

PAROLE DI PIETRA. EPIGRAFIA, STUDIO DELL'ANTICO E NUOVE ARCHITETTURE NEL RINASCIMENTO MERIDIONALE

This article presents the first results of an ongoing research on inscriptions in southern Italy in the late medieval and early modern periods and analyses three different ways in which inscriptions were used to make a façade 'speak'. In first instance, it analyses two significant examples of 'written' buildings, where epigraphic texts played a central role in the overall 'all'antica' design of the façade; it subsequently considers those cases in which a monumental and long inscription traversed the entire façade; and finally it focuses on the inscriptions connected to city gates and palace portals, as well as on those cases in which it is the door itself to speak in first person.

The cases presented allow us to recognise the 'speaking façades' created in the Kingdom of Naples as a self-aware phenomenon which relied on a consolidated tradition regarding the study of local antiquities and on a sense of continuity with both the classical and medieval past.

La presenza e l'esposizione di scritte all'esterno è una caratteristica precipua della cultura artistica del Rinascimento in Italia meridionale e, sebbene si tratti di un fenomeno condiviso con molte altre aree, qui assume una dimensione particolare per via della sua consistenza, per il carattere pionieristico della rinascita delle lettere capitali all'antica e per la raffinatezza antiquaria dei testi esposti. Tale fenomeno non ha finora ricevuto un'attenzione adeguata a causa dei preconcetti che hanno a lungo gravato sul Rinascimento meridionale, relegandolo ai margini della storiografia nazionale e internazionale. La mancata comprensione di tale cultura artistica è disposta sia da una concezione monolitica del Rinascimento come esclusivamente fiorentino e romano, sia dall'anacronistica proiezione della situazione di arretratezza del Mezzogiorno postunitario anche sul passato più lontano. Gli studi degli ultimi decenni hanno cominciato a smantellare questi pregiudizi e a restituire un'immagine più equilibrata e meno astratta, volgendo lo sguardo non soltanto alle manifestazioni napoletane più note, come le opere commissionate dalla famiglia reale, ma a tutto quel tessuto di artisti, committenti e processi culturali e artistici che durante il XV e XVI secolo ha attraversato l'intero territorio del Regno di Napoli, mettendolo in connessione con i centri dell'Italia centrale e settentrionale e con le altre grandi monarchie d'Europa e del Mediterraneo.

In questo quadro, cui ogni giorno si vengono ad aggiungere nuovi tasselli, il rapporto articolato e complesso fra iscrizioni esposte e nuova architettura all'antica è cruciale per comprendere il carattere specifico della cultura umanistica meridionale. Una specificità che si radica nella condizione peculiare dell'Italia meridionale peninsulare, che sin dall'XI secolo si era costituita come unico regno della penisola, territorialmente molto più esteso delle altre entità statali del nord e del centro dell'Italia. Qui si trovava non soltanto la maggiore quantità di resti archeologici fuori Roma, ma anche una fitta rete di città attive e vivaci, molte delle quali potevano vantare un'origine preromana, greca o italica. La cospicua presenza di iscrizioni antiche è da considerarsi all'origine di una riscoperta precoce della potenzialità espressiva delle scritte esposte e della possibilità di comunicare tanto il senso di magnificenza dei singoli individui o famiglie, come l'identità civica di intere città¹.

Nelle pagine che seguono si presentano i risultati di una ricerca tuttora in corso sul tema delle scritte esposte in Italia meridionale tra Medioevo e prima Età moderna. In particolare, dopo aver considerato i principali modelli monumentali antichi, verranno discusse tre diverse modalità attraverso le quali le iscrizioni rendevano 'parlante' una facciata. Verranno prima analizzati alcuni esempi eccezionali di edifici che potremmo definire 'scritti', per via del grande numero

di iscrizioni che ospitano e nei quali le inserzioni epigrafiche svolgono un ruolo paragonabile a quello di elementi più propriamente architettonici nel definire un programma all'antica. In secondo luogo, verrà presa in considerazione una variante di questo uso architettonico delle iscrizioni, offerta da quegli esempi nei quali grandi iscrizioni monumentali attraversano l'intera facciata. Infine, l'attenzione verrà rivolta alle iscrizioni connesse con le porte di edifici o di città, in particolare a quelle in cui è la porta stessa a parlare in prima persona.

Attraverso l'insieme di questi casi si cercherà di delineare il carattere all'avanguardia delle facciate parlanti nel Regno di Napoli, riconoscendovi un fenomeno che non ha a che fare con un'importazione da Firenze o da Roma, ma è al contrario basato su uno studio consapevole delle antichità locali e animato da un senso di continuità sia con il passato classico che con quello medievale. Per molto tempo fraintesa come segno di arretratezza, la continuità con il medioevo costituisce invece uno degli elementi centrali che determina la natura autonoma della cultura rinascimentale meridionale rispetto a quella di altri contesti peninsulari. In questo orizzonte gli imponenti edifici costruiti dai principi longobardi, dai re normanni, dall'imperatore Federico II, e dai sovrani angioini disseminati sul territorio erano riconosciuti come vestigia del glorioso passato del Regno e come esempi precoci di rice-



pagina 19

Fig. 1 Napoli, Palazzo Diomede Carafa. Dettaglio del portale (foto B. de Divitiis).

Questo testo è il frutto di una collaborazione di lunga data e di una comunanza di interessi nutrita da profonda amicizia. Esclusivamente per rispondere a una logica di burocrazia accademica, i due autori hanno deciso di attribuire a Fulvio Lenzo la paternità dei paragrafi *Modelli antichi e Iscrizioni lunghe*, e a Bianca de Divitiis dei paragrafi *Edifici scritti e Porte che parlano*. Per gli aiuti e le indicazioni ricevute si ringraziano gli amici Lorenzo Miletto e Antonio Milone.

¹ B. DE DIVITIIS, *A local sense of the past: spolia, reuse and 'all'antica' building in southern Italy, 1400-1600*, in *Local Antiquities, Local Identities: Art, Literature and antiquarianism in Europe, c. 1400-1700*, edited by K. Christian, B. de Divitiis, Manchester 2019, pp. 79-101: 79-80.

² C. VON FABRICZY, *Der Triumphbogen Alfonsos I. am Castel Nuovo zu Neapel*, "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen", 20, 1899, pp. 3-30, 125-158; E. BERTAUX, *L'Arco e la Porta trionfale di Alfonso e di Ferrante d'Aragona a Castelnuovo*, "Archivio Storico per le Province Napoletane", XXV, 1900, pp. 27-63; R. FILANGIERI DI CANDIDA, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo*, "Archivio Storico per le Province Napoletane", LXII, 1937, pp. 267-333; R. FILANGIERI DI CANDIDA, *L'Arco di trionfo di Alfonso d'Aragona*, "Dedalo", XII, 1932, pp. 439-466, 594-626; H.W. KRUFF, M. MALMANGER, *Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel. Das Monument und seine politische Bedeutung*, "Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia", 6, 1975, pp. 213-305; G.L. HERSEY, *The Aragonese Arch at Naples, 1443-1475*, New Haven 1973; R. DI BATTISTA, *La porta e l'arco di Castelnuovo a Napoli*, "Annali di Architettura", 10-11, 1998-99, pp. 7-21: 19; A. BEYER, *Parthenope. Neapel und der Süden der Renaissance*, München 2000, pp. 13-58. X. BARRAL I ALTET, *Alfonso il Magnanimo tra Barcellona e Napoli, e la memoria del Medioevo*, in *Medioevo: imagine e memoria*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 649-667.

³ *Corpus Inscriptionum Graecarum*, editio J. Franz, III, Berolini 1853, n. 5791; *Inscriptiones graecae*, XIV (*Inscriptiones Italiae et Siciliae*), editio G. Kaibel, Berolini 1890, n. 714. F. LENZO, *Architettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo. Le colonne del tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore*, Roma 2011, pp. 19-23, 26-32.

⁴ R. WEISS, *The Translators from the Greek of the Angevin Court of Naples*, "Rinascimento", I, 1950, 3-4, pp. 195-226, ora in Id., *Medieval and Humanist Greek: Collected Essays*, Padova 1977, pp. 108-133; Id., *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento*, Padova 1989 (prima ed. Oxford 1969), pp. 31-32.

⁵ LENZO, *Architettura e antichità... cit.*; S. KELLY, *The Cronaca di Partenope. An Introduction to and a Critical Edition of the First Vernacular History of Naples (c. 1350)*, Leiden-Boston 2011.

⁶ M. GAGLIONE, *Il campanile di Santa Chiara in Napoli*, Napoli 1998. Per il significato, la posizione e il potenziale performativo delle epigrafi sul campanile di Santa Chiara: G. VITALE, S. Chiara. Chiesa, corte, città, in *La chiesa e il convento di Santa Chiara. Committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, a cura di F. Aceto, S. D'Ovidio, E. Scirocco, Batipaglia 2014, pp. 129-164; E. SCIROCCO, *La chiesa napoletana del Corpo di Cristo: reliquie e processioni*, in *Reliquie in processione nell'Europa medievale*, a cura di V. Lucherini, Roma 2018, pp. 131-158.

⁷ A. CAMPANA, *Ciriaco d'Ancona e Lorenzo Valla sull'iscrizione greca del tempio dei Dioscuri a Napoli*, "Archeologia Classica", 25-26, 1973-1974, pp. 84-102: 90-92.

⁸ Ivi, pp. 97-98; L. VALLA, *Laurentii Valle epistole*, editio O. Besomi, M. Regoliosi, Patavii 1984, pp. 241-243, lettera 19.

zione dell'antico, sia in termini di riuso di *spolia*, che di rielaborazione di modelli, offrendo esempi da seguire altrettanto validi di quelli propriamente antichi. Uno sguardo al monumentale arco di ingresso di Castelnuovo è sufficiente a dimostrare come una delle più notevoli opere del Rinascimento sia al contempo impregnata di riferimenti all'architettura medievale. Oltre al rimando ai modelli trionfali antichi, infatti, con i suoi due fornicci sovrapposti e l'estensiva decorazione scolpita, l'arco commissionato da Alfonso I d'Aragona riprende strategicamente l'immagine della porta di Federico II a Capua, così come quella dei sepolcri napoletani di Roberto d'Angiò e Ladislao di Durazzo, sottolineando in tal modo la posizione del nuovo sovrano come legittimo successore al trono dell'unico regno che al tempo esisteva nella penisola².

Modelli antichi di scrittura esposta

Fra tardo Medioevo e prima Età moderna nelle città del Regno di Napoli importanti esempi antichi di scritture esposte a carattere monumentale erano ancora presenti nella loro posizione originaria come parte integrante dell'architettura, offrendosi quali *exempla* per le nuove iscrizioni sia per quanto riguarda il contenuto, che per la forma dei caratteri e la relazione con il progetto architettonico complessivo.

