

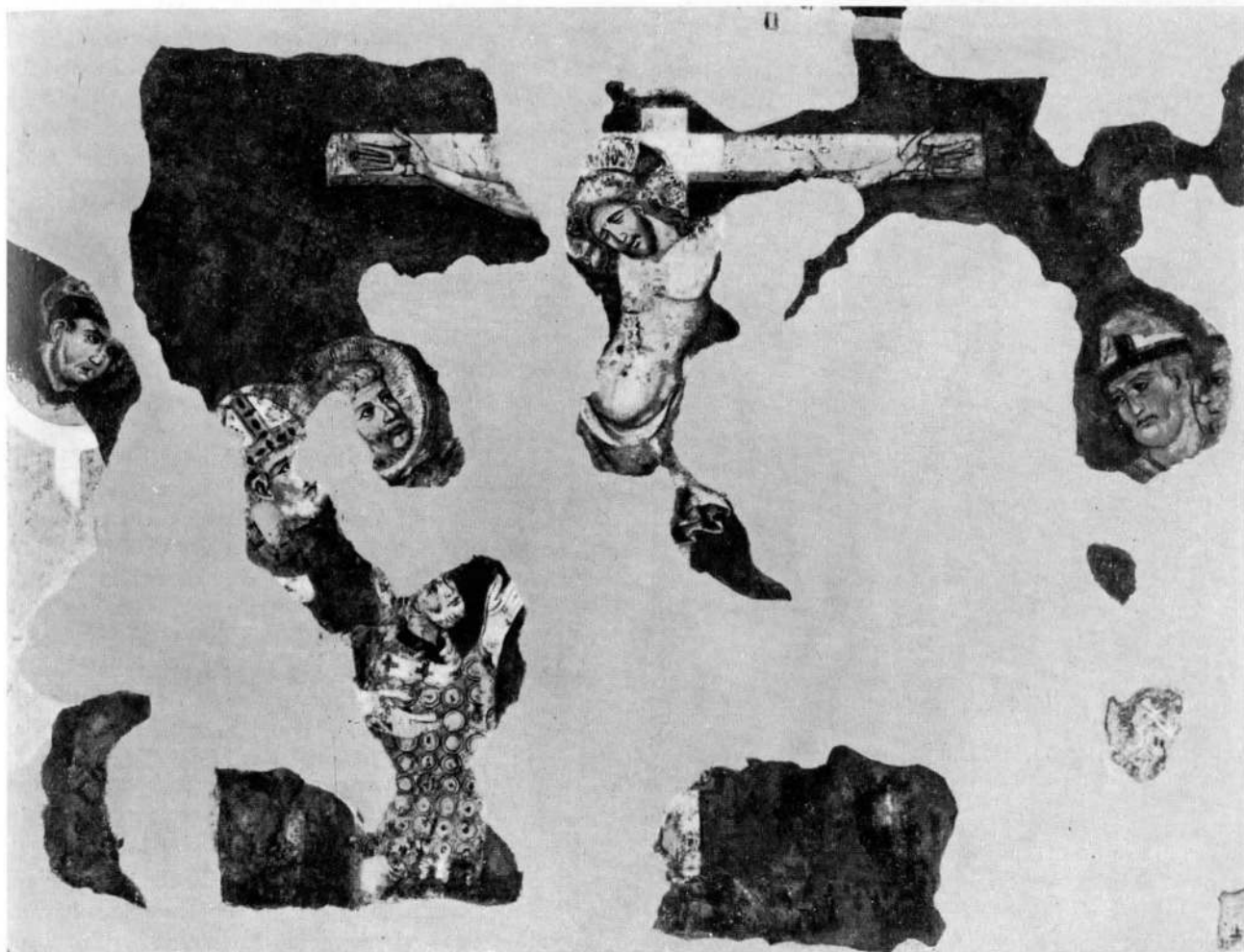


FIG. 1 - NAPOLI, DUOMO - CAPPELLA MINUTOLO: CROCIFISSIONE (Fot. Sopr. Gall. Campania)

EVELINA BOREA

## I RITROVATI AFFRESCHI MEDIEVALI DELLA CAPPELLA MINUTOLO NEL DUOMO DI NAPOLI

**P**ER UN restauro recentemente condotto nella gotica Cappella Minutolo nel Duomo di Napoli — a cura della Soprintendenza ai Monumenti della Campania e sotto la guida del prof. Causa, Direttore del Laboratorio di Conservazione della Soprintendenza alle Gallerie, <sup>1)</sup> —, è emersa da una zona della parete sinistra, che per secoli era rimasta nascosta dietro il noto trittico di Paolo di Giovanni Fei, collocato sull'altare, ora rimosso, fin dal 1412, <sup>2)</sup> una 'Crocifissione' (fig. 1) stupefacente; ed è tale affresco anche se lacunoso, più che tutti gli altri —

quelli simili e quelli di epoche e di mani diverse, riapparso dopo la rimozione delle pesanti ridipinture ottocentesche, che ne avevano impedito finora la retta lettura (figg. 2 e 3) —, a muovere il nostro interesse sollecitando un pronto inserimento nell'antologia dell'antica pittura italiana. Poichè esso solo riflette, tra i dipinti superstiti in Napoli e in tutta l'Italia meridionale, un diretto influsso dell'arte di Cimabue.

Scorse le antiche fonti, e non ci vorrà molto, e vagliate le notizie anche moderne relative al Duomo napoletano, si apprende che la Cappella, dedicata ai SS. Pietro



FIG. 2 - NAPOLI, DUOMO - CAPPELLA MINUTOLO:  
LATO SINISTRO (prima del restauro, con l'altare laterale  
ora rimosso)

e Anastasia, fu costruita verosimilmente, come il duomo stesso nelle sue forme gotiche, al tempo di Carlo II d'Angiò, essendo vescovo Filippo Minutolo, il quale, sepolto nello stesso luogo e ricordato dal monumento cosmatesco sul lato destro della tribuna, morì nel 1301.<sup>3)</sup>

Questa data, 1301, senza essere un sicuro *ante-quem* documentario per la parte più antica della decorazione pittorica della Cappella — quella che si estende, o meglio si estendeva, nei registri superiori della parete d'accesso e delle pareti laterali, nonché nella zona bassa della parete di sinistra, compresa tra i pilastri divergenti — è tuttavia un punto fermo accanto al quale collocare quei frammenti di affreschi che si dichiarano anteriori a tutti i grandi cicli pittorici napoletani. Non v'è infatti altra opera in Napoli e dintorni — non l'«Ascensione» di S. Salvatore Piccolo a Capua, propaggine estrema, ma con accenti romani, della cultura di Mistrà,<sup>4)</sup> non gli affreschi del transetto destro di S. Lorenzo Maggiore,<sup>5)</sup> il più antico riflesso della cultura protocavalliniana nella città angioina — tale da sopportare una datazione tanto arretrata verso il Duecento; e intendo non il Duecento ancora bizantino o bizantineggiante che produsse in Napoli il «Crocifisso» di S. Domenico Maggiore, la tavola con «S. Domenico» nella stessa chiesa e il «S. Domenico» oggi nella Pinacoteca di Capodimonte; ma quello assolutamente italiano, che si configura

a Pisa sulla metà del secolo con Giunta e col Maestro di S. Martino, cresce a Firenze e ad Assisi con Cimabue; e che nel 1280, e ancor prima forse, avanti che Duccio a Siena e Cavallini a Roma ricomponessero in tenere e colorate forme l'antico classicismo latino, già aveva dato irruenti capolavori nei transetti della Basilica superiore di S. Francesco.

