

Università degli Studi di Siena  
Università degli Studi di Napoli 'Federico II'  
Centro Di

Nn. 113-114, Gennaio-Aprile 2004

Università degli Studi di Siena  
Università degli Studi di Napoli 'Federico II'  
Centro Di della Edifimi srl

Rivista fondata da  
Mauro Cristofani e Giovanni Previtali.

Redazione: Francesco Aceto, Benedetta Adembri, Giovanni Agosti, Alessandro Angelini, Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Luciano Bellosi, Luigi Beschi, Evelina Borea, Francesco Caglioti, Giovanni Fanelli, Carlo Gasparri, Adriano Maggiani, Clemente Marconi, Marina Martelli, Anna Maria Mura, Francesco Negri Arnoldi, Fiorella Sricchia Santoro, Salvatore Settis, Fausto Zevi.

Direttore responsabile:  
Fiorella Sricchia Santoro

Segretari di redazione:  
Benedetta Adembri, Alessandro Bagnoli.

Direzione e redazione:  
Università degli Studi di Siena,  
Dipartimento di archeologia  
e storia delle arti  
via Roma 56, 53100 Siena,  
telefono: 0577 233636,  
e-mail: [prospettiva@unisi.it](mailto:prospettiva@unisi.it)

Copyright: Centro Di, 1975-1982.  
Dal 1983, Centro Di della Edifimi srl,  
Lungarno Serristori 35, 50125 Firenze.  
ISSN: 0394-0802  
Stampa: Alpi Lito, Firenze, luglio 2005.

Pubblicazione trimestrale.  
Un numero € 26 (Italia e estero).  
Arretrati € 29.  
Abbonamento annuo, 4 numeri  
€ 95 (Italia), € 130 (estero).  
C.c.p. 53003067.

Abbonamenti:  
Centro Di della Edifimi srl  
via de' Renai 20r, 50125 Firenze,  
telefono: 055 2342668, fax: 055 2342667,  
e-mail: [edizioni@centrodi.it](mailto:edizioni@centrodi.it)

Autorizzazione del Tribunale di Firenze  
n. 2406 del 26.3.75.

Iscrizione al Registro Operatori  
di Comunicazione n. 7257.

 Associato all'Unione Stampa  
Periodica Italiana

## Sommario

Saggi:	
Vinni Lucherini	L'invenzione di una tradizione storiografica: le due cattedrali di Napoli 2
Elisabetta Neri	Bernini, Michelangelo e il <i>Delle statue</i> di Giovanni Andrea Borboni 32
Contributi:	
Stefano D'Ovidio	Pacio Bertini a Napoli: un'ipotesi per l'esordio a San Martino e due gruppi lignei 48
Francesco Caglioti	Un 'Profeta' vaticano d'Isaia da Pisa attribuito ad Arnolfo di Cambio (Firenze, Palazzo Mozzi-Bardini) 60
Paolo Parmiggiani	Francesco di Simone Ferrucci tra Bologna e Roma: i sepolcri di Alessandro Tartagni e Vianesio Albergati seniore (con un'ipotesi per quello di Francesca Tornabuoni) 73
Walter Cupperi	Arredi statuari italiani nelle regge dei Paesi Bassi asburgici meridionali (1549-56). I. Maria d'Ungheria, Leone Leoni e la galleria di Binche 98
Marco Tanzi	Siparietti cremonesi 117
Barbara Agosti	Draghi nella Milano di San Carlo 162
Riccardo Naldi	La 'Madonna di Loreto' per i Cappuccini di Castellammare di Stabia e il segmento 'raffaellesco' di Fabrizio Santafede 167
Tomaso Montanari	Un 'Tritone' d'argento di Gian Lorenzo Bernini 175
Daniele Sanguineti	"Fare tutto quello che sarà necessario per le figure, architetture et ornato": precisazioni cronologiche per due cicli di affreschi di Paolo Gerolamo Piola 183
Libri e mostre:	
Gianfranco Adornato	C.M. Stibbe, <i>The Sons of Hephaistos. Aspects of the Archaic Greek Bronze Industry</i> 187

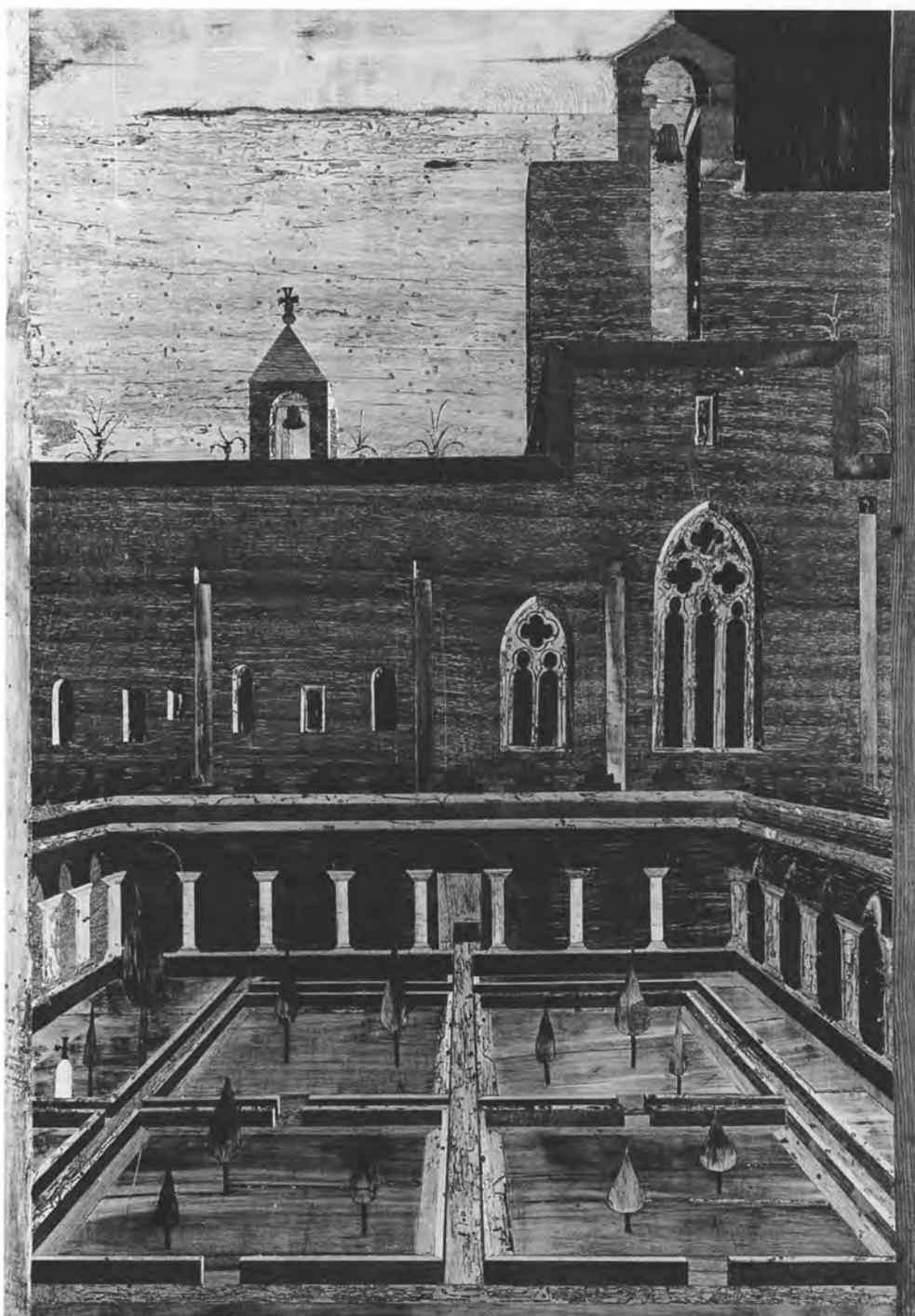
# Pacio Bertini a Napoli: un'ipotesi per l'esordio a San Martino e due gruppi lignei

Stefano D'Ovidio

Alla mostra del 1950 *Sculture lignee nella Campania* due malridotte statue in legno documentavano una delle più felici stagioni della scultura napoletana del Trecento, gli anni di Pacio e Giovanni Bertini da Firenze. Il severo 'Redentore benediciente' (fig. 7), recuperato a Capua nel 1943 tra le macerie della chiesa dell'Annunciata, e l'intenso 'San Giovanni dolente' (fig. 5), proveniente dal devastato monastero napoletano di Santa Chiara,<sup>1</sup> per l'alta qualità e le drammatiche condizioni di conservazione apparivano quasi come il simbolo del triste destino toccato di recente ai due capolavori dei fratelli

fiorentini, il sepolcro di re Roberto I d'Angiò e il ciclo con le 'Storie di Santa Caterina d'Alessandria', scampati alle trasformazioni barocche della basilica di Santa Chiara ma non alle bombe americane del 1943.<sup>2</sup>

La distruzione dei due monumenti aveva inferto un grave colpo alla vicenda critica dei "Magistri Johannes et Pacius de Florentia marmorari fratres", solo pochi decenni prima sottratti da Émile Bertaux al secolare oblio in cui erano precipitati nonostante avessero realizzato la tomba del sovrano angioino, tra le più celebrate sepolture regali del Trecento italiano.<sup>3</sup> Il



1. Giovan Francesco d'Arezzo: Veduta del chiostro di San Martino (part. degli stalli del coro dei conversi). Napoli, Certosa di San Martino.

