

A close-up photograph of a sculpture's face, likely a Buddha or similar religious figure. The face is painted with earthy tones, but there is significant wear and tear, particularly around the eyes and mouth, where the paint has chipped away, revealing the underlying material. The eyes are dark and almond-shaped. The mouth is slightly open, showing a reddish-pink interior. The skin is a mix of light and dark brown tones, with some areas appearing more like stone or wood than paint.

Colour Concept “Secoli bui” a colori

Codici cromatici e architetture dipinte
nell'età tardoantica e medievale

a cura di
Elisabetta Neri,
Paolo Liverani e
Fulvio Cervini

Colour Concept

“Secoli bui” a colori

**Codici cromatici e architetture dipinte
nell'età tardoantica e medievale**

a cura di

Elisabetta Neri, Paolo Liverani e Fulvio Cervini



ARCHAEOPRESS PUBLISHING LTD

13-14 Market Square

Bicester

Oxfordshire OX26 6AD

United Kingdom

www.archaeopress.com

ISBN 978-1-80583-221-8

ISBN 978-1-80583-222-5 (e-Pdf)

© the individual authors and Archaeopress 2026

Cover: Detail of the Portico of Glory (Santiago de Compostela) (@Manuel Castineiras)

Editorial Board:

Elisabetta Neri, Emanuela Buono, Michela Chiara Erricone, Arianna Ferreri, Agnese Latorrata, Martina Rodinò

We are grateful to Laura Buccino for her collaboration in organizing the conference “Colour concept. Secoli bui a colori” (Firenze, 9-11 aprile 2025)

This volume was funded by the Eu-Next Generation/MUR project COLOUR CONCEPT: The Cultural Meaning of the Late Antique Polychromies in the West, P.I. Elisabetta Neri, and was produced following the conference held on April 9-10, 2025, at the SAGAS Department (University of Florence).



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
PIANO NAZIONALE
DI RIPRESA E RESILIENZA



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

This book is available direct from Archaeopress or from our website www.archaeopress.com

Indice

Codici cromatici e architetture dipinte (fine III-XIV secolo): idee per un dibattito	xi
Elisabetta Neri	
Visualizzare il colore sulla <i>longue durée</i> : osservazioni introduttive	xvi
Paolo Liverani	
I colori del medioevo sono sempre moderni.....	xviii
Fulvio Cervini	

Parte I: Codici cromatici nel tardo Antico

Policromia su marmo

Shades of Power: The Polychromy of Roman Imperial Sculpture in Nicomedia	5
Tuna Şare Ağtürk	
Policromie sui sarcofagi del Museo Pio Cristiano (Musei Vaticani): un aggiornamento alla luce dei recenti restauri	15
Umberto Utro, Alessandro Vella	
Ricordi di una policromia perduta. Notizie di colore su sarcofagi in marmo tra XIX e XX secolo	26
Sara Lenzi	

Mosaici, pitture, marmi colorati

Considérations chromatiques : matériaux, rendus et effets de couleurs en mosaïque et peinture dans l'Antiquité tardive.....	37
Eric Morvillez	
Colour matters. Mosaic case studies from Roman Libya	55
Cristina Boschetti, William T. Wootton	
<i>Sectilia</i> e marmi colorati di rivestimento: analisi dei codici cromatici di alcuni contesti tardoantichi di Milano	68
Romina Marchisio	

Tessili

Anything but black and white. Colours and dyes of Late Antique textiles.....	83
Katarzyna Lubos	

Fonti scritte e realia

Matériaux et traitement de surface des statues : le témoignage d'un auteur africain antique tardif, Arnobe...	97
Caroline Michel d'Annoville	

Il cangiantismo nelle <i>ekphraseis</i> tardoantiche: alcune prospezioni.....	104
Gianfranco Agosti	

Parte II: Verso i codici cromatici del Medioevo: i colori dell'architettura

Prospettive di ricerca

Les couleurs des architectures enluminées tardo-antiques et alto-médiévales: une spatialité à l'épreuve du parchemin	117
Charlotte Denoël	

'True Colors (Shining Through)': Colore e luce fra teoria e prassi nelle vetrate delle origini (secoli V – IX d.C.)	132
Alberto Virdis	

'Cromatosfera' bizantina: il ruolo del colore tra architettura e scultura.....	145
Silvia Pedone	

Il colore di bacini ceramici e mattonelle per uso architettonico tra Mediterraneo e Asia centrale: alcune riflessioni.....	158
Elisa Pruno	

Il valore di superficie: enfatizzare, correggere, replicare i laterizi con la pittura. Alcuni casi dal medioevo ambrosiano.....	170
Fabio Scirea	

Architettura, scultura, decoro: casi studio

Le tarsie della Basilica di Giunio Basso a Roma. Storia, tecnica e materiali.....	183
Anna Patera, Francesca Toso	

Spunti di riflessione dalle indagini analitiche sull'applicazione della policromia nell'arte delle catacombe romane.....	195
Barbara Mazzei	

Gestione degli spazi architettonici e cromatici tra tarda antichità e medioevo: il caso del santuario di S. Felice a Cimitile.....	206
Carlo Ebanista	

Studio della policromia della Maestà Mariana di Benedetto Antelami e il protocollo di intervento per il restauro dalla facciata di San Donnino, Fidenza.....	230
Paola Franca Lorenzi	

Ce que la couleur fait à la forme sculptée : polychromie médiévale et performativité du portail de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers	241
---	-----

Nathalie Le Luel

La Porte rouge: le rôle-clé de la couleur dans la compréhension du portail nord du chœur de Notre-Dame de Paris (c. 1260-1270).....	256
---	-----

Dany Sandron

Il colore dei marmi. 'Partimenti' e sistemi di pitture aniconiche nelle cappelle nobiliari napoletane alla fine del Medioevo	266
--	-----

Virginia Caramico

Oro e azzurro: interrogativi sulle policromie monumentali fra Due e Quattrocento	279
--	-----

Andrea De Marchi

Parte III: Conclusioni e prospettive di ricerca

Chromatic code in Late Antiquity (III-VI sec.). Some Conclusions	295
--	-----

Jan Stubbe Østergaard

Postille sul <i>Colour Concept</i> nel Medioevo	297
---	-----

Manuel Antonio Castiñeiras González

<i>Colour Concept</i> (fine III-XIV sec.): una prima sintesi	301
--	-----

Elisabetta Neri

Il colore dei marmi. ‘Partimenti’ e sistemi di pitture aniconiche nelle cappelle nobiliari napoletane alla fine del Medioevo

Virginia Caramico

Scuola IMT Alti Studi, Lucca

Abstract

Il saggio mette a fuoco il ruolo del colore nelle cappelle nobiliari napoletane di età tardogotica come strumento capace di trasformare superfici e materiali. Dalle specchiature marmoree dipinte nella cappella di Artusio Pappacoda (c. 1420-1425), presso la basilica di San Giovanni Maggiore, ai sistemi di pitture aniconiche della cappella di Sergianni Caracciolo e del monumento funebre di Ladislao di Durazzo (c. 1428-1432), in San Giovanni a Carbonara, la pittura agisce per dissimulare la materia, amplificando l'effetto plastico e scenico dello spazio. Ne risulta un lessico decorativo che gioca costantemente sull'ambiguità tra vero e finto, tra superfici a rilievo e superfici piane, generando un'esperienza percettiva fondata sull'interazione sinestetica dei linguaggi.

The paper investigates the role of color in late Gothic noble family chapels in Naples, considering it as a means of transforming surfaces and materials. From the painted marble revetments of the Pappacoda Chapel (c. 1420-1425), adjacent to the Basilica of San Giovanni Maggiore, to the aniconic decorative systems of the Caracciolo del Sole Chapel and the Tomb of Ladislaus of Durazzo (c. 1428-1432) in San Giovanni a Carbonara, painting operates as a medium for concealing or integrating matter, thereby enhancing the plastic and scenographic impact of the space. What emerges is a decorative lexicon that persistently negotiates the boundary between the real and the illusory, between relief and surface, generating a perceptual experience rooted in the synesthetic interplay of artistic languages.

