

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEL PATRIMONIO CULTURALE



DOTTORATO DI RICERCA IN METODI E METODOLOGIE DELLA RICERCA
ARCHEOLOGICA E STORICO-ARTISTICA

Storia dell'Arte, Estetica, Linguaggi delle immagini

CICLO XXXIII

TESI DI DOTTORATO IN

Scultura funeraria angioina: la committenza Sanseverino

Coordinatrice

Ch.ma Prof.ssa Stefania

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Stefania Zuliani'.

Zuliani

Candidata

Dott.ssa Marina D'Anzilio

Tutor

Ch.ma Prof.ssa
Francesca Dell'Acqua

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Francesca Dell'Acqua'.

Co-Tutor

Dr.ssa Elisabetta Scirocco

Anno Accademico 2019-2020

INDICE

Introduzione	p. 4
Capitolo Primo	
La famiglia Sanseverino in epoca angioina	
1.1 I Sanseverino di Marsico	p. 12
1.2 I Sanseverino nel regno degli Angiò.....	p. 14
1.3 Gli studi sui Sanseverino.....	p. 16
Capitolo Secondo	
I Sanseverino di Marsico e la committenza artistica	
2.1 Testimonianze di committenza tra la Basilicata e Salerno	p. 21
2.2 I Sanseverino e le fondazioni monastiche	p. 37
2.3 Sulle tracce medievali della certosa di Padula.....	p. 45
2.4 La politica funeraria dei Sanseverino di Marsico.....	p. 58
Capitolo Terzo	
Il monumento funebre di Enrico II Sanseverino	
3.1 Il sepolcro e le sue caratteristiche compositive.....	p. 63
3.2 L'ubicazione originaria all'interno della chiesa.....	p. 73
3.3 Il dibattito storico artistico: problemi formali e di attribuzione.....	p. 77
3.4 Il tema iconografico dell' <i>elevatio animae</i> : una variazione nella tradizione napoletana.....	p. 85
3.5 La tomba come manifesto di devozione mariana.....	p. 89
3.6 Ipotesi di ricostruzione del monumento sepolcrale	p. 96
3.7 La rappresentazione dei familiari come dolenti nella tradizione e nella tomba di Enrico	p. 101

Capitolo Quarto

Il monumento funebre Sanseverino nella chiesa di Sant'Antonio

4.1 Il monumento oggi.....	p. 109
4.2 Una tomba tanto imponente quanto sconosciuta.....	p.116
4.3 Il contesto culturale di riferimento.....	p. 117
4.4 Un'ipotesi per la sepoltura di Ruggero Sanseverino I conte di Mileto a Napoli.....	p. 129
4.5 I richiami nella tomba di Tommaso al sepolcro di Roberto d'Angiò come ambizione celebrativa.....	p. 132
4.6 Ipotesi di ricostruzione della tomba di Tommaso III Sanseverino ...	p. 139
Conclusioni.....	p. 144
Bibliografia generale.....	p. 147

Introduzione

Oggetto della tesi sono le testimonianze superstiti di scultura funeraria riconducibili alla committenza della famiglia Sanseverino del ramo dei conti di Marsico. Questo era un antico casato nobiliare la cui origine risale all'epoca normanna e si lega alla conquista di Rota (oggi Mercato San Severino) nell'alta Valle del Sarno ad opera del *miles* Troisio. Tra il XIII e il XIV secolo, grazie ad una politica di costante appoggio politico e militare ai regnanti angioini, i Sanseverino estesero il proprio potere feudale dalla Basilicata alla Calabria, diventando, di fatto, la più potente famiglia dell'Italia meridionale.

All'interno delle numerose sepolture monumentali di epoca angioina gli esempi riconducibili ai conti Sanseverino del ramo di Marsico sono considerevoli per numero e importanza; ciononostante, non sono mai stati studiati in maniera sistematica e appaiono generalmente trascurati dagli studi storico-artistici. Lo scopo del presente lavoro è di riportare all'attenzione questi significativi monumenti e riconsiderare il loro ruolo nell'ambito del dibattito critico sulla scultura funeraria di ambito nobiliare.

Metodologia

Il lavoro mira a restituire una linea di indagine secondo la quale i monumenti funebri presi in esame possano offrire l'opportunità di problematizzare questioni e tematiche utili alla comprensione di molteplici aspetti del contesto di riferimento. Le sepolture Sanseverino vengono indagate nella loro intenzionalità comunicativa come luogo di costruzione e trasmissione di concetti e valori in chiave politica e di potere, secondo un approccio interpretativo che tiene conto dei metodi applicati dagli studi sull'arte sepolcrale del Medioevo in Italia; dalle indagini di Ingo Herklotz sulla

monumentalità e sulla rappresentatività delle sepolture, all'approccio proposto da Tanja Michalsky per lo studio delle sepolture alla corte angioina di Napoli che costituiscono il quadro storico, culturale e artistico fondamentale per la comprensione della committenza funeraria dei Sanseverino, indagate dalla studiosa nella loro valenza memoriale, liturgica e ideologico-politica¹.

L'indagine intorno alla valenza cruciale della sepoltura nel contesto sociale e culturale di riferimento ha determinato un'evoluzione della metodologia applicata al lavoro. Da un approccio principalmente storicistico, basato sull'analisi delle fonti testuali e dello stile dei manufatti che consente di individuare influenze e modelli, lo studio si è aperto a nuove, più ampie, problematiche. Queste possono essere ricondotte a due filoni d'indagine principali: le relazioni tra centro e periferia e la ricostruzione degli spazi liturgici. Le riflessioni intorno ai concetti di centro e periferia, intorno ai quali si è molto interrogata la Storia dell'arte medievale a partire dal secolo scorso, con le prime riflessioni di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg sui concetti di *hinterland* sottomesso o "città suddite", in relazione allo studio dei monumenti Sanseverino illustrano come, anche, e forse soprattutto, in luoghi maggiormente periferici rispetto al centro inteso come luogo di innovazione e creazione artistica, potessero emergere casi dotati di forte complessità e originalità². Infatti, le tombe di Teggiano e Mercato San Severino sono emblematiche di come la periferia, pur adeguandosi a determinati standard dettati dal centro, introduca una carica creativa, la capacità di presentare valori propri e individuali, sia per quanto riguarda la complessità delle problematiche di natura iconografica e compositiva, sia in termini di monumentalità. L'indagine sull'aspetto originario delle

¹ Herklotz, 2001; Michalsky, 2000.

² Castelnuovo E., Ginzburg C., 2019.

tombe e la loro collocazione, essenziale per la comprensione della valenza comunicativa dei monumenti, ha determinato l'esigenza di indagare sulla posizione dei sepolcri all'interno delle chiese e, di conseguenza, uno sviluppo del lavoro anche in direzione delle domande di ricerca, ormai ampiamente sviluppate e acquisite negli studi medievistici, relative alla topografia liturgica e alla ricostruzione dell'assetto interno degli edifici di culto.

Struttura del lavoro

Nel primo capitolo si offre una introduzione storica all'argomento della tesi per restituire un quadro delle vicende storico-genealogiche della famiglia. Quello storico-diplomatistico è il settore scientifico che si è principalmente occupato de Sanseverino. Nell'ultimo ventennio del secolo scorso, i lavori di Gregorio Portanova, Massimo Del Regno e Pasquale Natella hanno contribuito a fare sufficiente chiarezza almeno sul ramo capostipite dei conti di Marsico, oggetto della presente ricerca.

Il secondo capitolo è dedicato alle testimonianze di committenza della famiglia Sanseverino databili tra la fine del XIII e il XIV secolo, non appartenenti all'ambito funerario. Queste vengono presentate con lo scopo di restituire un corpus organico dei materiali superstiti, alcuni dei quali mai studiati oppure citati solo sporadicamente. Nella prima sezione del capitolo, le imprese artistiche dei conti di Marsico vengono presentate in ordine cronologico, a partire dalle testimonianze riconducibili al conte Ruggero II Sanseverino intorno alla cui figura sono legate le donazioni di due reliquie. La prima attesta il legame privilegiato del conte con il possedimento di Saponara, attuale Grumento Nova in Basilicata, dove nel 1284 il conte fu responsabile della donazione di una reliquia del sangue di Cristo al ritorno dal vicariato in Gerusalemme. Dell'oggetto si presentano

dati rintracciati nelle trattazioni settecentesche di Costantino Gatta e Francesco Saverio Roselli come l'atto di donazione e i motivi dello smarrimento dell'oggetto. Vengono poi indagati i legami di committenza della famiglia con Salerno, documentati nella chiesa di San Domenico e nella cattedrale. Nella chiesa domenicana la famiglia di Ruggero II Sanseverino dona la reliquia della mano destra di san Tommaso d'Aquino, precedentemente posseduta dalla moglie del conte, Teodora d'Aquino, sorella del santo. Per quest'ultima e per la sorella Maria, nella stessa chiesa viene predisposta la sepoltura in un sarcofago strigliato di epoca romana che testimonia, insieme a quello allestito in una fase successiva per Marchisia del Balzo nel duomo, l'adesione dei Sanseverino al fenomeno del reimpiego di sarcofagi antichi tra XIII e XIV secolo, ampiamente praticato dalla nobiltà del territorio italo meridionale a partire dall'epoca normanna. L'analisi di un secondo reliquiario di committenza Sanseverino conservato nella cattedrale, il cosiddetto reliquiario della Vergine, propone una contestualizzazione dell'oggetto che conduce alla formulazione di un'ipotesi di riconoscimento del committente nella figura dell'arcivescovo Guglielmo Sanseverino, del quale non era chiaro il ramo di appartenenza all'interno della dinastia. Di conseguenza, si cerca di comprendere se a tale ambito di committenza è possibile ricondurre la scelta della sepoltura di Marchisia del Balzo oggi visibile nel quadriportico della cattedrale e l'affresco con una Madonna dell'umiltà nel transetto.

La sezione successiva del capitolo intende fornire un quadro del ruolo dei conti di Marsico nella fondazione di chiese e monasteri all'interno del loro vasto territorio di influenza. L'obiettivo è comprendere ed evidenziare quelle che furono le preferenze della famiglia in termini di appoggio politico agli ordini ecclesiastici nel contesto del regno angioino, dove la casa reale porta avanti una politica di supporto ai francescani soprattutto

negli anni del governo di Roberto, osservando quando i Sanseverino scelgono di prendere a modello le iniziative della corte e quando, al contrario, effettuano scelte autonome e inedite che fungono poi addirittura da spunto per successive imprese della corte angioina, come avviene per la Certosa di San Lorenzo di Padula, fondata da Tommaso II Sanseverino prima che Carlo di Calabria fondasse San Martino di Napoli.

Si passerà, quindi, alla considerazione delle tracce medievali nella Certosa di San Lorenzo a Padula, la più imponente impresa di committenza della famiglia Sanseverino. Venne infatti fondata da Tommaso II Sanseverino agli inizi del Trecento, sul sito di una precedente chiesa dedicata a san Lorenzo, dipendente dall'abbazia di Montevergine dal 1212. In questa sezione vengono presentate ed esaminate le poche tracce superstiti della fase originaria del complesso: la porta lignea della chiesa datata al 1374 e la lastra scolpita con un trittico di santi oggi murata alla parete della scala della Foresteria. Tra le testimonianze artistico-culturali appartenenti alla certosa di Padula vi sono anche i sigilli del fondatore emersi nell'Archivio della Badia di Cava in quanto appartenenti a documenti connessi al monastero. Di questi documenti viene presentata una schedatura inserita alla fine della sezione 2.3.

La quarta sezione del secondo capitolo è dedicata alla politica funeraria dei Sanseverino di Marsico. Costituisce una sorta di introduzione al tema principale della tesi soffermandosi sulle scelte sepolcrali della famiglia non più visibili, ma di cui si è tentato di rintracciare le testimonianze in quanto oltre al sepolcro, anche il luogo scelto per la sepoltura è importante per capire le preferenze e gli orientamenti della committenza.

I capitoli terzo e quarto sono dedicati alle tombe monumentali di Enrico II e Tommaso III Sanseverino conti di Marsico, conservate a Tegghiano e Mercato San

Severino. Per certi versi i monumenti Sanseverino rappresentano dei casi studio specifici in grado di fornire lo spunto verso una comprensione più ampia del contesto artistico-culturale di riferimento. Infatti, le loro cronologie ripercorrono le tre stagioni principali della scultura funeraria napoletana: quella legata all'attività di Tino di Camaino, quella che ruota attorno alle opere riconducibili ai fratelli Pacio e Giovanni Bertini con le rispettive botteghe, e l'ultimo ventennio del Trecento per il quale disponiamo di un elevato numero di testimonianze superstiti ma caratterizzato dal vuoto di grandi nomi di scultori o di una specifica bottega organizzata.

Il terzo capitolo, dedicato alla tomba di Enrico II Sanseverino in Santa Maria Maggiore a Diano è articolato in paragrafi che riflettono le questioni critiche di maggiore rilievo affrontate nello studio dell'oggetto. Dopo una prima parte di analisi delle caratteristiche compositive del monumento, la seconda sezione affronta il tema della ideale ricostruzione del sepolcro in quello che doveva essere lo spazio originario di destinazione; uno degli indirizzi principali che ha guidato la ricerca. La terza sezione, dedicata al dibattito storico-artistico e ai problemi formali e di attribuzione mette in luce l'interesse suscitato dal monumento negli studi specialistici, che si sono principalmente focalizzati sull'identificazione dello scultore e degli aiuti, senza alcun interesse nei confronti dell'iconografia e del suo valore in relazione alla committenza e ai messaggi che essa intendeva trasmettere nei confronti della società del territorio. Una delle questioni più emblematiche intorno all'iconografia è affrontata nel paragrafo dedicato al tema dell'*elevatio animae*, individuato come elemento di variazione nella tradizione napoletana. Infatti, la singolare modalità attraverso cui viene presentato questo tema caro alla tradizione scultorea di ambito funerario del Trecento, riflette una scelta che tuttavia si discosta, per tipologia, dagli esempi noti provenienti dal medesimo contesto culturale,

segno di una forte personalità ideatrice. Dallo studio sul monumento di Enrico II Sanseverino è emersa una spiccata devozione mariana apparentemente celata dietro uno schema compositivo a prima vista consolidato; questo aspetto è trattato nella quinta sezione del capitolo in cui si affronta il tema della *Dormitio Virginis* a cui sembra richiamarsi l'impostazione iconografica del monumento di Teggiano. Nella sezione successiva viene presentata una ipotesi di ricostruzione della sepoltura fornita sulla base delle considerazioni emerse dall'analisi iconografica e compositiva del monumento e dell'osservazione del contesto artistico-culturale di riferimento. Nella tomba di Enrico Sanseverino l'approfondimento della peculiare modalità di rappresentazione dei familiari determina un'indagine sul tema generale dei dolenti nella tradizione della scultura funeraria angioina, argomentato nell'ultima sezione del capitolo.

Il quarto capitolo è dedicato al più tardo monumento funebre di Tommaso III Sanseverino nella chiesa di Sant'Antonio a Mercato San Severino, per il quale viene applicato lo stesso indirizzo di metodo impiegato nello studio della sepoltura di Teggiano. Dopo una prima parte che tiene conto dell'aspetto attuale della tomba, la seconda sezione è dedicata all'attenzione scientifica avuta nei suoi confronti. Nella sezione successiva l'analisi del manufatto viene presentata alla luce della realtà di riferimento, ossia il regno angioino nella seconda metà del Trecento; stagione artistica priva di nomi di scultori e blasonate botteghe ma caratterizzata da un intensificarsi della produzione di sepolture nobiliari, il cui approfondimento appare imprescindibile per una corretta lettura dell'opera in oggetto. Nell'ambito dello studio del contesto culturale di riferimento è emersa un'ipotesi su una perduta tomba e cappella di patronato di Ruggero Sanseverino I conte di Mileto nella chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli; a questo argomento viene dedicata la quarta sezione del capitolo.

Il paragrafo successivo evidenzia i fortissimi richiami della tomba di Tommaso III Sanseverino con il sepolcro di Roberto d'Angiò che implicano una riflessione più ampia sulla relazione tra gli allestimenti delle tombe reali e aristocratiche come spunto ideale per la comprensione dei rapporti di potere tra la corona e la nobiltà. Il capitolo si conclude con l'ipotesi di ricostruzione del monumento formulata sulla base di vari fattori quali il modello della tomba reale in Santa Chiara, le scelte iconografiche della tradizione funeraria del periodo, la composizione della tomba che inducono ad immaginarla nel coro della chiesa, dietro l'altare maggiore.

Capitolo Primo

La famiglia Sanseverino in epoca angioina

1.1 I Sanseverino di Marsico

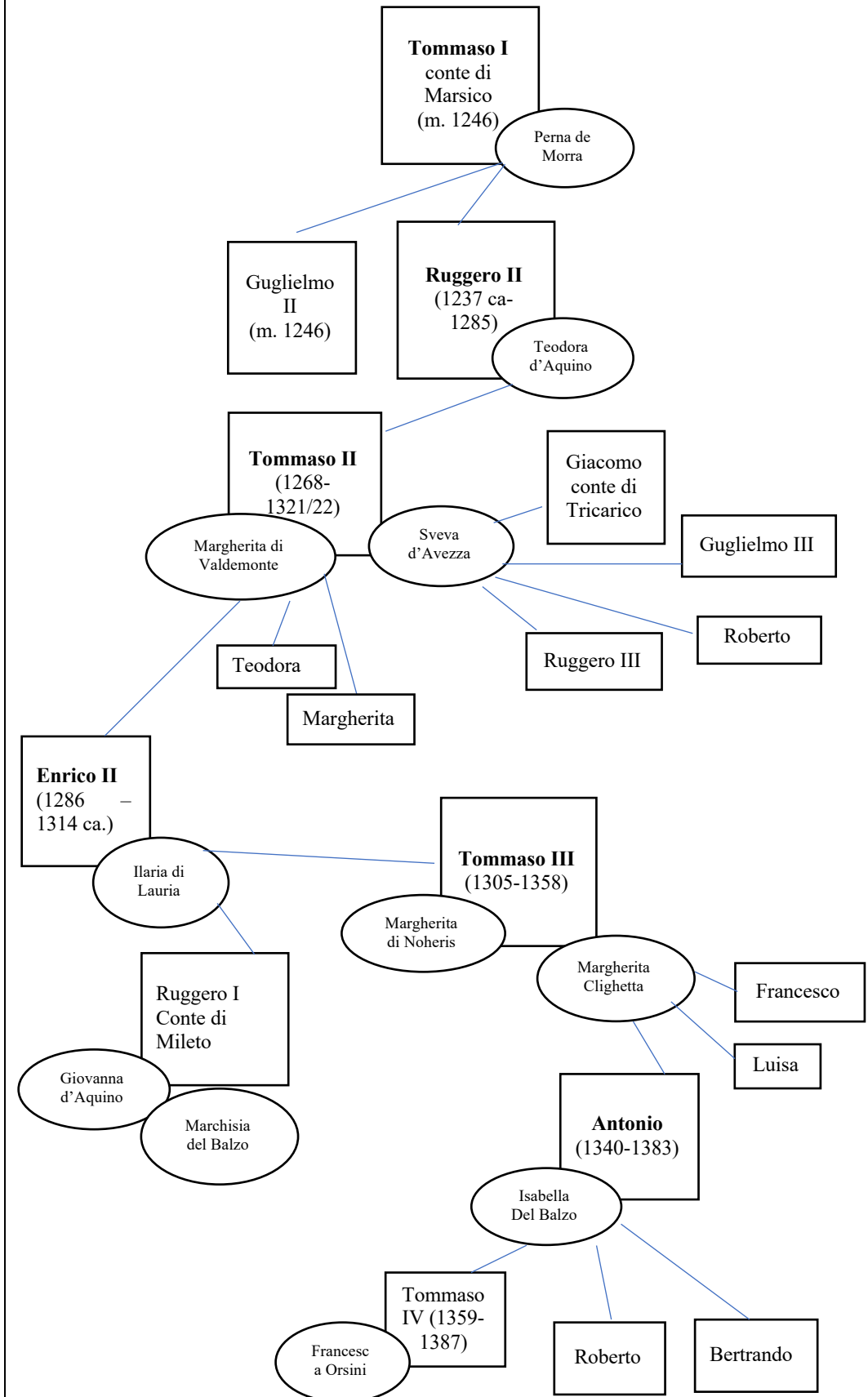
Le origini dei Sanseverino risalgono alla seconda metà dell’XI secolo, quando il capostipite Troisio, *miles* normanno, giunse in Italia al seguito di Roberto il Guiscardo ottenendo il controllo del territorio di Rota, oggi corrispondente a Mercato S. Severino (SA) nell’Alta Valle del Sarno³. In epoca sveva, nel 1239 i Sanseverino riuscirono ad entrare in possesso del primo titolo comitale grazie a Tommaso I, il quale acquistò la contea di Marsico in Basilicata essendo quest’ultima passata al demanio regio dopo la morte dell’ultimo discendente Giacomo Guarna⁴. Da questo momento nacque il ramo dei conti di Marsico, linea dinastica principale da cui si staccarono i numerosi rami cadetti attraverso i quali il casato poté ampliare il raggio di influenza verso il meridione giungendo fino alla Calabria. Così, a partire da una politica filoangioina i Sanseverino nel corso di tre secoli furono protagonisti di un’ascesa politica e militare in grado di collocare la famiglia dapprima al vertice dell’aristocrazia feudale del regno di Napoli, poi tra le più nobili casate d’Italia⁵.

³ Il territorio di Rota era un gastaldato longobardo, attestato sin dal 798: Rescigno, 2011, p. 108. Sin da subito la dinastia allargò i possedimenti terrieri nella valle rotense estendendosi ai confini con Nocera e nel Cilento, Natella 2018, v. II, pp. 9-10.

⁴ L’operazione si rese possibile in virtù del fatto che la madre di Tommaso, Isabella, era una Guarna e non essendoci discendenti maschi dopo Giacomo, il primo ad avere diritto della contea era il Sanseverino.

⁵ Sulla famiglia si segnala la scheda http://db.histantarsi.eu/web/rest/Famiglie_e_Persone/158. Per una rapida comprensione dell’estensione dei possedimenti territoriali del casato nobiliare, dalla sua origine in epoca normanna fino alla sua estinzione, si veda Corolla, 2008, pp. 15-16 con specifiche mappe illustrative.

Albero genealogico dei Sanseverino di Marsico



1.2 I Sanseverino nel regno degli Angiò

I Sanseverino conti di Marsico ricoprirono alte cariche militari e istituzionali alla corte angioina di Napoli. Ebbero gli incarichi di consiglieri reali, giustizieri e soprattutto Tommaso II, Enrico II, Tommaso III e Antonio Sanseverino furono tutti gran connestabili, una funzione che equivaleva al primo ufficio del Regno. Questa figura precedeva baroni e dignitari nelle pubbliche cerimonie, sedeva alla destra del re nei parlamenti, gli cavalcava davanti nelle funzioni solenni recando nella mano destra una spada nuda, simbolo della dignità del suo operato. Al connestabile competeva il comando dell'esercito, il compito di disporre i soldati in battaglia, provvedere ai bisogni della truppa ed esserne il supremo dispensatore di giustizia⁶.

Ben due volte i Marsico furono viceré: a Ruggero II fu affidato il vicariato di Carlo I d'Angiò a Roma tra il 1272 e il 1273; incarico ricoperto anche con re Carlo II in Gerusalemme nel 1277. Tommaso III Sanseverino ebbe la reggenza per otto mesi del regno di Giovanna I a Napoli. Lo stesso nel 1343 fu mandato ambasciatore alla sede papale di Avignone, così come successivamente toccherà anche al suo figlio primogenito Antonio Sanseverino nel 1374. In particolare, con Antonio i Sanseverino ottennero dalla regina Giovanna il riconoscimento del mero e misto imperio su tutte le città, terre, castelli e casali posseduti, ovvero l'applicazione dell'alta giustizia criminale.

Ma a contribuire forse maggiormente all'enorme crescita del casato e al suo ampliamento a sud fino alla Calabria furono le attente strategie matrimoniali messe in

⁶ Natella, 2018, p. 264-265. Sulle prerogative del Connestabile: Cutolo, 1969, pp.148 ss.

atto con le altre famiglie aristocratiche del regno: d'Aquino, Ruffo, Sangineto, Del Balzo, Orsini, per citare solo le principali⁷.

Alle origini delle relazioni matrimoniali dei Sanseverino di Marsico con i massimi esponenti della nobiltà angioina vi è il legame con la famiglia d'Aquino risalente al primo quarto del XIII secolo, sancito dai due matrimoni di Guglielmo (†1246) e Ruggero (1237 ca. - 1285) con le sorelle Maria e Teodora d'Aquino. Con questa famiglia discendente dalla nobiltà germanica e inglobata nelle sette grandi casate del Regno di Napoli i Sanseverino intrapresero anche altre relazioni matrimoniali. Infatti, agli inizi del secolo successivo Tommaso II Sanseverino (1268-1321 ca.) consolidò i rapporti dando in sposa sua figlia Teodora con Cristoforo II d'Aquino. Seguendo la medesima strategia l'erede Enrico II Sanseverino (1286-1314 ca.) favorì il matrimonio del suo secondogenito Ruggero con Giovanna d'Aquino, operazione che consentiva il controllo della contea di Mileto in Calabria. L'ampliamento dei possedimenti della famiglia in Basilicata era stato tentato da Tommaso II già nell'ambito del secondo matrimonio con Sveva (1302), ultima della stirpe d'Avezzana, contessa di Tricarico. I nati da queste nozze, Guglielmo e Roberto, furono legati il primo alla Puglia con i possedimenti di Terlizzi e Nardò, il secondo alla Calabria dapprima con il tramite della moglie Giacoma de Bosco signora di Corigliano, poi attraverso il secondo matrimonio con Bionda Sangineto, figlia di Elisabetta Ruffo e Gerardo Sangineto. Con la famiglia Del Balzo i Sanseverino contano due matrimoni, quello in seconde nozze di Ruggero I conte di Mileto, e quello successivo di due generazioni di Antonio Sanseverino con Isabella del Balzo⁸. Con le famiglie

⁷ Per approfondire dalla prospettiva storica la questione delle strategie Sanseverino si veda Pollastri, 1991.

⁸ Tra le aristocrazie del regno angioino nel Trecento i del Balzo sono stati oggetto di attenzione storico-artistica da parte di Bock, 2001, pp. 275-280 per quanto concerne le sepolture di Raimondo e Isabella Apia. Si segnala, inoltre, la tesi di Dottorato Prencipe, 2008/2009 sul castello di Casaluce; Prencipe, 2009, pp. 109-116 sulla tomba di Raimondo; Incollingo, 2021, pp. 265-282 sugli affreschi di Casaluce. Gli studi sulla

Clignetta e Orsini i Sanseverino ampliarono anche verso nord i possedimenti, rispettivamente a Caiazzo e a Nola con le nozze di Tommaso III e Margherita e di Tommaso IV con Francesca.

1.3 Gli studi sui Sanseverino

In relazione ai nobili Sanseverino si sono avuti studi di carattere prevalentemente storico. Di questi si presenterà un breve resoconto per delineare la fortuna della famiglia nell'ambito della letteratura erudita e degli studi storici dal XVI secolo ad oggi.

Inclusa nel repertorio delle famiglie nobili del regno, la famiglia compare all'interno di trattazioni storico-genealogiche tra il Cinquecento e l'Ottocento. Della storiografia napoletana i Sanseverino erano inclusi nei quarantacinque ceppi nobiliari di Napoli illustrati da Scipione Ammirato (1580) nella sua opera dedicata a Ferdinando De Medici. A questo più antico contributo sulla famiglia si deve il merito di focalizzare l'attenzione anche sui Sanseverino discendenti dei conti di Mileto. Così ne scrive Ammirato:

Grandiosi come sono stati sempre, trovansi essere molto innanzi i re i Sanseverini, i cui titoli chi volesse mettere insieme, per poco rimarrebbe, che non tutti quanti n'ha hoggi il nostro Regno v'havesse a mettere, percioche quiui sono stati i Contadi, e molti anchor hoggi ve ne sono⁹.

nobiltà calabrese: Paone, 2014 su Santa Maria della Consolazione ad Altomonte; Paone, 2018, pp. 41-70 sulla tomba di Nicola Ruffo a Gerace; Macchione 2021, pp. 325-336 sulla committenza Sangineto e Ruffo; Vespari, 2021, pp. 337-349.

⁹ Ammirato, 1580, p. 10.

Densa di racconti militari e di citazioni dei combattenti della famiglia piuttosto che di notizie genealogiche è la quasi contemporanea trattazione di Angelo Di Costanzo (1582) che enfatizza le virtù militari dei nobili¹⁰. La *Descrizione del Regno di Napoli* del Mazzella (1601) riserva invece una sezione specifica ai Sanseverino, così come alle altre famiglie ascritte al Seggio di Nido, focalizzandosi però soprattutto sul periodo aragonese, corrispondente alla fase in cui i Sanseverino detenevano il Principato di Salerno¹¹. Nell'opera di Filiberto Campanile (1610), dopo una prima dissertazione sull'araldica della famiglia, il genealogista rimandava all'opera di Ammirato integrando precisazioni sui rami dei conti di Marsico, Tricarico e Caiazzo¹². Invece, la famiglia Sanseverino non è inclusa fra quelle trattate in specifici capitoli da Carlo De Lellis (volumi II e III, del 1663 e 1671) benché nell'opera siano riportati documenti e notizie su vari esponenti della famiglia appartenenti a rami cadetti, con incarichi e ruoli politici alla corte di Napoli¹³.

Il più attendibile tra gli storici antichi in termini di approfondimento e accuratezza di dettagli genealogici sui Sanseverino è senza dubbio il tedesco Jacob Wilhelm Imhoff, che nella terza parte del volume tratta approfonditamente la famiglia Sanseverino insieme alle altre grandi famiglie di Napoli e Roma (Orsini, Colonna, Ruffo, Gambacorta, Pignatelli), fornendo anche una tavola genealogica¹⁴. Tra le trattazioni di primo Ottocento, nella monumentale opera dell'erudito biografo Lorenzo Giustiniani (1797-

¹⁰ Di Costanzo, 1582.

¹¹ Mazzella, 1601, pp. 730-735.

¹² Campanile, 1610, pp. 39-49.

¹³ De Lellis, 1671.

¹⁴ Imhoff, 1710, pp. 291-306.

1816) è possibile risalire ai molteplici possedimenti territoriali e ricavarne la specifica titolarità tra i vari membri del casato¹⁵.

La trattazione di Berardo Candida Gonzaga (1875), con elenchi inerenti i feudi della famiglia, legami matrimoniali e alcune notizie storiche, è l'unica opera di questa rassegna di letteratura erudita ad includere una sezione sui monumenti legati ai Sanseverino. Tuttavia, questi non vengono specificamente menzionati ma ne vengono semplicemente elencati i luoghi di riferimento¹⁶. Infine, solo sporadiche citazioni ai vicariati di Ruggero II Sanseverino in Roma e Gerusalemme emergono dal lavoro effettuato dallo storico archivista Camillo Minieri Riccio sui registri della Cancelleria Angioina (1876)¹⁷. Dei vari esponenti di casa Sanseverino vengono sottolineati i meriti di buoni signori feudali in alcune descrizioni storiche riguardanti il Cilento, il Vallo di Diano e la Basilicata e in opere di eruditi locali legate a questi territori. Tra questi, Costantino Gatta (1743) nella sua opera dedicata alla provincia di Lucania restituiva notizia della traccia lasciata dai primi Sanseverino di Marsico in Saponara, oggi Grumento Nova (PZ), con la donazione di una reliquia del sangue di Cristo da parte di Ruggero II Sanseverino al ritorno dal vicariato in Gerusalemme¹⁸.

Successiva di un decennio è l'opera di Giuseppe Volpi (1752) dedicata ai vescovi della diocesi di Capaccio in cui i Sanseverino vengono citati in relazione alla narrazione dei principali fatti storici di riferimento, come la congiura di Capaccio, e in relazione alla fondazione della Certosa di Padula¹⁹.

¹⁵ Giustiniani, 1797-1816, voll. V, VI, VII.

¹⁶ Candida Gonzaga, 1875, pp. 110-127.

¹⁷ Minieri Riccio, 1876, pp. 1, 17.

¹⁸ È trascritto lo strumento di concessione senza la fonte, Gatta, 1743, pp. 55-56.

¹⁹ Volpi, 1752, pp. 18, 25-28, 55-57, 219, 222-226.

Nell'ultimo ventennio del secolo scorso gli studi di Gregorio Portanova, Del Regno e Natella hanno restituito un quadro genealogico più chiaro, anche se non ancora completo ed esaustivo laddove ci si allontana dal ramo capostipite dei conti di Marsico. Gregorio Portanova, monaco benedettino della Badia di Cava, ha dedicato diversi studi al casato, il primo dei quali pubblicato nel 1924. Sulla base del *Codex Diplomaticus Cavensis* Portanova affronta i temi inerenti relazioni del casato con le altre famiglie nobili del regno angioino, il rapporto di parentela tra i Sanseverino e San Tommaso d'Aquino e i ruoli amministrativi e militari rivestiti a corte²⁰. Nel 1977 lo stesso autore pubblica uno studio sulla famiglia relativo a un arco cronologico compreso tra il 1061 e il 1324²¹. Insieme alla monografia di Pasquale Natella pubblicata nel 1980²², questi lavori costituiscono le fonti attualmente più attendibili sulla storia dei Sanseverino. Nel 1983 Massimo del Regno ha pubblicato un libro sul castello di Mercato S. Severino corredato da una cronologia storica sui Sanseverino, ripubblicato con integrazioni nel 1991²³. La sopramenzionata opera di Natella, specificamente dedicata alla famiglia Sanseverino del ramo dei conti di Marsico è stata ripubblicata nel 2018 mantenendo l'organizzazione in ordine cronologico e genealogico, con una estensione a partire dal capostipite Troisio fino alla caduta del casato con l'esilio di Ferrante Sanseverino nel 1551. Considerevolmente accresciuta di notizie e materiali, l'opera è stata divisa in due volumi (VIII-XI secolo/1081-1568)²⁴.

²⁰ Portanova, 1924, II ed. a cura di M. Del Regno 1998.

²¹ Portanova, 1977.

²² Natella, 1980.

²³ Del Regno, 1983; Id. 1991. La pubblicazione era legata alle attività di scavo che erano in corso ad opera dell'Università di Salerno e del comune di Mercato San Severino (eseguiti tra il 1981 e il 1984 e nel biennio 2002-2004) i cui risultati sono pubblicati in Peduto, 1988; Peduto, Musi, Rossi, 2003; Peduto 2008.

²⁴ Natella, 2018.

In assenza di studi storico-artistici sui Sanseverino, lo spoglio della letteratura erudita e la consultazione delle pubblicazioni di ambito storico hanno permesso di delineare una sorta di censimento delle attestazioni di committenza riconducibili alla famiglia e di contestualizzarle in relazione alle specifiche personalità²⁵.

Negli studi storico-artistici la committenza artistica della famiglia Sanseverino non ha goduto di una trattazione sistematica. Le produzioni artistiche riconducibili al patrocinio del casato, come ad esempio i monumenti funebri di Enrico II e Tommaso III Sanseverino sono stati in alcuni casi analizzati all'interno di studi più ampi. Recente è invece la pubblicazione di uno studio sulla committenza funeraria dei Sanseverino del ramo dei conti Mileto da parte di Antonio Milone, che rappresenta un segnale di interesse storico-artistico nei confronti della più importante famiglia del regno e, in generale, un contributo agli studi sulla committenza nobiliare del periodo angioino²⁶.

²⁵ Esempificativo di questo è l'analisi della tomba di Enrico II Sanseverino che ha riscontrato come i pochi contributi avuti in precedenza sul monumento avevano ignorato la genealogia della famiglia restituendo errate ipotesi interpretative.

²⁶ Milone, 2020.

Capitolo secondo

I Sanseverino di Marsico e la committenza artistica

2.1 Testimonianze di committenza tra la Basilicata e Salerno

Le prime testimonianze di committenza dei conti di Marsico risalgono all'epoca in cui al vertice del governo feudale era Ruggero II Sanseverino (1237 ca. - 1285), unico superstite della famiglia scampato alla Congiura di Capaccio, ovvero la cospirazione anti-federiciana in cui avevano preso parte attivamente, morendovi, sia il padre che il fratello: Tommaso I e Guglielmo Sanseverino.

Rifugiato a Lione sotto la protezione di papa Innocenzo IV fino al 1266, Ruggero tornò nel regno per difendere Carlo I d'Angiò nella Battaglia di Benevento che poi gli garantì la conferma di tutti i feudi e, tra il 1271 e il 1284, l'incarico di consigliere e poi quello di viceré di Carlo II a Roma e Gerusalemme²⁷. Legata alla personalità di Ruggero Sanseverino e al suo vicariato in Palestina è la notizia della donazione di una reliquia del sangue di Cristo alla cattedrale di Santa Maria Assunta di Saponara, oggi Grumento Nova (PZ). Costantino Gatta riporta l'atto di donazione steso dal conte il 24 settembre 1284²⁸:

Venerabilibus Viris nobis dilectis, Presbyteris, et Clero Collegii Sancti
Antonini ejusdem Saponariae Salutem in Dominop Sempiternam, etc. Cum

²⁷ Per notizie storiche sull'esperienza in Terrasanta: Natella, 2013, pp. 88-94.

²⁸ Gatta, 1732, pp. 156-158; Id., 2000, pp. 147-148.

Gloriosissimi Regis Nostri Caroli, in Civitate Sancta Hyerusalem, et toto Palestinae Regno vices fungeremur, loca illa Sancta invisentes, et honore debito venerantes, plura sacra pignora dono accepimus, inter quae unum fuit, illudque pretiosissimo omnium terreno Thesauro praeferendum, ipsoque Mundo toto pretiosius aestimandum, Terra nempe mixta cum Sanguine Domini Nostri Jesu Christi, servata per Sanctas mulieres, illasque Deo devotas, Marias Jacobi, et Salome nuncupatas, quae cum Maria Matre Beatissima, juxta ipsius Salvatoris nostri Crucem perstiterunt, cogitantes sacris viris tradere, et in Sacro loco deponere, asservandum, et custodiendum, notum habentes inter caetera loca nostrae ditioni subjecta, Saponariam ob ejus fidelitatem, et vere filialem amorem prae aliis cunctis semper caram, atque dilectam Majoribus nostris, et proinde etiam Nobis, maxime cum in eis placuerit Magnifico Venerando Patri nostro Thomasio Sancti, Martyris Laverii Ecclesia, et Odorasio, Rogerio, Roberto, et Arnulpho Atavis ipsius in vestra Sancti Antonini Collegiata, tumulari statuumus, Vobis, et vestro Collegio tradere, et in eadem vestra Collegiata reponere, una cum parte Ligni Crucis ejusdem Redemptoris, et Domini Nostri, ac parte Rubi, in qua Deus apparuit Moysi, cum Digito S. Stephani Protomartyris, ac Reliquiis Sanctorum Innocentium, et S. Helisaei Prophaetae, cum Ossibus Sancti Jo: Baptistae, Sancti Joseph ab Arimathia, et Sanctae Ma: Jacobi, et cum Petris de Stephani, de Sepulcro Innocentium, atque de Venerabili Columna ubi Depositum, ut in tutelam, et praesidium certum Ecclesiae Vestrae, et Populi commissi: Deum benedictum pro Nobis orate et in eodem Domino Valet. Ad futuram memoriam hanc paginam nostra manu subscripsimus, eamque nostro

solito sigillo, et cordula pendente jussimus muniri. Saponariae die 24. Mensis Septembris Anni 12. Indiction. Millesimo ducentesimo octuagesimo quarto.

EGO ROGERIUS DE SANCTO SEVERINO. Ego Lambertus de Oneri scripsi. Adest Sigillum, etc.

Dallo storico Francesco Saverio Roselli, autore nel 1732 della *Storia Grumentina* dedicata al Principe di Bisignano Tommaso Sanseverino, si apprende che la reliquia del XIII secolo contenuta in un “ostensorio argenteo” andò perduta a causa di un furto e che nel 1730 il Principe di Bisignano Luigi II Sanseverino donò un nuovo reliquiario²⁹.

