

Aspetti della committenza benedettina napoletana nel Rinascimento: il singolare assetto presbiteriale della chiesa di Santa Maria di Monteoliveto

Nell'ambito dello studio delle vicende strutturali delle chiese monastiche napoletane, e in particolare delle trasformazioni degli assetti presbiteriali tra il '400 e il '500, il caso di Santa Maria di Monteoliveto, per l'originalità della soluzione absidale adottata dai monaci, appare un *unicum* nel panorama napoletano del Rinascimento.

La fondazione del monastero di Monteoliveto, sito a ridosso di un ampio declivio al di fuori delle mura angioine della città, in un'area scarsamente edificata, risale al 1411¹, anno nel quale *ob reverentiam et singularem devoctionem quam gerere se dixit erga ordinem et religionem beate Marie Virginis de Monteoliveto*² Gurrello Origlia, nobile del sedile di Porto e gran protonotario di Ladislao di Durazzo³, alla presenza di Nicola de Diano, vescovo di Teano, e di Giovanni de Juvenatio, poi abate della fondazione, pose la prima pietra della nuova fabbrica.

¹ L'insediamento degli olivetani in città fu più tardo rispetto a quello dei benedettini neri; la congregazione olivetana era relativamente giovane, essendo stata istituita canonicamente da Clemente VI nel 1344, a conferma del movimento cenobitico formatosi intorno al monastero senese di Monte Oliveto, fondato nel 1319 da Bernardo Tolomei e da un gruppo di nobili. Lo sviluppo della congregazione fu a lungo circoscritto ad un ambito geografico ristretto, e solamente in seguito, all'inizio del '400, nuovi e numerosi monasteri olivetani sorsero anche al di fuori delle regioni della primitiva espansione. A Napoli l'*insula* monastica di Monteoliveto venne inclusa nella cerchia delle mura nel 1499, quando si completò la seconda murazione aragonese: il re con un colpo di forza devastò i giardini degli olivetani, che ne chiesero il risarcimento.

² Biblioteca Brancacciana di Napoli, ms. IV.A.14, c. 77, instrumento del 10 gennaio 1408 del notaio Domenico de Buono (cfr. F. STRAZZULLO, *La fondazione di Monteoliveto di Napoli*, in «Napoli Nobilissima», s. III, 1963, n. 14, p. 107).

³ Dettagliate notizie relative a Gurrello Origlia, accompagnate da un ampio panegirico, sono in C. DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli sacra dell'Engenio*, 1666-1688, mss. conservati presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, X.B. 20-24, IV, cc. 52r-v.

Il complesso, che andò ad occupare tre ampi ed ameni giardini – Ampuro, Gioiello e Biancomangiare – pertinenti ai benedettini casinesi, pur conservando ancora alcune tracce della primitiva struttura gotica, si presenta oggi nelle forme assunte durante il rinnovo seicentesco promosso dall'abate Silvestro Chiocca, con un'unica navata lungo la quale si allineano cinque cappelle per lato.

In tempi precoci le numerose cappelle del tempio furono cedute alle più importanti famiglie napoletane, che finanziarono un'accurata campagna decorativa, affidando importanti commissioni ad artisti di primo piano; la cessione molto anticipata dei patronati fu motivata con ogni probabilità dall'assenza di grandi finanziatori – ad eccezione del lascito non particolarmente cospicuo di Gurello – nelle fasi di maggiore bisogno economico, cioè la costruzione e la decorazione, procurando alla chiesa, nell'arco di due secoli, una splendida ed articolata suppellettile.

Non va dimenticato il legame privilegiato, quasi amicale, che gli olivetani instaurarono con il duca di Calabria Alfonso d'Aragona, il futuro re Alfonso II, che era ricordato nella memoria murata nella parete di fondo del presbiterio e nell'epitaffio nel refettorio dove il duca era solito desinare con i monaci.

La lettura delle fonti risalenti agli anni precedenti e appena posteriori ai rinnovamenti della seconda metà del '600 – in particolare la descrizione manoscritta di Carlo de Lellis e quelle a stampa di Cesare d'Engenio, Pompeo Sarnelli e Carlo Celano – permette di estrarre alcuni dati relativi alle primitive forme dell'area presbiteriale, la quale mostrava una soluzione originale molto rara per l'età rinascimentale, e ben più diffusa nel '600, ovvero una complessa struttura ripartita in cinque elementi a mo' di "moderna" iconostasi che impediva la visione del coro e della sacrestia retrostanti. L'altare maggiore era affiancato da due piccole porte simmetriche, ai lati delle quali vi erano le memorie dei due benefattori del tempio, Gurello Origlia e Alfonso II, decorate da alcuni pezzi scultorei, tra i quali due amorini piangenti che spegnevano faci⁴. Sopra alle porte che immettevano nel

⁴ C. D'ENGENIO, *Napoli sacra*, per Ottavio Beltrano, in Napoli 1623, pp. 502-503, ricorda l'iscrizione in memoria di Gurello a destra dell'altare maggiore (D.O.M. / GVRELLO AVRILIAE NEAPOL. HVIVS REGNI / LOGOTHETAE AC PROTONOTARIO SVM/MAE APUD LADISLAUM REGEM OB FIDEM / ESIMIAM AVCTORITATIS ADEO VT SEPTEM / FILIOS COMITES VIDERIT SENEX FORTVNA/TISS. IDEMQ. PIENTISS. QVI AEDES HAS CON/STRVXIT PATRIMONIO DONATO ORDO / OLIVETANVS PIETATIS ERGO / F.C.) e quella in ricordo di

coro erano allogate due statue raffiguranti *San Benedetto*, a destra, e

Alfonso a sinistra (D.O.M. / ALPHONSO II. ARAGONIO FERDINANDI PRIMI / FILIO REGI FORTUNATISS. ERGA DEUM PIEN/TISS. DOMI MILITIAEQ. REBVS GESTIS CLARISS. / QVI COLLEGIVM HOC PATRIMONIO DONATO / AVXIT, DITAVIT COLVIT, OLIVETANVS ORDO / DUM AEDES HAS RESTITVIT REGIS LIBERA/LISSIMI MEMOR / F.C.); P. SARNELLI, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli [...]*, presso Giuseppe Roselli, in Napoli, 1688, p. 277, riporta il solo epitaffio di Alfonso II "in un sepolcro di marmo nell'altar maggiore" (figg. 10-11).