Key words: policromia, finti marmi, scultura policroma, finzione materica, tardogotico napoletano

Polychromy, fictive marbles, intermediality, synaesthetic perception; late Gothic Naples

Nei contesti monumentali, specie in quelli di età tardogotica, il colore si delinea come un connettivo intermediale tra pittura e scultura, capace di innescare una percezione panottica dello spazio e di sintetizzare l'unità del contesto in un continuo senza cesure date dal salto di *medium* tecnico, di tipologia o di scala delle diverse componenti.¹ Il ‘colore dei marmi’ richiamato nel titolo di questo contributo va inteso, allora, in una duplice accezione: è il colore della materia marmorea

dissimulata illusionisticamente con i soli mezzi del disegno e della pittura (specchiature, finte sculture, elementi di plastica architettonica), ma anche il colore di marmi e pietre – veri – completati con pitture. Su questa falsariga, si indagherà il tema nel complesso di quelle strategie tecniche e polimateriche capaci di attivare una virtuosa e suggestiva reciprocità cromatica, che è poi visiva e percettiva, tra pitture, sculture e architetture: reciprocità che si fa talora più interessante e programmatica all'interno di spazi culturali connotati da una forte regia di committenza. Pur crivellata dalle innumerevoli lacune prodotte da perdite cospicue di documenti e monumenti medioevali, Napoli tardogotica è per questi aspetti un osservatorio particolarmente appagante, con la sua rete di cappelle gentilizie fondate e decorate negli anni del regno dei fratelli Ladislao (1386-1414) e Giovanna di Durazzo (1414-1435), per cura dei vari Minutolo, Origlia, Penna, Pappacoda, Brancaccio, Caracciolo, Sanseverino che, da un capo all'altro del centro urbano, si rispondevano e corrispondevano, nei rispettivi *pantheon* familiari, a colpi di soluzioni sceniche e formali sempre più spettacolari: sola arma inoffensiva concessa in una battaglia, a tratti carnascialesca, della prosopografia dinastica (Vitale 2003, pp. 209-277). Nella peculiare varietà dei rispettivi linguaggi formali, gli apparati decorativi imbastiti in un luogo o nell'altro si iscrivevano comunque entro un alveo di consuetudini tipologiche condivise, trasmesse di mano in mano, raffinate di cantiere in cantiere: di ciò dà senso un celeberrimo passo del testamento del cardinale Rinaldo Brancaccio (27 marzo 1427), laddove egli istruisce i legatari riguardo alla fondazione e alla decorazione della propria cappella sepolcrale in Sant'Angelo a Nilo, chiedendo che fosse ‘*pulcherrime depingatur quod sit Cappella domini Artusii et Magistri Antonij de Pennis*’,² dipinta cioè a mo' delle cappelle di Artusio Pappacoda (presso la basilica di San Giovanni Maggiore) e di Antonio Penna (nella basilica di Santa Chiara). Gettando uno sguardo comparativo sulle sopravvivenze materiali disseminate nei luoghi cardine del centro urbano, si vede emergere tra le costanti tipologiche più significative la predilezione dei committenti per uno spazio monumentale espanso

¹ Grazie ad Anna Caramico, Andrea De Marchi e Orazio Lovino. Gli spunti metodologici più fecondi giungono da Shearman [1992] 1995, ma sul tema si vedano anche le riflessioni di De Marchi 2013: 437-440.

² La tomba del Brancaccio, com'è noto, fu scolpita da Donatello e Michelozzo a Pisa tra il 1425 e il 1428. Per la trascrizione del testamento del cardinale: Lightbown 1980, II: 297.

intorno alle memorie funebri dei fondatori e concepito come unità coesa di tecniche molteplici, fuse in un'integrazione cromatica sinestesica. La pittura non solo simula materiali e rilievi, ma si fa architettura e corpo plastico; viceversa, la scultura viene selettivamente policromata per integrarsi al linguaggio pittorico, contribuendo a un effetto di compenetrazione tra i generi. Lo si osserverà, in particolare, in due cappelle, stazioni esemplari nel sistema della topografia sacra dell'antica nobiltà partenopea: una è la Pappacoda, fondata nel 1415 per accogliere le spoglie del *dominus* Artusio (1433)³ e dipinta entro il 1427 (fa fede proprio il testamento Brancaccio appena richiamato) (Bock 2001: 442 nota 7; De Mieri 2024: 25-38 con bibliografia); l'altra, un vero e proprio teatro funebre, è il mausoleo di Sergianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara che, eretto nel 1427 dallo stesso Sergianni e dotato dello '*ius funerandi e inferendi mortuos*', ne accolse le spoglie subito dopo la morte, avvenuta per mano di Giovanna II nel 1431 (Filangieri di Candida 1924: 43-44). Nondimeno, gli episodi decorativi della cappella Pappacoda e del mausoleo Caracciolo si collocano al culmine di una parabola che trova i suoi antecedenti significativi nei primi decenni del Quattrocento. Fra questi, si impone per importanza la cappella dei logoteti Antonio e Onofrio Penna, fedelissimi del re Ladislao, la stessa ricordata nel medesimo testamento del Brancaccio.⁴ Già posta nella controfacciata della basilica di Santa Chiara, essa costituiva un paradigma del dialogo tra pittura e scultura, in cui i due linguaggi si alternavano con piena pariteticità. Le pitture della cappella (superstite la *Madonna col Bambino, con i fratelli Antonio e Onofrio Penna*) furono affidate ad Andrea de Aste (c. 1410-1414), artista itinerante di origine piemontese e formazione ligure, mentre gli elementi scultorei del monumento sepolcrale, già selettivamente dorati e colorati, si devono alla mano di Antonio Baboccio da Piperno, protagonista indiscusso dell'atto finale dell'era d'Angiò-Durazzo.⁵ Negli anni in cui quest'ultimo si accingeva all'impresa del portale del Duomo di Napoli (1407), voluta dal cardinale Enrico Minutolo, una bottega latamente baboccesca metteva mano al sepolcro dello stesso Minutolo, posto nell'absidiola della cappella familiare: un monumento scultoreo oggi in gran parte ridipinto (Bock 2001: 52-60), ma concepito già in origine come dispositivo policromo integrato in un ciclo pittorico di *Storie della Passione di Cristo*, eseguito

in quegli stessi anni da un maestro ignoto, assai sensibile alle formule iconografiche dei trecentisti senesi (Paone 2012). Andando ancora a ritroso, agli inizi del Quattrocento (c. 1403-1405) risale la decorazione della cappella del Crocifisso – più propriamente cappella della Vergine⁶ – in Santa Maria dell'Incoronata, chiesa regale fondata da Giovanna I d'Angiò (tra il c. 1365 e il 1372). Qui operò un pittore anonimo, di probabile cultura padana, che fu incaricato di celebrare il santo onomastico del sovrano (Ladislao) con un ciclo pittorico da cui egli prende il nome convenzionale di Maestro delle Storie di san Ladislao.⁷ La tumultuosa narrazione agiografica si srotola lungo le pareti della cappella secondo una logica di continuità visiva che, richiamando esperienze padane legate alla cultura di Guariento, Giusto de' Menabuoi e, soprattutto, Altichiero da Zevio, si traduce in sperimenti di soluzioni d'angolo particolarmente raffinate, in cui il confine tra architettura reale e dipinta viene superato da finzioni mimetiche, empiriche e di genio. Tale senso di continuità è drammaticamente sminuito dagli strappi effettuati nel 1966 sul maggior numero delle pitture napoletane, ora in parte appese ai muri come carta da parati e perciò sottratte a un esercizio di lettura coerente e unitaria; a pagare il pegno dell'intervento conservativo sono soprattutto le malconce specchiature marmoree che decoravano in antico la zoccolatura basamentale della cappella, strappate e mai più ricollocate *in situ*.⁸ Tuttavia, da quel poco resistito al degrado dell'umidità si riesce a intuire il senso generale di un programma decorativo fondato sulla policromia illusionistica e sulla reciprocità di elementi plastici e pittorici. Nei quattro angoli della crociera, telamoncini

⁶ La denominazione 'della Croce' o del 'Crocifisso' deriva da una croce lignea (forse dipinta, cfr. De Dominicis [1742] 2003: 180; Bologna 1969: 223-226), conservata nella cappella solo a partire dal 1613 (Vitolo 2008: 138, doc. 83), quindi sostituita nel 1720 con un crocifisso ligneo di Michelangelo Naccherino (De Dominicis [1742] 2003: 180 nota 16). Nel 1525 l'altare della cappella risulta ancora registrato come altare di Maria (Ritzerfeld 2017: 302 nota 71).