Sorte decisamente migliore ha avuto un'altra reliquia riconducibile ai Sanseverino di Marsico, quella della mano destra di san Tommaso d'Aquino che ancora si conserva a Salerno nella chiesa di Santa Maria della Porta e San Domenico³⁰ (fig. 1). È oggi contenuta in un braccio reliquiario d'argento, nella cappella di san Tommaso, opera marmorea di gusto barocco commissionata dal Municipio nel 1754 allo scultore Francesco Ragozzino di Napoli, ubicata sulla parete sinistra della navata (Fig. 2)³¹. Infatti, il braccio reliquiario di san Tommaso ha goduto di grande devozione nella comunità salernitana non solo nel Medioevo. Nel 1662 è documentata una ricognizione della reliquia e la sua offerta ai fedeli, i quali poterono sfiorarla con stoffe, piume e altri oggetti³². La reliquia del santo era il medium attraverso cui, anche dopo la morte, la *virtus*

²⁹ Roselli, 1790, pp. 139-140 dove viene citata una cappella settecentesca di patronato Sanseverino; viene da chiedersi se la cappella dei Sanseverino di Bisignano di epoca moderna corrispondesse al luogo dell'originaria cappella dei conti Marsico; oggi nulla è più visibile perché la chiesa di Saponara venne rasa al suolo dal terremoto del 1857 che distrusse l'intera cittadina.

³⁰ Braca, 2000, pp. 88-91.

³¹ Capone, 1924, p. 62; Braca, 2000, p. 90.

³² Capone, 1924, p. 62.

del santo continuava a manifestarsi e ad agire concretamente in modo miracoloso. Di conseguenza, il braccio e la mano reliquiario incarnavano l'azione del santo, il suo gesto miracoloso, benedicente o allusivo all'imposizione delle mani, a seconda di come questa era stata rappresentata³³. Nella chiesa si conserva l'anagramma di san Tommaso in cui la mano destra viene citata come segno di fede e guida, valori che erano sicuramente trasferiti, simbolicamente, anche alla reliquia³⁴.

La personalità della famiglia Sanseverino legata a questa donazione è Teodora D'Aquino, sorella del santo e moglie di Ruggero II Sanseverino, che nel 1288 chiese all'abate di Fossanova Pietro di Monte San Giovanni di riesumare le spoglie di san Tommaso per prelevarne l'arto; a Fossanova, infatti, era morto il santo nel 1274 e ivi era stato sepolto. L'oggetto presenta le caratteristiche tipiche del reliquiario a braccio, tipologia nata e diffusa in Occidente in epoca basso medievale. Presenta un avambraccio vestito con delle maniche culminanti in un bracciale privo del guanto di armatura perché il titolare non è un santo guerriero³⁵. È un reliquiario cosiddetto "parlante", ossia con una forma che rivela la reliquia corporea in esso contenuta: una mano destra contenente l'arto destro del santo³⁶.

Dalla *Vita* di Guglielmo da Tocco, più antica biografia di san Tommaso d'Aquino composta tra il 1318 e il 1323 in occasione della sua canonizzazione è possibile risalire ad alcune informazioni che consentono di chiarire alcuni punti a volte non concordanti tra le citazioni che si sono avute dell'oggetto negli studi. Uno di questi è la confusione sulla destinazione originaria della reliquia. Il biografo riferisce che la contessa non

³³ Menato, 2017.

³⁴ Hic sto manu, qua sonata es. Est opis, et Fidei signum si dextera detur. Hic sto mente, manu qua sonat aes ad iter. Ut fides, fortisque lupi astus vimque repellam, Mugio dum prope bos, ut canis ante latro.

³⁵ Menato, 2017.

³⁶ Walker Bynum, Gerson, 1997, pp. 3-7.

richiese la reliquia per donarla alla chiesa del convento domenicano, bensì per collocarla nella propria cappella all'interno del castello di Mercato San Severino insieme ad altre reliquie, e che fu solo dopo la morte della madre, nel 1317, che Tommaso II Sanseverino volle donare la reliquia alla chiesa salernitana³⁷. Questo pone l'interrogativo sull'epoca di realizzazione del braccio: fine XIII secolo su iniziativa di Teodora, oppure intorno al 1320 su commissione di Tommaso Sanseverino? Non sembrano esistere testimonianze documentarie in grado di rispondere a questo quesito. Al confronto con altri simili prodotti di oreficeria appartenenti al medesimo contesto culturale e cronologico, il braccio reliquiario di san Tommaso appare dissimile per tipologia e stile. Innanzitutto, la base dei reliquiari trecenteschi è generalmente polilobata come quelle del braccio di san Matteo (1330-1333) conservato nella Cappella del Tesoro del duomo di Salerno, e quello di san Ludovico di Tolosa (1335-1338). Il reliquiario di san Tommaso presenta, inoltre, una manica aderente e ondulata che si differenzia dai panneggi sciolti di quelle in voga tra i prodotti degli orefici toscani attivi nel regno, e presenta, inoltre, la mano non benedicente ma aperta. Nonostante quest'ultima evidenzi un realismo anatomico riscontrabile nell'argenteria gotica napoletana del XIV secolo, la cui impronta francese venne attenuata dalle istanze importate dai maestri toscani negli anni di re Roberto, la tipologia della mano aperta, l'aspetto della base e il panneggio della manica sono caratteristiche che inducono a propendere per una cronologia più precoce, forse riferibile all'epoca di Teodora D'Aquino³⁸.

³⁷ Tocco, 2015, pp. 184-188. Il castello era legato a un'estasi di san Tommaso avvenuta durante una visita effettuata alla sorella prima di partire per Lione, Capone 1924, pp. 12-13. Sul castello di Mercato San Severino, fortezza dell'antica Rota che costituì il primo insediamento della famiglia in epoca normanna: Portanova, 1998; Santoro, 1924; Natella, Peduto, 1965; Rescigno, 2005; Corolla, Lo Pilato, Santoro, 2006, pp. 607-612; Corolla, 2008, pp. 33-142; Natella, 2008, pp. 171-182, Cerrato, 2013.

³⁸ Braca, 2000, p. 91 su base stilistica aveva già avanzato questa ipotesi cronologica. Sull'oreficeria in Italia meridionale e nel regno angioino: De Castris, P.L., 1988, pp. 115-136; Catello, 1991, pp. 585-604; Aceto, 1991, pp. 690-697.

Il legame dei Sanseverino con i Domenicani di Salerno è attestato ben prima dell'epoca della donazione della reliquia di san Tommaso. Già Ruggero II Sanseverino predispose che la moglie Teodora venisse sepolta nella chiesa del convento, insieme all'altra sorella del santo, Maria, vedova del fratello Guglielmo II Sanseverino (Figg. 3-4)³⁹. La sepoltura è oggi osservabile sulla sinistra della navata. Si tratta di un sarcofago strigilato di epoca romana con protomi leonine, che dimostra l'adesione dei Sanseverino alla consuetudine locale del reimpiego funebre, ampiamente adoperato dall'aristocrazia salernitana come attestano gli esempi nel quadriportico della cattedrale di San Matteo⁴⁰.

È possibile che in origine la sepoltura dovesse essere collocata in una cappella di patronato voluta da Ruggero, dedicata al SS. Crocifisso⁴¹. Non pochi dovettero essere gli spostamenti all'interno della chiesa, uno di questi avvenne nel 1642, poi durante il periodo della soppressione napoleonica e ancora nel 1924, quando Michele De Angelis ricollocò il sepolcro nell'abside, addossandolo al muro settentrionale dell'antico coro dei frati⁴². Sopra il sarcofago è attualmente murata l'epigrafe commemorativa delle sorelle d'Aquino (Fig. 6)⁴³.

Nella cattedrale di Salerno è presente un altro oggetto di oreficeria riconducibile alla committenza di un Sanseverino: il cosiddetto reliquiario della Vergine (Fig.7).

³⁹ Capone, 1924, pp. 52-54.

⁴⁰ Sul reimpiego a Salerno: Vaccaro, 2016, pp. 11-24; p. 17; Ead. 2019, pp. 563-572. La committenza nobiliare a Salerno nel Medioevo è indagata fino al XIII secolo in: Zanichelli, 2017.

⁴¹ Capone, 1924, pp. 46-48.

⁴² Ivi., 1927, pp. 52-54 in cui viene riportato, ma senza citazioni o documenti, che lo spostamento seicentesco determinò l'inserimento in un nuovo sarcofago dei resti delle contesse e anche di Ruggero Sanseverino, come ad alludere che originariamente fossero esistiti monumenti funebri individuali. La notizia non si trova altrove e di sicuro Ruggero II Sanseverino non venne sepolto a Salerno, per cui rimando al paragrafo dedicato alle strategie funerarie della famiglia.

⁴³ S.mo Nomini Dei – Struuentem Sacellum Marsici Comitem Rogerium, tumulatos Aquinatem Thomasinum, D. Thomae Sorores, Mariam Marani Dominam, Perditante Doct Angelici Dexteræ Conventum, Praefati Conjugem Rogerii Theodoram, Prior, et Fratres. An. Domini MDCXLII – Memorarunt.

L'oggetto è conservato nella Cappella delle Reliquie, la quarta cappella della navata meridionale adibita negli anni Cinquanta del secolo scorso all'esposizione di parte dei reliquiari⁴⁴. L'appellativo "della Vergine" è dovuto alla credenza, poi confutata, che l'ampolla contenesse i suoi capelli⁴⁵. L'oggetto è definito reliquiario solo dal XVI secolo perché precedentemente era usato nella liturgia eucaristica. Infatti, sia nell'inventario della visita pastorale del 1510, sia in quello del 1557, viene definito "tabernacolo d'argento e cristallo avente la funzione di contenere il Corpus Domini"⁴⁶. La struttura è caratterizzata da una cima di lampada in vetro del X secolo, inglobata all'interno di una costruzione d'argento dorato e cristallo di rocca, con una forma che richiama fortemente un'architettura gotica transalpina. Una base poligonale con quattro leoncini in funzione di piedini sorregge la coppa sormontata da una teoria di bifore con rosoni e timpani acuti. In alto, un tamburo poligonale riccamente lavorato è sormontato da un davanzale che circonda il tetto, quest'ultimo cuspidato e affiancato da guglie; l'intera struttura è sorretta da due archi rampanti. La presenza dello stemma Sanseverino smaltato ed esplicite testimonianze documentarie associano la donazione di questo manufatto all'arcivescovo Guglielmo Sanseverino, restringendo la cronologia agli anni del suo incarico: 1364-1377. Per i forti richiami all'architettura francese il reliquiario è stato avvicinato all'oreficeria senese e ad alcune produzioni cronologicamente coeve realizzate nel regno angioino, ovvero il già citato braccio di san Lodovico e il reliquiario di San Savino di Ugolino di Vieri e Viva di Lando⁴⁷. Da un punto di vista tipologico e strutturale, un esempio analogamente singolare che riproduce una chiesa nordica è la cassa reliquiario del Tesoro

⁴⁴ Lo spazio antistante la cappella delle Reliquie corrispondeva alla sepoltura collettiva dei canonici del duomo. Nel maggio 1366 l'arcivescovo Guglielmo Sanseverino, aderendo alle richieste del Capitolo, autorizzò la costruzione di una cappella dedicata alla SS. Trinità e sotto di essa la sepoltura per i canonici. In tale occasione venne apposta una lapide sepolcrale oggi murata vicino l'ingresso della sacrestia.

⁴⁵ Braca, 1990, p. 31, n. 1.

⁴⁶ ADS, *Sacre visite 1510-1575*; Braca, 1990, p. 31.

⁴⁷ Catello, 1975, p. 18; Braca 1990, p. 30; Braca, 2003 (a), pp. 291-292.

della Basilica di San Nicola a Bari, ritenuto di ambito provenzale, datato alla prima metà del XIV secolo⁴⁸. Nell'inventario del Tesoro barese, alla data 1361 erano documentati due calici d'argento con stemmi Sanseverino, uno "cum smaltis ad arma de Sancto Severino" e un altro "ad arma comitis Mileti"⁴⁹. Luogo e data consentono di ipotizzare una donazione di questo oggetto da parte dell'arcivescovo Ruggero Sanseverino; i calici baresi potrebbero aver costituito un modello per la commissione del reliquiario salernitano da parte dell'arcivescovo Guglielmo.

La storia della chiesa salernitana conta due arcivescovi Sanseverino in epoca angioina: Ruggero tra il 1347 e il 1348, già vescovo di Bari, e Guglielmo tra il 1364 e il 1378, anno della sua creazione a cardinale con il titolo di sant' Eusebio da papa Urbano VI, nonché della sua morte⁵⁰. Se dalle fonti storiche emerge la discendenza di Ruggero (terzo della famiglia dei conti di Marsico ad avere questo nome) dal secondo matrimonio di Tommaso II Sanseverino, per Guglielmo non è semplice stabilire il ramo dinastico di appartenenza⁵¹. Talvolta l'arcivescovo è stato definito con l'appellativo di Guglielmo III, alludendo probabilmente al fratello di Ruggero⁵². Questo è da escludere sia per l'età dei due, sia per un aspetto civile. Ruggero III era l'ultimo figlio di Tommaso II, avuto dal secondo matrimonio con Sveva, contessa di Tricarico, mentre Guglielmo era il secondogenito tra i figli di secondo letto, dunque ben più anziano di Ruggero⁵³. Inoltre, Ruggero muore trenta anni prima di Guglielmo, quindi è impossibile che il fratello minore, con tale differenza di età, ricoprisse l'incarico di arcivescovo venti anni prima

⁴⁸ De Castris, 1988, p. 32, TAV. XLVI.

⁴⁹ Nitti di Vito, pp.135-136; Natella, 2018, p. 245.

⁵⁰ Poche notizie sui due arcivescovi Sanseverino in Crisci, 1976, pp. 356-358, 363-368.

⁵¹ In Campanile, 1610 e Gatta, 1743 non viene riportato alcun Guglielmo Sanseverino. De Lellis, 1663, p. 197 menziona un Guglielmo signore di Capaccio; Imhoff, 1710, p. 292 cita Guglielmo signore di Montesano.

⁵² Braca, 2003, p. 291.

⁵³ Si veda l'albero genealogico al capitolo 1.1.

rispetto al fratello maggiore. In secondo luogo, è difficile che un suddiacono prevosto di Aix in Provenza potesse essere sposato con Margherita de Scoto dando origine al ramo dei Sanseverino di Terlizzi e Nardò⁵⁴. L'osservazione del reliquiario della Vergine permette di intuire l'appartenenza familiare dell'arcivescovo Guglielmo e identificare la sua persona all'interno della grande famiglia Sanseverino i cui rami cadetti non hanno ancora goduto di adeguato approfondimento nell'ambito degli studi storici.

Sul piatto di appoggio del reliquiario sono presenti quattro stemmi Sanseverino. L'approfondimento dell'araldica del casato consente di notare che tali stemmi non appartengono alla linea primogenita dei conti di Marsico in quanto si presentano brisati alla bordura, ovvero denticolati; se fossero appartenuti ai Sanseverino di Marsico, sarebbero stati d'argento alla fascia di rosso, ossia uno scudo bianco interzato in fascia⁵⁵. Tra i rami cadetti della famiglia Sanseverino furono i conti di Mileto ad adottare uno stemma che aggiungeva all'originale una bordura scaccata, proprio come negli smalti del reliquiario salernitano⁵⁶. Sono molte le testimonianze di identici stemmi certamente appartenenti ai conti di Mileto, come quelli sulla tomba di Giovanna D'Aquino in San Domenico Maggiore a Napoli e sulla tavola di Roberto d'Oderisio un tempo annessa alla tomba della prima moglie di Ruggero di Mileto. Altri sono rappresentati sui resti delle

⁵⁴ La donna è menzionata come vedova di Guglielmo Sanseverino, abitante di Padula e contessa di Montesano: AC, Arca LXXI, n. 51, Carlone, 1996, pp. 140, 141, 152.

⁵⁵ Lo stemma originario della famiglia Sanseverino (XII-XIII sec.) era solo un campo d'argento, successivamente venne aggiunta una fascia di rosso. Secondo una leggendaria tradizione, durante la battaglia di Benevento nel febbraio 1266 Ruggero II Sanseverino per incoraggiare i suoi soldati legò alla sua spada una camicia intrisa del sangue di un capitano nemico da lui ucciso e formandone così una bandiera portò alla vittoria la sua truppa. Da quell'impresa re Carlo I d'Angiò avrebbe voluto che sull'antico stemma d'argento dei Sanseverino fosse posta una fascia rossa, così, alla metà del XIII secolo i Sanseverino della linea principale del casato, ovvero i Marsico e poi i Principi di Salerno, adottarono questo stemma.

⁵⁶ La regola generale dell'araldica prevedeva che una casata conservava lo stemma nella linea primogenita e che invece i cadetti di quella famiglia, ovvero i figli successivi al primogenito, brisavano in parte lo stemma ereditato, Lupis, 2017, pp. 15-20. In particolare, nell'atto del 1324 in cui si escludeva dalla successione ai Sanseverino di Marsico Giacomo Sanseverino conte di Tricarico e Chiaromonte, viene ordinato che i suoi stemmi fossero in quartati e ben distinguibili da quelli del ramo principale dei Marsico "*velabiliter per lambellos certa distinctione notentur*": Campolongo-Celico, 2001, p. 37.

sepulture dei Sanseverino di Mileto in Calabria, e si ritrovano anche a Salerno, sulla tomba reimpiegata per la sepoltura di Marchisia del Balzo, seconda moglie di Ruggero I conte di Mileto⁵⁷.

Ruggero Sanseverino I conte di Mileto, discendente da Enrico II Sanseverino conte di Marsico, unitosi in matrimonio con le sopramenzionate contesse D'Aquino e Del Balzo, ebbe quattro figli, dei quali solo uno, Guglielmo, non viene menzionato nel testamento redatto a Napoli nel 1365⁵⁸. L'esclusione dal testamento può trovare ragione, forse, nella carriera ecclesiastica intrapresa dal personaggio che al momento della stesura del documento, un anno prima dell'inizio dell'arcivescovado, si trovava in Provenza come prevosto della cattedrale di Aix.

L'identificazione dell'arcivescovo Guglielmo Sanseverino come figlio di Ruggero e Marchisia del Balzo consente di chiarire definitivamente il motivo della presenza della sepoltura della donna nella cattedrale salernitana (Figg.8-9). Oggi collocata a giorno sul lato settentrionale del quadriportico, la tomba marmorea presenta una cassa ricavata da un sarcofago romano del III secolo recante due coppie di grifi affrontati sui lati corti e, sul lato lungo interno, geni alati di gusto classico e vasi di fiori rovesciati. La parte centrale di questo lato è stata riscolpita con lo stemma combinato delle due casate Sanseverino e Del Balzo. Il lato lungo rivolto verso il centro del quadriportico appare completamente rilavorato con una trilogia di scudi araldici: lo stemma combinato affiancato da quelli delle due famiglie entro clipei. Lungo i bordi di questo lato corre l'iscrizione: *Hic jacet magnifica mulier domina Marquisia de Baucio*

⁵⁷ Sulle tombe Sanseverino a Mileto: Negri Arnoldi, 1976, pp. 20-32; Id. 1983, pp. 1-48; Paone, 2014; Milone, 2020, pp.261-282.

⁵⁸ Il nome di Guglielmo come quarto figlio del conte emerge dai registri angioini, anno 1399: Caracciolo di Torchiarolo, 1933, n. 14; Negri Arnoldi, 1972, p. 23.

comitissa Mileti et Terranove que obiit anno domini MCCCLXVII die XX mensis Septembris ind. La notizia più antica sulla collocazione originaria del sepolcro risale solo al 1681, quando viene segnalato da Antonio Mazza all'interno della cattedrale sul lato settentrionale vicino l'ingresso⁵⁹. Si sa poi che nel XIX secolo era situato nel vicino tempio di Pomona dove veniva usato come abbeveratoio di cavalli e da questo luogo venne poi prelevato da Michele De Angelis, il quale la spostò nell'atrio della cattedrale negli anni Trenta del secolo scorso quando si occupò della risistemazione delle sepolture⁶⁰. Verosimilmente, la tomba della madre di un arcivescovo morta durante gli anni in cui quest'ultimo era in carica, doveva essere allestita in una posizione più prossima alla zona presbiteriale che all'ingresso della chiesa. Sul lato meridionale della navata l'arcivescovo Guglielmo era intervenuto autorizzando la costruzione di una cappella per la sepoltura dei canonici. Nei pressi della Cappella della Purificazione, in prossimità del transetto sullo stesso lato destro, si trova l'affresco con una Madonna dell'umiltà associato alla famiglia Sanseverino (Fig.10)⁶¹. L'iconografia della Madonna dell'umiltà ben si sposerebbe con la sepoltura di Marchisia, tanto più che anche la tomba della prima moglie di Ruggero allestita precedentemente nella chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli era stata completata con questa rappresentazione nella camera funebre. Tuttavia, essendo il sarcofago di Marchisia rilavorato su entrambi i lati lunghi, è da escludere che potesse essere collocato come una tomba a muro. Le parole REGNI CU nell'affresco ricordano gli appellativi di "magni regni" e CU potrebbe stare per un difetto di trascrizione di "Comestabuli/Cumestabuli", diciture frequentemente adoperate nelle

⁵⁹ Mazza, 1681, p. 52.

⁶⁰ De Angelis, 1937, p. 41.

⁶¹ Mancini, 1992, pp. 77-88. Braca, 2003, p. 194 ha respinto questa interpretazione per il colore della tonaca del santo eremita che nell'iconografia sarebbe tradizionalmente nero. Tuttavia, l'ipotesi di san Severino è stata recentemente riproposta da Zanichelli, 2020, pp. 295-296.

iscrizioni delle sepolture ma che, purtroppo, non trovano qui una contestualizzazione sufficientemente valida. L'identificazione dell'iscrizione come *titolo* di san Severino associato al vescovo Guglielmo appare la più probabile, nonostante l'assenza di precedenti testimonianze figurative attestanti questa devozione da parte della famiglia⁶². L'allusione al vescovato data dal pastorale rappresentato nella mano del santo sembra un intenzionale riferimento all'arcivescovo Guglielmo Sanseverino, il che indurrebbe a ipotizzare quello spazio come sito della sua sepoltura. In tal caso l'iscrizione REGNI CU potrebbe alludere a una preghiera rivolta alla Vergine e non alla dignità politica del personaggio⁶³.

⁶² Il culto per san Severino si sviluppa a Napoli dal X secolo tramite il monastero dedicato ai santi Severino e Sossio, sorto in seguito al trasferimento delle spoglie del santo a Napoli, nel cosiddetto castro Luculliano corrispondente all'area di Castel dell'Ovo. Il monastero aveva diverse chiese di sua dipendenza tra l'XI e il XIII secolo, in un'area compresa tra il napoletano, la penisola sorrentina e il nord della Provincia di Salerno. Sul santo e sulla traslazione a Napoli delle sue spoglie; Diacono G., 1881, p. 299; Granier, 1996, pp. 70-76. Per il monastero si vedano: Galante, 1869; Pessolano, 1978; D'Aloe, 1883, p. 728; Pilone, 1999; Bisceglia, 2021. La testimonianza documentaria dell'esistenza di una chiesa o cappella intitolata a san Severino con reliquie di santi nell'area del castello di Mercato San Severino alla metà del Duecento, riportata da Portanova, 1924, p. 75, ha indotto a ipotizzare il trasferimento di una reliquia del santo anche nel gastaldato di Rota, dalla cui presenza sarebbe derivato il nome della località, Natella, 1980, p. 23; Natella, 2018, pp. 23-35.

⁶³ Negli anni di riferimento, 1364-78, la personalità Sanseverino a detenere l'incarico di Gran connestabile era Antonio Sanseverino. Dalle fonti non emergono possibili correlazioni con una ipotetica scelta di Antonio di essere sepolto a Salerno, anzi è nella nuova baronia di Polla che si concentra l'attenzione del conte, dove venne rifatto il castello. Nella chiesa di San Pietro, in un affresco vi sono due donatori interpretati come Antonio e Tommaso IV: si vedano: Vitolo 2001 (b), pp. 13-15, fig. 5; Abbate, 2004 (a), pp. 209-212; Secondo Natella, 2018, p.328, n. 659 l'affresco non ritrae i due Sanseverino bensì dei maggiori di Polla che contribuirono all'edificazione e alle rendite del plesso.



Fig. 1 Salerno, chiesa di Santa Maria della Porta e San Domenico, braccio reliquiario di san Tommaso (fine XIII sec.)



Fig. 2. Salerno, chiesa di Santa Maria della Porta e San Domenico, Cappella di San Tommaso, Francesco Ragozzino, 1754



Figg. 3-4 Salerno, chiesa di Santa Maria della Porta e San Domenico, sarcofago strigliato (II sec. d. C reimpiegato per la sepoltura di Teodora e Maria d'Aquino (fine XIII sec.)

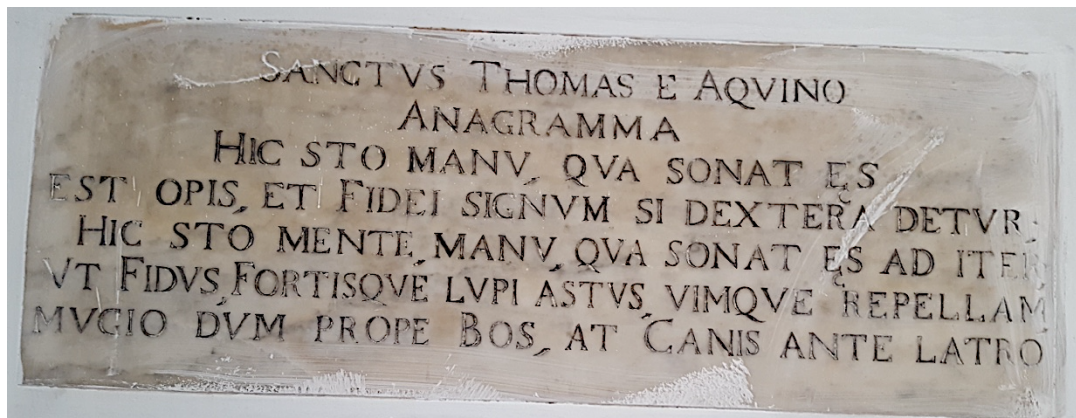


Fig. 5 Salerno, chiesa di Santa Maria della Porta e San Domenico, Anagramma di san Tommaso d'Aquino

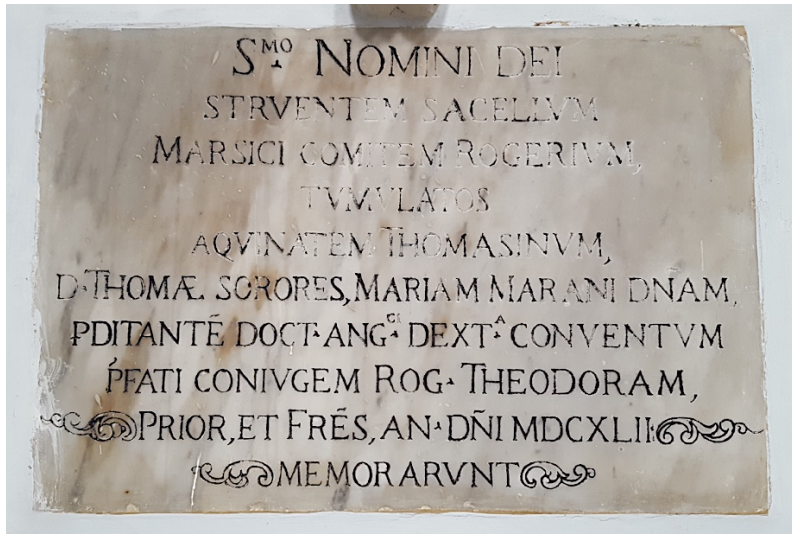


Fig. 6. Salerno, chiesa di Santa Maria della Porta e San Domenico, epigrafe connessa alla sepoltura delle sorelle d'Aquino,



Figg. 7-8. Salerno, Cattedrale, C. d. Reliquiario della Vergine (1364/37)





Figg. 9– 10. Salerno, Cattedrale Sarcofago (III sec. d.C) reimpiegato per la sepoltura di Marchisia del Balzo (1367/78)



Fig. 11. Salerno, Cattedrale, Madonna dell'umiltà (XIV sec. Ultimo quarto)

2.2 I Sanseverino e le fondazioni monastiche

La famiglia Sanseverino ebbe un ruolo importante nell'ambito del patronato aristocratico di fondazioni monastiche sorte tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo nei territori di sua influenza. Queste, da un lato contribuirono a ricostruire e ripopolare territori devastati dalle guerre del Vespro che bisognava diventassero governabili e controllabili, dall'altro diventavano segni visibili del prestigio e del dominio della famiglia nel regno degli Angiò. Infatti, Se nell'ambito della committenza funeraria la famiglia dimostra di confrontarsi e quasi competere con le scelte effettuate dalla corte, nel campo del patrocinio e del finanziamento di complessi monastici si assiste anche a iniziative indipendenti e slegate dalle "linee guida" della corte: la fondazione della Certosa di Padula diventa, al contrario, potenziale fonte di ispirazione per Carlo di Calabria a fondare la certosa di San Martino a Napoli⁶⁴.

Sin dalle origini i Sanseverino furono legati alla badia benedettina di Cava. Un legame che affondava le radici nel novembre del 1081 quando è documentato il primo atto di donazione verso il monastero da parte di Ruggero I, figlio di Troisio, il quale concedeva al cenobio una chiesa in Roccapiemonte "Et pro amore Domini nostri ... et salutis anime mee et anime suprascripti genitoris mei"⁶⁵. Nella badia cavense lo stesso Ruggero concluse gli ultimi anni della sua vita avendo preso i voti⁶⁶. Nell'ultimo

⁶⁴ Per la bibliografia completa sulla certosa di Napoli si veda: Bruzelius, 2017, pp. 215-216.

⁶⁵ CDC, XI, p. 56; Natella, 2018, p. 11.

⁶⁶ L'abbazia di Cava aveva il controllo di molte chiese e territori nel Vallo di Diano e nel Cilento, città, castelli, porti e non mancarono controversie sui diritti territoriali, malgrado un diploma di Guglielmo Sanseverino del 1187 relativo ai confini delle proprietà della Badia sul territorio, confermato poi dagli eredi negli anni successivi. Sulla presenza dei benedettini di Cava nel Cilento: Ebner, 2012, pp. 376-425, in part. pp. 419-420 per liti sulla gestione del castello dell'abate alla metà del Trecento.

ventennio del Duecento i primi Sanseverino conti di Marsico intervennero a favore di cenobi benedettini con fondazioni o trasformazioni di monasteri già esistenti. Intorno al 1265 il monastero maschile agostiniano di Marsico che era stato fondato nel 1179, venne trasformato da Ruggero II Sanseverino in monastero benedettino femminile di San Tommaso, con il trasferimento degli Agostiniani a Padula. Successivamente, nel 1295 ne divenne badessa Agnese, sorella di San Tommaso, cognata dello stesso Ruggero II Sanseverino⁶⁷. Il figlio e successore di Ruggero, Tommaso II, prima di cimentarsi nella grande impresa della fondazione della Certosa di Padula intervenne in Marsico con la costruzione del campanile della cattedrale di San Giorgio nel 1293, come attestato dall'iscrizione che menziona anche il nome di un ignoto artefice, maestro Silvestro, come esecutore dell'opera⁶⁸.

A partire dal primo quindicennio del Trecento corrispondente al governo feudale di Enrico II Sanseverino e fino al secolo XV, le scelte nel campo delle fondazioni ecclesiastiche dei conti di Marsico dimostrano un generale appoggio all'ordine dei francescani sulla scorta degli indirizzi di politica religiosa dettati dalla casa angioina. La prima iniziativa in questa direzione è testimoniata per opera della moglie di Enrico II Sanseverino, Ilaria di Lauria, alla quale molte fonti locali attribuiscono la fondazione di ben sette monasteri francescani. Di questi è chiaramente menzionato solo quello di Cuccaro nel Cilento dove la donna scelse di essere sepolta⁶⁹. Non siamo a conoscenza dei fondatori delle chiese di San Francesco di Teggiano e di Eboli. La prima è priva di riferimenti alla casa Sanseverino ma riporta una data di fondazione coerente con la

⁶⁷ Gatta, 1743, pp. 126-128; Natella, 2018, p. 211. Nel 1304 ricopriva ancora questa carica in quanto firma un documento per la vendita di una vigna: AC, arca LXII, n. 90; Carlone, p. 102, p. 50.

⁶⁸ Ughelli, 1721, col. 507; Moroni, 1897, XLIII, p. 143. Si suggerisce la scheda sull'edificio: <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Edificio/472>.

⁶⁹ Gatta, 1743, pp. 60-61; Volpi, 1752, pp. 56-57. Si veda il paragrafo 3.7 con notizie biografiche sulla nobildonna e per l'iscrizione sepolcrale.

testimonianza delle fondazioni volute dalla moglie di Enrico II, avendo l'iscrizione del portale che recita "A DI MCCCVII MAG IOHS DE RAPOLLA FECIT HOC OPUS" (Fig. 12). La seconda, al contrario, non ha un portale con iscrizioni epigrafiche ma con architrave arricchito dallo stemma Sanseverino privo di bordure (Figg. 14-15), quindi riferibile al ramo primogenito dei Marsico. All'interno della chiesa ebolitana è murata una lastra epigrafica in cui viene ricordata la consacrazione della chiesa nel 1370 da parte dell'arcivescovo Guglielmo Sanseverino in riferimento ad una ristrutturazione dell'edificio (Fig. 16). La fondazione tra la fine del Duecento e i primi del Trecento non esclude l'ipotesi che fosse una delle chiese francescane sorte ad opera di Enrico II e Ilaria di Lauria⁷⁰. Infatti, il portale presenta caratteristiche materiali e iconografiche che riflettono una tradizione di portali definiti in "stile semplice", diffusa nel primo decennio del XIV secolo in alcuni esemplari nella capitale angioina, ossia quelli del duomo di Napoli e di San Pietro a Maiella⁷¹.

La struttura in marmo del portale ebolitano è caratterizzata da semplici montanti a superficie liscia, culminanti in alto in una forma aggettante verso l'interno da cui sporgono due piccole sculture antropomorfe. Al di sopra dell'architrave di superficie liscia come i montanti, la lunetta ogivale è arricchita da una fascia lievemente concava, scolpita con una teoria di elementi floreali a foglie di acanto arricchite da dentelli nella parte perimetrale. Questa banda decorativa corre identica anche lungo i piedritti e viene interrotta da una simile fascia scolpita a motivi fitomorfi che evidentemente in origine sovrastava l'architrave ma oggi risulta confinata alle estremità.

⁷⁰ La chiesa è documentata già nell'ultimo decennio del Duecento: Barra, G. p. 47, n. 3; Longobardi, 1998, III, p. 297.

⁷¹ Bruzelius, 2005, pp. 197-198, figg. 91, 168.

Con il modello di San Pietro a Maiella il portale di Eboli condivide anche la scultura con un *Agnus Dei* al vertice, adoperata ancora in San Francesco di Teggiano: ulteriore affinità tra le due chiese⁷².

Per volere di Tommaso IV Sanseverino conte di Marsico venne fondato il convento e la chiesa di San Francesco di Padula a cui è legato un Breve Apostolico di papa Martino V del 1422⁷³. Questa data così tarda non è indicativa della costruzione che partì, invece, nel 1380, ma dimostra l'estensione del cantiere ampliando l'arco cronologico della fabbrica fino al 1454 con data impressa su un capitello del chiostro recante sia lo stemma che l'iscrizione: "Ihs Maria ad MCCCCLIII". Nella chiesa si osservano, infatti, affreschi quattrocenteschi, in particolare un san Sebastiano e una Incoronazione della Vergine che riflettono una cultura artistica ancora tardo gotica, assimilabile agli esiti pittorici che si avranno nell'altra fondazione francescana promossa dai Sanseverino nell'avanzato XV secolo, ossia il convento della SS. Pietà di Teggiano⁷⁴. Con il complesso di Teggiano sono relazionabili anche degli elementi scultorei di testine su capitelli dei pilastri addossati alle colonne dell'arco dell'abside, opera sicuramente di uno stesso scultore⁷⁵. La presenza nella chiesa di stemmi Sanseverino con diverse caratteristiche, tutti aventi bordura di cui uno, sulla chiave di volta dell'arco absidale con

⁷² La presenza sui montanti superiori dell'architrave dello stemma della famiglia Capograsso, ricondotto forse a Giovanni Capograsso morto nel 1340 e sepolto nella cattedrale di Salerno, rende credibile due fasi costruttive, o due interventi nella chiesa ebolitana, da parte della famiglia Sanseverino e poi della famiglia Capograsso, che scolpì il proprio stemma sull'architrave di inizi XIV secolo, Bruzelius, 2005, p. 179.

⁷³ Aromando, 2003, p. 25

⁷⁴ Braca, 2004, pp. 164-165. Altrove il committente viene definito Giovanni Tommaso, forse per una simile citazione genealogica che poi si è tramandata tra gli studiosi senza correzione. Questo però rischia di provocare confusione con Giovanni Tommaso Sanseverino (1528-1530), appartenente a tutt'altro contesto storico.

⁷⁵ Bruzelius, 2005, p. 204, figg. 188-189. Sulla chiesa di Teggiano si veda Abbate, 1989, p.48; Id. 2004, pp. 34-45.

bisanti, è indicativa di interventi diversi effettuati nella chiesa da membri Sanseverino non appartenenti alla linea primogenita dei conti di Marsico ma a un ramo secondario⁷⁶.

Nel salernitano, un altro complesso francescano legato ai Sanseverino è il convento di Sant'Antonio a Mercato San Severino la cui fondazione risale all'epoca in cui al vertice del governo feudale dei Marsico era Tommaso III Sanseverino (1305-1358). Pur non essendo il connestabile fondatore diretto del cenobio, sicuramente contribuì a favorire lo sviluppo del convento. Infatti, il suo legame alla chiesa francescana è dichiaratamente manifestato sul suo monumento funebre dove il *gisant* è ritratto nelle umili vesti dell'ordine ed è attestato anche nell'ospitalità concessa ai monaci del convento presso il castello, in attesa che i lavori si concludessero⁷⁷.

⁷⁶ I conti di Lauria aggiunsero allo stemma la bordura di rosso, i conti di Caiazzo recavano la bordura rossa con stelle argentate, i conti di Tricarico la bordura d'azzurro, i conti di Saponara avevano la bordura d'azzurro caricata di nove bisanti d'argento, cfr. Lupis, 2017.

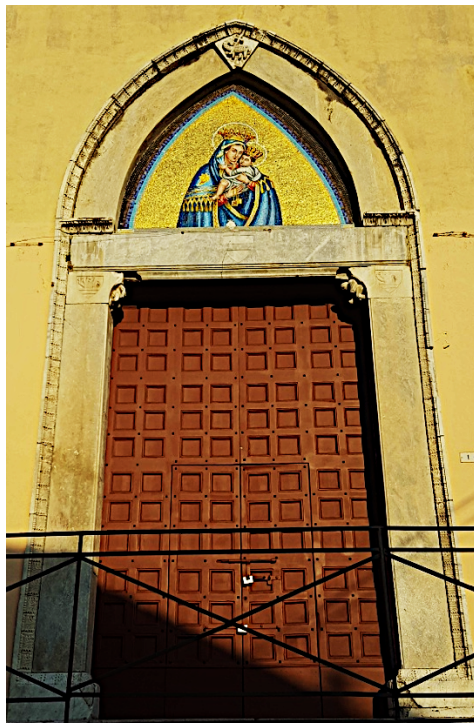
⁷⁷ Rimando al capitolo quarto.