Nel cuore del centro antico di Napoli era leggibile la lunga iscrizione in greco apposta nel fregio del pronao del tempio dei Dioscuri (fig. 2), rimasta al suo posto fino al crollo delle strutture antiche nel 1688³. Il testo greco si presentava come una formula accessibile a pochi, ma era comunque in grado di comunicare a tutti l'antichità del tempio e di testimoniare le origini greche della città di Napoli, più antica della stessa Roma. All'interno di un'identità civica orgogliosamente legata a tali origini, l'iscrizione del tempio attirò l'attenzione di umanisti e antiquari fin dal Medioevo. Secondo quanto ricostruito

da Roberto Weiss si tratterebbe della prima iscrizione greca antica a essere stata tradotta in epoca post-classica⁴. La prima traduzione attestata, a opera del medico calabrese Nicolò Deopreprio, risale infatti ai primi anni del lungo regno di Roberto d'Angiò (1309-1343) ed è inserita all'interno della cosiddetta *Cronaca di Partenope*⁵. L'epigrafe del tempio, che ne celebrava la consacrazione a spese dei due liberti Tiberio Iulio Tarso e Pelagon, offriva una dimostrazione chiara di come le iscrizioni monumentali apposte sugli edifici potessero eternare il nome dei fondatori e sfidare i secoli. Appena qualche anno dopo la redazione della *Cronaca di Partenope*, re Roberto e sua moglie Sancia ne avrebbero raccolto l'esempio facendo collocare una lunga iscrizione in latino alla base del campanile della basilica di Santa Chiara, nella quale si proclamavano orgogliosamente come i fondatori della chiesa (fig. 3)⁶.

Una nuova attenzione verso l'iscrizione del tempio napoletano si manifestò nel Quattrocento, quando il mercante e antiquario Ciriaco d'Ancona la trascrisse e se ne servì come modello per l'iscrizione, sempre in greco, che compose per la chiesa di San Francesco a Rimini appena rinnovata da Leon Battista Alberti⁷. Anche Lorenzo Valla, giunto a Napoli al seguito di Alfonso il Magnanimo, si esercitò nella decodificazione del testo greco del tempio dei Dioscuri, correggendo l'interpretazione tradizionale derivata ancora dalla traduzione angioina⁸. La rilettura del testo rientrava nel vivace dibattito umanistico che animava la corte aragonese, nel cui ambito lo stesso Valla aveva composto, su commissione di Alfonso, il *De falso credita et ementita Constantini donatione*, un testo fondativo per lo sviluppo della moderna filologia testuale.

Un altro importante esempio antico era il tempio di Augusto a Pozzuoli, che sopravviveva trasformato in cattedrale della città. L'iscrizione originaria (*Corpus Inscriptionum Latinarum*, X, 1613) nel fregio del timpano che offriva un altro

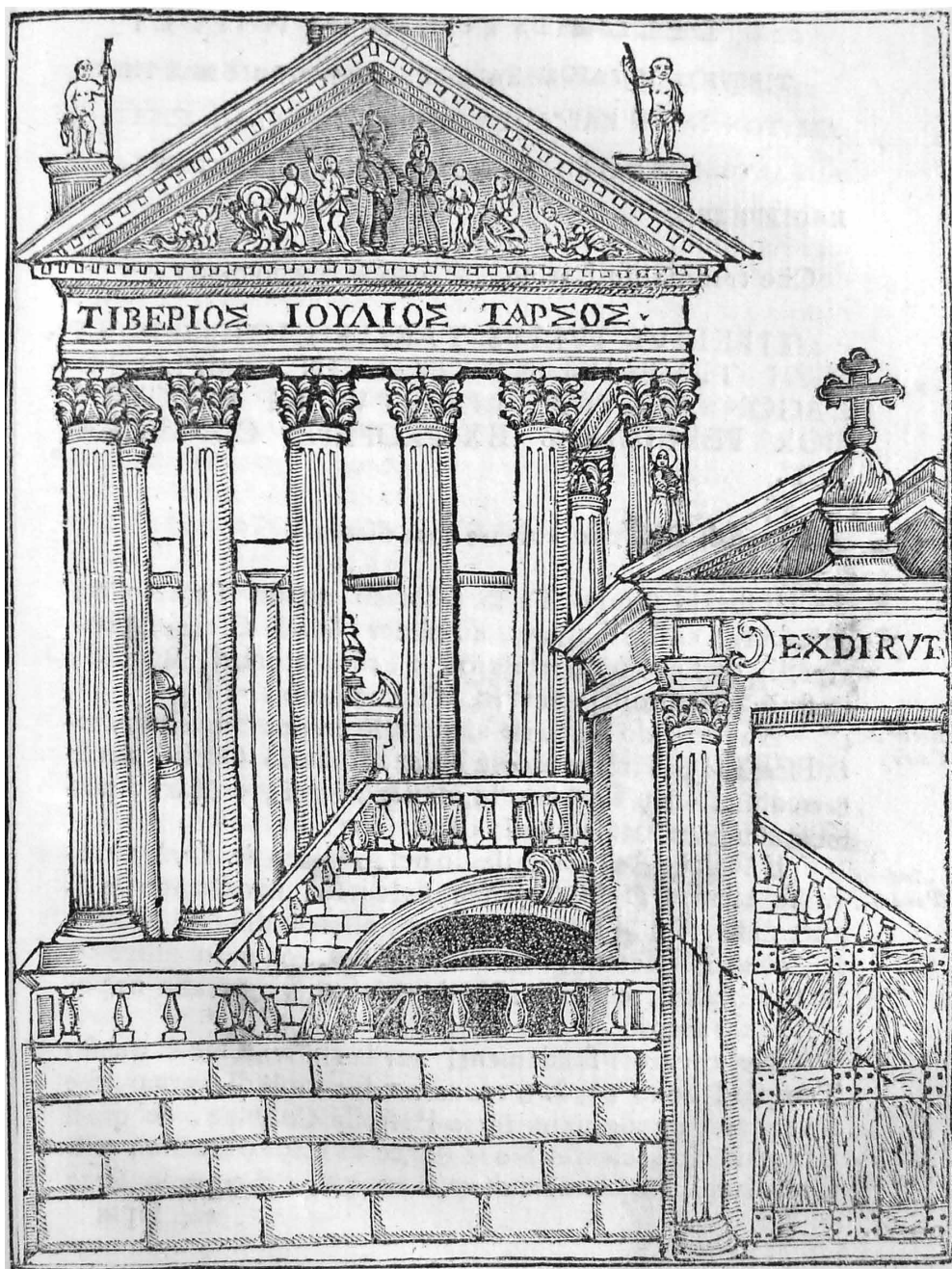


Fig. 2 Il pronaos del tempio dei Dioscuri di Napoli convertito in chiesa di San Paolo Maggiore (incisione anonima da G.A. SUMMONTE, *Historia della città e regno di Napoli*, Napoli 1601).

esempio di come i committenti, in questo caso la famiglia dei Calpurni, potevano essere ricordati come fondatori del monumento. Ma una maggiore fortuna avrebbe riscosso la firma dell'architetto Cocceio (*Corpus Inscriptionum Latinarum*, X, 1614), inserita in una tabula ansata sul fianco dello stesso edificio, presto divenuta modello per le nuove firme degli architetti meridionali, così come quella di Vitruvio Cerdo sull'arco dei Gavi a Verona lo era per gli architetti veneti⁹. Se l'interesse per le firme degli architetti antichi si riaffacciò nel XV secolo in concomitanza con l'affermarsi di una nuova consapevolezza del valore intellettuale della professione, le epigrafi che celebravano la magnificenza dei committenti venivano studiate e imitate già da mol-

ti secoli. Tale ripresa può essere riportata indietro almeno all'VIII secolo, quando Paolo Diacono dettava il *titulus* della chiesa palatina di San Pietro a Corte a Salerno, annessa al palazzo del principe longobardo Arechi (774-787): i pochi frammenti superstiti consentono di apprezzare come non soltanto il testo, ma anche il disegno delle lettere fosse direttamente ispirato alle grandi iscrizioni imperiali romane in caratteri lapidari¹⁰. Questo esempio di scrittura monumentale di epoca longobarda può forse spiegare l'epigrafe dedicatoria all'antica che nella stessa Salerno fu esposta sulla facciata della cattedrale costruita da Roberto il Guiscardo all'inizio dell'XI secolo nel contesto della nuova dominazione normanna e dei contatti con la cultura classicheggiante

⁹ M. DONDERER, *Die Architekten der späten römischen Republik und der Kaiserzeit: epigraphische Zeugnisse*, Erlangen 1996, pp. 31-34, 208-210; C. VALERI, *Marmora phlegraea. Sculture dal Rione Terra di Pozzuoli*, Roma 2005, pp. 40-41. Sulle firme degli architetti nel Rinascimento: G. BELTRAMINI, *Architetture firmate nel Rinascimento italiano*, in *L'architetto: ruolo, volto, mito*, a cura di G. Beltrami, H. Burns, Venezia 2009, pp. 49-66, 109-115.

¹⁰ M. FIORE, *La badia di San Pietro a Corte*, "Rassegna Storica Salernitana", 6, 1945, pp. 141-151; J. MITCHELL, *The Display of Script and the Uses of Painting in Longobard Italy*, in *Testo e immagine nell'alto Medioevo*, convegno di studi (Spoleto, 15-21 aprile 1993), II, Spoleto 1994, pp. 887-954; P. NATTELLA, «Palaccium et ecclesiam instituit». *Storia del complesso longobardo di San Pietro a Corte di Salerno*, in *San Pietro a Corte. Recupero di una memoria nella città di Salerno*, Napoli 2000, pp. 87-143; C. LAMBERT, *Testimonianze epigrafiche tardoantiche e altomedievali in Campania: alcuni esempi a confronto*, in *III Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*, (Salerno, Castello di Salerno, Complesso di Santa Sofia, 2-5 ottobre 2003), a cura di R. Fiorillo, P. Peduto, Firenze 2003, pp. 122-126; A. MILONE, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Edificio/277>; ID., <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Edificio/273> (consultato il 10 settembre 2022).

di Montecassino¹¹. Si tratta di una delle più belle iscrizioni medievali che, oltre a essere scritta con caratteri capitali all'antica, presenta uno studiato rapporto con l'architettura, attraversando l'intera facciata come fregio inferiore del timpano.