E basti confrontare il Cristo morto sulla croce nell'affresco Minutolo: il crollo del volto sulla spalla incavata, la tensione che quasi svelle dal legno l'esile, ma energico corpo, il ventre lustro di un malato turgore; non si troverà termine più stretto di confronto che nei «Crocifissi» d'Arezzo e di Santa Croce; mentre il perizoma sconvolto dal vento riporta alla grande idea cimabuesca svolta nelle «Crocifissioni» d'Assisi.<sup>6)</sup>

La tradizione bizantina del «Christus patiens», appassionatamente rinnovata da Giunta e spinta fino a un'espressione di estrema drammaticità da Cimabue, è trapassata nell'ignoto pittore della Cappella Minutolo con una tale immediatezza da non lasciar dubbi sulle sue ascendenze toscane. Mentre egli dipinse il Cristo non poté pensare che a Cimabue, folgorato dal ricordo di un capolavoro veduto che fu certamente la «Crocifissione» del transetto sinistro d'Assisi; e la qualità dell'opera, che ad onta delle lacune nella materia pittorica appare altissima, esclude la possibilità di un tardo ripensamento a freddo da parte di un trecentesco pittore alla ricerca di antichi modelli illustri. Nè è da pensarsi a un napoletano che dopo il 1300 capitasse in Assisi e di tutta la basilica guardasse solo le «Crocifissioni» nei transetti e certe parti della zona superiore della navata: quando Giotto vi aveva già squadernato tutto il suo mondo nuovo; o che, di cento opere anche mobili che poteva vedere per le chiese della Toscana e dell'Umbria, pur in presenza di capolavori recentissimi di Giotto, di Duccio, per non dire di Giovanni Pisano e di Arnolfo, non ammirasse che le ormai antiche effigi di «Crocifissi» come quelli di Nocera Umbra (oggi nella Pinacoteca di Perugia), di S. Francesco a Grosseto, o quello oggi Lanckoronski (Vienna): tutti meditati e condotti nell'orbita cimabuesca, come prova, non foss'altro, il lembo del perizoma sconvolto dal vento, a sottolineare il drammatico clima dell'invenzione.

Ancora, non si può credere che l'ignoto pittore, quando si voglia, apprendesse di Cimabue e dei maggiori fatti della sua cerchia, per il solo tramite della miniatura; benchè questa fiorisse fervidamente in Campania, e non solo come prodotto locale. Scriveva nel 1954 Costanza Lorenzetti che «la miniatura meridionale non segue al chiudersi del Duecento la pittura, la quale si mostra appartata dal grande movimento artistico che si affermava vigorosamente altrove, in Italia... la miniatura ebbe sorte migliore, perchè strinse rapidamente legami con le giovani correnti miniaturistiche italiane e straniere...».<sup>7)</sup>

Oggi la ritrovata 'Crocifissione' Minutolo e gli altri affreschi che le fan corona contraddicono l'affermazione della studiosa al riguardo dell'isolamento della pittura in Campania avanti la venuta del Cavallini.<sup>8)</sup> Ma nessuno dei manoscritti miniati duecenteschi certamente meridionali finora messi in luce, anche se pieni di riflessi di coeve culture — bolognese, senese, francese — consente l'ipotesi che alcunchè della civiltà d'Assisi fosse penetrato nell'ambiente napoletano, così da bruscamente ammodernarlo. E il solo codice che si conosca in Campania di cultura assisiata schietta, ovvero il Messale francescano della Cattedrale di Salerno, anche se con la bellissima pagina miniata con 'Crocifissione' (fig. 5) induce a un confronto impressionante con la 'Crocifissione' Minutolo, è insufficiente a provare che sullo scorcio del secolo vi fosse a Napoli una circolazione attiva d'idee cimabuesche, tale da condizionare la formazione di un artista locale; a maggior ragione se si considera che tale codice potrebbe essere pervenuto a Salerno molto tempo dopo essere stato miniato.<sup>9)</sup>

Pertanto, toscano venuto a Napoli passando per la Basilica di S. Francesco, o decisamente umbro, o napoletano aggiornatosi in Umbria avanti l'apparizione di Giotto, non v'è dubbio che l'ignoto Maestro della 'Crocifissione' Minutolo operò sullo scadere del Duecento.

Ma se osservazioni e induzioni si conseguono facilmente al riguardo della parte centrale dell'affresco, dominata dal Crocifisso, l'occhio spostato sulle altre parti della figurazione — sul corteggio di Santi Vescovi e Diaconi, e più ancora passando ai frammenti superstiti delle 'storie' affrescate nei registri superiori della stessa parete e nella zona superiore della parete d'accesso della cappella —<sup>10)</sup> mentre da un lato, sulla certezza che si tratti dello stesso pittore, non trova che conferme alla lettura in chiave assisiata,<sup>11)</sup> dall'altro rileva il portato di diverse esperienze, arcaizzanti e problematiche.

Senonchè la precisazione conduce in cuore a una delle più controverse questioni dell'arte italiana: la questione delle 'mani' e delle 'scuole' operanti nella volta e nelle zone superiori della navata gotica del S. Francesco. Perchè sono alcune delle 'storie' del Nuovo Testamento ad Assisi, tra tutti i dipinti del tardo



FIG. 3 - NAPOLI, DUOMO - CAPPELLA MINUTOLO: LATO SINISTRO (dopo il restauro) (Fot. Sopr. Gall. Campania)

Duecento, ad avvicinarsi maggiormente agli affreschi Minutolo; e intendo il gruppo costituito dalla 'Natività', 'Cattura' e 'Andata al Calvario', di cui nessuno studioso dopo le precisazioni del Toesca<sup>12)</sup> vorrà mettere in dubbio il fondamentale cimabuismo; anche restando aperta la questione se sia o no 'romana' la mano operante. Ma è subito da notarsi che rispetto a tali 'storie' gli affreschi di Napoli si pongono non in un rapporto formale di collateralità, come le opere di un Manfredino da Pistoia o di un Corso di Buono, bensì quale variante innervata di nuova fantasia.