2. Pacio Bertini (?): Colonnina tortile. Napoli, Certosa di San Martino.

loro nome ricorreva nei documenti della Cancelleria Angioina relativi al sepolcro, noti almeno all'erudito seicentesco Camillo Tutini,<sup>4</sup> eppure nessuno degli storici napoletani che tra Cinque e Settecento avevano ammirato il grandioso "hedificium sepulture" innalzato a Roberto 'il Saggio', si era interrogato sull'identità dei suoi autori.<sup>5</sup> Il problema era stato posto per la prima volta da Bernardo De Dominicis ma la sua attribuzione al fantomatico "Masuccio secondo" aveva contribuito a ritardare di oltre un secolo la restituzione alla storia dei due scultori fiorentini,<sup>6</sup> intrapresa solo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento con la pubblicazione dei documenti sulla tomba in Santa Chiara.<sup>7</sup>

Risolta la questione della paternità del monumento, le ricerche di Bertaux e i successivi studi di Stanislaw Frascchetti potevano finalmente concentrarsi sulla fisionomia artistica dei maestri che l'avevano eseguito.<sup>8</sup> Attraverso un'attenta analisi dell'opera autografa e delle altre prove napoletane ascritte al loro catalogo, i due studiosi giunsero alla conclusione che Pacio e Giovanni erano appartenuti a pieno titolo alla "tradizione diretta della scuola di Andrea Pisano".<sup>9</sup> Le origini fiorentine e l'evidente familiarità con lo stile della porta bronzea del Battistero di Firenze, compiuta da Andrea tra il 1330 e il 1336,<sup>10</sup> consentivano a Bertaux di rivendicare la riscoperta dei due artisti come "un esempio dell'importanza che lo studio dell'arte nelle province meridionali d'Italia può avere almeno per la conoscenza dell'arte e degli artisti delle province più feconde e più ricche".<sup>11</sup> L'interpretazione in chiave 'pisana' della maniera dei Bertini fu accolta con favore dalla critica con la sola eccezione di Adolfo Venturi che, nel volume della *Storia dell'Arte Italiana* dedicato alla scultura del Trecento, annoverava i due fratelli tra i discepoli 'napoletani' di Tino di Camaino, assegnando a quest'ultimo persino il ciclo con le 'Storie di Santa Caterina', da molti giudicato come il massimo capolavoro dei Bertini.<sup>12</sup> A mediare tra le due posizioni intervenne nel 1950 Raffaello Causa che, persuaso di una netta distinzione 'culturale' tra i due principali autori del sepolcro, assegnò a Pacio "quella parte delle opere dei due fratelli che dimostrano un più lungo tirocinio tinesco", e riconobbe la mano di Giovanni in quei rilievi che rivelavano una maggiore confidenza con lo stile fiorentino di Andrea Pisano.<sup>13</sup> La possibilità di separare per la prima volta le due personalità, fino ad allora rimaste associate in "un'entità unica e indistinguibile",<sup>14</sup> era

offerta da un documento pubblicato da Matteo Camera nel 1860, comunemente datato al 1325, dal quale risulta che Pacio aveva partecipato al cantiere della Certosa di San Martino, in cui Tino figurava come *praepositus* insieme al meno noto Francesco de Vito.<sup>15</sup> L'accertata presenza a Napoli del solo Pacio in una data anteriore di quasi vent'anni rispetto all'esecuzione del monumento di Santa Chiara del 1343 costituiva la prova della sua lunga esperienza a stretto contatto con Tino e la dimostrazione che le sculture più aggiornate sulle opere fiorentine dei primi anni trenta dovevano attribuirsi a Gio-

vanni, evidentemente trattenutosi in patria più a lungo del fratello.<sup>16</sup> Separate in virtù della loro diversa formazione, le figure di Pacio e Giovanni finivano col rappresentare i poli opposti di una sorta di conflitto fra tradizione e innovazione, in atto nella scultura napoletana dopo la morte di Tino: il primo era presentato come l'epigono dell'ormai superato linguaggio del senese, il secondo appariva come il maggiore interprete della nuova onda artistica importata da Firenze. Gli studi più recenti sui Bertini hanno ridimensionato questa netta contrapposizione tra i due scultori, dimostrando che



3. Pacio Bertini: 'Carità' (dal sepolcro di Sancia di Maiorca). Lione, Musée des Beaux-Arts.



4. Pacio Bertini: 'Virtù' (part. del sepolcro di Roberto I d'Angiò). Napoli, Santa Chiara.

in tutte le loro opere napoletane il ruolo guida spetta sempre a Pacio.<sup>17</sup> A lui sono assegnati la maggior parte dei rilievi del mausoleo di re Roberto e delle 'Storie di Santa Caterina', oltre alla lastra tombale del piccolo Ludovico di Durazzo in Santa Chiara, al paliotto della Cappella Tufarelli in Sant'Agostino alla Zecca e ad un discreto numero di sculture erratiche.<sup>18</sup> Il definitivo riconoscimento della sua mano e la conferma della posizione di prestigio da lui raggiunta durante i primi anni del regno di Giovanna I d'Angiò sono venuti dall'attribuzione a Pacio della perduta tomba di Sancia di Maiorca, eretta nella tribuna della chiesa di Santa Croce.<sup>19</sup> Scomposto nel corso dei rifacimenti neoclassici dell'edificio, il monumento è noto dalle incisioni pubblicate da Seroux d'Agincourt e dai più dettagliati disegni realizzati ad uso dell'incisore, la cui recente riscoperta ha consentito di rintracciare due delle 'Virtù' (fig. 3) che



5. Pacio Bertini: 'San Giovanni dolente'. Napoli, Museo dell'Opera di Santa Chiara.



6. Pacio Bertini: 'San Giovanni dolente' (part.). Napoli, Museo dell'Opera di Santa Chiara.

sostenevano il sarcofago della regina.<sup>20</sup> Inaugurato l'11 giugno 1352 con la solenne cerimonia di traslazione delle spoglie della sovrana, il sepolcro era stato certamente completato "ante tempus",<sup>21</sup> ma sembra improbabile che venisse approntato con tale anticipo da poter essere condotto a termine anche da Giovanni, già rientrato a Firenze nel 1351, quando risulta iscritto alla locale corporazione dei Maestri di pietra e legname.<sup>22</sup> Il confronto tra la 'Carità' della tomba di Sancia (fig. 3), le 'Sette Arti Liberali' del mausoleo di Roberto e le 'Virtù' (fig. 4) addossate alle colonne di sostegno rivela la comune appartenenza di tutte queste opere alla mano di Pacio.<sup>23</sup>

Le ultime proposte della critica inducono a rivedere il problema delle fonti del fiorentino, sensibile al linguaggio dell'ultimo Tino ma non estraneo alle novità introdotte in patria da Andrea Pisano. Lo dimostrano soprattutto le 'Virtù' cariatidi del sepolcro di Santa Chiara (fig. 4), assegnate in passato a Giovanni per gli evidenti richiami alla porta bronzea del Battistero di Firenze, e le 'Storie di Santa Caterina', il più 'pisano' dei cicli scultorei napoletani per stile e impaginazione. La possibilità che Pacio si trovasse ancora Firenze al principio degli anni trenta, mentre Andrea portava a termine l'impresa del Battistero, è suggerita proprio da un più attento esame della prima attestazione archivistica del suo soggiorno napoletano, finora invocata a prova della sua estraneità all'ambiente fiorentino del tempo.