Si deve a C. DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli sacra del d'Engenio* cit., IV, cc. 65r-v, la descrizione della struttura a cinque elementi: "Hora venendo all'altar maggiore vedesi composto di candidi marmi, con due porte che gli stanno nei lati, per le quali si entra nel coro de' padri che gli sta dietro, sopra delle quali porte sono le statue marmoree di padre Benedetto a mano destra e di santa Scolastica sua sorella a mano sinistra. A lato delle riferite porte i padri hanno collocato due epitaffi ai due loro principali benefattori, cioè del re Alfonso II a man dritta e del protonotario Gurrello Origlia a mano manca, che sono i seguenti: [...] sopra delli detti epitaffi si vedono due statue rappresentanti la Vergine Santissima, di rara scoltura [Dal manoscritto si evince un *omissis* del copista]. Nel coro poi vedesi il quadro della Purificazione della Beata Vergine fatta, come si disse, dal Vasari, ma ove par che dimostri la sua maggiore eccellenza"; C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri [...]*, nella stamperia di Giacomo Raillard, in Napoli MDCXCII, giornata III, pp. 15-16, 18-19, che probabilmente ebbe modo di assistere allo stravolgimento di tale assetto, descrive lo stato dell'edificio prima dei lavori: "La chiesa sudetta fu ella fabricata all'antica, et era in questo modo: vedevasi il coro, modernamente poscia adornato con dipinture e stucchi posti in oro; haveva nelle spalle la sacristia, e per due porticelle che stavano a lato dell'altare maggiore s'univa alla chiesa, e nell'uscire vi si vedevano due aditi di cappelle. Quello dalla parte dell'Evangelio andava nella Cappella de' Tolosi, quello dalla parte dell'Epistola andava alla Cappella della Noja, e si poteva ancora andare al chiostro et alla sacristia. Entrati per questi aditi, vi stava dietro la muraglia maestra della nave maggiore uno come corridore, così dall'una parte come dall'altra, e quello dalla parte dell'Evangelio haveva la sua uscita nella Cappella de' signori Avolos, che è una delle due che stavano in detta parte con l'ingresso dalla nave della chiesa. Quello dalla parte dell'Epistola haveva l'esito nella cappella prima di Santa Francesca Romana, poi del Beato Bernardo Tolomei. In questi due corridori, come si disse, ognuno haveva così da un lato, come dall'altro, diverse cappellette di marmo, statue et iscrizioni di diverse famiglie nobili e cittadine. [...] Benché questa chiesa fusse stata da diversi abbatì modernata al possibile con soffitte dorate, con organi maestosi e con finestre e cornicioni alla moderna, il padre abbate Chiocca volle ridurre per prima il maggiore altare alla moderna, che dicono "alla benedettina", isolato, essendo stati i benedettini negri i primi ad usarlo. Era l'antico altare tutto di bianchi marmi, opera nobilmente fatigata dal Merliano, et era in questo modo: presso dell'altare bene intagliato vi si vedevano due porte similmente di marmo, che davano l'adito al coro. Ai lati di queste due porte vi erano due ben lavorate urne adornate d'alcune figure tonde, e particolarmente d'alcuni amorini che piangendo spegnevano le loro faci sopra dell'urne, et in una di dette urne vi era la memoria di Gurrello Origlia, fundatore, e nell'altra d'Alfonso Secondo, benefattore. Per modernarlo (come si disse) tolse via i detti marmi, collocando le due urne di

Santa Scolastica a sinistra, e sopra ai due epitaffi erano collocate una *Madonna col Bambino* e un'altra scultura di ignoto soggetto⁵.

Nel corso del rinnovamento promosso dall'abate Chiocca la struttura a porte fu eliminata in favore di un altare "che dicono alla benedettina, isolato, essendo stati i benedettini negri i primi ad usarlo"⁶, e le memorie dei due benefattori furono conseguentemente incastrate nella parete di fondo dell'abside, al di sopra degli stalli lignei del coro (fig. 1)⁷.

C'è da credere che il coro fosse stato sistemato dietro all'altare maggiore già nel '400, e non durante i rinnovi seicenteschi, giacché la soluzione a porte tendeva ad isolare un'area di esclusiva pertinenza dei monaci, nella quale è naturale immaginare la collocazione del coro in tempi molto precoci⁸.

Almeno fino agli anni '60 del '500 il presbiterio ospitò inoltre due tombe della famiglia reale, l'una di Francesco d'Aragona, l'altra di Carlo d'Aragona. È probabile che solo Pietro De Stefano po-

Gurrello e d'Alfonso presso del quadro che sta nel muro di mezzo del coro, e col disegno di Giovan Domenico Vinaccia, posto in opra da Bartolomeo e Pietro Ghetti scultori, vi fu collocato l'altare che al presente si vede, di pretiosi marmi commessi. Li marmi però bianchi, che stan collocati dietro di detto altare, sono dell'antico lavorati dal Merliano. Dietro del coro vi era la sacristia, la quale, perché non riusciva molto comoda quando in detto coro s'officiava, il detto abate la mutò in questa forma".

⁵ Le statue di *San Benedetto* e di *Santa Scolastica*, collocate nel '600 sulle due estremità della mensa barocca – così come si estrae dall'incisione in P. SARNELLI, *Guida de' forestieri* cit., p. 277 –, risultano oggi disperse.

⁶ C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso* cit., III, p. 18.

⁷ G. A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, ed. a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, p. 79, vedeva i due epitaffi incastrati nella parete di fondo del coro e li riferiva al Merliano.

⁸ È la particolare soluzione dell'area presbiteriale a giustificare un assetto di per sé poco usuale a quelle date, almeno in ambito napoletano. D'altro canto, recenti studi hanno oramai chiarito che il fenomeno dello spostamento o della costruzione *ex novo* del coro nell'area absidale risale a tempi di molto anteriori al Concilio di Trento e che numerosi casi di retrocori, specie per le chiese mendicanti, sono noti fin dal Trecento. Su questi temi, e in generale sui problemi legati agli allestimenti liturgici in età moderna, si vedano, a titolo esemplare, D. COOPER, *Franciscan choir enclosures and the function of double-sided altarpieces in pre-Tridentine Umbria*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 64, 2001, pp. 1-54, e i saggi contenuti nel volume *Lo spazio e il culto: relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, atti delle giornate di studio, 27-28 marzo 2003, a cura di J. Stabenow, Marsilio, Venezia 2006, spec. S. DE BLAAUW, *Innovazioni nello spazio di culto, fra basso Medioevo e Cinquecento*, ivi, pp. 25-51, con rimando alla bibliografia precedente.

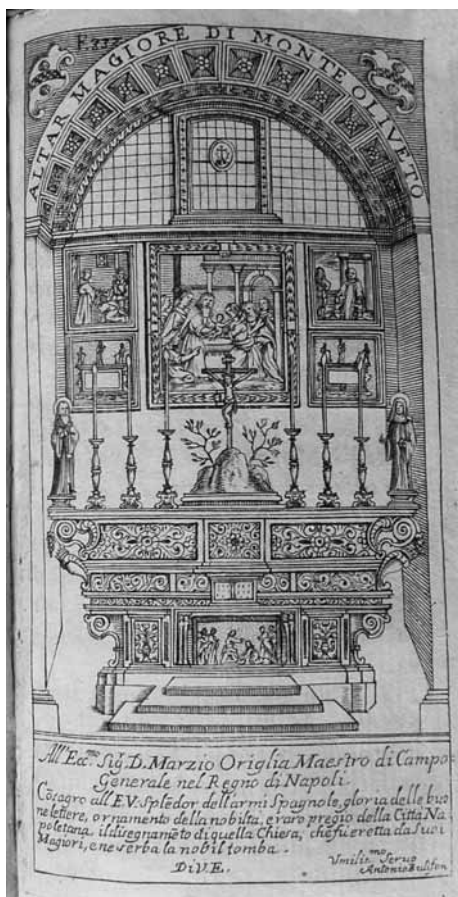


Fig. 1 - Napoli, Santa Maria di Monteoliveto. Altare maggiore (da Pompeo Sarnelli, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli [...]*, presso Giuseppe Roselli, in Napoli 1688, f. 337).

tesse vedere i due sepolcri ancora nell'area absidale, poiché già D'Engenio nel 1623 li menziona al passato⁹. I due corpi, secondo

⁹ P. DE STEFANO, *Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli, reliquie, sepolture ed ephitafi [...]*, appresso Raymondo Amato, in Napoli 1560, c. 94v ("Nella cappella maggiore ci sono due altre tombe, in una sta il corpo di don Francesco d'Aragona, figlio di re Ferrante Secundo, e nell'altra sta il corpo di don Carlo d'Aragona, figlio naturale di detto re Ferrante"); C. D'ENGENIO, *Napoli sacra* cit., p. 504 ("Nell'altar maggiore erano due altre tombe di broccato, in una era il corpo di Francesco d'Aragona, figliuolo legittimo e naturale di Ferrante I, e nell'altra Carlo d'Aragona, figliuolo naturale dello stesso re"); P. SARNELLI, *Guida de' forestieri* cit., p. 285; G. SIGISMONDO, *Descrittione della città di Napoli e suoi borghi*, presso i fratelli Terres, [Napoli] 1788-89, II, p. 239; C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso* cit., III,

quanto riporta D'Engenio, non riposavano in sepolcri marmorei, ma, in attesa della realizzazione di monumenti dignitosi, erano stati accomodati in casse lignee coperte di velluto nero.