Non abbiamo molte notizie su quali fossero i canali di formazione di questa raffinata ricezione dell'epigrafia antica in età longobarda e normanna. Così come non conosciamo con esattezza i modelli di quella vera e propria rinascenza fiorita nel XIII secolo sotto Federico II, e che a sua volta sarebbe stata assunta a riferimento, in analogia e concorrenza con gli esempi antichi, in epoca rinascimentale. Le fonti sulla cultura epigrafica meridionale, che cominciano a emergere con il caso della ricezione dell'iscrizione dei Dioscuri durante il periodo angioino, si fanno più consistenti a partire dal XV secolo. La vivacità degli studi epigrafici durante il regno aragonese, all'indomani delle testimonianze di Ciriacco d'Ancona e di Lorenzo Valla, è documentata dal *De Aspiratione* di Giovanni Pontano, un breve trattato di grammatica latina sull'uso dell'aspirazione scritto intorno al 1450 e basato non tanto su fonti letterarie, quanto piuttosto su un accurato studio epigrafico condotto dall'autore¹². Oltre alle iscrizioni monumentali, Pontano e i membri dell'Accademia indagarono le numerose iscrizioni antiche anche di piccola scala, come stele funerarie, sarcofagi, cippi miliari, *fistulae* oppure iscrizioni dedicatorie che emergevano di continuo da un sottosuolo rigonfio di antichità sia nei contesti urbani che nelle campagne del Regno. Giovanni Pontano, Jacopo Sannazaro e Pietro Summonte erano ritenuti esperti di iscrizioni tanto da essere consultati, insieme a Ermolao Barbaro, dall'umanista salentino Antonio Galateo, in una data anteriore al 1493, per avere lumi su un'iscrizione messapica da poco scoperta nei pressi di Vaste, vicino Otranto¹³. Questo ambiente culturale sapeva offrire importanti stimoli anche agli umanisti arrivati da fuo-

ri, come il veronese Fra Giocondo, che proprio in Italia meridionale avrebbe continuato a trascrivere antiche epigrafi mettendo a punto altre due redazioni della sua silloge, nelle quali trova posto il materiale collezionato nelle sue peregrinazioni attraverso il Regno¹⁴. Dalle annotazioni che Fra Giocondo apponeva accanto ai testi ricopiati dalle lapidi antiche sappiamo che esistevano collezioni di epigrafi nei palazzi di membri dell'*élite*, quali Diomede Carafa o l'erede al trono Alfonso di Calabria, così come presso umanisti, come Pontano, ma anche artisti, come lo scultore Jacopo della Pila¹⁵.

Lo studio intensivo e diffuso del gran numero di iscrizioni che sopravvivevano nel Regno portò a uno sviluppo precoce delle scritture esposte come parte integrante di articolati progetti all'antica e come mezzo per comunicare complessi programmi politici, morali e genealogici. Lo stesso Giocondo contribuì non poco a far progredire nella capitale aragonese gli studi epigrafici, soprattutto nella loro applicazione alla realizzazione di iscrizioni da apporre sui nuovi edifici all'antica che si andavano costruendo, come testimonia il frammento di un suo trattato intitolato *De literis*¹⁶. Nel frammento che sopravvive, Giocondo non solo prende in considerazione il tracciamento geometrico di ogni singola lettera, la spaziatura fra le lettere di una medesima linea, la distanza tra le linee e soprattutto la posizione in relazione all'occhio dell'osservatore, ma rivolgendosi più specificatamente agli architetti illustra il modo di risolvere le deformazioni prospettiche in iscrizioni apposte su edifici alti proporzionando in maniera differente le lettere e le linee dell'iscrizione, esprimendo così in maniera esplicita il passaggio attivo dallo studio alla progettazione di testi in nuovi contesti monumentali¹⁷. In gran parte di queste imprese erano coinvolti gli stessi umanisti, che coadiuvavano i colti mecenati nel realizzare i loro progetti o in alcuni casi erano essi stessi committenti delle iscri-

¹¹ P. DELOGU, *Mito di una città meridionale: Salerno (Sec. VII-I-X)*, Napoli 1977, pp. 179-185; A. BRACA, *Il duomo di Salerno: architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003, pp. 21-28; L. DE LACHENAL, *Spolia: uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano 1995; M.L. VESCOVI, *Inscribing Presence. Script, Relics, Space in Salerno Cathedral*, in *Sacred Scripture/Sacred Space: The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture*, edited by T. Frese, E.W. Keil, K. Krüger, Berlin-Boston 2019, pp. 137-164.

¹² G. GERMANO, *Testimonianze epigrafiche nel 'De aspirazione' di Giovanni Pontano*, in *Filologia umanistica: per Gianvito Resta*, a cura di V. Fera, G. Ferrai, II, Padova 1997, pp. 921-986. Cfr. B. DE DIVITIIS, *Giovanni Pontano and Antiquarianism in Renaissance Southern Italy*, in *The Companion to Renaissance Antiquarianism*, edited by W. Stenhouse, Leiden-Boston, in corso di stampa. Per la perduta silloge epigrafica di Pontano: *Corpus Inscriptionum Latinarum*, X (*Inscriptiones Bruttiorum, Lucaniae, Campaniae, Siciliae, Sardiniae Latinae*), editio T. Mommsen, Berolini 1883, pp. 184-185.

¹³ WEISS, *La scoperta dell'antichità classica...* cit., p. 182; cfr. F. SAXL, *The Classical Inscriptions in Renaissance Art and Politics*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", IV, 1941, pp. 19-46.

¹⁴ LENZO, *Architettura e antichità...* cit., pp. 29-32; B. DE DIVITIIS, *Fra Giocondo nel Regno di Napoli: dallo studio antiquario al progetto all'antica*, in *Giovanni Giocondo. Umanista, architetto, antiquario*, seminario internazionale di storia dell'architettura (Vicenza, 10-12 giugno 2010), a cura di P. Gros, P.N. Pagliara, Venezia 2014, pp. 337-351 e bibliografia ivi citata.

¹⁵ Per le epigrafi nelle collezioni di Alfonso di Calabria: E. ZIEBARTH, *De antiquissimis inscriptionum syllogis*, "Ephemeris Epigraphica", IX, 1905, 2, pp. 187-332: 232; M. KOORTBOJIAN, *Fra Giovanni Giocondo and His Epigraphic Methods: Notes on Biblioteca Marciana*, MS Lat. XIV, 171, "Kölner Jahrbuch", XXVI, 1993 (1994), pp. 49-55: 54-55. Per quelle nel palazzo di Diomede Carafa: B. DE DIVITIIS, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia 2007, pp. 123-127. Per quelle di Jacopo della Pila: DE DIVITIIS, *Fra Giocondo...* cit., p. 339.

¹⁶ L.A. CIAPPONI, *A Fragmentary Treatise on Epigraphic Alphabets by Fra' Giocondo da Verona*, "Renaissance Quarterly", XXXII, 1979, pp. 18-40.

¹⁷ Ivi, pp. 30-31.

zioni. Il contributo degli umanisti alla composizione di nuove iscrizioni all'antica emerge in diversi epitaffi funebri: già nei primissimi anni del regno di Alfonso il Magnanimo, Lorenzo Valla è autore dell'epitaffio funebre di Sergianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara¹⁸. Sempre nella stessa chiesa, alcuni anni dopo Jacopo Sannazaro avrebbe composto l'epitaffio per Ladislao di Durazzo nonché l'iscrizione dedicatoria della cappella Caracciolo di Vico¹⁹. A sua volta l'epitaffio per la tomba di Sannazaro in Santa Maria del Parto sarebbe stato composto dal suo amico Pietro Bembo²⁰.

Gli umanisti furono impegnati nei progetti di scrittura monumentale anche su una scala architettonica e urbana di notevoli dimensioni. Basti guardare ai complessi programmi espressi nella reggia aragonese di Castelnuovo attraverso i quali Alfonso il Magnanimo si presentava alla città come sovrano di un regno transnazionale e mediterraneo: ad Antonio Beccadelli detto il Panormita sono tradizionalmente attribuite le due iscrizioni apposte all'esterno del grandioso arco trionfale posto all'ingresso, benché non sembrano essere prove certe in proposito. È invece certo che Panormita fu l'autore dell'epigramma un tempo esposto al di sopra della porta d'ingresso alla Sala del trono, il quale dava voce a un'antica statua di una ninfa, identificandola con la fondatrice mitica di Napoli, la quale, dopo anni di guerra, poteva finalmente riposare in pace grazie ad Alfonso²¹. La pervasività della cultura epigrafica in ambito meridionale condusse a sofisticate operazioni antiquarie che si collocano a metà strada tra lo studio dell'antico e la creazione di nuove opere. Come nella vicenda del cosiddetto tempio di Pomona a Salerno, dietro la quale si cela forse la presenza di un umanista del calibro di Pomponio Leto, figlio illegittimo del principe di Salerno Giovanni Sanseverino²². Nella prima metà degli anni Ottanta del Quattrocento, un'iscrizione ostiense relativa alla dea Pomona (*Corpus In-*

scriptionum Latinarum, X, 531), ricordata in Vaticano proprio da Pomponio Leto nel 1470, venne trasferita nel medievale atrio del palazzo episcopale di Salerno, costruito con imponenti colonne antiche e dai capitelli con protomi di spoglio provenienti da Paestum. Le antichità architettoniche e quella epigrafica reagirono fra loro e, grazie a questa operazione umanistica, un'architettura medievale creata con pezzi antichi venne risemantizzata come 'nuovo antico', innestando nella memoria locale il falso mito di un tempio salernitano dedicato a Pomona.

Questo caso è ovviamente un'eccezione, ma va rimarcato come l'impiego di pezzi antichi per creare nuove opere all'antica fosse una prassi prediletta dalle élites napoletane e regnicole, che di solito mescolavano elementi effettivamente antichi e altri nuovi. La moltitudine di frammenti antichi raccolti nelle collezioni di Napoli e delle altre città del regno, inoltre, dimostrava come statue, rilievi e iscrizioni di provenienza diversa, una volta posti l'uno accanto all'altro, smettessero di essere testimonianze storiche autonome, finendo per confluire in una narrazione complessiva più ricca e articolata.

Edifici 'scritti': antiche e nuove scritture nel palazzo di Diomede Carafa e nella cappella Pontano

La stretta correlazione fra collezionismo di antichità e creazione di nuove opere all'antica è ben dimostrata dai due esempi napoletani del palazzo di Diomede Carafa e della cappella di Giovanni Pontano. Le facciate di entrambi gli edifici presentano, nella cornice di un paramento esterno interamente in pietra, una serie di iscrizioni in marmo che servirono in una qualche misura da prologo per l'allestimento interno. A partire dal 1465, all'indomani del conseguimento del titolo nobiliare di conte di Maddaloni, Diomede Carafa cominciò a rinnovare il suo palazzo accrescendone il carattere rappresen-

¹⁸ L. TUFANO, *Linguaggi politici e rappresentazioni del potere nella nobiltà regnicola tra Trecento e Quattrocento: il mausoleo di Sergianni Caracciolo in S. Giovanni a Carbonara e i caratteri trionfalistici del sepolcro nobiliare*, "Mélanges de l'École Française de Rome", 127, 2015, <https://doi.org/10.4000/mefrm.2519> (consultato il 10 settembre 2022).