⁷ Nella crociera della cappella è presente anche un breve ciclo di *Storie della Vergine*, nonché le figure di *San Martino e il povero* e *San Giorgio e il drago* (di cui si parlerà oltre nel testo), nelle due pareti brevi della controfacciata. Sul pittore, responsabile anche dello smembrato polittico per l'altare maggiore dell'Incoronata, integralmente descritto da Bernardo De Dominicis ([1742] 2003: 179-180) e del quale si conoscono oggi solo quattro scomparti (tre laterali, a Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte: *Sant'Anna metterza, San Pietro, San Paolo*; il centrale con *Cristo in pietà e dolenti*, in collezione privata): Bologna 1969, pp. 346-349; Navarro 1995; 1998; Caramico 2017: 47-49; Zappasodi 2019: 15-17. Si veda Vitolo 2011 per una lettura iconografica del ciclo della cappella del Crocifisso centrata (come già in Bologna 1969) sulla celebrazione di San Ladislao d'Ungheria; le ipotesi della studiosa vanno ora confrontate con con le interpretazioni di Ritzerfeld 2017 che, proponendo di identificare nel santo protagonista della narrazione Ludovico IX, nega la committenza del ciclo a Ladislao di Durazzo e la lega alla figura evergetica di Giovanna I d'Angiò. Da ciò consegue l'eccessiva anticipazione delle pitture al secondo Trecento, più precisamente entro il 1382, anno di morte della regina Giovanna I.

⁸ Chierici 1930; Delli Paoli 2008: 279-281, 287 note 14-15. Una specchiatura frammentaria è documentata in una foto allegata alla scheda ICCD 3641673 (ex OA 371183); non mi è nota l'ubicazione attuale dello strappo che, al tempo della compilazione della scheda OA (1995), risultava nei depositi della basilica di Santa Chiara.

³ La tomba di Artusio è andata perduta, ma la ricorda ancora Summonte 1675: 572-573, che ne trascrive l'epigrafe.

⁴ Caracciolo [1506] 1733: 19-38. Il sepolcro marmoreo di Sergianni fu avviato nel 1428-1432 circa dal cosiddetto 'Maestro di Sergianni', quindi completato da Andrea Guardì nel 1442-1443 circa (Donati 2015: 83-89; 183-186 cat. 23).

⁵ Per le parti baboccesche, cfr. Bock 2001: 157-185, 423-427. Del monumento sepolcrale sopravvivono il ciborio con colonne decorate a motivi fogliacei già policromi, la cariatide acefala rappresentante uno dei due fratelli, il *gisant* della cassa sepolcrale. Su Andrea de Aste, fisionomia biografica finalmente assegnata all'anonimo 'Maestro dei Penna' coniato da Bologna (1969: 349-350; 1985), si vedano: De Marchi 1991; a seguire, Caramico 2017: 51-53; Zappasodi 2018: 9-10.



Figura 1. Maestro delle Storie di san Ladislao, motivi scultorei dipinti. Napoli, chiesa di Santa Maria Incoronata, cappella della Vergine (o del Crocifisso).



Figura 2. Maestro delle Storie di san Ladislao, motivi scultorei dipinti. Napoli, chiesa di Santa Maria Incoronata, cappella della Vergine (o del Crocifisso).

acrobatici, che non si peritano di mostrare i genitali nello sforzo di sostenere faticosamente le volte, sono dipinti in monocromo come finte sculture e, come sculture, già selettivamente dorati nei capelli con inserti metallici, ora perduti (Figure 1, 2): lo si comprende dalle profonde incisioni visibili lungo il contorno dei parrucconi, servite al pittore – com'era prassi – per applicare, e quindi ritagliare, la lamina di stagno sul muro. D'altro canto, le colonne angolari erano intonacate e dipinte nei fusti, solo colorate – di blu, rosso e oro – nei capitelli (Figura 3). Particolarmente elaborata – perché utilizzata come dispositivo di illusione scenotecnica – quella addossata alla porzione di muro con l'affresco del *San Giorgio che salva la principessa*, nell'angolo destro della controfacciata della cappella (Figura 4). La complessità d'ambientazione e la concitazione narrativa, proprie al soggetto iconografico, si sarebbero trovate soffocate dalla posizione assai sacrificata dell'affresco, se il pittore non avesse trovato il modo di annullare informalmente i condizionamenti architettonici dello spazio, dilatando il respiro della scena. Nella parte superiore del fusto della colonna si intuisce, in effetti, il disegno di un'archeggiatura modellata a rilievo e colorata: sembrerebbe il sottarco merlato di un'edicola o nicchia, ad ogni modo di una struttura che va a raccordarsi alle membrature del

peduccio dipinto nella parete contigua, sopra la testa della Principessa, completandone lo sviluppo architettonico. Sulla base di queste tracce si arriva allora a immaginare che la colonna, in origine del tutto dissimulata dalla finzione pittorica, ospitasse la raffigurazione di un recesso, dal quale la Principessa potesse sporgersi per sbirciare curiosa, ma a distanza sicura, il massacro del drago lì compiuto dal santo suo salvatore. Difficile comprendere una soluzione simile senza immaginare, a monte, gli episodi di fine arditezza scenotecnica tentati da Guariento a Bolzano, per esempio (c. 1360, chiesa dei Domenicani, cappella di San Nicolò), dove un'altra scena con *San Giorgio che uccide il drago* è spalmata su due pareti contigue e perpendicolari, per essere vista da più punti, o le soluzioni d'angolo esperite da Altichiero che, nel *Sogno di Carlo Magno* (c. 1378, Padova, basilica del Santo, cappella di San Giacomo), profitta della sporgenza cubica del muro per ambientarvi un piccolo torrione tridimensionale del palazzo reale (Franco 2007; De Marchi 2013; Franco 2013). Il degrado delle pitture dell'Incoronata non permette di valutare a pieno l'impatto che il Maestro delle Storie di San Ladislao ebbe sui pittori coevi, impatto che però ci fu, e fu a suo modo determinante, seppur declinato in esperienze tra loro diverse (Caramico 2017: 48-49; Zappasodi 2019: 7-10). Sospetto



Figura 3. Capitello operato policromo. Napoli, chiesa di Santa Maria Incoronata, cappella della Vergine (o del Crocifisso).

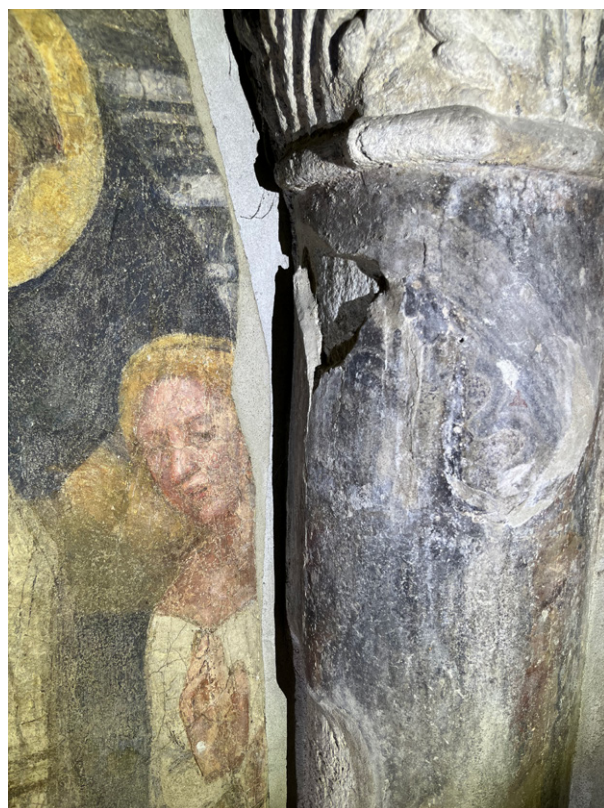


Figura 4. Maestro delle Storie di san Ladislao, *San Giorgio e il drago*, particolare. Napoli, chiesa di Santa Maria Incoronata, cappella della Vergine (o del Crocifisso).