I monaci olivetani non dovevano essere nuovi ad una soluzione del genere, se De Stefano, D'Engenio e Sarnelli ricordavano che in precedenza nel coro si trovava “una tomba di velluto nero con una iscrizione di marmo”¹⁰ in cui riposava il conte Alessandro Nuvolario, in seguito andata perduta.

Il comodo *escamotage* di alloggiare i corpi dei defunti in sepolcri lignei, per poter provvedere in tempi più dilatati alla realizzazione di monumenti definitivi, era frequente nei cenobi napoletani, ma comportava il rischio di una dilazione eccessiva e a volte della mancata commissione dei manufatti marmorei.

È infatti assai probabile che le tombe di Carlo e di Francesco d'Aragona si debbano annoverare tra i casi dei sepolcri mai realizzati, giacché in tutte le descrizioni delle fonti sei-settecentesche, più o meno dettagliate, non sono mai nominati monumenti marmorei dei due reali, ma sono solamente ricordate le due tombe coperte di broccato. È quindi verosimile che, estintasi ormai da tempo la dinastia aragonese, già a fine '500, ben prima del rinnovamento dell'abside promosso dal Chiocca, le due casse lignee, deperibili e provvisorie per definizione, venissero rimosse o disperse senza che fosse offerta degna sepoltura ai due principi, o che questa fosse rivendicata da un discendente della casa d'Aragona. Dalle antiche descrizioni emerge che le due tombe lignee si trovavano nelle immediate vicinanze dell'altare maggiore: si può pensare che fossero collocate entro due nicchie rettangolari ricavate nelle pareti laterali del presbiterio, posizione poi assunta dalle tombe Barattucci, Artaldo, Brancaccio e Vassallo¹¹.

Tale ipotesi rispecchierebbe le soluzioni documentate con più

p. 51; G.B. CHIARINI, *Aggiunzioni a C. CELANO, Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli 1856-60, ed. cons. a cura di A. Mozzillo, A. Profeta, F.P. Macchia, introduzione di G. Doria, L. De Rosa, Napoli 1970, p. 965.

¹⁰ P. DE STEFANO, *Descrizione dei luoghi sacri della città di Napoli* cit., p. 100; C. D'ENGENIO, *Napoli sacra* cit., p. 515; P. SARNELLI, *Guida de' forestieri* cit., p. 284.

¹¹ I quattro sepolcri erano disposti lungo la nave maggiore, a ridosso dei due corridoi esterni che nel '400 mettevano in comunicazione tra loro le cappelle laterali del tempio. In occasione del rinnovamento di Chiocca gli aditi esterni furono sacrificati in favore dell'apertura di arcate nei due fianchi della navata, ed i sepolcri e gli 'altaretti' addossati vennero smembrati o trasferiti altrove. Alcuni frammenti dei mo-

precisione nella chiesa di San Domenico per le tombe lignee di Alfonso I, di Ferrante I e di Ferrante II, e quelle in San Pietro Martire, dove è verosimile una collocazione su mensole laterali per i sepolcri lignei di Pietro e di Beatrice d'Aragona e d'Isabella di Chiaromonte.

I membri di maggiore spicco della famiglia d'Aragona sembrano così condividere una sorte comune: il ricovero in tombe lignee provvisorie che non furono mai trasformate in sepolcri marmorei.

È noto alle antiche cronache che Francesco d'Aragona fu marchese di Bisceglie e duca di Sant'Angelo, figlio legittimo e naturale di Ferrante I, morto nell'ottobre 1486 all'età di 24 anni; Carlo, invece, morto nel 1512, era figlio del marchese di Gerace Errico d'Aragona, a sua volta figlio di Ferrante I, e marchese di Gerace lui stesso¹².

È tuttavia del primo, figura di maggior spicco della famiglia aragonese, che si hanno notizie più rilevanti. Notargiacomo ricorda con precisione che Francesco “si fo morto alo barcho del Castello Novo e lo di sequente a circha hore 23 se fe' lo exequio, in lo quale foro confratranze 8, le parrocchie tucte, lo capitolo de Piscopio, tucti li ordini excepto Sancto Martino circha 200 vestiti de nigro [...], lo quale corpo andava sopra la bara con una coltra de broccato carmosino, con una cioppa perfino ali piedi de broccato bianco, con uno circho de oro in testa, con una barrecta negra con la spata alle mano et con li spe-runi indorati apie', et seppelliose a Sancta Maria de Monte Oliveto”¹⁵.

numenti Barattucci, Artaldo, Brancaccio e Vassallo vennero collocati in quattro nicchie rettangolari in alto lungo le due pareti laterali del coro.

¹² Si deve a CARLO DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli sacra dell'Engenio* cit., IV, cc. 65v-66r, la restituzione a Carlo d'Aragona dell'esatta parentela, giacché la precedente tradizione odepórica e prosopografica lo aveva erroneamente considerato figlio e non nipote del re Ferrante. Per le principali fonti relative alla casa d'Aragona si vedano a titolo esemplare A. DI COSTANZO, *Historia del Regno di Napoli*, appresso Gioseppe Cacchio, nell'Aquila 1581; S. MAZZELLA, *Le vite de i re di Napoli, con le loro effigie dal naturale*, ad istanza di Gioseppe Bonfadino, in Napoli 1596; N. CAPUTO, *Descendenza della real casa d'Aragona nel Regno di Napoli della stirpe del serenissimo re Alfonso I*, [s. e.], Napoli 1667; *Giuliano Passero cittadino napoletano o sia prima pubblicazione in istampa che delle Storie in forma di Giornali [...]*, presso Vincenzo Orsino, Napoli MDCCLXXXV; *Cronaca di Napoli di Notargiacomo* [Giacomo della Morte], pubblicata per cura di Paolo Garzilli, dalla Stamperia Reale, Napoli 1845.

¹⁵ *Cronaca di Napoli di Notargiacomo* cit., pp. 160-161. Per altre, più sommarie descrizioni delle esequie di Francesco d'Aragona cfr. *Giuliano Passero cittadino napoletano* cit., p. 47 (“Alli 26 di ottobre 1486, de giovedì, circa le 2 hore di notte è morto lo signore don Francesco d'Aragona, et morse allo parco dello Castiello Nuovo; et lo venerdì alle 24 hore si fecero l'esequie con tutti gli ordini de' frati et preiti di Napoli,

Al rinnovamento promosso da Chiocca va riferito inoltre il nuovo altare maggiore, isolato e innalzato su pochi gradini, che venne realizzato su disegno di Giandomenico Vinaccia da Bartolomeo e Pietro Ghetti intorno agli anni Ottanta del '600 (fig. 2)¹⁴. Il reimpiego di