Basterebbe il confronto tra la figura dell'armato in primo piano — testa in profilo e torso rivolto — sulla sinistra della 'Cattura' (fig. 7) con l'armato egualmente atteggiato e abbigliato nel 'Martirio di S. Pietro' (fig. 4) della Cappella Minutolo; o delle teste degli Angeli nella 'Natività' con quelle degli Angeli che assistono nello stesso 'Martirio'; o della testa del



FIG. 4 - NAPOLI, DUOMO - CAPPELLA MINUTOLO: CROCIFFISSIONE DI S. PIETRO  
(Fot. Sopr. Gall. Campania)

S. Giuseppe nella stessa 'Natività' o del S. Pietro della 'Cattura' con la testa di S. Barnaba, o degli aguzzini, nella 'Lapidazione' (fig. 6), a provare che il pittore di Napoli scelse una identica umanità, tra accigliata e attonita, insistendo del pari sulle grinte, sugli occhi sgranati ed intenti, sulle secche scansioni dei gesti; ma con una caratterizzazione icastica più acuta e colorando più caldamente, pur entro il nerbo di una forte energia disegnativa, contro lo sfondo verde-bruno unito, con rossi, con turchini pastosi e densi, variegati di bianco e di giallo vivo, in minuzia preziosa ripresi dalle fasce a finto mosaico splendente che cingono le 'storie' e i 'tondi'.

Anche per i due 'Santi' entro tondi che compaiono sulla parete destra della Cappella (fig. 9) non si troverà termine di confronto più stringente di certi particolari della Basilica superiore d'Assisi, ad esempio il 'Santo'

entro tondo della terza campata che il Toesca dichiara affrescata dal Torriti e allievi,<sup>13)</sup> ma di cui certe parti sono cimabuesche affatto<sup>14)</sup> e legano per altro con i tipi raffigurati nei dipinti Minutolo, non meno dei 'Profeti' indiscutibilmente cimabueschi nel sottarco della quarta campata.<sup>15)</sup> E la serie dei possibili confronti con particolari degli affreschi pregiotteschi — o protogiotteschi — d'Assisi non termina qui: è ancora facile istituirne con altri isolabili entro 'storie' del gruppo più discusso, quello del Vecchio Testamento, scivolando pertanto nel pieno del problema 'romano' d'Assisi, variamente tentato e non mai risolto finora, e forse non risolvibile, quando si ammetta che il "cantiere d'Assisi", tra l'ottavo e nono decennio del secolo fu luogo d'incontro dei maggiori maestri del tempo o dei loro allievi; uscendone per procedere oltre Giotto soltanto. Com'è ben noto, il nodo del problema è il rapporto Cavallini-Giotto, cui s'intreccia il rapporto Cimabue-Duccio.<sup>16)</sup> Escluso che Cavallini sia mai stato ad Assisi, resta fermo il fatto che vi andarono il Torriti e probabilmente il Rosuti. Ma sia Cimabue che Giotto, prima di operare in Assisi, erano stati a Roma: e qui sta il perno della questione, se quanto di 'romano' appare ad Assisi, in certi affreschi ove per altro è forte il cimabuismo, sia un portato diretto del Torriti e dei suoi, o non piuttosto l'omaggio di toscani — di Giotto stesso per esempio,

il che è fuor di dubbio per le 'storie d'Isacco' — a un intramontabile classicismo ritrovato nel suo luogo d'origine, indipendentemente dall'interpretazione che di esso dava negli stessi anni il Cavallini. Un particolare come i due Angeli nel frammento superstite della 'storia' di 'Abramo e gli Angeli' (fig. 8), torritiano secondo il Toesca, assai vicino senza dubbio agli Angeli che figurano nel 'Martirio di S. Pietro' della Cappella Minutolo, partecipa allo stesso modo della serena monumentalità cavalliniana e del rovello formale cimabuesco; pur qualificandosi diversamente dal gruppo della 'Natività', 'Cattura' e 'Andata al Calvario', più schiettamente toscani (quasi duccheschi, secondo il Bologna; mentre lo Gnudi nell' 'Andata' inclina a vedere un intervento di Giotto). Con questo rilievo mi sembra accertato che l'unico particolare dei

più antichi affreschi del ciclo Minutolo in cui si veda un riflesso della cultura del Cavallini, ovvero i due Angeli nel 'Martirio di S. Pietro', documenta non uno studio diretto sulle opere in Santa Maria e in Santa Cecilia in Trastevere, ma sulla congiuntura romano-toscana verificatasi ad Assisi, come si è detto.

Ma la conclusione al riguardo del pittore di Napoli si discosta dalla ipotesi, per un momento sfiorata, che si tratti di uno dei maestri di Assisi, per il riscontro di quell'aria di naturalezza, non trovabile altrove, che volge in racconto spiegato e quasi popolare i temi del martirologio cristiano, di quel senso del vero individuato che si esprime nella pungente caratterizzazione dei tratti, nella resa dei capelli, delle vesti, nel brano bellissimo — che spiace non poter presentare in fotografia — di Roma turrita con la Porta S. Sebastiano nell'affresco con 'Quo vadis Domine?', una veduta toccante nella sua ingenua e coloratissima prospettiva, da assumersi quale documento di prim'ordine, più veridico di quello offerto dal pennacchio cimabuesco con S. Marco nella volta della Basilica d'Assisi, per la conoscenza dell'aspetto di Roma medievale.

Provarsi a immaginare una sosta a Roma dell'ignoto artista, del pari attento alle architetture cosmatesche e ai mosaici e agli affreschi paleocristiani, sarà al momento l'unico modo possibile di spiegarsi quella vena di naturalezza antica e pagana così frescamente ritrovata, nel colore e nello spirito dei moti, pur tra le pieghe di una nuovissima e severa civiltà formale,



FIG. 5 - SALERNO, DUOMO - CODICE MINIATO



FIG. 6 - NAPOLI, DUOMO - CAPPELLA MINUTOLO:  
MARTIRIO DI S. BARNABA (Fot. Sopr. Gall. Campania)

quella cimabuesca; vena unica, a quel che consta, sullo scorcio del Duecento — a meno di non ricordare il più antico grande Maestro di S. Martino, laziale appunto secondo il Longhi,<sup>17)</sup> — tra le stanche sopravvivenze dell'astratto linguaggio bizantino, il classicismo ardente del Cavallini e il rapido crescere dello stile di Giotto, alieno da ogni apertura diretta sul vero individuato.

Il portato di un'esperienza romana arcaizzante si riconosce nei ricchi ornati cosmateschi, nel modo di comporre come nelle 'storie' di S. Silvestro ai SS. Quattro Coronati o nelle 'storie' sulla destra della Cripta di Anagni, con compiacenze di ritmi e di cadenze in cui si sciolgono i nodi drammatici dell'azione, non diversamente che negli antichi mosaici di Santa Maria Maggiore. Ciò che riconvince di uno 'studioso corso'

romano avvenuto avanti le affermazioni del Cavallini; avanti che s'irradiasse verso Assisi — e anche verso Napoli, a quanto pare <sup>18)</sup> — la cosiddetta 'civiltà dei clipei di Santa Maria Maggiore'. Poichè sono proprio i fatti ultimi della pittura duecentesca, Cavallini e Giotto, che il nostro pittore ignora; spaziando con libertà di scelta e di immaginazione sui diversi motivi che il terzo quarto del secolo gli offriva, tra Umbria e Lazio, e schiarendo in modo che vorrei dire nuovamente 'paleocristiano' il torvo mondo cimabuesco.