Il referto riguardante l'attività di Pacio a San Martino era stato pubblicato da Matteo Camera nel 1860 all'interno di un elenco di maestranze attive nella fabbrica cartusiana con l'indicazione delle rispettive mansioni.<sup>24</sup> La breve lista consiste in dodici *excerpta* da due registri di spesa, redatti l'uno nel 1325 e l'altro nel 1336 dal tesoriere dell'Opera di San Martino, il notaio della Magna Curia Martuccio Serico.<sup>25</sup> Il Camera si limitava a segnalare in nota la sua fonte senza specificare di volta in volta in quale dei due fascicoli del Regio Archivio erano menzionate le singole maestranze citate. La perdita dei documenti della Cancelleria Angioina nel corso dell'ultimo conflitto mondiale non impedisce, però, di datare con certezza la voce relativa a Pacio, nella quale lo scultore figura come percettore di un cospicuo pagamento (oltre 1300 tari), corrisposto per l'esecuzione delle colonne dei due chiostri del convento:

“Magistro Paci de Florentia pro pretio columnarum marmoreorum 64 pro claustro magno cum basis et capitellis earum ad rationem tarenor. 14 pro quolibet colupna et aliarum colupnarum 30 pro claustro parvo ad rationem taren. 15 pro quolibet”.<sup>26</sup>

Da quanto si conosce sui tempi di costruzione della certosa napoletana, il compito assolto da Pacio risulterebbe anacronistico alla data 1325. A quell'anno risale infatti la fondazione di San Martino, patrocinata dal duca Carlo di Calabria, primogenito di Roberto I.<sup>27</sup> Si sa che molti anni dopo la sua prematura morte nel 1328 venivano ancora acquisite risorse da destinare ai lavori di costruzione, conclusi definitivamente solo nel 1368 con la consacrazione della chiesa.<sup>28</sup> Non è possibile stabilire le fasi cronologiche dell'antico edificio, completamente trasformato a partire dal Cinquecento, ma si può osservare che il chiostro maggiore, dove è registrato l'intervento di Pacio, si

trovava nella stessa posizione dell'attuale, vale a dire in quella parte del monastero che insiste su un vasto terrazzamento artificiale, sostenuto da un sistema di poderosi archi ogivali.<sup>29</sup> Questa straordinaria opera d'ingegneria era stata concepita per ricavare la vasta spianata necessaria all'edificazione della certosa, eretta sulla superficie scoscesa del colle di Sant'Erasmus. Prima del completamento della struttura, che avrà richiesto un periodo di tempo adeguato alle notevoli dimensioni, difficilmente si sarebbe potuto determinare con certezza l'assetto planimetrico del chiostro e, di conseguenza, l'esatto numero delle colonne da destinare al porticato. La somma dovuta per la loro esecuzione doveva essere dunque registrata nell'altra lista di spesa consultata dal Camera, compilata nel 1336. Solo a quella data il chiostro maggiore, dal quale si accedeva alle celle monastiche, poteva risultare pienamente funzionale, con-



7. Pacio Bertini: 'Cristo incorona la Vergine'. Napoli, Museo Nazionale di San Martino (in deposito).



8. Pacio Bertini: 'Vergine incoronata'. Capua, Museo Provinciale Campano.

sentendo alla prima comunità di certosini di insediarsi a San Martino giusto l'anno successivo.<sup>30</sup>

Nella sua prima impresa napoletana Pacio è indicato con la qualifica di *magister*, prova che lo scultore aveva già superato la fase dell'apprendistato. La circostanza è in linea con il ruolo tutt'altro che marginale assolto nel cantiere dal fiorentino, responsabile di una parte importante del complesso monastico. Dell'antico chiostro maggiore di San Martino, che serviva da monumentale raccordo tra la chiesa e il monastero, luogo di preghiera e meditazione dei certosini, nonché cimi-

tero dei confratelli defunti, non resta che l'ampio perimetro, solo in parte preservato nei lavori di ammodernamento condotti tra XVI e XVII secolo.<sup>31</sup> Il suo aspetto originario è riprodotto in una delle tarsie che decorano gli stalli dell'antico coro ligneo della chiesa, opera di Giovan Francesco d'Arezzo, in seguito destinato a coro dei conversi.<sup>32</sup> Nella veduta (fig. 1) si distingue con chiarezza il fianco della chiesa trecentesca, l'ordinata intersezione dei viali che dividevano i giardini dal cimitero e la lunga infilata di colonne, sormontate da poderosi capitelli. I due grandi capitelli, oggi nel Museo

dell'Opera della Certosa, avrebbero potuto assolvere una simile funzione ma è impossibile attribuirli con certezza a Pacio per l'estrema semplicità della decorazione 'a fiore di loto', comune a numerose altre fabbriche d'età angioina.<sup>33</sup>

Non sopravvive invece alcuna traccia del "claustrum parvo" citato dal documento, forse coincidente con l'attuale Chiostro dei Procuratori.<sup>34</sup> A giudicare dal prezzo più elevato delle sue colonne (15 tari ciascuna contro i 14 di quelle del chiostro grande), si può sospettare che la loro lavorazione avesse richiesto un maggiore impegno, magari per la presenza di più



9. Pacio Bertini: 'Vergine incoronata' (part.). Capua, Museo Provinciale Campano.



10. Pacio Bertini: 'Vergine incoronata' (part.). Capua, Museo Provinciale Campano.

elaborati motivi decorativi. La provenienza da uno dei due chiostri dell'elegante colonnina tortile a racemi (fig. 2) – reimpiegata al centro del secentesco cimitero come sostegno della croce tombale di don Pietro de Villa Mayra, priore di San Martino morto nel 1363 – è messa in dubbio da Venditti, ma l'alta qualità del manufatto e i pertinenti confronti con le decorazioni floreali dei capitelli sulle colonne di sostegno del monumento di Roberto consentono di mantenere almeno in via ipotetica l'attribuzione proposta da Vincenzo Spinazzola che, sulla base del documento pubblicato da Camera, l'assegnava a "Pace da Firenze".<sup>35</sup>

Accertato che Pacio non risulta documentato a Napoli prima del 1336, non è più necessario immaginare che gli accenti 'pisani' del sepolcro di Roberto, peraltro assai ben miscelati con gli spunti deri-

vati dalle opere napoletane di Tino, siano da attribuire all'apporto del fratello. Piuttosto va osservato che da questo quadro degli eventi la figura di Giovanni esce fortemente ridimensionata. La messa a fuoco della sua fisionomia artistica potrà forse provenire da una revisione dei numerosi problemi attributivi posti dal monumento di Santa Chiara e dagli altri rilievi bertiniani che, non potendosi assegnare a Pacio, mostrano legami con la cultura figurativa della tomba angioina. Dal catalogo dell'enigmatico scultore va invece sottratto il 'San Giovanni' in legno del Museo dell'Opera di Santa Chiara (figg. 5-6), pubblicato in occasione della citata mostra del '50.<sup>36</sup> Inarcato in una posa ancheggiante come le cariatidi delle tombe di Roberto e Sancia (figg. 3-4), il 'Dolente' si rivela di Pacio soprattutto per la raffinata condotta plastica del pannello, ancora apprezzabile nonostante i gravi danni subiti dalla statua. Allo stesso modo delle 'Virtù' di Santa Chiara (fig. 4) le vesti si dispongono sul corpo in maniera e sciolta ed aggraziata, dando vita a un complicato gioco di orli e pieghe di diverso spessore. Il mantello è intagliato con sottile intento chiaroscurole sopra la tunica, mentre piccoli colpi e ammaccature solcano la superficie scolpita, producendo effetti di vibrante modulazione luminosa. Nel volto (fig. 6), segnato da una smorfia di dolore, sembrano quasi ritornare i tratti della 'Carità' (fig. 3) con le profonde arcate sopraccigliari, il lungo naso e le labbra serrate. L'inconsueto dettaglio della mano, portata tra i capelli quasi a voler contenere la disperazione, conferma l'abilità di Pacio nella caratterizzazione espressiva delle figure, che qui probabilmente raggiunge esiti tra i più alti della sua carriera.