– seppur solo per fiuto di una familiarità culturale – che parte di questo lascito arricchì, specialmente nello *specimen* ‘antiquario’ delle pitture di finti marmi e finte sculture, il bagaglio del pittore che fu responsabile della decorazione della cappella Pappacoda. Il luogo fu eretto a ridosso dell’antichissima basilica di San Giovanni Maggiore con orientamento opposto ad essa: la scelta fu determinata, più che dalla volontà di orientare canonicamente l’altare della nuova fondazione verso est e non ad ovest – come già nella basilica giovannea, occidentata come quelle costantiniane – dall’esigenza di esporre programmaticamente la facciata della nuova fondazione in direzione del centro cittadino, e non più in direzione del mare. Artusio, insomma, ambiva a essere guardato dai *nobiles* suoi pari.⁹ La cappella è ben nota per il portale che Antonio Baboccio vi scolpì nel 1415, a imitazione di quel che aveva già fatto in Duomo, orchestrando un esuberante programma iconografico imperniato sulle figure dei tre arcangeli svettanti, in posa e divisa guerresche, sui pinnacoli e sul frontone

⁹ La fondazione della cappella fu un potente atto di legittimazione familiare, nonché di definizione del ruolo di Artusio rispetto alla *comitas* regale: i Pappacoda, pur avendo servito gli Angiò sin dal XIII secolo, solo sotto Ladislao ottennero il titolo nobiliare. Erano, dunque, dei *parvenus*. Rientra tra le strategie di autorappresentazione anche l’impiego di *spolia* antichi fatto nel campanile della cappella, su cui cfr. Camodeca, Palmentieri 2012-2013.

del timpano.¹⁰ La ‘policromia materica’ (Bock 2009: 124), qui perseguita dal poliedrico ‘*pictor et in omni lapide atque metallorum sculptor*’¹¹ attraverso la combinazione giudiziosa di differenti varietà di marmi, pietre calcaree, impasti di gesso e tufo, esplodeva, all’interno, nelle cromie squillanti di apparati pittorici che, sin dai tempi coevi alla loro realizzazione, le fonti ricordano e apprezzano per la qualità.¹² Scialbate alla fine del Settecento (1772) e riportate parzialmente a vista nel corso di alcuni sondaggi di restauro condotti negli anni quaranta del Novecento, le pitture sono rimaste curiosamente neglette dalla storiografia più recente

¹⁰ Così le iscrizioni nel portale, che datano *ad annum* l’opera scultorea e ne esplicitano la committenza: ANNO DOMINO MILLENO CCCC DECIMOQUINTO (sotto la scultura della *Madonna col Bambino*, nella lunetta); HANC TIBI QUI RESERAS LUMEN DE LUMINE VERBUM / VI(R)GINIS I(N) GREMIU(M) CARO FATUM S(AN)C(T)E JOHANNES/ AEDEM CO(N)TRIBUIT MILES ARTHUSIUS ALMAM/ DE PAPPACUDIS PROPRIIS DE SUMPTIBUS ACTAM (nella tabella alla base della lunetta). Abbate 1989: 13; Bock 2001: 67-89, 442-446 cat. 7.

¹¹ Così si definisce lo stesso Baboccio, firmando il sepolcro di Ludovico Aldomorisco (1421), nella basilica napoletana di San Lorenzo Maggiore. La rivendicazione politecnica dello scultore e, in particolare, il rango di *pictor* che egli si attribuisce ha dato adito a ipotesi su di una sua possibile attività pittorica: cfr. Abbate 1989, che lo identificava con il Maestro delle Storie di san Ladislao; la sua ipotesi non ha però avuto seguito.

¹² Pietro Summonte (1524), in Nicolini 1922: 125; Summonte 1675: 572-573; Celano [1692] 2009: 13 (ma con giudizio negativo); Parrino [1700] 2007: 71; De Dominicis [1742] 2003: 36, 256-260.



Figura 5. Maestro dell'oratorio di Santa Monica a Fermo, lastre dipinte come finti marmi. Napoli, basilica di San Giovanni Maggiore, cappella di Artusio Pappacoda.



Figura 6. Maestro dell'oratorio di Santa Monica a Fermo, lastre dipinte come finti marmi. Napoli, basilica di San Giovanni Maggiore, cappella di Artusio Pappacoda.



Figura 7. Maestro dell'oratorio di Santa Monica a Fermo, intarsio in grisaglia. Napoli, basilica di San Giovanni Maggiore, cappella di Artusio Pappacoda.

che, seguendo un *refrain* degli eruditi sette e ottocenteschi, le ha date per perdute fino a pochi mesi fa, ovvero in coincidenza con la riapertura al pubblico della cappella, rimasta a lungo inaccessibile.¹³ Lo stato estremamente lacunoso delle pitture non è sufficiente a dispensarci da un'analisi che, anzi, dovrà essere ancora più accanita e pietosa per restituire densità storica alle entusiaste memorie storiografiche e riallacciare i fili di queste ultime all'obiettivo realtà qualitativa di ciò che resta. Tralasciando i cicli narrativi, minuziosamente descritti da Bernardo De Dominicis (1683-1759) (De Dominicis [1742] 2003: 36, 256-260) e di cui restano miseri, ma squillanti indizi di un tardogotico riccioluto ed esuberante, erede delle esperienze di Lorenzo Salimbeni e prossimo ai modi di un pittore del suo seguito largamente attivo tra Napoli e l'alto casertano (il Maestro dell'oratorio di Santa Monica a Fermo),¹⁴ interessa qui piuttosto il sistema di decorazioni aniconiche che insistono nel registro basamentale della parete absidale e rivestono gli sguanci della porta che collegava l'ambiente alla chiesa di San Giovanni (Figure 5-7). Ai lati dell'altare (Figure 5, 6) si pone una sequenza di specchiature marmoree perfettamente disegnata per incisioni e battiture di corda, di scansione cromatica equilibrata, come regola vitruviana voleva per gli ornamenti a *crustae* degli edifici.¹⁵ Le lastre che fingono marmi colorati – tre su un lato, tre sull'altro dell'altare – sono incastonate in un'incorniciatura marmorea modanata, sottilmente lumeggiata con bianco di calce per esaltare l'illusione plastica del modellato scultoreo. Subito di fianco all'altare maggiore sono i due dischi dipinti come porfido (Figure 5, 6), che enfatizzano la sacralità della mensa simulando la materia 'superlativo simbolico' *par excellence* (Liverani 2016: 26); a seguire, da una parte e dall'altra, due lastre rettangolari: una rossa, una di colore scuro (forse un verde antico scurito).¹⁶ Al di sopra del sistema descritto si pone una cornice monocroma, traforata contro un fondo morellone (Figura 7),¹⁷ la cui matrice disegnativa (tre triangolini commessi ai lati di un modulo romboidale allungato)