Fig. 12. Teggiano, portale della chiesa di San Francesco (1307)



Fig. 13. Teggiano, chiesa di San Francesco, particolare con *Agnus Dei*, particolare portale (1307)



Figg. 14-15. Eboli, portale della chiesa di San Francesco (XIV secolo – primo decennio)



Fig. 16. Eboli, chiesa di San Francesco, epigrafe (1370)



Figg. 17-18 Padula, chiesa di San Francesco, capitello con stemma Sanseverino (1454)

2.3 Sulle tracce medievali della Certosa di Padula

Tra le fondazioni monastiche promosse dalla famiglia Sanseverino la Certosa di San Lorenzo di Padula è sicuramente l'iniziativa più importante. La sua istituzione avvenne attraverso la permuta di alcuni territori situati a Mercato San Severino con un piccolo cenobio dedicato a San Lorenzo di proprietà dell'abbazia di Montevergine⁷⁸. Quando Tommaso II Sanseverino fondò la certosa nel 1306 aveva ricevuto da soli cinque anni la terra di Padula per concessione del re⁷⁹. Della vicenda della fondazione sono conservati i documenti tra il fondatore Tommaso II Sanseverino, il monastero di Montevergine, Carlo II d'Angiò e la diocesi di Capaccio che restituiscono le esatte dinamiche diplomatiche connesse all'operazione. Nel documento dell'11 ottobre 1305 redatto dall'abate Guglielmo di Montevergine vengono citate le proprietà che Tommaso Sanseverino diede in permuta all'interno del castello di Mercato San Severino per ottenere il monastero e la chiesa di San Lorenzo con le case, le vigne, gli orti, le terre, i mulini, le acque, i corsi d'acqua, i diritti e le rispettive pertinenze⁸⁰. Dopo pochi giorni, veniva siglata l'effettiva concessione⁸¹. La chiesa venne ufficialmente donata in funzione della costruzione del monastero solo con l'atto del 16 settembre 1306⁸². Precedentemente, nel gennaio dello stesso anno il fondatore Tommaso II Sanseverino dichiara al priore Bosone e al capitolo dell'ordine certosino di impegnare sé stesso e, se fosse premorto, i suoi eredi a far costruire a loro spese il nuovo monastero con gli edifici, le celle e gli uffici

⁷⁸ La chiesa, documentata per la prima volta nel 1151 fu dipendenza di Montevergine dal 1212, AMV, perg. n. 309; Carlone, 1996, p. XIII.

⁷⁹ Ebner, 2012, pp. 245-246.

⁸⁰ Regesto n. 110 Carlone, 1996, p. 55.

⁸¹ Regesto n. 111 Carlone, 1996, p. 56; AC, arca VI D 1, ff. 9v-12r.

⁸² AC, arca VI D 1, ff. 15r-16r. Regesto n. 116 Carlone 1996, p. 58.

secondo il costume dell'Ordine⁸³. Tuttavia, il permesso da parte della diocesi di Capaccio per l'edificazione del nuovo complesso fu ottenuto solo nel 1311⁸⁴.

Le tracce medievali della Certosa di San Lorenzo sono state quasi del tutto cancellate dalle trasformazioni apportate in epoca moderna e risorgimentale e dagli usi impropri fatti del complesso fino a metà Novecento⁸⁵. La più antica certosa nata in Campania ha avuto una storia conservativa molto articolata. Infatti, al primo provvedimento di soppressione del monastero nel 1807 seguì la confisca di tutti i beni da parte del governo napoleonico insediatosi a Napoli. Nel 1818 i certosini poterono rientrare nella Certosa, che fu poi soppressa definitivamente con la chiusura anche della chiesa nel 1866. Il monastero aveva subito, inoltre, ripetuti eventi alluvionali e inondazioni dovute in parte alla fase decadente degli ultimi decenni, quando il cenobio non era nelle condizioni di un tempo, ossia in grado di garantire un attento controllo idraulico dell'area; abilità che molto probabilmente costituì il motivo principale della scelta dell'ordine dei certosini. Infatti, nel 1846 viene descritto come un monastero dove regna l'incuria più totale⁸⁶. Tutto quello che rimane oggi della Certosa medievale sono le volte a crociera e la porta lignea della chiesa, una lastra scolpita con un trittico di santi e alcuni capitelli.

⁸³ Regesto n. 112 Carlone 1996, p. 56.

⁸⁴ AC, arca VI D 1, ff. 19v-20r. Regesto n. 144 Carlone, 1996, p. 68.

⁸⁵ Mancano studi dedicati alla fase originaria medievale della certosa di Padula. L'attenzione scientifica si è concentrata esclusivamente sulle trasformazioni artistiche e architettoniche avvenute tra il Cinquecento e il Settecento con la metamorfosi barocca del complesso ad opera di personalità come Cosimo Fanzago, Ferdinando Sanfelice, unite a molti anonimi artisti locali. I contributi bibliografici essenziali sono i seguenti: De Martini, 1984, pp. 445-461; Mascilli Migliorini, 1984, pp. 133-146; Tamajo Contarini, 1984, pp. 153-163; De Cunzo-De Martini, 1985; Borrelli, 1987, pp. 73-78; De Cunzo, 1988; Lattuada, 1988, pp. 180-185; De Martini, 1990, II, pp. 207-205; Fagiolo, 1990, I, pp. 147-164; Gambardella, 1990, I, pp. 127-137; De Martini, 2000; Vitolo, 2001, (a) pp. 5-14; Restaino, 2004, pp. 53-88; Bruzelius, 2005, pp. 198-200; De Cunzo, 2006; Bruzelius, 2017, pp.247-248. Sono generalmente definiti "usi impropri" della certosa le utilizzazioni dei suoi spazi per circostanze di natura sociale e civile: zona di ricovero durante l'epidemia Spagnola, campo di concentramento e addestramento durante le guerre mondiali, orfanotrofio per i figli dei caduti di entrambi i conflitti, scuola, deposito comunale, cfr. Miccio, 2015.

⁸⁶ Racioppi, 1846.

La chiesa di San Lorenzo venne eretta su quella preesistente. Da un documento del 1321 di Tommaso III Sanseverino relativo alla concessione di una rendita di 12 onces d'oro annue al monastero di San Lorenzo, si intuisce che alla data di morte del fondatore la nuova chiesa non era stata ancora costruita⁸⁷. Dunque, dal 1306 agli anni Venti del Trecento la chiesa del convento era ancora in fase di costruzione. L'originaria struttura architettonica a navata unica è oggi quasi completamente rivestita dagli intarsi di epoca barocca che hanno lasciato in vista le cornici delle volte a crociera e gli archi ogivali delle campate (Fig. 19).

Un portale cinquecentesco che racchiude una porta lignea datata 1374 dà accesso alla chiesa⁸⁸ (Fig. 20). La porta, in cedro del Libano, è costituita da formelle romboidali incassate entro cornici aggettanti lisce, inchiodate al telaio sottostante. Le formelle della porta sono scolpite con un ciclo che narra nella valva sinistra l'Annunciazione e la preghiera "Ave Maria Grazia Plena", mentre le formelle della valva destra presentano l'iscrizione "Cartusianis Ordinis", la data 1374, l'iscrizione "Beatis Laurentiu" e quattro scene della vita di san Lorenzo. La rappresentazione dell'Annunciazione è istoriata all'interno di tre formelle collocate in alto (Fig. 21). Sulla sinistra è rappresentato l'angelo annunciante, di profilo, con lo sguardo rivolto verso la Vergine nella formella a destra. In alto è scolpito lo Spirito Santo nell'iconografia dell'aquila, direzionato verso la Vergine Maria stante, con la mano destra al petto e la sinistra sollevata. Questa scena presenta un dettaglio che denota una forte inventiva da parte dello scultore che ha infatti rappresentato i fulmini della luce divina non solo nella formella con lo Spirito Santo, ma anche in quella

⁸⁷ Come si evince dal regesto n. 185 in: Carlone, 1996, p. 82 "[...] del nonno Tommaso che aveva promesso di edificare la nuova chiesa ma era stato prevenuto dalla morte e aveva fatto la donazione per le perpetue lampade della chiesa e gli indumenti e le calzature dei monaci".

⁸⁸ Restaino, 2004, p. 62 data il portale ai primi del Cinquecento.

della Vergine, esattamente in continuità con quelli superiori, per creare un voluto effetto illusionistico dei raggi emergenti dalla cornice. La rappresentazione della preghiera è organizzata in singole lettere gotiche o sillabe, da leggere seguendo un movimentato ordine discendente, culminante nell'ultimo rombo con l'iscrizione circolare "Plena".

Anche nella valva destra l'iscrizione "cartusianis ordinis" è organizzata secondo lo stesso schema vivace del battente di sinistra. Le formelle illustrano scene del martirio di san Lorenzo. In quella centrale campeggia il martirio del santo sulla graticola, benedetto dalla mano divina, con due aguzzini in primo piano (Fig. 24). In alto a sinistra la formella con il santo condotto al martirio, mentre sulla destra è probabilmente rappresentato l'incontro con il suo vescovo Sisto II condotto al martirio.

Segnalata dal Lenormant in maniera errata come prodotto nel XII secolo, la porta viene poi descritta da Alliegro e successivamente da Joselita Raspi Serra. La studiosa presentava il manufatto come mirabile esempio della cultura di fine XIV secolo, ovvero del gotico internazionale. Per la conoscenza della realtà culturale ultramontana proponeva un'ipotesi di attribuzione dell'opera ad Antonio Baboccio da Piperno in una fase molto precoce della sua carriera⁸⁹. Di sicuro lo scultore ideatore dei rilievi lignei della porta in oggetto si dimostra un'artista di livello abbastanza elevato, la cui originalità si palesa forse maggiormente nella vivacità dei rilievi gotici, sia nella loro forma che nella scelta compositiva, ovvero nella collocazione ad altezze sfalsate sulle valve della porta; caratteristiche che rendono queste forme epigrafiche apprezzabili anche nella loro valenza decorativa. D'altronde, se "La forme des lettres n'est pas accidentelle, elle est le résultat d'un choix, souvent conscient et donc constitutif" lo scultore della porta di San Lorenzo

⁸⁹ Lenormant, 1883, II, pp. 141-142; Alliegro, 1941, pp. 65-73; Raspi Serra, 1981, pp. 77-85.

ha potuto effettuare una preferenza consapevole nella realizzazione di una scrittura con determinate qualità estetiche⁹⁰.

La scelta del tema iconografico del martirio di san Lorenzo, a Padula legata alla dedicazione della chiesa, nell'ultimo decennio del XIII secolo era stata effettuata per le miniature del *Missale secundum consuetudinem Regiae Curiae* conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli (ms. I.B. 22). Il disegno, recante in primo piano il santo nudo sulla graticola, è ritenuto da Bologna e De Castris opera di un miniatore napoletano catalaneggiante⁹¹. Il martirio del santo si trova rappresentato anche nel ciclo di affreschi della chiesa ipogea di Santa Margherita a Melfi⁹², coevo sia dal punto di vista stilistico che cronologico al *Missale*. Anche qui il santo viene presentato legato alla graticola e torturato da un carnefice che gli preme un bastone sul costato; la rappresentazione lucana è però maggiormente articolata in quanto sulla destra è raffigurato l'imperatore Valeriano in trono affiancato da un altro personaggio recante una spada, mentre, sullo sfondo stellato, compaiono un angelo con aspersione e la mano divina.

All'interno della chiesa, in controfacciata, sull'architrave interno è collocato un altro intaglio ligneo raffigurante un tondo con Cristo benedicente sollevato da due angeli. Essendo il rilievo stilisticamente coevo ai bassorilievi della porta, appartiene sicuramente allo stesso contesto di produzione (Fig. 30). Il mons. Antonio Sacco, nella sua opera sulla Certosa di San Lorenzo presenta un disegno riproduttivo di questo bassorilievo. Tuttavia, essendo quest'ultimo più grande, di forma rettangolare e con agli angoli lo stemma Sanseverino e quello dell'ordine certosino, induce a interrogarsi su una presunta

⁹⁰ La citazione da Bock, 2009 (a), p. 83.

⁹¹ De Castris, 1986, pp. 158, 177 fig. 6.

⁹² Bologna, 1969, pp. 60-62, figg. 74-80. Per il dibattito storico-artistico sul ciclo pittorico: Rizzi, 1973, pp. 71-84; Vivarelli, 1973, pp. 547-585; Grelle Iusco, 1981, p. 37; Aceto, 1982, pp. 87-112; Trippetta, 2013, pp. 367-388.

alterazione del rilievo effettuata, eventualmente, per adattare il legno a nuovi spazi architettonici nell'ambito delle ristrutturazioni di epoca moderna, di cui Sacco potesse essere in qualche modo a conoscenza⁹³. Nello stesso volume è riportato anche un disegno, senza didascalie e non indicizzato che riproduce un rombo scolpito della porta della chiesa, quello con il santo legato alla graticola. La formella disegnata da Antonio Sacco è arricchita, sui quattro lati, da rispettivi registri a forma di semicerchio, contenenti due stemmi Sanseverino, uno stemma con l'acronimo dell'Ordine, ed un altro, di difficile decifrazione, contenente le iniziali SL – DP⁹⁴. Probabilmente è solo una semplice invenzione di Sacco, il quale nell'opera ha lasciato molti disegni di fantasia, però quelle iniziali SL potrebbe indicare san Lorenzo. Viene da chiedersi come mai l'autore abbia corredato il disegno da una da didascalia come al contrario avviene con tutte le altre raffigurazioni nel volume.

Altra traccia scultorea riferibile all'epoca medievale è la lastra marmorea scolpita con san Antonio, santa Caterina e san Lorenzo, oggi murata nella scala della Foresteria (Fig. 31). I santi, perfettamente riconoscibili dai rispettivi attributi iconografici sono rappresentati entro archi trilobati sorretti da colonnine tortili. Presentano uno stile approssimativo e scarso soprattutto in alcuni dettagli come la ruota della santa, che però nei panneggi si ingentilisce con linee sinuose. Dalla tipologia dell'oggetto sembrerebbe appartenere ad un fronte di sarcofago di un monumento funerario, tuttavia il numero di soli tre santi risulta anomalo per un lato lungo di una tomba e la scultura non presenta segni di tagli laterali o di rotture, infatti i lati brevi terminano con le cornici perimetrali intatte.

⁹³ Sacco, 2004, p. 91.

⁹⁴ Sacco, 2004, p. 221.

Altro aspetto di difficile interpretazione sono gli stemmi Sanseverino brisati alla bordura con spighe di grano. Non esistono altri scudi del casato con questa caratteristica, né tale variante è documentata nelle fonti che trattano l'araldica della famiglia. La difformità rispetto allo stemma dei Marsico induce a escludere con probabile sicurezza che possa trattarsi dello stemma del fondatore Tommaso II Sanseverino sulla lastra che un tempo doveva appartenere alla sua a noi ignota sepoltura. Inoltre, le spighe presentano un colore leggermente più bruno rispetto ai rilievi; tonalità che si ritrova anche nei motivi vegetali agli angoli (caratterizzati da uno stile più sinuoso che si discosta dalle linee grafiche del modellato delle figure) e nelle aureole dei santi. Lo stile dei decori e l'esistenza nella certosa di un secondo blasone recante l'identica anomalia delle spighe di grano alla bordura fa ipotizzare un'appartenenza del trittico a una fase piuttosto tarda, tra la fine del XIV secolo e l'inizio del XV, quando, appunto, venne realizzato il nuovo monumento commemorativo del fondatore e il secondo scudo con spighe di grano (Fig. 32). Inoltre, il clipeo con lo stemma sormontato da cimiero a elmo, di sicura fattura moderna, è arricchito da un motivo decorativo vegetale simile al decoro scolpito agli angoli del trittico di santi.

Nell'ambito delle testimonianze medievali sopravvissute della Certosa di Padula è possibile considerare anche i sigilli di Tommaso II Sanseverino rintracciati nell'Archivio della badia di Cava dei Tirreni, legati a documenti relativi alle trattative burocratiche connesse alla fondazione certosina o a donazioni per essa. Essenzialmente inediti, di questi sigilli solo alcuni sono stati resi noti attraverso foto o riproduzioni grafiche nelle pubblicazioni di Antonio Sacco, Pasquale Natella e Carmine Carlone. La cronologia di questi documenti va dal 1296 al 1307. Da essi osserviamo come Tommaso II Sanseverino, fondatore della certosa di San Lorenzo da cui provengono le pergamene,

aveva un tipo di sigillo con i simboli degli evangelisti. Quando il sigillo era munito di controsigillo gli evangelisti venivano *ivi* inseriti, mentre al *recto* figurava la sua effigie in uniforme, a cavallo. Invece, nei documenti aventi singoli sigilli di più piccole dimensioni e privi di controsigillo, veniva scelta la tipologia con i simboli intorno lo stemma araldico, altrimenti usata per i controsigilli.



Fig. 19 Padula, certosa di San Lorenzo, volte della chiesa di San Lorenzo, XIV secolo (secondo/ terzo quarto)



Figg. 20-23 Padula, Certosa di San Lorenzo, porta lignea della chiesa di San Lorenzo, 1374, Annunciazione, particolari.



Figg. 20-29 Padula, Certosa di San Lorenzo, porta della chiesa di San Lorenzo, 1374, Martirio di San Lorenzo, particolari



Fig 30 Padula, Certosa di San Lorenzo, Lunetta interna della chiesa di San Lorenzo, 1374 (presunto), Cristo benedicente tra due angeli



Fig. 31 Padula, Certosa di San Lorenzo, scala della Foresteria, XIV-XV secolo (fine/inizio) (presunto), lastra scolpita con i santi Antonio, Elisabetta e Lorenzo.



Fig. 32 Padula, Certosa di San Lorenzo, Cappella del fondatore, stemma Sanseverino con cimiero, XIV secolo (inizi)

Sigillo di Tommaso II Sanseverino, 1296.

Sigillo grande pendente in cera rossa, in teca lignea, munito di controsigillo.



Sigillo equestre su teca, con cavaliere nel campo. Tommaso II brandisce la spada con la mano destra, mentre con la sinistra tiene uno scudo triangolare che riproduce l'arma dei Sanseverino (d'argento alla fascia di rosso). Un secondo stemma, piccolo, è posto all'altezza della cintura del cavaliere. Il cavallo, al galoppo verso destra, presenta una gualdrappa svolazzante con applicato un terzo stemma del casato, di dimensioni maggiori rispetto agli altri.

Il sigillo è mal conservato, parte della legenda è andata perduta.

Legenda: “[...] (THO)MAS(I) [...] SEVERINA DI(?). CRA(?) COMIT(U)S MARSICI”

Controsigillo araldico in teca lignea. Stemma Sanseverino nel campo, con fondo lavorato lungo il perimetro interno del filetto a formare semicerchi. Quattro elementi zoomorfi oltre il primo filetto, ognuno di forma triangolare, esteso a coprire lo spazio della legenda. Di questi si riconosce un angelo in alto a sinistra, e un'aquila, in alto a destra (sono quindi rappresentati i simboli degli evangelisti). La legenda è delimitata da una doppia filettatura liscia. Tra il filetto delimitante il campo e quello della legenda, è un altro spazio con motivi decorativi astratti.

Legenda: “+ S [ignum/illum] THOMA SUO SEVERIN”

Collocazione: AC *Arca II super Armarium*, n. 24.

Documento: Tommaso II Sanseverino, 1296, Marsico. Concessione di un terreno feudale sito in Ricigliano.

Bibliografia: Carmine Carlone, *I registi dei documenti della Certosa di Padula, 1070-1400*, Salerno, Carlone 1996, reg. 87, pp. 44-45.

Sigillo di Tommaso II Sanseverino, 1307

Sigillo in cera rossa, in teca lignea.



Sigillo araldico di piccole dimensioni, avente stemma alla fascia nel campo. Quattro simboli simmetrici intorno al campo. Legenda per lo più perduta: [...] EVER [...]

Collocazione: AC Arca II *super Armarium*, n. 25

Documento: Tommaso II Sanseverino, 1307.
Ordine per un'assegnazione di decima al monastero di San Lorenzo.

Sigillo di Tommaso II Sanseverino, 1307.

Sigillo pendente in cera rossa, in teca di legno.



Sigillo araldico pendente in cera rossa, in teca lignea.

Stemma Sanseverino nel campo avente il fondo decorato lungo il perimetro interno del filetto. Intorno al campo quattro scudi simmetrici a formare uno schema quinconce con figure zoomorfe all'interno.

Legenda: "+ S [sigillum] THOMA SAO SEVERIN"

Collocazione: AC Arca LXIII, n. 82.

Documento: Tommaso II Sanseverino, 1308, Serre. Donazione di una starza piccola nel territorio di Padula, al priore di San Lorenzo. Con il consenso del figlio primogenito Enrico.

Bibliografia: Antonio Sacco, *La Certosa di Padula*, I, Roma, Unione Editrice 1914, ed. 2004, pp. 121-122, 126, 133, Carmine Carlone, *I registi dei documenti della Certosa di Padula, 1070-1400*, Salerno, Carlone 1996, reg. 123, p. 60.

Sigillo di Enrico II Sanseverino, 1307.

Sigillo pendente in cera rossa, inserito in teca di legno.



Sigillo araldico pendente in cera rossa, racchiuso in teca lignea. Il campo, contenente uno stemma Sanseverino, presenta un fondo decorato. Doppio filetto perlinato delimitante il campo e la legenda.

Legenda: "+S. [sigillum/signum] H(ENRICI) SUO. SEVERINO".

2.4. La politica funeraria dei Sanseverino di Marsico

I monumenti sepolcrali dei Sanseverino di Marsico giunti integri fino ai nostri giorni, sebbene alienati dalla forma e dal contesto originari riescono a veicolare il messaggio politico, sociale, religioso e le preferenze artistiche del titolare della sepoltura e/o della committenza. Purtroppo, di tutti i conti di Marsico dell'epoca angioina poche sono le sepolture conservate o delle quali restano testimonianze significative come le tombe monumentali di Enrico II e Tommaso III Sanseverino, o le sepolture appartenenti a figure femminili legate alla famiglia: a Salerno quella delle sorelle D'Aquino e la tomba qui attribuita alla madre dell'arcivescovo Guglielmo Sanseverino, inoltre legata al ramo cadetto di Mileto⁹⁵. Tuttavia, laddove vi è un'assenza fisica di monumenti sepolcrali, anche la sola individuazione della scelta del luogo di sepoltura può essere utile per capire le preferenze personali del committente⁹⁶. Per questo motivo si ritiene opportuno ripercorrere le testimonianze relative alle scelte di politica funeraria che erano state effettuate dagli altri conti di Marsico, utile anche a valutare l'esistenza e l'entità di una eventuale tendenza comune nelle strategie funerarie della famiglia.

Del primo conte di Marsico, Tommaso I, morto durante la congiura di Capaccio tra il 1228 e il 1229 non abbiamo testimonianze sul luogo della sepoltura. Invece, per il successore Ruggero II Sanseverino dalle fonti risulta che malgrado egli avesse espresso nel suo testamento la volontà di essere sepolto nel monastero di Montevergine, le sue spoglie riposarono nella cattedrale di Marsico in una tomba a pavimento scolpita con lo

⁹⁵ Per le sepolture di Enrico II e Tommaso III Sanseverino si rimanda ai capitoli terzo e quarto.

⁹⁶ Bruzelius, 2005, p. 180.

stemma araldico della famiglia⁹⁷. L'iscrizione sulla sepoltura doveva essere la seguente: "Anno Domini MCCLXXXV Obiit Magnificus Viir Dnvs Rogerivs De Sancto Severino Comes Marsici"⁹⁸. Marsico, l'antica colonia romana di *Grumentum*, era stata elevata a contea già in epoca longobarda per volere di Gisulfo I in quanto geograficamente strategica essendo al confine meridionale del Principato. Nel 1051 venne istituita la diocesi di *Grumentum*, poi resa suffraganea a quella di Salerno. In epoca normanna l'interesse politico e strategico di questo territorio venne mantenuto in quanto, sotto gli Altavilla, Marsico fu capoluogo amministrativo di un vasto territorio che comprendeva quasi tutto il Vallo di Diano e il Cilento meridionale⁹⁹. La centralità del territorio, situato a metà tra il regno angioino e il sud aragonese e la continuità dinastica che i Sanseverino potevano vantare sul dominio di quel luogo ereditato per via di sangue dai Guarna, fecero sì che da Marsico la famiglia prendesse l'appellativo della linea dinastica primogenita, così come era avvenuto per gli antenati giunti nel castro Sanseverino nell'XI secolo dal quale acquisirono il cognome. L'importanza del possedimento, che aveva garantito alla famiglia di elevarsi politicamente con il controllo di una contea, determinò naturalmente l'interesse della stessa a intervenire con iniziative a favore dello sviluppo e del controllo del capoluogo. Di queste iniziative non restano significative testimonianze materiali in quanto la chiesa subì due riedificazioni nell'Ottocento, la prima a seguito di un incendio, la seconda dopo un terremoto. Nonostante ciò, vanno sicuramente letti in questa direzione gli interventi di Ruggero II che trasformò in monastero benedettino femminile il monastero di San Tommaso che era stato fondato da Guglielmo III Guarna nel 1179 e la donazione del campanile della cattedrale di San Giorgio da parte di Tommaso II

⁹⁷Mongelli, 1956-1962, III, pp. 81, 156, 168; Ughelli, 1723 col. 507-507; Volpi, 2004, p. 218.

⁹⁸ Sacco, 2004, p. 216.

⁹⁹ Sulla storia di Marsico e della sua diocesi si hanno le seguenti pubblicazioni: Pasquariello, 2004; Colangelo, 1978; Palestina, 2001; Colangelo, 2013.

Sanseverino. Quest'ultima è indicativa di un interesse a mostrare i segni della propria presenza e del proprio dominio nel capoluogo della contea, scopo al quale doveva rispondere anche la scelta della sepoltura di Ruggero II nella cattedrale, sicuramente gestita dal figlio Tommaso II il quale, come si è visto, doveva nutrire una speciale predilezione per Marsico. Nemmeno la sepoltura di quest'ultimo si è conservata. Sappiamo, infatti, da fonti storiche che Tommaso II venne seppellito nella certosa di San Lorenzo ma quello che oggi rimane del monumento funebre nel complesso certosino non è altro che un monumento commemorativo del fondatore, realizzato in epoca moderna¹⁰⁰.

Con Enrico II Sanseverino si assiste invece alla scelta di Diano, l'attuale Teggiano, come sede per la propria memoria sepolcrale. Come Marsico, anche questo territorio aveva una valenza geograficamente e quindi politicamente strategica, in quanto via di passaggio obbligata verso la Basilicata e la Calabria¹⁰¹. Il fatto che Enrico non venne sepolto nella chiesa di San Francesco fondata nel 1307, cosa che avrebbe evidenziato il legame della famiglia all'ordine francescano come imitazione/emulazione di quanto avveniva nella capitale angioina dove i reali venivano sepolti presso Santa Chiara, sarebbe un indizio a favore della fondazione della chiesa da parte di Ilaria di Lauria¹⁰². Non avendo il conte fondato la chiesa francescana, si preferì realizzare la sua memoria nella chiesa plebana di Santa Maria Maggiore, ossia nella chiesa principale di Diano, che amministrava e gestiva tutte le altre chiese del centro e nella quale venivano effettuate le maggiori celebrazioni e feste liturgiche; spazio che più di ogni altro garantiva

¹⁰⁰ Presso i testi di alcuni storici antichi o eruditi locali è spesso riportata un'iscrizione connessa alla tomba. Tuttavia, al confronto con quella ancora visibile sulla tomba moderna, l'iscrizione risulta la medesima, quindi non si tratta dell'epigrafe del monumento originario; come era d'altronde intuibile dal fatto che l'epitaffio incarna la voce del conte rivolgendosi ai monaci certosini: "Hoc clavdor saxo. Primus qui saxea fixi. Fvndamenta domus. Carthvsianae. Tvae Marsicvs ecce comes. Thomas en Sanseverinvs. Ad dominvm pro me fvndito corde preces", cfr. Sacco, 2004, p. 237.

¹⁰¹ Cilento, II, 1982.

¹⁰² Per le sepolture dei sovrani angioini nella chiesa di Santa Chiara: Lucherini, 2011.

la massima visibilità della memoria del conte all'interno di un territorio geograficamente strategico. La sepoltura dell'erede di Enrico alla contea di Marsico, Tommaso III Sanseverino, venne allestita in Sant'Antonio di Mercato San Severino, chiesa del convento francescano. Per i legami del personaggio con Roberto d'Angiò e per i fortissimi richiami del monumento alla tomba del re in Santa Chiara, anche la scelta del luogo denota un voluto riferimento alla strategia funeraria reale e allo stesso tempo incarna un valore simbolico dell'origine della dinastia, essendo Mercato San Severino il primo sito di insediamento della famiglia¹⁰³.

Marsico, Teggiano e Mercato San Severino, selezionate come luoghi di sepoltura di Ruggero II, Enrico II e Tommaso III Sanseverino, erano domini privilegiati e di massimo valore anche militare per i Sanseverino, tant'è vero che avevano tutte il castello fortificato¹⁰⁴. Quello che si vuole far emergere da questa disamina è che i Sanseverino conti di Marsico nelle scelte sepolcrali preferirono ognuno una sede privilegiata all'interno dei territori di pertinenza scelta in base alla valenza strategica a livello geografico, politico e/o simbolico. La conseguenza scaturita da questa politica appare quella di aver voluto lasciare intenzionalmente, attraverso le sepolture, segni tangibili di presenza della famiglia nei punti salienti del proprio "stato" feudale.

Conclusioni

Con l'indagine sulle testimonianze di committenza della famiglia Sanseverino a Salerno si è avuta l'occasione di approfondire il contesto culturale trecentesco di

¹⁰³ Dei successivi conti di Marsico vissuti nella fase durazzesca del regno angioino: Antonio (†1383) e Tommaso IV (†1387) non rimangono testimonianze delle loro sepolture. Tuttavia, è stata formulata un'ipotesi per la chiesa di San Pietro di Polla da parte di Vitolo, 2001 (b), p. 37.

¹⁰⁴ Corolla, 2008, pp. 15-16.

riferimento, caratterizzato da testimonianze non numerose e in maggioranza nascoste, cancellate e offuscate dagli interventi di epoche successive. Lo studio ha tentato di chiarire e definire la presenza e il ruolo dei Sanseverino nei contesti della Cattedrale e del convento di San Domenico a Salerno. Si è poi cercato di comprendere il ruolo dei Sanseverino nello sviluppo territoriale attraverso le loro fondazioni monastiche ed ecclesiastiche. Queste dimostrano di prendere a modello le preferenze della corte angioina nei confronti dei francescani ma anche di promuovere iniziative inedite e autonome come l'appoggio all'ordine dei certosini. Il capitolo ha infine analizzato le poche tracce medievali superstiti nella certosa di San Lorenzo e le testimonianze della politica sepolcrale dei Sanseverino di Marsico di cui non rimangono tracce materiali allo scopo di fornire un quadro d'insieme dei documenti di committenza e delle politiche funerarie messe in campo dal nobile casato.

Capitolo Terzo

Il monumento funebre di Enrico II Sanseverino in Santa Maria Maggiore a Teggiano

3.1. Il sepolcro e le sue caratteristiche compositive

Il monumento di Enrico II Sanseverino nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Teggiano può essere considerato uno dei prodotti di maggior pregio tra le committenze legate ai Sanseverino¹⁰⁵ (Fig. 33). La chiesa, elevata al rango di cattedrale nel 1851 in seguito alla scissione dell'antica diocesi di Capaccio nelle due diocesi di Teggiano e Vallo della Lucania¹⁰⁶, in epoca medievale era una pieve, titolo con cui è citata per la prima volta nel 1132¹⁰⁷. Essa era una chiesa ricettizia, retta da un collegio di chierici che sosteneva l'esercizio collettivo del culto divino mediante un fondo patrimoniale comune, che tuttavia divenne degna di assurgere a cattedrale già da prima che Teggiano diventasse sede vescovile (1586).

Oggi situato sulla destra della controfacciata, il monumento corrispondeva in origine alla tipologia di tomba a parete con baldacchino. Si compone di tre esili colonnine tortili (h 138,5 cm) che sorreggono un sarcofago (l 196,5 x 66 cm, h 70 cm compreso il basamento) scolpito a bassorilievo, su tre lati, con una teoria di apostoli inquadrati entro archetti a tutto sesto, otto sul lato lungo, due su entrambi i lati brevi. Tutti gli apostoli

¹⁰⁵ Alcune considerazioni preliminari sulla tomba di Enrico sono state anticipate in D'Anzilio, 2019.

¹⁰⁶ Sulla diocesi di Capaccio si veda Abbate 1990, pp. 13-29. La bolla esecutiva, rinvenuta in Archivio Vaticano, è stata interamente trascritta da Ebner, 2012, pp. 305-312.

¹⁰⁷ Vitolo 2004, pp. 127-173:130.

recano cartigli iscritti ormai per lo più illeggibili tranne sei di essi, con *tituli* dipinti ancora visibili sugli archetti.

Le cornici anteriori della tomba, ovvero i profili laterali della cassa e il bordo del coperchio, recano ancora leggibile l'iscrizione dedicatoria, in rilievo, in caratteri color oro su fondo blu:

ANNO DOMINI MCCCXXXVI HIC TRANSLATUM EST MENSE
NOVEMBRIS IIII IND (ictionis) CORPUS EXCELLE(n)TISSIMI D (omi)
NI D (omi) NI HERRICI DE SANTO SEVERINO OLIM COMITI
MARSICI PRIMOGENITI MAGNI REGNI SICILIE COMESTABILI
MORTUI ST. A. XXIII¹⁰⁸.

Da questa iscrizione si apprende la notizia della traslazione del corpo di Enrico a Teggiano nel 1336.

Al di sopra del coperchio, accompagnata da un angelo in adorazione è la statua giacente del defunto¹⁰⁹. Essa è imponente nelle dimensioni (misura 1,95 m), ma esile nelle linee scultoree. È adagiata su un telo delineato da semplici linee ondulate¹¹⁰ e poggia la testa su un cuscino a superficie liscia, privo dei ricami intagliati di gusto francese, molto

¹⁰⁸ Nell'anno del Signore 1336, qui è stato traslato nel mese di novembre, IV indizione, il corpo dell'eccellente signore Enrico Sanseverino, primo conte di Marsico, gran connestabile del Regno di Sicilia, morto all'età di 23 anni.

¹⁰⁹ Tra gli studiosi, incerti sull'attribuzione totale del *gisant* ad un collaboratore era Abbate, 2004 (b), p. 29.

¹¹⁰ L'idea del giacente disteso su un pannello, seppur con evidenti distanze stilistiche dovute alla mano meno raffinata di un collaboratore che interviene a Teggiano, sembra una vaga rievocazione della soluzione che Tino di Camaino aveva adoperato un decennio precedente a Napoli nei monumenti funebri della regina Maria d'Ungheria e della principessa Caterina d'Austria.

frequenti nella tradizione funeraria del periodo¹¹¹. La testa, scolpita con un modellato rigido dalle linee essenziali e con capelli resi attraverso simmetriche linee ondulate e fronte incorniciata da una corta frangetta¹¹², ha un volto caratterizzato da uno stile che si discosta sia dai volti degli apostoli, sia dai volti delle sculture soprastanti, più torniti, segno di una diversa personalità artistica (Fig. 36). Il volto fine nei tratti somatici trova riscontro, piuttosto, in quello del giacente della tomba di Riccardo Piscicelli nel duomo di Napoli, che dovrebbe risalire ad una cronologia molto vicina alla sepoltura di Teggiano, essendo citata nell'iscrizione la data di morte del 1331¹¹³ (Fig. 37). Il *gisant* di Enrico, con braccia incrociate, presenta una semplice tunica lievemente movimentata da pieghe rettilinee a rilievo stacciato, e un mantello che avvolge lateralmente tutto il corpo del personaggio; questo reca scolpite una fila di nappe ondulate e presenta tracce pittoriche di rosso, che è possibile intravedere anche in alcuni punti della veste sottostante¹¹⁴ (Fig. 35).

Sarebbe interessante riuscire a riconoscere, nell'abbigliamento del connestabile un tipico abbigliamento dei dignitari angioini. Ma il singolare mantello di Enrico non ritorna in nessun monumento tinesco di produzione napoletana o toscana; non si ritrova neppure guardando, a Napoli, i *gisant* delle tombe nobiliari dell'epoca che non appartengono al catalogo di Tino di Camaino. Un mantello rosso con nappe di tessuto pendenti, doveva essere un capo particolarmente lussuoso, se non regale. Qualcosa che lo ricorda vagamente si trova, infatti, osservando le mantelline dei re tedeschi incoronati

¹¹¹ Per un esempio, la tomba di Djalta Firrao in San Domenico Maggiore a Napoli: Pace, 2007, pp. 235-262, fig. 302-303. Anche nella cattedrale di Salerno si conserva un *gisant* con cuscino riccamente intagliato: Amatuccio, 2012. La diffusione del cuscino nella tradizione della scultura funeraria è stata a suo tempo indagata da Panofsky, 2011.

¹¹² È rappresentata la tipica e ricorrente acconciatura maschile dell'epoca.

¹¹³ Pace, 2007, p. 248.

¹¹⁴ Bock, 2009 (b) ha dedicato uno studio specifico sulla scultura policroma a Napoli osservando e tracciando uno sviluppo progressivo di questa pratica tra il XIV e il XV secolo, ripercorrendo gli esempi delle sepolture reali.

dall'arcivescovo di Magonza, Sigfrido III di Eppstein, nella lastra tombale di quest'ultimo (morto nel 1249), dove i corti mantelli dei due sovrani presentano dei motivi che ricordano le nappe del mantello di Enrico¹¹⁵.

La parte alta del monumento è caratterizzata, oggi, da un gruppo di statue ad altorilievo sorrette da una mensola a muro (Fig. 34). Al centro una Vergine con Bambino affiancata da una figura maschile con un infante tra le braccia (Fig. 38), sulla destra due figure femminili inginocchiate in adorazione, precedute dalle sculture di un bambino in fasce e un cavaliere inginocchiato (Fig. 41). Sulla sinistra si trovano invece, sempre in posa devozionale, due uomini e una donna (Fig. 40). Come il *gisant* e l'angelo, anche queste sculture sono ritenute opera di collaboratori. Va sottolineata però la distanza tra questo gruppo, insieme con l'angelo del livello inferiore e il giacente, che presenta tratti somatici più sottili, e una maggiore attenzione al dettaglio. Questo lascerebbe pensare a tre scultori diversi attivi nella realizzazione di questo monumento: Tino di Camaino per i rilievi degli apostoli, un collaboratore per il *gisant*, e un altro collaboratore che realizza le sculture superiori¹¹⁶.

Al centro della composizione la Vergine Regina con Bambino (68 x 31,5 cm) rispecchia l'iconografia della Vergine *eleousa*, generalmente privilegiata da Tino di Camaino (Fig. 39). In particolare, il gesto della madre di tenere con la mano destra il piede del Bambino, è un motivo che venne impiegato dallo scultore sia in un tondo appartenente, in origine, al già citato monumento di Sant'Ottaviano nella cattedrale di Volterra, (Raleigh, presso il North Carolina Museum of Art)¹¹⁷, sia in un secondo esempio

¹¹⁵ Panofsky, 2011 p. 85, fig. 143.

¹¹⁶ Anche Amodio, 2001, pp. 18-19 individua due collaboratori, ma ritiene il *gisant* e le sculture superiori dei familiari eseguite da uno stesso scultore.

¹¹⁷ Bardelloni, 2011, pp. 143, 167, fig. 65

(Berlino, Bode Museum) ridotto in frammento dal 1945 e datato negli anni che vanno tra il 1329 e 1331¹¹⁸. In ambito pittorico, l'iconografia della Vergine che tiene il piedino del bambino è un tema frequentemente adoperato da Simone Martini¹¹⁹. La stessa iconografia venne affrescata nella chiesa di San Giovanni a Mare a Gaeta tra il 1310 e il 1315, da un pittore definito da De Castris "giottesco romano"¹²⁰, ed era stata scelta, nel 1325, per la pala di Anagni, anche dal cosiddetto Lello detto da Orvieto, attivo alla corte pontificia dopo il primo soggiorno napoletano (1314-1320)¹²¹.