Per altra via si giunge a corroborare l'interpretazione in chiave umbro-romana dell'intero complesso: partendo da un'osservazione iconografica, che conduce al rilievo di nessi sempre situati tra Assisi e Roma. Il nimbo del Cristo Crocifisso che ruota dietro la spalla, ricomparendo sotto il braccio, è un raro motivo naturalistico che sembra svolgersi dal 'Crocifisso' della tavoletta n. 74 della Pinacoteca di Perugia (fig. 10), giudicata umbro-romana e già messa in relazione con la 'Cattura' e la 'Natività' della Basilica superiore d'Assisi; al punto che il Salmi, poi contraddetto dal Longhi, <sup>19)</sup> ritenne il gruppo della stessa mano. Tale motivo riappare nella cimabuesca 'Croce' Hendecourt di Londra e nella miniatura del Codice di Salerno cui ho già accennato, opera umbra; e anche nella 'Crocifissione' di Santa Maria in Vescovio, affresco della fine del '200 in terra umbra, giudicato romano. <sup>20)</sup> Ma mentre il rapporto iconografico, anche se sembra esaurirsi nella cerchia umbro-romana, potrebbe essere causale e comunque non è determinante, risulta stringente e persuasivo di un'identità di cultura e di sentimenti il rapporto tra la 'Flagellazione' dipinta sull'altro lato della tavoletta perugina (fig. 10) e gli affreschi Minutolo: da non doversi neanche insistere, una volta poste a confronto le figure dei flagellatori e dei lapidici; che giurerei della stessa mano. È il colorato disegno che distingue queste opere: quasi miniature ingrandite, per una lettura più facile, più toccante; un modo che se appoggia sulla cultura di Cimabue, si apre in una sensibilità diversa, che accoglie più accostabili verità.

È da ricordare a questo punto che già nel quinto decennio del '700 il De Dominici, tentando una difesa dell'antica pittura napoletana nei confronti di quella toscana, non trovava di meglio da opporre alle celebrate opere di Cimabue che gli affreschi della Cappella

Minutolo; e scriveva: "... migliori forme e miglior modo di operare vi si vede e più scorta del vero che in quelle di Cimabue, poichè sono condotte con facil modo di tingere, con grazia di volti e con panneggiamenti osservati secondo il verisimile...". <sup>21)</sup> Non v'è dubbio che, a parte il giudizio implicito che suona oggi come settecentesca preferenza, lo scrittore napoletano vide assai giusto cogliendo il 'vero' o 'verosimile' che fosse, nei nostri affreschi quale nota precipua. E a considerare quali potevano essere le opere coeve in Napoli stessa, su cui il De Dominici formava il suo giudizio sull'antica pittura, e la conoscenza vaga ch'egli poteva avere di Cimabue e affini (Coppo non doveva certo apparirgli molto diverso o Duccio o addirittura Montano d'Arezzo) ne addiviene la maggior certezza dell'eccezionalità del ciclo Minutolo, almeno nell'ambito campano, la conferma che null'altro a Napoli evocava meglio l'arte toscana, a un tempo discostandosene per novità particolare.

Non è escluso che il giudizio del De Dominici sull'arte toscana si formasse genericamente proprio sui dipinti lasciati in Napoli e dintorni da quel Montano d'Arezzo documentato dal 1305 al 1313: noto a noi solo per la grande 'Madonna' di Montevergine, <sup>22)</sup> che qui si presenta dopo il restauro (fig. 11). Se il Morisani, che nel 1947 immaginò di Montano gli affreschi delle pareti laterali della Cappella Minutolo — ovvero quelli qui presentati — avesse scritto dopo il restauro sia di quelli che della tavola di Montevergine, certo si sarebbe astenuto dall'accostamento: <sup>23)</sup> perchè questa appare chiaramente il prodotto di una ripresa di schemi bizantini in aria senese, con arcaismi che stridono entro l'assetto spaziale ormai gotico, sottolineato dal raffinatissimo trono cosmatesco-arnolfiano,



FIG. 7 - ASSISI, BASILICA SUPERIORE DI S. FRANCESCO: 'CATTURA DI CRISTO' (PARTICOLARE)



FIG. 8 - ASSISI, BASILICA SUPERIORE DI S. FRANCESCO: 'ABRAMO E GLI ANGELI' (PARTICOLARE)

sghembo in un'intenzione di empirica e fragile prospettiva che non si ritrova che nel trecento senese, ma con accenni già nella ducessa 'Madonna' Gualino e più marcatamente nella 'Madonna' dei Servi di Bologna — opera, è noto, di collaborazione, presente anche Duccio, secondo Ferdinando Bologna. Mi pare che anche gli angeli vivaci in conversazione ai piedi del trono siano di famiglia ducessa.<sup>24)</sup>

E con questo si sarà rilevato che anche la provincia senese irradiò novità verso il sud, avanti il soggiorno di Simone presso Roberto d'Angiò. Ma sembra così provato che prima della venuta a Napoli di Simone e di Giotto le novità toscane vi giungevano sempre attraverso Roma, qui riassunte con spirito arcaizzante e variate non necessariamente per influsso di Cavallini. Viceversa, il ciclo di Donnarregina prova che se fu Cavallini ad avviarlo, fu Giotto a ispirarne, ancor prima di venire sul luogo di persona, la stesura di grande racconto, con svariata rassegna di casi umani più che divini. Ma ormai si era nel secondo decennio del Trecento e oltre.

Dei successivi momenti della pittura trecentesca napoletana la Cappella Minutolo offre esempi di vario livello, non distinti finora dalla critica perchè la ridipintura totale aveva uniformato e ottuso l'aspetto delle pitture. Il Morisani, che vedeva riflessi cavalliniani anche nelle 'storie' dei Santi Martiri (preceduto dal Toesca che considerò in un solo cenno tutta la decorazione) dichiarò condotta nello stesso spirito anche la 'Maddalena' (fig. 12) dipinta nella profonda nicchia che si apre nella parete sinistra, nell'angolo a lato dell'ingresso.<sup>25)</sup> A restauro avvenuto, appare chiaro il divario di epoca e di stile. L'immagine che sbalza rossigna dal fondo bruno s'impone come genericamente cavalliniana, per la morbidezza del modellato e a un tempo la duttilità dell'impianto, che rimandano a certe parti del ciclo di Donnarregina, in ispecie alle 'storie di Santa Agnese' (non solo per somiglianza iconografica il rapporto è stretto con la figura della Santa rivestita dei propri capelli) e



FIG. 9 - NAPOLI, DUOMO - CAPPELLA MINUTOLO: S. PAOLO E S. PIETRO

alla figura dell'angelo uccisore del drago, accanto alla Madonna apocalittica, nell'affresco scoperto dal Chierici nel sottotetto della stessa chiesa.<sup>26)</sup>

Di una famiglia cavalliniana molto più nobile è il 'Santo Vescovo' (fig. 14) effigiato entro la nicchia gotica sulla parete destra della Cappella, verso la tribuna. Con ogni evidenza la piccola figura di offerente dipinta in basso è un'aggiunta tardotrecentesca. Intatta non si può giudicare che la testa del Santo, bellissima nel modellato tenero che s'incava nelle guance magre — cavalliniano ma senza l'ardente colore