¹⁹ Per le riflessioni letterarie sul tema del sepolcro: L. MIGLIACCIO, *Consecratio pagana ed iconografia cristiana nella cappella Caracciolo di Vico a Napoli: un manifesto dell'umanesimo napoletano e gli esordi di Bartolomè Ordènez e Diego de Siloe*, "Ricerche di Storia dell'Arte", LIII, 1994, pp. 22-34; R. NALDI, *Tra Pontano e Sannazaro: parola e immagine nell'iconografia funeraria del primo Cinquecento a Napoli*, in *Les académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques, actes du colloque international* (Université de Paris, Sorbonne, 10-13 juin 2003), édité par M. Deramaix et al., Genève 2008, pp. 249-271; L. MIGLIACCIO, *La cappella Caracciolo di Vico: l'ideale pontaniano della magnificenza e le arti nel primo Cinquecento tra Roma, Napoli e la Spagna*, ivi, pp. 273-294.

²⁰ M. DERAMAIX, B. LASCHKE, 'Musa Maroni proximus ut tumulo'. *L'église et le tombeau de Jacques Sannazar*, "Revue de l'Art", 95, 1992, pp. 25-40.

²¹ ILLA EGO PARTHENOPE BELLO VEXATA TOT ANNOS, / NUNC OPERA ALPHONSI PARTA IAM PACE QUIESCO. Cfr. G.L. HERSEY, *The Arch of Alfonso in Naples and Its Pisanellesque Design*, "Master Drawings", 7, 1969, 1, pp. 16-24; 17; KRUFF, MALMANGER, *Der Triumphbogen Alfonsos...* cit., p. 261; B. DE DIVITIIS, *Castel Nuovo and Castel Capuano in Naples: The Transformation of Two Medieval Castles into "all'antica" Residences for the Aragonese Royals*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 76, 2013, 4, pp. 441-474: 455-458.

²² B. DE DIVITIIS, *A Renaissance Story of Antiquarianism and Identity: the Temple of Pomona from Rome to Salerno*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", 60, 2018, 1, pp. 33-53.

Fig. 3 Napoli, Campanile di Santa Chiara (foto F. Lenzo).



tativo attraverso l'aggiunta di elementi marmorei all'antica particolarmente innovativi, come il portale ionico 'albertiano' e le finestre trabeate al piano nobile, e con l'allestimento della collezione di antichità in facciata e nel cortile, che includeva sculture e iscrizioni (figg. 1, 4). Le nuove iscrizioni composte dallo stesso committente venivano integrate con le sculture antiche e moderne della sua collezione comunicando strategicamente messaggi di natura morale, genealogica e politica. Con l'iscrizione a caratteri lapidari romani incisa sulla cornice del portale, Diomede presentava il suo palazzo, più come un atto di personale magnificenza, come un omaggio al sovrano e un gesto di magnanimità verso la patria in quanto ornamento della città (fig. 1)²³. Le iscrizioni attivavano le sculture esposte sulla stessa

facciata: il nome del re era celebrato in mezzo a una sequenza di busti antichi d'imperatori poggiati su mensole, mentre la statua antica di una ninfa danzante, in origine collocata nella nicchia sopra il portale, avrebbe evocato l'immagine di Partenope, la mitica fondatrice di Napoli. Un allestimento che doveva richiamare quello creato dal re Alfonso I nella porta di accesso della Gran Sala di Castelnuovo, decorata dalle "immagini" degli imperatori Traiano e Adriano e dalla statua dormiente di Partenope accompagnata dal distico di Panormita. Al contempo il portale del palazzo di Diomede, con l'insieme di sculture e iscrizioni, diventava il prologo di un vero e proprio programma politico e una manifestazione della sua *fidelitas* verso il sovrano, la stessa che aveva dimostrato verso Ferrante nella

²³ IN HONOREM OPTIMI REGIS FERDINANDI ET SPLENDOREM NOBILISSIMAE PATRIAE DIOMEDES CARAFA COMES MATALONE M^oCCCCLXVI.



Fig. 4 Napoli, Palazzo Diomede Carafa. Dettaglio dell'esterno (foto B. de Divitiis).

guerra di successione e durante la prima congiura dei baroni e grazie alla quale aveva ottenuto il riconoscimento con l'investitura a conte. Un tema che era al centro dei *Memoriali* composti da Diomede negli stessi anni e indirizzati al figlio, al quale consigliava di comportarsi verso il re come con la donna amata. A partire dalla dedica del portale, il programma di fedeltà di Diomede si svolgeva lungo l'asse centrale del palazzo fino al fondo del cortile, dove al centro del muro meridionale possiamo ancora vedere il grande stemma di Ferrante d'Aragona accompagnato dalla scritta a caratteri lapidari FIDELITAS ET AMOR posta tra le imprese personali di Diomede, ora sbiadite; il culmine era al centro del cortile, dove Diomede aveva fatto collocare un piccolo ritratto equestre in bronzo del re Ferrante,

in cima a un elaborato piedistallo in marmo realizzato con pezzi di candelabri antichi e altri *spolia*. Quando il portone era aperto chiunque fosse passato avrebbe visto il monumento in onore di Ferrante entro la magnifica cornice marmorea del portale ionico, con l'iscrizione e la statua della ninfa Partenope.

All'interno del cortile Diomede intrecciò sapientemente il programma politico con quello familiare-genealogico, facendo incidere sul piedistallo della colonna che regge le scale un'iscrizione che ribadiva la dedizione al re e alla patria e un'altra che ricordava come quella fosse la casa dei suoi antenati dai quali aveva scelto di non allontanarsi²⁴. Qui il discorso epigrafico si arricchiva di contenuti rivolti ai pochi ospiti selezionati che potevano varcare la soglia e ammirare da

²⁴ HAS COM/ES INSIGNIS / DIOMEDES / CONDIDIT AE/DES CARRAFA / IN LAUDEM R/EGIS PATRIAE/ QUE DECOREM e EST ET FORTE / LOCUS MAGIS / APTUS ET AMP/LUS IN URBE SIT / SED AB AGNAT/IS DISCEDERE/TURPE PUTAVIT.

²⁵ HIC HABITANT NYMPHAE DULCES ET SUADA VOLUPTAS: / SISTE GRADUM ATQUE INTRANS NE CAPIARE CAVE.

²⁶ R. DE SARNO, *Joannis Joviani Pontani Vita*, Neapoli 1761, pp. 93-99; F. COLANGELO, *Vita di Gioviano Pontano scritta da monsignor Francesco Colangelo vescovo di Castellamare e presidente della pubblica istruzione*, Napoli 1826; R. FILANGIERI DI CANDIDA, *Il tempio di Gioviano Pontano*, "Atti dell'Accademia Pontaniana", LVI, 1926, pp. 5-41; F. LENZO, *Aggiornamento*, in A. BLUNT, *Architettura barocca e rococò a Napoli*, a cura di F. Lenzo, Milano 2016 (prima ed. London 1975), pp. 270-329; 273; B. DE DIVITIIS, *Giovanni Pontano and His Idea of Patronage*, in *Some Degree of Happiness. Studi di storia dell'arte in onore di Howard Burns*, a cura di M. Beltramini, C. Elam, Pisa 2010, pp. 107-132; EAD., *PONTANUS FECIT: Inscriptions and Artistic Authorship in the Pontano Chapel*, "California Italian Studies", III, 2012, 1, pp. 1-36.

²⁷ Per Pontano epigrafista e collezionista di epigrafi: *Corpus Inscriptionum Latinarum*, X... cit., pp. 184-185; GERMANO, *Testimonianze epigrafiche...* cit.; ID., *Il "De aspiratione" di Giovanni Pontano e la cultura del suo tempo, con un'antologia di brani scelti dal De aspiratione in edizione critica corredata di introduzione, traduzione e commento*, Napoli 2005.

²⁸ L. SCHRADER, *Monumentorum Italiae quae hoc nostro saeculo et a Christianis posita sunt, libri quatuor*, Helmaestadii 1592, f. 231v: "T. Livii brachium quod Antonius Panormita a Patavinis impetravit Joannes Jovianus Pontanus multos post annos hoc in loco ponendum curavit".

²⁹ DE DIVITIIS, *Giovanni Pontano and Antiquarianism...* cit.

³⁰ Philandrier è a Napoli due volte, la prima nel 1547, quando trascrive il testo dell'iscrizione greca del tempio dei Dioscuri, la seconda nel marzo del 1550, quando copia le iscrizioni moderne della cappella Pontano. Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in avanti BAV), *Vat. Lat.* 6038, f. 87r "In sacello quodam D. Mariae Maioris, quod Pontanus exstruxit, et hinc tumulis inscripsit / Gul. Philander exc. 1550 Martio"; le trascrizioni proseguono anche al f. 87v, con i testi dell'esterno: "In Petri Amahelle [cancellato] eiusdem sacello templi, sententiae inscriptae muris, a Pontano". Per Thomas Hoby: *The Courtier of Count Baldesar Castilio*, s.d. [ma 1561]; T. HOBY, *A Book of the Travel and life of me Thomas Hoby*, edited by E. Powell, London 1902; K.R. BARTLETT, *The English in Italy, 1525-1558: A Study in Culture and Politics*, Genève 1991; ID., *Thomas Hoby, Translator, Traveler*, in *Travel and Translation in Early Modern Period*, edited by C. Di Biase, Amsterdam-New York 2006, pp. 123-142. Nell'edizione del diario di Hoby curata da Powell non sono trascritte le sezioni relative alle epigrafi ricopiate da Hoby, attualmente in corso di studio da parte di Bianca de Divitiis. Le iscrizioni della cappella Pontano, si trovano alle carte 47v-49v. Per Barker e Fendt: W. BARKER, *Epitaphia et inscriptiones lugubres*, Londini 1566, ff. non num. [ma 11r-14r]; T. FENDT, *Monumenta sepulcrorum cum epigraphis ingenio et doctrina excellentium virorum...*, s.l. [ma Breslau] 1574, ff. 38-46.

vicino la collezione e il ninfeo, e che Diomede metteva scherzosamente in guardia dalla voluttà e dalle ninfe che abitavano il suo giardino²⁵.