Confrontando la Vergine di Teggiano con tutte quelle che compongono il catalogo di Tino di Camaino (circa venti), emergono divergenze stilistiche¹²². Nella Vergine, così come nei gruppi laterali, la distanza è evidente soprattutto nella resa poco naturalistica degli occhi, contornati da una sorta di mandorla, e delle mani, grosse e tozze, ben lontane dalle mani sottili e affusolate delle sculture di Tino. Le sculture laterali di personaggi in preghiera, al confronto con il gruppo sacro centrale evidenziano una resa meno raffinata soprattutto nei panneggi, tuttavia sono da ritenere eseguite da una stessa personalità in quanto il timbro stilistico di fondo è il medesimo, come mostrano i dati anatomici e fisionomici: stesse mani, stessi volti torniti con labbra carnose senza traccia di contorno, mandorla per definire gli occhi.

¹¹⁸ Aceto 2011, pp. 200, 222, fig. 29.

¹¹⁹ Sull'azione di influenza della pittura sulla scultura trecentesca, per cui Tino di Camaino non mancò di essere coinvolto, si vedano Aceto, 2001, pp. 276-279, a p. 292, note 2 e 3 la bibliografia. Successivamente: Seidel, 2003, pp. 627-638.

¹²⁰ De Castris, 1986, pp. 315-316, 328, fig. 1; Chinappi, 2013, pp. 105-120.

¹²¹ Bologna, 1969; Boskovits, 1979, pp. 3-41; Id. 1983, pp. 297-329: 311; De Castris, 1986, p. 50, fig. 40; Romano, 1989, pp. 245-258: 251; Ead., 1992; Tomei, 1996, pp. 11-53: 27; Lucherini, 2009, pp. 185-215; D'Alberto, 2015, pp. 37-60.

¹²² Tra gli studiosi solo Abbate, 2004 (b), pp. 29-30 ritiene la Vergine con Bambino autografa di Tino.



Fig. 33 Teggiano (SA), cattedrale di Santa Maria Maggiore, monumento funebre di Enrico II Sanseverino, 1336.



Fig. 34 Teggiano (SA), cattedrale di Santa Maria Maggiore, monumento funebre di Enrico II Sanseverino, 1336.



Fig. 35 Teggiano (SA), cattedrale di Santa Maria Maggiore, monumento funebre di Enrico II Sanseverino, 1336, particolare del *gisant*, rilievi dell'iscrizione e apostoli.



Fig. 36 Teggiano (SA), cattedrale di Santa Maria Maggiore, monumento funebre di Enrico II Sanseverino, 1336, particolare del *gisant*.



Fig. 37 Napoli, basilica di Santa Restituta, Monumento funebre di Riccardo Piscicelli, particolare.



Fig. 38 Teggiano (SA), cattedrale di Santa Maria Maggiore, monumento funebre di Enrico II Sanseverino, 1336, particolare delle sculture della Vergine Regina e Cristo con l'anima di Enrico.



Fig. 39 Teggiano (SA), cattedrale di Santa Maria Maggiore, monumento funebre di Enrico II Sanseverino, 1336, particolare della Vergine Regina.



Fig. 40 Teggiano (SA), cattedrale di Santa Maria Maggiore, monumento funebre di Enrico II Sanseverino, 1336, particolare dei *pleurants* al lato sinistro.



Fig. 41 Teggiano (SA), cattedrale di Santa Maria Maggiore, monumento funebre di Enrico II Sanseverino, 1336, particolare dei *pleurants* al lato destro.

3.2 L'ubicazione originaria all'interno della chiesa

L'arte sepolcrale è al servizio della memoria religiosa e liturgica dei defunti,¹²³ ma è anche simbolo e mezzo di affermazione e celebrazione di potere, di legittimazione ed esaltazione di uno *status* politico e sociale. Stabilire quella che era l'originaria posizione del monumento nella chiesa è di fondamentale importanza per la comprensione di quello che voleva trasmettere e comunicare un tale intervento. Un monumento collocato in controfacciata o in una cappella di patronato di una chiesa ha un impatto e un valore diverso rispetto a una sepoltura progettata in prossimità dell'altare maggiore perché il messaggio e il significato di un intervento monumentale cambia a seconda dello spazio scelto per il suo allestimento.

A notare ciò spingono alcune recenti tendenze negli studi di Storia dell'arte orientate verso l'analisi dei livelli performativi e rituali delle chiese, nonché verso lo studio degli spazi liturgici e/o sacri medievali in funzione della ricostruzione dell'assetto originario. Simili approcci metodologici rientrano nell'ambito dello *spatial turn* delle discipline umanistiche¹²⁴. Lavorando intorno a luoghi e spazi, consentendo di spostare l'attenzione dall'oggetto al contesto, questa nuova tendenza di studi apre nuove e più ampie prospettive d'indagine per la Storia dell'arte medievale¹²⁵.

¹²³ Schmidt, 1990, pp. 13-82.

¹²⁴ Per l'approfondimento della valenza interdisciplinare del concetto di *Spatial Turn* si segnalano Warf-Arial, 2008; Nieuwenhuis-Crouch, London, 2017.

¹²⁵ In particolare, il progetto di ricerca della Biblioteca Hertziana: Mapping Sacred Spaces. Forms, Functions, and Aesthetics in Medieval Southern Italy, attraverso la ricostruzione degli arredi liturgici nelle principali chiese medievali dell'Italia meridionale porta avanti un'indagine sulla percezione e la fruizione dello spazio sacro nella società medievale. Nell'ambito di un simile approccio scientifico rientrano anche due convegni tenuti a Napoli nel 2018 e nel 2019, entrambi curati dalla Prof.ssa Vinni Lucherini. Il primo: *Tombe monumentali e trasformazione memoriale dello spazio ecclesiale e urbano nell'Europa medievale*, mirava a cogliere la misura in cui le sepolture monumentali contribuivano a modificare e influenzare, fisicamente e idealmente lo spazio ecclesiale, il secondo: *La Cattedrale nella città medievale: i rituali*, focalizzato invece sul ruolo e la valenza dell'architettura sacra in relazione alla ritualità urbana, cfr. Lucherini-Boto, 2020. In linea con gli studi recenti sulla trasformazione dello spazio sacro si pone anche il

La sepoltura di Enrico Sanseverino è oggi ubicata nella zona destra della controfacciata, in una posizione che non corrisponde a quella originaria. La chiesa, infatti, dopo una prima ristrutturazione avvenuta nella seconda metà del Duecento¹²⁶, subì altri interventi in seguito al sisma del 1858, con il rifacimento di tutta la zona del transetto e del presbiterio (Fig. 42). Nel 1860 viene documentata la presenza generica di monumenti funebri nella chiesa, del pulpito di Melchiorre da Montalbano e di un “presbiterio tutto contornato di mosaici orientali”, segno che il cantiere di restauro ancora non era stato attivato¹²⁷. Nel 1868 questi lavori di ristrutturazione, diretti dall’ingegnere Giustino Pecori, dovevano essere già conclusi se lo storico teggianese Stefano Macchiaroli nella sua trattazione sul Vallo di Diano indicava il monumento nella posizione in cui è oggi. Nella sintetica segnalazione della tomba, lo storico riferiva come collocazione originaria il “lato destro dell’altare massimo”, ne riportava l’iscrizione e ne testimoniava la configurazione alterata, nel senso di un impoverimento del monumento¹²⁸.

Da una descrizione seicentesca della chiesa matrice di Teggiano, ovvero l’Apprezzo del feudo dello Stato di Diano risalente al 1698 non viene menzionato, purtroppo, il monumento di Enrico¹²⁹; in relazione all’altare maggiore vengono citate solo due cappelle laterali, una dedicata alla Circoncisione, l’altra alla Madonna del Rosario¹³⁰.

contributo di Stefano d’Ovidio che fornisce esempi concreti in area partenopea del fenomeno di trasformazione delle chiese medievali in epoca moderna: D’Ovidio, 2018.

¹²⁶ Gli estremi cronologici dei lavori del XIII secolo sono il 1261 e il 1274. Alla prima data risale un documento conservato nell’archivio della badia di Cava dei Tirreni, dove la chiesa viene segnalata come “diruta”, cfr. Ebner, 2012, p. 356. Vitolo, 2004, p. 135 trascrive parte del documento. Tra il 1271 e il 1274, la sede vescovile di Capaccio era vacante: nel 71’ l’arcivescovo di Salerno, Matteo della Porta era amministratore apostolico, mentre nel 74’ la chiesa venne consacrata dai vescovi di Potenza, Acerno e Muro Lucano, Ughelli 1723, p. 139, Muzio 1752, pp. 50-51. La mancanza del vescovo di Capaccio fu dovuta a un evento delittuoso: Ebner, 2012, p. 356. I recenti rilievi architettonici effettuati sulla cattedrale di Teggiano individuano muri della chiesa preesistente nel transetto: Ambrogio, 2020.

¹²⁷ Camera, 1860, v. II, p. 72.

¹²⁸ Macchiaroli, 1869, p. 137.

¹²⁹ ASN, *Sommatoria Diversi*, 266, Processo feudale per l’apprezzo dello Stato di Diano.

¹³⁰ Didier, 1997, p. 110; da questa fonte si evince che anche questa chiesa venne dotata, in epoca moderna, di un coro ligneo, come Santa Maria della Pietà, San Francesco di Teggiano e San Lorenzo di Padula.

La più antica citazione del monumento che si è conservata risulta essere la visita pastorale effettuata nel 1708 dal vescovo Nicolai¹³¹. Sebbene non venga menzionato il posizionamento del sepolcro in quel dato momento storico, considerando che le visite venivano solitamente svolte seguendo un preciso percorso, in successione rispetto all'altare maggiore, risulta possibile intuire la collocazione chiarendo che il monumento funebre doveva essere posizionato a destra dell'altare maggiore, proprio come indicato dal Macchiaroli. Questo permette di confutare una volta per tutte la convinzione ricorrente nella letteratura degli storici locali, secondo cui la ristrutturazione ottocentesca determinò uno stravolgimento radicale della chiesa, con il ribaltamento dell'ingresso aperto dove un tempo era la zona absidale¹³².

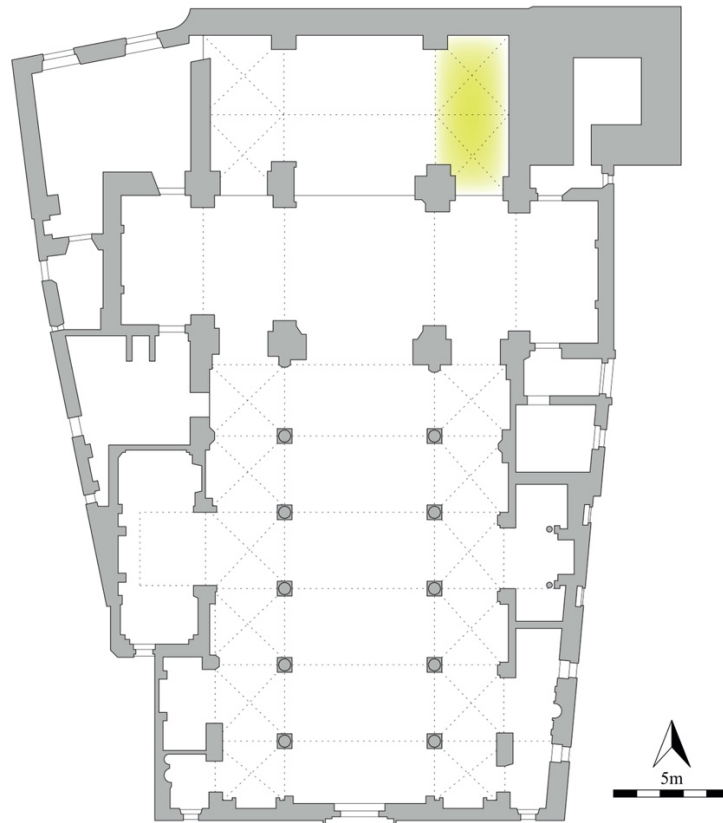
Se la tomba di Enrico era originariamente posizionata in prossimità dell'altare significa che questo monumento era funzionale non semplicemente alla celebrazione della memoria del personaggio con messe specifiche, ma voleva porsi prepotentemente all'attenzione dell'intera comunità nella chiesa più importante del territorio (Tav. 1).

¹³¹ ADT, *Sante visite*, F. P. Nicolai 1708, f. 31.

¹³² A confermare l'ubicazione originaria del sepolcro in prossimità dell'altare maggiore della chiesa è una fonte cinquecentesca recentemente resa nota da Milone, 2020, p. 267, n. 15.



Fig. 42 Teggiano, cattedrale di Santa Maria Maggiore, interno.



Tav. 1 Teggiano, cattedrale di Santa Maria Maggiore, pianta con ipotesi di collocazione originaria della tomba di Enrico II Sanseverino. Ricostruzione: Matilde Grimaldi, da Ambrogi 2020.

3.3 II dibattito storico artistico: problemi formali e di attribuzione

Il dibattito critico di cui ha goduto il monumento funebre Sanseverino di Teggiano deriva dall'alto nome del suo artefice Tino di Camaino. A partire dagli anni Ottanta del secolo scorso la tomba veniva inserita all'interno della più ampia discussione relativa alla produzione napoletana del maestro senese. Di conseguenza i contributi si sono focalizzati quasi esclusivamente sugli aspetti stilistici del monumento, al fine di individuare i modi artistici della fase tarda di Tino e, soprattutto, per distinguere o addirittura identificare le mani dei suoi collaboratori.

Un primo contributo di carattere critico relativo alla tomba si registra tuttavia nei primissimi nel Novecento con Émile Bertaux, il quale la definisce opera di un abile allievo di Andrea Pisano che avrebbe preso parzialmente a modello lo smembrato monumento dell'imperatore Enrico VII a Pisa¹³³. Lo studioso propone una ricomposizione servendosi anche dell'esempio teggianese avente una simile configurazione della cassa, scolpita con una sequenza dei dodici apostoli entro archetti. D'accordo con lo storico dell'arte francese per quanto riguarda l'ascendenza toscana della cultura artistica della tomba, si dichiara, ormai nel 1984, Arturo Didier nel primo saggio monografico sul monumento¹³⁴. Lo studioso valdianese è stato il primo ad evidenziare affinità stilistiche della tomba di Teggiano con i modi artistici di Tino di Camaino¹³⁵, ipotizzando, inoltre, come committente dell'opera, Tommaso III Sanseverino, primogenito di Enrico II, che dal 1333 al 1337 era impegnato militarmente in Toscana per conto di Roberto d'Angiò¹³⁶. La

¹³³ Bertaux, 1902, pp. 365-379.

¹³⁴ Didier, 1984, pp. 325-331.

¹³⁵ Attribuzione che la critica riconduceva invece a Negri Arnoldi.

¹³⁶ Candida Gonzaga, 1875, p. 117; Natella, 1980, p. 56.

tomba venne infatti realizzata non a seguito della morte di Enrico, ma entro il 1336, come si evince dall'iscrizione¹³⁷.

Nel 1985, in occasione del convegno di Roma sulla scultura funeraria italiana, Francesco Negri Arnoldi si esprimeva invece a favore di una committenza del sepolcro da parte della vedova di Enrico, Ilaria di Lauria. Lo studioso, che già nel 1972 aveva citato il monumento riportandone l'iscrizione¹³⁸, si interrogava ora, per primo, sull'identificazione iconografica delle sculture nella parte alta del monumento, ovvero i due gruppi ai lati della Vergine sottolineando una distanza stilistica di queste ultime rispetto al *gisant* e ai rilievi degli apostoli sulla cassa, segno della partecipazione di un collaboratore di Tino di Camaino¹³⁹. Se la teoria di apostoli scolpiti lungo i lati della cassa riprende, dal punto di vista tipologico, il monumento dell'imperatore Arrigo VII eseguito da Tino nel 1315¹⁴⁰ (Fig. 43), se ne distacca notevolmente sul piano stilistico. Gli apostoli di Teggiano presentano infatti un modellato morbido che determina volti torniti e levigati, ben lontani dai tratti somatici spigolosi (soprattutto nelle arcate sopraccigliari) degli apostoli della tomba imperiale. Rimanendo nell'ambito della precedente produzione toscana di Tino di Camaino, i documenti stilistici in parte assimilabili agli apostoli del monumento Sanseverino si ravvisano in esempi conservati a Volterra e Firenze. Il santo a mezzobusto nel secondo tondo, da sinistra, della lastra che probabilmente apparteneva al monumento di Sant'Ottaviano nella cattedrale di Volterra, con il taglio della bocca

¹³⁷ La data di morte di Enrico non si ricava dalle principali trattazioni storiche antiche sulla famiglia: Campanile, 1610 e Imhoff, 1710. Gli storici esperti dei Sanseverino riportano l'anno 1314 senza indicare eventuali evidenze documentarie a sostegno della data: Portanova, 1977, p. 209; Natella, 1980, p. 53. Essi non avevano notato che Mons. Antonio Sacco aveva trovato nei Registri Angioini (Reg. Ang. 1314, C. f. 30 a t.) l'esecuzione testamentaria di Enrico Sanseverino, disposta da re Roberto proprio nel 1314: Sacco, 2004, p. 334, n. 253.

¹³⁸ Negri Arnoldi, 1972, pp. 20-32: 24.

¹³⁹ Id., 1990, pp. 431-438.

¹⁴⁰ Per il famoso monumento pisano si segnala, da ultimo, lo studio di Kreytenberg 2016, pp. 25-42.

rivolto verso il basso e la parte della barba che segue la fossetta tra le labbra e il mento è simile al Bartolomeo scolpito all'estremità destra del lato lungo della tomba di Teggiano¹⁴¹. Più stringente sembra il confronto tra la testa del terzultimo apostolo verso destra, di Teggiano, contraddistinto dall'iscrizione come *Iacobus Maior*, quindi Giacomo di Zebedeo (Fig. 44), e quella del san Giovanni Battista conservata a Firenze, presso il Museo dell'Opera del Duomo (Fig.45)¹⁴². Il frammento, proveniente dalla decorazione scultorea del portale nord del Battistero¹⁴³, si avvicina all'apostolo di Teggiano per una simile resa dei baffi, degli zigomi marcati, per le rughe segnate al di sotto di essi e, infine, per la conformazione del ricciolo che poggia sulla spalla sinistra del Bartolomeo, simile a quello di una ciocca della barba del Battista, sul lato sinistro del volto.

Nonostante, quindi, nell'ultimo quindicennio di attività nella capitale angioina la maniera artistica del maestro fosse andata modificandosi verso forme stilistiche più vicine al gusto francese che alla tradizione toscana, restano comunque sempre riconoscibili fino all'ultima fase lavorativa, alcuni suoi tratti che rendendo possibile tracciare confronti anche con i prodotti precedenti all'attività partenopea¹⁴⁴. Come è stato da alcuni osservato è, tuttavia, soprattutto con la produzione cavense di Tino che gli apostoli della tomba di Teggiano mostrano maggiori coincidenze stilistiche¹⁴⁵ (Fig. 46). Queste si riconoscono, più che nella resa dei volti, nella varietà di realizzare capigliature e barba, talvolta con

¹⁴¹ Kreytenberg 1990, pp. 69-100; per la bibliografia completa si veda Bardelloni 2011, pp. 119-182: 143.

¹⁴² Ibid, pp. 126, 148, 182.

¹⁴³ Come chiarito da Bartalini 2005, pp. 163-177.

¹⁴⁴ Abbate 2004, p. 30 ritiene invece gli apostoli frutto della "bottega tinesca [che] vi si esprime ai suoi massimi livelli".

¹⁴⁵ Negri Arnoldi, 1990, p. 433; Amodio 2001, p. 15, la quale individua in particolare un'affinità tra i tratti somatici e i riccioli di Pietro e quelli di uno dei soldati scolpiti nella Crocifissione di Cava; Abbate 2004, p. 30; Baldelli, 2007, p. 339. Sull'attività di Tino di Camaino a Cava: Valentiner 1927; Carli, 1934, p. 98; Valentiner, 1935, pp. 109-119; Morisani, 1945, pp. 72-75: Id. 1949, pp. 104-113; Aceto, 1988-1989, pp. 134-142; Mormone, 1990, pp. 81-139; Aceto, 1995, pp. 10-27; Chelazzi-Dini, 1995, pp. 28-41; Kreytenberg, 1997, pp. 132-143; Aceto, 2001, pp. 275-294; Kreytenberg, 2001, pp. 261- 274; Id. 2002, pp. 210-217; Baldelli, 2007, pp. 349-384; Aceto, 2011, pp. 189-190, 199-200.

boccoli più definiti dove è riconoscibile l'uso del trapano, in altri casi con ciocche che si gonfiano all'altezza delle tempie, o con onde segnate da un susseguirsi di incisioni lineari stilizzate. Interessanti confronti emergono anche con un rilievo di lastra tombale conservato presso la chiesa di Sant'Antonio ad Amalfi, attribuito alla mano di Tino di Camaino¹⁴⁶, che precederebbe di circa due anni il monumento di Teggiano. Il frammento presenta i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista a figura intera, scolpiti a bassorilievo entro archetti secondo una soluzione simile a quella del monumento di Enrico Sanseverino. In questo caso i rimandi stilistici sono evidenti soprattutto nella resa dei panneggi movimentati da pieghe ampie, con schemi che si ripetono anche a Teggiano come il motivo del santo che tiene il tessuto sollevato con la mano all'altezza dei fianchi.

Il nostro monumento, definito da Antonio Braca come una delle opere più importanti dell'Italia meridionale¹⁴⁷, è stato citato nell'ambito di due importanti momenti di studio sull'arte del Cilento e del Vallo di Diano, ovvero le mostre tenute a Padula nel 1989 e nel 1990. La prima intitolata *Il Vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Vallo di Diano*, e la successiva *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio*. In quest'ultima, alla tomba di Enrico II Sanseverino viene riservato poco spazio all'interno dei contributi di Mario De Cunzo e Francesco Abbate. Il primo segnalava il sepolcro supponendo un'esecuzione a Napoli e un montaggio in loco e, osservando l'aspetto incompleto del monumento, non escludeva l'ipotesi di un non finito (non essendo visibili segni di danneggiamento eventualmente subiti nel terremoto del 1857)¹⁴⁸, cosa improbabile perché i due pinnacoli superstiti¹⁴⁹, collocati alle estremità

¹⁴⁶ Braca, 2003 (b), pp. 143-161.

¹⁴⁷ Braca, 2006, 1, pp. 147-163.

¹⁴⁸ De Cunzo, 1989, pp. 15-29.

¹⁴⁹ Al confronto con quelli del monumento funebre di Caterina d'Austria in San Lorenzo Maggiore a Napoli, risultano pressoché identici.

dell'attuale "edicola" ottocentesca che ingloba la tomba, documentano l'originaria presenza di un baldacchino. Doveva infatti trattarsi di un monumento architettonicamente imponente, sormontato probabilmente da un timpano sulla scorta degli esempi napoletani. Anche secondo Abbate il monumento di Enrico evidenzia una fattura stilistica di matrice tinesca e deriva dalla committenza del primogenito¹⁵⁰, mentre un anno dopo, evidenziando il pregio scultoreo del monumento, lo studioso sottolineava l'alto valore che doveva aver avuto in termini economici una simile committenza, e la grande difficoltà cui si dovette far fronte per il trasporto¹⁵¹.

Al monumento di Enrico II venne dato un po' di spazio al convegno di Francoforte del 1997 quando Francesco Aceto, come già sette anni prima Negri Arnoldi, riconosceva nell'opera la mano di un collaboratore di Tino di Camaino¹⁵². In ambito internazionale la tomba era stata rapidamente menzionata da Tanja Michalsky nel 2000. Nel volume sulle sepolture angioine la studiosa, attenta alle valenze ideologico-politiche della scultura funeraria, evidenziava l'importanza dell'ingaggio di un artista di corte da parte di un rappresentante politico non appartenente alla famiglia reale¹⁵³. Conclusioni analoghe a quelle di Aceto traeva invece, dopo un'attenta analisi delle discordanze formali del monumento, Maria Amodio nel 2001. L'Amodio, d'accordo con la paternità tinesca dei rilievi degli apostoli, si dichiarava propensa all'attribuzione delle sculture del gruppo superiore ad aiuti di bottega individuando, in particolare, due stessi collaboratori attivi nell'esecuzione delle tombe di Carlo di Calabria e Maria di Valois in Santa Chiara a Napoli¹⁵⁴. Francesco Aceto è tornato sulla tomba di Teggiano nel 2002, in un intervento

¹⁵⁰ Abbate, 1989, pp. 31-42.

¹⁵¹ Id., 1190, pp. 13-29.

¹⁵² Aceto, 2001, pp. 275-294:279.

¹⁵³ Michalsky, 2000, pp. 182, n. 85, 235.

¹⁵⁴ Amodio, 2001, pp. 7-28; Lucherini, 2011, pp. 477-504.

dedicato ai monumenti funebri nobiliari di Napoli. Incline verso una maggiore partecipazione dello stesso Tino nell'esecuzione delle sculture, lo studioso ne sottolineava l'emulazione dagli esempi reali di Napoli definendolo, a tal proposito, "una deroga" entro il panorama delle tombe nobiliari del periodo; per un'ipotesi sull'originaria collocazione delle sculture intorno alla tomba, suggeriva di guardare al quattrocentesco monumento in stucco di Bartolomeo Franconi in San Pietro a Teggiano, sicuramente eseguito sul modello di quello di Enrico II Sanseverino¹⁵⁵. All'interno di un'ampia panoramica sul patrimonio artistico di Teggiano, Francesco Abbate tornava sugli aspetti stilistici del monumento dopo tre anni dall'intervento della Amodio, mostrandosi in disaccordo sull'attribuzione alla mano di un aiuto del gruppo della Vergine con Bambino, nonché sulla proposta di ricostruzione del monumento fornita dalla studiosa, ritenendo anche i bassorilievi degli apostoli sulla cassa frutto di una bottega che aveva ormai raggiunto alti livelli qualitativi¹⁵⁶.

A favore di una esecuzione congiunta di Tino e bottega si esprime Francesca Baldelli nell'ultima monografia dedicata allo scultore senese¹⁵⁷. Per la studiosa le sculture dei devoti nella parte alta del monumento, così come il giacente, la Vergine con Bambino e l'angelo, sono opera degli allievi, mentre sulla questione della configurazione originaria del monumento viene pensata una sistemazione simile a quella ipotizzata per il sepolcro di Arrigo VII, ovvero con i gruppi della Vergine con Bambino, del Cristo con l'anima del defunto insieme con l'angelo nella parte alta, mentre in basso, al livello del *gisant*, i due gruppi dei familiari di Enrico con al centro un presunto elemento perduto, similmente alla quattrocentesca tomba Francone che presenta al centro un Cristo benedicente. Un nuovo

¹⁵⁵ Aceto, 2005, pp. 597-607: 602.

¹⁵⁶ Abbate, 2004 (b), pp. 19-51: 27-30.

¹⁵⁷ Baldelli, 2007, pp. 335-345, 423-424.

dato relativo al legame del monumento Sanseverino con il più tardo esemplare in stucco della chiesa di San Pietro a Teggiano viene fornito nel 2011 da Francesco Aceto, il quale ci porta a conoscenza del fatto che le testine degli apostoli del monumento di Bartolomeo Francone sono calchi di quelle della tomba di Enrico II¹⁵⁸. La tomba di Enrico viene poi menzionata tra le testimonianze gotiche di Teggiano in una recente pubblicazione sull'arte gotica in Campania che ne riassume le caratteristiche stilistiche oggi unanimemente condivise dalla critica¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Aceto, 2011 (b), p. 190, n. 26; per un approfondimento sulla pratica artistica dell'utilizzo di modelli tra il XII e il XV secolo, si segnala la proposta di Terrier Aliferis 2018, pp. 13-25.

¹⁵⁹ Vitolo, 2017, pp. 300-303.



Fig. 43 Teggiano (SA), cattedrale di Santa Maria Maggiore, monumento funebre di Enrico II Sanseverino, 1336, particolare della cassa con apostoli a bassorilievo.



Fig. 44 Teggiano (SA), cattedrale di Santa Maria Maggiore, monumento funebre di Enrico II Sanseverino, 1336, particolare della cassa



Fig. 45 Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, testa di san Giovanni Battista, Tino di Camaino, 1320-1350

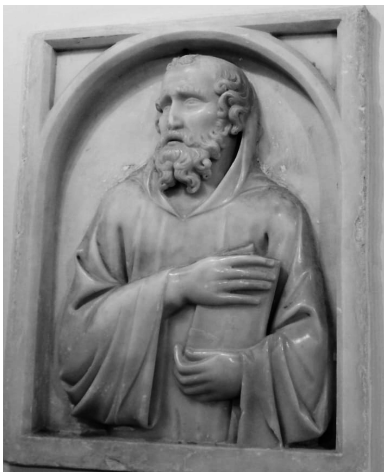


Fig. 46 Cava dei Tirreni, Abbazia della Santissima Trinità, san Benedetto, Tino di Camaino, 1329/1331

3.4 Il tema iconografico dell'*elevatio animae*: una variazione nella tradizione napoletana

La tomba di Teggiano, pur rispondendo agli 'standard' tipologico-costruttivi della scultura funeraria angioina affermatasi a Napoli grazie a Tino di Camaino, presenta dei caratteri di unicità all'interno del corpus di tombe reali e nobiliari Trecentesche.

Collocata oggi accanto alla Vergine, la statua che ritrae una figura maschile con un infante fra le braccia (72 x 28 cm) è stata variamente interpretata dalla critica (Fig. 47). Bertaux aveva avanzato che fosse rappresentato santo Enrico nell'atto di presentare "à l'Enfante Dieu un autre enfant, qui est l'âme du trépassé"; ipotesi accolta da Didier. Negri Arnoldi aveva invece pensato alla figura di san Giuseppe nell'atto di presentare l'ultimo figlio di Enrico, il quale sarebbe nato poco prima o poco dopo la sua morte. Questa soluzione va scartata in quanto il primogenito, Tommaso III Sanseverino, all'epoca della messa in opera del monumento era adulto e alla data di morte di Enrico doveva avere almeno sette anni¹⁶⁰. Mentre del secondogenito, Ruggero, si sa che alla data del 1337 era già conte di Mileto¹⁶¹, quindi alla morte del padre doveva essere sì bambino, ma non neonato. Maggiormente condivisa è l'interpretazione secondo cui sarebbe rappresentato Cristo con l'anima simbolica del defunto Enrico tra le braccia¹⁶².

La singolare tipologia del tema dell'*elevatio animae* scelta a Teggiano, se si accetta l'interpretazione dell'anima del conte tra le braccia di Cristo è un'immagine che sembra andare oltre l'implorazione cristiana della gloria eterna in Paradiso in quanto priva dell'elemento di mediazione tra la dimensione terrena e quella celeste, ovvero il santo o

¹⁶⁰ Natella, 1980, p. 54 si evince che Tommaso III nel 1308 era già nato.

¹⁶¹ Come risulta da una citazione con il titolo di conte in una annotazione dei registri angioini di cui fa menzione Negri Arnoldi, 1972, p. 30, n. 19.

¹⁶² Avanzata da Amodio, accettata poi da Abbate, Aceto e Baldelli.

l'angelo che "raccomandano" il defunto alla figura ultraterrena. Infatti, la rappresentazione dell'*elevatio animae*, sulla quale gli studiosi che hanno esaminato la tomba di Teggiano non si sono interrogati, è unica all'interno della produzione di Tino di Camaino, sia guardando i prodotti della stagione napoletana, sia la precedente produzione toscana. La soluzione convenzionalmente impiegata nei monumenti funerari dell'Italia meridionale per rappresentare il tramite che garantisce l'ascesa al paradiso del defunto, anche nelle tombe reali angioine, è, appunto, quella di un santo, o un angelo, che presenta alla Vergine con Bambino il defunto rappresentato vivo, con sembianze adulte, tradizionalmente inginocchiato o comunque in posa devozionale. Ne sono testimonianza, a Napoli, il monumento di Maria d'Ungheria in Santa Maria Donnaregina dove è un angelo a presentare la regina, il frammento con san Domenico e devoto (forse Filippo di Taranto o Giovanni di Durazzo) al Museo di San Martino, oppure, presso la Badia di Cava dei Tirreni, il sant'Alferio con Filippo De Haya¹⁶³. Altri due esempi sempre tineschi si conservano uno in Firenze, al Museo Nazionale del Bargello mentre un altro, finito a Francoforte, apparteneva al monumento funebre di Gastone della Torre¹⁶⁴.

Il tema dell'elevazione dell'anima che risponde a un'esigenza di evocare la gloria celeste alla quale sono promessi gli eletti¹⁶⁵ si presta a diverse variazioni¹⁶⁶, tutte dipendenti dall'idea cristiana della resurrezione, in quanto ogni monumento funebre a livello programmatico e funzionale riflette innanzitutto il trapasso tra questo mondo e l'aldilà¹⁶⁷. Il monumento funebre di Margherita di Brabante eseguito da Giovanni Pisano tra 1312 e il 1314 (Genova, Museo civico di Sant'Agostino), costituisce un precedente

¹⁶³ Per questi esempi e le rispettive bibliografie si veda Aceto 2011, pp. 197, 208-209, 203.

¹⁶⁴ Bardelloni, 2011, cit., pp. 140, 143 con bibliografie.

¹⁶⁵ Baschet, 1995.

¹⁶⁶ Schmidt, 1990, pp. 13-82: 25-26.

¹⁶⁷ Michalsky, 2000, p. 41.

fondamentale per questo tema iconografico¹⁶⁸. Il frammento del corpo della regina, moglie dell'imperatore Enrico VII, ha il busto inarcato all'indietro per essere accolto da due figure angeliche, ormai acefale. Evidentemente in Italia meridionale questo tema viene adottato privilegiando schemi meno poetici ed espressivi, ben lontani dall'esempio genovese.

La variante più frequente di questo tema in ambito funerario è rappresentata attraverso l'immagine di un infante in fasce allusivo all'anima del defunto trasportata da due angeli che è possibile osservare, a titolo esemplificativo, sulla lastra appartenente al sepolcro di Ludovico di Durazzo nella chiesa di Santa Chiara a Napoli, opera attribuita a Pacio Bertini¹⁶⁹ (Fig. 48), ed era stata adottata anche da Simone Martini ad Assisi e dallo scultore Nino Pisano in Santa Caterina a Pisa¹⁷⁰. La rappresentazione rievoca lo schema degli angeli che sorreggono un clipeo con il mezzobusto dell'Eterno, ampiamente utilizzato nel Medioevo, derivante dalla tradizione classica dei tondi con i ritratti dei defunti sorretti dai geni alati¹⁷¹. Marta Miriam Ramos Dias, che ha analizzato il tema iconografico dell'*Elevatio Animae* attraverso alcuni esempi dell'area iberica e francese, individua, infatti, in queste rappresentazioni provenienti dall'arte funeraria dell'antichità classica, l'origine dell'evoluzione di questa iconografia che nel Medioevo viene impiegata mediante lo stesso schema, anche per la rappresentazione del trasporto di Lazzaro nel seno di Abramo (Luca 16, 19-31)¹⁷².

¹⁶⁸ Seidel, 1987, pp. 63-200; Id., 1990, pp. 275-316; Di Fabio, 2000, 1, pp. 7-20; Di Fabio, 2001, pp. 1-15; Id., 2017, pp. 41-61.

¹⁶⁹ Vitolo, 2017, pp. 193-208. Suggestiva è la somiglianza del volto paffuto dell'animula di Pacio Bertini con quello di Tegghiano. Lo scultore fiorentino che insieme al fratello Giovanni realizzerà la tomba di Roberto d'Angiò tra il 1343 e il 1345, nell'anno esatto di esecuzione del sepolcro di Enrico Sanseverino è documentato a Napoli tra gli scultori al seguito di Tino di Camaino al cantiere della Certosa di San Martino.

¹⁷⁰ Baldelli, 2007, p. 205 figg. 222-224.

¹⁷¹ Per un sintetico ma esaustivo resoconto di questa tradizione: Schmidt, 1990, p. 29, nn. 103-106, fig. 18.

¹⁷² Dias, M. M. R., 2014.



Fig. 47 Teggiano (SA), cattedrale di Santa Maria Maggiore, monumento funebre di Enrico II Sanseverino, 1336, particolare del Cristo con l'anima del conte.



Fig. 48 Napoli, chiesa di Santa Chiara, Elevazione dell'anima di Ludovico di Durazzo (†1344), lastra tombale, Pacio Bertini.

3.5 La tomba come manifesto di devozione mariana

Il maggiore riferimento a cui sembra rivolgersi lo schema compositivo con la Vergine in relazione con il gruppo scultoreo della figura con infante tra le braccia è l'episodio della *Dormitio Virginis*, tramandato dai vangeli apocrifi e dalla Legenda Aurea di Jacopo da Varazze risalente al 1270 circa¹⁷³. L'evento del transito di Maria dalla realtà terrena a quella celeste è narrato nel capitolo 115 intitolato *De Assumptione Beatae Virginis Mariae*. Questo capitolo deriva, dichiaratamente, dall'accostamento di diverse fonti, ossia i sermoni di Germano di Costantinopoli, Giovanni Damasceno, Andrea di Creta, Cosma Vestitore e alcuni spunti desunti dalla *Storia Eutymiaca* e dalle *Revelationes* di Elisabetta di Schönau¹⁷⁴. Punti di contatto sono stati anche rintracciati con la Vita di Maria di Epifanio, con il *Transitus* dello Pseudo-Melitone¹⁷⁵ e con il *Corpus Dionysianum*, attribuito a san Dionigi l'Areopagita, l'unico non apocrifo¹⁷⁶. Con varietà e ricchezza di dettagli a seconda delle varie fonti di riferimento, il racconto principale della vicenda narra che quando Maria ricevette da un angelo l'annuncio della sua morte convocò gli apostoli a sé, i quali avrebbero dovuto provvedere alla sua sepoltura. Una volta giunti gli apostoli accompagnati dagli angeli, dopo il congedo con San Giovanni subentrò la morte, seguita dal prelevamento dell'anima da parte di Cristo e la deposizione del corpo nel sepolcro fino al terzo giorno, quando avvenne la resurrezione.

L'iconografia della *Dormitio Virginis* ha origini orientali¹⁷⁷. La devozione verso il transito di Maria era radicata in tutto il mondo bizantino dove già a partire dal V secolo

¹⁷³ Iacopo da Varazze, 1998.

¹⁷⁴ Fleith, 2001, pp. 43-44.

¹⁷⁵ Wenger, 1995, p. 180.

¹⁷⁶ L'influenza del racconto di Dionigi sulla produzione di immagini e sulla liturgia, in relazione al tema dell'Assunzione è stata recentemente indagata da Dell'Acqua, 2020 (b), pp. 239-282 a cui si rimanda anche per l'approfondita disamina storica sulla rappresentazione del tema.

¹⁷⁷ Sullo sviluppo e la prima diffusione dell'iconografia in Occidente: Schmitt 2006. Per la diffusione tra 800 e 1200 Mayr Harting, 2004.

è documentata una festività in memoria di Maria; ma fu negli anni successivi all'epoca giustiniana che la celebrazione del suo transito venne ufficialmente inserita nel calendario liturgico, con cadenza al 15 agosto¹⁷⁸. Testimoniavano un culto ben radicato i numerosi cicli pittorici sul tema, attestati in vari edifici del mondo orientale come la chiesa della *Koimesis* a Nicea, due conventi sul monte Athos, altri come quelli della Grande Lavra (962) ed Iviron sull'Athos¹⁷⁹. Risulta difficile trovare esempi di rappresentazioni iconografiche precedenti le lotte iconoclaste.

In Occidente la prima citazione della festività della Dormizione risale al pontificato di Sergio I (687-701) il quale emanò precise disposizioni sulla processione da tenere nella stessa data della festività bizantina, il 15 agosto¹⁸⁰. Per quanto riguarda la rappresentazione di questo tema iconografico, anche in Occidente gli esempi si attestano non prima dell'VIII-IX secolo, periodo caratterizzato da una fiorente sperimentazione intorno al tema dell'Assunzione, in linea con una sorta di riqualificazione dottrinale della figura di Maria che inizia ad entrare nella teologia occidentale delineandosi sempre più come figura autonoma, non esclusivamente legata all'incarnazione e alla nascita di Gesù¹⁸¹.