parrebbe derivare piuttosto puntualmente dai repertori decorativi del neogiottismo padano, forse portati a Napoli dal misterioso Maestro di San Ladislao.¹⁸ D'altra cultura è invece il 'fiore di foglie' che si schiude nell'incorniciatura, un bocciuolo carnoso che stilla dal lessico ornamentale salimbeniano e riconferma la mano calligrafica dell'autore, il marchigiano Maestro dell'oratorio di Santa Monica, cimentatosi in ornati di identico *ductus* nella cappella Origlia in Santa Maria di Monteoliveto a Napoli (qui in grisaglia, come nella Pappacoda), e nella cappella di San Biagio a Piedimonte Matese, nell'alto casertano (c. 1430) (Caramico, Zappasodi 2019). Il sistema di *partimenti* marmorei si completa con la finzione pittorica di due colonne tortili, avvitate lungo i costoloni della campata voltata: lungi dall'essere un mero completamento decorativo o, come spesso nei cicli tardo-medioevali, un dispositivo di spartizione integrato nell'organizzazione iconografica degli affreschi, esse modellano attivamente la nervatura architettonica, ne sottolineano paradossalmente la presenza e la tridimensionalità con la sola finzione pittorica. Si osservi, infatti, come le spire delle colonne dipinte non riempiano per intero la superficie del costolone sottostante, ma risaltino contro un fondo monocromo che, emergendo in corrispondenza delle strozzature delle volute, dà corpo alla potente invenzione plastica di un torciglione che si staglia nel vuoto (Figura 9). Una medesima *ratio* è sottesa alle colonne tortili della cappella di Sergianni, anch'esse dipinte sui costoloni dell'invaso architettonico contro un fondo cromatico che era azzurro come il cielo (Figura 10). A margine, mi chiedo se a monte di questa rilettura monumentale della colonna salomonica, di remota origine assiate, vada posto l'*exemplum* datone nella perduta decorazione pittorica tardogotica della facciata della chiesa abbaziale di Montecassino, parzialmente nota da un disegno dell'abate Giuseppe Quandt (1833-1897), nella quale 'traspariva un forte senso dell'organizzazione dello spazio pittorico tramite una solida impalcatura di architettura dipinta, fitta di recuperi di gusto cosmatesco, con largo uso di colonnine tortili incrostate in rosso e verde'.¹⁹ Nella cappella Pappacoda, alle colonne dipinte rispondono poi elementi scultorei reali, di mano babocesca, anticamente colorati e dorati, come dimostrano le tracce di policromia ancora visibili nei peducci della porta d'ingresso al campanile (Figura 8). Il dialogo tra le une e gli altri attiva un'osmosi mimetica paradossale: la pittura simula la scultura, la scultura assume caratteri

¹³ Cfr. De Mieri 2024. Sulla cappella è in preparazione uno studio della sottoscritta e di Orazio Lovino.

¹⁴ Cfr. Caramico, Zappasodi 2019 e, prima ancora, il pionieristico inquadramento proposto da De Marchi 1999.

¹⁵ Su Vitruvio poggia L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, VI, 10: '*ponendis tabulis laus erit: si ex earum expaginatione ac serie aspectus concinnitas referent. Macule enim maculis et colores coloribus et talia talibus coaptanda sunt: ut alter alteri mutuo prestet gratiam*'.

¹⁶ La prosopopea antiquaria insita in questa finzione è contaminata da un inserto tecnicamente e tipologicamente incongruo, da ritrovare nella fettuccina tortile che profila i riquadri marmorizzati. Il motivo non pertiene alla lavorazione dei marmi, ma a quella del legno: si tratta infatti di una variante del toppo (o intarsio alla certosina), piuttosto diffuso in pittura - a queste date, come elemento decorativo dei troni delle Madonne (lo si veda, a mo' di esempio, nella *Madonna col Bambino e santi* di Bartolomeo di Tommaso da Foligno, nel Museo diocesano fulgineo: centrale dello smembrato politico Trinci per la chiesa di San Salvatore, 1431-1432).

¹⁷ Difficile dire se il morellone oggi visibile fosse l'originale colore del fondo, o se una *couche* preparatoria per la successiva applicazione dell'azzurrite a secco, come nei fregi fogliacei monocromi di Gentile da Fabriano nella basilica di San Giovanni in Laterano a Roma, tra i

pochi frammenti superstiti del ciclo delle *Storie di san Giovanni Battista*: De Marchi 2020: 381.

¹⁸ Per confronto, si vedano i sistemi incornicianti della sala di re Luigi I d'Ungheria, nel Castello Carrarese di Padova e quelli pertinenti alla *Madonna col Bambino e i santi Faustino e Giorgio* di Boninsegna da Clocego, nella cappella Salerni in Sant'Anastasia a Verona. Simili tipologie di ornati ebbero una discreta diffusione anche in ambito bolzanino.

¹⁹ Il disegno è pubblicato in Romano 1992: 380 fig. 1, cui si rimanda anche per la citazione riferita nel testo (Romano 1992: 379).



Figura 8. Antonio Baboccio, capitello policromo. Napoli, basilica di San Giovanni Maggiore, cappella di Artusio Pappacoda.



Figura 9. Maestro dell'oratorio di Santa Monica a Fermo, colonna tortile dipinta. Napoli, basilica di San Giovanni Maggiore, cappella di Artusio Pappacoda.

pittorici, in un continuo gioco di rispecchiamenti intermediali che raggiungerà la sua acme nella cappella di Sergianni Caracciolo. Ben oltre il valore ornamentale, è probabile che le specchiature marmoree della Pappacoda avessero una specifica utilità funzionale che le integrava pienamente nelle abitudini fruibili del contesto liturgico. Le pitture, infatti, attaccano a una quota piuttosto alta (60cm circa) rispetto a quella pavimentale, cosa che può essere giustificata ipotizzando l'esistenza in antico di un sistema di bancali o sedili lignei di cui le specchiature avrebbero potuto fungere da spalliere. A Napoli i sedili/*sediali* erano un oggetto d'arredo che – di norma connesso simbolicamente alla celebrazione stanziale della memoria del fondatore – nelle cappelle gentilizie ebbe un'importante connotazione semantica, divenendo strumentale alle strategie di autorappresentazione dinastica e familiare dei membri dei seggi nobiliari: e infatti, alla fine del Quattrocento, il *sediale* venne a diffondersi come elemento strettamente connesso alle tombe, tanto da essere integrato nella tipologia e nella struttura stessa del monumento funebre (Michalsky 2004). Lo prevedevano, del resto, anche i sepolcri marmorei cinquecenteschi di Angelo (†1537) e

Sigismondo Pappacoda (†1536) che, ora montati contro le pareti laterali della cappella, si trovavano in origine addossati alla parete absidale, ai lati dell'altare maggiore:²⁰ in questa posizione essi nascondevano le specchiature dipinte più antiche che, così protette, si sono meglio conservate. Come mi fa notare Orazio Lovino, nei due sepolcri i *sediali* marmorei si pongono a un'altezza di 53cm che è molto prossima a quella ipotizzata per le precedenti sedute quattrocentesche, di cui si può allora supporre che i primi avessero ereditato la funzione. Potrebbe valere un analogo discorso funzionale per le specchiature dipinte in continuità nel basamento delle pareti della cappella Caracciolo del Sole (Figura 11): l'attacco alto delle pitture sarebbe infatti meglio giustificabile, se pensato in rapporto a un sistema di sedili. Del resto, la cappella aveva anche funzione di coro per gli agostiniani di San Giovanni a Carbonara, che pertanto necessitavano di sedute per adempiere i loro uffici liturgici e per celebrare

²⁰ Tale posizione è documentata ancora nelle schede OA nn. 6 e 7, risalenti al 1933 (Napoli, Castel Sant'Elmo, Mario d'Irpi). Ringrazio Orazio Lovino per la segnalazione. Sui sepolcri cinquecenteschi, dibattuti tra Girolamo Santacroce e il suo ambito, cfr. Abbate 1992: 173, 178-180; Naldi 1997: 187, cat. A.17.



