

ISTITUTO STORICO ITALIANO PER IL MEDIO EVO

NUOVI STUDI STORICI – 119

LA CORONA D'ARAGONA E L'ITALIA

Atti del XX Congresso di Storia della Corona d'Aragona
Roma-Napoli, 4-8 ottobre 2017

a cura di

G. D'AGOSTINO – S. FODALE – M. MIGLIO – A.M. OLIVA

D. PASSERINI – F. SENATORE

Volume II/1



ROMA

NELLA SEDE DELL'ISTITUTO

PALAZZO BORROMINI

2020

Nuovi Studi Storici
collana diretta da
Massimo Miglio

Publicato con il contributo della Società Napoletana di Storia Patria (Napoli); del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Federico II di Napoli (fondi dipartimentali 70% 2017, ricerca su *Linguaggi artistici, tradizioni discorsive e "scritture del potere" nel Regno tra Medioevo e prima età moderna*, diretta da Francesco Montuori; 70% 2019, ricerca su *Testi e scritture nelle città del Regno: forme, strutture e lessico*, diretta da Chiara de Caprio) e del Ministero dell'Università (erogato attraverso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Federico II nell'ambito del PRIN 2015 su *La signoria rurale nel XIV-XV secolo: per ripensare l'Italia tardomedievale*, unità di Napoli diretta da Francesco Senatore).

Coordinatore scientifico: Isa Lori Sanfilippo
Redattore capo: Salvatore Sansone

ISSN 1593 - 5779
ISBN 978-88-31445-06-1

FRANCESCO CAGLIOTI

IN MORTE DEI RE ARAGONESI:
GENESI, CONTESTO E DESTINO DEL *SEPOLCRO*
DI GUIDO MAZZONI IN MONTEOLIVETO A NAPOLI*

Il *Compianto sul Cristo morto* di Guido Mazzoni in Santa Maria di Monteoliveto a Napoli (fig. 1) è un capolavoro oggi assai più famoso di quanto non sia realmente noto. Se percorriamo la copiosa letteratura moderna che lo riguarda in varie forme (manuali di storia dell'arte e della scultura, monografie su Mazzoni e su Santa Maria di Monteoliveto, articoli accademici, guide turistiche), scopriamo di poter ancorare la sua storia a quattro soli dati essenziali e sicuri: il suo autore; il suo committente, Alfonso d'Aragona duca di Calabria; la sua destinazione originaria alla chiesa stessa dei benedettini bianchi di Napoli; e, infine, l'epoca di realizzazione, ovvero gli anni 1489-92, prossimi, ormai, a quel drammatico passaggio del 1494-95 che Alfonso affrontò come unico suo anno da re e come ultimo della sua esistenza. Non c'è invece alcuna certezza, e dilaga semmai un autentico caos, su quale vano o cappella dell'edificio olivetano accogliesse in antico queste figure in terracotta a grandezza naturale, che durante l'Ottocento hanno sfortunatamente perso per sempre la loro policromia d'origine; su quante esse fossero esattamente nel numero (le otto dei nostri giorni, o di più?); su quale allestimento le tenesse unite in un gruppo; e su quanti e quali personaggi della corte aragonese di Napoli, coevi ad Alfonso e a Mazzoni, vi partecipassero sotto forma di cripto-ritratti.

Se rilancio adesso, tutt'insieme, tali quesiti, assai più interconnessi di quel che appare di primo acchito, è perché ho fiducia di riuscire a dare delle risposte sia nuove che definitive a una buona parte di essi, indirizzando i rimanenti verso soluzioni alquanto verosimili, e non meno

* Questo testo, scritto per gli atti, segue da presso la concatenazione argomentativa presentata a braccio il 6 ottobre 2017, durante il convegno della Corona aragonese. Esso è peraltro la versione molto abbreviata, con dettato del tutto differente, e senza note, di un saggio realizzato nel 2016 e in attesa di stampa nell'ambito di una pubblicazione più ampia sulla chiesa di Monteoliveto.

nuove. E se intervengo nell'occasione congressuale odierna, è perché dalle verifiche radicali sul *Compianto* deriva una reinterpretazione che accresce in misura assai sensibile il peso avuto dalla committenza principesca nella genesi, nell'aspetto e nel destino dell'opera, vero e proprio sacrario delle memorie degli Aragonesi di Napoli nei due secoli del Vicereame spagnolo, con un'autorevolezza tale da imporsi forse sullo stesso Arco di Alfonso il Magnanimo in Castel Nuovo e sulle casse lignee con le spoglie dei reali in San Domenico Maggiore. Fa tutt'uno con queste conclusioni una rilettura della strategia che il Duca di Calabria dispiegò sul fronte della celebrazione funeraria e della rappresentazione di sé stesso e della propria stirpe. E vi s'innesta anche una discreta revisione delle nozioni correnti sulle fattezze e sull'iconografia di Ferrante I e del suo primogenito e successore.

Le indagini di cui riassumo qui i risultati – rinviando a un'altra sede una presentazione più ampia e documentata – si sono fondate su un dialogo fitto tra immagini e testi, com'è per qualunque vero monumento, e sono avanzate lungo tre direttrici. Una è quella della topografia storica della chiesa di Monteoliveto, sulla cui confusione ha gravato troppo a lungo, per tutto il Novecento, lo sconvolgimento causato dalle ripetute riforme architettoniche, e da vari rimaneggiamenti minori, cui l'edificio è andato incontro tra il Rinascimento e le soppressioni d'inizio Ottocento. Un'altra è quella del genere tardomedievale dei *Compianti* fittili e lignei, e dell'apporto cospicuo che vi diede il modenese Mazzoni (1450 c. - 1518) – pur nella sola terracotta – prima di scendere a Napoli dall'area padana d'origine (1489): l'eccentricità geografica del caso di Monteoliveto rispetto alle rotte usuali di quella tradizione – nord-italiane e medio-europee – ha infatti fuorviato verso uno sterile scollamento metodologico sia gli studiosi meridionali, abituatisi nel tempo a prescindere dalla comparazione – invece cruciale – con gli altri *Compianti* perlomeno al di qua delle Alpi, sia gli studiosi del genere e di Mazzoni, tutti settentrionali o stranieri, e pronti infine, per Napoli, ad accogliere troppo corrvamente quanto si trova, tra errori e silenzi, nella letteratura locale recente. Una terza e ultima direttrice è quella delle numerose e costanti attenzioni erudite che il *Compianto* di Monteoliveto ha riscosso dal primo Cinquecento in avanti, accumulando una buona messe di testimonianze e notizie per mano di cronisti, storici, biografi di monarchi e d'artisti, periegeti, memorialisti di viaggio; poiché ciascuno di essi ha toccato, secondo i propri interessi e gusti personali, e nel solco del genere letterario di appartenenza, un solo aspetto del *Compianto* anziché darne una descrizione compiuta, ogni

approccio parziale o casuale a un simile *corpus*, così com'è proprio della bibliografia specialistica ancora oggi, produce la sensazione di una molteplicità frastornante e senza rimedio, quasi che ciascuno scrittore si sia riferito, per esperienza autoptica oppure mediata da un altro testo, a un *Compianto* diverso, o – è lo stesso – quasi che troppi autori abbiano mescolato allegramente realtà e finzione; e invece, se tali passi vengono sottoposti a uno scrutinio sistematico, e calati ciascuno nel suo preciso momento della vicenda topografica di Monteoliveto, essi divengono quasi tutti chiari e coerenti, particolarmente per i secoli più alti, e si rivelano, nel complesso, la principale fonte secondaria per il *Compianto* dopo i mandati di pagamento ordinati in origine dalla Tesoreria regia, pubblicati a brani negli studi tra tardo Ottocento e primo Novecento, e inceneriti nel 1943.

Prima di procedere nella mia esposizione, è opportuna una puntualizzazione di terminologia storica, che spiega anche il titolo adottato per il mio contributo: alle definizioni di *Compianto*, *Lamentazione*, *Mortorio*, *Pietà*, abitualmente adoperate dai moderni studi di storia dell'arte per questo genere di gruppi plastici o scultorei, antepongo senz'altro quella di *Sepolcro*, di gran lunga prevalente nelle carte d'archivio e nelle voci letterarie più prossime ai tempi delle opere. E non si tratta di un vezzo filologico fine a sé stesso, ma di una scelta che mira a recuperare fin da subito, tanto per gli insiemi figurativi quanto per le camere che li accoglievano in origine, un riferimento al Santo Sepolcro di Gerusalemme e a quella che sarebbe diventata infine la quattordicesima e ultima stazione della *Via Crucis*. Ma su questo punto, che si connette direttamente al culto e alla liturgia, e, insieme, ai progetti funerari degli Aragonesi, converrà arrivare per gradi, e quasi alla fine del discorso.

Comincio dunque dalla collocazione originaria del *Sepolcro*, che è ormai la questione più agevole da reimpostare, oggi che disponiamo dei tanti e decisivi chiarimenti topografici su Monteoliveto operati da Michela Tarallo entro una tesi di dottorato federiciana (2014) da me voluta proprio per superare il quadro assai opaco cui ho alluso prima, e poi da me seguita in ogni passaggio e approvata in tutte le sue conclusioni. La chiesa che fu già dei monaci bianchi è attualmente una tra le meglio custodite e visitabili di Napoli, e si presenta ai nostri occhi, soprattutto dopo che gli estremi restauri postbellici le hanno procurato un grande soffitto ligneo a cassettoni sopra la navata unica, con un'apparenza di ordine che farebbe e ha fatto pensare a una situazione sostanzialmente immutata dal Rinascimento fino ai nostri giorni. E invece la *facies* odierna del tempio (fig. 3) è quella raggiunta solo dopo le

soppressioni prototocentesche e l'arrivo della confraternita di Sant'Anna dei Lombardi in luogo degli olivetani (sicché il titolo confraternale, con cui l'edificio è adesso meglio noto, si rivela giustificato due volte): ma è comunque possibile risalire sino all'inizio del Settecento per trovare una ripartizione interna degli spazi analoga a quella presente. Prima di allora, Monteoliveto aveva conosciuto almeno tre fasi architettoniche assai diverse, ampiamente snaturate se non completamente cancellate dagli eventi edilizi successivi, e tuttavia significative per la storia del *Sepolcro*.