All'esterno invece il programma politico veniva magnificato da quello morale e pedagogico: le trabeazioni delle finestre del piano nobile recano nei fregi iscrizioni a caratteri lapidari romani che esprimono appelli moraleggianti in latino (fig. 4). Le iscrizioni inserite nelle trabeazioni delle finestre erano indirizzate al pubblico ampio che transitava nella strada: anche se poste in alto, sono la voce del committente che rivolge ai concittadini i suoi insegnamenti, enfatizzati dall'impiego dell'imperativo. Come il tema della fedeltà, anche i concetti di raziocinio, tempo, onestà richiamati nelle finestre trovano riscontro nei contenuti espressi nei *Memoriali* e in generale nell'intento morale e pedagogico che sottende la scrittura di Diomede. Con l'insieme delle iscrizioni nel portale e nelle finestre egli realizzava un innovativo passaggio dal testo scritto al testo esposto, in cui il committente esplorava le potenzialità espressive offerte dall'integrazione tra nuove iscrizioni e le sculture antiche della collezione. Questa novità avrebbe avuto un notevole impatto nei decenni successivi sia nella stessa Napoli che in altre città del Regno, come dimostra la costruzione antiquaria del portale del palazzo (1514) di Galeazzo Capialbi (1450-1518) a Vibo Valentia o gli esempi di finestre trabeate iscritte che si ritrovano in numerosi palazzi campani e pugliesi.

Con la sua integrazione tra scrittura esposta e architettura e l'uso strategico delle iscrizioni per veicolare contenuti che si rivolgevano a pubblici diversi, il palazzo di Diomede offre un precedente significativo anche per la cappella Pontano, ultimata nel 1492. Nella sua cappella Giovanni Pontano affidò alle iscrizioni un ruolo primario ed esclusivo nella decorazione e nel veicolare i contenuti morali, funerari, affettivi e antiquari che sottendono il progetto complessivo, tanto da

poterla considerare come un 'edificio scritto'²⁶. Diversamente da Diomede, il cui palazzo parlava attraverso la sapiente integrazione tra scrittura esposta e scultura, nella cappella Pontano le iscrizioni sono intese per essere esposte da sole, senza far ricorso a elementi scultorei. Significativamente nessuna iscrizione è la trasposizione di un testo preesistente, e furono tutte concepite per essere scolpite direttamente nella pietra. Come nel palazzo di Diomede, anche all'interno della cappella Pontano le nuove iscrizioni trovavano posto tra le numerose epigrafi antiche collezionate dall'umanista, fornendoci un esempio del passaggio dalla raccolta epigrafica al progetto all'antica di nuovi testi esposti²⁷. L'insieme di iscrizioni antiche e moderne faceva dell'interno un *antiquarium* epigrafico adatto a ospitare la preziosa reliquia con cui era stata dotata la cappella, ovvero il braccio del poeta latino Tito Livio ricevuto in dono dai padovani durante la prima missione diplomatica aragonese in compagnia del Panormita²⁸. Mentre le iscrizioni negli interni erano rivolte a un pubblico ristretto che partecipava al mondo degli affetti del poeta, come i sodali della sua Accademia che spesso si riunivano nella cappella, le dodici iscrizioni esposte all'esterno tra le finestre rettangolari e le paraste erano rivolte a tutti i cittadini e ai passanti (fig. 5). Nell'espore in maniera monumentale le idee espresse nei suoi scritti morali e politici, Pontano sembra tradurre in pietra la pratica socratica adottata dai membri dell'accademia del Panormita i quali, mentre discutevano all'ombra dei portici, erano soliti rivolgersi ai passanti e interagire con loro, una pratica di cui lo stesso Pontano dà conto nel dialogo *Antonius*²⁹. Questo complesso programma a carattere civico-pedagogico diventa ancora più esplicito grazie alle numerose testimonianze di coloro che, già all'indomani del completamento della cappella, si soffermarono a leggere quelli che Bernardo Rucellai definì "monumenta ingenii". Nel corso del Cinquecento le



Fig. 5 Napoli, Cappella Pontano. Dettaglio di iscrizione in facciata (foto F. Lenzo).

iscrizioni moderne della cappella Pontano cominciano a essere apprezzate e ammirate anche per il loro valore letterario, come testimoniano le trascrizioni di autorevoli viaggiatori stranieri, come il francese Guillaume Philandrier, raffinato commentatore vitruviano, o l'umanista tedesco Tobias Fendt, o anche gli inglesi Thomas Hoby, noto soprattutto per aver pubblicato la prima traduzione del *Cortegiano* di Castiglione nel 1561, e William Barker, autore di un breve trattatello a stampa sugli epitaffi funebri³⁰.

Iscrizioni lunghe. I palazzi di Giovanni Pontano e Orso Orsini

L'uso sapiente della scrittura esposta doveva essere ancora più evidente nell'iscrizione monumentale dell'ormai scomparso palazzo di Pontano. Lo stesso Pontano, nel dialogo *Aegidius*, descrive come due suoi ospiti, gli umanisti Suardino Suardo e Francesco Peto, arrivando a Napoli da Roma, avevano potuto riconoscere il palazzo già a grande distanza dalla torre quadrata collocata a cavallo di uno dei quadri più importanti della città e poi, una volta avvicinati, dalla lunga iscrizione latina che decorava il portico esterno, della quale fornisce anche il testo³¹.

Costruito a partire dal 1463, il palazzo di Pontano era collocato quasi di fronte alla cappella, di circa trent'anni successiva. Grazie alla brevissima distanza che li separava, i due edifici si presentavano come i capitoli di uno stesso program-

ma di autocelebrazione privata, dove la scrittura esposta giocava un ruolo da protagonista. L'iscrizione del palazzo aveva una scala architettonica evidente, tanto da essere paragonata alla torre come uno dei segni distintivi dell'edificio, e celebrava direttamente il suo proprietario dispiegandosi lungo tutta la facciata, in un omaggio a una tradizione napoletana che trovava origine nell'epigrafe greca del tempio dei Dioscuri. Il lungo testo ammoniva i futuri abitanti della casa a non disprezzare l'antico padrone e costruttore, vale a dire proprio Pontano, che veniva descritto come un uomo che aveva vissuto per le muse, onorato le lettere, le arti e i re governanti. Un aneddoto che ci fornisce un'idea vivida degli interessi di uno dei principali umanisti di corte e del modo in cui trasponesse la sua conoscenza raffinata dell'antico nella creazione di nuove opere.

L'esperienza di Pontano in materia di epigrafia antica, nonché nella composizione di nuovi testi epigrafici e nel loro sapiente allestimento doveva avere pochi eguali all'epoca. La sua competenza artistica era riconosciuta anche fuori i confini del Regno, tanto da essere interpellato da Isabella d'Este in merito a un monumento a Virgilio che intendeva far erigere a Mantova, ed è possibile che una sua consulenza si possa celare anche dietro altri ambiziosi progetti di nuove iscrizioni a scala monumentale, come quello avviato dal conte Orso Orsini nel suo palazzo di Nola, ultimato nel 1470.

³¹ HAERES, SUCCESSOR, DOMINUS HARUNCE AEDIDIUM, QUI/QUI FUTURUS ES, NE TE NE PUDEAT VETERIS, NEU PI/GEAT DOMINI, HAS QUI SIBI PARAVIT. COLUIT IS LITERAS, / COLUIT ARTIS BONAS, COLUIT ET REGES. COLUERUNT / EUM PROBI IUVENES, SENES PROBI, PROBAVERUNT ET DOMINI INTEGRITEM (!), FIDEM, MORES ANIMI BONOS. ETENIM TALIS FUIT IOV(IANUS) PONTANUS, PRISCI RELIQUIAE TEMPORIS. VIXIT IPSE ET / SIBI, ET MUSIS, SIC VIVAS IPSE ET TIBI, ET TUIS, SIC LIBERI SUPERENT. / QUI SI LAPIDI HUIC INIURIAM INIURIUS FECERIS, IRATI DII SINT TIBI. Cf. B. CAPASSO, *La Torre d'Arco e la casa del Pontano in Napoli*, "Strenna Giannini", 4, 1892, pp. 97-104; G. PONTANO, *I Dialoghi*, a cura di C. Previtera, Firenze 1943, pp. 513-603; DE DIVITIIS, *Giovanni Pontano and His Idea of Patronage...* cit.; EAD., *Le dimore del Rinascimento a Napoli, in Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, atti del convegno (Napoli, palazzo Zevallos Stigliano-Palazzo Reale, 20-22 ottobre 2011), a cura di A.E. Denunzio et al., Napoli 2013, pp. 129-140; F. LENZO, *Memoria e identità civica. L'architettura dei seggi nel Regno di Napoli, XIII-XVIII secolo*, Roma 2014, pp. 47, 65, nota 32.

Fig. 6 Nola, Palazzo Orsini. Dettaglio dell'iscrizione (foto B. de Divitiis).



Il palazzo comitale di Nola è caso paradigmatico di impiego architettonico delle iscrizioni, dal momento che in questo caso l'iscrizione e l'architettura condividono non soltanto un consapevole riferimento all'antico, e nello specifico all'associazione vitruviana di paramento lapideo isodomo e epigrafe monumentale, ma anche una più raffinata peculiarità meridionale, vale a dire il ricorso a materiali autenticamente antichi per la realizzazione di progetti all'antica³² (fig. 6). I conci in pietra provengono infatti dagli scavi archeologici promossi dal conte nell'area del teatro romano della città, mentre l'iscrizione 'reimpiega' i testi di due iscrizioni probabilmente apocriefe, ma all'epoca ritenute autentiche.

La prima parte dell'iscrizione riferisce di un antico Ursus Alus, un soldato del VI secolo che si distinse come governatore dell'Umbria, difensore e restauratore della Repubblica e delle leggi e unificatore dell'Impero. La seconda parte include una lode Vituria, moglie di Ursus, discendente di Cesare Augusto e autrice di un poema sulla castità, e fa riferimento inoltre alla loro numerosa progenie. Le dimensioni dell'iscrizione in rapporto al resto della facciata, la distribuzione del testo su due righe che occupano tutto il campo disponibile, e la raffinata esecuzione dei caratteri lapidari con incavo triangolare, intervallati da segni d'interpunzione, fanno sì che l'iscrizione nolana assuma un carattere all'avanguardia anche rispetto a esempi romani coevi o di poco posteriori, come il palazzo del cardinale

Raffaele Riario o la casa dello speziere Lorenzo Manlio, e sembra derivare dall'osservazione delle monumentali epigrafe imperiali incise sui fregi dei templi³³.