Figura 10. Leonardo da Besozzo, colonna tortile dipinta. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, cappella Caracciolo del Sole.

quotidianamente il committente.²¹ Ma, al di là di ciò, serve sottolineare in termini più generali l'esemplarità della cappella Pappacoda rispetto alle scelte decorative intraprese nella cappella Caracciolo che nella propria struttura architettonica a pianta centrale sviluppa in chiave tridimensionale e panoramica la lezione del prototipo. Cambiano i colori, i moduli, le varietà dei finti marmi, ma sussistono i medesimi principi compositivi del precedente: l'equilibrio della scansione delle *crustae*, la loro sorvegliata alternanza cromatica, l'impiego di colonne tortili dipinte come ossatura dell'intero sistema pittorico e scenotecnico. Nella cappella Caracciolo i cicli narrativi principali – le *Storie della Tebaide* e le *Storie della Vergine* – furono realizzati in due tempi (dal c. 1428; interrotti per la morte di Sergianni, 1432, poi della regina, 1435; ripresi nel c. 1438) e da due maestri distinti, il lombardo Leonardo da Besozzo e il francese, naturalizzato campano, Perrinetto da Benevento, che così si spartirono il cantiere: a

Leonardo spettò l'emiciclo meridionale della cappella e, credo, anche la dipintura delle colonne tortili, intarsiate da frange vegetali policrome (qualcuna inframezzata da un bel sigillo rilevato e dorato, con lo stemma dei Caracciolo del Sole) e tessellati a finto mosaico di quadretti di stagno verde; a Perrinetto spettò invece l'emiciclo settentrionale.²² Tra una parte e l'altra, spicca il grado qualitativo più alto delle specchiature di Leonardo che declinò il tema ricorrendo a fini *divertissements* antiquari, come i telamoncini reggiscudo che ritmano in alto la sequenza delle specchiature, curvi e rigonfi sotto il peso delle incorniciature modanate delle *Storie eremitiche*. In una delle lastre in verde antico dell'emiciclo meridionale affiora, poi, lo schizzo d'un profilo virile affiancato dalla *silhouette* di un volatile, forse un airone (Figura 12),²³ una combinazione iconografica che curiosamente ricorre anche in un finto marmo di Benozzo Gozzoli, nella cappella maggiore di Sant'Agostino a San Gimignano (1464-1465). Si tratta, in entrambi i casi, di una trasposizione, in pittura assai rara,²⁴ di un luogo ecfrastico antico e durevole, che voleva le screziature del marmo (e così di alcune altre pietre) naturalmente dotate della proprietà di assumere forme familiari all'occhio umano. Dopo Paolo Silenziario (c. 520 DC-580 DC), che descriveva 'vortici...cerchi senza fine...unghie umane' visti nelle bellissime *crustae* marmoree della Santa Sofia giustiniana, a Costantinopoli, il tema ebbe

²² Delle Foglie 2011: 35-36. Per un inquadramento della cronologia delle pitture della cappella, che Delle Foglie pone in anni troppo tardi, e cioè sul finire degli anni quaranta, cfr. Caramico 2017: 59-60, con bibliografia ulteriore (in particolare, Toscana 2004).

²³ Ho tuttavia il sospetto che, se di airone si tratta, nella figura del volatile riposino rimandi iconologici piuttosto colti, che hanno a che fare con un dissimulato encomio della *solitudo* monastica, tema tutt'altro che impertinente nel contesto di un coro eremitano. L'uccello è magnificato nei bestiari per essere figura di Cristo, ma anche per l'umana cordialità, per il suo sapersi nutrire di soli cibi parchi e sani, di carni vive e pesci d'acqua, ma soprattutto per la sua capacità di levarsi alto dalla terra quando presente le tempeste. Su questa falsariga, ci aiuta una chiave esegetica letteraria fornita da Francesco Petrarca. È noto l'airone che l'autore (ma sui problemi attributivi rimando a Perucchi 2014: 73 nota 190) disegnò nel proprio manoscritto della *Naturalis Historia* di Plinio, f. 143v (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 6802), a margine di XVII, 22, 190; la figura dell'uccello è completata da una postilla, *transalpina solitudo mea iocundissima*, riferimento al ritiro petrarchesco presso la Sorgue di Valchiusa che, in più occorrenze, appare essere la risposta laica di Francesco all'invidiatissima *solitudo* monastica del fratello Gherardo, fattosi certosino. Come dimostrato da Perucchi in un dottissimo esercizio esegetico (Perucchi 2014: 71-83), l'airone petrarchesco, sorta di autoritratto metaforico del letterato, si posa su *topoi* ricorrenti nell'*Apologia* di Bernardo di Chiaravalle e allusivi alla severità della vita monastica. Non sarebbe fuori luogo ricercare, nel presunto airone della cappella Caracciolo, la finezza semantica che traspare da questa serie di rimandi: basti pensare alla levatura della popolazione monastica di San Giovanni, dove verso il 1421 giunse il coltissimo e rigoroso frate piemontese Cristiano Franco Da Villafranca (Delle Foglie 2011: 10-15), definito *rector observantiarum* nel 1425 e divenuto priore del convento nel 1431. Lo stesso è, peraltro, *concepteur* indiziato per il programma iconografico delle *Storie eremitiche* (Delle Foglie 2015).

²⁴ Ricordo, come esempio ulteriore, il volto barbuto che compare in una delle specchiature marmoree dipinte da Jacopo del Casentino nella sacrestia-capitolo della basilica di Santa Croce a Firenze (Zappasodi 2011: 52 fig. 11).

²¹ '[i frati] promiserono celebrare una speciale messa quotidianamente in detta cappella per la salute di esso fondatore e suoi predecessori e successori, ed un solenne anniversario nel giorno della morte di detto fondatore (...)', Archivio di Stato di Napoli, *Corporazioni religiose sopresse*, vol. 6079, cc. 24-27, cit. in Tufano 2015: 2.



Figura 11. Cappella Caracciolo del Sole (con pitture di Leonardo da Besozzo e Perrinetto da Benevento). Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.



Figura 12. Leonardo da Besozzo, lastre dipinte come finti marmi. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, cappella Caracciolo del Sole.

sviluppo nella trattatistica umanistica e rinascimentale come *topos* di matrice pliniana della *natura pictrix*.²⁵

²⁵ Cfr. Leon Battista Alberti, *Della pittura*, II, 28: '(...) anzi la natura medesima pare si diletta di dipingere, quale veggiamo quanto nelle fessure de' marmi spesso dipinga ipocentauri e più facce di re barbute e crinite (...) la natura meravigliosa artefice delle cose'; Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, II, 63: '(...) se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o pietre di varii misti. Se arai a invenzionare qualche sito, potrai lì vedere similitudini de diversi paesi (...) ancora vi potrai vedere diverse battaglie (...) arie di volti

Apparecchiamenti aniconici di finti marmi non rivestono solo l'interno della cappella Caracciolo; anche altrove Leonardo da Besozzo ne sonda le possibilità illusive con intelligenza intermediale finissima, e ancora tutta affidata al colore. Parlo, cioè, della tomba di Ladislao di Durazzo, magnifica *frons scaenae* del

e abiti et infinite cose (...). Per un regesto più esaustivo di fonti, rimando a: Baltrušaitis 1989: 60-105; Berra 1999.



Figura 13. Leonardo da Besozzo, lastra dipinta come finto marmo. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, tomba di Ladislao di Durazzo.

retrostante mausoleo di Sergianni.²⁶ La continuità prevista tra le due memorie è programmatica, tanto più drammatica perché nelle prime intenzioni del siniscalco avrebbe dovuto ribadire visivamente la sua appartenenza alla casa regnante che, se non familiare, era almeno di rango e amicizia: un nesso semantico e simbolico, quello tra i due monumenti, che cambiò tragicamente di segno quando Sergianni fu tradito e fatto assassinare dalla stessa regina Giovanna II. Nella tomba durazzesca la pittura si insinua dove può, come già nel sepolcro trecentesco di Roberto d'Angiò in Santa Chiara.²⁷ Nelle due edicole poste agli estremi del primo piano alto del monumento Leonardo dipinse un *San Giovanni Battista* e un *Sant'Agostino*,²⁸ al medesimo pittore

si deve, poi, anche la policromia blasonata della camera funebre dei fratelli, dipinta di blu e costellata di gigli angioini. Stride, rispetto a tal parata, l'elemento d'ornato che contorna le partizioni architettoniche interne della camera: la *néula*, motivo a meandro tipico del repertorio tardogotico lombardo che, dirazzando dalla grammatica araldica dei regnanti partenopei, svela la genealogia culturale della mano che l'aveva eseguita (Figura 14). È curioso che, ad ora, siano rimaste del tutto neglette le lastre dipinte a imitazione di marmi mazzati – ma una col blasone durazzesco – che decorano il piano basamentale della tomba (Figura 13) e che solo in parti assai circoscritte sono state ridipinte, forse nel Cinque e nell'Ottocento. E c'è da chiedersi, in effetti, se questa rimozione storiografica sia l'ennesima prova di una malcelata diffidenza verso il colore delle sculture, che avrà portato i più a dubitare della bontà dei partimenti i quali, integrandosi pienamente dell'economia iconografica del monumento, sono invece antichi, quattrocenteschi: di ciò fa fede un'incisione dell'edizione Bulifon della *Guida de' forestieri...* di Pompeo Sarnelli (1685), che li riproduce in modo piuttosto accurato (Sarnelli [1685] 1692: 132, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sarnelli1692/0211/image,info,thumbs>).