La prima chiesa, innalzata nel secondo decennio del Quattrocento per volontà di Gurrello Origlia, logoteta e protonotario del Regno angioino-durazzesco, quando l'area di fondazione restava ancora fuori della cinta muraria cittadina, doveva esibire un'aula unica scandita in campate a crociera ogivale, che ci si può sforzare di restituire mentalmente guardando alla struttura originaria, ben preservata, del Refettorio monastico poi dipinto da Giorgio Vasari (1544-45), e convertito in nuova Sagrestia nel 1688. La seconda chiesa si lega intimamente al Duca di Calabria, riconosciuto in perpetuo dai monaci di Monteoliveto come loro secondo fondatore, e agli anni maturi del governo di Ferrante I, quando era ormai assodato che gli Origlia, caduti in disgrazia fin dal tempo di Giovanna II, non avrebbero mai più potuto giocare, neppure in minima parte, il ruolo patronale sognato da Gurrello. Non abbiamo prova concreta di quali lavori fossero stati lasciati incompiuti dagli Origlia prima che sotto Alfonso si arrivasse quasi all'estensione attuale del perimetro consacrato, né rimane evidenza immediata dello stile costruttivo impiegato dagli architetti dell'erede al trono: ma le due celebri cappelle superstiti dei Piccolomini d'Aragona duchi d'Amalfi e di Marino Correale conte di Terranova, parti integranti di una campagna che condusse Monteoliveto a diventare presto uno stabilimento pio tra i più amati dalla corte e dall'aristocrazia del Regno, aprono uno squarcio eclatante su quella che fu la stagione aurea del monastero e della sua chiesa. Al più tardi con Alfonso, se non già prima, il santuario assunse due caratteristiche strutturali variamente peculiari, che ne avrebbero segnato nel profondo la storia successiva: la divisione della navata unica, per via d'un tramezzo, in uno spazio antistante per il popolo e uno posteriore per il coro monastico, aperto a U verso il presbiterio; e la presenza di due originalissimi «corridoi» dietro l'intera estensione dei muri che serravano senza pause i fianchi della nave. Era così permesso ai fedeli autorizzati, e specialmente ai titolari dei numerosi patronati gentilizi, di approssimarsi al presbiterio senza disturbare in alcun modo il coro: entrando in quelle corsie dai sue sacelli contigui a quelli Picco-

lomini e Correale, e attraversandole sino alla fine, i devoti sfilavano tra altari e cappelle particolari al loro interno.

Un primo, pesante intervento sulla chiesa aragonese, tale da configurare in sostanza una terza chiesa, si ebbe nel 1568, con la rimozione del tramezzo, il trasferimento del coro monastico nella tribuna alle spalle dell'altar maggiore, e il popolamento della navata con nuovi altari e sepolcri privati. Ma la vera rivoluzione giunse nel 1684-85, quando, sotto l'abate Silvestro Chiocca, i «corridoi» furono del tutto aboliti e sostituiti con tre cappelle per parte, aperte direttamente nella navata, mentre il sommovimento delle fondazioni private dell'intero piedicroce, avviato nel 1568, riprendeva con maggior dinamismo e larghezza, e produceva da una parte l'uscita di scena di molte sculture e pitture, spesso con perdite irreparabili, e dall'altra un assestamento pressoché definitivo di quelle superstiti, la maggioranza delle quali si rinviene oggi a Monteoliveto in luoghi e montaggi affatto diversi da quelli originari. Il racconto principale di tale drastica svolta è nelle *Nottie* di Napoli del canonico Carlo Celano (1692), il quale non solo fu testimone dei due stati della chiesa prima e dopo la riforma ultima (il "terzo" e il "quarto"), ma si trovò a stendere e a far stampare la sua insuperata guida cittadina proprio a cavallo di quegli avvenimenti.

Fu allora che il *Sepolcro* di Mazzoni abbandonò per sempre, dopo quasi due secoli ininterrotti, il proprio ambiente originario, che era *in cornu Evangelii* presso la tribuna, ed era noto *ab antiquo* come Cappella Origlia perché i primi fondatori del monastero vi avevano disposto i loro avelli, e nel Quattrocento vi erano stati accolti almeno in piccola parte. Quando Alfonso d'Aragona era subentrato loro a pieno titolo nelle funzioni di patrono di Monteoliveto, aveva approfittato anche di quel vano, secondo soltanto, per importanza liturgica, al presbiterio e alla tribuna: e lì il *Sepolcro* è attestato da fonti inequivocabili come la guida sacra napoletana di Pietro de Stefano (stampata nel 1560) o un documento notarile del 1581 rinvenuto da Michela Tarallo. Non è chiaro se, quando il gruppo fittile fu rimosso la prima volta, e trasferito nella Cappella Correale, cioè al capo opposto del piedicroce, come documenta subito il manoscritto dell'*Aggiunta alla Napoli sacra* di Carlo de Lellis (*ante* 1689), i monaci intendessero tale sistemazione per definitiva. Sta di fatto che, man mano che il cantiere dell'abate Chiocca progrediva e si estendeva a tutto lo spazio consacrato, fu necessario traslare il *Sepolcro* altre due volte: dapprima più vicino alla Cappella Origlia, cioè nella Cappella Tolosa, ove è segnalato da guide a stampa come la *princeps* di Domenico Antonio Parrino (1700); e poi nella sede odierna,

cioè il vano al di là della Cappella Lannoy, dal quale non si è mai più mosso negli ultimi tre secoli all'incirca (il termine *ante quem* per la destinazione finale è nella seconda edizione del Celano, 1724-25). Ciascuna delle collocazioni tarde, prima o poi intercettate dai lettori moderni, è stata talvolta creduta quella d'origine. E ha avuto maggior fortuna proprio l'ultima, quantunque essa trovi accoglienza in un ambiente che all'epoca di Alfonso cadeva ben al di fuori del perimetro della chiesa (la Cappella Lannoy era infatti la Sala Capitolare), e che anzi si tradisce, nella copertura a cupola ellittica, come il più recente in assoluto che sia stato aggiunto all'edificio rinascimentale riformato: un'aggiunta connessa ai lavori medesimi dell'abate Chiocca, ma forse posteriore perfino a essi, e magari appositamente pensata come ricovero stabile del *Sepolcro*.

L'equivoco su questa struttura tardobarocca è sorto perché nella guida distica e poi nella storiografia architettonica degli ultimi tre secoli essa passa per essere sempre di patronato Origlia: e qui, invertendo causa ed effetto, non è stato compreso che un simile dato del tutto anacronistico si è sviluppato a sua volta proprio perché il *Sepolcro* proveniva dall'unica vera Cappella Origlia, nella quale era stato costantemente venerato per i primi due secoli della propria storia. Tale conclusione, già compresa da Michela Tarallo, si può meglio giustificare e confermare seguendo passo passo la facile genesi dell'errore negli anni in cui il *Sepolcro* vagava di cappella in cappella, e mandava così in crisi le guide di Napoli, che proprio allora erano al culmine produttivo della loro parabola editoriale antica. Officina vera e propria dell'errore fu la guida più consultata tra tutte, quella dell'abate Pompeo Sarnelli, che fin dalla *princeps* del 1685 venne a trovarsi nella necessità di registrare in qualche modo, e all'ultimo momento, l'arrivo del *Sepolcro* nella Cappella Correale: mentre il testo, evidentemente già composto, non fu adeguato alla novità, l'illustrazione fuori testo della Cappella Correale (fig. 4) esibisce il *Sepolcro* all'interno del vano, ribattezzandolo significativamente come «Cappella Origlia» (il titolo, dunque, aveva cominciato a viaggiare anch'esso). Nelle numerose riedizioni successive, per economia di mezzi il testo rimase sostanzialmente invariato, anche perché il caso volle presto, cioè dopo la collocazione ultima del *Sepolcro*, che il giro delle cappelle da parte di Sarnelli, compiuto con criterio antiorario e selettivo, finisse per incontrare il gruppo fittile all'interno dello stesso capoverso in cui esso si era offerto nella sede primitiva. Al contrario, l'incisione della Cappella Correale, sottoposta a parziale rasatura (com'era abitudine per queste tavole che da tiratura a tiratura cambiavano dediche e riferimenti numerici di pagina), perse prudentemente la didascalia

«Cappella Origlia» per acquisire in forma fissa, senza più rischi, quella di «Sepolcro in Monteoliveto».

Vengo adesso alle due questioni – quasi una sola, come vedremo – del numero delle figure che componevano il *Sepolcro* in antico e dei ritratti di personaggi contemporanei al Mazzoni che vi si celavano. La testimonianza forse più completa, autorevole e fortunata a tale proposito è quella di Cesare d'Engenio Caracciolo nella sua *Napoli sacra* del 1623 (ristampata con lievi modifiche nel 1624). E converrà riportarla in esteso, per rimarcare da una parte come da essa siano scaturite tutte le maggiori difficoltà moderne nel trattare il doppio problema appena enunciato, e per provare dall'altra che essa ha, nondimeno, una sua piena attendibilità:

Nella Cappella della famiglia Origlia si veggono infinite figure tonde di terracotta, colorite con grandissima vivacità, una de' quali è l'immagine di Nicodemo, vero ritratto di Gioviano Pontano, l'altra di Gioseffo, ritratto di Giacomo Sanazaro, l'altre due li veri ritratti d'Alfonso II e Ferrante il figliuolo, re di Napoli: il tutto fu fatto da Modanino da Modena, eccellentissimo scultore, il qual fiorì negli anni di Christo 1450 incirca.