et portarolo a Santa Maria di Monte Oliveto: dietro la vara ci è andato vestuto con la gramaglia lo Prencipe de Capua con una gran compagnia di signuri et gentil'huomini tutti con le gramaglie strascinando per terra"); J. LEOSTELLO DA VOLTERRA, *Effemeridi delle cose fatte per il Duca di Calabria (1484-1491)*, in G. FILANGIERI DI SATRIANO, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, Tip. dell'Accademia Reale delle Scienze, Napoli 1885-1891, I, 1885, p. 120 ("[26 ottobre 1486] Eo die a meza hora de nocti morìo lo signor don Francesco de Ragona, die sequenti se feceno le exequeie et eo die venne lo Conte de Popoli et messer Andrea de Gennaro"); *Regis Ferdinandi Primi instructionum liber (10 maggio 1486 - 10 maggio 1488)*, corredato di note storiche e biografiche per cura di L. Volpicella, Stab. Tip. Luigi Pierro & Figlio, Napoli 1916, pp. 252-253; *Una cronaca napoletana figurata del Quattrocento*, edita con commento da R. Filangeri, L'Arte Tipografica, Napoli [1956], pp. 76, 242. In particolare, già nel '600, N. CAPUTO, *Descendenza della Real Casa d'Aragona nel Regno di Napoli* cit., p. 66, si rammaricava per "l'oblivione" in cui era caduto il sepolcro di Francesco ("Fu seppellito l'infante don Francesco, come dice il Passaro, nella chiesa di Monteoliveto, essendo venuto meno d'età d'anni ventiquattro, restando hoggi giorno sepolta nell'oblivione la memoria del suo sepolcro, non risapendosi il luogo, poco offeso dalla fama, mentre le carte de' nostri Giornali lo testimoniano; fu bensì questa morte immatura a lui per gl'anni, acerba al padre per li gravissimi bisogni di quell'età, ne' quali, havendo mestieri di moltiplicati figli, ne perdé uno che per molti si computava"). Altri membri della casa d'Aragona sono sepolti nella chiesa di Monteoliveto: Maria d'Aragona, figlia di re Ferrante e moglie di Antonio Piccolomini è sepolta nella Cappella Piccolomini. Alcune fonti (*Una cronaca napoletana figurata del Quattrocento* cit., p. 78, e *Regis Ferdinandi Primi instructionum liber* cit., pp. 264-265) riportano che, in un luogo non individuato nella chiesa di Monteoliveto, era sepolto anche don Pietro d'Aragona, figlio del duca di Calabria, morto il 17 febbraio 1491, il quale, secondo *Giuliano Passero cittadino napoletano* cit., p. 53, e la *Cronaca di Napoli di Notargiacomo* cit., p. 172, era stato invece inumato in Santa Maria la Nova. Benché un certo filone critico erroneamente consideri il suo sepolcro in Monteoliveto – evidentemente a causa delle memorie ivi conservate – il principale benefattore degli olivetani napoletani, Alfonso II, è invece seppellito nel Duomo di Messina, città dove si era ritirato con alcuni olivetani dopo aver abdicato, e dove era poi morto nel 1494.

¹⁴ Un pagamento rintracciato nell'Archivio Storico del Banco di Napoli e gentilmente segnalatomi dal dott. Luigi Coiro permette di precisare che i Ghetti stavano lavorando già nel 1686 all'altare di Monteoliveto (ASBN, *Banco della Pietà*, giornale di cassa, matr. 868, 1686: "9 settembre. All'abbate don Silvestro Chiocca ducati cento, e per lui a Bartolomeo e Pietro Ghetti, a conto del nuovo altare che fanno in loro chiesa. Contanti alli medesimi"). Questo veniva tradizionalmente riferito al 1690 sulla base delle indicazioni del D'Addosio (*Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII delle polizze dei Banchi*, in «Archivio storico per le province napoletane», XXXIX, 1914, p. 860; n.s., IV, 1918, pp. 160-161).

alcuni frammenti di epoche precedenti e di provenienza non facilmente precisabile rende il manufatto di difficile lettura: nella parte anteriore è collocata una lastra marmorea raffigurante una raffinata *Lavanda dei piedi* (figg. 3-5), incorniciata da due coppie di erme; altre due erme sono collocate sui lati corti della mensa, parzialmente nascoste dai marmi variopinti della struttura seicentesca (figg. 6-8). Al tergo dell'altare barocco è addossata una struttura marmorea rettangolare composita, costituita da pezzi eterogenei e cronologicamente distanti (fig. 9): nella parte alta è una trabeazione decorata a dentelli nella cornice e a racemi nel fregio, più in basso un'altra fascia a festoni e piccole teste di putti e capitelli corinzi, mentre la parte sottostante, dalla composizione più semplificata, presenta lesene lisce adornate da motivi geometrico-floreali (con probabilità modificate nel '600 per ottenere un più spiccato movimento chiaroscurale), ricordate ai capitelli della fascia superiore. Al centro della struttura è posta una lastra ch'era un tempo il prospetto di una custodia autonoma delle *sacrae species*, in seguito privata della sua funzione ed inglobata nel tergo dell'altare a mo' di motivo decorativo; la lastra dovette godere di un'elevata considerazione per venire utilizzata come ornamento dell'altare maggiore, giacchè solitamente questo genere di manufatti quattrocenteschi o protocinquecenteschi finivano distrutti o erano destinati al ricovero degli *olea sancta*¹⁵.

Tradizionalmente attribuita a Jacopo della Pila – sulla base delle evidenti somiglianze stilistiche con il tabernacolo eucaristico aragonese nella Cappella Palatina del Castel Nuovo di Napoli, pagato al della Pila nel 1481 –, la lastra è databile al 1480 circa e sarebbe esemplata, seguendo l'ipotesi di Francesco Caglioti, su un prototipo di Domenico Gagini¹⁶.

¹⁵ Un simile caso di reimpiego è noto per la chiesa di Santa Caterina a Formiello.

¹⁶ F. CAGLIOTI, *La scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento, in Storia della Calabria nel Rinascimento: le arti nella storia*, a cura di S. Valtieri, Gangemi, Roma 2002, pp. 982-987 (cfr. anche la relativa bibliografia alle nn. 21, 23, 24, 28, 29), ha rilevato la perdita di alcuni elementi decorativi sui quattro lati della lastra, che un tempo doveva essere arricchita da motivi simili a quelli presenti nella custodia eucaristica aragonese. Lo stesso suggerisce inoltre un efficace legame iconografico del pezzo con il frammento di un tabernacolo eucaristico nella Cattedrale di Squillace, opera di ambito malvitesco posteriore di circa un decennio alla lastra olivetana; i due esemplari, dalle soluzioni troppo raffinate per essere d'invenzione pilesca o malvitesca, replicherebbero a loro volta un comune prototipo più antico, probabilmente da identificarsi in un perduto manufatto dello scultore lombardo Domenico Gagini.



Fig. 2 - Napoli, Santa Maria di Monteoliveto, Altare maggiore.



Fig. 3 - Napoli, Santa Maria di Monteoliveto, Paliotto dell'Altare maggiore. Ignoto del Cinquecento, *Lavanda dei piedi* (particolare).



Fig. 4 - Napoli, Santa Maria di Monteoliveto, Paliotto dell'Altare maggiore. Ignoto del Cinquecento, *Lavanda dei piedi* (particolare).



Fig. 5 - Napoli, Santa Maria di Monteoliveto, Paliotto dell'Altare maggiore. Ignoto del Cinquecento, *Lavanda dei piedi* (particolare).



Fig. 6 - Napoli, Santa Maria di Monteoliveto, Paliotto dell'Altare maggiore. Ignoto del Cinquecento, *Erme*.

Appare evidente, come già sottolineato da Pane – il quale attribuiva il fregio a cherubini incorporato nel lato posteriore dell'altare maggiore allo stesso Jacopo della Pila in collaborazione con Tommaso Malvito, riferendolo alla fronte originaria¹⁷ –, che le parti tergalì dell'altare appartengano ad una fase ancora tardo-quattrocentesca, precedente quindi alla realizzazione del paliotto con la *Lavanda dei piedi*. Quest'ultimo rilievo, che una lunga tradizione risalente alle guide seicentesche attribuiva a Giovanni da Nola¹⁸, è stato avvicinato da Georg Weise e da Francesco Abbate all'ambito di Antonino de Marco, scultore operante a Napoli nel secondo decennio

¹⁷ R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Edizioni di Comunità, Milano 1975-1977, II, 1977, p. 154.

¹⁸ A titolo esemplare si vedano C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* cit., III, p. 18; B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno*, nella Stamperia del Ricciardi, in Napoli 1742-1745, II, pp. 6-7; G.A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli* ed. cit., p. 79.



Figg. 7-8 - Napoli, Santa Maria di Monteoliveto, Paliotto dell'Altare maggiore. Ignoto del Cinquecento, *Erme* (particolari).