FIG. 10 - PERUGIA, PINACOTECA: PARTICOLARI DELLA CROCE ASTILE (RECTO E VERSO)



FIG. 11 - MONTEVERGINE, SANTUARIO  
MONTANO D'AREZZO: MADONNA IN TRONO  
(Fot. Sopr. Gall. Campania)

tipico del Maestro, senza il suo "pennelleggiare avvolgente", — sotteso di un segno sottile, calligrafico, che lo rinterza. Potrebbe essere della stessa mano che nel composito 'Albero di Jesse' dipinto nella Cappella di S. Lorenzo nello stesso duomo eseguì tra l'altro la figura del Santo benedicente sotto la Vergine (fig. 13); certamente il modello fu quella, intorno al 1310.<sup>27)</sup>

Sulla stessa parete destra della Cappella, sopra lo zoccolo, i resti di due figure genuflesse in profilo (fig. 15) evocano il mondo cortese di Simone Martini, di Matteo Giovanetti; ma con nerbo giottesco, massiano. I tempi sono ormai inoltrati, l'intenzione è ritrattistica, con una pregnanza di vero toccante, specie nell'anziano patrizio. Anche queste due figure, benchè dipinte in un registro più alto, appartengono



FIG. 12 - NAPOLI, DUOMO  
CAPP. MINUTOLO: S. MARIA MADDALENA  
(Fot. Sopr. Gall. Campania)

cortese introvabile in altro luogo medievale d'Italia, veramente angioina. Ma a ben guardare si riconosce una tempra pittorica vicina a quella che si dispiegò, dopo il 1352, nelle vele dell'Incoronata di Napoli, ove è palese, pur nella trasposizione figurata dei significati dei Sacramenti, l'intento di esaltare un mondo profano e cavalleresco, con l'apertura mentale che fu di Simone e poi del Giovanetti e della sua cerchia ad Avignone (fig. 19). L'ipotesi ventilata da molti che il ciclo dell'Incoronata sia il capolavoro del napoletano Roberto di Oderisio, pittore secondo le ultime conclusioni<sup>29)</sup> formatosi dal ceppo di Maso in Castelnuovo e cresciuto nel clima partecipe dei portati avignonesi, più che direttamente martiniani — forse in seguito ad un suo viaggio in Provenza —, pur non spingendomi decisamente ad attribuire alla stessa

stilisticamente alla serie dei bellissimi cavalieri disposti sullo zoccolo tutt'intorno alle pareti d'accesso e laterali della Cappella<sup>28)</sup> e dei quali diversi sono stati recuperati interamente dal restauro, rivelandosi tutti dipinti dalla stessa mano, al tempo in cui il profano affascino la pittura e il reale si lasciò rappresentare nei termini di un'umanità devota, ma eroica, di stirpe nobile, cavalleresca. Rivolti verso l'altare, in preghiera, gli agghindati guerrieri (fig. 16) in velluto e damasco rosso che vivacemente spicca sullo sfondo nero, con le maglie d'acciaio rilevate in pastiglia bianca e gli intensi profili individuati come nel Roberto d'Angiò di Simone Martini, suscitano nella Cappella Minutolo un'atmosfera

mano i resti degli affreschi 'profani' della Cappella Minutolo, è tale da appoggiare il nesso così stabilito.

Restano ora da esaminarsi gli affreschi dipinti nella tribuna, i quali, se a prima vista appaiono ancora trecenteschi, per un documento che data la costruzione della tribuna dopo il 1402, devono essere considerati posteriori a questa data.<sup>30)</sup>

Già si è detto che il De Dominici descrisse questi dipinti con entusiasmo, attribuendoli al suo duecentesco Tommaso degli Stefani. Rettamente lo Schulz vide in essi gli ultimi riflessi dell'influsso giottesco durato fino al XV secolo. Ma se pure non è molto da dire dinanzi a questo prodotto ritardatario e provinciale di mano certamente napoletana (figg. 17-18), che appare affatto ignara dell'internazionale raffinatissima civiltà del tempo, è da rilevarsi lo spiritoso espressionismo dei tratti che, sui risentimenti giotteschi di terza mano in cui la forma sciatta si slabbra, cascante e snervata, conduce al riconoscimento di un'identità di mano con la 'Crocifissione' affrescata nella Cappella Loffredo in Donnaregina.<sup>31)</sup> Per non fare che un esempio di confronto: la testa della vecchia a sinistra nel gruppo delle Marie nell'affresco Loffredo appare caricata nei tratti allo stesso modo di quella del S. Giovanni nella 'Crocifissione' della tribuna Minutolo; qualificandosi questi dipinti ai margini della trecentesca pittura napoletana, come un riflesso indebolito della coeva scultura, violenta e patetica nella sua apparente rozzezza, di Antonio Baboccio.



FIG. 13 - NAPOLI, DUOMO - CAPPELLA DI S. LORENZO: 'ALBERO DI JESSE' (PARTICOLARE)

Si è così conclusa la presentazione degli affreschi medievali della Cappella Minutolo, che ha porto il destro di ripercorrere oltre un secolo di pittura napoletana, col rilievo di nuovi nessi determinanti per la valutazione di una vicenda artistica non eccentrica, non provinciale, e rielaborante i motivi da Assisi, da Roma e da Avignone sempre in termini di scelta, non di riflesso passivo, e con taluni esiti degni di figurare in antologia.



FIG. 14 - NAPOLI, DUOMO - CAPPELLA MINUTOLO: SANTO VESCOVO (Fot. Sopr. Gall. Campania)

1) A Raffaello Causa va la mia gratitudine per avermi offerto l'occasione di pubblicare questi inediti.

2) Con ogni evidenza e secondo quanto è confermato dalla scritta settecentesca che compariva tra le cuspidi del trittico — visibile nella fotografia riprodotta alla fig. 2 — il dipinto tardo-gotico, lasciato in dono alla Cappella da Enrico Minutolo nel 1412, fu posto sull'altare inserito tra i pilastri divergenti in epoca non antica, quando l'affresco con 'Crocifisso' doveva apparire ormai deperito, probabilmente nello stesso anno 1744 in cui Battista Minutolo curava il restauro della cappella ricordato nella detta iscrizione, ora non più in loco. Certamente settecenteschi erano i motivi floreali dipinti a fresco su quelle zone dell'antico dipinto che il trittico non ricopriva; come appare dalla detta fotografia.