L'Engenio, dunque, ammirava nel sito originario del *Sepolcro* ben quattro effigi maschili riconoscibili come del tempo di Mazzoni, malgrado che il gruppo fittile odierno, formato da otto elementi in tutto, contenga due sole presenze dalla forte connotazione ritrattistica: e mi riferisco al *Giuseppe d'Arimatea* e al *Nicodemo*, rispettivamente individuati dalla letteratura antica e moderna, con una concordia non solo eccezionale e sorprendente ma – come potrò confermare – esatta, nei personaggi inginocchiati oggi a sinistra e a destra del *Cristo* secondo il punto di vista dell'osservatore (figg. 1, 6, 5). Di fronte alle otto figure, documentate in assetto definitivo già nel 1685 dall'incisione di Sarnelli, la guidistica del Settecento e dell'Ottocento ha tuttavia ripetuto spesso, per inerzia, la notizia dei quattro ritratti storici virili, talvolta ravvisando il terzo nel *San Giovanni Evangelista*, e talaltra lasciando quasi intuire, bizarramente, che il quarto si nascondesse fra le tre *Marie*. Pur sottraendosi a quest'ultimo, ingenuo bisticcio, una parte della successiva bibliografia storico-artistica ha derivato da quella stessa tradizione seriore la tendenza ad ampliare il novero dei criptoritratti non solo in senso maschile (per cui il *San Giovanni* è stato invocato come Ferrandino), ma addirittura tra le figure femminili: sono dunque fioccate le proposte a favore di Eleonora d'Aragona duchessa di Ferrara, di Beatrice d'Aragona regina d'Ungheria, di Isabella d'Aragona duchessa di Milano, o di Isabella del Balzo

principessa d'Altamura e poi regina di Napoli. Qui sarebbe bastato un semplice confronto sistematico con i non pochi *Sepolcri* di Mazzoni sopravvissuti integralmente o parzialmente nel Norditalia (quello in Santa Maria degli Angeli a Busseto, 1476-77 circa; quello oggi in San Giovanni Battista a Modena, 1477-79; quello già in Santa Maria della Rosa e poi nel Gesù a Ferrara, entro il 1485; quello già in Sant'Antonio di Castello a Venezia, 1485-87 circa, i cui frammenti sono nei Musei Civici agli Eremitani di Padova) per verificare che il sommo coroplasta loro autore, senza mai ripetersi da un'occasione all'altra nelle pose, nei gesti e in ogni altra invenzione di dettaglio, è però rimasto sempre fedele per l'*Evangelista* e per ognuna delle *Marie* a un suo tipo ideale, di pura fantasia, oppure elaborato (non lo sapremo mai) a partire da un modello reale dei giorni dell'esordio emiliano: ciò esclude anche per il *Sepolcro* di Napoli ogni possibilità di identificazione storica all'infuori del *Giuseppe* e del *Nicodemo*. L'unica deviazione di Mazzoni da questa sua prassi merita di essere enfatizzata ai fini del nostro discorso, perché investe la memoria degli Aragonesi: e riguarda la *Maria di Cleofa* nel *Sepolcro* di Ferrara, che è la duchessa Eleonora, sorella di Alfonso di Calabria, posta accanto al suo consorte il duca Ercole I d'Este nelle vesti del *Giuseppe*; dovette infatti essere proprio lei a volere il gruppo fittile estense, come è suggerito da questa stessa eccezione iconografica, e come è ribadito da un compenso che ella accordò per il lavoro svolto alla moglie di Mazzoni, collaboratrice del marito, sotto forma di un donativo di stoffe pregiate; fu inoltre Eleonora, più che verosimilmente, a procurare all'artista, in maniera diretta, la sua occasione napoletana, raccomandandolo e inviandolo al fratello Alfonso.

Una volta fatta questa prima bonifica fisionomica, riemerge il curioso contrasto tra i quattro ritratti storici ricondotti al *Sepolcro* olivetano dall'Engenio – un autore perlopiù fededegno – e i due soli disponibili ai nostri giorni. E il contrasto si rende ancora più curioso perché, a memoria delle fonti storiche, nessuno degli altri *Sepolcri* di Mazzoni ha mai superato il limite numerico tuttora esibito di otto figure: limite che è, del resto, nettamente maggioritario nell'uso italiano, a differenza di quanto accade oltr'alpe. È a questo punto che si rivelano specialmente fruttuosi l'apporto di nuove fonti letterarie antiche, prima della rimozione del *Sepolcro* dalla cappella originaria nel 1684-85, e la loro collazione critica con l'Engenio e con altri autori ben noti da tempo, in particolare Pietro Summonte (1524) e Giorgio Vasari (1550 e 1568). Tutte insieme, tali voci ci dicono che nel Cinque e nel Seicento le otto figure del *Sepolcro* erano accompagnate da due ritratti veri e propri di

monarchi in terracotta, ciascuno a figura intera e a tutto tondo, in abito di corte, inginocchiato presso un suo pregadiò. La numerosità delle testimonianze e la loro diversità d'estrazione e di sfumature non lasciano dubbi in proposito: e si chiarisce infine come mai l'Engenio abbinasse i ritratti di Pontano e Sannazaro al *Nicodemo* e al *Giuseppe*, menzionando invece distintamente Alfonso II e Ferrandino soltanto come «veri ritratti». Emerge nondimeno da tanta varietà di autori anche una certa confusione sull'identità precisa delle due effigi di sovrani – oggi non più immediatamente verificabile a causa della loro perdita –, poiché a tratti vengono chiamati in causa al posto di Alfonso II o di Ferrandino, comunque più ricorrenti, sia Ferrante I, sia il suo ultimogenito Francesco, sia, perfino, un Carlo I (che dovrebbe essere il I di Spagna, *alias* l'imperatore Carlo V). Un primo caposaldo subito garantito è però la presenza di Alfonso di Calabria o Alfonso II, della cui immagine nel sacello olivetano l'*Historia della città e Regno di Napoli* di Giovanni Antonio Summonte, morto nel 1602, fornisce non solo una citazione ma anche una riproduzione *d'après* a mezza figura, che la mostra con tanto di cappello, catena e scettro (fig. 9).

Alcuni dei medesimi testimoni appena evocati, tra cui di nuovo Summonte (ma il primo a pronunciarsi con esplicitzza è Luigi Conzarini nel 1569), ricordano non meno utilmente che nella cappella del *Sepolcro*, durante lo stesso periodo, si trovava anche un busto bronzeo di Ferrante I, il quale si deve identificare in quello autografo dello stesso Mazzoni oggi a Capodimonte, adorno di un collare con l'ordine dell'Ermellino e di una placchetta con il patrono san Michele arcangelo appuntata al cappello (fig. 8). Questo è un dato tanto sicuro quanto decisivo. Sicuro, perché scrittori come il medesimo Summonte e prim'ancora Scipione Mazzella (1594) ci fanno riconoscere l'effigie anche attraverso le loro incisioni, e perché la sopravvivenza dell'opera sino ai nostri giorni, prima e dopo le soppressioni religiose, si può seguire lungo una trafila documentaria senza stacchi dalla chiesa di Monteoliveto fino al primo chiostro del monastero, quindi nell'ex Palazzo dei Regi Studi (poi Museo Archeologico Nazionale), e da ultimo a Capodimonte. Il dato è pure decisivo – come accennavo – perché nella bibliografia odierna resta invece aperta per il busto un'alternativa iconografica tra Ferrante I e Alfonso II, che tende per giunta a risolversi impropriamente a favore del secondo. Anche tale errore è, dopotutto, una conseguenza di quel 1684-85 in cui la cappella originaria del *Sepolcro* in Monteoliveto fu smantellata e parzialmente dispersa, sicché, quando nel 1738 il busto fece la sua ricomparsa nel primo

chiostro di Monteoliveto, ribattezzato per l'occasione come Chiostro di Re Alfonso, fu per esservi esposto proprio in memoria del monarca "rifondatore" (si veda anche la fig. 24 in questi atti).

Un ultimo elemento riconnesso alla cappella originaria del *Sepolcro* dalle fonti letterarie antiche – e non più un elemento figurativo, ma testuale – è quella lastra marmorea con una lunga epigrafe latina che, sebbene tuttora visibile a breve distanza dal gruppo mazzoniano (precisamente nella Cappella Lannoy, entro il muro a sinistra dell'arcone d'ingresso al vano delle terracotte), è stata perlopiù ignorata dagli studiosi moderni, o persino, talvolta, data per perduta da alcuni di loro. Posti davanti a un dettato non meno involuto che allusivo, costoro hanno creduto che il testo fosse corrotto, o comunque di scarso rilievo, mentre si tratta di un documento essenziale, poiché, fatto affiggere dai monaci olivetani presso il *Sepolcro* per ricordarne il patronato di Alfonso di Calabria, esso allude alla scomparsa del monarca come a cosa relativamente recente, e culmina nella celebrazione del suo ritratto, «ex argilla confectum», quale simulacro nello stesso tempo legato al *Sepolcro*, ma dall'esterno:

Quæ semimortuæ et expirantis vides, hospes, simulacra pietatis, | Vivæ
et spirantes sunt Aragoniæ pietatis imagines: | Vivunt, sed, præ dolore
exanimas, decepta mors, ut exanimatas, præteriit. | Cur non gressus
moveant ne quærito: quæ enim iam ad cœlos aufugit, | Reddere hic
pietatem immobilem, potis est Alphonsi regis auctoritas. | Qui, nec
raperetur in totum, quibus se pluries aureum dederat, | Hic se, ex
argilla confectum, adamantinæ fidei testimonium, | Olivetanis suis
commendavit¹.

È pertanto estremamente ragionevole collegare l'iscrizione non solo al perduto *Alfonso* genuflesso, ma anche al giorno in cui esso fu installato a Monteoliveto; e se ne inferisce che ciò avvenne solo in un secondo momento, posteriore di vari anni all'inaugurazione del *Sepolcro* nel 1489: dunque al più presto nel 1495-96, in seguito alla morte di Alfonso.

¹ La parafrasi italiana potrebbe suonare così: «Quelli che ammiri come simulacri di una devozione semimorta e prossima a spirare sono, ospite, le immagini vive e respiranti della devozione aragonese. Vivono, ma, esanimi a causa del dolore, la Morte, [da esse] ingannata, le ha tralasciate [credendole] come esanimate. Non chiederai perché non si muovano [da questo luogo]: l'autorità del re Alfonso, che già se ne vola al cielo, è qui capace di rendere immobile la devozione. Per non esser rapito del tutto, egli ha raccomandato sé stesso, plasmato in argilla, come testimonianza di una fede adamantina, ai suoi olivetani, ai quali più volte aveva fatto doni d'oro».