Fig. 9. Napoli, Santa Maria di Monteoliveto, Altare maggiore (tergo).

del '500, e già attivo presso la fabbrica di Monteoliveto – insieme a Berardino de Palma – per la famiglia Artaldo nel 1516¹⁹.

¹⁹ G. WEISE, *Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1977, pp. 133-135; F. ABBATE, *La scultura napoletana del*

Il prestigioso e ricco arredo presbiteriale della chiesa di Monteoliveto, fin dalla fine della prima metà del '500, era impreziosito da una pala d'altare maggiore raffigurante la *Presentazione di Cristo al Tempio*, eseguita da Giorgio Vasari (fig. 12). Nel 1544, infatti, l'aretino riceveva un'importante serie di commissioni dal generale olivetano del Regno di Napoli Giammatteo d'Aversa, grazie all'intermediazione di don Miniato Pitti, monaco dello stesso ordine: al 7 novembre del 1544 risale il contratto per la tavola dell'altare maggiore, il cui prezzo fu fissato in cento scudi d'oro²⁰ e alla settimana successiva l'allogazione delle tavole ad olio e degli affreschi del vecchio refettorio²¹. Grazie al fitto carteggio del pittore con l'amico olivetano don Ippolito da Milano, oltre che all'autobiografia scritta da Vasari a conclusione della seconda edizione delle *Vite*, è possibile seguire con buona approssimazione le vicende della tavola dell'altare maggiore²². Il 20 dicembre 1544 il dipinto era in avanzato stato di esecuzione, giacché in quella data don Ippolito si rallegrava per aver inteso "il buon termine nel quale si trova la tavola" e

Cinquecento, Donzelli, Roma 1992, n. 90, p. 42; si veda anche R. Naldi, in B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-1745, ed. commentata a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Paparo, Napoli 2003-2008, I, 2003, n. 20, p. 463. Per la commissione Artaldo si veda G. CECL, *Nella chiesa di Monteoliveto*, in «Rassegna storica napoletana», II, 1934, 3, pp. 205-208.

²⁰ *Il libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, a cura di A. Del Vita, dalla Casa Vasari, Arezzo 1927, pp. 45-46.

²¹ All'ambiente decorato da Vasari si accedeva dal terzo chiostro, detto "chiostro stretto"; il vano, fatto costruire da Alfonso II, terminava davanti alla sagrestia alle spalle del coro, sul lato destro rispetto alla navata. L'ampia sala fu utilizzata come refettorio fino ai lavori seicenteschi; in seguito l'abate Chiocca fece completare un vasto ambiente (terminato nel 1679 da Giovanni Giacomo Conforto), già approntato in tempi precedenti per ospitare un nuovo refettorio, sito al secondo ordine del nuovo chiostro (il quarto), e vi fece trasferire i quadri ad olio del Vasari dal vecchio cenacolo. Quest'ultimo venne invece trasformato in ampia sagrestia con la chiusura della porta sul chiostro e con l'apertura di un vano di comunicazione con l'interno della chiesa; nel nuovo ambiente furono trasportate le tarsie, pregiata opera di fra' Giovanni di Verona, oblato del monastero, provenienti dalla vecchia sagrestia e dal coretto della Cappella Tolosa, oltre che diversi quadri, tra i quali la *Presentazione al Tempio* di Leonardo da Pistoia. A sua volta la sagrestia vecchia fu adibita a guardaroba della chiesa per la conservazione di tutti gli apparati e degli argenti.

²² *Il Carteggio di Giorgio Vasari, edito e accompagnato di commento critico dal dott. Carlo Frey*, Georg Müller, Monaco 1923, I, pp. 135-138, 144; G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Giunti, Firenze 1568, ed. a cura di G. Milanesi, Sansoni, Firenze 1878-1885, VII, 1881, pp. 649-724.



Fig. 10 - Napoli, Santa Maria di Monteoliveto, coro. Ignoto del Cinquecento, *Memoria di Alfonso II*.

Fig. 11 - Napoli, Santa Maria di Monteoliveto, coro. Ignoto del Cinquecento, *Memoria di Gurello Origlia*.

lamentava, invece, la lentezza dei muratori nelle prime fasi dei lavori del refettorio²⁵. La tavola, eseguita nell'arco di meno di tre mesi durante i ben più gravosi lavori del refettorio, fu collocata sull'altare maggiore già prima della festa della Purificazione della Madonna del 2 febbraio 1545²⁴.

Il dipinto (402 x 280 cm), ad olio su tavola, raffigurava la *Presentatione al Tempio* in ossequio alla particolare venerazione tributata dagli olivetani napoletani alla Madonna della Purificazione, ma soprattutto per emulare l'opera di Leonardo Grazia, detto Leonardo da Pistoia, già sull'altare maggiore e recante lo stesso soggetto (fig. 13)²⁵.

²⁵ *Il Carteggio di Giorgio Vasari* cit., I, pp. 135-138.

²⁴ Ivi, I, p. 144. La notizia si estrae dalla risposta entusiastica di don Ippolito al pittore, il 7 febbraio ("Don Ippolito olivetano in Roma a Giorgio Vasari in Napoli. 1545.7. II. [...] Et assai ho hauto il piacer della tavola posta su l'altar per la festa della Madonna, dove penso che Sua Eccellenza l'havrà veduta con piacere assai, quando però sia venuta lì a pigliar la candela secondo il solito").

²⁵ Leonardo Grazia, nato a Pistoia intorno al 1505, si era formato nella Firenze di Andrea del Sarto e di Fra Bartolomeo; trasferitosi poi a Roma, entrò in contatto con l'*entourage* raffaellesco di Penni e Giulio Romano, dedicandosi particolarmente a

Quest'ultima dovette esser stata commissionata al pistoiese dagli stessi olivetani in tempi non lontani dall'arrivo di Vasari a Napoli, poiché Leonardo da Pistoia era giunto in città solo alla fine degli anni '30 del '500. La scarsità di dati sull'opera del pittore toscano permette la sola determinazione di un *ante quem* per la *Presentazione al Tempio* al 1544, anno in cui Vasari vide la tavola sull'altare maggiore; l'aretino spinse i monaci a rimuovere il dipinto che raffigurava figure sacre sotto le sembianze di conosciuti personaggi contemporanei ed a sostituirla con una sua opera dallo stesso soggetto. Riguardo alla "scandalosità" dei personaggi ritratti "al naturale" da Leonardo da Pistoia v'è motivo di dubitare: in accordo con Leone de Castris nel dipinto si rileva infatti la "scarsa caratterizzazione dei volti, tipica d'altronde di Leonardo"²⁶, ed è altresì immaginabile l'interesse di Vasari nell'accaparrarsi la prestigiosa commissione.

L'opera del pistoiese (402x197 cm)²⁷ venne quindi trasferita, su indicazione dello stesso Vasari, nel vecchio refettorio; a seguito del riordino promosso da Chiocca fu poi spostata nel nuovo cena-

ritratti ed a composizioni sacre di piccolo e medio formato. Sono le parole dello stesso Vasari, oltre alle menzioni delle principali guide antiche della città, a dare notizia della presenza del pistoiese a Napoli e della pala di Monteoliveto (C. D'ENGENIO, *Napoli sacra* cit., p. 508; P. SARNELLI, *Guida de' forestieri* cit., p. 279; G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi* cit., II, p. 255; C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso* cit., III, pp. 21-22; G.B. CHIARINI, *Aggiunzioni* cit., p. 965; G. A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli* ed. cit., p. 79).