Il paradosso mimetico tocca l'apice: finti marmi intarsiati tra i marmi veri; finti marmi che dissimulano i veri, giusto di fianco, fingendone pittoricamente, senza soluzione di continuità, le partizioni plastiche e le modanature. Finti marmi che provano a farsi percepire più veri dei veri: uno sguardo distratto, e non si sa più discriminare tra pittura e scultura. Vorrei allora concludere ragionando su di un dettaglio emblematico che, oltre a far riflettere sulla prassi tecnica e sulla sequenza del lavoro con cui pitture murali erano integrate in apparati scultorei, apre interessanti prospettive esegetiche sull'intenzionalità mimetica di siffatti sistemi decorativi. La questione riguarda i fregi fogliati posti, in continuità con i capitelli scolpiti, negli angoli del piano basamentale della tomba durazzesca: si prende a esempio quello nell'angolo destro, in prossimità della cariatide con la *Prudenza* (Figura 15). Nel movimento ritmato, nella partitura delle creste, negli arricciamenti cadenzati e prevedibili, le foglie dipinte replicano con esattezza quelle del capitello marmoreo, evidentemente già pronto e già sotto l'occhio del pittore, ma non ancora montato *in situ*, giacché il suo posizionamento avrebbe poi comportato lo scasso del fregio lungo il margine laterale della pittura. Dunque, prima la realizzazione delle pitture murali, poi il montaggio delle sculture contestuali: un modo canonico di operare che, pur imperniato comunque sull'assoluta reciprocità progettuale delle diverse parti, era stato seguito anche nella cappella

²⁶ Sul monumento funebre di Ladislao, scolpito tra il 1428-1432 da una compagine di scultori tra i quali si fece progressivamente spazio Andrea Guardi, cfr. Donati 2015: 37-50, 180-182 cat. 22 (con bibliografia).

²⁷ Lo notano anche Filangieri di Candida (1924: 4) e più di recente Delle Foglie (2011: 21).

²⁸ È verosimile che Leonardo da Besozzo avesse lavorato al monumento durazzesco sin dalla prima fase della messa in opera del sepolcro (1427-1428 circa). L'attribuzione al milanese dei Santi della tomba è provata, oltre che da evidenze stilistiche, dall'antica esistenza della firma del pittore, sotto il *San Ludovico di Tolosa* (LEONARDUS DE

BISSUCIO DE MEDIOLANO ORNAVIT), come ricorda Toscano 2011: XXIII nota 2.



Figura 14. Leonardo da Besozzo (?), policromia a motivi araldici angioini. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, tomba di Ladislao di Durazzo.



Figura 15. Particolare di un fregio fogliato dipinto a grisaglia e di un capitello policromo. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, tomba di Ladislao di Durazzo.

dei Confessori (Firenze, basilica di Santa Croce) per il montaggio del sepolcro maschile Bardi, già pronto dal c. 1335 ma assemblato solo dopo l'intervento pittorico di Maso di Banco (c. 1338-1341), fatto che determinò la rottura degli affreschi masiani della tomba.²⁹ Ancora una nota sul medesimo dettaglio napoletano: il capitello

marmoreo è dorato e dipinto, la cornice fogliacea di fianco no. La discrasia merita una spiegazione, tanto più perché sembra venir meno ai principi di mimesi multimediale assunti a chiave di lettura dei casi fin qui passati in rassegna. Escludendo che la policromia dei marmi sia non originale, si può pensare ad esempio

²⁹ Per la cronologia masiana indicata nel testo (che è questione storiografica assai sensibile), cfr.: De Marchi 2011: 62; Giura 2011: 110

nota 109. *Contra*: Bartolini 1995 (1335-1336); Acidini Luchinat, Neri Lusanna 1998 (1336-1338); Bartolini 2000.

che, quando Leonardo da Besozzo dipingeva le sue *grisailles*, il capitello fosse stato scolpito ma non ancora colorato. O, più sottilmente, che all'apice del paradosso mimetico Leonardo, ricorrendo programmaticamente al *color lapidum*, intendesse rivendicare sfrontatamente alla finzione materica della pittura la capacità di far bianchi marmi operati più riconoscibili, e veri, delle vere sculture.

Bibliografia

- Abbate, F. 1989. Percorso di Antonio Baboccio da Piperno, in *Il monumento della Regina Margherita di Durazzo: la sua storia e il restauro*: 9-19. Salerno: Laveglia.
- Abbate, F. 1992. *La scultura napoletana del Cinquecento*. Roma: Donzelli.
- Acidini Luchinat, C., Neri Lusanna, E. 1998. *Maso di Banco: la cappella di San Silvestro*. Milano: Electa.
- Baltrušaitis, J. 1989. *Aberrations. An Essay on the Legend of Forms*. Cambridge (Mass.)-London: The Mit Press.
- Bartalini, R. 1995. Maso, la cronologia della cappella Bardi di Vernio e il giovane Orcagna. *Prospettiva* 77: 16-35.
- Bartalini, R. 2000. 'Et in carne mea videbo Deum meum': Maso di Banco, la cappella dei Confessori e la committenza dei Bardi; a proposito di un libro recente. *Prospettiva* 98-99: 58-103.
- Berra, G. 1999. Immagini casuali, figure nascoste e natura antropomorfa nell'immaginario artistico rinascimentale. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 43: 358-419.
- Bock, N. 2001. *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo: der Bildhauer Antonio Baboccio (1351-1 ca. 423)*. München: Deutscher Kunstverlag.
- Bock, N. 2009. Stile e colore. Policromia nella scultura napoletana del Trecento e del Quattrocento, in P.A. Andreuccetti e I. Lazzareschi Crivelli (a cura di), *Il colore nel Medioevo: arte, simbolo, tecnica; pietra e colore; conoscenza, conservazione e restauro della policromia* (atti delle giornate di studio di Lucca, 2007): 119-138. Lucca: Istituto storico lucchese.
- Bologna, F. 1969. *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*. Roma: Bozzi.
- Bologna, F. 1985. Ancora sui marchigiani a Napoli agli inizi del XV secolo e due opere inedite del Maestro dei Penna. *Paragone Arte* 36, nn. 419-423: 82-91.
- Camodeca, G., Palmentieri, A. 2012-2013. Aspetti del reimpiego di marmi antichi a Napoli. Le sculture e le epigrafi del campanile della Cappella Pappacoda. *Annali di archeologia e storia antica* 19-20: 243-270.
- Caracciolo, T. [1506] 1733. *Tristani Caraccioli Patricii Neapolitani Opuscula Historica*. Milano (Rerum Italicarum Scriptores, XXII, 1)
- Caramico, V. 2017. La pittura a Napoli e in Campania al tempo di Ladislao e Giovanna di Durazzo, in E. Zappasodi (a cura di), *Il Maestro di Nola: un vertice impareggiabile del tardogotico a Napoli e in Campania*: 47-63. Firenze: Mandragora.
- Caramico, V. 2019. La Madonna del Cucito: un affresco nel contesto del presbiterio di Santa Chiara a Napoli. *Predella* 43-44: 111-128, tavv. XLIX-LXII.
- Caramico, V., Zappasodi, E. 2019. Tra Fermo e Napoli. "Exit" Giacomo di Nicola?, in A. Bacchi et al. (a cura di), *Federico Zeri: lavori in corso*: 163-203. Bologna: Fondazione F. Zeri.
- Celano C., [1692] 2009. *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli. Giornata quarta*, edizione a cura di P. Feliciano. Napoli: Università degli Studi di Napoli 'Federico II'.
- Chierici, G. 1930. Il restauro della chiesa dell'Incoronata a Napoli. *Bollettino d'arte* 9: pp. 410-423.
- De Dominici, B. [1742] 2003. *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, I, edizione a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza. Napoli: Paparo.
- De Marchi, A. 1991. Andrea de Aste e la pittura tra Genova e Napoli all'inizio del Quattrocento. *Bollettino d'arte* 76: 113-130.
- De Marchi, A. 1999. Gli affreschi dell'oratorio di San Giovanni presso Sant'Agostino a Fermo. Un episodio cruciale della pittura tardogotica marchigiana, in G. Liberati (a cura di), *Il Gotico internazionale a Fermo e nel Fermano* (catalogo della mostra di Fermo, 1999): 48-69. Livorno: Sillabe.
- De Marchi, A. 2011. Relitti di un naufragio: affreschi di Giotto, Taddeo Gaddi e Maso di Banco nelle navate di Santa Croce, in A. De Marchi, G. Piraz, *Santa Croce: oltre le apparenze*: 33-71. Pistoia: Gli Ori.
- De Marchi, A. 2013. La percezione panottica delle *camerae pictae* profane di età gotica in Italia superiore, in S. Romano, D. Zaru, *Arte di corte in Italia del Nord* (atti del convegno di Losanna, 2012): 437-464. Roma: Viella.
- De Marchi, A. 2020. Reconsidering the Traces of Gentile da Fabriano and Pisanello in the Lateran Basilica, in L. Bosman, I. Haynes e P. Liverani (a cura di), *The Basilica of Saint John Lateran to 1600*: 379-399. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Mieri, S. 2024. 'La cappella (...) è tutta depinta per mano delli descendent delli discepoli di iocoto': quel che resta degli affreschi di San Giovanni dei Pappacoda. *Napoli nobilissima* 10: 24-43.
- Delle Foglie, A. 2011. *La cappella Caraccio del Sole in San Giovanni a Carbonara*. Milano: Jaca Book.
- Delle Foglie, A. 2015. *Exempla di vita eremitica nel ciclo di affreschi della Cappella Caracciolo del Sole*, in E. Menestò (a cura di), *Eremitismo e habitat rupestre* (atti del convegno, Savelletri di Fasano 2013): 231-247. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Delli Paoli, A. 2008. Gli affreschi della Cappella del Crocifisso in Santa Maria Incoronata a Napoli nella tradizione storiografica, in F.P. Pistilli, F. Manzari,