Quest'ultima conclusione ci porta di nuovo al *Ferrante I* oggi a Capodimonte, il quale, per la sua natura eterogenea di effigie metallica e in busto, dev'essere stato anch'esso, a maggior ragione, un ritratto aggregato al *Sepolcro* ben dopo il primo scoprimento, quando l'interesse commemorativo verso gli Aragonesi prevaleva ormai di netto sulla coerenza narrativa ed estetica del gruppo fittile iniziale. Solo assai di recente qualche sporadico studioso napoletano ha cominciato a intuire che il busto di Capodimonte ha tutte le carte in regola per essere quella «ymagine dil re don Ferando Vechio di bronzo» che Carlo VIII di Francia e il suo seguito videro in una sala di Castel Capuano, stando ai resoconti diplomatici veneziani del tempo, poco dopo la presa di Napoli nel 1495: un'opera, in altri termini, che Alfonso di Calabria aveva commissionato come omaggio al proprio padre per la propria residenza principale nella capitale del Regno, e rivolgendosi allo scultore primario di corte. Ma a Castel Capuano, meglio, nell'oratorio dell'annessa Duchesca, il corteo francese ammirò un altro ritratto aragonese assai più raro per struttura e per destinazione, ovvero «el Duca de Calavria, zoè don Alphonso, fatto naturalmente, che stava in zenochioni, che pareva vivo». L'eccezionalità di quest'effigie è più che sufficiente a persuaderci che essa sia lo stesso *Alfonso* genuflesso lodato dall'epigrafe marmorea di Monteoliveto ed esposto presso il *Sepolcro* proprio dopo il 1495, e poi fin verso il 1684-85. A darcene la conferma sono i due più famosi testimoni letterari cinquecenteschi del gruppo olivetano, dico Pietro Summonte e Giorgio Vasari, i quali, essendo inoltre i due più interessati alla paternità artistica del gruppo fittile, attribuiscono a Mazzoni – come poi l'Engenio – anche l'effigie del committente (Vasari nel 1550 la descrive come «il re che inginocchioni adora tal misterio», quasi echeggiando la tabella latina): ed è ormai superfluo rammentare che fino a oggi gli studi sono stati sempre tratti in inganno da quelle due voci, poiché credevano che il volto del Duca di Calabria dovesse cercarsi tra il *Giuseppe* e il *Nicodemo*.

Molto sintomaticamente, né Summonte né Vasari, concentrati su Mazzoni, fanno invece parola di quell'effigie principesca che faceva riscontro all'*Alfonso* nell'adorare il *Sepolcro*, e con ciò suffragano l'*Alfonso* nel suo statuto di pezzo straordinario, nato unico. Anche se la relazione veneziana della visita di Carlo VIII non ne indica l'autore, così come non lo fa per il busto bronzeo di Ferrante I e per ogni altra opera d'arte registrata in Castel Capuano, è inesorabile ammettere che Alfonso avesse commissionato sempre a Mazzoni questa propria effigie fittile inginocchiata di un genere così perculiarmente suo, la quale ebbe

presto due dirette e superbe conseguenze: una in Francia, nella chiesa abbaziale regia di Saint Denis, dove Mazzoni stesso, “deportato” da Napoli come scultore ufficiale di Carlo VIII, allestì per lui una tomba incentrata in un ritratto metallico solitario e genuflesso che, come nell’oratorio della Duchesca, rivolgeva in perpetuo le proprie preghiere a un altare (il maggiore, col sovrano *in cornu Evangelii*); e una a Napoli stessa, dove la figura marmorea piegata sulle ginocchia e isolata del cardinale Oliviero Carafa nel Succorpo del Duomo fu introdotta dal suo scultore, Matteo da Milano, a ridosso della morte del prelado nel 1511 (cioè subito prima o subito dopo), adempiendo tuttavia un progetto che il committente aveva concepito sin dalla fondazione del Succorpo stesso, nel 1497. Il racconto di questi ritratti monumentali “voventi” potrebbe seguitare con la tomba marmorea del viceré don Pedro de Toledo e di sua moglie, opera di Giovanni da Nola (1545-50 circa), nella tribuna di San Giacomo degli Spagnoli: ma non c’è spazio, adesso, per le digressioni.

Nell’affermare poc’anzi che Pietro Summonte, al pari di Vasari, trascura come cosa non mazzoniana il secondo monarca in abito di corte genuflesso presso il *Sepolcro*, ho dovuto anticipare un po’ troppo frettolosamente un paio di conclusioni. Summonte, a onor del vero, scrive che «in opera di plastiche è in Monte Oliveto la Schioviazione di Nostro Signor dalla croce, con le figure delli signori re Ferrando Primo e re Alfonso Secondo, [...] espresse ben dal naturale, di mano del Paganino di Modena»: e abbiamo visto che qualche raro autore del Seicento pretende, sia pur contraddetto dalla maggioranza degli altri, che a far coppia con l’*Alfonso* genuflesso ci fosse proprio un *Ferrante I*. Tutto lascia credere che, se prima del 1524 la cappella del *Sepolcro* era stata aggiornata almeno presso la soglia per accogliere l’*Alfonso* di Castel Capuano e la sua nuova targa epigrafica, nella stessa occasione doveva esservi giunto, con la stessa provenienza dall’ex-reggia aragonese, il busto bronzeo ora a Capodimonte. Nondimeno è assai difficile che uno scrittore molto ben informato e sorvegliato come Summonte venisse assorbito dalla curiosità prosopografica a tal punto da dimenticare di aver appena annunciato al suo lettore che «le figure delli signori re Ferrando Primo e re Alfonso Secondo», entrambe di Mazzoni, erano «in opera di plastiche». Interpretato dunque alla lettera, il brano di Summonte invita a cercare Ferrante I all’interno del *Sepolcro*. Tale opzione non è affatto nuova, almeno nel metodo, perché gli studi prima di oggi vi sono stati ripetutamente condotti da almeno due fattori fin troppo ovvî: la formidabile somiglianza tra il busto di Capodimonte e

il *Giuseppe d'Arimatea* (figg. 8, 6); e l'implausibilità dell'identificazione di quest'ultimo con Jacopo Sannazaro, per solide ragioni fisionomiche e anagrafiche (il poeta, dal naso vistosamente più adunco, e mai così pingue, nel 1489-92 era poco più che trentenne, essendo nato nel 1457). Sennonché la frequente denominazione del bronzo di Capodimonte come *Alfonso duca di Calabria* ha fatto dare quasi sempre per scontata una pari equazione di soggetto con il *Giuseppe*, e i dubbi su quest'ultimo come Sannazaro si sono estesi al *Nicodemo* come Pontano, così da sostituirgli Ferrante I, altrimenti assente dal *Sepolcro*.

Qui ci si scontra con il paradosso forse maggiore della bibliografia sul gruppo fittile di Monteoliveto, che vuol vedere nei criptoritratti del *Giuseppe* e del *Nicodemo*, relativi a due uomini di nessuna somiglianza reciproca, e di pari generazione se non di pari età, i monarchi aragonesi padre e figlio. Se il *Giuseppe* è uno di loro, non può esserlo il *Nicodemo*, e viceversa. E siccome il *Giuseppe* è identico al busto di Capodimonte, per il *Nicodemo* si dovrà ripartire dalle parole dell'Engenio, le quali pronunciano il nome di Pontano (1429-1503), plausibilissimo da ogni punto di vista: relazionale, anagrafico, e, quel che più conta, fisionomico. Il busto dell'umanista realizzato in bronzo da Adriano Fiorentino, e custodito oggi nel Museo di Sant'Agostino a Genova (fig. 7), è l'immagine di lui che più si presta, per formato e per cronologia, a essere paragonata al *Nicodemo*: ed è impressionante come, una volta fatta la tara della diversità di maniere tra i rispettivi scultori, le due teste tornano *ad unguem*. Non solo: nel busto genovese, fregiato dell'epigrafe «Ioannes Iovianus Pontanus | Alfonsi Calabriae ducis praeceptor», è stata riconosciuta di recente, con estrema verosimiglianza, quella «figura dil Pontano gran secretario dil Re, homo dottissimo, zitata di bronzo», che i resoconti diplomatici veneziani del 1495, significativamente, ricordano ancora una volta nelle stanze principesche di Castel Capuano, poco dopo il busto bronzeo oggi a Capodimonte, e poco prima dell'*Alfonso genuflesso* ormai perduto. Emerge, con ciò, un'eloquente corrispondenza tra i due unici busti bronzei che il Duca di Calabria teneva nel proprio appartamento – in omaggio al genitore e al pedagogo e segretario di Stato – e i due unici criptoritratti che lo stesso principe volle far inserire nel *Sepolcro*, secondo una lieve differenziazione gerarchica applicata simmetricamente in entrambi i luoghi: in Castel Capuano l'effigie del re era affidata al primo metallurgo di corte e quella dell'umanista a un metallurgo “di rincalzo”; e nel *Sepolcro* il re recitava la parte primaria di Giuseppe, mentre a Pontano toccava quella secondaria di Nicodemo.