3) La Cappella, che si apre sul braccio destro della crociera, è costituita da un vano quadrangolare, con abside poligonale. È alterata nella pianta da corpi murari emergenti irregolarmente dalle pareti, i quali attestano un organismo architettonico preesistente alle forme gotiche. Pertanto è da accogliere la tesi del Sersale (*Discorso storico della Cappella de' Signori Minutolo*, Napoli, 1745, ed. 1778), fonte principale per la storia della cappella, il quale afferma, fondandosi su attestazioni del cronista Giovanni Diacono, che la Cappella si identificava in origine con la base di uno dei campanili edificati a lato dell'antica cattedrale, dal vescovo Stefano II, nell'VIII secolo. Alla fine del '200 — non dopo, quindi, se nel 1301 già vi trovava luogo la sepoltura di Filippo Minutolo e se i Minutolo, come asserisce il Sersale e come provavano le antiche iscrizioni a lato dei 'cavalieri' affrescati nello zoccolo, oggi sparite, possedevano la cappella fin dal quinto decennio del '200 —, si innestò l'architettura ogivale sugli stessi muri paleocristiani, lasciandosi in evidenza le irregolarità, conservandosi il pavimento cosmatesco che può essere della seconda metà del secolo, e il paliotto marmoreo con

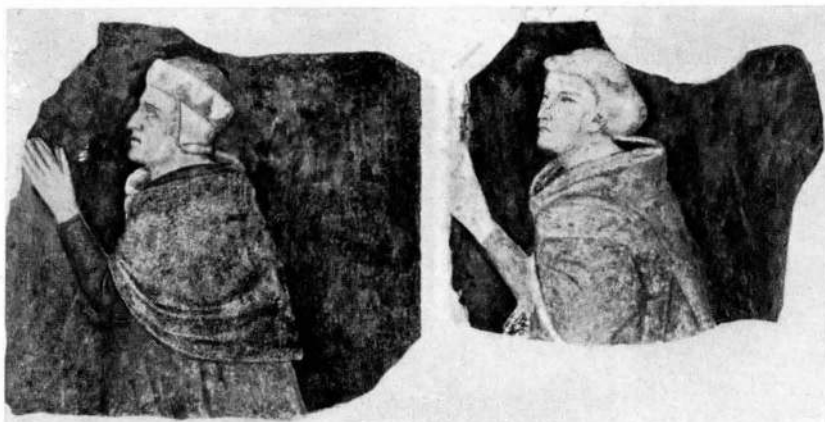


FIG. 15 - NAPOLI, DUOMO - CAPPELLA MINUTOLO: ORANTI  
(Fot. Sopr. Gall. Campania)

figure a graffito i cui caratteri sono inequivocabilmente bizantini e duecenteschi. Successivamente, dopo il 1402, la cappella fu ampliata, con costruzione della tribuna attuale in pure forme tardogotiche. La decorazione risale a diverse epoche e fu con-



FIG. 16 - NAPOLI, DUOMO - CAPPELLA MINUTOLO: CAVALIERI  
(Fot. Sopr. Gall. Campania)

clusa a quattrocento inoltrato. Ulteriori vicende la cappella le ebbe nei restauri, di cui i più drastici furono quello del 1744, ricordato dall'iscrizione già citata, e quello del 1842, che consistette in una pressoché totale ridipintura degli affreschi (si veda la lapide commemorativa nel pavimento della tribuna e L. LORETO, *Guida per la sola chiesa metropolitana cattedrale di Napoli*, Napoli, 1849, pp. 76 ss.). Ma già il De Dominici (*Vite ... Napoli*, 1742-3, ed. 1840, I, p. 62) avvertiva che le pitture erano "in gran parte ritocche e guaste da ordinario pennello".

Dal Sersale (*op. cit.*) si apprendono notizie sulla nobile famiglia Minutolo, per più secoli al centro della vita napoletana. Il primo cenno men che vago alla Cappella, a non contare il Boccaccio nella novella di Andreuccio da Perugia, si trova in: CELANO, *Notizie del bello... della città di Napoli*, Napoli, 1692, ed. 1724, I, p. 119.

4) P. TOESCA, *Il Trecento*, 1951, p. 686; F. BOLOGNA, *Opere d'arte nel salernitano*, Napoli, 1955, p. 27.

5) C. LORENZETTI, *La corrente pittorica romana e senese e la tradizione locale in alcuni dipinti inediti della Campania*, in *Boll. d'Arte*, 1936, pp. 427 ss.; BOLOGNA, *op. cit.*, pp. 27-8.

6) Accanto al Crocifisso dell'affresco Minutolo sembrano mancare le figure della Vergine e del S. Giovanni: a meno di non pensarle entrambe sul lato destro e scomparse quindi nell'ampia lacuna determinatasi in quel punto. La figura del committente a sinistra è probabilmente l'effigie di Filippo Minutolo. Quelle dei Santi Prelati che si susseguono sui due lati non sono identificabili per mancanza di leggibili attributi. Il corteo continua sulle brevi pareti divergenti dal piano di fondo; le figure si dispongono qui frontalmente, secondo un'allitterazione di gesti ancora bizantina e in una assai diluita qualità rispetto alla parte centrale dell'affresco.

7) C. LORENZETTI, *Alcuni manoscritti miniati della prima età angioina nella Campania*, in *Accademie e Biblioteche d'Italia*, 1954, p. 209.

8) Anche la 'Madonna in trono e Santi' della Collezione R. Nelson di Kansas City (*Catalogo*, s. d., p. 37 con riproduzione), campana e dipinta nei primi del '300, secondo il Garrison (*Italian Romanesque Panel Painting*, Firenze, 1949, p. 32) e il Bologna (*op. cit.*, pp. 26-7) testimonia, se fu veramente dipinta in Campania, un pronto penetrare nel sud di novità toscane. Ma l'impianto bizantino, che richiama del pari le tavole con 'S. Domenico' e con 'S. Maria de Flumine' oggi a Capodimonte, riassume tali novità, cimabuesche o protogiottesche che siano, sterilizzandole, per così dire, in una debole accezione puramente formale.

9) Questo codice, a Salerno certamente nel 1555, è fiorentino secondo il Toesca (*Il Medioevo*, 1927, p. 1070), umbro per il Bologna (*op. cit.*, p. 24). Indubbiamente la 'Crocifissione', pur partecipando dei modi di Coppo, si colloca meglio nel filone della cultura del Maestro di San Francesco, legando per identità di mano, come osserva il Bologna, con il codice umbro della Pinacoteca di

Deruta (riprodotto in VAN MARLE, V, 1925, fig. 1).

10) Secondo le schede inventariali della Soprintendenza alle Gallerie di Napoli i più antichi affreschi della Cappella Minutolo si disponevano prima del restauro nel seguente modo:

Parete sinistra: grandi riquadri in due ordini sovrapposti separati da fasce ornamentali simulanti mosaici cosmateschi. In alto da sinistra: 'Domine quo vadis?'; 'Incontro dei SS. Pietro e Paolo'; scena di soggetto imprecisato. Secondo ordine: 'Missione di S. Barnaba'; 'Martirio di due Santi'; 'Lapidazione di S. Barnaba'; 'Crocifissione di S. Pietro'.

Parete d'accesso: registro superiore: 'Martirio di S. Bartolomeo'; 'Liberazione di S. Pietro'. Registro inferiore: 'Decapitazione di S. Giovanni'; scena imprecisata con due Santi.

Parete destra, ordine superiore: 'S. Paolo seduto'; 'S. Andrea col pesce'; 'Santo barbuto' imprecisato. Ordine inferiore: 'Gesù chiama Pietro e Giovanni sul lago'; 'Consegna delle chiavi a Pietro'.