La *Presentazione* di Vasari è una delle opere principali del *corpus* napoletano del pittore: se ne conoscono anche uno schizzo conservato al Musée des Beaux-Arts di Digione e un analitico disegno preparatorio a penna e acquarello al Cabinet des Dessins del Louvre, "quasi più gradevole della grossolana versione pittorica", un'opera monumentale e magniloquente, oltre che retorica e convenzionale, ma che tuttavia riscosse un successo immediato, se, in tempi brevi, fu presa a modello da Giovanni de Mio a Maiori e da Decio Tramontano a Lipari e fu in seguito ampiamente imitata da tanti altri artisti locali, da Giovan Bernardo Lama nella Cappella Pinelli in San Domenico, alla Sapienza e al Gesù delle Monache, a Francesco Curia alla Pietatella a Carbonara (cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, in «Bollettino d'arte», s. VI, 12, 1981, pp. 59-88 e IDEM, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1575. Fasto e devozione*, Electa Napoli, Napoli 1996, p. 98).

²⁶ P. LEONE DE CASTRIS, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo*, Electa Napoli, Napoli 1999, p. 165.

²⁷ L'altezza della pala è la stessa di quella di Vasari; risulta invece più stretta di 85 cm.

colo del quarto chiostro, dove è ricordata dalle principali guide della città²⁸.

In seguito allo smembramento della struttura a porte effettuato nel corso degli stessi lavori, la tavola di Vasari fu collocata sulla parete di fondo del coro tra le due memorie marmoree di Gurello Origlia e di Alfonso II, perdendo la sua caratterizzazione di pala d'altare *stricto sensu* ed assumendo invece – come ben si vede nell'incisione che accompagna la descrizione della chiesa nella guida del Sarnelli (fig. 1) – la funzione di sfondo per l'altare maggiore, cui in ogni caso risultava prospetticamente legata.

La tavola rimase nell'area presbiteriale fino ai primi anni dell'800: la congrega di Sant'Anna lo sostituì con un dipinto di Angelo Mozzillo, firmato e datato 1804, raffigurante i *Santi Gioacchino ed Anna offerenti la Vergine all'Eterno Padre*, ovvero *l'Educazione della Vergine*. In quell'occasione l'opera dell'aretino venne trasferita al nuovo museo del Palazzo degli Studi, più tardi Real Museo Borbonico e poi Nazionale, per raggiungere infine, nel 1957, Capodimonte²⁹.

Che dallo spoglio delle antiche descrizioni delle guide napoletane e della più recente bibliografia sulla chiesa di Monteoliveto non potessero emergere altri dati relativi alle vicende dell'altare maggiore del tempio sembrava un dato ormai indiscutibile. Tuttavia, dalla lettura di un documento trascritto da Gaetano Filangieri di Satriano e conservato a Napoli nella Biblioteca del Museo Civico Gaetano Filangieri, già pubblicato integralmente da Paola San-

²⁸ C. MINIERI RICCIO, *La Real Fabbrica degli arazzi della città di Napoli dal 1738 al 1799*, Napoli 1879, p. 60, riporta la notizia che nel luglio 1801 la tavola, insieme ai quadri più importanti del monastero, fu trasferita nella Galleria Borbonica di Francavilla, i cui inventari – del 1802 e 1802-06 – la ricordano infatti sempre come opera del pistoiese. Nel 1806, con tutti i dipinti della Galleria, la tavola passò al museo del Palazzo degli Studi, più tardi Real Museo Borbonico e poi Nazionale (cfr. A. FILANGIERI DI CANDIDA, *La Galleria Nazionale di Napoli: documenti e ricerche*, in «Le Gallerie Nazionali italiane», V, 1902, n. 59, p. 308). P. LEONE DE CASTRIS, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte* cit., p. 165, sottolinea come il pittore non fosse versato nella realizzazione di impegnative pale d'altare: la monumentale impaginazione della *Presentazione* appare faticosa e non pienamente riuscita nella coordinazione dei gruppi di personaggi (oltremodo allungati all'interno di grandiose strutture architettoniche) e nel poco spiccato senso narrativo.

²⁹ Le tavole di Leonardo da Pistoia e di Vasari oggi sono entrambe nel Museo di Capodimonte.



Fig. 12 - Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte. Giorgio Vasari, *Presentazione al Tempio*, 1544-1545 (dalla chiesa di Santa Maria di Monteoliveto in Napoli).



Fig. 13 - Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte. Leonardo da Pistoia, *Presentazione al Tempio*, ante 1544 (dalla chiesa di Santa Maria di Monteverde in Napoli).

tucci⁵⁰, emergono alcune interessanti novità. Il documento, il cui transunto è edito dallo stesso Filangieri di Satriano, riguarda la commissione di una cona al pittore palermitano Riccardo Quartararo per la Cappella Ferrillo in Santa Maria la Nova⁵¹. L'opera, commissionata da Mazzeo Ferrillo, conte di Muro, nel 1491, benché andata dispersa *ab antiquo*, è già ampiamente nota come una delle cinque cone napoletane documentate del Quartararo.

Il dato più interessante che emerge dalla lettura dell'intera trascrizione è che "lo dicto mastro Riczardo promette a lo dicto signor Conte de Muro fare *una cona di quella proporzione, semeletudine et grandecza né più né meno et quelle figure simile ad quelle che stanno ad Sancta Maria de Monte Oliveto a lo altare maiore*, con pacto che siano de meglio coluri de quelli stanno alla dicta cona. Et casu che lo signor Conte volesse mutare alcuno sancto a la dicta cona, sia ad arbitrio de Sua Signoria et che le imagine non habiano pegio vulti ne' vestimenti de quilli de la dicta cona de Monte Oliveto, immo meglio ad iudicio de homini experti in l'arte"⁵². Dopo la comparsa dell'o-

⁵⁰ P. SANTUCCI, *Su Riccardo Quartararo: il percorso di un maestro mediterraneo nell'ambito della civiltà aragonese*, in «Dialoghi di storia dell'arte», 2, 1996, pp. 54-55.

⁵¹ G. FILANGIERI DI SATRIANO, *Documenti per la storia, le arti e le industrie* cit., VI, p. 326: "4 Novembre 1491 - Esegue una cona per la cappella Ferrillo in Santa Maria la Nova obbligandosi all'uopo al signor Maczeo Ferrillo per ducati 110 di carlini di argento (Protocollo di notaio Francesco Russo, anno 1491-92, a car. 75; Archivio Notarile di Napoli - Ricerca Filangeri)"; "18 Novembre 1492 - Consegna della detta cona per la cappella Ferrillo e quietanza di esso Quartararo (Protocollo di notaio Francesco Russo, anno 1492, a car. s. n; Archivio Notarile di Napoli - Ricerca Filangeri)".

⁵² P. SANTUCCI, *Su Riccardo Quartararo* cit., pp. 54-55: "Documento 2. Napoli, Biblioteca del museo Civico Gaetano Filangeri, volume segnato II H 7540, cc. nn. notaio Francesco Russo, protocollo del 1491-1492, car. 75. Pacta faciendi conam pro eccellente Maczeo Ferrillo. Die quarto mensis novembris decime indictionis (1491), Neapoli, constitutis in nostri presencia eccellente domino Maczeo Ferrillo de Neapoli, comite Muri... et magistro Riczardo de Quartararo de Palermo pictore... pefate vero partes racione... subscripti operis faciendi infrascriptam conam ad subscriptas convenciones... devenerunt, videlicet: in primis lo dicto mastro Riczardo promecte a lo dicto signor Conte de Muro fare una cona de quella proporzione, semeletudine et grandecza né più né meno et quelle figure simile ad quelle che stanno ad Sancta Maria de Monte Oliveto a lo altare maiore, con pacto che siano de meglio coluri de quelli stanno a la dicta cona. Et casu che lo signor Conte volesse mutare alcuno sancto a la dicta cona, sia ad arbitrio de Sua Signoria et che le imagine non habiano pegio vulti ne' vestimenti de quilli de la dicta cona de Monte Oliveto, immo meglio ad iudicio de homini experti in l'arte. Item promecte lo dicto mastro Riczarso ponerence lo lignamo de la dicta cona et omne altra cosa, et sia bona et stacionata tale che no se

pera sull'altare maggiore della chiesa di Monteoliveto, Mazzeo Ferrillo commissionava al pittore palermitano una tavola simile per la cappella della sua famiglia in Santa Maria la Nova; è molto probabile quindi che il dipinto di Monteoliveto fosse stato realizzato dallo stesso Quartararo, se il Conte di Muro pretendeva una ripresa quasi pedissequa della cona olivetana.