Se poi il busto bronzeo di Adriano Fiorentino non accompagnò più quello di Mazzoni nel trasferimento a Monteoliveto insieme con l'*Alfonso genuflesso* della Duchesca, ciò dovette avvenire per almeno tre ragioni, che dò in ordine crescente di peso (al punto che la prima diventa infine superflua rispetto alle altre due). Innanzitutto le sorti di Pontano negli anni successivi al regno di Alfonso II e fino alla sua morte (1503) non furono mai più, come invece era stato sempre in passato, vicine agli Aragonesi. Inoltre nella cappella del *Sepolcro* il volto dell'antico segretario di Stato si trovava di già: e – lo apprendiamo dall'Engenio un secolo dopo – vi era ogni interesse a conservarlo, perché era funzionale anch'esso alla commemorazione aragonese. Infine il busto bronzeo di Ferrante, che pure sarebbe stato un doppione rispetto al criptoritratto del *Giuseppe*, assumeva dopo il 1495 e a Monteoliveto una funzione del tutto nuova e ormai del tutto diversa dal *Pontano* metallico: esso serviva infatti a formare, con l'*Alfonso genuflesso* della Duchesca e con l'altro devoto fittile messogli ora *à pendant*, un terzetto di ritratti monarchici connessi al *Sepolcro* ma in uno schema nel contempo esterno e superiore al *Giuseppe* e al *Nicodemo*; e ciò comportava che il *Giuseppe*, pur restando riconoscibile nella sua natura di criptoritratto, abbandonasse la sua identità di esponente della casa reale. Quantunque i volti del *Ferrante I* e del *Giuseppe* restassero ben somiglianti di fronte ai rari occhi davvero indagatori, la netta differenza tra la prima testa con chioma e con berretto e la seconda del tutto calva, e l'assoluto risalto conferito al *Ferrante* dalla nobiltà del bronzo e da un'esposizione più elevata che lo faceva spiccare anche al di sopra dei due monarchi fittili nei loro «scabelli» (è questa la parola che ritorna più spesso nelle fonti) sarebbero valsi a indebolire, prima o poi, l'originaria evidenza ferrantiana del *Giuseppe*. Così, col passare del tempo, e grazie all'oblio fisionomico tanto diffuso nei secoli pre-fotografici, si formò l'identificazione del *Giuseppe* con Sannazaro, registrata per la prima volta, insieme a quella del *Nicodemo* come Pontano, da Bartolomeo Chioccarello in un appunto manoscritto del 1600-01 che anticipa di più di vent'anni l'Engenio, e che è stato frainteso fino a tempi recentissimi per cosa, alquanto più tarda, di Camillo Tutini. Fattezze a parte, il *Giuseppe/Sannazaro* non poteva essere più perfetto per la causa celebrativa degli ultimi Aragonesi: tre sovrani in linea genealogica diretta, Ferrante in testa, sarebbero stati accompagnati all'interno del *Sepolcro* da due criptoritratti genuflessi direttamente a terra, e dunque spettanti ai due loro più degni e più acclamati uomini di corte.

Non resta, a questo punto, che tornare al secondo monarca fittile inginocchiato presso la cappella del *Sepolcro*, e poi perduto, per con-

cludere quanto sia inevitabile riconoscerci Ferrandino: il nome, cioè, più frequente tra gli scrittori che ricordano l'effigie, e il personaggio più adatto a far coppia con l'*Alfonso* suo padre, sotto lo sguardo vigile e quasi unificatore del nonno Ferrante in versione metallica. L'agnizione di Ferrandino permette a sua volta di approssimarsi all'epoca in cui un coroplasta diverso da Mazzoni, e destinato per ora a restare senza nome, ricevette, insieme a quello del nuovo ritratto, l'incarico di allestire presso il *Sepolcro* anche il *Ferrante* e l'*Alfonso*, giunti per tale scopo da Castel Capuano e dalla Duchesca. Questa operazione, successiva al 1495 della morte di Alfonso e anteriore al 1524 della citazione di Pietro Summonte, sarebbe stata forse praticabile già poco dopo la scomparsa di Ferrandino stesso nell'ottobre 1496: e tuttavia sembra assai più verosimile posticiparla a una data in cui le sorti della dinastia aragonese erano ormai definitivamente segnate non solo sul fronte politico e militare, ma anche su quello della celebrazione monumentale.

Con tale allusione intendo rivolgermi al fallimento dei progetti funerari di Alfonso duca di Calabria, i quali non avrebbero giammai potuto essere inferiori alle altre conclamate ambizioni mecenatesche di questo principe, né alla densa ed esemplare tradizione monarchica degli ultimi due secoli nella capitale del Regno. Intorno alle prime ci informa più efficacemente di ogni altro Pietro Summonte, accennando anche al sogno alfonsino di un mausoleo in cui «ponere le ossa di tutta la progenia aragonia delli signori ch'erano morti qua». Per la seconda esiste invece una formidabile catena di evidenze dirette e indirette che fin dai tempi dei primi Angioini, snodandosi tra contesti più o meno ampiamente conservati e contesti affatto perduti o quasi, incontra la Cattedrale, San Lorenzo Maggiore, San Domenico Maggiore, Santa Maria Donnaregina Vecchia, Santa Chiara, Santa Croce di Palazzo e San Giovanni a Carbonara, e poi ancora, in epoca aragonese, San Pietro Martire e di nuovo San Domenico Maggiore: e tale catena mostra che, di generazione in generazione, i re di Napoli e i principi del sangue occupavano con le loro tombe monumentali le tribune delle chiese più insigni e, soprattutto, più alla moda in quel momento, per essere state magari erette o restaurate di fresco con tale specifico scopo celebrativo. Quest'uso funerario, pronto a diffondersi in molti feudi del Regno, dove il barone di turno tese a riproporre per sé il modello sovrano della capitale, aveva frattanto avuto nella stessa Napoli una discreta estensione al di fuori delle strette prerogative della corona: e si erano visti quindi episodi come quello di Cristoforo di Costanzo († 1367), siniscalco degli ultimi Angiò di Taranto impera-

tori titolari di Costantinopoli, in San Pietro Martire, o del cardinale Rainaldo Brancaccio († 1427) in Sant'Angelo a Nilo. Non è per nulla da escludersi che Gurrello Origlia, fondatore e dappprincipio patrono unico di Santa Maria di Monteoliveto, avesse anche lui preso di mira la tribuna dei monaci bianchi – non ancora invasa dal coro – per un proprio sepolcreto dinastico. Sia come si voglia di ciò, le intenzioni di Alfonso di Calabria, subentrato al suo posto, emergono tuttavia assai più esplicite dall'impegno di energie e di sovvenzioni che egli profuse, al di sopra di ogni altro sito sacro, nella chiesa e nel monastero degli olivetani, così come dal fatto che almeno due se non tre dei maschi suoi consanguinei furono sepolti in quella tribuna, entro casse lignee ricoperte di tessuti sontuosi (una foggia diffusa nell'aristocrazia di Napoli, sino al Cinquecento, assai più di quanto non si rammenti ai nostri giorni): forse il figlio Pietro († 1491); sicuramente il fratello Francesco († 1486), duca di Monte Sant'Angelo e marchese di Bisceglie, e poi il nipote Carlo († 1512), figlio del fratellastro Enrico e successore del padre come marchese di Gerace. Ma la prova più palmare che il «templo sontuosissimo» cui Summonte allude per gli scopi funerari del Duca di Calabria fosse proprio la Santa Maria di Monteoliveto da lui rinnovata sta nel *Sepolcro* stesso di Mazzoni, il quale, messo in opera dalla parte del Vangelo accanto all'altar maggiore, venne a trovarsi a guardia, a protezione e a nobilitazione di una tribuna rimasta infine semi-vuota. Il nesso tra il *Sepolcro* di Cristo e quello del committente era un valore talmente cristallino da rendere adesso superflua ogni ulteriore delucidazione: e c'è solo da sorprendersi che esso non sia stato colto finora dagli studi, neppure per altri casi analoghi sparsi qua e là in Italia. La prospettiva che Alfonso aveva di creare nella tribuna di Monteoliveto una tomba monumentale per sé, con tanto di ritratto vivo, o addormentato nel sonno eterno, spiega pienamente perché egli rinunciaste a inserire il proprio volto nel *Sepolcro*; e la vicinanza di quest'ultimo alla cassa funeraria di Francesco d'Aragona indusse poi facilmente qualche visitatore del Seicento a scambiare il duca di Monte Sant'Angelo per uno dei due monarchi fittili in adorazione del *Cristo morto*.

Dopo l'abdicazione di Alfonso II, la sua partenza per la Sicilia e la sua morte a Messina, dopo i casi tragici e repentini di Ferrandino, e dopo quelli meno repentini ma non meno tragici di Federico, San Domenico Maggiore ricominciò a servire da repositorio, di fatto definitivo, per le casse lignee degli Aragonesi. E il programma sepolcrale di Alfonso per Monteoliveto rimase sterilmente affidato in custodia alla memoria delle due «tristi reine» Giovanna III († 1517) e Giovanna IV († 1518)

e delle altre donne della casa sovrana, ritirate in Castel Capuano nella speranza, ultima a estinguersi, di non ricevere nuove offese dai recenti dominatori spagnoli, loro fratelli e cugini: Beatrice († 1508), rimpatriata dall'Ungheria come vedova di re Mattia Corvino e sposa ripudiata di re Ladislao VII, e Isabella († 1524), rientrata da Milano come vedova di Gian Galeazzo duca di Milano, con la figlioletta Bona Sforza. Tutt'è cinque queste principesse avevano con Ferrante I, Alfonso II e Ferrandino relazioni di sangue e d'affetti plurime e inestricabili. Ma le "derelitte" più autorevoli, se non più inconsolabili, erano le due vedove del Regno, le due Giovanne madre e figlia, private con speciale rimpianto dei due Ferdinandi, rispettivamente padre e marito della seconda, e marito e genero della prima (per richiamare qui i soli legami parentali primari): subito dopo veniva Isabella, ora duchessa di Bari, *summa* dell'orgoglio della casata e di suo padre Alfonso. L'estrema religiosità francescana delle due Giovanne le spingeva adesso a sperare in un nuovo sepolcreto aragonese presso il Gesù delle Monache: ma anche tale illusione restò lettera morta, sebbene dovesse essere da loro coltivata su scala tutt'altro che monumentale (in ragione dei tempi e della semplicità del luogo). Poiché le due regine erano, nel contempo, interessate come nessun altro a fissare per sempre il ricordo di Ferrandino, inclinerei ad accreditare a loro e a Isabella l'iniziativa di traslare a Monteoliveto, forse su suggerimento dei benedettini bianchi, il *Ferrante I* in bronzo e l'*Alfonso genuflesso* di Mazzoni, quando era ormai chiaro che, dopo la scomparsa delle loro donatrici, Castel Capuano e la Duchessa sarebbero passati a nuovi padroni, del tutto indifferenti a quei cimeli. Lo scultore che se ne prese cura, e che confezionò il *Ferrandino* a imitazione dell'*Alfonso genuflesso*, finì per creare un apparato non dissimile da tanti coevi *Sepolcri* scolpiti di area francese, nei quali il gruppo evangelico è adorato da due o più committenti in ginocchio a sinistra e a destra, talora accolti essi stessi nella camera funeraria, talaltra posti subito al di fuori, dove, più raramente, possono ridursi a immagini parietali anziché in rilievo come le altre figure. Se l'allestimento voluto dalle due Giovanne ebbe luogo in prossimità delle loro date di morte (a un anno e mezzo di distanza l'una dall'altra), l'eco palmare dell'effigie di Alfonso trādita poi da Giovanni Antonio Summonte, che si coglie di già nell'*Epifania* dipinta tra il 1518 e il 1520 circa da Marco Cardisco per l'altare della Cappella Palatina in Castel Nuovo (oggi è nel vicino Museo Civico), si può interpretare anche come immediata: nella scena, i tre Magi, che si presentano al Bambino in ordine decrescente di età, sono Ferrante I, Alfonso II e

il giovane Carlo d'Asburgo, a marcare evidentemente la continuità dinastica napoletana (fig. 31).