Il 'San Giovanni' di Santa Chiara rappresenta l'unico brano superstite di una più articolata scena, completata da una 'Vergine dolente' in legno, dispersa da tempo, e almeno un 'Crocifisso', non si sa se dipinto o scolpito.<sup>37</sup> L'incertezza circa l'esatta configurazione del gruppo non consente di stabilirne l'originaria destinazione, ma se ne può ipotizzare la collocazione presso un altare eretto all'interno della basilica o in uno dei numerosi ambienti liturgici del complesso conventuale, in analogia con altri 'Calvari' trecenteschi. Qualcosa di simile era già stato realizzato da Pacio. Il 'Redentore benediciente' ora a San Martino (fig. 7)<sup>38</sup> era infatti accompagnato da una 'Vergine incoronata' in legno, con la quale componeva un gruppo raffigurante l' 'Incoronazione della Vergine'. L'ipotesi, sostenuta da Raffaello Causa in occasione della



11. Pacio Bertini: 'Vergine incoronata' (part.). Capua, Museo Provinciale Campano.

pubblicazione del 'Cristo' ligneo, trova piena conferma nell'inedita 'Madonna' del Museo Provinciale Campano (figg. 8-11, 16), proveniente dalla chiesa dell'Annunciata di Capua, la stessa da cui fu recuperato il 'Redentore', del quale costituisce senza alcun dubbio il necessario complemento.<sup>39</sup> Non occorre insistere sui confronti tra le due sculture, che, a dispetto del diverso grado di conservazione, si corrispondono nelle dimensioni ridotte<sup>40</sup> e nella nitida articolazione del pannello, adagiato tra le gambe in spesse e corpose pieghe. Come il 'Cristo' che le faceva *pendant*, l'elegante 'Madonnina' di Capua è intagliata in un piccolo tronco, accuratamente scavato sul retro (fig. 12),

al quale erano agganciate le braccia, scolpite in distinte porzioni di legno e fissate mediante perni al blocco principale.<sup>41</sup> Nella 'Vergine' si è conservata quasi intatta la raffinata decorazione policroma, tutta giocata sul contrasto tra il blu della lacca dai riflessi cangianti e l'oro, profuso sull'intera superficie della statua, ad eccezione degli incarnati rosei del volto e del risvolto del mantello, soppannato di vaio. Il rivestimento pittorico è certamente da ricondurre ad un 'restauro' antico: il motivo 'a pigne e palmette' dell'abito (fig. 10), ripetuto anche nelle parti meglio conservate del 'Redentore', è ispirato a tessuti di fine Quattrocento e pare una semplificazione dei più elabo-



12. Pacio Bertini: 'Vergine incoronata' (retro). Capua, Museo Provinciale Campano.

rati arabeschi della cosiddetta 'Madonna della Purità', eseguita dai fratelli Alemanno per la chiesa di Sant'Eligio a Capua, ed ora nel Duomo della stessa città.<sup>42</sup>

I molteplici rimandi al sepolcro di Roberto, riscontrati dalla critica nel 'Redentore',<sup>43</sup> si possono estendere senza difficoltà anche alla ritrovata 'Vergine' lignea, affine per composizione e modellato a molti dei personaggi che popolano il mausoleo del sovrano, dai dignitari riprodotti sul sarcofago alla statua di 'Roberto in maestà'. Il volto di Maria (fig. 11), incorniciato da una veletta e coronato da un semplice diadema, risulta pressoché identico a quello della 'Madonna col Bambino', distrutta nel '43, posta sul vertice del monumento funebre, confermando l'attribuzione al fiorentino almeno di questa parte del più vasto gruppo con 'Roberto accolto in Paradiso'.<sup>44</sup> La tomba di Santa Chiara non rappresenta l'unico termine di paragone per l'Incoronazione di Capua, che si inserisce senza difficoltà nel *corpus* di opere bertiniane verosimilmente successive. In particolare il volto del 'Cristo' di San Martino (fig. 13) presenta significativi tratti in comune con le 'Storie di Santa Caterina', come già osservato da Giulietta Chelazzi<sup>45</sup> (si veda, in particolare, il 'Cristo che appare a Caterina in carcere') e con l' 'Apostolo' erratico (fig. 14) della stessa basilica francescana, caratterizzato da una condotta che raggiunge analoghi effetti chiaroscurali nella trama filamentosa della barba, nel turgore dei muscoli del collo, nella mossa e gonfia chioma adagiata sulle spalle.<sup>46</sup> In questa pregevole statuina marmorea si avverte la ricerca di un più misurato equilibrio, ormai estraneo all'energico gruppo ligneo, secondo un percorso che giungerà a piena maturazione nelle 'Virtù' della tomba di Sancia di Maiorca (fig. 3), completata, come si diceva, entro il 1352.<sup>47</sup>

La 'Madonna' di Capua è raffigurata in atteggiamento orante mentre china il capo, sul quale doveva incombere la mano di Cristo, ancora levata nell'atto di porgere la corona. La stessa organizzazione della scena si osserva nella celebre 'Incoronazione della Vergine' in avorio del Louvre (fig. 15), ascrivibile ad un *atelier* parigino di fine Duecento.<sup>48</sup> Le somiglianze tra il gruppo ligneo e quello eburneo sono talmente sorprendenti da indurre il sospetto che Pacio abbia preso a modello un analogo esemplare d'Olttralpe. Il solenne gesto dell'austero 'Cristo' posto al centro della composizione, lo sguardo pieno d'emozione della 'Vergine', l'attenta descrizione del volumi-



13. Pacio Bertini: 'Cristo incorona la Vergine' (part.). Napoli, Museo Nazionale di San Martino (in deposito).

14. Pacio Bertini: 'Apostolo' (part.). Napoli, Museo dell'Opera di Santa Chiara.



noso partito di pieghe, scenograficamente disposte sul trionfo gotico (fig. 15), sono aspetti che, pur nella distanza stilistica e cronologica, tradiscono una simile impostazione.

La maggiore differenza con gli avori del Louvre è da ricercare nella posizione reciproca dei due personaggi. L'accurato intaglio del solo fianco sinistro della 'Madonna' (fig. 16), trono dipinto incluso, e, viceversa, la più studiata esecuzione del fianco destro del 'Redentore', suggeriscono che la 'Vergine' doveva essere collocata alla sua sinistra, contrariamente all'iconografia canonica che assegna invece a Maria incoronata il posto riservato agli eletti alla destra di Cristo. Tale divergenza dalla norma non rappresenta comunque un *hapax*. Se ne trovano precedenti in Francia, nel portale meridionale della Cattedrale di Strasburgo ed in quello occidentale del Duomo di Digione, eseguiti intorno al 1230 da una bottega chartreuse, ma anche in Germania e in

Catalogna.<sup>49</sup> Non mancano episodi più tardi, segnalati in diverse regioni, dal Veneto, alla Stiria al più vicino Abruzzo, ma sembra al momento impossibile stabilire un reale collegamento tra opere così diverse tra loro per stile e ubicazione.<sup>50</sup> In qualche caso gli studi hanno provato a spiegare le ragioni della singolare posizione della Vergine facendo ricorso al contesto in cui è inserita la scena.<sup>51</sup> Le condizioni lacunose del 'Redentore' e l'incertezza circa l'originario allestimento del gruppo non consentono di fare altrettanto per l' 'Incoronazione' di Pacio. Due circostanze avrebbero potuto chiarire almeno in parte il motivo dell'insolito schema adottato a Capua: la raffigurazione di Cristo con la mano destra benedicente – mentre nelle 'Incoronazioni' la destra è impegnata ad incoronare la Vergine – e la partecipazione alla scena dell'immagine di Dio Padre, scolpita o dipinta, col Figlio seduto alla sua destra in posizione di maggior privilegio e la Madre rappresentata, di conseguenza, sul lato opposto. In assenza di più sicure testimonianze, non resta che osservare come il piccolo capolavoro ligneo capua-

no, di cui si auspica la ricomposizione, associ il nome del Bertini ad un'originale soluzione iconografica, caratteristica che sembra accomunare quasi tutte le prove dello scultore fiorentino, capace di concepire allo stesso tempo complessi meccanismi figurativi e più intime ed immediate scenografie sacre.

Questo contributo nasce da una ricerca avviata con la tesi di dottorato in Discipline storiche dell'arte medievale, moderna e contemporanea, discussa nel febbraio 2004 presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Sono particolarmente grato a Maria Ida Catalano e P. Giuseppe Centore che, con interesse e sollecitudine, hanno favorito le mie ricerche presso il Museo Nazionale di San Martino e il Museo Provinciale Campano. Desidero inoltre ringraziare Francesco Aceto, Francesco Caglioti, Rosanna De Gennaro, Andrea De Marchi, Elisabetta Fadda, Mario Gaglione, Vinni Lucherini e Stefano Palmieri per aver discusso con me di temi attinenti ai problemi qui affrontati.

1) R. Causa, *Precisazioni relative alla scultura del '300 a Napoli*, in F. Bologna - R. Causa, *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale 1950), Napoli 1950, pp. 71-73, 90-91, 95. Sul 'Redentore', in deposito presso il Museo Nazionale di San Martino a Napoli, cfr. anche G. Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze e la bottega napoletana di Tino di Camaino*, Prato 1996, p. 63; *infra*. Per il 'San Giovanni', ora nel Museo dell'Opera di Santa Chiara, cfr. anche A. Alabiso, in *Il Monastero di Santa Chiara*, Napoli 1995, p. 114; *infra*.