Dopo il restauro, consistito nella rimozione totale delle ridipinture, restano:

Parete sinistra, registro superiore: 'Domine quo vadis?' (lato destro di lunetta finora non fotografato); 'Incontro di Pietro e Paolo' (lato sinistro di lunetta, finora non fotografato); scena imprecisata (lato destro di lunetta, non fotografato).

Registro mediano: 'Martirio di Santo' (frammento non fotografato); 'Martirio di due Santi' (frammento, non fotografato); 'Martirio di S. Barnaba' (fig. 6); 'Martirio di S. Pietro' (fig. 4).

Parete d'accesso, registro mediano: Scena imprecisata (una figura rincorrente altra figura, acefale, su sfondo di architetture (frammenti)). Parete destra, registro mediano, a destra: 'Decapitazione' (frammento).

Sotto le 'storie' si disponevano tondi con busti di Santi. Restano sulla parete destra due tondi (fig. 9).

Tutti gli altri affreschi visibili nella Cappella dopo il restauro sono di altra mano e posteriori.

11) Lo Schulz, che scriveva nel 1860 (*Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresda, 1860, III, p. 29) notava influssi cimabueschi in questi dipinti e li considerava coevi alle opere del Maestro. Il Morisani (*Pittura del Trecento in Napoli*, Napoli 1947, p. 25) dichiarò che i riflessi cimabueschi più che vedersi potevano congetturarsi, dato lo stato degli affreschi.

12) P. TOESCA, *Gli affreschi del Vecchio e Nuovo Testamento nella chiesa superiore del Santuario d'Assisi*, in *Artis Monumenta Photographice Edita IV*, Firenze, Bencini-Sansoni, 1948, pp. 15-6.

13) Cfr. la fotografia Bencini-Sansoni, loc. cit., n. 91.

14) Cfr. la fotografia Bencini-Sansoni, loc. cit., n. 99.

15) Cfr. la fotografia Bencini-Sansoni, loc. cit., n. 36.

16) Le ultime discussioni in proposito sono in C. GNUDI, *GiOTTO*, 1958, p. 237 ss. e in F. BOLOGNA, *Ciò che resta di un capolavoro giovanile di Duccio*, in *Paragone* 125, pp. 56 e 14 ss. e note.

17) *Giudizio sul Duecento*, in *Proporzioni*, 1948, pp. 14-5.

18) È l'idea del Bologna (*Opere d'arte nel salernitano*, 1955, p. 28) a proposito degli affreschi con 'Natività' e 'Dormitio' in

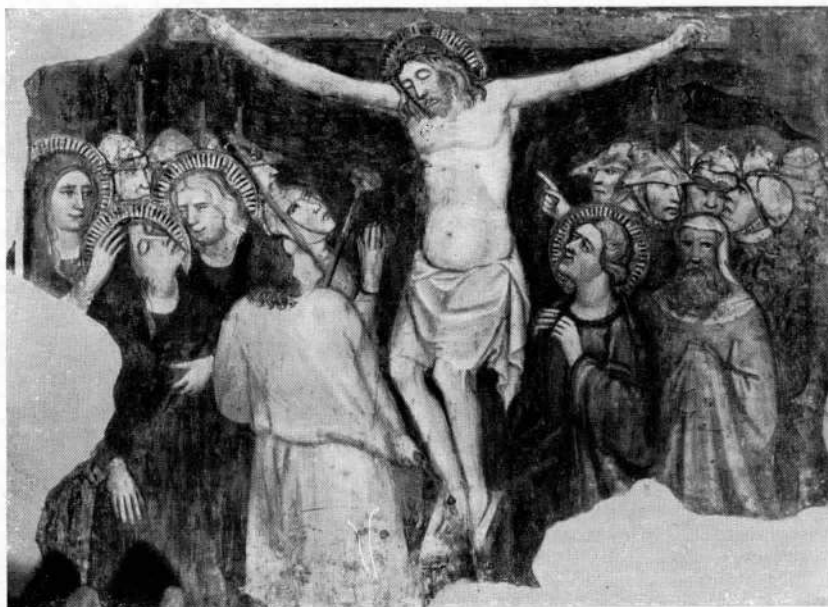


FIG. 17 - NAPOLI, DUOMO - CAPPELLA MINUTOLO, ABSIDE: CROCIFFISSIONE  
(Fot. Sopr. Gall. Campania)

S. Lorenzo Maggiore (riprodotti con particolari in LORENZETTI, *art. cit.* in *Boll. d'arte* 1936, p. 427 ss.); un'idea da discutersi, per il rilievo di tracce di cimabuisimo più che di protogiottismo nelle teste dei Santi barbui chini sul cataletto, nella 'Dormitio'. Ma è un cimabuisimo per così dire schiarito, di una vena assai prossima a quella degli affreschi Minutolo; tanto che sia i particolari suddetti, che la testa della Vergine nella 'Natività', e soprattutto il timbro del colore, forte e pieno, m'inducono a pensare questi due affreschi come la maggior prova superstita della risonanza locale del ciclo Minutolo. Che poi essi siano più tardi, pur essendo anteriori al ciclo cavalliniano di Donnaregina, è provato non fosse da altro dalla sparizione quasi totale della forcilla all'apice dei nasi, fortemente impressa invece nei tipi



FIG. 18 - NAPOLI, DUOMO - CAPPELLA MINUTOLO, ABSIDE: RESURREZIONE  
(Fot. Sopr. Gall. Campania)

degli affreschi Minutolo. Un altro gruppo di affreschi napoletani che riflette, sebbene in un'interpretazione assai rozza, i modi delle 'Storie dei SS. Martiri' della Cappella Minutolo, sono le 'Storie di S. Giovanni' nella Cappella Loffredo nella chiesa di Donnaregina (riprodotti in G. CHIERICI, *Il restauro di Santa Maria di Donnaregina*, Napoli, 1934, tavv. LXXXIV-VII, e in C. LORENZETTI, *Napoli rivista municipale*, 1936, p. XCV).

<sup>19)</sup> Vedasi *Catalogo della Mostra Giottesca*, 1943, p. 155, con bibliografia precedente e R. LONGHI, in *Proporzioni*, 1948, p. 40.

<sup>20)</sup> P. TOESCA, *Il Medioevo*, 1927, p. 987; ID., *Il Trecento*, 1951, pp. 682-3.

<sup>21)</sup> Il De Dominicis distingue, com'è giusto, le pitture della tribuna minutamente descritte e attribuite a Tommaso degli Stefani, per noi mitica figura (*op. cit.*, I, p. 70) da quelle delle pareti, su cui sorvola. Ma quando cita gli affreschi Minutolo in confronto a Cimabue (p. 51) non par dubbio, anche se non precisa, che si riferisca a quelli delle pareti, poichè un confronto con Cimabue non è sostenibile dalle pitture della tribuna, che sono tardo trecentesche e di qualità mediocre. È per altro vero che il Tommaso degli Stefani dedomiciniano sarebbe stato un pittore duecentesco; ma è vero anche che nel XVIII secolo non si andava troppo per il sottile nel giudizio sui "primitivi". Anche per altra via si può giungere a credere che lo scrittore napoletano si riferisse proprio agli affreschi delle pareti osservando come egli dichiara "illessi", (p. 51) le pitture in cui sono "migliori forme... che in Cimabue"; mentre "ritocche e guaste da ordinario pennello" (p. 62) sarebbero state quelle secondo lui di Tommaso, di cui rimanda più oltre la descrizione, fatta poi puntualmente a p. 70.