Chiudo queste pagine soffermandomi sulla conformazione antica del gruppo di Mazzoni, cui l'aggiunta dei tre nuovi ritratti aragonesi e dell'epigrafe di Alfonso non dovette recare, intorno al 1515, alcun particolare disturbo. Come per il quesito sulla destinazione originaria del *Sepolcro*, anche qui, tra i vari pareri discordi, è prevalso di gran lunga l'errore: che è quello di ritenere la situazione attuale sostanzialmente identica a quella quattrocentesca, complici la falsa garanzia precoce della stampa di derivazione nella guida di Sarnelli (1685) e il mito di una «Cappella Origlia» fondata *ab origine* là dove le terracotte si trovano oggi. Quantunque già Jacob Burckhardt, agli albori della fortuna moderna di Mazzoni (1855), bollasse come «ridicola» la presentazione tuttora sotto i nostri occhi, finanche uno studioso del livello di Adolfo Venturi, il quale del Modanino o Paganino fu concittadino prim'ancora che esperto, la prendeva per buona (1884, 1890), trascurando di giudicarla sul metro degli altri *Sepolcri* emiliani e padani. La presunta eccezione napoletana, nella quale ogni personaggio agisce per conto proprio, in una generale dispersione di gesti e di affetti, è stata favorita presso gli studi – e i più recenti lo hanno a poco a poco svelato – dal pensiero del celebre *Cristo morto* di Andrea Mantegna a Milano, con il cadavere del Redentore scorciato a partire dalle piante dei piedi: ma tale collegamento, sebbene riferito a una raffigurazione della stessa epoca e di pari iconografia, finisce per essere terribilmente anacronistico, in quanto accozza una tela di fruizione domestica e di taglio parziale e ravvicinato, giocato su una sorta di sineddoche viva, insieme con un “teatro sacro” corale e complesso. In quest'ultimo genere di rappresentazione ogni comparsa doveva assumere una posizione e un ruolo ben determinati, che l'artista assecondava praticando l'anamorfose e la distribuzione dei dettagli in funzione di un punto di vista unificante, attivo al di fuori della cappella.

Ora che sappiamo che la stampa di Sarnelli documenta solo lo sconquasso sofferto dal *Sepolcro* nel 1684-85, e poi pigramente perpetuatosi sino a oggi, possiamo riaccostarci al gruppo fittile dando la priorità a una lettura formale che tenga insieme le attitudini di tutti i personaggi in una corretta prospettiva comune. Verifichiamo così che il *Giuseppe* e il *Nicodemo* vanno assolutamente girati di 180° e rimessi ciascuno al posto dell'altro, perché le loro vedute principali sono quelle oggi ‘alle lore spalle’; e che il *Cristo*, ruotato di 90°, espone lungo il proprio fianco sinistro un profilo più significativo che lungo il destro.

Il *Sepolcro* di Napoli recupera perciò uno svolgimento maggiore in larghezza che in profondità, e analogo a quello di tutti gli altri *Sepolcri* di Mazzoni. È specialmente opportuno richiamare a confronto il gruppo di Ferrara, dove il *Cristo*, a differenza di Busseto e di Modena, ha il capo a destra dell'osservatore, con il *Giuseppe* e il *Nicodemo* che di conseguenza si scambiano le postazioni ma non i ruoli, poiché il primo deve figurare sempre presso la testa del Redentore e il secondo ai suoi piedi. Al pari di Busseto, Modena e Ferrara, ma anche di Venezia (per cui, pure, ci rimangono soltanto dei lacerti), tutto il gruppo di Monteoliveto era comunque molto più 'affiatato' (fig. 2), per poter stare entro un ambiente ridotto, che almeno tre viaggiatori tedeschi del secondo Cinquecento (Lorenz Schrader, Philipp von Merode e Barthold von Gadenstedt) definiscono non a caso «una» o «la cappella segreta», così da far pensare che anche a Napoli lo spazio delle terracotte volesse alludere al Santo Sepolcro venerato dai pellegrini a Gerusalemme: o la camera funeraria interna, o almeno il vestibolo dell'Angelo apparso alle Marie.

La presentazione del *Cristo* con la testa a destra anziché a sinistra dello spettatore antico ci conduce, infine, alla pianta della cappella primitiva del *Sepolcro* aragonese e al suo nesso con il presbiterio e la tribuna antichi di Monteoliveto. Benché gli studi sul genere dei *Sepolcri* non si preoccupino molto, soprattutto in Italia, delle loro relazioni con lo spazio chiesastico e con la dislocazione degli altari, c'è da credere che anche nel nostro caso vigessero questi rapporti e che il *Cristo* traguardasse l'altare più importante nelle sue vicinanze, il quale era l'altar maggiore dei benedettini bianchi. Se il *Sepolcro* venisse oggi ricomposto secondo la sua conformazione più plausibile nell'attuale cappella *in cornu Evangelii* di Monteoliveto, non solo il *Cristo* guarderebbe in direzione opposta all'altar maggiore, ma l'intero gruppo non entrerebbe nella larghezza del vano, lasciando peraltro dietro di sé molto spazio inutilizzato. Questo doppio problema si risolve però con tripla soddisfazione se s'ipotizza che la cappella del *Sepolcro* si aprisse in origine principalmente verso la tribuna, lungo il lato ovest: in questo modo il *Cristo*, con la testa a sud e i piedi a nord, sarebbe stato orientato verso l'altar maggiore; la disponibilità di spazio avrebbe assecondato alla perfezione la massa delle otto terracotte; e la connessione visiva, fisica e liturgica tra il *Sepolcro* e la tribuna funeraria degli Aragonesi sarebbe stata diretta. Non solo: un'apertura secondaria della cappella verso il «corridoio» a sinistra della navata avrebbe permesso ai pellegrini di ammirare il *Cristo* nel volto, stando al di qua dei suoi

piedi e dietro le spalle del *Nicodemo*. Questo diverso punto di contemplazione, meno privilegiato ma più accessibile, consolidò già prima dello smontaggio del 1684-85 quell'abitudine visiva che i padri olivetani riproposero in tale frangente all'interno della Cappella Correale, e che la stampa di Sarnelli si è presa cura, inopinatamente, di preservare fino a noi.

FRANCESCO CAGLIOTI
Scuola Normale Superiore di Pisa



Fig. 1 - Guido Mazzoni, *Sepolcro*, 1489-92, Napoli, Santa Maria di Monteoliveto, Cappellone del Santo Sepolcro, terzo ambiente (dalla Cappella Origlia già a sinistra del presbiterio). I personaggi evangelici intorno al *Cristo* sono, da sinistra a destra, *Giuseppe d'Arimatea*, *Maria Maddalena*, *Salomè*, la *Vergine*, *San Giovanni Evangelista*, *Maria di Cleofa* e *Nicodemo*. © Luciano Romano, Napoli.



Fig. 2 - Guido Mazzoni, *Sepolcro* di Santa Maria di Monteoliveto a Napoli, ricostruzione ideale secondo Francesco Caglioti (realizzata da Michela Tarallo).

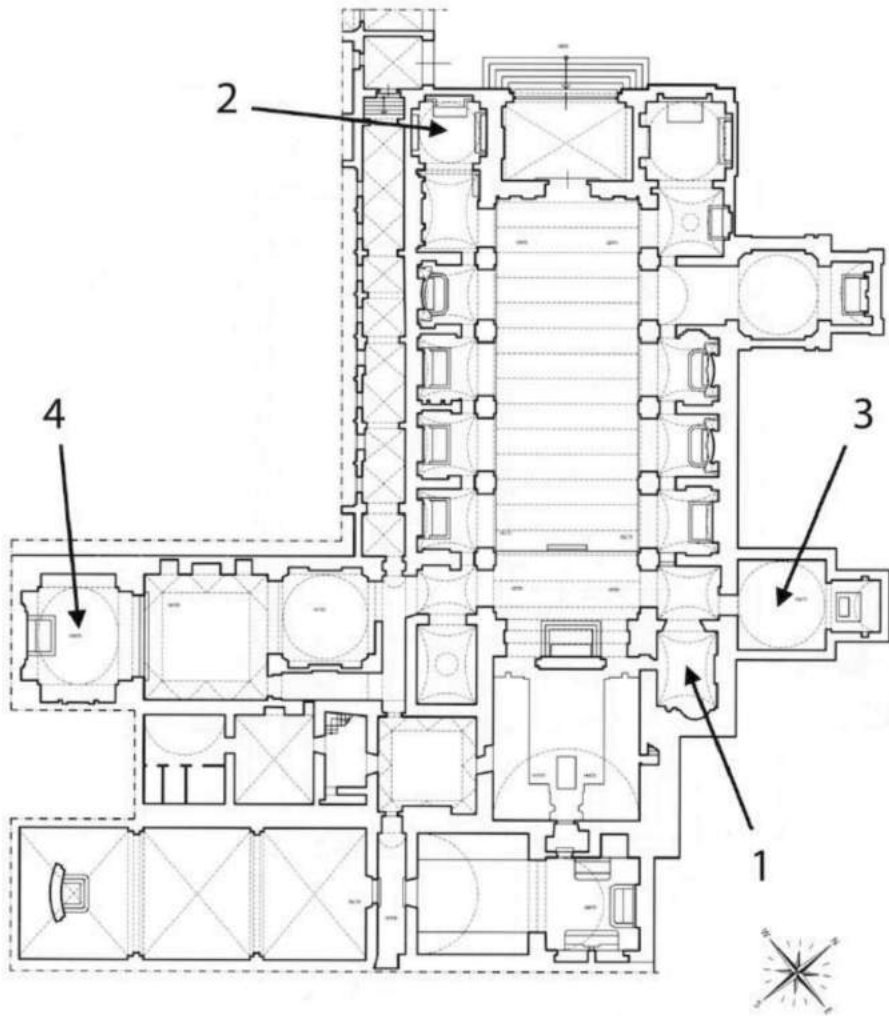


Fig. 3 - Pianta attuale di Santa Maria di Monteoliveto a Napoli, adattata da *Il complesso di Monteoliveto a Napoli: analisi, rilievi, documenti, informatizzazione degli archivi*, cur. C. CUNDARI, Roma 1999, p. 256 tav. XXXII, con l'indicazione dei quattro ambienti in cui il *Sepolcro* di Guido Mazzoni è stato ospitato dalle origini fino a oggi: [1] Cappella Origlia-Aragona (dal 1492 fino al 1684-85); [2] Cappella Correale (dal 1684-85 fino al 1700 al più tardi); [3] Cappella Tolosa (dal 1700 al più presto fino al 1724 al più tardi); [4] Cappellone del Santo Sepolcro, terzo ambiente, oggi noto erroneamente come «Cappella Origlia» (dal 1724 al più presto fino a oggi).