L'iscrizione sulla facciata di palazzo Orsini a Nola rivela un intento antiquario non solo nell'aspetto, ma anche nel contenuto. Come ha già dimostrato Georgia Clarke, invece di concepire un nuovo testo, l'iscrizione copia due epitaffi funerari distinti per rivendicare le antiche origini degli Orsini e la sua legittima appartenenza alla famiglia³⁴. A metà Quattrocento quasi tutte le famiglie di nobiltà, sia antica che nuova, in vari centri della Penisola cercarono di creare genealogie fittizie collegando i loro nomi a quelli di eminenti figure del passato, note attraverso fonti letterarie antiche e altre evidenze materiali, in particolare iscrizioni³⁵. Tra le varie iscrizioni che testimoniavano le antiche origini degli Orsini e che circolavano nell'ambito familiare, Orso scelse i due epitaffi di Ursus Alus e Vituria³⁶. A confronto con le altre iscrizioni relative alla *gens Ursina*, quella di Ursus Alus offriva diversi vantaggi. Innanzitutto, rimarcava l'appartenenza di Orso alla stirpe romana grazie all'evidente omonimia con il presunto capostipite della famiglia. Poi, cosa non secondaria, l'iscrizione ricordava come quel nome fosse all'origine di quello della famiglia. Ma ancor più rilevante dovette essere per Orso il ruolo centrale che questa iscrizione rivestiva all'interno del dibattito sulle origini della famiglia Orsini. È molto probabile che, quando Orso lo fe-

³² B. DE DIVITIIS, *Rinascimento meridionale: la Nola di Orso Orsini tra ricerca dell'antico e nuove committenze*, "Annali di Architettura", 28, 2016, pp. 27-48.

³³ Per la produzione di iscrizioni nel secondo Quattrocento, con un riferimento anche al palazzo di Orso Orsini, cfr. da ultimo M. BUONOCORE, *Dal codice al monumento: l'epigrafia dell'Umanesimo e del Rinascimento*, "Velesia: Revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filología clásicas", 29, 2012, pp. 209-227; 211. Per lo studio delle iscrizioni nel Regno nel Quattrocento: GERMANO, *Il De aspiratione...* cit.; DE DIVITIIS, *Giovanni Pontano and His Idea of Patronage...* cit.; EAD., *PONTANUS FECIT...* cit.; L. TUFANO, *L'epitaffio della tomba di Malizia Carafa († 1438) tra modelli culturali, propaganda politica e celebrazione familiare*, "Scrinium Rivista", 13, 2016, pp. 1-48; 32-33, <http://dx.doi.org/10.13128/Scrinium-19501> (consultato il 10 settembre 2022).

³⁴ G. CLARKE, *The Palazzo Orsini in Nola: a Renaissance Relationship with Antiquity*, "Apollo", 144, 1996, 413, pp. 44-50; 47-48.

³⁵ R. BIZZOCCHI, *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna*, Bologna 2009, pp. 189-269. K. CHRISTIAN, *Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome*, c. 1350-1527, New Haven 2010, pp. 63-69. G. VITALE, *Elite burocratica e famiglia: dinamiche nobiliari e processi di costruzione statale nella Napoli angioino-aragonese*, Napoli 2003, pp. 164-165; LENZO, *Memoria e identità...* cit., pp. 113-114.

³⁶ *Corpus Inscriptionum Latinarum*, VI (*Inscriptiones urbis Romae Latinae*), 5 (*Inscriptiones falsae urbi Romae attributae comprehendens*), edito E. Bormann, G. Henzen, C. Hülsen, Berolini 1885, p. 6*, n. 4* d (a-b). Cfr. CLARKE, *The Palazzo...* cit., pp. 47-48.

ce ricopiare sulla facciata del palazzo, tale testo epigrafico doveva circolare già da molto tempo. Non a caso negli anni Ottanta del Quattrocento Fra Giocondo aveva cercato l'iscrizione a Roma, senza però arrivare a trovarla³⁷. Nel 1506 Raffaele Maffei nei suoi *Commentarii* metteva l'iscrizione di Ursus in relazione con un presunto codice antico che Francesco Petrarca avrebbe ritrovato e ricopiato nel monastero di Fulda, dove erano descritte le origini gote degli Orsini e le vicende dei suoi capostipiti insigniti del titolo di *cives* romani in ricompensa della loro valorosa difesa prima dell'Umbria e poi di Roma dai Longobardi³⁸. Pochi anni dopo Severo Minervio, nella sua storia di Spoleto redatta entro il 1521, aggiungeva alla testimonianza attribuita al Petrarca il riferimento a una presunta lettera scritta da Coluccio Salutati al re di Francia, in cui il cancelliere avrebbe raccontato del rinvenimento dell'epigrafe di Ursus Alus a Roma³⁹. Tali testimonianze apocrife sarebbero state in seguito raccolte, e in qualche modo ufficializzate, da Francesco Sansovino nella sua *Historia* della famiglia Orsini⁴⁰.

Dunque, sulla facciata del suo palazzo, Orso tradusse in pietra e monumentalizzò un testo centrale per la storia della famiglia. L'aggiunta in sequenza anche dell'epitaffio di Vituria – descritta come moglie di Ursus e discendente di Augusto – serviva a confermare l'autenticità dell'iscrizione precedente e al contempo doveva rappresentare per Orso un modo per rinforzare il senso di origine della stirpe e rimarcare l'antica associazione di Nola con l'imperatore Augusto. Inoltre, copiando le due iscrizioni, Orso generava una vera e propria interferenza tra passato e presente, associando la sua immagine a quella di Ursus, l'antenato con il suo stesso nome che, come lui, era stato un valoroso militare. Il progetto 'ideologico' legato alla copia monumentale delle due iscrizioni pseudo-antiche trovava un compimento nella nicchia in asse con il portale, che in origine ospitava un ritratto in forma di

busto in "marmo pario", identificato nella piccola iscrizione sottostante con Orso, conte di Nola, signore di numerosi altri feudi e appartenente al "genere romano"⁴¹. Le dimensioni ridottissime dell'iscrizione non avrebbero permesso allo spettatore di identificare con certezza il ritratto come quello del conte, ma lasciavano volontariamente aperta la possibilità che si trattasse del suo antenato Ursus, protagonista dell'iscrizione monumentale al centro della facciata.

Nel loro insieme, le iscrizioni di palazzo Orsini a Nola costituiscono una prova dell'alto grado di consapevolezza antiquaria e umanistica che governa l'intera concezione del palazzo. Inoltre, l'estrema coerenza formale e la messa in opera delle parti principali in un'unica fase suggeriscono l'esistenza di un progetto architettonico e la probabile presenza di un architetto, che dovette aiutare il committente a dare forma alle proprie esigenze antiquarie. Dal *De Nola* (Venetiis 1514) di Ambrogio Leone sappiamo che a Nola erano attivi sia *geometrae* che 'esperti di architettura' e che i conti Orsini si erano avvalsi nel passato di 'prefetti di fabbriche' che avevano sovrinteso alla realizzazione delle opere architettoniche patrocinate dalla famiglia⁴². Dunque, per il suo palazzo Orso avrebbe potuto avvalersi di una di tali figure presenti nel suo feudo nolano. Non possiamo inoltre escludere che Orso si sia giovato anche della consulenza di qualche esperto di storia ed epigrafia per farsi consigliare nella scelta e nel *ductus* delle iscrizioni, e con cui avrebbe forse potuto discutere anche il carattere del nuovo edificio. Un ruolo del genere si attaglia perfettamente a Giovanni Pontano, che considerava il palazzo un esempio di magnificenza, e che, nel riferire come il conte avesse adeguatamente ricompensato i suoi suditi per l'aggiunta di ogni singolo blocco di pietra, dimostrava di conoscerne da vicino il cantiere⁴³. Soffermandosi brevemente poi anche sull'aspetto paleografico, la realizzazione dei grafemi dell'iscrizione monumentale, insieme a quelli di

³⁷ *Corpus Inscriptionum Latinarum*, VI... cit.

³⁸ R. MAFFEI, *Commentarii urbani*, Romae 1506, l. XXII, cc. cccxv-cccxi. Una copia del codice pseudo-petrarchesco è conservata all'interno di un codice sulla storia della famiglia Orsini, databile al 1570 (Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, Fondo Nazionale, ms. II VII 82, cc. 25v-29). G. CREVATIN, *Il Petrarca e la genealogia di casa Orsini*, in *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 19 maggio-30 giugno 1991), a cura di M. De Feo, Firenze 1991, pp. 277-279, n. 209, tav. XXXIII; BIZZOCCHI, *Genealogie incredibili...* cit., p. 199.

³⁹ Severi Minervii *De rebus gestis atque antiquis monumentis Spoleti*, in *Documenti storici inediti in sussidio allo studio delle memorie umbre*, a cura di A. Sansi, Foligno 1878, p. 22. Nella copiosa corrispondenza di Salutati non sono state trovate tracce della lettera che il cancelliere fiorentino avrebbe inviato al re di Francia. C. SALUTATI, *Epistolario*, a cura di F. Novati, I-IV, Roma 1891-1911. A. NUZZO, *Lettere di stato di Coluccio Salutati. Cancellierato fiorentino (1375-1406). Censimento delle fonti e indice degli incipit della tradizione archivistico-documentaria*, I-II, Roma 2008.

⁴⁰ F. SANSOVINO, *La historia delle cose fatte in diversi tempi da signori di casa Orsina...*, Venetia 1564, cc. 7r, 21v.

⁴¹ URSUS URSINO GENERE ROMANUS / DUX ASCULLI, SUANE, NOLE TRIPALLEQ(UE) / COMES HASEDES FECIT MCCCCCLXX. Il testo avrebbe a sua volta fornito il modello per quello che Ferdinando Orsini duca di Gravina appone sul suo palazzo napoletano nel 1514; cfr. *infra*, nota 45.

⁴² Leone racconta che suo zio era stato "fabricae praefectus" della Cattedrale e sovrintendente di tutti gli edifici commissionati dagli Orsini. Ricorda inoltre la presenza in città dei "geometrae" Renzo Martino, Napolitano Fiorenzo e Barone Perusino e anche dell'"architecturae peritissimus" Marino Sasso. Cfr. A. LEONE, *De Nola. Opusculum. Distinctum plenum clarum doctum pulcrum...*, Venetiis 1514, II, 11, c. xxiiiv; III, 5, cc. xxxvii, xxxviii. Cfr. B. DE DIVITIIS, *Architecture and Nobility: The Descriptions of Buildings in the De Nola*, in *Ambrogio Leone's De Nola, Venice 1514. Humanism and Antiquarian Culture in Renaissance Southern Italy*, edited by ead., F. Lenzo, L. Miletti, Leiden-Boston 2018, pp. 81-102: 80-84.

⁴³ G. PONTANO, *De magnificentia*, in *I trattati delle virtù sociali*, a cura di F. Tateo, Roma 1965, cap. VI.

Fig. 7 Altamura, Ospedale della Trinità dei Pellegrini (foto F. Lenzo).



una seconda epigrafe di formato minore che accompagna la nicchia nella facciata, rivela la sensibilità antiquaria di Orso – condivisa, in quegli anni, anche da altri importanti esponenti della nobiltà regnicola – per il recupero della capitale epigrafica, che è espressione efficace del suo inserimento in più ampie reti culturali⁴⁴.