2) Per il monumento di Roberto d'Angiò, commissionato ai fratelli Bertini il 24 febbraio del 1343 ed eretto nella tribuna di Santa Chiara, cfr. G. Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni* cit., pp. 18-49, con bibliografia; sul programma figurativo, analizzato nell'ambito dell'iconografia funeraria angioina, cfr. L. Enderlein, *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien*, Worms am Rhein 1997, pp. 167-188; T. Michalsky, *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Unteritalien*, Göttingen 2000, pp. 149-152, 169-171, 325-341. Gravemente danneggiato nel 1943, il mausoleo è ben documentato dalle fotografie precedenti il disastro. Sulle 'Storie di Santa Caterina' cfr. Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni* cit., pp. 49-62, con bibliografia. Dei bassorilievi, distrutti durante i bombardamenti del 1943, si conservano pochi frammenti ricomposti nel Museo dell'Opera di Santa Chiara a confronto con le riproduzioni fotografiche anteriori all'evento bellico (cfr. A. Alabiso, in *Il Monastero* cit., pp. 110-112). Il ciclo, commissionato dalla famiglia Mansella come indicano gli stemmi riprodotti accanto alle epigrafe esplicative delle scene, fu forse realizzato come recinzione del coro nella zona presbiteriale e collocato in età moderna lungo il

parapetto del narce, costruito al principio del Seicento (cfr. ivi, p. 111). Sul restauro settecentesco della chiesa, la sua distruzione nel corso dell'ultimo conflitto mondiale e il successivo ripristino cfr. G. Dell'Aja, *Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli*, Napoli 1980, con bibliografia. Durante il rifacimento barocco il mausoleo di Roberto rimase nascosto dal nuovo altare eseguito nel 1733-36 dal marmoraro Giovan Battista Masotti su un progetto di Muzio Nauclerio modificato da Ferdinando Sanfelice (ivi, pp. 171-172); le 'Storie di Santa Caterina' furono invece rimosse per consentire la messa in opera dei pilastri e, terminata la campagna di lavori, ricollocate *in situ* (ivi, pp. 101-102).

3) Il saggio di E. Bertaux, *Magistri Johannes et Pacius de Florentia marmorari fratres*, in 'Napoli Nobilissima', IV, 1895, pp. 134-138, 147-152, avviava gli studi sui fratelli Bertini. Nel titolo lo studioso citava il documento di allogazione del sepolcro di Roberto (cfr. C. Minieri Riccio, *Saggio di codice diplomatico formato sulle antiche scritture dell'Archivio di Stato di Napoli*, II, Napoli 1880, p. 19), invertendo l'ordine dei nomi.

4) Cfr. Bertaux, *Magistri Johannes et Pacius* cit., p. 134.

5) L'espressione "hedificium sepulture" per indicare il sepolcro di re Roberto ricorre nel documento di allogazione (cfr. Minieri Riccio, *Saggio di codice diplomatico* cit., p. 19). Manca allo stato attuale uno studio sulla fortuna storiografica del monumento, forse l'opera dei 'primitivi' più apprezzata a Napoli tra Cinque e Settecento. Tutti gli storici ed eruditi napoletani d'età moderna s'interessarono al mausoleo di Santa Chiara principalmente per il suo rilevante interesse storico – il sovrano angioino era additato quale massimo

esempio di virtù politiche e morali – ma in alcuni casi non mancarono di apprezzarne anche il valore artistico. Se per Angelo Di Costanzo le spoglie del sovrano furono accolte "in quel nobile sepolcro che ancor si vede" (A. Di Costanzo, *Historia del Regno di Napoli*, L'Aquila 1581, p. 193), a Giovanni Antonio Summonte il tumulto dell'angioino appariva "un superbissimo sepolcro marmoreo, dove si scorgono due sue immagini naturalissime" (G.A. Summonte, *Historia della Città e del Regno di Napoli*, II, Napoli 1601, edizione consultata Napoli 1748-50, III, p. 346), giudizio ripetuto negli stessi termini da Cesare d'Engenio Caracciolo (cfr. C. d'Engenio, *Napoli Sacra*, Napoli 1623, p. 238).

6) Nonostante la fantasiosa attribuzione al suo Masuccio secondo – artista mai esistito nel quale è forse adombrato il nome di un Mazzeo de Moloceto, architetto noto dai documenti (cfr. S. D'Ovidio, in B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1743, edizione commentata a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, I-II, Napoli 2003, pp. 130, 141, nota 25) – Bernardo De Dominicis conseguì importanti risultati nell'interpretazione storica del monumento di Santa Chiara. Ascritto alla tradizione napoletana della tomba-altare e sottoposto ad una puntuale analisi iconografica, il sepolcro veniva ammirato "per lo lavoro con gentil maestria condotto e per la smisurata sua altezza", che gli conferivano "un maestoso decoro, che non ha che cedere alli più superbi sepolcri d'Italia" (cfr. ivi, pp. 147, 159-160 e relative note di commento).

7) Per i documenti sul sepolcro di Roberto in Santa Chiara cfr. M. Camera, *Annali delle Due Sicilie*, II, Napoli 1860, p. 500 (trasunti del documento di allogazione del 24 febbraio 1343 e di quello del 6 ottobre 1345, in cui si registra la sostituzione del preposito Jacopo Pazzi con Andrea de Gismundo, e dal quale si ricava che a quella data il monumento non era ancora compiuto); H.W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden 1860, III, p. 72, e IV, pp. 470-471 (documento di allogazione del 24 febbraio 1343, per esteso ma con alcune imprecisioni); C. Minieri Riccio, *Studi storici sopra 84 registri angioini*, Napoli 1876, pp. 62-63 (trasunto del documento del 20 febbraio 1343, nel quale viene autorizzato un primo mandato di pagamento per la costruzione del mausoleo al fiorentino Jacopo Pazzi; trasunto del documento del 25 luglio 1343, nel quale viene autorizzato un ulteriore mandato di pagamento allo stesso Jacopo Pazzi; in entrambi i documenti non sono menzionati i fratelli Bertini); Idem, *Notizie storiche tratte da 62 registri angioini*, Napoli 1877, p. 42 (documento del 6 ottobre 1345); Idem, *Saggio di codice diplomatico* cit., p. 19 (documento di allogazione del 24 febbraio 1343). Su tutti questi documenti cfr. anche l'*Appendice Documentaria* di Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni* cit., pp. 127-128. Il citato documento del 6 ottobre 1645, pubblicato in trasunto e senza data già da Camera (*Annali* cit., II, p. 500, n. 7) e da Minieri Riccio (*Notizie storiche* cit., p. 42), fu pubblicato per esteso da A. Maresca, *La tomba di Roberto d'Angiò di Napoli*, in 'Archivio storico dell'arte', I, 1888, pp. 308-309, nota 2.

8) Bertaux, *Magistri Johannes et Pacius* cit.; Idem, *Santa Chiara de Naples. L'église et le monastère des religieuses*, in 'Melanges d'archéologie et d'histoire de l'École Française de Rome', XVIII, 1894, pp. 165-198, in part. pp. 194-197; S. Fraschetti, *Dei bassorilievi rappresentanti la leggenda di S. Caterina in Santa Chiara di Napoli*, in 'L'Arte', I, 1898, pp. 245-255; Idem, *I sarcofagi dei reali angioini in Santa Chiara di Napoli*, ivi, pp. 385-438, in part. pp. 412-430; Idem, *Il Mausoleo di Roberto d'Angiò*, in 'Rivista d'Italia', III, 1900, pp. 247-278.

9) Fraschetti, *Dei bassorilievi* cit., p. 246. Ancora più esplicito il giudizio di Émile Bertaux, per il quale "la tomba di re Roberto è senza dubbio l'o-



15. Artista francese di fine Duecento: 'Incoronazione della Vergine'. Parigi, Musée du Louvre.

pera più importante e più perfetta di scultura fiorentina, fra i bassorilievi e le statue del Campanile di Firenze, eseguiti verso il 1330 dagli scolari di Andrea Pisano, ed il tabernacolo compiuto da Orcagna a Or San Michele nel 1359. La tradizione del maestro che modellò la porta del Battistero e fondò per l'esempio del suo ingegno e del suo capolavoro una scuola a Firenze, si ritrova nel monumento napoletano con la stessa morbidezza di dettaglio, ma con più larghezza, in istatue colossali che serbano nella modellatura tutta la finezza di figurine delicate" (Bertaux, *Magistri Johannes et Pacius* cit., pp. 137-138, 152).

10) Cfr. G. Kreytenberg, *Andrea Pisano und die Toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München 1984, pp. 15-16.

11) Bertaux, *Magistri Johannes et Pacius* cit., p. 152.