Volendo a ogni costo trovare un nome per l'antico maestro della Cappella Minutolo si potrebbe congetturare che il De Dominicis, accolto il nome di Tommaso degli Stefani, pittore duecentesco napoletano, da una tradizione locale, riferisse a lui gli affreschi della tribuna per errore, mentre in realtà gli spettavano quelli della parete.

<sup>22)</sup> Occorre mettere in evidenza che i due documenti del 1310 pubblicati dallo Schulz (*op. cit.*, IV, pp. 129-30) relativi all'opera di Montano in Montevergine, non precisano affatto che cosa quel pittore avesse dipinto in quel santuario, nè quando. Il documento relativo con ogni probabilità alla grande tavola in questione è quello pubblicato da Crowe e Cavalcaselle (*St. della pitt. it.*, 1886, I, p. 194): "1310. Privilegio del Re Roberto con cui dona a Montanara (?) d'Arezzo pittore una stanza di moggia 100, sita tra la Cerra e Maragliano per aver dipinto il busto del quadro di Nost. Sign. de Montevergine ...", il quale documento per altro sembra confermare la tradizione che Montano abbia dipinto tutto fuorchè la testa della Vergine, che sarebbe una antica icone venuta dall'oriente (CATALANI, *Monumenti patrii...*, 1842, p. 34) e in effetti risulta dipinta su una tavoletta staccata dal resto e leggermente sporgente in obliquo sul piano di fondo. Ma già il Cavalcaselle verificò trattarsi di una pittura tutta della stessa mano, e la Lorenzetti fu dello stesso parere (*Boll. d'Arte*, 1936, p. 423). Il Garrison invece (*op. cit.*, p. 43) datò la testa del 1265 e il resto del 1310. A restauro avvenuto si può affermare con tutta certezza che il dipinto come appare fu eseguito contemporaneamente e dalla stessa mano; ma sotto la testa della Vergine un saggio di prova praticato presso l'occhio destro ha rivelato la presenza di tracce pittoriche più antiche, sulle quali non è stato possibile effettuare alcuno studio, perchè subito ricoperte.

<sup>23)</sup> Lo stesso giudicò senese-fiorentino il dipinto di Montevergine e lo accostò alla 'Madonna' datata 1325 di Anagni

(*op. cit.*, pp. 24-5 e pp. 118-9); con la quale mi sembra non sia alcun rapporto di stile.

<sup>24)</sup> Per quanto riguarda il trono è da notarsi che Lello da Roma nel noto mosaico datato 1320 di Santa Restituta in Napoli ne compone uno affatto simile.

<sup>25)</sup> MORISANI, *op. cit.*, p. 25; TOESCA, *Il Medioevo*, *cit.*, p. 987.

<sup>26)</sup> CHIERICI, *op. cit.*, tavv. X e LXIV.

<sup>27)</sup> Sarebbe l'immagine di S. Nicolò di Mira secondo il Sersale (*op. cit.*, p. 36). Sotto, entro la stessa nicchia, s'intravedono i resti di una 'Annunciazione', illeggibile.

<sup>28)</sup> Queste figure rappresentano personaggi della famiglia Minutolo. Ciascuno era identificato dal nome iscritto sopra la testa; si leggevano anche date, del 1242 al 1962 (SERSALE, *op. cit.*, pp. 33 ss.). Evidentemente quelle duecentesche, se mai ve ne furono, non esistono più. Poichè le figure conservate, sia quelle per intero che i frammenti — in numero di undici — mostrano caratteri trecenteschi, è da pensarsi che quelle datate di epoca anteriore o posteriore, non viste dalla scrivente che è entrata nella cappella solo a restauro avvenuto, dovevano essere proprio quelle che, ancor visibili nella vecchia fotografia (fig. 2), sono state cancellate durante i lavori di restauro.

<sup>29)</sup> F. BOLOGNA, *Opere d'arte nel Salernitano*, *cit.*, pp. 28-33. Questo saggio più volte citato, che, pur in corsa veloce, tocca i problemi fondamentali relativi alla pittura napoletana del '300 e altro, è quanto di meglio è stato finora scritto sull'argomento.

<sup>30)</sup> Già il Sersale (*op. cit.*, p. 3) accenna al documento in questione, pubblicato poi dal Frascchetti, in *Napoli Nobilissima* 1902, p. 50: "Istromento pergameneo in data 28 febbraio 1402 nel quale Percivallo Giovanni e Francesco Minutolo figli ed eredi di Martuccello Minutolo detto Tamburino

concedono al Cardinal Arrigo assente e per esso a Isabella Romano sua procuratrice, moglie di Carlo Minutolo, il permesso di ampliare la propria cappella costruendovi la tribuna e in essa l'altare e la sepoltura... Con ogni evidenza dove nella Cappella il pavimento cosmatesco s'interrompe e dopo la breve striscia di pavimento a rozzo mosaico conclusa dallo scalino, fu innestata la nuova architettura, spostandosi le tombe di Filippo e di Orso Minutolo verso la nuova tribuna, nonchè l'altare duecentesco, sul quale dopo il 1412 fu eretta la tomba di Enrico Minutolo (fig. 3). Negli spicchi ogivali e nello zoccolo dell'abside e sulle pareti laterali furono dipinte rispettivamente otto 'storie' della Passione (conservate per intero) una 'Madonna in trono tra Santa Caterina e Santa Anastasia' (a sinistra, conservata) e tre Santi (a destra, perduti). La volta della tribuna come quella del resto della Cappella fu dipinta in epoca posteriore.

Bibliografia: DE DOMINICI, *op. cit.*, I, p. 70; SCHULZ, *op. cit.*, p. 32; MORISANI, *op. cit.* pp. 68 e 145.

<sup>31)</sup> Per l'affresco della Cappella Loffredo si veda la riproduzione in CHIERICI, *op. cit.*, tav. LXXX e LORENZETTI, *Napoli rivista municipale*, 1936, p. XCV. Per la verità quest'ultima non ha visto giusto dichiarando la 'Crocifissione' Loffredo opera cavalliniana sul genere degli affreschi in Santa Maria in Vescovio, e neanche il Morisani (*op. cit.*, p. 47) datando genericamente tutti i dipinti della Cappella Loffredo dopo il 1330, quando parte di essi, le 'storie di S. Giovanni' già citate, appaiono effettivamente degli inizi del secolo.

<sup>32)</sup> Figure di Santi, di Profeti e di Angeli sono affrescati nelle vele della volta della Cappella e appaiono di trascurabile mano quattrocentesca. Più interessanti le figure dipinte sulla parete d'accesso, a destra, di Sant'Antonio e Santa Chiara, in modi antonianeschi.



FIG. 19  
NAPOLI, CHIESA DELL'INCORONATA:  
FRAMMENTO DI AFFRESCO