L'iconografia orientale prevede l'immagine di Maria distesa, deceduta o morente, appunto la *Koimesis*, tradotto poi dalla chiesa latina con la definizione di *Dormitio*, allusiva alla concezione che riteneva la Vergine giacente non priva di vita ma dormiente nei tre giorni precedenti la resurrezione. Alle spalle della Vergine e poco più in alto, la figura del Cristo che prende la sua anima per condurla a nuova nascita nella vita celeste.

¹⁷⁸ Dell'Acqua (b), 2020, pp. 239-82.

¹⁷⁹ Bellocchi 2012, pp. 65-76.

¹⁸⁰ Dell'Acqua, 2019, pp. 1125-1057.

¹⁸¹ Sullo sviluppo e la prima diffusione di questa iconografia in Occidente: Schmitt 2006.

Ad accompagnare la scena si trovano spesso gli apostoli e angeli, in linea con il testo. Tuttavia, soprattutto in Occidente tra l’VIII e il XII secolo, non veniva rappresentato esclusivamente questa immagine dell’Assunzione in cielo, come fosse standardizzata. Infatti, le rappresentazioni potevano avere varie articolazioni volte ad enfatizzare diversi aspetti della vicenda, la dormizione, o il trionfo sulla morte, il trapasso dell’anima dal corpo, l’assunzione dell’anima in paradiso, il ricongiungimento fisico e spirituale col Figlio, la glorificazione celeste¹⁸². Aspetti che potevano essere rappresentati singolarmente o abbinati tra loro a seconda delle scelte che venivano effettuate.

In Italia meridionale il tema risulta citato in vari contesti abbastanza vicini alla tomba di Teggiano per geografia e cronologia. Ne sono esempi il polittico realizzato da Roberto d’Oderisio per la cappella Coppola nel duomo di Scala¹⁸³, dove è ancora possibile osservare la stessa iconografia, scolpita a bassorilievo nella lunetta del sepolcro di Antonio Coppola (Fig. 49)¹⁸⁴, o come anche l’affresco nella cappella di Santa Lucia nella chiesa di San Giovanni presso Vico Equense (Fig. 50)¹⁸⁵. Nella sepoltura di Teggiano lo stesso tema sembra citato non in maniera letterale ma attraverso l’evidente parallelismo tra il *gisant* di Enrico e il corpo giacente dell’iconografia mariana, con il Cristo con l’*animula*; richiamo e immedesimazione nell’evento celeste talmente forte da risultare sfrontato. Questo tipo di messaggio diventa funzionale ad una strategia comunicativa con un alto livello celebrativo del personaggio e si rivela in linea con la realtà di riferimento dove il culto mariano era radicato. Infatti, nel contesto artistico-culturale angioino la presenza della Vergine è una costante non solo in ambito funerario.

¹⁸² Dell’Acqua, 2020 (a), pp. 240-242.

¹⁸³ Herklotz, 2001.

¹⁸⁴ Vitolo, 2003, 40, pp. 11-50; Aceto-Vitolo, 2017, pp. 93, 280, 303.

¹⁸⁵ Autiero, 2003, pp. 147-161. Sul tema mariano si rimanda alle recenti pubblicazioni di Dell’Acqua, 2019, pp. 1025-1057; 2020 (a).

Lo stesso vale per gran parte delle sepolture aristocratiche o di ecclesiastici, con programmi figurativi caratterizzati dalla Vergine, talvolta scolpita a bassorilievo sulla parte frontale della cassa, al centro tra santi¹⁸⁶. Ma non solo nella scultura funeraria; molti sono i portali delle chiese di epoca angioina decorati con rappresentazioni mariane¹⁸⁷.

Un richiamo al tema dell'Assunzione inerente alla chiesa di Santa Maria Maggiore di Teggiano è documentato nell'Apprezzo del feudo di Diano del 1636. Infatti, nella descrizione della chiesa viene citato sull'altare maggiore quello che probabilmente era un affresco: "in due nicchi indorati si vede in pittura il Transito di Nostra Signora"¹⁸⁸. Anche se dalla notizia non è possibile risalire a un'ipotetica età medievale del dipinto, essa ci permette di dimostrare che il tema mariano individuato alla base del programma iconografico della tomba di Enrico, forse non nasceva come iniziativa individuale, isolata della famiglia ma si legava, magari, a un generale programma decorativo mariano che investiva l'intera chiesa. Inoltre, una particolare devozione verso il culto della Vergine Maria da parte dei Sanseverino di Marsico si potrebbe osservare anche al di fuori dall'ambito della committenza artistica. Infatti, risalente a pochi anni precedenti la realizzazione del monumento sepolcrale di Enrico, nel 1332 è attestato a Teggiano l'ottenimento della *Fiera de Assumptionis Beata Maria* da parte dei Sanseverino¹⁸⁹. Difficile stabilire se tale iniziativa potesse provenire dalla volontà della vedova di Enrico Sanseverino, Ilaria di Lauria, o dal figlio erede primogenito Tommaso III. Tuttavia, essendo la nobildonna documentata come amministratrice unica di alcune terre a partire

¹⁸⁶ Nei monumenti di questa tipologia, ovvero tombe a cassa scolpita, la rappresentazione della Vergine col bambino affiancata da santi viene a volte alternata a quella del Cristo con braccia incrociate. Per un elenco delle tombe nobiliari a Napoli: Pace, 2007.

¹⁸⁷ Segnalo il recente contributo relativo a questo argomento Mignozzi, 2017.

¹⁸⁸ ASN, *Processi antichi*, Apprezzo del feudo di Diano, 1636.

¹⁸⁹ Notizia contenuta nei Registri angioini Reg. 1332-1333, f 55 t, Ebner, 2012, pp. 639-640.

dal 1325¹⁹⁰, questo incarico avrebbe potuto conferirle un'autonomia tale da consentire l'istituzione di una fiera e dunque la promozione e lo sviluppo economico di un centro, soprattutto considerando che in quegli anni Tommaso III Sanseverino era militarmente impegnato fuori dai confini del Regno, dunque lontano dai propri feudi¹⁹¹.

La valutazione di una scelta iconografica e compositiva particolarmente imponente implica una riflessione intorno al livello di committenza che conduce a sfiorare, inevitabilmente, le questioni tanto dibattute nella storiografia artistica del Novecento, e ancora attuali, intorno al concetto di centro e periferia¹⁹². Nel caso specifico si intende affrontare questo aspetto indagando non tanto le valenze di dipendenza o non dipendenza dalla corte in termini stilistici, bensì cercare di comprendere in che modo la committenza si sia confrontata con eventuali modelli e quale sia stato l'impatto di un tale dato intervento nella realtà di riferimento¹⁹³. Se nel Trecento, almeno nei confronti dell'Italia meridionale, Napoli costituiva il famoso "centro" innovativo, luogo di creazione di mode e modelli ad opera dei regnanti di casa d'Angiò, si potrebbe allora affermare che questa fosse la periferia di Firenze e di Siena, o più in generale della Toscana, a sua volta "centro" da dove erano partiti i pittori e gli scultori chiamati ad esportare le novità nel meridione¹⁹⁴. Tuttavia, mettendo da parte le rigide definizioni di periferia e centro e osservando invece la questione nei termini di circolazione e diffusione

¹⁹⁰ Siribelli, 1971, p. 4.

¹⁹¹ Nel 1324 Tommaso III Sanseverino era impegnato nella guerra antiaragonese in Sicilia, tra il 1225 e il 1326 era a Firenze, l'anno successivo in Abruzzo e nelle Marche, nuovamente in Firenze nel 1333 e poi impegnato nelle guerre in Toscana fino al 1337, cfr. Natella, 1980, pp. 53, 56.

¹⁹² Con riferimento agli studi di Kenneth Clark, 1962, Castelnuovo-Ginzburg, 1979, pp. 285-235, recentemente pubblicato in forma aggiornata: Castelnuovo-Ginzburg 2019; Da Costa Kaufmann, 2004; Bock, 2008 (a); Bacci, 2017, pp. 75-85.

¹⁹³ Nei confronti delle teorie storico-artistiche sulla questione centro e periferia, Nicolas Bock nel 2008 osservava quale limite, quello di focalizzarsi strettamente sulle questioni legate alla produzione e alla esportazione artistica: Bock, 2008 (b).

¹⁹⁴ Qualcosa di analogo era stato affermato da Lanzi, 1972, p. 9 e già messo in discussione nel saggio di Castelnuovo-G. Ginzburg, 1979, p. 9.

di modelli e scambi artistici, il fenomeno non appare affatto unidirezionale. Infatti, l'importazione di artisti presuppone a sua volta l'esportazione verso altre località, nel nostro caso i territori del regno che si confrontarono con i nuovi standard culturali modificando la produzione artistica. Aggiornando il dibattito su questi temi, Nicholas Bock ha applicato alla Napoli angioino-aragonese i criteri della "World System Theory" di Immanuel Wallerstein, punto di riferimento dei modelli sociologici di Saskia Sassen e Ulf Hannerz, dei quali lo studioso condivide la definizione culturale di città del mondo per definire come unilaterale il fenomeno di importazione artistica¹⁹⁵.

La presenza di un monumento funerario che risulta tanto complesso e originale se rapportato agli esempi prodotti nella capitale, Napoli, ritenuta in epoca angioina luogo di innovazione artistica e creazione di mode e modelli, tende a far considerare piuttosto che proprio la distanza dal centro abbia potuto in un certo qual modo favorire una notevole libertà d'azione da parte del *concepteur*¹⁹⁶. Come se la produzione di un monumento nobiliare che risulta però gerarchicamente allineato a quelli reali per dimensioni e qualità, potesse essere stata praticata proprio in virtù della distanza geografica dal modello reale. Di sicuro la tomba di Enrico dimostra come in un piccolo centro quale era Teggiano si riuscissero ad accogliere idee e modelli con la capacità di rielaborarli in maniera creativa, presentando nuovi valori, singolari per la complessità delle problematiche iconografiche e compositive, oltre che monumentali¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Bock, 2008 (b).

¹⁹⁶ Sul concetto di *concepteur*, si veda Brenk, 1997, p. 203.

¹⁹⁷ Nell'ambito del dibattito sulla questione centro e periferia, in riferimento alla scultura funeraria nella Napoli del XV e XVI secolo Tanja Michalsky propone un approccio che tenga conto, appunto, delle dinamiche inerenti alle assimilazioni di novità, le reinterpretazioni di formule precedenti e il mantenimento di tradizioni locali, tutti fenomeni coesistenti che dimostrano capacità di scelta e distinzione nei confronti dell'arte da parte della società del tempo, Michalsky, 2008.



Fig. 49 Scala (SA), duomo di San Lorenzo, *Dormitio Virginis*, Assunzione e Incoronazione della Vergine, Monumento funebre di Antonio Coppola (†1372)



Fig. 50 Massaquano di Vico Equense, chiesa di San Giovanni, Cappella di Santa Lucia, *Dormitio Virginis* e Assunzione, 1385.

3.6 Ipotesi di ricostruzione del monumento sepolcrale

Sulla base di considerazioni di carattere iconografico inerenti ai gruppi scultorei della Vergine e la figura maschile con infante tra le braccia, di alcune evidenze tecnico-strutturali del monumento e dell'analogia compositiva con altre sepolture appartenenti al medesimo contesto artistico-culturale, è possibile formulare un'ipotesi di ricostruzione del monumento sepolcrale di Enrico Sanseverino.

Nella parte intermedia del monumento il *gisant* di Enrico e la scultura del Cristo con l'animula che insieme richiamano l'iconografia della *Dormitio Virginis*, spesso visualizzata proprio attraverso la Vergine giacente e la figura del Cristo che conduce la sua anima verso la vita celeste¹⁹⁸, spingono a ritenere che al di sopra del sarcofago fosse

¹⁹⁸ Rimando al paragrafo 3.5.

inizialmente collocato questo gruppo scultoreo. La leggenda apocrifa narra che nei tre giorni precedenti la resurrezione, il corpo giacente della Vergine venisse vegliato dagli apostoli giunti sul monte Sion a Gerusalemme mediante il tramite di due angeli. La scelta della rappresentazione degli apostoli fino ad ora era stata interpretata, giustamente, come ripetizione dello schema già applicato da Tino di Camaino al monumento dell'Imperatore Arrigo VII nel duomo di Pisa¹⁹⁹, tuttavia nella tomba di Enrico si potrebbe ascrivere alla sopracitata iconografia sia la presenza dei dodici apostoli scolpiti sulla cassa, sia la scultura ritraente l'angelo, che probabilmente era abbinata ad una seconda identica andata perduta.

La scultura dell'angelo con mani incrociate al petto, oggi collocato ai piedi del *gisant* doveva, probabilmente, essere associato ad un secondo angelo non solo per la coerenza alla leggenda ma anche perché nei monumenti funebri di epoca angioina gli angeli compaiono sempre in coppia, solitamente ad "aprire" la camera funebre, quindi sullo stesso registro intermedio del monumento. Inoltre, ad un esame ravvicinato delle sculture si nota la differenza tipologica tra i gruppi scultorei oggi collocati in alto, ovvero quello con la Vergine Regina e i due laterali dei familiari scolpiti ad altorilievo, e le sculture dell'angelo e del Cristo con l'animula che invece risultano quasi a tutto tondo, di dimensioni maggiori ed entrambe tagliate nella parte inferiore. Le due sculture, tipologicamente affini sia nella resa tecnica che nella successiva mutilazione, erano forse frutto di una scelta compositiva che le voleva in origine legate.

Considerata l'esistenza di una tradizione consolidata nel modo di collocare la Vergine Regina sempre in alto nelle sepolture, è verosimile che nella struttura

¹⁹⁹ Tino di Camaino doveva aver realizzato un altro monumento funebre caratterizzato dalla teoria di apostoli sulla cassa, di cui ci resta un frammento ad Amalfi ascrivibile sempre alla fase tarda: Braca, 2003 (b).

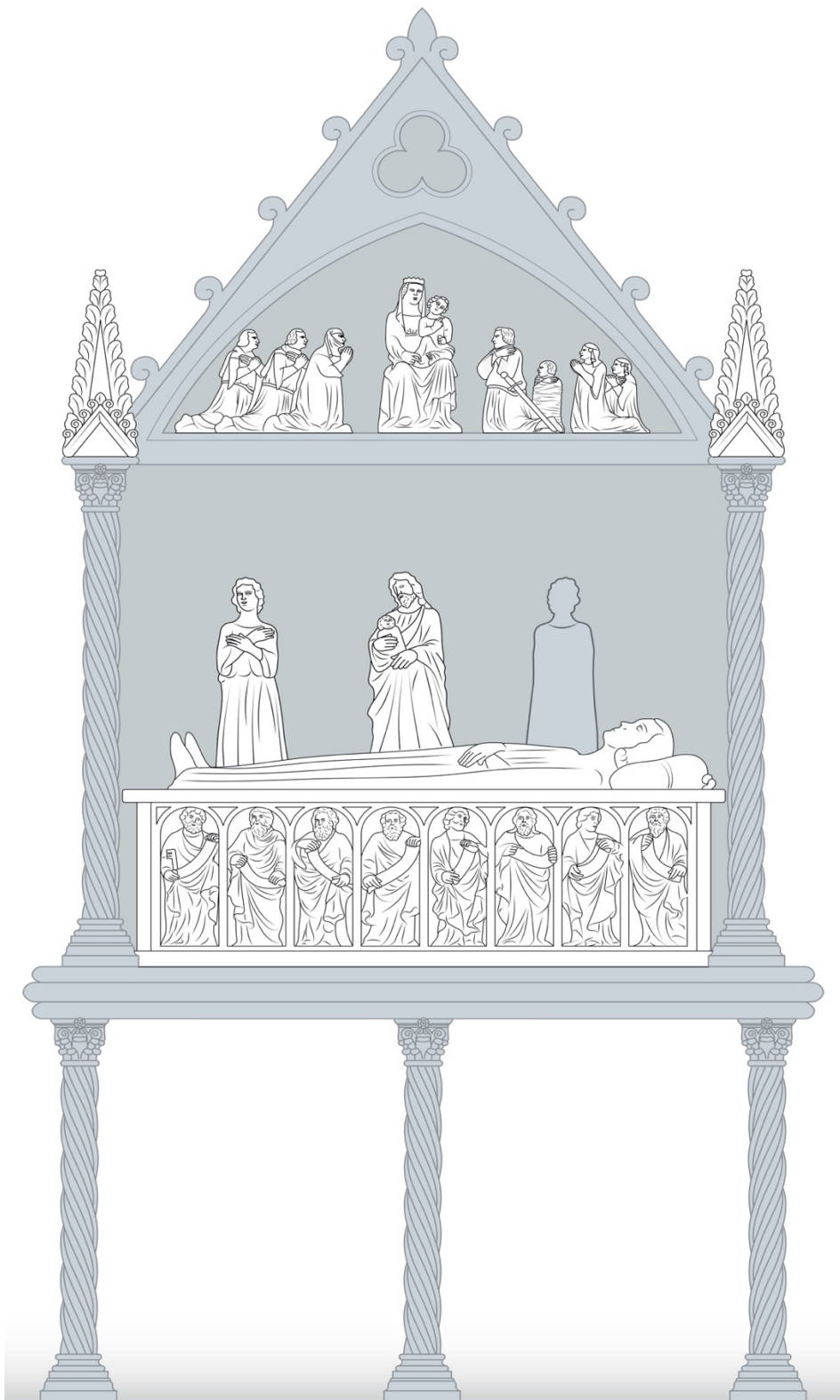
monumentale originaria occupasse il vertice del monumento, al di sopra della figura centrale con infante tra le braccia. Infatti, molti sono i monumenti funerari della dinastia angioina coronati da questa figura, si vedano ad esempio a Napoli le sepolture rientranti nell'orbita delle opere di Tino di Camaino, il monumento funerario di Caterina d'Austria in San Lorenzo Maggiore, dove la Vergine è rappresentata al vertice dell'edicola ma soprattutto le sepolture di Maria d'Ungheria in Santa Maria Donnaregina vecchia e quelle di Carlo di Calabria e Maria di Valois in Santa Chiara che recano la rappresentazione scolpita a tutto tondo nella camera funebre²⁰⁰. La sepoltura si ipotizza dunque essere coronata dalle sculture dei familiari di Enrico Sanseverino in preghiera (la famiglia di origine e la discendenza diretta) ai lati della Vergine con Bambino. Nei confronti di quest'ultima i due gruppi risultano coerenti da un punto di vista dimensionale e anche nell'atteggiamento espressivo, infatti la prospettiva dei loro volti sollevati pone gli sguardi rivolti esattamente all'altezza del volto della Vergine.

Sull'assetto originario del monumento si erano interrogati Maria Amodio, Francesca Baldelli e Francesco Aceto sottolineando la probabilità che la tomba in stucco di Bartolomeo Francone realizzata nella chiesa di San Pietro di Teggiano (oggi museo Diocesano) nei primi anni del XV secolo, potesse essere una sorta di imitazione del monumento funebre di Enrico Sanseverino²⁰¹. Tuttavia, malgrado siano evidenti alcune similitudini²⁰² come la rappresentazione dei congiunti e della Vergine Regina, questi non

²⁰⁰ Questo schema viene adoperato dal maestro senese già precedentemente l'arrivo nella capitale angioina, nel sepolcro del cardinale Riccardo Petroni nel duomo di Siena. Anche la tomba di Giovanni di Capua, oggi smembrata, rientrava in origine tra i monumenti funerari aventi la Vergine collocata nella parte più alta del monumento.

²⁰¹ Amodio 2001, p. 24; Aceto, 2005, p. 602; Baldelli 2007, p. 339; Aceto, 2011, p. 190. In particolare, Aceto 2011, p. 190, n. 26 notava un ulteriore segnale del legame tra i due monumenti osservando che tra le arcatelle del sarcofago Francone sono stati riproposti i calchi in stucco delle teste degli apostoli di Tino di Camaino.

bastano a far ipotizzare la presenza di altre sculture andate perdute nella tomba di Enrico, come virtù cariatidi a sostegno del sarcofago o un ipotetico Cristo benedicente. Pertanto, nelle pagine seguenti, ne propongo una diversa ricostruzione accompagnata da una restituzione grafica elaborata da Matilde Grimaldi (Tav. 2).



Tav. 2 Ipotesi di ricostruzione del monumento funebre di Enrico II Sanseverino; grafico: Matilde Grimaldi.

3.7 La rappresentazione dei familiari come dolenti nella tradizione e nella tomba di Enrico

Le sette sculture di astanti posizionate nella parte alta del monumento, laterali al gruppo sacro centrale, ricordano le figure del lamento, i *pleurants* dell'arte sepolcrale francese allusivi al corteo funebre, nei confronti dei quali Panofsky aveva individuato un antico modello nel cosiddetto sarcofago con donne in lutto di Sidone²⁰³. Uno dei più antichi e noti esempi è la tomba di Luigi di Francia († 1260) in Saint Denis²⁰⁴. A Napoli le prime figure dei dolenti nell'arte sepolcrale sembrano quelle scolpite da Tino di Camaino nelle tombe di Carlo di Calabria e Maria di Valois in Santa Chiara (Figg. 51-52)²⁰⁵. In entrambi i casi, così come doveva valere anche per un terzo monumento funebre di Tino, di cui oggi resta solo un frammento a Torino²⁰⁶, i *pleurants* sono parte di una rappresentazione della celebrazione delle esequie, composta da un officiante e una schiera di figure, laici e religiosi, in preghiera o dolenti, ai quali non si aggiungono i familiari dei sovrani. Escludendo il monumento del duca di Calabria in quanto privo della rappresentazione dei familiari, in quello di Maria di Valois questi sono rappresentati, ma al di fuori del contesto della celebrazione funebre, inseriti sulla cassa, inquadrati entro archetti, come nella tomba di Maria d'Ungheria, ovvero nello spazio in cui a Teggiano ricorre la teoria di apostoli. Quindi sembrerebbe, con il monumento sepolcrale di Enrico, che alle due tipologie tinesche di tomba con *pleurants* (che pone l'accento sulla sacralità del passaggio dalla vita terrena a quella celeste) e tomba con familiari (in cui c'è un accento politico più spiccato, con l'esaltazione del lignaggio), si aggiunga un terzo tipo

²⁰³ Panofsky, 2011, p. 97, fig. 44.

²⁰⁴ Panofsky, 2011, pp. 97-98, fig. 171. Quarré, 1971; Erlande-Brandenburg, 1975; Schmidt, 1990, p. 27; Frequin, 2013, pp.55-67.

²⁰⁵ Per le bibliografie complete si rimanda a Aceto 2011, pp. 205, 210.

²⁰⁶ Bartalini, 1988, pp. 71-80; Aceto, 2001, p. 292; Baldelli, 2007, pp. 306-416; Aceto, 2011 (b), p. 205.

di soluzione iconografica in grado di inglobare entrambe le precedenti: la tomba che celebra la nobile stirpe, rappresentata sotto forma di *pleurants* devoti.

L'unico studioso che ha offerto un tentativo di interpretazione di questi personaggi è stato Negri Arnoldi, il quale aveva proposto diverse ipotesi per lo più avanzate ignorando la genealogia dei Sanseverino²⁰⁷. Le tre ipotesi erano: a destra Enrico con i figli, due femmine e un maschio appena nato, perciò rappresentato in fasce, oppure Enrico con una non meglio identificata "propria famiglia", mentre a sinistra la moglie di Enrico, Ilaria di Lauria, con i fratelli del defunto, oppure la madre di Enrico già vedova, con gli altri suoi due figli. Lo studioso pensava infine ad una rappresentazione allusiva a due fasi familiari, quella precedente la morte del conte, a destra, e quella successiva alla sua scomparsa, relativa alla traslazione, con la sola vedova e i fratelli a sinistra.

Che a destra siano rappresentati il conte con un presunto figlio maschio neonato e due femmine è impossibile perché non si conoscono figlie femmine di Enrico; gli unici figli documentati sono Tommaso, che divenne III conte di Marsico, e Ruggero, iniziatore del ramo dei conti di Mileto, i quali all'epoca della morte di Enrico erano ragazzini. Anche l'ipotesi che le tre sculture a sinistra siano la madre di Enrico con gli altri figli va scartata visto che dal primo matrimonio di Tommaso II, oltre ad Enrico, nacquero solo due femmine: Teodora e Margherita²⁰⁸.

Possibile invece l'identificazione del gruppo di sinistra con la moglie di Enrico e i due figli. La prima scultura di questo gruppo ritrae infatti una figura femminile in preghiera rivolta verso la Vergine, in questo caso sarebbe la moglie di Enrico, Ilaria di

²⁰⁷ Negri Arnoldi, 1990, pp. 432-433.

²⁰⁸ Natella, 1980, p. 49.

Loira (o Lauria), figlia del grande ammiraglio Ruggero²⁰⁹ la quale, dopo la morte del marito e fino al 1336, anno della sua scomparsa, avrebbe amministrato alcune terre da sola²¹⁰.

Il nome della moglie di Enrico, già dalle trattazioni storiche e cronachistiche settecentesche è variamente riportato come Ilaria o Maria²¹¹. Nel 1720 Giuseppe Volpi lasciava intendere che la diffusione del nome Ilaria, era dovuta ad un errore di trascrizione di un'epigrafe celebrativa posta nella sacrestia del convento di Cuccaro, che ricordava la fondatrice Maria, lì sepolta²¹², ma che essendosi erosa portò in inganno colui che si occupò della trascrizione della memoria in una nuova lapide, ovvero il "P. Maestro De Rossi"²¹³. Lo studioso, che avvalorava la sua tesi menzionando un documento dei registri angioini riportato dal De Lellis, in cui Ilaria figurava come sorella dell'ammiraglio Ruggiero e Maria come moglie di Enrico Sanseverino²¹⁴, trascriveva così l'iscrizione:

Immortalitati Nobilissima Heroinae Mariae Hilariae de Loria Rogerii de
Loria Aragoniae, & Siciliae Architalassi filiae praeclarissimae, D. Henrici
Sanseverini Magni Neapolis Comitum Stabuli uxoris dignissimae, Saponariae
Comitissae, Marsicorum Dominae, & Cuccari, animi integritate admirabilis,

²⁰⁹ Ivi p. 52 è indicata la cifra della dote matrimoniale senza rimando ad una fonte.

²¹⁰ La data di morte della donna coinciderebbe quindi con la messa in opera del monumento, ma l'autore non riporta fonti da cui trae la notizia: Natella 1980, p. 54. Prova di un ruolo amministrativo autonomo della contessa è l'acquisto del feudo del Borrello: Marzano, 1929, p. 164. Su questa notizia Negri Arnoldi, 1990, p. 432 fondava l'ipotesi circa la committenza della moglie. Alla donna alcuni storici e genealogisti antichi riferiscono la fondazione di "conventi francescani" dei quali è chiaramente documentato solo quello di Cuccaro, cfr. Gatta, 1743, pp. 60-61 parla della fondazione di sette monasteri francescani ad opera di Enrico Sanseverino, senza menzionare la moglie.

²¹¹ A indicare Maria di Lauria invece che Ilaria era Campanile, 1610, p. 42; mentre Imhoff, 1710, p. 292, riportava già il nome di Ilaria.

²¹² La memoria è ricordata anche da Gatta, 1743.

²¹³ Volpi, 1752, pp. 56-57.

²¹⁴ De Lellis, 1671, p. 151.

morum ingenuitate conspicuae, modestia fatis sunquam commendabilis, corporis, animique dotibus uberrime affluentis, septem Franciscanorum Familiae Ecclesiarum augustissimis sumtibus liberalissimae constructricis. P. M. F. de Rossis de Petrapagana Provincialis, de his ulla ne conticescoret aetas, animatis ad laudem marmoribus, monumentum hoc vetustate consumatum, aere perennius, ossibus suis dicavit anno domini CCICCIL²¹⁵.

Ma nel documento trecentesco relativo al già citato acquisto del feudo, questa viene chiamata Ilaria, coerentemente all'iscrizione della lastra²¹⁶.

Dietro la donna, i due personaggi maschili, inginocchiati con le mani incrociate al petto in segno di pietà, scolpiti entrambi con la tipica pettinatura maschile trecentesca che ricorre in tutti i “ritratti” dell'epoca. Indossano lunghe tuniche con cintura in vita e maniche svasate dai bordi ricamati, dalle quali fuoriescono avambracci coperti da manicotti aderenti con polsino in pizzo. Sopra l'abito entrambi recano una corta mantellina. Nonostante lo stato di conservazione del monumento²¹⁷, queste sculture forniscono un loro contributo alla conoscenza della moda del tempo. Un simile abito si ritrova in un episodio del ciclo con le storie di Sant'Elisabetta a Napoli, affrescato nella parte bassa della parete meridionale della chiesa di Santa Maria Donnaregina Vecchia²¹⁸,

²¹⁵ All'eroina immortale Maria Ilaria, celebre figlia di Ruggiero di Lauria, arcitalasso d'Aragona e Sicilia, di Enrico Sanseverino gran conte di Napoli una devotissima moglie, contessa di Saponara, signora di Marsico e Cuccaro, dall'animo ammirevole per onestà, nota per la nobiltà delle abitudini, lodevole per modestia, pienamente ricca di doti del corpo e dell'animo, di ammirabile integrità d'animo, sette nobili Famiglie della chiesa Franciscana costruite a proprie spese, opere illustrissime, M F De Rossi della Provincia di Pescopagano, il tempo non nasconde nulla riguardo ciò, decorati i marmi con un elogio, questo monumento più duraturo del bronzo, consumato dal tempo, ristabili con i suoi resti l'anno del Signore 1550.

²¹⁶ Marzano, 1929, p. 164.

²¹⁷ Il monumento non è mai stato sottoposto a restauri o puliture dopo i lavori Ottocenteschi.

²¹⁸ De Castris, 1986, p. 54, fig. 48 e Paone, 2004, pp. 67-118 sono giunti a diverse datazioni, il primo li poneva oltre il primo quindicennio del Trecento, mentre il più recente contributo ha chiarito per una

precedente di circa un quindicennio la tomba di Enrico. L'episodio è quello del matrimonio tra Elisabetta e Ludovico, langravio di Turingia. Quest'ultimo indossa un abito molto simile a quelli delle sculture di Teggiano, con ampia manica svasata dal bordo ricamato da cui fuoriesce una seconda manica aderente, cintura e una sorta di mantellina non molto visibile a causa dell'inquadratura in parte tagliato del personaggio, nel registro figurativo. Un simile abbigliamento è anche raffigurato nella Bibbia angioina firmata da Cristoforo Orimina (Lovanio, Università Cattolica, Maurits Sabbebibliotheek, ms. 1, f. 308r)²¹⁹.

Il gruppo di sculture imploranti a destra, consistenti in un cavaliere inginocchiato accanto a Cristo con l'anima di Enrico, un infante in fasce e due figure femminili, potrebbe essere interpretato come la famiglia di origine di Enrico II: Tommaso II Sanseverino, Enrico che in quanto defunto viene ritratto con sembianze spirituali, allusive alla sua anima, e le sorelle Teodora e Margherita. Ovvero la famiglia "di sangue", frutto del primo matrimonio di Tommaso II con Margherita di Valdemonte di Ariano; come fosse una celebrazione del ramo capostipite dei conti di Marsico, ereditato proprio da Enrico in quanto figlio primogenito, mentre ai figli nati dal secondo matrimonio di Tommaso II andarono in eredità i cosiddetti "feudi nuovi"²²⁰.

Delle due statue femminili all'estrema destra, quella che reca un fiore alla tempia²²¹ che dà l'idea di sorreggere il velo, con il naso all'insù e le guance marcate ricorda stilisticamente il volto del *gisant* di Maria d'Angiò, unico elemento superstite

datazione degli affreschi anticipata di circa un quindicennio rispetto alla tomba di Teggiano; Paone, 2017, pp. 123-136.

²¹⁹ Perriccioli Saggese, 2010, pp. 113-125; Ead 2014, pp. 193-199; Aceto-Vitolo 2017, fig. 15.

²²⁰ Natella, 1980, p. 51, n. 12.

²²¹ Questo dettaglio è un altro dato sulla moda del tempo fornitoci dalla tomba di Enrico Sanseverino. L'inserimento di fiori nei capelli si trova anche nelle dame di corte miniate da Cristoforo Orimina nella genealogia degli Angiò di Napoli della Bibbia di Niccolò d'Alife (Lovanio, Universiteits-bibliotheek, Maurits Sabbebibliotheek, ms. 1), De Castris, 1986, cit., p. 18, fig. 2.

della tomba della figlia di Carlo di Calabria in Santa Chiara scolpita entro il 1332, come attestato da un pagamento a Tino di Camaino²²². Il cavaliere inginocchiato potrebbe rappresentare anche un ritratto da vivo del conte, tuttavia in tal caso si avrebbero nello stesso monumento ben quattro rappresentazioni di Enrico Sanseverino: il *gisant* che allude alla morte terrena e alla sua dignità sociale (il mantello), il cavaliere che allude alla sua carica militare di gran connestabile e ben due rappresentazioni della sua anima, una in implorazione, l'altra già in gloria tra le braccia di Dio. Tale soluzione è difficile da immaginare non essendoci precedenti di una così spiccata autocelebrazione neppure nelle sepolture dei reali angioini almeno fino all'epoca successiva, a partire dal monumento funebre di Roberto d'Angiò.

L'iconografia del monumento indurrebbe a pensare che la commissione fosse da attribuire alla vedova del conte, che dalla morte del marito e fino al 1336 avrebbe amministrato alcune terre da sola²²³. La coincidenza dell'anno della scomparsa della vedova con quello della costruzione della tomba di Enrico è un dato che non credo pregiudichi questa ipotesi, soprattutto in assenza di prove certe sull'anno della morte della donna. Anche l'ipotesi della committenza da parte del figlio Tommaso III è stata avanzata; tuttavia, egli tra il 1334 e il 1337 era impegnato nelle guerre in Toscana.

La rappresentazione dei familiari del defunto come dolenti richiama una riflessione sul tema della morte e della connessa celebrazione nella sua valenza sociale e civile. La rappresentazione delle esequie, soprattutto nei monumenti funerari del centro Italia e del nord Europa è molto spesso inglobata nel programma figurativo dei

²²² Michalsky, 2000, fig. 28; Aceto, 2011, cit., p. 203.

²²³ La data di morte della donna coinciderebbe quindi con la messa in opera del monumento, ma l'autore non riporta fonti da cui trae la notizia cfr. Natella, 1980, p. 54; prova di un ruolo amministrativo autonomo della contessa è l'acquisto del feudo del Borrello, in Marzano, *Scritti*, cit., su questa notizia Negri Arnoldi fondava l'ipotesi circa la committenza della moglie.

monumenti funebri, acquisendo una posizione preminente in termini di messaggio comunicativo. Questi monumenti, che Panofsky definiva monumento funebre “liturgico” o *tombeaux de grande cérémonie*, si svilupparono in Francia a partire dalla fine del XII secolo e prefigurano una concezione della tomba come luogo di culto e *memento mori*²²⁴.

Il motivo della scelta della rappresentazione di questo rito liturgico è indice dell’importanza assunta dall’evento della commemorazione dei defunti nella società del tempo. Il funerale medievale, momento centrale del lutto e del culto della morte, che quando veniva ricordato come anniversario generava anche il momento del ricordo, l’opportunità di invocare i morti nella memoria riconoscendo al contempo il loro allontanamento dalla società, ha generato nel Medioevo una notevole ricchezza di immagini e liturgie esattamente codificate e solenni, in un certo senso pubbliche e sicuramente molto sfarzose, che spesso è possibile visualizzare nella produzione miniaturistica, come nel caso del ms. lat. 5185 (Bibliothèque Nationale de France, Paris) in cui sono illustrati i funerali dei vescovi di Notre Dame²²⁵.

Conclusioni

La redazione del presente capitolo è stata occasione di indagare il monumento funebre di Enrico II Sanseverino enfatizzandone la complessità compositiva e iconografica. Esso ha permesso la definizione di una ipotesi di riconfigurazione e ricostruzione del monumento e il chiarimento di quello che doveva essere lo spazio fisico originario nella chiesa medievale. Si è cercato allo stesso tempo di risolvere alcune

²²⁴ Panofsky, 2014, p. 94-95; Herklotz, 2001.

²²⁵ Stanford, 2007, pp. 658-660.

inesattezze e confusioni relativamente al contesto della committenza riconoscendo le precise personalità della famiglia coinvolte nel programma figurativo. Lo studio ha fornito inoltre lo spunto per riflettere su questioni diverse come il rapporto tra centro e periferia, sempre attuale e vivo nella storia dell'arte.



Fig. 51 Napoli, chiesa di Santa Chiara, tomba di Maria di Valois, Tino di Camaino, 1336.



Fig. 52 Napoli, chiesa di Santa Chiara, tomba di Carlo duca di Calabria, Tino di Camaino, 1332-1333.

Capitolo Quarto

Il monumento funebre Sanseverino nella chiesa di Sant'Antonio a Mercato San Severino

4.1 Il monumento oggi

La tomba di Tommaso III Sanseverino nella chiesa del convento francescano di Sant'Antonio a Mercato San Severino (SA) si presenta oggi addossata alla parete sud del presbiterio, in una configurazione fortemente alterata e probabilmente mutila di alcuni elementi scultorei.

La fondazione della chiesa di Sant'Antonio in Mercato San Severino è documentata nella bolla emanata da Innocenzo VI nel 1358. Il pontefice dichiara di esaudire le richieste avanzate nel 1344 dal vescovo di Larino, poi rinnovate nel 1356 da parte anche del vescovo di Alife, e di soddisfare, altresì, i voti del popolo e della nobiltà del territorio. In origine la chiesa era dedicata alla Santissima Annunziata e l'intitolazione del convento era a S. Francesco²²⁶, infatti in una bolla del 1372 con cui Gregorio XI concedeva l'indulgenza di un anno a quanti facevano visita alla chiesa, questa viene appunto definita della beata Maria Annunziata²²⁷. L'intitolazione al santo francescano avvenne solo nel 1760, dopo la ricostruzione del complesso effettuata in seguito all'alluvione del 1745²²⁸.

²²⁶ “in quanto al nome della chiesa, non è cosa nova, ma molto usata et praticata, fundarsi un convento con un titolo et poi in successo di tempo mutarsi et chiamarsi d'un altro; et cosi potrebbe essere c'al tempo della concessione dell'indulgenza questo convento, esistente nel burgo o Mercato S. Severino, si chiamasse l'Annunziata et al presente si chiami S. Francesco” così scriveva P. N. Gasparino da Spinazzola, p. 253 nella sua Cronaca della Provincia di Principato Citra, APF, MS del XVII secolo.

²²⁷ Crisci, 2001, vol. III, p. 269.

²²⁸ Sul convento Cuomo, Caputo, 1976, pp. 26-29; Raspi Serra, 1981, pp. 629-631. Parzialmente trascritta in Pergamo, 1958, p. 111, la bolla di fondazione è numerata 751 nel *corpus* di Eubel 1902, p. 315.

Malgrado l'assetto compositivo attuale sia evidentemente alterato, il monumento restituisce l'entità di una sepoltura imponente per dimensione e programma iconografico²²⁹ (Fig. 53). Quattro virtù cardinali: Fede, Speranza, Temperanza, Fortezza sostengono la cassa funebre scolpita a bassorilievo con le figure della Vergine con Bambino affiancata da sante e santi: a sinistra Paolo, Giovanni Evangelista e Agnese con una devota inginocchiata, a destra Pietro, Giovanni Battista e Caterina, mentre sui lati brevi sono scolpiti S. Francesco e S. Benedetto. Ciascun santo è perfettamente riconoscibile dal suo attributo iconografico e inquadrato da archetti a sesto ribassato i cui pennacchi recano gli scudi araldici dei Sanseverino di Marsico.

La parte superiore del sarcofago contiene l'iscrizione dedicatoria in rilievo (Fig. 54) ben leggibile, che celebra la memoria civile e politica del personaggio e menziona la data di morte di Tommaso, 1358:

HIC IACET CORPUS MAGNI (fi) CI VIRI D (omi) NI THOMASII DE
SANTO SEVERINO COMITIS MARSICI BARONiarUM SANTI
SEVERINI CILENTI LAURIE ET CASTRI SANTI GEORGII D (omi) NI
ET MAGNI REGNI SICILIE COMESTABULI QUI OBIIT ANNO D (omi)
NI MCCCLVIII XXVII APRELIS XII INDICIONIS CUIUS ANIMA
REQUIESCAT IN PACE AMEN AMEN²³⁰.