Fig. 4 - Il *Sepolcro* di Guido Mazzoni riallestito nella Cappella Correale in Santa Maria di Monteoliveto, in P. SARNELLI, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli 1685, tav. [XXXIV] tra le pp. 268-269.



Fig. 5 - Guido Mazzoni, *Sepolcro* di Santa Maria di Monteoliveto. Particolare del *Nicodemo*, cripto-ritratto di Giovanni Gioviano Pontano. © Luciano Romano, Napoli.



Fig. 6 - Guido Mazzoni, *Sepolcro* Santa Maria di Monteoliveto. Particolare del *Giuseppe d'Arimatea*, cripto-ritratto di Ferrante I d'Aragona re di Napoli (e non di Alfonso d'Aragona duca di Calabria). © Luciano Pedicini, Napoli.



Fig. 7 - Adriano Fiorentino, *Giovanni Gioviano Pontano*, 1490 circa. Genova, Museo di Sant'Agostino (già a Napoli in Castel Capuano).



Fig. 8 - Guido Mazzoni, *Ferrante I d'Aragona re di Napoli* (e non *Alfonso d'Aragona duca di Calabria*), 1490 circa. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte (già in Castel Capuano e poi in Santa Maria di Monteoliveto). © Luciano Pedicini, Napoli.



Fig. 9 - Alfonso II d'Aragona re di Napoli, incisione in G.A. SUMMONTE, *Historia della città e Regno di Napoli [...]*, 4 voll., 1601-43, III, 1640, p. 477.

INDICE GENERALE

vol. I

Massimo Miglio, <i>Parole di saluto</i>	Pag.	VII
Salvador Claramunt i Rodríguez, <i>Palabras inaugurales del XX Congreso de Historia de la Corona de Aragón. La Corona d'Aragona e l'Italia. La Corona d'Aragona e la Curia negli anni dello Scisma. La memoria degli Aragonesi nel regno di Napoli e nei domini italiani</i>	»	IX
Asunción Blasco Martínez, <i>Maria Isabel Falcón Perez, en el recuerdo</i>	»	XI

SESSIONE 1. RAPPORTI DELLA CORONA D'ARAGONA CON I PONTEFICI E GLI ANTIPAPI

Relazioni/Ponencias

Salvatore Fodale, <i>La rilevanza politica dello Scisma per la Corona d'Aragona da Pietro il Cerimonioso a Ferdinando di Trastámara</i>	»	3
Umberto Longo, <i>La Corona d'Aragona e gli "antipapi"</i>	»	19

Comunicazioni/Comunicaciones

Esther Tello Hernández, <i>La Cámara Apostólica Real y la provisión de las vacantes en Cataluña durante los primeros años del Cisma de Occidente (1379-1387)</i>	»	35
Concepción Villanueva Morte - Germán Navarro Espinach, <i>Clemente VIII en la Corona de Aragón: el último papa de la obediencia de Aviñón</i>	»	51
Eduard Juncosa Bonet, <i>Pedro el Ceremonioso y el Cisma o cómo sacar provecho de la indiferencia</i>	»	71
Andrea Bartocci, <i>Alle origini dello Scisma (1378): la lettera di Giovanni da Legnano al cardinale Pedro de Luna</i>	»	83

Chiara Mancinelli, <i>In arctissima paupertate et regulari observantia. Sviluppo dell'Osservanza francescana nella Corona d'Aragona tra papato avignonese e romano</i>	Pag.	97
Mauro Gambini de Vera d'Aragona, <i>Martin de Vera y Romeu, ambasciatore di Alfonso il Magnanimo a Roma per l'investitura del Regno di Napoli</i>	»	107
Anna Maria Oliva, <i>I Conservatori dell'Alma città di Roma e Benedetto XIII</i>	»	121
Patrícia Santacruz, <i>La galera de Sant Martí prestada per la ciutat de Barcelona al papa Benet XIII per anar a Niça l'any 1415</i>	»	139
Maria del Camí Dols Martorell, <i>La prelatura de d. Pedro de Luna i les determinacions del Capítol de la Seu de Mallorca durant el Cisma d'Occident (1375-1420)</i>	»	153
Damien Ruiz - Nelly Mahmoud Helmy, « <i>Ipsa solummodo confortante</i> »: <i>le vicende dello Scisma nello specchio dell'epistolario di Caterina da Siena</i>	»	161

SESSIONE 2. INTERVENTI ARAGONESI PER LA SOLUZIONE DELLO SCISMA

Relazioni/Ponencias

Vicente Ángel Álvarez Palenzuela, <i>La Corona de Aragón ante el Cisma: iniciativas para su resolución</i>	»	193
Miguel Navarro Sorní, <i>Alfonso V y el Cisma: las intervenciones de Alfonso de Borja para la solución del problema</i>	»	271

Comunicazioni/Comunicaciones

Nieves Munsuri Rosado, <i>El clero valenciano tras la resolución del Cisma. Las huellas de Gil Sánchez Muñoz en la diócesis de Valencia</i>	»	301
Juan B. Simó Castillo, <i>Reivindicación de la Curia de Benedicto XIII (1394-1423)</i>	»	315
Manuel Vte. Febrer Romaguera, <i>La intervención de Alfonso de Borja, en el final del Cisma de Occidente y su relación con el jurista valenciano Pedro Belluga</i>	»	355
Xavier Serra Estellés, <i>Libri de Schismate. El Arm. LIV del Archivo Secreto Vaticano. Proyecto de un catálogo de documentos</i>	»	379
Albert Cassanyes Roig, <i>El Capítol catedralici de Mallorca durant el Cisma d'Occident (1378-1429): una aproximació prosopogràfica als seus membres</i>	»	389

SESSIONE 3. CORONA D'ARAGONA E CONCILI

Relazioni/Ponencias

- Alberto Cadili, *La Corona d'Aragona e i concili di Pavia-Siena e Basilea: diplomazia regia, ecclesiologia e istituzione conciliare a confronto*..... Pag. 405
- Johannes Grohe, *Il Concilio di Costanza e i tre Concili provinciali di Lérida (1418), Tarragona (1424) e Tortosa (1429)*..... » 431

SESSIONE 4. CORONA D'ARAGONA E ROMA: CORRENTI ARTISTICO LETTERARIE INTORNO ALLO SCISMA

Relazioni/Ponencias

- Francisco M. Gimeno Blay, *Hoc tempore presentis scismatis. Amistad y colaboración entre Vicente Ferrer y Benedicto XIII*.. » 457

Comunicazioni/Comunicaciones

- Francesca Tota, *Il contributo dei cardinali alla "rinascita" di Napoli. Arte e committenza al tempo del grande Scisma* » 481
- María Narbona Cárceles, *El Papa Luna y el fomento de la devoción a Santa María del Pilar en el contexto del Cisma de Occidente* » 497
- Illustrazioni » 511

vol. II, 1-2

- Guido D'Agostino, *Gli Aragonesi di Napoli: dal "segno" al "sogno". Discorso di apertura delle sessioni napoletane* Pag. VII

SESSIONE 5. LA MEMORIA ARTISTICO-LETTERARIA

Relazioni/Ponencias

- Francesco Caglioti, *In morte dei Re aragonesi: genesi, contesto e destino del Sepolcro di Guido Mazzoni in Monteoliveto a Napoli* » 523
- Gennaro Toscano, *La biblioteca dei re d'Aragona come instrumentum Regni*..... » 543

Comunicazioni/Comunicaciones

Bárbara Barberá Matías - Carlos M. García Giménez, <i>De mano en mano: los manuscritos de la biblioteca napolitana en El Escorial</i>	Pag.	571
Joana Barreto, <i>La confusion mémorielle comme stratégie de légitimation puis d'assimilation</i>	»	585
Adrian Bremerkamp, <i>Il concetto d'imitazione nella lettera di Pietro Summonte (1524): la pittura fiamminga e la costruzione di un'identità culturale napoletana aragonese</i>	»	599
Gema Belia Capilla Aledón, <i>Imágenes para la legitimación y la memoria: el discurso de la representación de Alfonso V el Magnánimo (1416-1458)</i>	»	619
Guido Cappelli, <i>Quale princeps? Il De instituendis liberis principum di Belisario Acquaviva d'Aragona, duca di Nardò</i>	»	633
Gianluca D'Agostino, <i>Memoria e musica nei primi anni napoletani di Alfonso d'Aragona</i>	»	643
Mario Del Franco, <i>I santi "aragonesi" nel De laudibus divinis di Giovanni Pontano: cultura, politica e religione nella Napoli dei Trastámara</i>	»	663
Marc Deramaix, <i>Auribus non picatis. La memoria degli Aragonesi nella Laus Neapolis di Egidio da Viterbo</i>	»	675
Josep A. Ferre Puerto, <i>De Jacomart a Marco Cardisco. Memòria i difusió a Nàpols de la pintura de Jan Van Eyck</i>	»	685
Gaëtan Lecoindre, <i>Tristia fata. Sannazar et la chute de la dynastie aragonaise dans les Eclogae Piscatoriae III et IV</i>	»	693
Abel Soler, <i>Curial e Güelfa: l'obra literària més emblemàtica del regnat napolità d'Alfons el Magnànim</i>	»	703
Luigi Tufano, <i>La memoria degli Aragonesi nelle epigrafi funerarie della nobiltà napoletana del primo Cinquecento tra modelli culturali e promozione dell'immagine</i>	»	717
Caroline Vrand, <i>Mémoires aragonaises dans les collections d'Anne de Bretagne. Vestiges des collections des rois de Naples en Val de Loire</i>	»	733
Paola Vitolo, <i>La memoria rappresentata, la memoria raccontata. Rilavorazione e riallestimenti dei sepolcri dei sovrani aragonesi a Catania in età moderna</i>	»	747