Le nuove creazioni di Giovanni Pontano e Orso Orsini riportarono in auge le iscrizioni monumentali che si sviluppano lungo l'intera estensione delle facciate, seguendo il modello antico del tempio dei Dioscuri e quello medievale del campanile di Santa Chiara e aprendo la strada verso ulteriori realizzazioni. Una simile consapevolezza del valore architettonico delle iscrizioni

lunghe riemerge più volte dopo la fine del regno aragonese e l'avvento del viceregno spagnolo. Non si può non notare fin d'ora come la concentrazione di facciate che fanno un uso monumentale e architettonico delle iscrizioni che emerge in Puglia, e in particolare nell'antica circoscrizione della Terra di Bari nel corso del Cinquecento sembra rivelare l'esistenza di un fenomeno a sé stante, che va ancora studiato in tutta la sua portata.

La lunga iscrizione fatta incidere nel 1513 nel cortile di San Domenico Maggiore a Napoli da Ettore Carafa conte di Ruvo per ricordare la donazione da lui fatta in favore del convento e quella che correva sulla cornice marcapiano di palaz-

⁴⁴ L. TUFANO, *Un barone e la sua città: la costruzione dell'immagine. Note su Orso Orsini conte di Nola*, "Reti Medievali Rivista", 19, 2018, 2, pp. 261-279, <https://doi.org/10.6092/1593-2214/5951> (consultato il 10 settembre 2022).

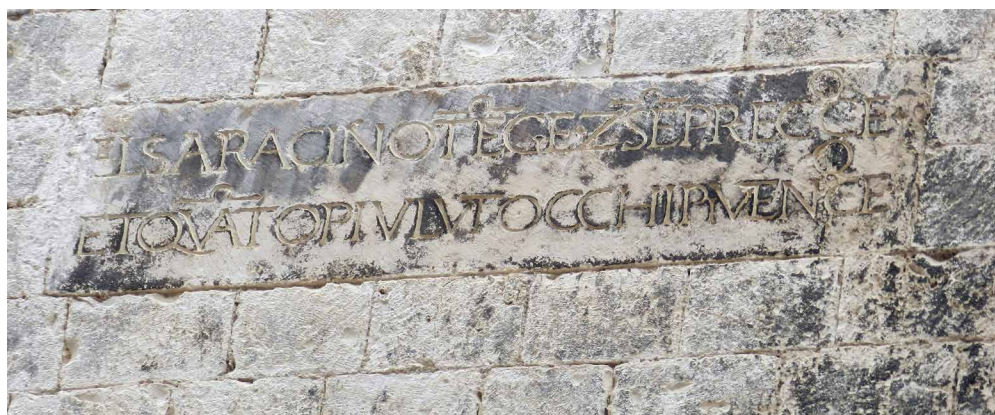
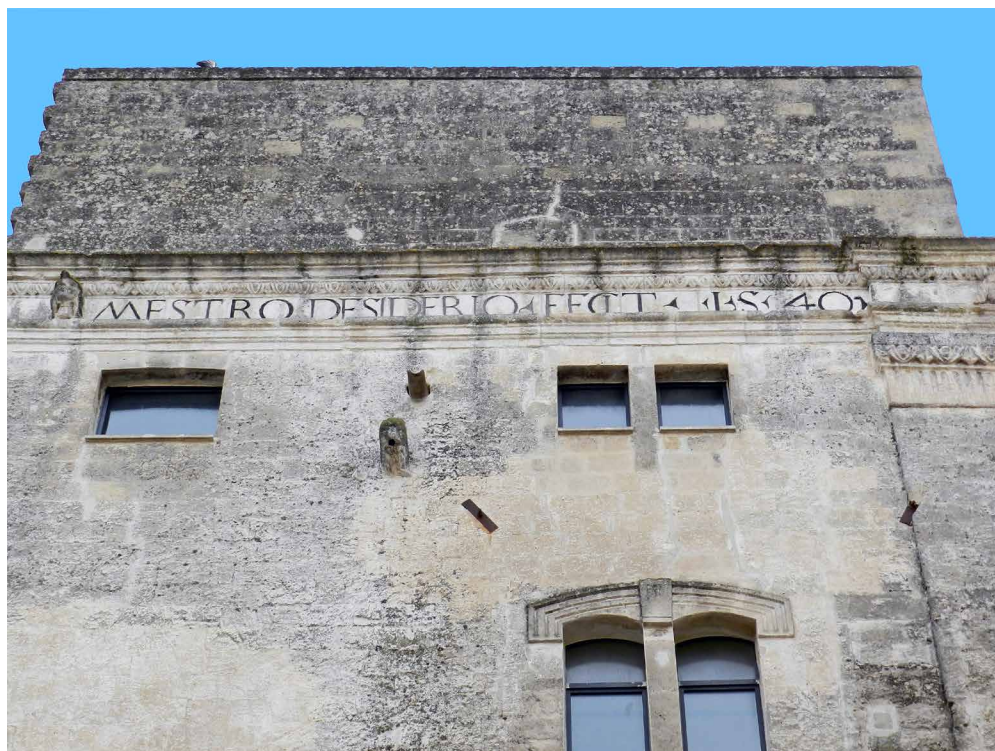


Fig. 8 Giovinazzo, Palazzo Saraceno. Dettaglio dell'iscrizione (foto B. de Divitiis).

Fig. 9 Gravina in Puglia, Convento di Santa Sofia. Dettaglio della trabeazione di coronamento (foto F. Lenzo).



zo Orsini di Gravina costituiscono eccezioni significative, ma va notato che in entrambi i casi esiste una connessione con la Puglia, tramite i feudi da cui i committenti traevano il loro titolo⁴⁵. Nel 1515, ad Altamura, veniva eretto l'ospizio degli infermi e dei pellegrini intitolato alla Trinità, il cui portale è decorato principalmente attraverso una lunga iscrizione latina che si piega verso l'alto, assecondando l'innalzamento della campitura poligonale al di sopra dell'accesso e connettendosi direttamente alla finestra soprastante (fig. 7)⁴⁶. A metà Cinquecento, a Bari, un'iscrizione analoga a quella napoletana di Ettore Carafa venne inserita da Bona Sforza, duchessa della città nonché regina di Polonia, come cornice sommitale nel cortile del castello, e solo qualche anno prima un architetto altrimenti ignoto aveva apposto la sua firma nella medesima posizione a coronamento del convento di Santa Sofia a Gravina, fondato dal duca Ferdinando Orsini (fig. 9)⁴⁷.

Un altro caso eclatante è offerto dal cinquecentesco palazzo Saraceno a Giovinazzo, il cui paramento isodomo è interrotto da due iscrizioni in volgare che ci offrono un eccezionale documento storico, linguistico e artistico⁴⁸. Nel prospetto principale è inserita l'iscrizione intimidatoria in volgare colloquiale rivolta al partito avverso, tramite la quale la famiglia metteva in guardia da chiunque volesse nuocerle (fig. 8). Questa trova il suo completamento nell'iscrizione sul prospetto laterale, questa volta in volgare alto, citata direttamente dall'*Inferno* dalla *Divina Commedia*. A fronte dell'iscrizione dialettale in facciata, che sembra emergere direttamente dalla quotidianità aggressiva degli scontri che avvenivano nelle strade e nelle piazze di Giovinazzo, la terzina dantesca, non a caso disposta su tre righe, costituisce una testimonianza colta della ricezione locale della *Commedia*.

⁴⁵ L'iscrizione di San Domenico recita: HECTOR CARAFA RUBORUM COMES, AUDITORIUM HOC DUPLEX, CUM VALETUDINARIO A FUNDAMENTIS EREXIT, SACELLUMQUE QUOD IPSE NASCENTI DEO DICARAT ADDIDIT, CAVITQUE UT IN ARA EIUS SACELLI QUOTIDIE SACRIFICETUR, SIBIQUE AD TUMULUM QUOTANNIS IUSTA REDDERENTUR. VIII. KAL(EN-DAS) IAN(UARII) SAL(VATORIS) ANN(O) MDXII. Quella, ora scomparsa, di palazzo Gravina recitava: FERDINANDUS URSINUS GENERE ROMANUS GRAVIENSIVM DUX AC NERULANORUM COMES CONSPICUAM HANC DOMUM SIBI SUIVSQUE ET AMICIS OMNIBUS A FUNDAMENTIS EREXIT; cfr. SCHRADER, *Monumentorum Italiae...* cit., ff. 247v, 248r; G. CECI, *Il palazzo Gravina*, "Napoli nobilissima", VI, 1897, pp. 1-4, 24-31: 24-25.

⁴⁶ F. LENZO, <http://db.histantarts.eu/web/rest/Edificio/679> (consultato il 10 settembre 2022).

⁴⁷ Per il castello di Bari, cfr. B. DE DIVITIIS, <http://db.histantarts.eu/web/rest/Iscrizione/52> (consultato il 10 settembre 2022). L'iscrizione nel convento di Santa Sofia a Gravina recita: MESTRO DESIDERIO FECIT 1540.

⁴⁸ EL SARACINO TE(N)GE ET SE(M)PRE COCE / ET QU(NT)O PIÙ LU TOCCHI, PIÙ TE NOCE e TEMER SI DEE SOL DI QUELLE COSE / C'HANNO POTENSA DI FAR ALTRUY MALE, / DE L'ALTRE NO, CHE NO[N] SO PAUROSE. Cfr. B. DE DIVITIIS, A. MILONE, <http://db.histantarts.eu/web/rest/Edificio/684> (consultato il 10 settembre 2022). B. DE DIVITIIS, *Architectural Patronage and Networks*, in *The Companion to the Renaissance in southern Italy*, edited by ead., Leiden-Boston, in corso di stampa.



Fig. 10 Napoli, Palazzo Penne. Dettaglio del portale (foto F. Lenzo).

Porte che parlano

Una modalità differente di rapportarsi all'antico è la ripresa della specifica modalità delle iscrizioni che la letteratura ha da tempo definito come *tituli loquentes*, o "iscrizioni parlanti" e "interpellanti", vale a dire epigrafi nelle quali il produttore del testo scompare, con una finzione retorica, celandosi dietro un altro parlante in prima persona, solitamente coincidente con il supporto materiale dell'epigrafe o con il suo referente. Come ricordato da Franco Benucci e Giulia Foladore, la presenza esplicita di un "ego/sum" rimanda all'interlocuzione con un "tu" spesso implicito e identificato con il lettore⁴⁹.

Caso famoso è la già citata l'iscrizione con cui il Panormita faceva parlare la statua dormiente di Partenope sulla porta Gran Sala di Castelnuovo. Alla stessa modalità corrisponde anche l'epitafio composto da Lorenzo Valla per la tomba di Sergianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara, dove il parlante appare essere il defunto, che nei primi sei versi si indirizza al re Ladislao di Durazzo (*TE [...] CESAR*), il cui sepolcro è collocato all'ingresso della cappella, mentre ne-

gli ultimi due versi si rivolge alla *manus impia* che l'ha ucciso⁵⁰.