12) A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, IV, *La Scultura del Trecento*, Milano 1906, pp. 286-299. Concordi con le tesi del Bertaux si mostrano invece A. De Rinaldis, *Santa Chiara*, Napoli 1920, in part. pp. 186-190; Idem, *La tomba primitiva di Roberto d'Angiò*, in 'Belvedere', VI, 1924, pp. 92-96; P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, edizione consultata Torino 1965, pp. 337-340. Notevole il giudizio di quest'ultimo studioso sulle 'Storie di Santa Caterina', da poco distrutte: "quei rilievi dalle candide figure modellate a schiacciato, in chiare composizioni, sembravano fragili avori: erano tra le cose più belle della scultura del Trecento" (ivi, p. 340).

13) Cfr. Causa, *Precisazioni* cit., p. 71. Nel monumento di Roberto lo studioso attribuiva a Pacio "i dignitari assisi sul sarcofago, il sovrano giacente e gli angeli reggicortina". A Giovanni erano invece assegnate "le virtù nel fondo della camera ardente e le figure allegoriche poggiate alle colonne di sostegno".

14) *Ibidem*.

15) Cfr. Camera, *Annali* cit., II, pp. 317-318. Oltre al documento relativo a Pacio (sul quale cfr. *infra*), lo storico amalfitano pubblicava l'atto di Carlo di Calabria del 1325 in cui Francesco de Vito e Tino di Camaino venivano incaricati di sovrintendere ai lavori di costruzione della Certosa, affiancati dal già menzionato Mazzeo de Moloceto (*supra*, nota 6).

16) Causa, *Precisazioni* cit., p. 71. Nella maniera di Giovanni lo studioso riscontrava rimandi alla porta del Battistero di Firenze ma non alle successive opere fiorentine di Andrea Pisano, ricavandone che lo scultore si sarebbe trasferito a Napoli in una data anteriore di alcuni anni al 1343. Qui avrebbe collaborato con Tino, scolpendo in Santa Chiara le 'Virtù' che sostengono la tomba di Maria di Valois, morta nel 1336 (ivi, p. 72), e che invece spettano più verosimilmente al capobottega (cfr. Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni* cit., pp. 90-91). Un "Ioanni de Florentia", identificato col Bertini da Enderlein, *Die Grablegen des Hauses Anjou* cit., p. 173, nota 35, è documentato a Napoli nel 1339 quando, insieme ad un certo "Andrello de Leone", viene pagato "pro scultura litterarum factarum in tabula de ligno et marmorea necessaria in opere dicte campane [S. Petri ad Castellum de Neapoli]" (Minieri Riccio, *Studi storici sopra 84 registri angioini* cit., p. 72).

17) Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni* cit.; Eadem, *Una scultura di Pacio Bertini a Berlino*, in 'Prospettiva', 91-92, 1998, *Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro*, I, pp. 41-43; F. Aceto, in *L'Europe des Anjou*, catalogo della mostra (Fontevraud, Abbazia reale 2001), Paris 2001, p. 292, scheda n. 34; Idem, *Un'opera 'ritrovata' di Pacio Bertini: il sepolcro di Sancia di Maiorca in Santa Croce a Napoli e la questione dell'"usus pauper"*, in 'Prospettiva', 100, 2000, pp. 27-35; F. Baldelli, *Una nuova scultura di Pacio Bertini per il monumento di Sancia di Maiorca*, in 'Prospettiva', 109, 2003, pp. 58-64.

18) Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni* cit., pp. 28-31. Più prudente nel confermare a Giovanni soltanto le 'Virtù' cariatidi assegnategli da Causa (cfr. *supra*, nota 13), la studiosa riconosce nella tomba angioina il ruolo predominante di Pacio, al quale ascrive tutti i rilievi del sarcofago e della camera funebre, la statua di 'Roberto in maestà' e la 'Madonna col Bambino' sul tabernacolo, oltre ai migliori 'Santi' nei montanti del baldacchino. La più coerente ricostruzione della sua fisionomia all'interno del monumento di Roberto d'Angiò ha consentito di attribuire a Pacio la responsabilità dell'intero ciclo con le 'Storie di Santa Caterina' (cfr. Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni* cit., pp. 49-62) e di confermare l'autografia della tomba di Ludovico di Durazzo (ivi, p. 30), del paliotto con tre 'Scene della Passione di Cristo' in Sant'Agostino alla Zecca e di altri rilievi oggi divisi tra musei italiani e stranieri (ivi, pp. 62-70; Chelazzi Dini, *Una scultura di Pacio* cit.). Di recente Fran-

cesco Aceto ha osservato che il maggiore apporto di Pacio all'impresa del mausoleo angioino sarebbe "indirettamente certificato anche dal fatto che nelle carte d'archivio il suo nome occupa sempre il primo posto" (Aceto, *Un'opera 'ritrovata'* cit., p. 33).

19) *Ibidem*.

20) J.B. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au 4<sup>e</sup> siècle, jusque à son renouvellement au 16<sup>e</sup>*, Paris 1811-1820, II, p. 63, e IV, tav. XXXI. Nella 'Carità', oggi al Musée des Beaux-Arts di Lione, Francesco Aceto ha riconosciuto una delle due 'Virtù' cariatidi, riprodotte nel disegno eseguito ad uso dell'incisore (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 9840, c. 59r) ma non nelle tavole pubblicate dal d'Agincourt (Aceto, *Un'opera ritrovata* cit., pp. 28, 35, note 35-36). Sulla base della ricostruzione del monumento proposta dallo studioso,



16. Pacio Bertini: 'Vergine incoronata'. Capua, Museo Provinciale Campano.

33) *Una nuova scultura di Pacio Bertini cit.*, ipotizza ragionevolmente che la 'Fede' di collezione privata – assente nei disegni e nelle incisioni – fosse destinata a sostenere il sarcofago di Sancia dalla parte posteriore.

21) Nella lettera in cui Giovanna I informava papa Clemente VI dell'avvenuta traslazione, la regina affermava che il corpo di Sancia era stato deposto "in monumento marmoreo [...] congrua structura ante tempus exciso" (cfr. Aceto, *Un'opera ritrovata* cit., p. 28).

22) *Ibidem*, p. 33. L'atto d'immatricolazione all'Arte dei Maestri di pietra e legname, sottoscritto da Giovanni Bertini il 26 novembre 1351, è stato rintracciato da Giulietta Chelazzi Dini presso l'Archivio di Stato di Firenze (Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni* cit., pp. 20, 128). Nello stesso Archivio, sotto la data 10 giugno 1357, risulta l'iscrizione alla medesima corporazione di un "Pacinius mag(ist)ri Bertini", che la studiosa identifica in Pacio, ma che più verosimilmente è da riferirsi al figlio di uno dei due fratelli Bertini, scultore non altrimenti noto.

23) Cfr. Aceto, *Un'opera ritrovata* cit., p. 33.

24) Camera, *Annali* cit., p. 318.

25) I fascicoli della Cancelleria Angioina consultati da Matteo Camera erano così indicati: "Quaternus rationis presentatus per notarium Martucium Siricum actorum notarium Iudicum appellationum M(ag)nae Curiae receptorem et expensorem pecuniae pro constructione Monasterii [...] in monte S. Erasmi prope Neap(oli) [...] in anno 1325 ex fascicolo 66, a fol. 1 usque ad fol. 36 - Item Computum expensarum pro constructione monasterii S. Martini supra montem S. Erasmi per Martucium Siricum expensorem pecuniae [...] in anno 1336 in regio Archivio, fascicolo 27 a fol. 38 usque ad fol. 82" (Camera, *Annali* cit., p. 318, nota 2). Si trattava di due dei quaderni contabili compilati dal notaio Martuccio Serico con cadenza semestrale secondo le norme fissate nell'atto di Carlo di Calabria del 1325, registrato per esteso da N.F. Faraglia, *Le memorie degli artisti napoletani pubblicate da Bernardo De Dominicis. I*, in 'Archivio storico per le Province Napoletane', VII, 1882, pp. 343-345, nota 4. Alle caratteristiche di questa documentazione fa riferimento anche la *Liquidatio expensarum in construenda Cartusia S. Martini supra Neapolim*, autorizzata dalla regina Giovanna I nel 1343 (cfr. B. Tromby, *Storia critico-cronologica diplomatica del patriarca p. Brunone e del suo Ordine Cartusiano*, Napoli 1773-1779, VI, *Appendice*, pp. 146-148).

26) Camera, *Annali* cit., p. 318. Il documento è stato ripubblicato di recente da Enderlein, *Die Grablegen des Hauses Ajou* cit., p. 173, nota 34, che dà per scontata la sua datazione al 1336.

