi, III, 49, 59  
- Cappella Contarelli, III, 49  
- chiesa di San Pietro in Montorio, III, 56  
- chiesa di Santa Maria della Vallicella, I, 71; III, 49, 59  
- chiesa di Santa Maria in Aracoeli, III, 52-54, 56-57, 60  
- Cappella dell'Ascensione, III, 53  
- chiesa di Santa Maria sopra Minerva, III, 55  
- Collegio Romano, I, 74  
- Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta dei Virtuosi, III, 49, 58, 61  
- Gabinetto fotografico nazionale - ICCD, II, 45, 52, 61  
- Istituto L.U.C.E., II, 45, 61  
- Piazza Navona, Fontana dei Mascheroni e dei Tritoni, III, 58  
- teatro Capranica, I, 57  
- Villa Borghese  
- Giardino del Lago, III, 60  
- Museo Pietro Canonica, III, 61  
- Villa Giulia, III, 60  
Rosarno, II, 66, 73  
Rubercy, III, 14  
Rutino, I, 42  
Ruvo di Puglia, II, 15
- Saint-Evroult-Notre-Dame-du-Bois, Abbazia di Saint-Evroult, III, 6
- Salerno, III, 4, 12, 16  
- Castello Terracena, III, 9  
- Cattedrale, III, 43, 64, 69  
- Cappella Lembo, III, 69  
San Gimignano, III, 49, 52, 58-59  
San Mauro Torinese, chiesa di Santa Maria di Pulcherada, I, 5, 12  
- archivio parrocchiale, I, 5-6  
San Pietroburgo, I, 62  
- Museo dell'Ermitage, III, 22  
Sant'Agata de' Goti, II, 8, 15  
Sant'Agata sui Due Golfi, chiesa di Santa Maria delle Grazie, I, 74  
Santo Stefano di Briga, III, 29  
Sarno, chiesa di San Giacomo, III, 41  
Saumur, III, 24  
Scozia, Isola di Lewis, III, 9  
Segovia, II, 76  
Serre, chiesa di San Martino, I, 28-30, 32  
Sfax, III, 8  
Sicilia, I, 61, 64; II, 10, 16, 76; III, 8, 20-22, 26-27, 29  
Siracusa, III, 25, 28-29  
Siviglia, II, 76  
Somma Campagna, I, 65  
Sorrento, I, 11, 13, 41  
Spagna, I, 74; II, 25, 75, 78  
Squillace, III, 17  
Susa, III, 8
- Teano, III, 68-69, 70, 74  
- Cattedrale, III, 63-64  
- Cappellone di San Paride, III, 62-69, 71, 73-74  
- cripta, III, 67, 74  
- chiesa della Santissima Annunziata, III, 73  
Termini, laboratorio fotografico Alterocca, II, 45  
Terrasanta, III, 4  
Tinchebrai, III, 4  
Tirolo, II, 56  
Todi, III, 23  
Torano, II, 25  
Torino, I, 6, 62  
- Armeria Reale, III, 23, 29  
- cattedrale metropolitana di San Giovanni Battista, I, 11  
- Museo Diocesano, I, 4-5, 7-8, 10, 13  
Torre del Greco, III, 68  
Toscana, I, 63  
Tramonti, I, 43  
Trani, I, 76  
Tremis, abbazia di Santa Maria a Mare, I, 43  
Tresilico, chiesa di Maria Santissima delle Grazie, II, 29  
Trieste, I, 64  
Tripoli, III, 8  
Tropea, I, 58  
Tunisia, III, 8
- Ungheria, I, 62-64  
Utrecht, II, 79
- Val-ès-Dunes, III, 4  
Varauville, III, 4  
Vaudreuil, III, 4  
Venezia, I, 56, 64; II, 34, 38; III, 65  
- teatro San Cassiano, I, 54  
Verona, I, 57  
Versailles, II, 63  
Vico Equense, chiesa di San Renato, III, 41  
Vienna, I, 61-63, 65, 68; II, 71  
- Kunsthistorisches Museum, III, 12  
Vetri sul Mare, chiesa di San Giovanni Battista, I, 50  
Viterbo, III, 59  
- chiesa della Santissima Trinità, 49  
Vizzini, III, 29
- Wilton, III, 5  
Winchester, III, 5

ISSN 0027-7835

ISBN 978-88-569-0812-1



9 788856 908121

€ 38,00