nce possa apponere defecto et quando fosse nde sia tenuto ipso mastro Riczardo iudicio ad de mastri et farela ad sua despesa. Item promecte lo dicto mastro Riczardo la dicta opera darella facta completa et posta in Sancta Maria de la Nova a lo altare de la cappella del dicto signor Conte per la semana de le Palme prima che venerà. Et versa vice promecte lo dicto signor Conte de Muro dare... per la factura et pictura de dicta cona a lo dicto mastro Riczardo ducati cento et dece de carlini de argento, in li quali nce so interclusi ducati octo pagati per ipso signor Conte in parte de lo preczo de lo lignamo de ipsa cona, quale lignamo se lo piglierà dicto mastro. Et ipso mastro pagherà lo resto che monterà dicto lignamo, acteso ei tenuto ipso mastro ponere dicto lignamo in le paghe et termini infrascripti, videlicet: al presente ducati trentasei et dui terczy de uno ducato ex computandoce... ducati quactro de lo preczo de dicto lignamo che se piglierà de dicta cona. Altri ducati trentasei et dui terczy quando serrà facta mecza la dicta cona. Et li altri ducati trentasei et dui terczy restanti ad pagare ad complemento, scomputandoce li altri ducati quactro de lo preczo de dicto lignamo, quando serrà la cona predicta fornita de tucto lo necessario ut supra et posta in dicta cappella al tempo et iudicata. De lo quale preczo dicto mastro davante nui... ne recepe da lo dicto signor Conte ducati trentadui, tarì tre et grana sei et meczo. Et excompute altri ducati quactro in lo preczo de lo lignamo de dicta cona ad complemento de ducati trentasei et dui terczy ad ipso promissi per la prima paga... Item promecte lo dicto mastro Riczardo fornire la dicta cona et ponerla in la cappella predicta infra lo tempo prenominato incomenzando de hoie avante. Et più promecte... che se a lo tempo predicto non haverà fornita et posta dicta cona como de sopra ei convenuto, che in tale caso perda la ultima paga e sia tenuto fornirela ad soie proprie despese. Excepto et reservato se per lo illustrissimo signor Duca dicto mastro fosse constricto ad fare alcuna opera de ipso illustrissimo signor Duca...

Presentibus iudice Anello Franco de Neapoli ad contractus, Dionisio de Galluccio, domino Antonio de Butrumino, Johanne Vectigano, Antonio Carupano et Guilielmo de Damte.

[*a margine*]

Die XVIII mensis novembris, undecime indictionis, Neapoli 1492... cassata est infrascripta nota quia dictus dominus Comes confessus fuit recepisse ab introscripto Riczardo introscriptam conam ipsamque positam fuisse per dictum magistrum Riczardum in dicta cappella in Sancta Maria de Nova; et de ipsius cone bonitate et qualitate vocavit se bene contentum. Et versa vice prefatus Riczardus... recepit... a dicto domino Comite in una manu ducatus triginta tarenos tres et grana sex et denarios quatuor, et in alia manu confessus fuit recepisse... a dicto domino Comite ducatos duos. Et in alia manu sibi deduxit... alios ducatos quatuor in precio dicti lignaminis pro dicta cona ad complementum... ducatorum centum decem sibi solvi promissorum pro magisterio introscripse cone...".

La notizia è di per sé di grande rilevanza, giacché attesta la presenza di una pala sull'altare maggiore di Monteoliveto già prima del 1491, da riferire quasi certamente allo stesso Quartararo.

Mazzeo Ferrillo era un nobile del seggio di Porto, camerlengo e consigliere del re Ferdinando I, oltre che educatore di Alfonso, futuro duca di Calabria e re, e camerlengo dello stesso Alfonso II. Nel 1477 per diecimila ducati comprò la città di Muro, di cui in seguito fu fatto conte⁵⁵. È noto che entro il 1499 il Conte di Muro provvide alla realizzazione della cappella di famiglia dedicata all'Assunzione della Vergine nella chiesa di Santa Maria la Nova, commissionando un monumento marmoreo a Jacopo della Pila e una tavola dall'ignoto soggetto allo stesso Riccardo Quartararo⁵⁴.

Il sepolcro gentilizio, ampiamente rimaneggiato nel corso degli svariati spostamenti, è oggi murato nel chiostro minore del

⁵⁵ Per le notizie biografiche su Mazzeo Ferrillo cfr. C. TUTINI, *Dell'origine e fondazione de' seggi di Napoli*, a spese di Raffaele Gessari, in Napoli 1754, pp. 101, 139; E. RICCA, *La nobiltà delle Due Sicilie*, Stamperia di Agostino de Pascale, Napoli 1865, p. 85; B. CANDIDA GONZAGA, *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia*, Stabil. tip. De Angelis e figlio, Napoli 1875-82, III, p. 58; E. PERCOPO, *Nuovi documenti su gli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi*, in «Archivio storico per le province napoletane», XVIII, 1893, pp. 806-812; *Regis Ferdinandi Primi instructionum liber cit.*, p. 332; N. CORTESE, *Feudi e feudatari napoletani della prima metà del Cinquecento: da documenti dell'Archivio general di Simancas*, Società Napoletana di Storia Patria, Napoli 1931, p. 156; F. PATRONI GRIFFI, *Ferrillo, Mazzeo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960-, 47, 1997, pp. 181-183.

⁵⁴ D. SALVATORE, *Tra Fiandre e Napoli sul finire del Quattrocento. Precisioni su alcuni dipinti napoletani di derivazione fiamminga*, in «Dialoghi di storia dell'arte», 6, 1998, pp. 4-17, in part. pp. 16-17, n. 27, ha suggerito che la cappella "primieramente dedicata a Santa Maria dell'Assunta" – segnalata da Carlo de Lellis a destra dell'altare maggiore di Santa Maria la Nova ancora nella seconda metà del '600 – possa essere identificata con la Cappella Ferrillo, intitolata, come è noto, all'Assunzione della Vergine. Lo stesso Salvatore ha anche proposto un'identificazione della tavola della cappella con la *Dormitio-Assumptio Virginis* – già attribuita a Quartararo da Ferdinando Bologna, *Ritorno al Maestro di San Severino Apostolo del Norico*, in *Il Polittico di San Severino Apostolo del Norico. Restauri e recuperi*, catalogo della mostra a cura di F. Bologna, Electa Napoli, Napoli 1989, pp. 15-38, in part. pp. 35-35 – oggi nella chiesa di Santo Spirito a Torre Annunziata, dove sarebbe approdata a seguito della dismissione del sacello Ferrillo e di una complessa storia di passaggi di proprietà. Sull'attribuzione di Bologna cfr. anche F. NAVARRO, in *Il Polittico di San Severino Apostolo del Norico cit.*, pp. 105-106 n° 11, e recentemente R. Naldi, *Due Virtù, e qualche notizia, di Jacopo della Pila*, in *Percorsi di conoscenza e tutela: studi in onore di Michele d'Elia*, Centro Studi sulla Civiltà Artistica dell'Italia Meridionale "Giovanni Previtali", a cura di F. Abbate, Paparo [Pozzuoli] 2008, pp. 111-126, in part. pp. 114, 117, 120, n. 11.

convento di Santa Maria la Nova (prima del rinnovamento barocco si trovava nel chiostro maggiore), luogo in cui già d'Engenio lo vedeva nel 1623⁵⁵. Esso presenta una grande lastra dalla raffinata decorazione con un drago, un elmo e foglie serpentine; al di sopra è il *gisant* vestito di una severa armatura, accomodato su una mensola sporgente, e, ancora più in alto, un tondo con la *Madonna*. Il monumento è incorniciato da un arco classico a tutto sesto e da un'elegante trabeazione decorata a ovuli e lancette; questa è sostenuta da due lesene scanalate terminanti con due capitelli di ordine composito. Negli angoli, oltre che nella lastra centrale, campeggiano gli stemmi Ferrillo⁵⁶.