A sovrastare la copertura della cassa vi è il *gisant* rappresentato nella consueta

²²⁹ Oggi ha un'altezza di 5 m circa.

²³⁰ Qui giace il corpo del magnifico signore Tommaso Sanseverino conte di Marsico, barone di San Severino, del Cilento, Lauria e San Giorgio, signore e Gran Connestabile del Regno di Sicilia, morto nell'anno del Signore 1358, 28 aprile, dodicesima indizione, la cui anima riposa in pace amen, amen. Nell'iscrizione vengono riportati solo alcuni dei possedimenti di Tommaso III, a cui vanno aggiunti ancora 7 feudi: Natella, 2018, p. 269

postura a mani giunte, scalzo, abbigliato da un saio francescano che gli ricopre la testa poggiata su un cuscino riccamente decorato.

Più in alto, murata alla parete, una lastra recante tre blasoni inquadriati entro una cornice quadrilobata funge da raccordo intermedio tra i livelli inferiore e superiore del monumento. Dominante al vertice del monumento è il ritratto di Tommaso Sanseverino in trono, rappresentato nella sua dignità politica di gran connestabile, affiancato da sculture, tre dame a sinistra, tre uomini a destra.

Nel 2006 il monumento è stato sottoposto a restauro da parte della Soprintendenza per i Beni A.A.A.S. di Salerno e Avellino. Dell'intervento, una semplice operazione di pulizia, non sono stati conservati lo studio preliminare e la relazione finale, ma rimangono le fotografie effettuate alle sculture della parte alta in occasione del loro smontaggio. Da queste ultime è possibile intuire che le dame e dei cavalieri dovessero costituire pezzi indipendenti tra loro già in origine; sono, infatti, sculture integre nella loro forma comprensiva anche di un basamento, prive di segni di rottura o alterazioni che possano far immaginare una scomposizione di gruppi scultorei (Figg. 55-57).

Sull'identificazione delle sculture superiori e della devota inginocchiata si sono pronunciati sia Braca che Bock. Entrambi ritengono che la committenza della sepoltura sia riconducibile alla moglie di Tommaso III, rappresentata quindi come donatrice al cospetto della Vergine da santa Agnese²³¹. Per quanto riguarda invece le sculture superiori, Bock ha immaginato una rappresentazione di tipo genealogico dinastico, per cui le sei figure potessero alludere ai matrimoni del conte, dunque alla sua famiglia, giungendo a leggere un significato di rivendicazione della discendenza maschile su quella

²³¹ Bock, 2001 (a), pp. 275-280; Braca, 2006, p. 149.

femminile²³². L'interpretazione potrebbe essere esatta ma non essendovi documenti che la avvalorino, pare poco plausibile.

La committenza riconducibile a Margherita Clignetta è altamente probabile per l'esplicita rappresentazione della scena di presentazione e anche alla luce degli stretti rapporti intercorsi tra la nobildonna e la regina. Infatti, Margherita Clignetta era "socia nostra" di Giovanna I, la quale le donò nel 1345 un palazzo a Napoli: "hospitii domorum sitarum in civiteta Neapolis in platea Corrigiarum in quo habitabat quondam Robertus de Ponclaco miles, magister, rationalis ac regens curiam vicariae"²³³.

La realizzazione della sepoltura, sulla base della tipologia del monumento e dello stile delle sculture deve essere avvenuta in anni successivi alla morte di Tommaso, probabilmente tra gli anni Sessanta e Settanta del Trecento. Basta notare il vestiario delle sculture: le dame in alto indossano la cuffia a cannelli raggianti e soggolo ricorrente nelle rappresentazioni di quegli anni. Troviamo il copricapo rappresentato in praticamente tutte le sepolture femminili, nelle statue delle giacenti o, come nel caso di Mercato San Severino, scolpito per le statue delle sepolture o i bassorilievi della cassa. Ne sono esempi a Napoli la tomba di Isabella d'Apia in Santa Chiara, il *gisant* di Giovanna d'Aquino in San Domenico, quello di Cecchella Bulcano nel duomo, di Giovanna D'Angiò-Durazzo in San Lorenzo. Fuori da Napoli si trova anche nella pseudo Caterina Filangieri di Montevergine e nella tomba di Filippo Sangineto ad Altomonte²³⁴.

²³² Per cui le tre dame sarebbero le due mogli: Margherita di Noheriis di Val di Piro e Margherita Clighetta, signora di Caiazzo, insieme all'unica figlia femmina di Tommaso III, avuta dal secondo matrimonio: Luisa, figlia di Giannetto Stendardo. Invece le sculture maschili vengono interpretate come il primogenito Antonio accompagnato da due seguaci.

²³³ De Blasiis, 1887, p. 351; Camera, 1989, p. 218; Natella, p. 58. Si evince che il luogo di questa casa dovrebbe essere al largo delle Corregge, avanti la chiesa dell'Incoronata dov'erano molte case di nobili e alti funzionari della corte.

²³⁴ Sulla moda in epoca angioina e la sua evoluzione attraverso le arti figurative: Vitolo 2008, pp. 73-80.



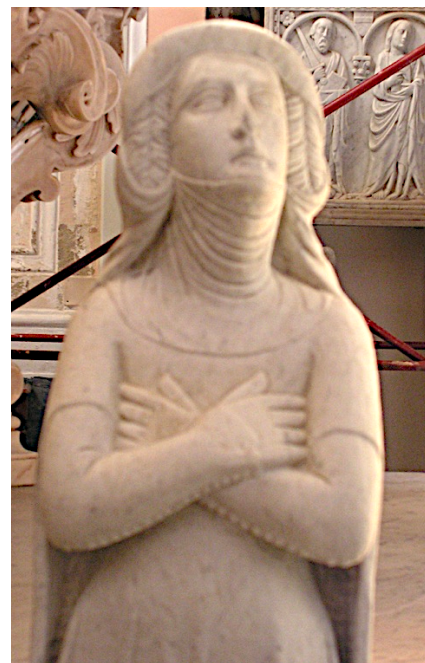
Fig. 53 Mercato San Severino, chiesa di Sant'Antonio, monumento funebre di Tommaso III Sanseverino, 1360/1368.



Fig. 54 Mercato San Severino, chiesa di Sant'Antonio, monumento funebre di Tommaso III Sanseverino, particolare superiore, 1360/1368.



Fig. 55 Mercato San Severino, chiesa di Sant'Antonio, monumento funebre di Tommaso III Sanseverino, particolare delle sculture superiori, lato destro, 1360/1368.



Figg. 56-57 Mercato San Severino, chiesa di Sant'Antonio, monumento funebre di Tommaso III Sanseverino, particolare delle sculture superiori, lato sinistro, 1360/1368.

4.2 Una tomba tanto imponente quanto sconosciuta

Il monumento funebre di Tommaso III Sanseverino costituisce un'importante testimonianza per la scultura funeraria della seconda metà del Trecento. Dopo le citazioni di Émile Bertaux nei primi del Novecento e di Pietro Toesca, la sepoltura non ha riscosso alcuna attenzione da parte degli studi storicoartistici fino al nuovo millennio. Infatti, solo nel 2001 Nicolas Bock coglie il forte valore rappresentativo e politico del monumento all'interno del volume dedicato all'attività di Antonio Baboccio da Piperno nel regno di Napoli. Al 2006 risale l'unico contributo monografico sulla tomba pubblicato da Antonio Braca. Lo studioso ha inquadrato la tomba di Tommaso all'interno di una circolazione artistica iniziata da Napoli con il monumento funebre di Roberto d'Angiò in Santa Chiara, poi proseguita a Salerno per la sepoltura di Tommaso ed esportata in Calabria con il sepolcro di Filippo Sangineto nella chiesa di Santa Maria della Consolazione ad Altomonte, nell'ambito di uno sviluppo artistico il cui approdo più significativo si trova nel monumento di Maria di Durazzo, definita la principale opera napoletana del terzo quarto del secolo²³⁵. La tomba viene poi citata nel 2014 da Stefania Paone in relazione al più tardo monumento funebre Sangineto nella chiesa di Santa Maria della Consolazione ad Altomonte,²³⁶ capitale feudale della famiglia che in età angioina contribuì a renderla il principale centro artistico calabrese²³⁷. Completamente ignorata nella pubblicazione dedicata al patrimonio artistico trecentesco in Campania²³⁸, la tomba di Tommaso III Sanseverino viene infine citata da Antonio Milone nel recente saggio sulla committenza

²³⁵ Bertaux, 1902, pp. 365-379; Toesca, 1971, p. 374; Bock, 2001, pp. 275-280; Braca, 2006, pp. 147-163. Il monumento di Maria di Durazzo era stato attribuito al cosiddetto "maestro durazzesco", il quale avrebbe lavorato insieme ai fratelli Bertini a Napoli prima del loro rientro a Firenze, citato per la prima volta in tale contesto da De Rinaldis, 1920, pp. 127, 162, 163. Venturi, 1904, p. 300; Morisani, 1945, pp. 80-86, nn. 8, 16; Negri Arnoldi, 1972, p. 5.

²³⁶ Paone, 2014, p. 115, 119.

²³⁷ Abbate, 1998, p. 89.

²³⁸ Aceto-Vitolo, 2017.

funeraria dei Sanseverino di Mileto²³⁹.

La sepoltura in oggetto per le sue caratteristiche formali, compositive e cronologiche rappresenta una testimonianza importante nel panorama della scultura funeraria del sud Italia e deve essere rivalutata all'interno di un contesto ben definito e specifico.

4.3 Il contesto culturale di riferimento

Il monumento funebre di Tommaso III Sanseverino appartiene a un'epoca caratterizzata dalla presenza nel regno di botteghe di scultori che per noi rimangono in gran parte anonimi. Nel secondo quarto del Trecento erano uscite dalla scena napoletana le figure protagoniste della scultura nel regno: Tino di Camaino, Pacio e Giovanni Bertini²⁴⁰. Dopo di loro e fino all'inizio del nuovo secolo, con l'arrivo di Antonio Baboccio da Piperno il panorama della scultura nell'Italia meridionale fu dominato dai loro seguaci e continuatori, non sempre di livello elevato²⁴¹. Tuttavia, a un indebolimento qualitativo della scultura in marmo nella seconda parte del secolo si contrappone uno slancio quantitativo nella scultura funeraria di tipo nobiliare²⁴². Una produzione, quella della seconda metà del secolo, che attesta l'adesione agli schemi tipologici e compositivi

²³⁹ Milone, 2020, p. 269, dove Tommaso viene però indicato come V conte di Marsico. Il gran connestabile è il III Sanseverino a detenere il titolo di conte di Marsico, acquistato dal nonno Tommaso (che appunto va definito come Tommaso I) nel 1239 con la rinuncia a Rota per l'acquisizione della contea di Marsico, precedentemente dominata dai Guarna dai quali, non a caso, egli discendeva da linea materna, tramite appunto la madre Isabella Guarna, figlia del conte Silvestro, cfr. Natella, 1980, p. 42. La rinuncia al primo antico insediamento della famiglia in Italia, ovvero la valle rotese riacquisita dal demanio svevo, finalizzata all'ottenimento della contea in Basilicata, può essere considerata la prima operazione strategica inerente quella politica di espansione territoriale verso il meridione che la famiglia porterà avanti per tutto il Trecento mediante mirate alleanze matrimoniali. Sulle strategie matrimoniali si veda Pollastri, 1991.

²⁴⁰ Per il dibattito sugli scultori fiorentini Pacio e Giovanni Bertini: Bertaux, 1895; Venturi 1906, pp. 310-312; De Rinaldis 1920; Causa, 1950; Morisani, 1973; Chelazzi-Dini, 1996; Bock 2001; Romano 2003, D'Ovidio, 2005, Scirocco, 2014, D'Ovidio, 2015.

²⁴¹ Vitolo, 2017, p. 193.

²⁴² Aceto, 2005, p. 604.

dei grandi maestri toscani e il tentativo da parte di scultori meno dotati di adeguarsi al loro linguaggio, anche a distanza di decenni²⁴³.

In questa fase storica del regno angioino, politicamente caratterizzata da un indebolimento della monarchia iniziato già dagli ultimi anni di governo di Roberto, l'aristocrazia esibiva il proprio potere e il proprio *status* attraverso sepolture programmaticamente ambiziose, tendendo verso l'appropriazione delle forme di autorappresentazione regale²⁴⁴. Infatti, tralasciando il caso eccezionale della tomba di Enrico Sanseverino a Teggiano, si osserva come fino alla scomparsa di Roberto d'Angiò (1343) alcuni elementi figurativi che potevano essere portatori di valenze simboliche come le virtù a sostegno dell'arca o gli angeli che mostrano il defunto come ad aprire un sipario, erano riservati alle sepolture della famiglia regale²⁴⁵. Non stupisce, ad esempio, che Nicolas Bock non menzioni la tomba di Mercato San Severino nel suo contributo sul fenomeno della rappresentazione delle virtù nella scultura funeraria napoletana, oppure altri monumenti nobiliari rispondenti a tale tipologia se prima di quell'epoca la maggior parte dei monumenti sepolcrali dell'aristocrazia non riproduceva il modello delle tombe dei reali²⁴⁶. A inaugurare questo nuovo scenario della scultura della seconda metà del Trecento segnando una sorta di spartiacque tra il monopolio di Tino di Camaino e una schiera di scultori che si contendono le sepolture dei reali angioini e durazzeschi e le committenze dei nobili anche fuori dalla capitale nel Regno è la tomba di Roberto d'Angiò²⁴⁷. Infatti, tra gli anni immediatamente precedenti la realizzazione del grandioso monumento del sovrano nella chiesa di Santa Chiara, e fino all'ottavo decennio del

²⁴³ Paone, 2014, p. 120.

²⁴⁴ Vitolo, 2017, p. 194.

²⁴⁵ Aceto, 2005, p. 603.

²⁴⁶ Bock, 2002; Vitolo, 2003, p. 36.

²⁴⁷ Paone, 2014, p. 120.

secolo, viene prodotto dentro e fuori la capitale un considerevole numero di tombe monumentali di esponenti della nobiltà del regno. Gran parte di queste sepolture, per lo più scomposte e alterate nella loro forma originaria, condivide con il monumento di Tommaso III Sanseverino determinate caratteristiche di tipo formale, iconografico e tipologico-strutturale, la cui osservazione appare imprescindibile ai fini della sua contestualizzazione.

Oltre i punti di contatto stilistici ravvisabili in questi monumenti, che indicano chiaramente la circolazione di stesse maestranze all'interno del regno formatesi nell'orbita delle botteghe di Tino di Camaino e Pacio e Giovanni Bertini, le caratteristiche strutturali che accomunano queste sepolture alla tomba di Tommaso Sanseverino sono la presenza di virtù cariatidi a sostegno della cassa funebre; l'ostentazione dell'araldica della famiglia sotto forma di grandi scudi che occupano una sezione intermedia della tomba e/o che si ripetono in serie sul sarcofago, in formato ridotto, scandendo i registri dei bassorilievi; la realizzazione dell'epigrafe su una cornice di marmo (tra 30 e 40 cm di altezza ca.) collocata tra la cassa e il coperchio con il *gisant*, in maniera da apparire quasi come un pezzo indipendente avendo una larghezza talvolta lievemente inferiore rispetto alla cassa; la scelta iconografia della Vergine con Bambino scolpita al centro della cassa, tra santi.

Le sepolture, che oggi presentano tutte una configurazione più o meno alterata nella struttura e nella collocazione originaria, in particolare sono quelle di Bartolomeo Brancaccio, Cristoforo e Tommaso D'Aquino, la tomba della famiglia Caracciolo, di Niccolò Merloto, Antonio Coppola, Giovanna d'Aquino, Caterina Filangieri, Raimondo del Balzo, Isabella d'Apia, Nicola Ruffo, Filippo Sangineto. Nell'ambito di questo gruppo, da un punto di vista cronologico la tomba di Tommaso II Sanseverino si colloca

circa a metà.

La prima tra le sepolture sopramenzionate risale agli anni Quaranta ed è l'unico esempio di sepoltura vescovile del secondo Trecento a Napoli: il monumento funebre di Bartolomeo Brancaccio arcivescovo di Trani e vicecancelliere del Regno morto il 13 novembre 1341, situato nella seconda cappella della navata destra della chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli²⁴⁸ (Fig. 58). La sepoltura presenta quelle caratteristiche adoperate nel sepolcro di Mercato Sanseverino, quali la scansione dei bassorilievi della cassa all'interno di archi a sesto ribassato recanti, nei pennacchi, la ripetizione degli stemmi del casato, l'iscrizione che occupa un registro autonomo tra il sarcofago e il coperchio ma, soprattutto, si tratta, forse, dell'esempio più antico di tomba nobile con virtù tra quelli superstiti a Napoli.

Le quattro virtù di Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza nascono nell'antichità classica con Platone che le sviluppa nella *Repubblica*. Vengono poi riprese da Cicerone nel *De finibus bonorum et malorum*. In ambito cristiano la definizione di "virtù cardinali" venne ideata da sant'Ambrogio nel *De officiis ministrorum*, invece il riferimento alle virtù teologali venne pronunciato già nella Prima lettera ai corinzi di san Paolo (13,13). L'iconografia si sviluppata in epoca carolingia, quando vengono fissati i relativi attributi: *Prudenza* sorregge un libro, simbolo di saggezza; *Giustizia* tiene una bilancia; *Temperanza* ha una fiaccola e versa l'acqua da un recipiente come a spegnere simbolicamente il fuoco delle passioni; *Fortezza* è armata di scudo e lancia. Il *De Anima* di Rabano Mauro, abate e autore del IX secolo²⁴⁹, è una delle più antiche fonti letterarie ad associare simbolicamente le virtù cardinali con il concetto di regalità: "His itaque

²⁴⁸ Il monumento funerario viene citato da: Venturi, 1906, p. 300; Aceto, 2005, p. 607, n. 36; Pace, 2007, pp. 245-246, 288-289; Rullo, 2014; Vitolo, 2017, p. 173.

²⁴⁹ Patrologia latina, 110, 1118.

quatur virtutibus quasi solidissimis columnis omnis regiae dignitatis honos decusque attollitur”²⁵⁰. La *Bibbia di San Paolo* (870 circa) e l’*Evangelario di Cambrai* della seconda metà del IX secolo sono esempi della diffusa rappresentazione delle virtù cardinali nelle miniature di epoca carolingia e le illustrano associate alla figura dell’imperatore²⁵¹. L’integrazione delle virtù nella sfera morale le trasforma lentamente in strumento di salvezza fino al XII secolo, quando con doppia valenza morale e politica entrano nei dibattiti teologici dei maestri secolari parigini fino al secolo successivo nelle opere di Tommaso d’Aquino, e sono riscontrabili già in tale epoca precoci esempi di virtù dalla doppia valenza cristiana e politica, come qualità dei regnanti²⁵². Le virtù cardinali, ma anche quelle teologali: Fede, Carità e Speranza, ricorrenti negli *specula principum*, sono qualità fondamentali con cui celebrare ed esaltare il potere monarchico²⁵³.

Così, anche nella Napoli angioina le virtù diventano un potente strumento di comunicazione visuale del potere²⁵⁴. L’importazione di questo strumento celebrativo nel regno si deve a Tino di Camaino, il quale nel 1323 inaugura questa tradizione nel sepolcro di Caterina d’Austria. Adottate poi anche nei monumenti sepolcrali di Maria d’Ungheria e Maria di Valois, tra le virtù, quelle teologali erano generalmente riservate alle donne, tuttavia la sepoltura di Maria d’Ungheria riflette l’eccezione delle virtù cardinali, probabilmente derivate dalla tomba dell’imperatrice Margherita di Brabante a Genova²⁵⁵. L’iconografia funeraria impiegata da Giovanni Pisano nel sepolcro dell’imperatrice era

²⁵⁰Aceto, 2005, p. 607, n. 34 che rimanda a Seidel, 1987, pp. 90 e sgg. per un campionario delle testimonianze letterarie che associano le virtù alla regalità.

²⁵¹ Ceretti, 2009-2010, p. 125.

²⁵² Zanichelli, 2014, p. 267-268: nel 1115 sul pavimento della cappella che ospitava in origine la tomba di Matilde di Canossa nel monastero di San Benedetto al Polirone furono rappresentate le figure allegoriche celebranti, appunto, le virtù politiche e morali della contessa.

²⁵³ Sul significato delle virtù cardinali nel Medioevo: Bejczy, 2011. Per la valenza anche politica delle virtù nel Duecento e Trecento: Id., 2007; Kalning, 2011.

²⁵⁴ Bock, 2002, pp. 13-34; Id., 2010, pp. 95-111; Zanichelli, 2014.

²⁵⁵ Gardner, 1988, pp. 31-60; Seidel, 1987; Id. 1990; Id. 2003.

stata messa a punto da Nicola Pisano nell'arca di San Domenico a Bologna ed è nell'ambito di tale bottega che forse Tino di Camaino dovette farla propria²⁵⁶.

Quasi tutti i monumenti sepolcrali nobiliari della seconda metà del Trecento recano a sostegno della cassa le figure allegoriche delle virtù cardinali, intenzionalmente mutuate dai monumenti reali, il cui esempio a loro più recente, ossia la tomba di Roberto d'Angiò, è stato anche il più eccentrico nella messa in scena di queste strutture rielaborate in maniera originale²⁵⁷. Le virtù di Mercato San Severino stilisticamente non sono assimilabili a nessuna delle virtù dei monumenti nobiliari sopramenzionati (Fig.59-60). Le allegorie nel sepolcro Brancaccio pur avendo figure longilinee e panneggi che ricadono morbidi, presentano una vivacità espressiva dei volti che si avvicina, piuttosto, a quella delle virtù che sorreggono il candelabro pasquale nella chiesa di San Domenico Maggiore, attribuite da Chelazzi Dini al cosiddetto Maestro della dama con l'ermellino, da lei riconosciuto tra le personalità artistiche che lavoravano alla tomba di Roberto d'Angiò²⁵⁸.

Le virtù della sepoltura di Tommaso Sanseverino presentano, invece, caratteristiche che tenderei ad assimilare ad alcune sculture della tomba di Roberto. Infatti, non solo nelle scelte strategiche e ideologiche la tomba di Tommaso III richiama il precedente di Roberto il Saggio, ma anche un punto di vista stilistico. Infatti, osservando le sculture della tomba reale emergono alcune affinità soprattutto tra le virtù di Mercato San Severino con quelle alla base del monumento attribuite a Giovanni Pisano²⁵⁹. Medesimo è il timbro di classica compostezza delle figure auliche, pacate, con volti che

²⁵⁶ Moskovits., 1995; Ead., 2005.

²⁵⁷ Per un'analisi approfondita delle virtù all'interno del complessivo programma iconografico del sepolcro di re Roberto: D'Ovidio, 2015, pp. 98.

²⁵⁸ Chelazzi-Dini, 1996, pp. 78-81.

²⁵⁹ Causa, 1950, p. 71; Chelazzi-Dini, 1996, pp. 28-29.

presentano ampie zone mascellari, capelli raccolti in due boccoli che incorniciano le tempie e scendono sciolti in due ciocche sul collo e infine, anche il tipo di definizione degli occhi rimanda al fratello di Pacio. Tuttavia, il fatto che Giovanni Bertini sia registrato all'Arte dei maestri di pietra e legname di Firenze nel 1351, si ritiene che egli sia partito da Napoli precedentemente rispetto al fratello, rimasto in capitale fino al 1357²⁶⁰.

Una vivacità espressiva analoga a quella della tomba vescovile è invece osservabile nelle due virtù che sorreggono il monumento di Cristoforo e Tommaso d'Aquino nella stessa chiesa domenicana (Figg.61-62). Presentano una resa di capelli con ciocche voluminose scolpite con onde profonde, con margini orbitali superiori prominenti, che determinano sguardi quasi accigliati, La sepoltura d'Aquino riflette una configurazione che è frutto dell'unione dei monumenti funebri di Tommaso d'Aquino, conte di Belcastro, databile agli anni Quaranta, nella parte bassa, con quello di Cristoforo d'Aquino degli anni Sessanta nella parte superiore. Il sepolcro di Cristoforo d'Aquino, realizzato all'incirca negli stessi anni in cui Pacio Bertini dirigeva il cantiere della tomba di Roberto d'Angiò in Santa Chiara costituisce un evidente precedente per la struttura della tomba Sanseverino: per lo schema del trittico araldico di grandi dimensioni²⁶¹, gli stemmi piccoli inseriti nei pennacchi sul sarcofago, per l'inserimento dell'iscrizione dedicatoria su una fascia marmorea ridotta rispetto alla cassa, percepita quasi come un pezzo indipendente e per la scelta iconografica della Vergine con Bambino scolpita al

²⁶⁰ Vitolo, 2017, p. 199-200. Sarebbe interessante capire in che modo era regolata la partecipazione alle corporazioni scultoree, per escludere con sicurezza che uno scultore iscritto ad una corporazione potesse, tuttavia, circolare liberamente dunque trovarsi in posti del tutto diversi da quelli in cui è iscritto.

²⁶¹ Questo schema dei tre stemmi di grandi dimensioni murati tra i due registri superiore e inferiore del monumento ha come precedente più antico la tomba di Drugo Merloto, secondo marito di Isabella Apia, morto nel 1339, conservata nella cappella di patronato della famiglia in Santa Chiara a Napoli. Sulla sepoltura: D'Andrea, 1982 p. 147, n. 618; Pace, 2000, pp. 255-256, Vitolo, 2017, p. 204.

centro della cassa²⁶².

La soluzione iconografica della Vergine con Bambino al centro del sarcofago adottata nella tomba di Mercato San Severino appartiene a una tradizione peculiare di questo ambito artistico-culturale, costituisce la novità più significativa della scultura funeraria della seconda metà del XIV secolo²⁶³. Il tema viene impiegato a Napoli, oltre che nella sepoltura di Cristoforo d'Aquino, anche in quelle di Niccolò Merloto in Santa Chiara del 1358 (Fig. 64), in quella della famiglia Caracciolo in San Lorenzo Maggiore, risalente a poco dopo la metà del secolo e nelle sepolture calabresi diventa quasi una costante. Sempre in questo insieme di monumenti la scultura del Bambino reca un uccellino, motivo peculiare della fine del Trecento, mai impiegato nella produzione funeraria precedente, ovvero quella della fase di Tino di Camaino.

Per i bassorilievi della cassa la tendenza del periodo era quella di alternare il modello della Vergine con Bambino affiancata da santi, alla rappresentazione del Cristo a mezzo busto, in pietà tra la Vergine e san Giovanni evangelista, sul modello compositivo ancora una volta ideato da Tino di Camaino nel sepolcro di Caterina D'Austria, nel 1324²⁶⁴. Si tratta dello schema adoperato nella sepoltura di Giovanna d'Aquino (Fig.65). La nobildonna, morta nel 1345, era la prima moglie di Ruggero II Sanseverino conte di Mileto, il quale aveva già precedentemente fatto erigere, in Mileto, due sepolture, in origine probabilmente destinate a loro e in seguito utilizzate dai discendenti della famiglia²⁶⁵.

²⁶² Negri Arnoldi, 1972: per lo schema iconografico ricorrente in alcune sepolture calabresi lo studioso forniva l'ipotesi, isolata, di maestranze calabresi esportate verso la capitale; Id., 1983, allargava la visione verso un più ampio insieme di sepolture interrogandosi ancora sulle componenti culturali e sulle influenze della scultura del basso meridione

²⁶³ Aceto, 2005, p. 601.

²⁶⁴ Aceto, 2005, p. 601.

²⁶⁵ Negri Arnoldi, 1972, Milone, 2020.



Fig. 58 Napoli, San Domenico Maggiore, tomba di Bartolomeo Brancaccio, XIV secolo (anni Quaranta)



Fig. 59-60 Mercato San Severino, chiesa di Sant'Antonio, monumento funebre di Tommaso III Sanseverino, particolari delle virtù, , 1360/1368.



Fig. 61 Napoli, San Domenico Maggiore, monumento funebre di Tommaso D'Aquino, 1357



Fig. 62 Napoli, San Domenico Maggiore, monumento funebre di Cristoforo d'Aquino, 1342



Fig. 63 Mercato San Severino, chiesa di Sant'Antonio, monumento funebre di Tommaso III Sanseverino, particolari della cassa, 1360/1368.



Fig. 64 Napoli, chiesa di Santa Chiara, monumento funebre di Niccolò Merloto, 1358



Fig. 65 Napoli, San Domenico Maggiore, monumento funebre di Giovanna d'Aquino, 1370/1380.

4.4 Un'ipotesi per la sepoltura di Ruggero Sanseverino I conte di Mileto a Napoli

La sepoltura femminile nella chiesa napoletana ascrivibile al settimo-ottavo decennio del secolo²⁶⁶, era stata ricondotta ad una scelta di ricongiungimento della duchessa ai defunti della sua famiglia di origine, titolare di una cappella in San Domenico, ma non si conosce il luogo di sepoltura di Ruggero. Tuttavia, dal rinvenimento ad opera di Paola Vitolo di un documento di commissione per un altro monumento funebre in San

²⁶⁶ Aceto, 2005, p. 607, n. 36; La camera funebre della tomba recava la Madonna dell'Umiltà di Roberto d'Oderisio oggi nel museo di Capodimonte, con una datazione coeva a quella stabilita per la sepoltura: Vitolo, 2003, pp. 24-25. La data di produzione della tavola era stata inizialmente fissata agli anni Ottanta da Bologna, 1969, pp. 311-320, poi anticipata da Leone De Castis, 1986, pp. 416-417 all'anno della morte della donna, 1345, quando si riteneva il monumento fosse contemporaneo.

Domenico emergono interessanti indizi che potrebbero aprire a una relativa ipotesi. Il contratto, stipulato dal segretario di Antonio Ruffo, conte di Montalto e Corigliano, il quale aveva sposato Giovannella Sanseverino del ramo dei conti di Mileto²⁶⁷, è datato 1352 ed è relativo alla costruzione di una sepoltura nella cappella Ruffo dedicata a San Lorenzo che doveva ospitare i corpi di Carlo e Giordano, morti precedentemente. La cosa estremamente interessante è che nel documento si menziona l'esistenza di una tomba Sanseverino finora totalmente ignota. Dalle istruzioni sulla composizione della sepoltura Ruffo, ricaviamo poche ma utili informazioni relative a questo monumento preesistente in quanto si precisa che la nuova tomba doveva recare virtù come quelle della sepoltura Sanseverino, ma più grandi, mentre per la cassa veniva specificato che doveva avere le stesse dimensioni di quella Sanseverino. Le poche indicazioni sull'aspetto di questo ignoto monumento bastano comunque a darci almeno l'idea del tipo di struttura che doveva essere sicuramente di un certo impatto dato che viene preso come modello per la tomba di Antonio Ruffo. Ancora più interessante è che oltre alla presenza della sepoltura, dal documento sembra possibile evincere anche l'esistenza di una cappella di patronato Sanseverino: "virtutibus que sunt in cantaro illorum de Sancto Severino posito in cappella eorum sita intus in dicta ecclesia Sancti Dominici per palmum unum"²⁶⁸.

A confermare l'esistenza di una cappella Sanseverino nella chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli interviene una testimonianza dello storico Scipione Ammirato il quale, nella sua trattazione tardo cinquecentesca sulla nobiltà napoletana ne indicava anche la posizione all'interno della chiesa: "La cappella in Napoli esser quella à

²⁶⁷ Giovannella è ritenuta figlia del secondo matrimonio di Ruggero con Marchisia del Balzo: Caracciolo, 1933, p. 71.

²⁶⁸ Vitolo, 2009 (a), pp. 91-100.

San Domenico quando s'entra nella sagrestia ove sta seppellita la sua prima moglie”²⁶⁹.

La scelta di questa chiesa nella capitale per predisporre una cappella di patronato da parte dei Sanseverino di Mileto non stupisce affatto perché alla chiesa di San Domenico erano legate le famiglie del Seggio di Nido²⁷⁰. Queste, insieme ai Sanseverino che ne facevano parte, si riunivano nei locali del convento, ne esprimevano i procuratori e nella chiesa avevano le proprie sepolture e cappelle²⁷¹. L'ipotesi più probabile è che la tomba a Napoli fosse di Ruggero II Sanseverino conte di Mileto, nonostante egli fosse morto negli anni Sessanta del secolo²⁷². Questo, non semplicemente per il fatto che nella chiesa era stata sepolta la sua prima moglie, piuttosto perché nel suo testamento il conte disponeva che, in caso di morte fuori Napoli, venisse sepolto in Calabria, nel monastero di Santa Caterina a Terranova lui fondato²⁷³, dando quindi per assunto che il luogo di sepoltura favorito e designato fosse, appunto, la capitale angioina. Forse fu proprio in occasione della commissione della tomba della prima moglie che Ruggero scelse di costruire anche il proprio futuro monumento funebre in San Domenico, assicurandosi il luogo in caso di morte a Napoli.

Ad avvalorare ulteriormente l'ipotesi per Ruggero Sanseverino I conte di Mileto come titolare del monumento funebre e fondatore della cappella è anche il fatto che la notizia sull'esistenza della cappella viene inserita dallo storico cinquecentesco proprio all'interno del paragrafo dedicato a questo personaggio e alla sua discendenza. Dunque,

²⁶⁹ Ammirato, 1580, p. 17.

²⁷⁰ Vitolo, 2005, pp. 10-14.

²⁷¹ Vitolo, 2017, p. 172. Sul sistema dei seggi a Napoli: De Liuto, 1973; De Divitiis, 2007; Ead. 2011; Lenzo, 2014.

²⁷² Tra il 1365-66 e il 1376 in quanto nel 65' faceva testamento, mentre nel 76' risulta conte di Mileto il figlio Enrico, che quindi aveva ereditato per la morte del padre: Negri Arnoldi, 1972, pp. 23, 24, n. 19; Gonzaga, 1875, p. 117 segnalando Ruggero come ciambellano e maresciallo del regno, Giustiziere di Calabria e familiare del re, riporta come data di morte il 1337, e come circostanza la “*rotta che il Principe della Morea ebbe dai Romani*”.

²⁷³ *Ibidem*, Ruggero aveva ereditato il feudo di Terranova dalla zia materna Margherita di Lauria nel 1346.

il documento pubblicato da Paola Vitolo e la testimonianza dello storico napoletano forniscono due estremi cronologici certi per l'esistenza dell'ignota tomba e cappella Sanseverino: 1352-1580.

Nella chiesa sono oggi presenti alcuni frammenti scultorei di epoca angioina, riadattati e spostati nel corso dei secoli durante le varie trasformazioni subite dall'edificio. Tra queste abbiamo nove virtù cariatidi, attribuite alla mano di un seguace di Pacio Bertini, che nel 1585 furono collocate alla base di un candelabro, nel transetto, e un frammento di pilastrino con rilievi di profeti, oggi sul muro esterno dell'edificio; hanno una cronologia che potrebbe essere contemporanea alla perduta tomba Sanseverino. Invece, altre sculture stilisticamente collocabili entro gli anni Trenta del Trecento, ovvero una Madonna con Bambino oggi nella terza cappella a sinistra, e un'altra Vergine con Bambino e donatore conservata presso il museo di San Martino e ritenute appartenenti o alle composizioni originarie dei monumenti reali di Filippo di Taranto e Giovanni di Durazzo o al portale maggiore della chiesa, non possono appartenere al monumento Sanseverino essendo troppo antiche. Lo stesso vale per la lastra di sarcofago reimpiegata nel Quattrocento per il sepolcro Carafa²⁷⁴.

4.5 I richiami nella tomba di Tommaso al sepolcro di Roberto d'Angiò come ambizione celebrativa

L'indagine sulla produzione sepolcrale di tipo nobiliare costituisce un veicolo interessante per approfondire alcune dinamiche non marginali per la conoscenza della società dell'Italia meridionale del Trecento. Uno di questi fattori è la relazione tra gli

²⁷⁴ Per questi frammenti: Vitolo, 2017, pp. 170-176:170-171, figg. 129-130, 125.

allestimenti delle tombe reali angioine e aristocratiche: concreto spunto di indagine sui rapporti di potere tra la nobiltà e la corona. Infatti, l'interesse nei confronti degli scambi e le influenze tra tombe reali e nobiliari è un tema concreto con il quale gli studi medievalistici di storia dell'arte hanno iniziato a confrontarsi²⁷⁵.

Se la parte inferiore del monumento funebre di Tommaso III Sanseverino risponde a determinati standard che si affermano nell'ambito della produzione funeraria promossa dalle famiglie aristocratiche nell'epoca di riferimento, la parte superiore illustra invece una situazione ben diversa; si allontana dalle sepolture nobiliari mettendo a punto un programma più ambizioso, di evidente emulazione del monumento funebre di Roberto d'Angiò, precedente di circa un ventennio²⁷⁶. La tomba di Tommaso III Sanseverino rappresenta sicuramente l'esempio più forte di autoconsapevolezza della nobiltà che imita non solo l'impostazione architettonica delle tombe reali, ma anche le forme di autorappresentazione²⁷⁷.

Il *gisant* di Tommaso in abito francescano è il primo elemento che accomuna questa sepoltura a quella del re (Fig. 66, 67). Come è noto, nel caso di Roberto la scelta dell'abito francescano deriva, oltre che dal suo essere protettore dell'ordine insieme alla regina Sancha, dal fatto che prima di morire era stato ammesso nel Terzo Ordine Francescano, cosa che non possiamo affermare per Tommaso III²⁷⁸. La veste dell'ordine non può essere riconducibile nemmeno all'azione di fondazione del convento perché dalla

²⁷⁵ Questo tema ha guidato le *Journées lotharingiennes* dell'Università del Lussemburgo del 2000, per gli atti: Margue, 2006.

²⁷⁶ Le pubblicazioni principali sul monumento, all'interno dell'ampia bibliografia: Enderlein, 1997, pp. 167-188; Michalsky, 2000, pp. 325-341; Bock, 2002, pp. 33-34; Dombrowski, 2002, pp. 35-60; Aceto, 2005, pp. 597-599; Gaglione, 2007, pp. 127-209; ID, 2009, pp. 245-249; Vitolo, 2009 (b), pp. 34-44; Bock, 2010, p. 102; Lucherini, V., 2011, pp. 477-504; Hoch, 2014, pp. 165-194; Gardner, 2014, pp. 202-209; Vitolo, 2014, pp. 227-235; Dombrowski, 2016, pp. 49-99; Bock, 2017, pp. 211-224.

²⁷⁷ Vitolo, 2017, pp. 205-207.

²⁷⁸ Hoch, 1996, p. 131; Braca, 2006, p. 158.

bolla di fondazione non si evince questa iniziativa. Tuttavia, sappiamo che nel 1358, pochi mesi prima di morire, il conte permise che i francescani avessero nel suo castello di Mercato San Severino una sede provvisoria, in attesa che fosse completato il convento²⁷⁹. Quindi, pur non trattandosi di una diretta responsabilità, è scontato il favore di Tommaso nei confronti della fondazione francescana all'interno del suo principale possedimento. D'altronde, la funzione primaria delle rappresentazioni dei titolari nei loro monumenti funebri è quella di tramandare la memoria del defunto e celebrare il suo ricordo negli anniversari della morte attraverso messe in suffragio, celebrate dai frati al cospetto della tomba, nel presbiterio²⁸⁰. A questa immagine di santità si contrappone bruscamente l'altro ritratto nella parte più alta della sepoltura: una immagine di sovranità. Tommaso è rappresentato in trono, con il bastone del comando nella mano destra e la sinistra con il palmo rivolto verso l'alto nell'evidente gesto di reggere qualcosa, probabilmente il globo, simbolo ricorrente nell'iconografia della sovranità²⁸¹ (Fig. 68). Una rappresentazione che presenta il personaggio attraverso il massimo dello splendore, della potenza terrena e il massimo dell'umiltà di fronte a Dio, al quale si sottomette nella povera veste francescana.