- G. Curzi (a cura di) *Universitates e baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo* (atti del convegno di Guardiagrele e Chieti, 2006): 277-288. Pescara: Edizioni ZiP.
- Donati, G. 2015. *Andrea Guardi: uno scultore di costa nell'Italia del Quattrocento*. Pisa: Pisa University Press.
- Filangieri di Candida, A. 1924. *La chiesa e il monastero di San Giovanni a Carbonara, opera postuma a cura di R. Filangieri di Candida*. Napoli: L. Lubrano e C.
- Franco, T. 2007. Guariento: ricerche tra spazio reale e spazio dipinto, in G. Valenzano e F. Toniolo (a cura di), *Il secolo di Giotto nel Veneto*: 335-367. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Franco, T. 2013. Dentro e fuori la corte: note sulla pittura a Padova e sulla committenza della famiglia Dotti nel Trecento, in S. Romano, D. Zaru, *Arte di corte in Italia del Nord* (atti del convegno di Losanna, 2012): 123-146. Roma: Viella.
- Giura, G. 2011. Il Crocifisso di Donatello e la cappella del Beato Gherardo da Villamagna in Santa Croce: indagini per una ricostruzione, in A. De Marchi, G. Piraz, *Santa Croce: oltre le apparenze*: 73-111. Pistoia: Gli Ori.
- Lightbown, R. 1980. *Donatello & Michelozzo. An Artistic Partnership and its Patrons in the Early Renaissance*, 2 vols. London: Miller.
- Liverani, P. 2016. Il significato del colore nei marmi in età tardoantica, in A.P. Andreuccetti e D. Bindani (a cura di), *Il colore nel Medioevo: arte, simbolo, tecnica. Tra materiali costitutivi e colori aggiunti: mosaici, intarsi e plastica lapidea* (atti delle giornate di studio di Lucca, 2013): 23-40. Lucca: Istituto Storico Lucchese.
- Michalsky, T. 2004. La memoria messa in scena: sulla funzione e il significato dei sedili nei monumenti sepolcrali napoletani attorno al 1500, in S. Romano (a cura di), *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico: gli ordini mendicanti a Napoli* (atti della giornata di studi di Losanna, 2001): 172-191. Napoli: Electa.
- Naldi, R. 1997. *Girolamo Santacroce*. Napoli: Electa.
- Navarro, F. 1995. Le storie di Ladislao il Santo nell'Incoronata di Napoli, in F. Abbate e F. Sricchia Santoro (a cura di), *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*: 51-59. Catanzaro: Meridiana Libri.
- Navarro, F. 1998. Il Maestro di San Ladislao. Un pittore marchigiano alla corte durazzesca di Napoli. *Dialoghi di Storia dell'Arte* 7: 4-15.
- Nicolini, F. 1922. Pietro Summonte, Marcantonio Michiel e l'arte napoletana del Rinascimento. *Napoli Nobilissima* 3: 121-146.
- Paone, S. 2012. La cappella gentilizia dei Minutolo nel Duomo di Napoli al tempo del cardinale Enrico (1389-1412): persistenze trecentesche nelle Storie della Passione, in R. Alcoy (a cura di), *Contextos 1200 i 1400. Art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle*: 155-174. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Parrino, D.A. [1700] 2007. Napoli città nobilissima, antica e fedelissima esposta agli occhi e alla mente de' curiosi. Parte prima, edizione a cura di P. Santucci e F. Loffredo. Napoli: Fedoa-Memofonte.
- Perucchi, G. 2014. Introduzione, in G. Perucchi, *Petrarca e le arti figurative. De remediis utriusque Fortunae*, I 37-42: 23-83. Firenze: Casa Editrice Le Lettere.
- Ritzerfeld, U. 2017. Johanna I. und die Incoronata in Neapel: weiblicher Herrschaftsanspruch in der Kirche der "regina dolorosa". *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz* 59: 282-323.
- Romano, S. 1992. *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*. Roma: Argos.
- P. Sarnelli [1685] 1692. *Guida de' Forestieri, curiosi di vedere, e d'intendere le cose più notevoli della Regal Città di Napoli, e del suo amenissimo distretto*. Napoli: Antonio Bulifon.
- Shearman, J.K.G. 1995. *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano: 'only connect...'*. Milano: Jaca Book.
- Summonte, G.A. 1675. *Dell'Historia della città e Regno di Napoli*, II. Napoli.
- Toscano, G. 2004. Aggiunte a Leonardo da Besozzo. *Arte medievale* 2: 125-137.
- Toscano, G. 2011. Aubin-Louis Millin, Filippo Marsigli e la riscoperta di Leonardo da Besozzo, in *Delle Foglie* 2011: XVII-XXIV.
- Tufano, L. 2015. Linguaggi politici e rappresentazioni del potere nella nobiltà regnicola tra Trecento e Quattrocento: il mausoleo di Sergianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara e i caratteri trionfalistici del sepolcro nobiliare. *Mélanges de l'École française de Rome* 127/1: 221-246.
- Vitale, G. 2003. *Élite burocratica e famiglia: dinamiche nobiliari e processi di costruzione statale nella Napoli angioino-aragonese*. Napoli: Liguori.
- Vitolo, P. 2008. *La chiesa della regina: l'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Odesio*. Roma: Viella.
- Vitolo, P. 2011. Miles Christi: san Ladislao d'Ungheria tra mito cavalleresco e culto dinastico. Il ciclo pittorico all'Incoronata di Napoli, in G. Abbamonte et al. (a cura di), *La battaglia nel Rinascimento meridionale: moduli narrativi tra parole e immagini*: 42-56. Roma: Viella.
- Zappasodi, E. 2011. La più antica decorazione della sagrestia-capitolo di Santa Croce. *Ricerche di storia dell'arte* 102: 49-64.
- Zappasodi, E. 2018. Per Napoli tardogotica: il Maestro di Nola e il suo ambiente. *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna* 2017-2018: 6-29.