27) Camera, *Annali* cit., p. 317. Cfr. A. Venditti, *Urbanistica e architettura angioina*, in *Storia di Napoli*, III, Napoli 1969, pp. 786-790; R. Causa, *L'arte nella certosa di San Martino a Napoli*, Napoli 1973, pp. 15-24 (entrambi datano al 1325 il documento riguardante Pacio).

28) Cfr. R. Tufari, *La certosa di San Martino in Napoli*, Napoli 1854, pp. 3-7, 117-135, note 1-17.

29) Cfr. Venditti, *Urbanistica* cit., p. 790.

30) Ne dà notizia il documento del 1337 pubblicato da Tromby, *Storia critico-cronologica* cit., VI, p. 187, nota 10.

31) Cfr. Causa, *L'arte nella certosa* cit., pp. 34-35.

32) R. Causa, *Giovan Francesco d'Arezzo e Prospero maestri di commesso e prospettiva. Le tarsie del coro dei conversi nella certosa di S. Martino*, in 'Napoli Nobilissima', s. III, I, 1961, pp. 123-134, in part. p. 132. Gli stalli furono sostituiti da quelli realizzati da Orazio de Orio e Giovanni Mazzuoli intorno al 1630.

33) Un terzo capitolo, delle stesse dimensioni di quelli esposti nel Museo ma rilavorato all'interno, si trova reimpiegato nella muratura dell'attuale Chiostro dei Procuratori sul lato di accesso al corridoio che conduce al chiostro maggiore.

34) Nei documenti relativi all'intervento di Giovanni Antonio Dosio il Chiostro dei Procuratori è indicato col termine "chiostrino" (cfr. Causa, *L'arte nella certosa* cit., p. 34). La sua posizione in contiguità col refettorio si adatta alla funzione di chiostro minore in analogia con altre certose, soprattutto con quella di San Giacomo a Capri, eretta sul modello della certosa napoletana (cfr. R. Di Stefano, *La certosa di San Giacomo a Capri*, Napoli 1982, pp. 76-77).

35) V. Spinazzola, *La Certosa di S. Martino*, in 'Napoli Nobilissima', XI, 1902, p. 100. Venditti, *Urbanistica* cit., p. 789, osserva che le ridotte dimensioni della colonnina superstite (altezza 142 cm, circonferenza 52 cm) fanno piuttosto pensare all'elemento di sostegno di una bifora. Più prudente Causa, *L'arte nella certosa* cit., p. 24, per il quale "sarebbe impresa disperata indovinarne il primitivo impiego". Nel Museo dell'Opera di San Martino si conserva un moncone di colonna, contrassegnato dall'indicazione "Bottega di Pacio", corrispondente per stile e dimensioni a quella del cimterio dei certosini.

36) Cfr. nota 1. Il 'San Giovanni' misura 134 cm in altezza e presenta una larghezza oscillante tra 28 e 35 cm. Danneggiata nel corso del bombardamento del 1943, l'opera è stata restaurata per la mostra del 1950 (cfr. Causa, *Precisazioni* cit., p. 95). La figura è intagliata in un tronco scavato sul retro, al quale sono agganciate distinte porzioni di legno, fissate al blocco principale mediante chiodi e incamottatura. L'assemblaggio ha interessato soprattutto il fianco destro della scultura, ma non è da escludere che anche altre parti, come il braccio sinistro, siano state intagliate separatamente. Porzioni aggiunte sono certamente il braccio destro, di cui sopravvive solo la manica della veste, e un drappo del mantello sullo stesso lato, che era probabilmente completato da una terza porzione aggiunta come suggeriscono i quattro chiodi visibili al di sotto della manica. In seguito alla caduta di gran parte del rivestimento pittorico sono venute alla luce numerose telette, adoperate per occultare i punti di giuntura e come supporto per la dipintura. Pochi brani di decorazione policroma sopravvivono sul mantello di colore rosso e sulla tunica verde scuro. Frammenti di incarnato livido sono visibili sul volto, sul collo e sulle dita del piede sinistro. Il manufatto, gravemente danneggiato dall'azione dei tarli, presenta tracce di bruciatura e numerose fenditure.

37) Prima del bombardamento del 1943 il 'San Giovanni' era esposto nella Biblioteca del Convento di Santa Chiara, come informa T.M. Gallino, *Le chiese francescane alla mostra della scultura lignea*, in 'Napoli. Rivista municipale', maggio-giugno 1951, p. 24. Lo studioso segnalava inoltre che "in altra parte del Monastero si conservava intatta la figura della Madonna dolente, che poteva essere compagna di questo S. Giovanni; ma di essa è andata perduta la traccia". Alabiso, in *Il Monastero di Santa Chiara* cit., p. 114, ipotizza che la figura fosse esposta a corredo di un affresco con il 'Crocifisso'.

38) Causa, *Precisazioni* cit., p. 91. Per la mostra del 1950 l'opera fu sottoposta a restauro. Un ulteriore intervento di pulitura e consolidazione è documentato nel 1983, ma non si è ancora provveduto a dotare di un adeguato sostegno la scultura, attualmente collocata in deposito.

39) Da alcune foto non numerate dell'Archivio fotografico dell'attuale Soprintendenza Speciale per il Polo Museale di Napoli (Castel Sant'Elmo) risulta che la 'Madonna', in deposito presso il Museo Campano dal 1972, era collocata in uno spazio esterno alla chiesa dell'Annunciata, già

privata delle mani e ricoperta di uno spesso strato di stucco, rimosso nel corso di un restauro, di cui esiste un'esigua documentazione fotografica presso il medesimo archivio. Non è da escludere che i due esemplari siano stati separati prima dell'evento bellico, se non altro perché la 'Vergine', a differenza del 'Redentore', non ha subito alcun tipo di danno.

40) La 'Vergine', esattamente come il 'Redentore' di San Martino, misura 75 cm in altezza e 25 cm in larghezza.

41) La perdita dell'avambraccio destro sia nel 'Cristo' che nella 'Vergine' ha riportato alla vista i vani di alloggio dei perni. La caduta di gran parte del rivestimento pittorico nel primo ha evidenziato l'impiego delle telette che occultavano i punti di giuntura. La porzione di legno agganciata ad incastro alla spalla sinistra del 'Redentore' sembra rimontata in posizione capovolta, forse nel corso di un restauro antico; il perno metallico visibile alla base doveva essere destinato a fissare la statua ad un sostegno.

42) Sulla 'Madonna' degli Alemanno, attualmente esposta nel capellone di testata della navata destra della Cattedrale di Capua, cfr. E. Fadda, *La Madonna della Purità di Capua*, Capua 2001, con bibliografia. In attesa che un prossimo, auspicabile intervento di restauro chiarisca le caratteristiche tecniche dell'intervento finalizzato all'aggiornamento 'tardo-gotico' della 'Madonnina' di Pacio, si può osservare che sia la pastiglia sull'orlo del mantello, sia la fodera soppannata di vaio, riproducono motivi decorativi ancora trecenteschi. Questa parte della decorazione è dunque da considerarsi originale o rifatta secondo il disegno primitivo. Un'analoga ipotesi si può formulare per il 'Cristo', nel quale è da segnalare il singolare trattamento della barba, ottenuto attraverso incisioni praticate direttamente nello strato preparatorio (fig. 13). Per questo dettaglio il 'Redentore' è accostabile ad un'opera sicura di Pacio, l' 'Apostolo' erratico (fig. 14) oggi nel Museo dell'Opera di Santa Chiara (cfr. *infra*, nota 46), in cui lo scultore ottiene nel marmo lo stesso effetto di modulazione 'pittorica' della superficie, raggiunto nel legno mediante il particolare espediente tecnico.

43) Cfr. Causa, *Precisazioni* cit., p. 91; Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni* cit., p. 63.

44) *Ibidem*, p. 28. Della 'Vergine' in marmo, di cui esiste una riproduzione fotografica (cfr. *ivi*, fig. 33), si conserva solo il frammento del volto, attualmente esposto nel Museo dell'Opera di Santa Chiara (cfr. Alabiso, *Il Monastero di Santa Chiara* cit., p. 104). L'accento vagamente 'francesizzante' della 'Madonna' di Santa Chiara, riscontrabile anche nella 'Vergine' lignea forse in seguito all'adozione di un modello d'Olttralpe (cfr. *infra*), potrebbe spiegare l'attribuzione ad uno scultore transalpino formulata da Bertaux, *Magistri Johannes et Pacius* cit., p. 137.

45) Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni* cit., p. 63.