Questo evidenzia un fattore fondamentale, ossia che nell'ambito della scultura funeraria del Trecento in Italia meridionale, il caso di Tommaso è forse l'unico in cui una sepoltura nobiliare viene concepita come emulazione – o forse addirittura imitazione – del modello reale nelle accezioni allusive alla regalità. Infatti, gli unici altri due esempi di figura nobiliare in trono, sono quelli di Raimondo del Balzo e Isabella d'Apia, ma

²⁷⁹ Natella, 2018, p. 273.

²⁸⁰ D'Ovidio, 2015, p. 105.

²⁸¹ Il richiamo della statua in maestà si ricollega al topos del re Salomone, riferimento esplicito manifestato nella sepoltura di re Roberto: D'Ovidio, 2015, p. 107.

essendo scolpiti sulla cassa del sarcofago invece che sotto forma di scultura a tutto tondo, l'immagine assume tutt'altra potenza. D'altra parte, siccome le sepolture sono nella chiesa di Santa Chiara a Napoli, il luogo in un certo senso amplifica l'audacia autorappresentativa dei titolari²⁸².

Il livello di autocelebrazione della tomba di Tommaso Sanseverino riflette, però, anche l'alto livello sociale della famiglia nella struttura gerarchica e i rapporti molto stretti con la corona. La famiglia Sanseverino era la prima delle sette casate de regno²⁸³. Tommaso III come i suoi predecessori era Gran Connestabile, carica che gli fu confermata dopo la morte di re Roberto da parte di Giovanna I il 15 novembre 1343 con una lettera e un'investitura solenni²⁸⁴. Successivamente, nel 1346, Giovanna gli concesse l'alta giurisdizione a vita, due anni dopo, durante il soggiorno della regina ad Avignone, Tommaso III ricoprì la carica di viceré per otto mesi²⁸⁵.

Le due tombe Del Balzo nella chiesa di Santa Chiara, collocate oggi nella settima cappella del lato sinistro della navata, risalgono a un periodo tra l'ottavo e il nono decennio del Trecento (Figg. 69-71). Per la qualità elevata della loro fattura, sono state definite opere del più originale tra gli scultori attivi al servizio della nobiltà del periodo²⁸⁶.

Le figure scolpite in alto nel monumento di Tommaso III Sanseverino, tre dame a sinistra e tre cavalieri a destra, non trovano confronti nella tomba di re Roberto, bensì nelle sepolture Del Balzo. Il sarcofago di Isabella Apia presenta la nobile in trono con intorno quelle che possono essere definite dame di corte, parallelamente anche la fronte

²⁸² Sulle sepolture: Bock, 2001 (a), pp. 275-280; Aceto, 2005, p. 604

²⁸³ Dopo di loro, in ordine, le famiglie Acquaviva, D'Aquino, Ruffo, Del Balzo, Piccolomini, Celano. Alla fine dell'età angioina il primo titolo nobiliare del regno era il Principe di Salerno (Marsico), quando Salerno passò demaniale il titolo fu trasferito ai principi di Bisignano: Maresca, 1955, p. 161.

²⁸⁴ Epifanio, 1936, pp. 58, 136-137 è riportato il testo, traacritto in parte da Natella, 2018, p. 269, n. 526.

²⁸⁵ Natella, 2018, p. 270- 271.

²⁸⁶ Bock, 2001, pp. 275-280; Aceto, 2005, p. 604; Vitolo, 2017, p. 205.

del sarcofago di Raimondo Del Balzo illustra la sua figura in trono, con uomini della corte intorno. Questi ultimi recano tutti dei falchi; è possibile che questo volatile fosse rappresentato anche in corrispondenza di uno degli uomini della tomba di Tommaso perché presenta il braccio sollevato a tenere qualcosa, magari un falco andato distrutto.



Fig. 66 Mercato San Severino, chiesa di Sant'Antonio, monumento funebre di Tommaso III Sanseverino, particolare del *gisant*, 1360/1368.



Fig. 67 Monumento funebre di Roberto d'Angiò, Napoli, Santa Chiara, Pacio e Giovanni Bertini, 1343-1346 ca.



Fig. 68 Mercato San Severino, chiesa di Sant'Antonio, monumento funebre di Tommaso III Sanseverino, particolare superiore del conte in trono, 1360/1368.



Fig. 69 Napoli, chiesa di Santa Chiara, monumento funebre di Isabella d' Apia, 1380 ca.



Fig. 70 Napoli, chiesa di Santa Chiara, monumento funebre di Raimondo Del Balzo, 1380 ca.



Fig. 71 Napoli, chiesa di Santa Chiara, monumento funebre di Raimondo Del Balzo, particolare dei falconieri, 1380 ca.

4.6 Ipotesi di ricostruzione della tomba di Tommaso III Sanseverino

Come si è messo in evidenza nelle sezioni precedenti, il monumento di Tommaso III Sanseverino dimostra un forte rapporto di dipendenza nei confronti della sepoltura di Roberto d'Angiò che costituisce, quindi, il modello principale di riferimento. Sulla base di ciò è stata formulata un'ipotesi di ricostruzione del monumento che risulta simile, nella struttura, al monumento reale (Tav. 3).

La conformazione del monumento così come si configura oggi non lascia dubbi sul fatto che rappresenti una ricomposizione delle varie parti scultoree assemblate in un secondo momento. Questo ha sicuramente determinato l'abbassamento dell'altezza complessiva della struttura. Infatti, osservando il *gisant* è possibile notare come questo sia lievemente ruotato e inserito in uno spazio più angusto del necessario. Analogamente, le strutture superiori murate alla parete risultano esageratamente ravvicinate tra loro: la lastra con gli stemmi tocca quasi il volto di Tommaso. Risulta impossibile immaginare una simile soluzione nell'originaria messa in opera del monumento. È evidente che per nuove esigenze di altezza la sepoltura dovette essere riadattata al nuovo spazio della nicchia; è possibile che questo avvenne nell'ambito della ricostruzione del 1760²⁸⁷. Questo fattore, unito ai forti richiami alla tomba reale, induce a far propendere per una collocazione originaria del monumento in prossimità del coro, alle spalle dell'altare maggiore, analogamente a quanto avviene con la tomba di Roberto d'Angiò in Santa Chiara (Tav. 4).

Se oggi la sepoltura misura circa 5 metri, comprensivo di terzo registro e baldacchino, in origine doveva raggiungere un'altezza di almeno 7 o 8 metri, potendo

²⁸⁷ Cuomo-Caputo, 1976, p. 37.

dunque essere contenuta nell'abside senza risultare sproporzionata (Fig. 72).

Oltre a evidenziare un rimpicciolimento nella composizione dei vari elementi è possibile che il monumento abbia subito anche la perdita di una scultura che doveva essere originariamente posta al vertice, come si ritrova nella stragrande maggioranza delle sepolture angioine. Per l'ipotesi del tipo di scultura che poteva essere stata messa a punto nella tomba bisogna considerare che siccome la scena della *commendatio animae* è rappresentata sulla cassa, sarebbe da escludere al vertice del monumento la figura della Vergine Regina. Questo implicherebbe, infatti, una doppia rappresentazione del tema della presentazione. Pertanto, è ipotizzabile che al vertice del sepolcro fosse collocata la scultura di un Cristo Giudice, analogamente a quanto possiamo osservare, ad esempio, nella tomba di Cristoforo d'Aquino che, come si è visto, condivide non pochi elementi in comune con il monumento funebre di Tommaso Sanseverino. Non sono molte le tombe con la rappresentazione del Cristo giudice, tuttavia, bisogna tenere presente che la maggior parte dei monumenti sepolcrali superstiti, soprattutto aristocratici, oggi risultano alterati e scomposti. Nulla lascia escludere che magari nella seconda metà del Trecento le sepolture nobiliari coronate al vertice dal Cristo giudice dovessero essere molte di più di quanto immaginiamo, o almeno quasi quanto quelle con la rappresentazione della Vergine.

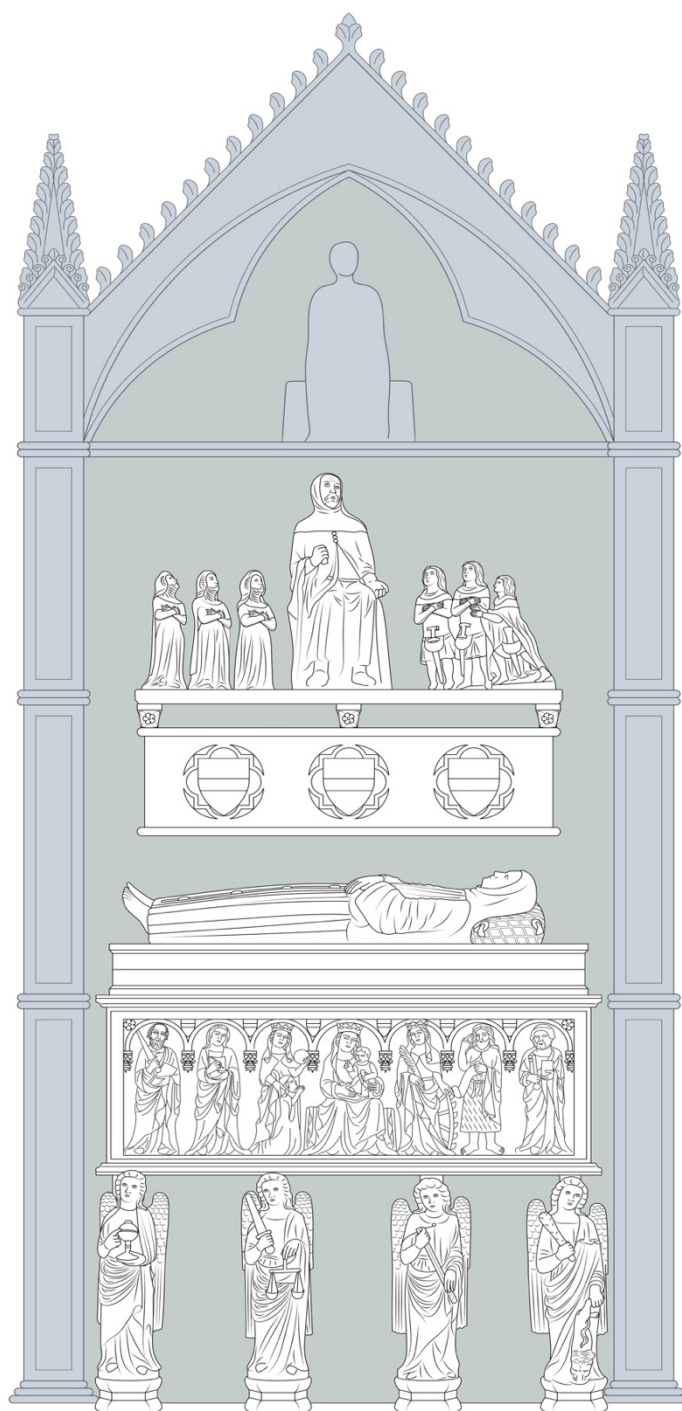
Anche se nel contesto della scultura funeraria di epoca angioina la scelta della Vergine al vertice della sepoltura appare quella maggiormente applicata, oltre alla rappresentazione del Cristo giudice in alternativa alla Vergine Regina, talvolta veniva inserita anche la Crocifissione, come nella tomba di Maria di Durazzo in Santa Chiara e come è possibile osservare nell'imponente sepoltura Minutolo nel Duomo di Napoli. Una soluzione che richiamava fortemente le testimonianze pittoriche contemporanee che

venivano messe a punto dai pittori al servizio della corte e dell'aristocrazia napoletana, come, per puro esempio, Pietro Cavallini che realizzò la Crocifissione con dolenti nella cappella di Sant'Andrea della chiesa domenicana di Napoli.

Osservando l'interno della chiesa di Sant'Antonio, malgrado oggi ampiamente modificata nella struttura, la zona absidale riflette ancora la forma che doveva avere in origine perché sul lato destro dell'abside si è preservata un'apertura della struttura medievale ancora visibile. Se l'abside originaria era strutturata con finestre che lasciavano entrare la luce nel coro, e se nel catino absidale era collocato l'imponente monumento, il fedele che entrava nella chiesa e percorreva la navata era accompagnato dalle immagini autoritarie del Cristo in trono, re dei cieli e del connestabile in trono, signore del feudo.

Conclusioni

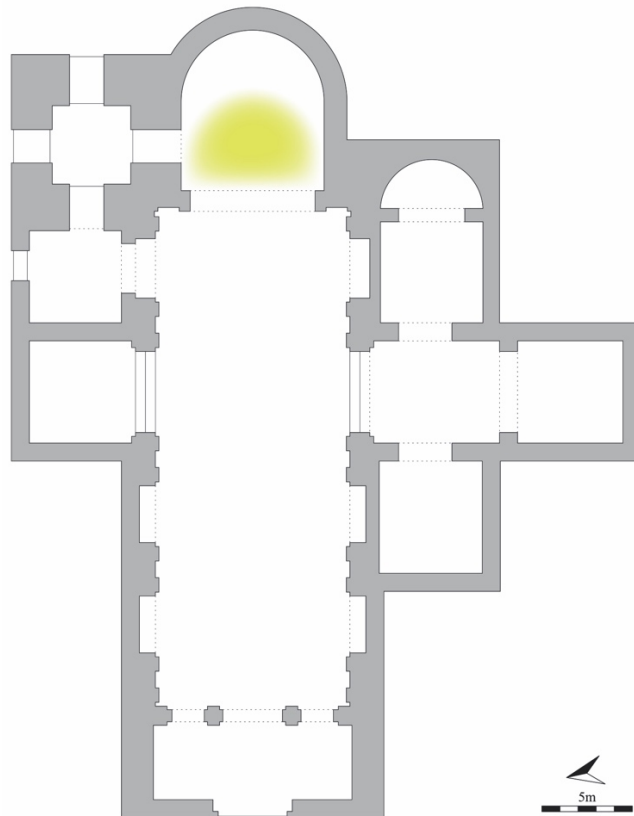
Lo studio ha introdotto nel dibattito sulle sepolture nobiliari del Trecento il monumento di Tommaso Sanseverino individuandolo come elemento fondamentale all'interno di un gruppo di sepolture prodotte in Italia meridionale negli ultimi decenni del XIV secolo grazie all'azione di committenza dell'aristocrazia. Attraverso l'analisi della tomba si è cercato di comprendere il modo in cui la nobiltà si confronta e relaziona di fronte alle strategie adoperate dei reali in materia di scultura funeraria. L'analisi ha mirato all'indagine sull'assetto compositivo originario del monumento giungendo alla formulazione di una ipotesi di ricostruzione del monumento e di collocazione nello spazio fisico originario della sepoltura nella chiesa medievale.



Tav. 3 Ipotesi di ricostruzione del monumento funebre di Tommaso III Sanseverino; grafico: Matilde Grimaldi.



Fig. 72 Mercato S. Severino, Chiesa di Sant'Antonio



Tav. 4 Mercato S. Severino, chiesa di Sant' Antonio, pianta con ipotesi di collocazione originaria della tomba di Tommaso III Sanseverino; grafico: Matilde Grimaldi, da Raspi Serra 1981.

Conclusioni

In assenza di studi storico-artistici sulla committenza della famiglia Sanseverino tra il XIII e il XIV secolo, il presente lavoro tenta di contribuire al dibattito sulla scultura funeraria e la committenza artistica nobiliare del Trecento in Italia meridionale attraverso la presa in esame sistematica delle testimonianze situate in contesti periferici rispetto alla capitale angioina con uno sguardo privilegiato alle scelte di politica funeraria.

L'assenza di contributi sulla committenza della famiglia Sanseverino del ramo dei conti di Marsico ha spinto la ricerca a focalizzarsi non solo sulla scultura funeraria ma ad allargare l'orizzonte alle imprese artistiche e alle fondazioni monastiche ed ecclesiastiche riconducibili al casato in un arco cronologico compreso tra la fine del XIII e il XIV secolo.

L'indagine è partita dallo spoglio della letteratura erudita locale, degli studi storici moderni e contemporanei che si sono rivelati fondamentali da un punto di vista metodologico e organizzativo per la messa a punto di una sorta di censimento dei documenti di committenza da cui estrarre i temi di interesse, nonché per contestualizzare gli oggetti e gli aspetti studiati alla luce di un esatto quadro genealogico della famiglia. Per fornire una visione d'insieme sistematica si è cercato di trattare i diversi ambiti e media artistici all'interno di un quadro unitario che potesse fornire lo spunto per nuovi interrogativi, riflessioni e soprattutto prospettive.

Le iniziative di committenza possono avere un ruolo propulsivo nei confronti del contesto sociale di riferimento, influenzandolo. Ad esempio, nell'analisi dei legami dei conti di Marsico con Salerno, l'approfondimento delle relazioni intercorse tra alcune

figure della famiglia quali Ruggero II Sanseverino, Maria e Teodora d'Aquino e Tommaso II Sanseverino con la chiesa e l'ordine di San Domenico, lascia trasparire la responsabilità della famiglia nello sviluppo di un sentimento devozionale locale verso la reliquia della mano destra di san Tommaso molto radicato, che perdurò fino all'età Moderna. Infatti, la *virtus* del santo aveva continuato a manifestarsi nel suo valore miracoloso ancora nel 1662, quando è documentata una ricognizione della reliquia e la sua offerta ai fedeli, i quali poterono sfiorarla con stoffe, piume e altri oggetti.

L'analisi dell'altro reliquiario ancora esistente a Salerno presso la cattedrale, definito impropriamente "della Vergine", ha portato al riconoscimento del committente nella figura dell'arcivescovo Guglielmo Sanseverino. Inoltre, l'individuazione della discendenza di Guglielmo da Ruggero I conte di Mileto permette anche di spiegare, finalmente, la presenza della sepoltura di Marchisia del Balzo nel quadriportico della cattedrale. Emergono così nuove personalità aristocratiche tra i protagonisti dell'*élite* cittadina di metà Trecento, il cui apporto alla cultura artistica e il cui ruolo nella società locale va approfondito.

Con l'intento di comprendere la posizione dei Sanseverino di Marsico nei confronti dell'appoggio agli ordini monastici all'interno del contesto del regno angioino, si è osservato sia un generale accoglimento delle preferenze reali verso i francescani, sia lo sviluppo di iniziative inedite come il ricorso all'ordine certosino per la fondazione e lo sviluppo del monastero di Padula.

Nel contesto della certosa di Padula si è ritenuto opportuno dare visibilità alle testimonianze artistiche ancora presenti della fase medievale, quali la porta lignea della chiesa e la lastra con i santi Lorenzo, Caterina e Antonio in quanto generalmente trascurate dagli studi.

Col fine di valutare l'eventuale esistenza di una tendenza comune nelle strategie funerarie della famiglia si è ritenuto opportuno indagare sui luoghi di sepoltura scelti dei membri della famiglia di cui sono andate perdute le tombe. Ripercorrendo le testimonianze si denota una generale tendenza secondo cui la designazione del luogo di sepoltura dipende dalla sua valenza strategica a livello geografico, politico e/o simbolico. Di conseguenza si avevano, a ben vedere, monumenti sepolcrali Sanseverino disseminati nei punti salienti dello "stato feudale che diventavano segni tangibili di presenza della famiglia.

L'approccio metodologico allo studio delle tombe di Enrico II e Tommaso III Sanseverino, ha teso a indagare il contesto spaziale originario di appartenenza della tomba per coglierne i valori performativi, rituali, oltre che la sua valenza comunicativa, cercando di spostare l'attenzione dall'analisi del singolo oggetto all'individuazione delle dinamiche che avvengono intorno al monumento. Da questo scopo è stata mossa l'indagine sull'assetto compositivo originario dei monumenti e sono state formulate le ipotesi per la ricostruzione delle tombe e la loro collocazione nello spazio fisico originario della chiesa medievale. In particolare, lo studio del sepolcro di Enrico II Sanseverino ha approfondito la componente iconografica che era stata del tutto trascurata negli studi che avevano trattato il monumento, i quali si erano focalizzati principalmente sulle questioni connesse alla bottega di Tino di Camaino. L'opera, contestualizzata alla luce della genealogia della famiglia appare come un manifesto dinastico celebrante la linea primogenita del casato, ovvero i conti di Marsico.

Obiettivo fondamentale dell'ultimo capitolo era quello di inserire nel dibattito sulle sepolture nobiliari del Trecento il monumento di Tommaso III Sanseverino che presenta una serie di caratteristiche iconografiche e compositive, nonché stilistiche, del

tutto assimilabili a un insieme di tombe nobiliari sorte nel regno negli ultimi decenni del XIV secolo. Lo studio ha fornito inoltre uno spunto di riflessione sul modo di relazionarsi, da parte dell'aristocrazia, nei confronti delle sepolture reali. L'imponenza del monumento che si palesa nelle dimensioni ma soprattutto nell'alto livello del modello preso a riferimento (la tomba di Roberto d'Angiò), invita a indagare ulteriormente i rapporti tra aristocrazia e corona angioina. A Napoli molti esponenti Sanseverino ricoprirono cariche politiche e militari di primo piano e strinsero rapporti molto stretti con la corona, soprattutto all'epoca di Roberto d'Angiò. Nell'ambito dell'indagine sui Sanseverino a Napoli, in relazione alla chiesa di San Domenico Maggiore è stato possibile trovare le tracce documentarie attestanti l'esistenza di una perduta tomba con virtù cariatidi e cappella di patronato, grazie al documento pubblicato da Paola Vitolo, unito alla notizia di Scipione Ammirato e all'osservazione delle volontà testamentarie di Ruggero Sanseverino I conte di Mileto, probabile titolare; dati che forniscono gli estremi cronologici 1352-1580.

Malgrado le questioni critiche ancora irrisolte intorno alle singole opere, per il carattere variegato dei temi e dei media artistici presi in oggetto e affiancati al tema della scultura gotica funeraria, lo studio conta di fornire, nella sua visione ampia e d'insieme, una base di partenza utile per le future ricerche sulla committenza artistica della famiglia Sanseverino intesa nella sua eterogeneità e vastità anche geografica e cronologica. La speranza è che questo primo tentativo di approfondire il ruolo svolto dai Sanseverino di Marsico nel Trecento come patrocinatori di imprese artistiche, possa essere approfondito da nuove ricerche.

Sepolture dei Sanseverino di Marsico			
Esistenti		Documentate	
Titolare	Luogo/data	Titolare	Luogo/data
Maria e Teodora D'Aquino - reimpiegato	Salerno, chiesa di Santa Maria della Porta e San Domenico (fine XIII sec.)	Ruggero II Sanseverino (†1285)	Marsico, cattedrale di San Giorgio
Enrico II Sanseverino (†1314/17)	Teggiano (SA), duomo di Santa Maria Maggiore (1336)	Tommaso II Sanseverino (†1321/22)	Padula, certosa di San Lorenzo
Tommaso III Sanseverino (†1360)	Mercato San Severino (SA), chiesa di Sant'Antonio (1360/68)	Ilaria di Lauria (†1336)	Cuccaro, chiesa di San Francesco

Sepolture dei Sanseverino del ramo dei conti di Mileto			
Esistenti		Documentate	
Titolare	Luogo/data	Titolare	Luogo/data
Giovanna D'Aquino († 1345)	Napoli, chiesa di San Domenico (1370/1380)	Ruggero Sanseverino I conte di Mileto (†)	Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore (1352)
Marchisia Del Balzo (†1367) -sarcofago antico -	Salerno, cattedrale (1367/78)	*Enrico Sanseverino II conte di Mileto (†1399)	Mileto (VV), cattedrale (1388/92)
*Frammento, lastra con santo che presenta un guerriero	Mileto (VV), Museo Statale, da Cattedrale)	*Ruggero Sanseverino III conte di Mileto (†1388)	Mileto (VV), cattedrale (1388/92)
*Frammento, lastra con san Tommaso d'Aquino entro arcata	Mileto (VV), Museo Statale, da cattedrale		
*Frammento, lastra con stemma e cimiero bicorni affrontato da simboli degli evangelisti	Mileto (VV), Museo Statale, da cattedrale		
*Frammento, archi trilobati con stemma	Mileto (VV), Museo Statale, da cattedrale		
*Frammento, copertura di sarcofago con <i>gisant</i>	Mileto (VV), Museo Statale, da cattedrale		
Frammento con <i>gisant</i> , tomba di Roberto Sanseverino (1391)	Terranova (, chiesa di Santa Maria Assunta, da convento di Santa Caterina		
Frammento con san Pietro Celestino da Morrone, tomba di Roberto Sanseverino (1391)	Terranova (, chiesa di Santa Maria Assunta, da convento di Santa Caterina		
<ul style="list-style-type: none"> Alcuni dei Frammenti possono corrispondere con parti delle sepolture documentate di Enrico e Ruggero Sanseverino. Si rimanda a Negri Arnoldi, 1972, pp. 20-32; Milone, 2020, pp. 276-282. 			

Bibliografia generale

Abbreviazioni

AC = Archivio della Badia di Cava

ADS = Archivio della Diocesi di Salerno

ADT = Archivio della Diocesi di Teggiano

AMV = Archivio Storico dell'abbazia di Montevergine

ASN = Archivio di Stato di Napoli

ASS = Archivio di Stato di Salerno

APF = Archivio della Provincia Franciscana Salernitano-Lucana dell'Immacolata
Concezione

CDC = Codex Diplomaticus Cavensis, voll. I-XII

CDP = Codice Diplomatico Pugliese

Fonti

Ammirato, S. *Delle famiglie nobili napoletane*, I. Parte Prima, *Della famiglia
Sanseverina*, Firenze, Marescotti 1580, p. 17.

Campanile F., *L'armi ovvero insegne de' nobili. Scritte dal Signor Filiberto Campanile, ove sono i discorsi d'alcune famiglie così spente come vive del Regno di Napoli*, Napoli 1610.

Gatta C., *Memorie topografico storiche della Provincia di Lucania colle notizie dell'antico e Venerabil tempio dedicato alla S.S. Vergine nel Tenitorio della città di Saponara; e d'un Sepolcreto de' Gentili presso l'antica città di Consilina in detta Provincia. Opera postuma di Costantino Gatta data in luce da Giuseppe di lui figlio. Coll'aggiunta di molte sue erudite Annotazioni*, Napoli, Muzio 1743.

Imhof W., *Genealogiae viginti illustrium in Italia familiarum in tres classes. Secundum totidem Italiae Regiones Superiorem, Mediam & Inferiorem divisae, & Exegesi historica perpetua*, Amstelodami, ex officina fratrum Chatelain 1710.

Mazza A., *Historiarum epitome de rebus salernitanis*, Napoli, Ex Typographia Io. Francisci Paci 1681.

Roselli, F. S., *Storia Grumentina. Opera del Dottor D. Francesco Saverio Roselli della città di Saponara dedicata a sua Eccellenza D. Tommaso Sanseverino Principe di Bisignano*, Napoli 1790.

Ughelli F., *Italia Sacra sive de episcopis Italiae et insularum adjacentium*, VII, Venezia, N. Coleti 1723.

Letteratura secondaria

Abbate F. *Aspetti della cultura figurativa nel Vallo di Diano. Committenza e territorio, in Il Vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Vallo di Diano*, catalogo della mostra,

Padula, Certosa di San Lorenzo, 22 luglio-30 settembre 1989, Napoli, Electa 1989, pp. 31-42.

Abbate F., *L'Antica Diocesi di Capaccio: geografia, storia, produzione artistica. Proposte di lettura*, in *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio*, catalogo della mostra, Padula, Certosa di San Lorenzo, luglio-ottobre 1990, a cura di De Martini V., Napoli, Electa 1990, pp. 13-29.

Abbate F., *Storia dell'arte in Italia meridionale. II, Il sud angioino e aragonese*, Roma, Donzelli Editore 1998, stampa 2002.

Abbate F.(a), *Polla*, in *Storia del Vallo di Diano*, IV, Salerno, Pietro Laveglia 2004, pp. 207-245.

Abbate F.(b), *Teggiano*, in *Storia del Vallo di Diano*, IV, Salerno, Pietro Laveglia 2004, pp. 19-51.

Aceto F., *Cultura artistica e produzione figurativa*, in *Guida alla storia di Salerno e della sua provincia*, a cura di Leone A., Vitolo G., Salerno, Laveglia 1982, pp. 87-112.

Aceto F., *Per l'attività di Tino di Camaino a Napoli: le tombe di Giovanni di Capua e di Orso Minutolo*, in "Prospettiva", 53-56, 1988-1989, pp. 134-142.

Aceto F., s. v. *Scultura e oreficeria – Angioini*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani 1997, vol. I, pp. 657-701: 690-701.

Aceto F., *Status e immagine nella scultura funeraria del Trecento a Napoli: le sepolture dei nobili*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, atti del Convegno Internazionale

di studi, Parma, 23-27 settembre 2002, a cura di A. C. Quintavalle, Milano, Electa 2005, pp. 597-607.

Aceto F., *Tino di Camaino a Napoli*, in *Scultura gotica senese, 1260-1350*, a cura di Roberto Bartalini, Torino, Allemandi 2011, pp. 183-231.

Aceto F., *Tino di Camaino a Napoli: una proposta per il sepolcro di Caterina d'Austria e altri fatti angioini*, in "Dialoghi di Storia dell'Arte", 1, 1995, pp. 10-27.

Aceto F., *Una proposta per Tino di Camaino a Cava dei Tirreni*, in *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, atti del convegno internazionale, Francoforte, 21-23 novembre 1997, a cura di T. Michalsky, Berlino, Reimer 2001, pp. 275-294.

Aceto F., Vitolo P., (a cura di), *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, Battipaglia, Laveglia&Carlone 2017.

Adam A., *Revisiting the Monument: Fifty Years Since Panofsky's Tomb Sculpture*, London, The Courtauld Institute of Art 2016.

Alliegro G., *La Reggia del Silenzio. Cenni storici ed artistici della Certosa di San Lorenzo in Padula (Salerno)*, Roma, Unione Ed. Sindac. Ital. 1941.

Amatuccio G., *Un nome per l'ignoto cavaliere della cattedrale di Salerno*, in "Rassegna storica salernitana", 57, 2012, pp. 82-95.

Ambrogi M., *Ad quadratum: la 'pianta bernardiana' per la ricostruzione di Santa Maria Maggiore a Diano nel primo periodo angioino*, in "Salternum", XXIV 44-45, 2020, pp. 101-114.

- Amodio M., *La tomba di Enrico Sanseverino a Teggiano*, in “Rassegna storica salernitana”, 35, 2001, pp. 7-28.
- Aromando G., *Storia del francescanesimo nel Vallo di Diano*, in *Il francescanesimo nel Vallo di Diano. La storia, l'architettura, l'arte, il pensiero e la religiosità dell'Ordine di San Francesco nel territorio del Vallo di Diano dal XIII al XXI secolo*, atti dei convegni, Atena Lucana, 28 dicembre 2002, Polla, 4 aprile 2003, a cura di Totaro M., Polla, Pro Loco Athena Nova 2003, pp. 14-33.
- Autiero F., *La cappella di Santa Lucia nel casale Massaquano: note aggiuntive*, in “Archivio Storico per le province napoletane”, 120, 2002 (2003), pp. 147-161.
- Baldelli F., *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore, Selective Art Edizioni 2007.
- Barra G., Giacobbe B., Pecci G., Scarpa A., *Le chiese di San Lorenzo a Eboli*, II, Eboli, Il Saggio 2016.
- Bardelloni C., *L'attività toscana di Tino di Camaino*, in *Scultura gotica senese, 1260-1350*, a cura di Roberto Bartalini, Torino, Allemandi 2011, pp. 119-182.
- Bartalini R., *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2005.
- Bartalini R., *Tino di Camaino. La celebrazione delle esequie*, in *Umbri e Toscani tra Due e Trecento*, a cura di Luciano Bellosi, Torino, Antichi maestri pittori 1988, pp. 71-80.
- Baschet J., s. v. *Anima - Iconografia*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1995, Milano, Nuova Arti Grafiche Ricordi s.r.l. 1995, pp. 798-815.

- Bauch K., *Das mittelalterliche Grabbild: Figürliche Grabmäler des 11. Bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin, Gruyter 1976.
- Bejczy, I. P., *The Concept of Political Virtue in the Thirteenth Century*, in *Princely Virtues in the Middle Ages, 1200-1500*, edited by Bejczy, I. P., Nederman, C. J., Turnhout, Brepols 2007, pp. 9-32.
- Bejczy, I. P., *The Cardinal Virtues in the Middle Ages. A Study in Moral Thought from the Fourth to the Fourteenth Century*, Leiden, Brill 2011.
- Bertaux É., *Magistri Johannes et Pacius de Florentia marmorari fratres*, in “Napoli Nobilissima”, IV, 1895, pp. 134-138, 147-152.
- Bertaux É., *Le mausolée de l'empereur Henri VII à Pise*, in *Mélanges Paul Fabre: études d'histoire du Moyen Age*, Paris, Picard et fils 1902, pp. 365-379.
- Binski P., *Medieval Death : Ritual and Representation*, London, British Museum Press 1996.
- Binski P., *Gothic Sculpture*, New Haven, London, Yale University Press 2019.
- Bisceglia A., *Qualche considerazione sulle abbazie meridionali, tra Cava, Montecassino e i santi Severino e Sossio*, in *The Network of Cassinese arts in Mediterranean Renaissance Italy*, Edited by Nova A., Periti G., Rome, Officina Libraria 2021, pp. 243-259.
- Bock N. (a), *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo der Bildhauer Antonio Baboccio (1351-ca. 1423)*, München, Deutscher Kunstverlag 2001.
- Bock N. (b), *L'art à la cour angevine : la sculpture et le gothique international (1380-1435)*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIIIe au XVe*

siècle, catalogue d'exposition, Fountevraud, Abbaye Royale, June 15-september 16 2001, édité par Le Goff M., Paris, Somogy editions d'art 2001, pp. 89-101.

Bock N., *Kanon Und Variation. Virtus an Grabmälern in Neapel und Rom*, in *Praemium virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus*, hrsg. Poeschke J., Kusch B., Weigel T., Münster, Rhema 2002, pp. 13-34.

Bock N. (a), *Center or Peripheri? Artistic Migration, Models, Taste and Standards*, in *Napoli è tutto il mondo : Neapolitan Art and Culture from Humanism to the Enlightenment*, Proceedings of the International Conference, Rome, 19-21 June 2003, edited by Pistilli L., Rowland I. D., Shültze S., Pisa-Rome, Serra 2008, pp. 12-36.

Bock N. (b), *Patronage, Standards and « Transfert Culturel »*. *Naples between Art History and Science Theory*, in "Art History", 31, 2008, 4, pp. 574-597.

Bock N. (a), *L'artiste, l'image et l'écriture. Approches épigraphiques*, in Wetzel R., Flückiger F., *Au-dela de l'illustration*, Zürich, Chronos 2009, pp. 83-100.

Bock N. (b), *Stile e colore. Policromia nella scultura napoletana del Trecento e Quattrocento*, in *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo e tecnica, pietra e colore, conoscenza, conservazione e restauro della policromia*, Atti delle giornate di studi, Lucca, 22-24 novembre 2007, a cura di Andreuccetti P. A., Lazzareschi Cervelli I., Lucca, Istituto Storico Lucchese 2009, pp. 119-138.

Bock N., *A Kingdom in Stone. Angevin Sculpture in Naples*, in *The Anjou Bible. A Royal manuscript revealed : Naples 1340*, Edited by Watteeuw L., Van der Stoch J., Paris, Peeters 2010, pp. 96-111.

Bock N., *The King and His Court. Social Distinction and Role Models in 15th Century Naples : The Caracciolo and Miroballo Families*, in *Courts and Courtly Cultures in Early Modern Italy and Europe. Models and Languages*, Edited by Albonico S., Romano S., Roma, Viella 2016, pp. 420-443.

Bock N., *La visione del potere. Cristo, il re e la corte angioina*, in *Cristo e il potere. Teologia, antropologia e politica*, atti del Convegno, Orvieto, 10-12 novembre 2016, a cura di L. Andreani, A. Paravicini Bagliani, Firenze, SISMEL, Edizioni del Galluzzo 2017, pp. 211-224.

Bologna F., *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma, Bozzi 1969.

Borrelli G. G., *Una nota per l'altare della Certosa di Padula*, in *Ricerche sul '600 Napoletano*, Milano, Lanconelli & Tognolli 1987, pp. 73-78.

Boskovits M., *Gli affreschi del duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana*, in "Paragone", XXX, 357, 1979, pp. 3-41.

Boskovits M., *Proposte (e conferme) per Pietro Cavallini*, in *Roma anno 1300. Atti del Congresso Internazionale di Storia dell'arte Medievale*, Roma, 19-24 maggio 1980, a cura di Romanini A. M., Roma, L'Erma di Bretschneider 1983, pp. 297-329.

Braca A., *La Cappella del Tesoro del Duomo di Salerno*, Salerno, Laveglia 1990.

Braca A., *Convento e chiesa di San Domenico*, in *Il Centro Storico di Salerno. Chiese, Conventi, Palazzi, Musei e Fontane pubbliche*, a cura di Pasca M., Viterbo, Betagamma 2000, pp. 88-91.

- Braca A. (a), *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno, Laveglia 2003.
- Braca A. (b), *Un bassorilievo di Tino di Camaino ad Amalfi*, in “Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana”, 23, 2003, pp. 143-161.
- Braca A., *Il monumento funebre di Tommaso III Sanseverino e alcuni problemi della scultura gotica napoletana del Trecento*, in *Ottant'anni di un maestro: omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di Abbate F., Napoli, Paparo 2006, 1, pp. 147-163.
- Braca A. (a cura di), *I sarcofagi romani del Duomo di Salerno, dal riuso all'archeologia*, Angri (SA), Editrice Gaia 2016.
- Brenk B., s. v. *Committenza*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani 1997, vol. V, p. 203.
- Bruzelius C., *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, Roma, Viella 2005 (Ed. orig. *The Stones of Naples. ChurchBuilding in the Angevin Italy 1266-1343*, New Haven-London, Yale University Press 2004).
- Bruzelius, C. *La Certosa di San Martino*, in *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, a cura di Aceto F, Vitolo P., Battipaglia, Laveglia&Carlone 2017, pp. 215-216.
- Bruzelius, C. *Padula, Certosa di San Lorenzo*, in *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, a cura di Aceto F, Vitolo P., Battipaglia, Laveglia&Carlone 2017, pp. 247-248.

- Caffaro M., *Mercato S. Severino. La chiesa di S. Antonio*, in Raspi Serra J., *L'architettura degli ordini mendicanti nel principato salernitano*, in "Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Age, Temps modernes", 93, 1982, 2, pp. 629-631.
- Camera M., *Annali delle Due Sicilie. Dall'origine e fondazione della monarchia fino a tutto il regno dell'augusto sovrano Carlo III Borbone*, Napoli, Stamperia e cantiere del Fibreno 1860, v. II.
- Camera M., *Elucubrazioni storico-diplomatiche su Giovanna I regina di Napoli e Carlo III di Durazzo*, Salerno, Tip. Nazionale 1889.
- Campolongo A., Celico G., *I Sanseverino conti di Lauria, signori di Laino e duchi di Scalea*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino 2001.
- Cappelli B., *Note su alcuni monumenti medievali di Teggiano*, in "Rassegna storica salernitana", XIX, 1958, pp. 94-100.
- Capone A., *Relazioni fra la città di Salerno e San Tommaso d'Aquino*, Salerno, Barone 1924.
- Caracciolo di Torchiarolo A., *La Famiglia Sanseverino di Catanzaro*, in "Rivista del Collegio Araldico", XXXI, 1933, pp. 70-74, 161-168, 200-205.
- Carli E., *Tino di Camaino, scultore*, Firenze, Le Monnier 1934.
- Carlone C., *I regesti dei documenti della Certosa di Padula, 1070-1400*, Salerno, Carlone 1996.
- Caskey J., *(Re)Birth of a Seal: Power and Pretense at San Nicola, Bari, ca. 1300*, in "Gesta", 60, 2021, pp.