SESSIONE 6. LA MEMORIA POLITICO-ISTITUZIONALE

Relazioni/Ponencias

Carlos López Rodríguez, *El Recuerdo de la memoria político-institucional del dominio aragonés en Nápoles y su uso historiográfico (de 1458 a la II Guerra Mundial)* Pag. 763

Giovanni Muto, «*I quadri sociali della memoria*». *Usi dell'esperienza politica aragonese nel Mezzogiorno spagnolo* » 785

Comunicazioni/Comunicaciones

Neus Ballbé - Gaetano Damiano, *L'empremta catalana a Nàpols: el Monte dei Catalani durant el virregnat austríac* » 801

Giulia Calabrò, *La "questione di Cipro" del 1473: la memoria della rottura dei rapporti tra Napoli e Venezia nelle fonti diplomatiche* » 807

Pau Cateura Bennàsser † - Lluís Tudela Villalonga, *En los inicios de la crisis: política, finanzas y comercio en el reino de Mallorca (1380-1405)* » 821

Potito d'Arcangelo, *La memoria degli Aragonesi e la riforma della dogana della mena delle pecore di Foggia* » 839

Bianca Fadda - Roberto Poletti, *La "lunga durata" degli istituti catalano-aragonesi ad Iglesias. La continuità d'uso del Breve di Villa di Chiesa: note codicologiche e paleografiche* » 853

Alfredo Franco, «*Per delizia de' Sovrani*». *Cacce, cavalli e cavalierizze dei tempi aragonesi in due opere del Settecento* » 867

Rossano Grappone, *L'influenza aragonese in Irpinia attraverso la figura di Vincenzo Ferrer. Tra politica, religione e folklore* ... » 881

Maria Giuseppina Meloni, *La memoria della Corona d'Aragona, il primato degli arcivescovi e la città di Cagliari nei conflitti municipali del XVI secolo* » 895

Germán Navarro Espinach - Concepción Villanueva Morte, *Juan Ruiz en Nápoles (1451-1452). La estancia del merino de Zaragoza en la corte del Magnánimo a partir de los documentos del notario Juan Barrachina* » 909

Rafaella Pilo, *Il duca di Montalto e il regno di Napoli (1614-1647)* » 921

Daniel Piñol-Alabart, *L'activitat dels notaris catalans a la ciutat de Roma al segle XVI* » 935

Marcello Proietto, *Anguillas, morectos et tenchas... Risorse ittiche e dieta monastica nella Sicilia orientale (secoli XIV-XVI)* » 951

Mariangela Rapetti - Eleonora Todde, <i>Una istituzione aragonese nella Sardegna sabauda: il Protomedicato di Sardegna (1455-1848)</i>	Pag.	965
Roberto Ricci, <i>Identità familiare e scelta borbonica nei cardinali Acquaviva e Bentivoglio d'Aragona ambasciatori a Roma</i>	»	979
Francesco Senatore, <i>La memoria degli Aragona nei privilegi cinquecenteschi in favore delle città del regno di Napoli</i>	»	985
Simona Serci, <i>L'eredità catalano-aragonese nell'amministrazione patrimoniale del Regno di Sardegna: continuità istituzionale, giuridica e archivistica</i>	»	999
Alessandro Silvestri, <i>La tesoreria del regno di Sicilia e la tesoreria generale della Corona d'Aragona nell'età di Alfonso il Magnanimo: subalternità o complementarità?</i>	»	1013
Maria Sirago, <i>La politica marittima degli Aragonesi a Napoli (1442-1500)</i>	»	1029
Pierluigi Terenzi, <i>Le revisioni istituzionali nelle città del Mezzogiorno spagnolo: l'eredità aragonese nel Cinquecento</i>	»	1041
Nuria Verdet Martínez, <i>Aproximación a la trayectoria política de Juan Vives de Cañamás embajador en Génova (ca. 1600-22) y virrey de Cerdeña (1622-25)</i>	»	1055

SESSIONE 7. LA MEMORIA STORIOGRAFICA

Relazioni/Ponencias

Fulvio Delle Donne, <i>Il governo della memoria: le eredità della prima storiografia aragonese</i>	»	1071
Rafael Narbona Vizcaíno, <i>Alfonso el Magnánimo y la conquista de Nápoles en la memoria escrita de la Corona de Aragón (ss. XV-XVI)</i>	»	1089

Comunicazioni/Comunicaciones

Giancarlo Abbamonte, <i>Il racconto della storia di un re europeo di età moderna e l'elaborazione aragonese di una storiografia celebrativa</i>	»	1111
Gustavo Alares López, <i>El V Congreso de Historia de la Corona de Aragón de 1952: políticas del pasado, modernización historiográfica e internacionalización</i>	»	1131
Cristian Caselli, <i>Memoria del nemico, memoria del regno: Napoli aragonese e l'impero ottomano nella cronachistica dell'Italia meridionale alle soglie dell'età moderna</i>	»	1145

Pietro Colletta, <i>Il caso siciliano: trasmissione, ricezione ed edizione delle cronache di età aragonese (XV-XVIII sec.)</i>	Pag. 1159
Claudia Corfiati, <i>Tristano Caracciolo, Girolamo Borgia e gli Aragonesi</i>	» 1175
Josepa Cortés - Antoni Furió, <i>Realtà, mito e memoria della Corona d'Aragona nella storiografia italiana</i>	» 1191
Saverio Di Franco, <i>Il popolo di Napoli in età aragonese: un'idea, un'istituzione, uno strumento di potere contro l'armonia sociale</i>	» 1207
Vicent Josep Escartí, <i>La conquista di Napoli negli storiografi iberici della Corona d'Aragona (sec. XV-XVI)</i>	» 1223
Antoni Ferrando, <i>Curial e Guelfa come documento per la storia italo-aragonese del XV secolo</i>	» 1239
Giuseppe Germano, <i>Un'opera postuma fra problemi ecdotici e costruzione ideologica: il De bello Neapolitano di Giovanni Pontano e l'eredità di Alfonso il Magnanimo</i>	» 1257
Antonietta Iacono, <i>I modelli e le fonti del De bello Neapolitano di Giovanni Pontano come supporto della costruzione di una memoria dinastica</i>	» 1269
Rosanna Lamboglia, <i>L'immagine dei primi sovrani aragonesi nell'Historia del Regno di Napoli di Angelo di Costanzo</i>	» 1283
Mariarosa Libonati, <i>Tommaso de Chaula, storiografo alfonsino siciliano nella memoria storiografica spagnola</i>	» 1297
Lorenzo Miletti, <i>La memoria dell'età aragonese nel De Nola di Ambrogio Leone (1514)</i>	» 1309
Ivan Parisi, <i>Alexander VI, dominus beneficiorum: un progetto di ricerca dell'IEEB sulla documentazione borgiana conservata nell'Archivio Segreto Vaticano</i>	» 1325
Mateu Rodrigo Lizondo, <i>Sobre el Dietari del Capellà d'Alfons el Magnànim, el seu autor i el Regne de Nàpols</i>	» 1339
Enza Russo, <i>Sulla memoria degli Aragonesi nella storiografia napoletana di età moderna</i>	» 1357
Monica Santangelo, <i>Lessico civico di legittimità dei Seggi e memoria degli Aragonesi nell'inedito Discorso circa li Seggi di questa città di Napoli (1568-1580 ca.) di Cola Anello Pacca</i>	» 1367
Elisabetta Scarton, <i>Camillo Porzio, la congiura dei baroni e le sue fonti</i>	» 1383
Francesco Storti, <i>Assenze eminenti e altri misfatti. Istituzioni militari e impegno bellico degli aragonesi di Napoli nella storiografia dell'Età moderna</i>	» 1399

Giuliana Vitale, <i>La nostalgia per i prisci nativi nostri reges nella storiografia napoletana del primo Cinquecento</i>	Pag. 1417
---	-----------

SESSIONE 8. LA MEMORIA TOPOGRAFICA E URBANISTICA

Relazioni/*Ponencias*

Marco Rosario Nobile, <i>Nuovi maestri e nuovi cantieri: l'architettura in Sicilia nel XV secolo</i>	» 1433
Leonardo Di Mauro, <i>Poggioreale: la villa ritrovata</i>	» 1445
Massimo Visone, <i>Napoli aragonese e le delizie di Campovecchio</i>	» 1457
Javier Martí Oltra - Federico Iborra, <i>Urbanismo y edilicia civil en Valencia en tiempos de Alfonso el Magnánimo</i>	» 1479

Comunicazioni/*Comunicaciones*

Maria Antonietta Russo, <i>Memoria aragonese/anti-aragonese o confusione nella memoria? Castelli "federiciani" in Sicilia</i>	» 1505
---	--------

Illustrazioni.....	» 1519
--------------------	--------

Indici

Indice dei nomi.....	» 1579
Indice dei toponimi.....	» 1623
Indice delle fonti manoscritte.....	» 1645



Finito di stampare nel mese di novembre 2020
dallo Stabilimento Tipografico «Pliniana»
Viale F. Nardi, 12 – 06016 Selci-Lama (PG)
www.pliniana.it