È molto verosimile che la tavola di Santa Maria la Nova e quindi quella commissionata dagli olivetani – a loro volta particolarmente legati al culto della Vergine – recassero un soggetto mariano; il solo dato certo per la pala d'altare maggiore di Monteoliveto, tuttavia, resta l'*ante quem* del 1491 e la paternità del Quartararo, il quale, con buona probabilità, dovette eseguire la pala proprio in coincidenza con la fase di grande operosità documentata a ridosso di quegli anni in città.

L'attività napoletana del pittore e la sua presenza nella capitale del Regno sono – come è ben noto – attestate fra l'ottobre del 1491 e il novembre del 1492⁵⁷, anni ai quali risale il sodalizio con il pittore ferrarese Costanzo de Moyses e l'esecuzione in comune di

⁵⁵ C. D'ENGENIO, *Napoli sacra* cit., p. 497 ("Nel chiostro sono i seguenti marmi: [...] *Matthaeus Ferrillus, nobilis et equestris ordinis insignis, Muri comes, Alphonsi II regi Aragonii a cubiculo primus eiusque dum paterentur animi gubernator, posteritati consulens sacellum hoc, Virginis Assumptioni dicatum, vivens sibi et suis fieri curavit, anno a Christi natalibus 1499*").

⁵⁶ F. ABBATE, *Problemi della scultura napoletana del '400*, in *Storia di Napoli*, Società Editrice Storia di Napoli, Cava de' Tirreni 1974, IV, 1, 471-477, n. 27, p. 492 e IDEM, *La scultura napoletana del Cinquecento* cit., n. 42, p. 24, attribuiva il monumento allo scultore lombardo Jacopo della Pila; al contrario R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale* cit., II, pp. 157-158, restituiva l'opera all'officina malvitesca, limitando l'intervento di Della Pila al solo tondo raffigurante la *Madonna col Bambino*. Per altri riferimenti al monumento Ferrillo cfr. G. ROCCO, *Il convento e la chiesa di S. Maria la Nova di Napoli nella storia e nell'arte*, Tipogr. Pontificia degli Artigianelli, Napoli 1928, pp. 273-274; G. MOLINARO, *Santa Maria la Nova*, Tipografia Unione, Napoli 1952, p. 16; N. BARBONE PUGLIESE, *La Cripta Ferrillo nel Duomo di Acerenza*, in «*Napoli Nobilissima*», s. IV, XXI, 1982, pp. 168-182.

⁵⁷ G. FILANGIERI DI SATRIANO, *Documenti per la storia, le arti e le industrie* cit., VI, p. 326.

quattro pale d'altare, destinate alle chiese di San Marcellino e di San Giovanni a Mare, a un tal Francesco Pastore e alla chiesa della Trinità a Sessa.

Attraverso una nuova rilettura dei documenti spagnoli Adele Condorelli ha potuto recentemente precisare che la tradizionale identificazione di Riccardo Quartararo nel *mestre* Riquart presente a Valenza nel 1472 insieme a Paolo da San Leocadio ed a Francesco Pagano – chiamati da Rodrigo Borgia per affrescare la cappella maggiore della Cattedrale di quella città – non sembrerebbe avere fondamento. Del pittore, quindi, non sarebbe possibile identificare un giovanile periodo spagnolo, ma solo una prima fase di produzione siciliana, riferibile agli anni '80 del '400, cui seguirebbe, sul crinale del 1490, il già ricordato soggiorno a Napoli e le pale, ancor oggi sopravvissute, ad esso connesse: la *Dormitio Virginis* di Torre Annunziata, il polittico del Museo Diocesano di Gaeta e la guasta pala con *Cristo fra i due san Giovanni*, oggi a Capodimonte⁵⁸.

L'avvicendamento in meno di un secolo di tre tavole di grande rilievo sull'altare maggiore della chiesa olivetana è, oltre che prova

⁵⁸ A titolo esemplare si vedano, E. MAUCERI, *Riccardo Quartararo*, in «Emporium», 18, 1903, pp. 466-473; I. TOESCA, *Un'opera del Quartararo*, in «Paragone», 4, 1953, 41, pp. 38-39; S. BOTTARI, *Da Tuccio di Gioffredo a Riccardo Quartararo*, in «Arte antica e moderna», 6, 1959, 151, pp. 170-172; F. ZERI, *Un "San Michele Arcangelo" di Riccardo Quartararo*, in «Paragone», n.s., 13, 1962, 151, pp. 52-54; F. MELI, *Documenti su Riccardo Quartararo*, in «Arte antica e moderna», VIII, 1965, pp. 375-384; M. ANDALORO, *Riccardo Quartararo dalla Sicilia a Napoli*, in «Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte», 1974/76, pp. 81-124; F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Società Napoletana di Storia Patria, Napoli 1977, pp. 161-169, 203-214; G. LOIACONO, *Riccardo Quartararo pittore siciliano*, in «Antiqua», XI, 1986, 1, pp. 53-56; F. NAVARRO, *Quartararo, Riccardo*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Electa, Milano 1987, II, pp. 745-746; G. ALPARONE, *Quattrocento napoletano: arte di Riccardo Quartararo a Torre Annunziata*, in «Arte cristiana», LXXVI, 1988, pp. 217-224; F. BOLOGNA, *Ritorno al Maestro di San Severino Apostolo del Norico* cit., pp. 33-35, 105-106; *Quattrocento aragonese. La pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona*, a cura di P. Leone de Castris, Electa Napoli, Napoli 1997, pp. 26-38, 82-83; P. SANTUCCI, *Su Riccardo Quartararo* cit., pp. 32-57; P. LEONE DE CASTRIS, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte* cit., Napoli 1999, p. 73; T. PUGLIATTI, *Riccardo Quartararo: una personalità da rivedere*, in *Arte d'Occidente: temi e metodi*, a cura di A. Cadei, Edizioni Sintesi Informazione, Roma 1999, pp. 1063-1070; A. CONDORELLI, *Problemi di pittura valenzana: il maestro Riquart e Francesco Pagano*, in *Antonello e la pittura del Quattrocento nell'Europa mediterranea*, a cura di M. A. Malleo, Kalós, Palermo 2006, pp. 67-81.

delle ingenti risorse economiche delle quali godettero i benedettini bianchi napoletani, un'ulteriore testimonianza della raffinata sensibilità artistica delle comunità religiose napoletane.

C'è da credere che all'ultimo ventennio del '400 si possa far risalire un primo altare maggiore, che con buona probabilità poteva ospitare la pala di Riccardo Quartararo, del quale erano verosimilmente parte alcuni dei fregi ora a tergo dell'altare barocco ed al quale risultava coevo il prospetto della custodia delle *sacrae species* del Della Pila.

Ad una fase più tarda, da collocare verso la fine degli anni '30 del '500, potrebbero risalire la pala della *Presentazione al Tempio* di Leonardo da Pistoia, poi sostituita da quella di Giorgio Vasari dallo stesso soggetto, ed il paliotto (con la *Lavanda dei piedi* e con le erme) che l'accompagnava, e che appare più opportunamente riferibile a certi modi maturati nella scultura napoletana di quel giro di anni. A questa stessa fase, o alternativamente – e meglio – alla messa in opera dell'altare seicentesco, potrebbero risalire anche il rimontaggio della lastra pilesca e il trattamento delle lesene sul retro.