- Castelnuovo E., Ginzburg C., *Centro e periferia nella storia dell'arte*, Milano, Officina libraria 2019.
- Catello E., Catello C., *L'oreficeria a Napoli nel XV secolo*, Cava dei Tirreni 1975.
- Catello C., *L'arte orafa e argenteria nel Mezzogiorno d'Italia dall'età normanna al Regno unito*, in *Storia del Mezzogiorno*, IX, Napoli, Edizione del sole 1991, pp. 585-604.
- Causa, R., *Precisazioni relative alla scultura del '300 a Napoli*, in Bologna, F., Causa R., *Sculture lignee della Campania*, catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Reale 1950, Napoli, Stab. Tip. Giuseppe Montanino 1950, pp. 63-73.
- Cerrato M., *Il Castello di Mercato S. Severino. Storia, archeologia, ricostruzioni*, Salerno, Brunolibri 2013.
- Ceretti. I., *L'iconografia dei vizi e delle virtù attraverso lo sguardo di un miniatore bolognese del Trecento*, in "I quaderni del m.æ.s. - Journal of Mediæ Ætatis Sodalitium", XII-XIII, 2009-2010, pp. 125-146.
<https://doi.org/10.6092/issn.2533-2325/7976>.
- Chelazzi-Dini G., *Un bassorilievo di Tino di Camaino a Galatina*, in "Dialoghi di Storia dell'Arte", 1, 1995, pp. 28-41.
- Chelazzi-Dini G., *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze e la bottega napoletana di Tino di Camaino*, Prato, Martini 1996.
- Chinappi E., *Tra Roma e Napoli: gli affreschi di S. Giovanni a Mare e S. Angelo dei Marzi a Gaeta*, in "Arte Medievale", IV, 3 2013, pp. 105-120.
- Cilento N. (a cura di), *Storia del Vallo di Diano*, II, Salerno, Laveglia 1982.

- Cirillo Mastrocinque, A., *Arte e costume nelle figurazioni gotiche e tardogotiche napoletane*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Catania, Università degli Studi 1982, pp. 147-166.
- Clark K., *'Provincialism'*, The English Association Presidential Address, London, Oxford University Press 1962.
- Colangelo G. A., *La diocesi di Marsico nei secoli XVI-XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1978.
- Colangelo G. A., *Cronostassi dei vescovi della diocesi di Marsico, Potenza, Potenza e Marsico, Muro, Potenza, Marsico e Muro, Satriano e Campagna, Acerno, Montecorvino Rovella (SA)*, [s.n.] 2013.
- Corolla A., *La terra dei Sanseverino: i castelli e l'organizzazione militare, insediativa ed economica del territorio*, in *Mercato San Severino nel Medioevo: il castello e il suo territorio*, a cura di Peduto P., Borgo S. Lorenzo, All'insegna del giglio 2008, pp. 33-142.
- Corolla A., Lo Pilato S., Santoro A. M., *Il Castello di Mercato S. Severino: Campagna di scavo 2003-2005*, in *IV Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*, Siena, 26-30 settembre 2006, a cura di Francovich R, Valenti M., Borgo San Lorenzo (FI), All'insegna del Giglio 2006, pp. 607-612.
- Crisci G., *Il cammino della Chiesa salernitana nell'opera dei suoi Vescovi (Sec. V – XX)*, I, Napoli, Roma, Libreria Editrice Redenzione 1976.
- Crisci G., *Salerno Sacra. Ricerche storiche*, seconda edizione riveduta e integrata, Lancusi, Gutenberg 2001, voll. 3.

- Cuomo G., Caputo O., *Mercato S. Severino. La chiesa di S. Antonio dei Frati Minori nella Storia e nell'Arte*, Mercato San Severino, Grafiche Moriniello 1976.
- Cutolo, A., *Re Ladislao d'Angiò Durazzo*, Napoli, Berisio 1969.
- D'Alberto C., *La rappresentazione pubblica del potere papale fra Avignone e Roma prima di Clemente VI (1308-1342)*, in *La storia e le immagini della storia*, a cura di M. Provasi, C. Vicentini, Roma, Viella 2015, pp. 37-60.
- Dan N., *La tomba di Arrigo VII di Tino di Camaino e il Rinascimento*, Firenze, Pan arte 1983.
- D'Aloe S., *Catalogo di tutti gli edifici sacri della città di Napoli*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", VIII, 1883.
- D'Andrea G. F., *Marmora, Cineres et Nihil. Iscrizioni della Provincia Franciscana Napoletana del SS. Cuore di Gesù*, Napoli, Convento S. Chiara 1982.
- De Angelis M., *Nuova guida del Duomo di Salerno*, Salerno, Di Giacomo 1937.
- D'Anzilio M., *Il monumento funebre Sanseverino nella pieve di Santa Maria Maggiore di Diano: alcune considerazioni*, in *Le diocesi dell'Italia meridionale nel Medioevo*, atti del convegno, Benevento, 18-19 ottobre 2018, a cura di Rossi M. C., De Duonni V., Cerro al Volturno, Volturnia Edizioni 2019, pp. 201-216.
- De Blasiis, G., *Le case dei principi angioini nella piazza di Castelnuovo*, Napoli, Giannini 1887.
- De Castris P. L., *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, Cantini 1986.

- De Castris P. L., *Oreficerie e smalti primo trecenteschi nella Napoli angioina: evidenze documentarie e materiali*, in “Annali della scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia”, III, 18, 1, 1988, pp. 115-136.
- De Cunzo M., De Martini, V., Baculo Giusti A. (a cura di), *La certosa ritrovata*, catalogo della mostra, Roma, Edizioni d’Arte 1988.
- De Cunzo M., *Note per una storia dei monumenti di Teggiano*, in *Il Vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Vallo di Diano*, catalogo della mostra, Padula, Certosa di San Lorenzo, 22 luglio-30 settembre 1989, Napoli, Electa 1989, pp. 15-29.
- De Cunzo M., De Martini V., *La Certosa di Padula*, Firenze, 2006.
- De Divitis B., *Out of the Seggio of Nido Apothecae and Markets in 15TH Century Naples*, in “Città e Storia”, II, 2007, 2, pp. 381-400.
- De Divitis B., *Un caso di rinnovamento urbano nella Napoli aragonese: la regio Nilensis e il largo di San Domenico Maggiore*, in *I grandi cantieri del rinnovamento urbano. Esperienze italiane ed europee a confronto (secoli XIV-XVI)*, atti della Conferenza organizzata dall’ École Française de Rome, Roma, 28 settembre 2007, Roma, École Française de Rome 2011, pp. 181-198.
- De Giorgi M., *Il transito della Vergine: testi e immagini dall’Oriente al Mezzogiorno medievale*, Spoleto, CISAM 2016.
- De Lellis C., *Discorsi delle Famiglie Nobili del Regno di Napoli*, II, Napoli, 1663.
- De Lellis C., *Discorsi delle Famiglie Nobili del Regno di Napoli*, III, Napoli, 1671.
- De Liuto, L., *I sedili di Napoli. (Origini, azione politica e decentramento amministrativo)*, Napoli, Morano Editore 1973.

- De Martini, V., *La Certosa di San Lorenzo la Padula: nuove acquisizioni. Appendice documentaria a cura di Maria Tamajo Contarini*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, I, Napoli, Banca Sannitica 1984, pp. 445-461.
- De Martini V., *La Certosa di Padula nel sistema delle certose meridionali*, in *Certose e Certosini in Europa*, atti del convegno, Padula, 22-24 settembre 1988, II, Napoli, Sergio Civita Editore 1990, pp. 207-215.
- De Martini V., *La Certosa di San Lorenzo a Padula*, Napoli, Electa 2000.
- Dell'Acqua F. (a), *Iconophilia: Politics, Religion, Preaching, and the Use of Images in Rome, c. 680–880*, London, New York, Routledge/Taylor&Francis Group 2020.
- Dell'Acqua F. (b), *Pseudo-Dionysius and the Dormition of the Virgin Platytera ('Wider Than the Heavens')*, in *Pseudo-Dionysius and Christian Visual Culture, c. 500-900. New Approaches to Byzantine History and Culture*, Edited by F. Dell'Acqua, E. S. Mainoldi, London-New York, Palgrave Macmillan 2020, pp. 239-82.
- Dell'Acqua F., *Magnificat. L'impatto degli orientali sull'immagine di Maria Assunta al tempo dell'Iconoclasmo*, in *Le migrazioni nell'Alto Medioevo*, atti della LXVI Settimana di studi, Spoleto, 5-11 aprile 2018, Spoleto, CISAM 2019, pp. 1025-1057.
- De Rinaldis A., *Santa Chiara. Il convento delle clarisse, il convento dei Minori, la chiesa*, Napoli, Giannini 1920.
- Diacono G., *Acta translationis sanctii Severini abbatis*, in Capasso B., *Monumento ad Neapolitani Ducatus historiam pertinentia*, I, Napoli, Giannini 1881.

- Dias M. M. R., *A elevatio animae na arte funerária medieval de Peninsula Ibérica*, in “Eikon Imago”, 6, 2014, pp. 127-140.
- Didier A., *Diano città antica e nobile. Documenti per la storia di Teggiano*, Teggiano, Anselmi 1997.
- Didier A., *La tomba gotica di Enrico Sanseverino, conte di Marsico, nella Cattedrale di Teggiano*, in *I cinquant’anni d’un liceo classico*, a cura di Bracco V., Salerno, Arti grafiche Boccia 1984, pp. 325-331.
- Di Fabio C., *Giovanni Pisano: Margherita di Brabante*, in Id. (a cura di) *Giovanni Pisano: la tecnica e il genio. 1, Novità e approfondimenti sul Monumento a Margherita di Brabante*, Genova, Museo di Sant’Agostino 2001, pp. 1-15.
- Di Fabio C., *I sepolcri della regina Margherita, del cardinale Luca Fieschi e dei dogi Simone boccanegra e Leonardo Montaldo: prezzi e valori in Giovanni Pisano e in tre monumenti funerari del Trecento genovese*, in “Bollettino dei musei civici genovesi”, XXI, 2000, 1, pp. 7-20.
- Di Fabio C., *Ritratto vero e vero ritratto. Giovanni Pisano e il volto di Margherita di Brabante*, in *La Giustizia di Giovanni Pisano. I cinquant’anni di un’acquisizione*, a cura di Zanelli G., Genova, Sagep 2017, pp. 41-61.
- Dombrowski, D., “Cernite”- *Vision und Person am grabmal Roberts des Weisen in S. Chiara zu Neapel*, in *Praemium virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus*, hrsg. Poeschke J., Kusch B., Weigel T., Münster, Rhema 2002, pp. 36-60.

- Dombrowski, D., “Cernite”- *Vision und Person am Grabmal Roberts des Weisen in S. Chiara zu Neapel*, in *Der Tod und die Künste*, a cura di Günter, F. F., Wolfgang Riedel, Würzburg 2016, pp. 49-99.
- D’Ovidio S., *Pacio Bertini a Napoli. Un’ipotesi per l’esordio a San Martino e due gruppi lignei*, in “*Prospettiva*”, 113/114 2004 (2005), pp. 48-59.
- D’Ovidio S., *Cernite robertum regem virtute refertum. La ‘fortuna’ del monumento sepolcrale di Roberto d’Angiò in S. Chiara*, in *La chiesa e il convento di Santa Chiara*, a cura di Aceto F., D’Ovidio S., Scirocco E., Battipaglia, Laveglia&Carlone 2014, pp. 275-312.
- D’Ovidio S., *Osservazioni sulla struttura e l’iconografia della tomba di re Roberto d’Angiò in Santa Chiara a Napoli*, in “*Hortus Artium Medievalium*”, 21, 2015, pp. 92-112.
- D’Ovidio S., *La trasformazione dello spazio liturgico nelle chiese medievali di Napoli durante il XVI secolo: alcuni casi studio*, in *Re-thinking, Re-making, Re-living Christian origins*, a cura di Romano S., Foletti I., Gianandrea M., Scirocco E., Roma, Viella 2018, pp. 93-119.
- Ebner P., *Chiesa baroni e popolo nel Cilento*, I, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2012.
- Enderlein, L., *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266-1343*, Worms am Rhein, Werner 1997.
- Epifanio, V., *Gli Angioini di Napoli e la Sicilia dall’inizio del regno di Giovanna I alla pace di Catania*, Napoli, Loffredo 1936.

- Erlande-Brandenburg A., *Le roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Geneve, Droz 1975.
- Eubel K., *Bullarium franciscanum, sive Romanorum Pontificum constitutiones, epistolae, diplomata tribus ordinibus Minorum, Classarum, Poenitentium*, Romae, Typis Vaticanis 1902.
- Fagiolo M., *L'asse prospettico della certosa in Padula: l'itinerario simbolico dalla facciata allo Scalone Belvedere*, in *Certose e Certosini in Europa*, atti del convegno, Padula, 22-24 settembre 1988, I, Napoli, Sergio Civita Editore 1990, pp. 147-164.
- Fleith B., *De Assumptione Beatae Virginis Mariae. Quelques réflexions autour du compilat Jacques de Varagine*, in Fleith B., Morenzoni F., *De la sainteté a l'hagiographie*, Genève, Droz 2001, pp. 43-44.
- Frequin S., *Pleurant or Priant, an Iconographical Motive in Medieval Sepulchral Art*, in *Monuments and Monumentality across Medieval and Early Modern Europe*, edited by Donington M. P., Tyas S., donington, Shaun Tyas 2013, pp. 55-67.
- Gambardella A., *Le metamorfosi barocche nei monasteri certosini in Campania*, in *Certose e Certosini in Europa*, atti del convegno, Padula, 22-24 settembre 1988, I, Napoli, Sergio Civita Editore 1990, pp. 127-137.
- Gaglione, M., *La basilica ed il monastero doppio di S. Chiara a Napoli in studi recenti*, in *Archivio per la storia delle donne*, 4, 2007, pp. 127-209.
- Gaglione, M., *Converà ti que aptengas la flor. Profili di sovrani angioini, da Carlo I a Renato (1266-1442)*, Milano, Lampi di stampa 2009.

- Gardner J., *A Princess Among Prelates: a Fourteenth-Century Neapolitan Tomb and some Northern Relations*, in “Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte”, XXIII-XXIV, 1988, pp. 31-60.
- Gardner J., *Clarifications: Poverty, Lineage and display in S. Chiara at Naples*, in *La chiesa e il convento di Santa Chiara*, a cura di Aceto F., D’Ovidio S., Scirocco E., Battipaglia, Laveglia&Carlone 2014, pp. 195-226.
- Gatta C., *Memorie topografico-storiche della Provincia di Lucania*, ristampa fotomeccanica dell’ed. Napoli, G. Muzio 1732, a cura di Fernando La Greca, Acciaroli, Centro di promozione culturale per il Cilento 2000.
- Gonzaga B. C., *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d’Italia*, II, Napoli, G. De Angelis 1875.
- Guglielmo da Tocco, *Storia di San Tommaso d’Aquino*, a cura di Riserbato D., Milano, Jaka Book 2015.
- Granier T., *Le peuple devant les Saints: la cité et le peuple de Naples dans les textes hagiographiques (fin IX. Edébut Xe s.)*, in *Peuples du Moyen Âge. Problèmes d’identification*, a cura di Carozzi C., Taviani H., Aix en Provence, Publications de l’Université de Provence 1996.
- Grelle Iusco A. (a cura di), *Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri*, catalogo della mostra, Matera, Palazzo del Seminario 1981, Roma, De Luca 1981.
- Herklotz I., “*Sepulcra e monumenta*” *del Medioevo: studi sull’arte sepolcrale in Italia*, Napoli, Liguori 2001.

- Hoch, A. S., *Sovereignty and Closure in Trecento Naples: Images of Queen Sancia, alias "Sister Clare"*, in "Arte Medievale", X, 1, 1996, pp. 121-139.
- Hoch, A. S., *Beyond Spiritual Maternity: an Addendum to the Iconography of Sancia of Majorca*, in *La chiesa e il convento di Santa Chiara*, a cura di Aceto F., D'Ovidio S., Scirocco E., Battipaglia, Laveglia&Carlone 2014, pp. 165-194.
- Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, edizione critica a cura di Maggioni G. P., Firenze, Edizioni del Galluzzo 1998, 2 voll.
- Incollingo E., *Autocelebrazione ed eredità della dinastia Del Balzo: gli affreschi di Casaluce*, in *Geografie delle committenze. Dinamismo politico, artistico e culturale nell'Italia centro meridionale (XI-XIV secolo)*, atti del convegno, Campobasso, 8-9 novembre 2019, a cura di Monciatti A., Rossi C., De Duonni V., Madonna M., A., Cerro al Volturno (IS), Volturnia Edizioni 2021, pp. 265-282.
- Kalning P., *The Cardinal Virtues in the Middle Ages: A Study in Moral Thought from the fourth to the Fourteenth Century*, Leiden, Brill, 2011.
- Kreytenberg G., *Der Kopf Heinrichs VII. Eine Bemerkung zur Pisaner Statue des thronenden Kaisers*, in *Nobilis Arte manus. II, Festschrift zum 70. Geburtstag von Middeldorf Kosegarten A.*, hrsg. von Klein B., Wolter H., Dresden, Klein 2002, pp. 210-217.
- Kreytenberg G., *Drei gotische Grabmonumente von Heiligen in Volterra*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 34, 1990, pp. 69-100.

Kreytenberg G., *Ein doppelseitiges Triptychon in Marmor von Tino di Camaino aus der Zeit um 1334*, in *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, atti del convegno internazionale, Francoforte, 21-23 novembre 1997, a cura di Michalsky T., Berlino, Reimer 2001, pp. 261- 274.

Kreytenberg G., *La tomba dell'imperatore Arrigo VII a Pisa. Una revisione*, in "Studi di storia dell'arte", 27, 2016, pp. 25-42.

Kreytenberg G., *Tre contributi all'opera di Tino di Camaino*, in "Dialoghi di Storia dell'Arte", 4-5, 1997, pp. 132-143.

Lattuada R., *Il Barocco a Napoli e in Campania*, Napoli Società Editrice Napoletana 1988, pp. 180-185.

Lenormant F., *A travers l'Apulie et la Lucanie*, II, Paris, Lévy 1883.

Lenzo F., *Memoria e identità civica. L'architettura dei seggi nel regno di Napoli, XIII-XVIII secolo*, Roma, Campisano editore 2014.

Lucherini V., *1313-1320: il cosiddetto Lello da Orvieto, mosaicista e pittore, a Napoli, tra committenza episcopale e committenza canonica*, in *El Trecento en obres: Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, a cura di Alcoy R., Barcelona, Universitat de Barcelona 2009, pp. 185-215.

Lucherini V., *Le tombe angioine nel presbiterio di Santa Chiara a Napoli e la politica funeraria di Roberto d'Angiò*, in *Medioevo: i committenti*, atti del Convegno Internazionale di studi, Parma, 21-26 settembre 2010, a cura di Quintavalle A. C., Milano, Electa 2011, pp. 477-504.

- Lucherini V., Boto G., (a cura di) *Cattedrali, città medievali, rituali. Note per un approccio critico e storiografico*, atti del Convegno internazionale, Napoli, 28-30 gennaio 2019, Roma, Viella 2020.
- Lupis M., (a cura di), *I Sanseverino duchi di San Donato e baroni di Càlvera: storia feudale e vicende di un ramo poco noto della prima delle Sette Grandi Case del Regno di Napoli. Da documenti e fonti inedite*, Società Genealogica Italiana 2017.
- Macchiaroli S., *Diano e l'omonima sua Valle. Ricerche storico-archeologiche*, Napoli, Gabriele Rondinella Editore 1869.
- Mancini T., *Affreschi del XIV secolo nel duomo di Salerno*, in "Rassegna Storica Salernitana", XVII, 1992, pp. 77-88.
- Mayr Harting H., *The idea of the Assumption of Mary in the West, 800-1200*, in "Studies in Church History", 39, 2004, published online by Cambridge University Press, 21/03/2016, pp. 86-111.
- Maresca di Serracapriola, G., *I Principi di Bisignano*, in "Rivista Araldica", LIII, 1955, 7, 8, pp. 161-163.
- Margue M., *Sépulture, mort et représentation du pouvoir au Moyen Âge. Tod, Grabmal und Herrschaftrepräsentation in Mittelalter*, actes des onzièmes journées lotharingiennes, 26-29 septembre 2000, Centre universitaire de Luxembourg, édité par Margue M., Luxembourg, Section Historique de l'Institut Grand-Ducal 2006.
- Marzano G. B., *Scritti*, II, Laureana de Borrello, St. Tip. Il Progresso 1929.

- Mascilli Migliorini P., *La certosa di Padula nella prima metà del '700 e le sue immagini*, in "Apollo", V, 1984, pp.133-164.
- Menato G., *Le braccia dei santi al servizio di Dio: i reliquiari a braccio*, in "OADI, Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 15, 2017 (DOI: 10.7431/RIVI5032017).
- Miccio G., *La Certosa di San Lorenzo, Storia di un restauro. Con un contributo di Eufemia Baratta*, Napoli, artstudiopaparo 2015.
- Michalsky T., *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 2000.
- Michalsky T., *The Local Eye. Formal and Social Distinctions in Late Quattrocento Neapolitan Tombs*, in "Art History", 31, 2008, 4, pp. 484-504.
- Mignozzi M., *La Vergine Regina dei portali angioini pugliesi: l'esaltazione della maternità angelicata come prefigurazione della morte*, in "Arte Cristiana", CV 900, 2017, pp. 205-224.
- Milone A., *Scultura e memoria dinastica dei Sanseverino conti di Mileto*, in *Principi e corti nel Rinascimento meridionale. I Caetani e le altre signorie nel Regno di Napoli*, a cura di Delle Donne F., Pesiri G., Roma, Viella 2020, pp. 261-282.
- Morisani O., *Tino a Cava de' Tirreni*, in "La Critica d'arte", 8, 1949, pp. 104-113.
- Morisani O., *Tino di Camaino a Napoli*, Napoli, Libreria scientifica editrice 1945.
- Morisani O., *Introduzione*, in Mormone R., *Sculture trecentesche in San Lorenzo Maggiore a Napoli*, Napoli, Società editrice napoletana 1973, p. 18.

- Mormone R., *Scultura e pittura nel museo*, in *La Badia di Cava*, II, a cura di Giuseppe Fiengo, Franco Strazzullo, Cava dei Tirreni, Di Mauro Editore 1990, pp. 81-139.
- Moroni G., *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, XLIII, Venezia, Tip. Emiliana 1847.
- Moskovits, A. F., *Nicola Pisano's Arca di San Domenico and its legacy*, University Park, Pennsylvania State University Press 1995.
- Moskovits, A. F., *Nicola & Giovanni Pisano: The Pulpits. Pious Devotion – Pious Diversio*, London, Harvey Miller 2005.
- Natella P., *I Sanseverino di Marsico. Una terra, un regno, I, Il gastaldato di Rota (VIII-XI secolo)*, Salerno, Arci Postiglione 2008.
- Natella P., *Lo stemma inseguito. I Sanseverino al governo dello Stato dai Normanni agli Spagnoli e ritorno*, in “Salternum”, XVII, 30-31, 2013, pp. 101-114.
- Natella P., *I Sanseverino di Marsico. Una terra, un regno, II, Dalle signorie alle contee ai principati (1081-1568)*, Salerno, Centro di Cultura e Studi Storici Alburnus 2018.
- Natella P., *I Sanseverino di Marsico. Una terra, un regno*, Mercato S. Severino, Centro di servizi culturali 1980.
- Natella P., Peduto P., *Il Castello di Mercato S. Severino*, Napoli, Hermes 1965.
- Negri Arnoldi F., *Scultura trecentesca in Calabria: il Maestro di Mileto*, in “Bollettino d'arte”, serie 6, 57, 1972, pp. 20-32.

- Negri Arnoldi F., *Scultura trecentesca in Calabria: apporti esterni e attività locale*, in “Bollettino d’arte”, serie 6, 68, 1983, pp. 1-48.
- Negri Arnoldi F., *Sulla paternità di un ignoto monumento campano e di un noto sepolcro bolognese*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*. Atti del convegno, Roma, 4-6 luglio 1985, a cura di Garms, J., Romanini A. M., Wien, Osterreichischen Akademie der Wissenschaften 1990, pp. 431-438.
- Nieuwenhuis M., Crouch D., (edited by) *The question of space: interrogating the Spatial Turn Between Disciplines*, London, Rowan & Littlefield 2017.
- Nitti Di Vito F., *Codice Diplomatico Pugliese. Le pergamene di S. Nicola di Bari. Periodo angioino*, I, Bari, Società di Storia Patria per la Puglia 1950.
- Raspi Serra J., *L’architettura degli Ordini Mendicanti nel principato salernitano*, in “Mélanges de l’école française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes”, 93, 1981, 2, pp. 605-681.
- Pace V., *Morte a Napoli. Sepolture nobiliari del Trecento*, in Id. *Arte medievale in Italia meridionale*, I, Napoli, Liguori 2007, pp. 235-262 (Prima pubblicazione in *Regionale Aspekte der Grabmalforschung*, a cura di Wolfgang S., Trier, Verlag 2000, pp. 41-62).
- Pace V., *Arte di età angioina nel regno: vicinanza e distanza dalla corte*, in *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, atti del convegno internazionale, Francoforte, 21-23 novembre 1997, a cura di Michalsky T., Berlino, Reimer 2001, pp. 241-260.
- Palestina C., *L’arcidiocesi di Potenza, Muro, Marsico*, II, Potenza, Chiesa e società 2001.

- Panofsky E., *La scultura funeraria dall'Antico Egitto a Bernini*, a cura di Conte P., Torino, Einaudi 2011 (titolo originale: *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, London, Thames & Hudson, 1964).
- Paone S., *Gli affreschi di Donnaregina Vecchia: percorsi stilistici nella Napoli Angioina* in "Arte medievale", n.s. III, 2004, 1, pp. 67-118.
- Paone S., *Santa Maria della Consolazione ad Altomonte. Un cantiere gotico in Calabria*, Roma, Gangemi 2014.
- Paone S., *Scultura e committenza nella Calabria angioina. Il monumento funebre di Nicola Ruffo nella chiesa di San Francesco a Gerace*, in "Rivista d'Arte", VIII, 2018, pp. 41-47.
- Pasquariello G., *Marsico antica e medievale*, Lavello, Finiguerra Arti Grafiche 2004.
- Pergamo, A., *Il Convento della SS. Trinità di Baronissi*, in "Rassegna Storica Salernitana", XIX, 1958, XX, 1959, pp. 101-141.
- Pergamo, A., *Il Convento della SS. Trinità di Baronissi. Continuazione dal numero precedente*, in "Rassegna Storica Salernitana", XX, 1959, pp. 123-174.
- Perriccioli Saggese A., *Cristophoro Orimina: an Illuminator at the Angevin court of Naples*, in *The Anjou Bible. A Royal Manuscript revealed: Naples 1340*, Edited by Watteuw L., Van der Stock J., Paris Peeters 2010, pp. 113-125.
- Perriccioli Saggese, A., *Un autoritratto di Cristoforo Orimina? Postille alla Bibbia angioina di Lovanio*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, I, a cura di Bordi G. et Alii, Roma, Gangemi 2014, pp. 193-199.

- Pessolano M. R., *Il convento napoletano dei santi Severino e Sossio*, Napoli, Editoriale scientifica 1978.
- Pilone R., (a cura di), *L'antico inventario delle pergamene del monastero dei S.S. Severino e Sossio*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1999.
- Pollastri S., *Une famille de l'aristocratie napolitaine sous les souverains angevins : les Sanseverino (1270-1420)*, in "Mélanges de l'école française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes", 103, 1991, 1, pp. 237-260.
- Portanova G., *I Sanseverino e l'abbazia cavense (1061-1324): con utilizzazione di documenti cavensi*, Isola del Liri, Tip. Editrice M. Pisani 1977.
- Portanova G., *Il castello di S. Severino nel secolo XIII e S. Tommaso d'Aquino*, seconda edizione a cura di Del Regno, M., Mercato San Severino, Centro di documentazione per la storia di M. S. Severino 1998.
- Prencipe R., *Il castello di Casaluce e la committenza di Raimondo Del Balzo e Isabella d'Apia*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Napoli, a.a. 2008/2009.
- Prencipe R., *Notizie sulla tomba di Bertrando Del Balzo nella chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli*, in "Kronos", 12, 2009, pp. 109-116.
- Quarré P., *Les pleurants des tombeaux des ducs de Bourgogne*, Dijon, Musée des Beaux-Arts 1971.
- Racioppi, A. *La Certosa di San Lorenzo a Padula*, Poliorama, Pittoresco, Napoli 1846.
- Raspi Serra J. *La realtà decorativa tra Romanico e Gotico: l'identità classica nella scultura del XIII secolo ed in Nicola Pisano*, in Ead., *Linee di territorio*, Salerno, Laveglia 1981, pp. 57-90.

- Rescigno G., *Origini di uno stato feudale: lo "Stato" di S. Severino*, in *Feudalità laica e feudalità ecclesiastica nell'Italia meridionale*, a cura di Musi A., Noto M. A., Palermo, Associazione mediterranea 2011, pp. 102-156.
- Rescigno G., *Guida al Castello di Mercato S. Severino*, Penta (SA), Gutenberg 2015.
- Restaino C., *Sugli aspetti artistici della Certosa di San Lorenzo. Acquisizioni, documenti, nuove attribuzioni*, in *Storia del Vallo di Diano*, IV, Salerno, Laveglia 2004, pp. 53-88.
- Rizzi A., *Ancora sulle cripte vulturiane*, in "Napoli nobilissima", XII, 1973, pp. 71-84.
- Romano R., *Studi sulla scultura napoletana della seconda metà del Trecento, I Parte*, in "Arte Cristiana", 89, 804, 2001, pp. 18-28.
- Romano R., *La "Bottega durazzesca" e la scultura napoletana nei decenni centrali del XIV secolo*, in "Arte Cristiana" 91, 814, 2003, pp. 18-28.
- Romano S., *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma, Argos 1992.
- Romano S., *I cicli a fresco di Sant'Agnese fuori le mura*, in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, catalogo della mostra, Roma, Castel Sant'Angelo, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990, a cura di Ghidoli A., Roma, Argos 1989, pp. 245-258.
- Romano S., Bock N., (a cura di) *Le chiese di san Lorenzo e San Domenico, gli ordini mendicanti a Napoli*, atti della II Giornata di Studi su Napoli, Losanna, 13 dicembre 2001, Napoli, Electa 2005.

- Sacco A., *La certosa di Padula disegnata, descritta e narrata su documenti inediti con speciale riguardo alla topografia, alla storia e all'arte della contrada*, I, ed. parzialmente riveduta dell'ed. del 1914, Salerno, Pietro Laveglia 2004.
- Santoro R., *I ruderi di Rota ovvero il Castello di S. Severino*, Napoli, A. Coda e figlio 1924.
- Sassen S., *The Global City. New York, London, Tokyo*, 2 vols, Princeton, Oxford, Princeton University Press 1991-2001.
- Sassen S., *La città nell'economia globale*, prima edizione italiana a cura di Negro N., Bologna, Il Mulino 1997.
- Schmidt G., *Typen und Bildmotive des spatmittelalterlichen Monumentalgrabes*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, atti del convegno, Roma, 4-6 luglio 1985, a cura di Garms J., Romanini A. M., Wien, Osterreichischen Akademie der Wissenschaften 1990, pp. 13-82.
- Schmitt S. C. H., *L'Exception corporelle: à propos de l'Assomption de Marie*, in *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Edited by Hamburger J. F., Bouché A. M., Princeton, Princeton University 2006, pp. 151-185.
- Scirocco E., *La tomba di Tommaso Mansella in Santa Chiara a Napoli e un'ipotesi per le Storie di Santa Caterina di Pacio Bertini*, in *La chiesa e il convento di Santa Chiara*, a cura di Aceto F., D'Ovidio S., Scirocco E., Battipaglia, Laveglia&Carlone 2014, pp. 325-336.

Seidel M., *L'artista e l'imperatore: l'attività di Giovanni Pisano al servizio di Enrico VII e il sepolcro di Margherita di Brabante*, in Id. (a cura di) *Giovanni Pisano a Genova*, catalogo della mostra, Genova 1987, Genova Sagep 1987, pp. 63-200.

Seidel M., *Das Grabmal der Kaiserin Margarethe von Giovanni Pisano*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, atti del convegno, Roma, 4-6 luglio 1985, a cura di Garms J., Romanini A. M., Wien, Osterreichischen Akademie der Wissenschaften 1990, pp. 275-316.

Seidel M., *L'artista e l'imperatore. L'attività di Giovanni Pisano al servizio di Enrico VII e il sepolcro di Margherita di Brabante*, in Seidel M., *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, II, Venezia, Marsilio 2003, pp. 463-564.

Seidel M., *L'immagine scolpita. Tino di Camaino si confronta con Simone Martini*, in Id., *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, II, Venezia, Marsilio 2003, pp. 627-638.

Siribelli D., *Tavola dei feudatari di Serre e di Persano*, Salerno, Silarus 1971.

Stanford C. A., *The Body at the Funeral: Imagery and Commemoration at Notre-Dame, Paris, about 1304-18*, in "The Art Bulletin" 89, 4 2007, pp. 657-673.

Terrier Aliferis L., *Les modèles gothiques: un état des questions*, in *Les modèles dans l'art du Moyen Âge (XIIe – XIVe siècles)*, édité par Borlée D., Terrier Aliferis L., Turnhout, Brepols 2018, pp. 13-25.

Toesca P., *Storia dell'arte italiana. Il Trecento*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese 1971.

- Tomajo Contarini M., *Contributo alla conoscenza del patrimonio artistico della Certosa di Padula: il solimenesiano Alessio d'Elia*, in "Apollo", V, 1984, pp. 155-163.
- Tomei A., *Roma senza papa: artisti, botteghe, committenti tra Napoli e la Francia*, in Id. *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte 1300-1377*, Torino, Seag 1996, pp. 11-53.
- Trippetta T., *La chiesa rupestre di Santa Margherita in Melfi*, in "Bollettino Storico della Basilicata", n. s. 29, 2013, pp. 367-388.
- Vaccaro M., *Il reimpiego funebre dei sarcofagi antichi a Salerno: tra emulazione e rappresentanza*, in *I sarcofagi romani del Duomo di Salerno, dal riuso all'archeologia*, a cura di Braca A., Angri (SA), Editrice Gaia 2016, pp. 11-24.
- Vaccaro M., *Sepulture e tradizioni funerarie nella cattedrale di Salerno (VIII-XV secolo)*, in "Hortus Artium Medievalium", 25,2, 2019, pp. 563-572.
- Valentiner W. R., *Observations on Sienese and Pisan Trecento sculpture*, in "The Art Bulletin", 9, 1927, 3, pp. 177-220.
- Valentiner W. R., *Tino di Camaino. A Sienese Sculptor of the Fourteenth Century*, Paris, Pegasus 1935.
- Venturi, A., *Storia dell'arte italiana*, III, *L'arte romanica*, Milano, Hoepli 1904.
- Venturi, A., *Storia dell'arte italiana*, IV, *La scultura del Trecento e le sue origini*, Milano, Hoepli 1906.
- Vitolo G.(a), *Aspetti e problemi nella storia delle certose nel Mezzogiorno medievale: gli esempi di Napoli e Padula*, in "Napoli nobilissima", V, 2, 2001, 1/4, pp. 5-14.

- Vitolo G. (b), *Organizzazione dello spazio e Comuni rurali. San Pietro di Polla nei secoli XI-XV*, Salerno, Laveglia 2001.
- Vitolo G., *Dalla pieve rurale alla chiesa ricettizia. Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa dall'Alto Medioevo al Cinquecento pretridentino*, in *Storia del Vallo di Diano*, II. *Età medievale*, a cura di Cilento N., Salerno, Laveglia 2004, pp. 127-173.
- Vitolo G., *Ordini Mendicanti e nobiltà a Napoli: San Domenico Maggiore e il seggio di Nido*, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico, gli ordini Mendicanti a Napoli*, a cura di Romano S., Bock N., Napoli, Electa 2005, pp. 10-14.
- Vitolo G., *La costruzione di una nuova identità. Salerno dai normanni agli aragonesi*, in *Momenti di storia salernitana dal principato longobardo ai giorni nostri*, a cura di Criscuolo, V., Battipaglia, Laveglia&Carlone 2015, pp. 25-36.
- Vitolo P., *“Un maestoso e quasi regio mausoleo”: il sepolcro Coppola nel duomo di Scala*, in *“Rassegna storica salernitana”* 20, 2003, 40, pp. 11-50.
- Vitolo P., *La chiesa della Regina. L'incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto d'Oderisio*, Roma, Viella 2008.
- Vitolo P. (a), *Imprese artistiche e modelli di regalità al femminile nella Napoli della prima età angioina*, in *“Archivio Storico per le Province Napoletane”*, 126, 2009, pp.1-54.
- Vitolo P.(b), *Un nuovo contratto di commissione per la sepoltura funeraria del Trecento napoletano*, in *“Prospettiva”*, 134/135, 2009, pp. 91-100.

- Vitolo, P., “*Ecce Rex Vester*”. *Christiformitas e spazio liturgico*, in *La chiesa e il convento di Santa Chiara*, a cura di Aceto F., D’Ovidio S., Scirocco E., Battipaglia, Laveglia&Carlone 2014, pp. 227-274.
- Vitolo P., *San Domenico Maggiore. La scultura*, in *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, a cura di Aceto F, Vitolo P., Battipaglia, Laveglia&Carlone 2017, pp. 170-176.
- Vitolo P., *Santa Chiara, La scultura*, in *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, a cura di Aceto F., Vitolo P., Battipaglia, Laveglia&Carlone 2017, pp. 193-208.
- Vitolo P., *Teggiano*, in *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, a cura di Aceto F., Vitolo P., Battipaglia, Laveglia&Carlone 2017, pp. 300-303.
- Vivarelli P., *Pittura rupestre nell’alta Basilicata. La chiesa di Santa Margherita a Melfi*, in “*Mélanges de l’Ecole française de Rome*”, 85, 2, 1973, pp. 547-585.
- Volpi, G., *Cronologia de’ vescovi Pestani ora detti di Capaccio. Descritta da D. Giuseppe Volpi patrizio di Bari*, Napoli, Michele Luigi Muzio 1720, seconda ed. riveduta, corretta e accresciuta dall’autore, Napoli, Giovanni Riccio 1752.
- Wallerstein I., *The Modern World-System, I. Capitalist Agriculture and the origins of the European World-Economy in the sixteenth Century, II. Mercantilism and the Consolidation of the European World-Economy, 1600-1750, III. The Second Great Expansion of Capitalism World-Economy, 1730-1840s*, New York, San Francisco, London, Academic Press 1974-1982.

Walker Bynum C., Gerson P., *Body-Part Reliquaries and Body Parts in the Middle Ages*,
in "Gesta", 36, 1, 1997, pp. 3-7.

Warf B., Arias S., *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, London, Routledge
2008.

Wenger A., *L'Assomption de la T. S. Vierge dans la tradition byzantine du VI^e au X^e
siècle*, Paris, Institute Français d'Études Byzantines 1955, pp. 426.

Zanichelli G., *La rappresentazione delle virtù cardinali a Napoli nell'età di Boccaccio*,
in *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel
Trecento*, atti del Convegno *Boccaccio angioino. Per il VII Centenario della
nascita di Giovanni Boccaccio*, Napoli-Salerno, 23-25 ottobre 2013, a cura di
Alfano G., Grimaldi E., Martinelli S., Mazzucchi A., Palumbo M., Perriccioli
Sagge A., Vecce C., Firenze, Franco Cesati Editore 2014, pp. 267-276.

Zanichelli G., *Le strategie della committenza salernitana nel Medioevo*, in *Cum magna
sublimitate: arte e committenza a Salerno nel Medioevo*, a cura di G. Z. Zanichelli,
M. Vaccaro, Spoleto, CISAM 2017, pp. 1-17.

Siti web

Sanseverino, famiglia, scheda a cura di Mele V., Tufano L.
<http://db.histantartsi.eu/web/rest/Famiglie e Persone/158>.

Marsico Nuovo, Duomo, scheda a cura di Milone A.,
<http://db.histantartsi.eu/web/rest/Edificio/472>.

Referenze fotografiche

Antonio Braca, 7, 55, 56, 57, 68

Dario Cantarella, 49

Gerardo Grimaldi, 53, 59, 60, 66, 72

Museo dell'Opera del Duomo, Firenze, 45