46) Rintracciato da Bertaux (*Santa Chiara de Naples* cit., p. 194) nel parlatorio delle monache di Santa Chiara insieme ad un 'San Bartolomeo' della stessa mano, purtroppo disperso, l' 'Apostolo' è attualmente esposto nell'attiguo Museo dell'Opera (cfr. Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni* cit., pp. 63-70, con bibliografia). Su indicazione di P. Benedetto Spila, l'architetto Ettore Bernich ritenne che le due statue rese note da Bertaux provenissero dall'altare maggiore trecentesco, parzialmente preservato nel Settecento ed occultato all'interno di quello barocco (cfr. B. Spila da Subiaco, *Un monumento di Sancia in Napoli*, Napoli 1901, pp. 83-84). L'opinione trovava conferma nelle dimensioni dei due esemplari, che si adattano perfettamente ad essere posizionate entro le archeggiature dell'altare antico. Nel nuovo allestimento della tribuna di Santa Chiara, curato al principio del Novecento al fine di consentire una migliore visione del mausoleo di Roberto (cfr. G.

Gradara, *Isolamento del sepolcro di re Roberto d'Angiò, scoperta di affreschi e restauri nella chiesa di Santa Chiara di Napoli*, in 'Bollettino d'Arte', XI, 1917, pp. 97-104), i due 'Apostoli' furono collocati all'interno dell'altare insieme a tre più goffe figure di un 'Papa' e due 'Santi', uno dei quali rinvenuto *in situ*. Caratterizzate da volti, mani e piedi sproporzionati, le altre tre figure superstiti, oggi nel Museo dell'Opera, difficilmente possono ascrivere ai Bertini o a loro collaboratori, ma ben si accordano con l'inconsueta *verve* decorativa delle parti architettoniche dell'altare, costituito da 44 colonnine polistile, ciascuna intagliata secondo un diverso motivo floreale, con capitelli ed archivolti scolpiti con mascheroni, figure d'animali e protomi umane. Non è mai stato approfondito il legame, già intravisto da De Rinaldis (*Santa Chiara* cit., p. 200), tra l'altare duecentesco della Basilica inferiore di San Francesco ad Assisi e quello di Santa Chiara che, se si prescinde dal ricco apparato decorativo, ne riproduce la struttura, comune anche ad altre chiese francescane come osservato di recente da E. Neri Lusanna, *La scultura in San Francesco*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, *Testi-Saggi*, pp. 215-216: agli episodi segnalati dalla studiosa, oltre all'altare di Santa Chiara, si può aggiungere quello più tardo di San Francesco a Terni, del tutto simile nella decorazione a quello napoletano. Sul ripristino post-bellico dell'antica mensa trecentesca – apprezzata tra Cinque e Seicento da Giovanni Antonio Summonte, Francesco Gonzaga e Pompeo Sarnelli e riprodotta in una medaglia commemorativa del Cinquecento, oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli – cfr. Dell'Aja, *Il restauro* cit., pp. 155-164.

47) Aceto, *Un'opera 'ritrovata'* cit., p. 33; *supra*.

48) Cfr. D. Gaborit-Chopin, in *Musée du Louvre. Ivoires médiévaux, V<sup>e</sup> - XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 2003, pp. 288-292. È probabile che, come nell'avorio del Louvre, anche nell'Incoronazione di Pacio la 'Madonna' fosse presentata in posizione leggermente inclinata rispetto al 'Cristo'.

49) Sui due cicli di Strasburgo e Digione, quest'ultimo distrutto nel Settecento ma ben documentato da disegni, cfr. W. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich*, München 1970, pp. 124-126. Ancora in Francia è da segnalare la miniatura nel Salterio di Bonmont, attualmente alla Bibliothèque Municipale di Besançon (cfr. Ph. Verdier, *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Paris-Montreal 1980, pp. 101-102). Altri esempi in cui Maria è riprodotta alla sinistra di Cristo sono lo smalto duecentesco con l'Incoronazione della Vergine, oggi allo Schnütgen Museum di Colonia (ivi, p. 18), e la più tarda chiave di volta dell'abside della chiesa catalana di Santa Maria del Mar a Barcellona, databile nella prima metà del Trecento.

50) La tradizionale iconografia duecentesca dell'Incoronazione della Vergine – quella con Cristo e la Madonna in *Synthronon*, cioè assisi sul medesimo trono – sembra sopravvivere senza significative variazioni fino alla seconda metà del Trecento. Verso la fine del secolo e nel primo Quattrocento si registrano sempre più di frequenti innovazioni allo schema canonico, soprattutto per quanto attiene alla scelta e alla disposizione dei personaggi come nel caso della cosiddetta 'Incoronazione trinitaria della Vergine', attestato in Veneto e nell'arco alpino, e analizzato da Ph. Verdier, *Une iconographie originale de couronnement de la Vierge par la Trinité dans l'art du nord de l'Italie vers la fin du XIV siècle et au XV siècle*, in 'Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Age', 103, 1991, pp. 399-419. Tra i numerosi episodi segnalati dallo studioso, non tutti invero dipendenti dallo stesso modello, vanno qui ricordati l'affresco di Martino in Santa Eufemia a Verona (ivi, pp. 402-403) e il gruppo ligneo pro-

veniente dalla chiesa domenicana di Leoben nella Stiria, oggi ai Cloisters di New York (ivi, pp. 409-410), nei quali la Vergine è collocata alla sinistra di Cristo. Nel primo, vera e propria scenografia da incoronazione 'cortese', la Madonna non figura propriamente alla sinistra di Cristo, bensì ai suoi piedi, pur occupando una posizione insolita alla destra dell'osservatore. Su questo modello, che ha origine proprio a Verona nell'ultimo quarto del Trecento, sulla sua diffusione e sul particolare significato iconologico cfr. I. Flor, *La rappresentazione dell'Incoronazione della Vergine Maria e l'iconografia di "tipo veronese"*, in 'Arte Cristiana', LXXXVII, 1999, pp. 17-32, che segnala altri casi in cui la Vergine, posizionata a livello inferiore rispetto al Figlio, figura sia alla destra dell'osservatore sia, più comunemente, alla sua sinistra, come nell'Incoronazione lignea realizzata intorno al 1424 dallo scultore tedesco Hans von Judenburg per il più vasto altare maggiore del Duomo di Bolzano (su quest'opera, oggi scomposta e divisa tra vari musei, cfr. da ultimo L. Andergassen, *Le componenti internazionali del gotico tirolese*, in *Il gotico nelle Alpi*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio 2002), a cura di E. Castelnuovo e F. de Gramatica, Trento 2002, pp. 367-381, in part. pp. 372-373). Nel gruppo ligneo di provenienza stiriana, invece, Cristo e la Vergine sono seduti sullo stesso trono e accolti tra le braccia di Dio Padre come in un 'Matrimonio mistico', titolo con cui l'opera è infatti esposta nel museo di New York. In questo caso è la posizione dell'Eterno ad imporre la gerarchia, col Figlio seduto alla destra del Padre e la Madre collocata, di conseguenza, alla sua sinistra. Un'ulteriore variante di tono 'cortese' è quella registrata nella tomba Caldora della Badia morronese di Sulmona firmata da un "Gualtieri de Alemannia", di recente identificato in Walter da Monaco, scultore attivo nel cantiere del Duomo di Milano (cfr. L. Cavazzini, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004, pp. 49-53). Anche qui la Vergine figura in posizione insolita alla destra dell'osservatore ma Cristo è rappresentato di profilo, con la Madre che si volge a cercarne lo sguardo. Nella tomba di Ludovico Camponeschi a L'Aquila, stilisticamente dipendente da quella di Walter (ivi, p. 49), i due personaggi sono invece rappresentati frontalmente e allo stesso livello, con la Vergine seduta alla sinistra del Figlio allo stesso modo del polittico siciliano attribuito al cosiddetto 'Maestro delle Coronazioni', oggi al Museo Diocesano di Palermo (su questo pittore cfr. F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, II, *Il Sud angioino e aragonese*, Roma 1998, pp. 225-226). In questi tre ultimi episodi è importante rilevare che la scena si svolge al di sotto di una tendina aperta dagli angeli, secondo uno schema noto a Napoli nell'iconografia funeraria ed impiegato nelle rappresentazioni della 'Madonna col Bambino'. Tale modello, infatti, ha probabilmente un'origine bertiniana, come mi suggerisce Francesco Aceto.

51) L'anomala posizione della Madonna nell'Incoronazione della tomba Caldora (cfr. *supra*, nota 50) è stata spiegata da Valentino Pace con l'esigenza di collocare la 'Vergine' in corrispondenza della committente in preghiera, la quale reca un cartiglio con la scritta "AVE GRATIA PLENA", che sembra autorizzare una simile interpretazione (cfr. V. Pace, *Il sepolcro Caldora* cit., pp. 415-416).