Nella retorica dei *tituli loquentes* legati a monumenti funerari dove il parlante coincide con il defunto, il significato architettonico della tomba è quello di uno spazio liminale, varco di comunicazione fra il mondo dei morti e quello dei vivi. Il monumento funebre condivide dunque così il valore semantico tipico della porta, da sempre connotata come elemento di separazione fra mondi differenti e insieme di confine e attraversamento⁵¹. La sovrapposibilità fra porta e monumento funebre è del resto evidente nell'impaginato architettonico analogo che tombe e portali finiscono per condividere all'inizio del XV secolo, quando le forme dei grandiosi portali progettati da Baboccio da Piperno per la cappella Pappacoda, per il duomo di Napoli e per quello di Messina appaiono mutate direttamente dai monumenti funebri della prima età angioina.

Lo stesso architetto realizzò però anche un portale completamente diverso per il palazzo Penne, inquadrato da una monumentale cornice marmorea ad arco ribassato e segnato da due iscri-

⁴⁹ L. AGOSTINIANI, *Le iscrizioni parlanti dell'Italia antica*, Firenze 1982; F. BENUCCI, G. FOLADORE, "Iscrizioni parlanti e iscrizioni interpellanti nell'epigrafia medievale padovana", *Padua Working Papers in Linguistic*, 2, 2008, pp. 56-133, http://www.maldura.unipd.it/pwpil/DOCS/2-2008/03_Benucci.Foladore.pdf (consultato il 10 settembre 2022).

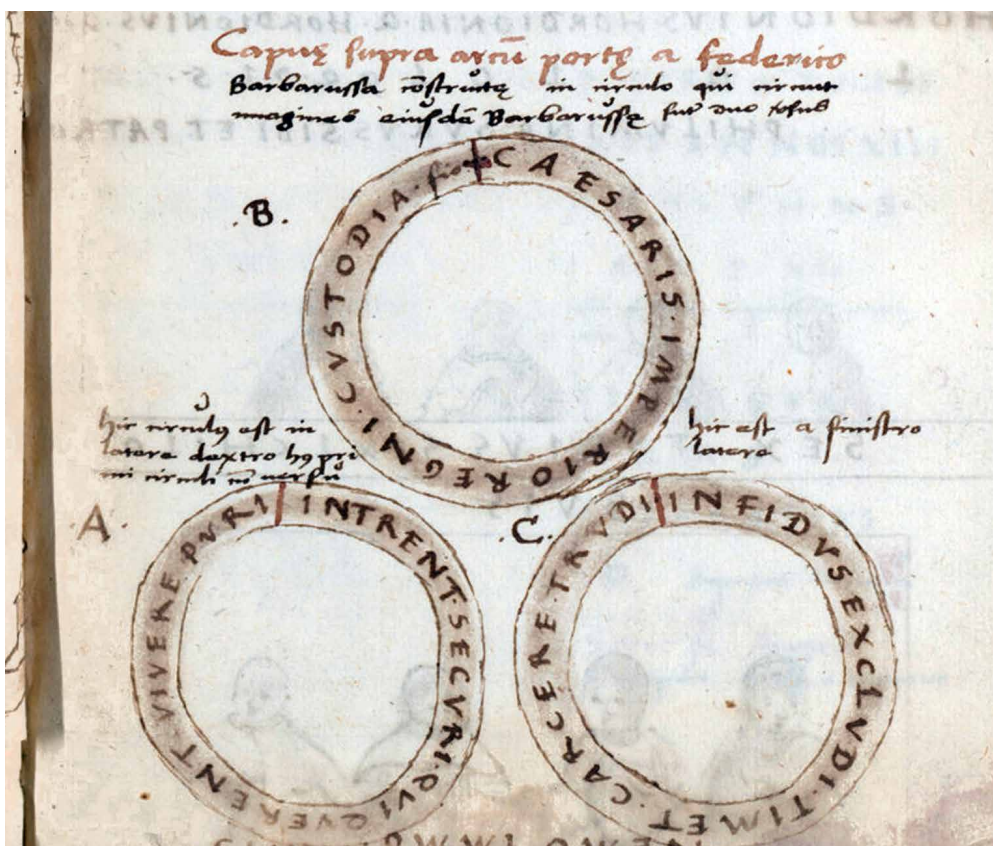
⁵⁰ TUFANO, *Linguaggi politici e rappresentazioni del potere...* cit.

⁵¹ G. SIMMEL, *Brücke und Tür*, "Der Tag", 15. September 1909, ora in Id., *Ponte e porta: saggi di estetica*, a cura di A. Borsari, C. Bronzino, Bologna 2011, pp. 1-8. In generale sul tema delle soglie e degli spazi liminali si veda *The Notion of Liminality and the Medieval Sacred Space*, edited by K. Doležalová, I Foletti, Brno 2019.



Fig. 11 Capua, Museo Campano. Busti già sulla porta di Federico II (foto F. Lenzo).

Fig. 12 Agostino Prygl Tiferno, Iscrizioni intorno ai clipei della porta di Federico (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1528).



zioni (fig. 10). La prima, collocata al di sopra entro una tabella, riporta i dati del committente, la data del 1406 e il riferimento al corrispondente anno di regno di Ladislao. La seconda, invece, si presenta come un eccezionale caso di reimpiego testuale: un distico di Marziale che si dirige direttamente al lettore invidioso, dandogli del tu⁵². In questa seconda iscrizione possiamo riconoscere

forse una probabile fonte d'ispirazione per l'iscrizione sulla facciata della casa di Pontano e per quelle del palazzo Saraceno a Giovinazzo.

La prima persona impiegata nei *tituli loquentes* associati alla porta di un palazzo può alludere al committente o proprietario del palazzo stesso, ma talvolta è la porta stessa che si presenta come soggetto, rimandando a una vaga assimilazio-

⁵² QUI DUCIS VULTUS NEC ASPICIS ISTA LIBENTER / OMNIBUS INVIDEAS, INVIDE NEMO TIBI. Cfr. N. Bock, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo. Der Bildhauer Antonio Baboccio (1351-1423)*, München 2001, pp. 197-216.

Fig. 13 Altamura, Cattedrale. Iscrizione di Roberto d'Angiò sul portale laterale (foto F. Lenzo).



ne antropomorfa dell'edificio, in cui la porta è associabile a una bocca. Nella ripresa di questa tipologia nel corso del Quattro e Cinquecento, più che gli esempi antichi, sembrano aver contato alcuni autorevoli esempi duecenteschi. L'esempio letterario quasi ovvio è quello della porta degli Inferi nella *Divina Commedia* (*Inf.*, III, 1-9), che si dirige in prima persona a coloro i quali si apprestano a varcarla definendosi ingresso della "città dolente".

In un ambito cronologico vicino a quello danteresco si collocano i due esempi delle porte urbane di Capua e Trani. In maniera significativa, le iscrizioni di entrambi i casi riuscirono a guadagnarsi un posto nelle sillogi di epigrafisti cinquecenteschi esperti, come lo sloveno Agostinus Prygl Tiferno e il fiammingo Jan Matal, solitamente disinteressati alle iscrizioni postclassiche. Grazie a Tiferno sappiamo che nella porta di Capua nelle cornici dei tre clipei nei quali erano collocati i presunti ritratti dei giuristi Taddeo da Sessa e Pier delle Vigne ai lati, e della *Capua Fidelis*, o personificazione della Giustizia, al centro, correavano altrettante iscrizioni 'parlanti' (figg. 11-12). In un gioco retorico molto raffinato, mentre le iscrizioni laterali ammonivano il viandante lettore a entrare soltanto se benintenzionato, il testo centrale parlava in prima persona definendosi custode dell'impero di Cesare⁵³. L'associazione delle iscrizioni con i ritratti a mezzo busto restituiva l'immagine di parole

pronunciate dai personaggi raffigurati, fornendo un'immagine eloquente della giustizia di Federico II. Al tempo stesso, la collocazione sulla porta stabiliva un'ambigua sovrapposizione di soggetti, suggerendo che anche la porta stessa, che costituiva l'accesso alla prima importante città del Regno venendo da nord, avesse un ruolo di custode dell'impero.

A Trani nella porta di Bisceglie, o Porta Aurea, erano inserite due epigrafi scritte in prima persona, nelle quali l'io parlante era la città intera, che attraverso i due testi ricordava di essere stata fondata da Tireno figlio di Diomede e restaurata da Traiano, e che da questi aveva preso il nome⁵⁴. Pur trattandosi di iscrizioni chiaramente medievali, come dimostrato dall'alfabeto onciale impiegato, il contenuto antiquario del testo determinò la sua inclusione all'interno delle sillogi epigrafiche cinquecentesche, come quella di Jan Matal, meglio noto ai suoi colleghi epigrafisti come Metellus⁵⁵.

Parla in prima persona anche l'iscrizione che Carlo II d'Angiò aveva fatto apporre sopra la Porta Reale di Napoli, che sorgeva nei pressi dell'attuale chiesa di Santa Chiara. In questo caso la porta parlava direttamente come edificio, non a nome della città, ma definiva semplicemente la sua funzione di accesso principale alla *platea* di Nido⁵⁶. Un intento classicheggiante dell'iscrizione si può però riconoscere nell'adozione del nome Parthenope.

⁵³ CESARIS IMPERIO REGNI CUSTODIA FIO / QUAM MISEROS FACIO QUOS VARIARE SCIO; INTRENT SECURI QUI QUERUNT VIVERE PURI e INFIDUS EXCLUDI TIMEAT VEL CARCERE TRUDI.

⁵⁴ TIRENUS FECIT, TRAIANUS ME REPARAVIT / ERGO MICHI TRANUM NOMEN UTERO(UE) DEDIT e SUM FECUNDA MARI / T(ER)RA SUP(ER)E(ST)Q(UE) SALUBER / AER ET HOSTILES / SP(ER)NO SECURA MINAS. Cfr. F. LENZO, L. MILETTI, <http://db.histantarsi.eu/web/rest/Iscrizione/45> (consultato il 10 settembre 2022); F. LENZO, V. MELE, L. MILETTI, <http://db.histantarsi.eu/web/rest/Iscrizione/46> (consultato il 10 settembre 2022).

⁵⁵ Jan Matal la dice "Trani in porta aurea" (BAV, *Vat. Lat.* 6039, f. 144 (364i). Si segnala qui il refuso di Mommsen in *Corpus Inscriptionum Latinarum*, X... cit., p. 5*, che erroneamente la indica a f. 346i).

⁵⁶ EGREGIE NIDI SUM REGIA PORTA PLATEE / MENIA NOBILITA(N)S HIC URBIS PARTH(EN)OPEE. Cfr. LENZO, *Memoria e identità...* cit., pp. 188-189.

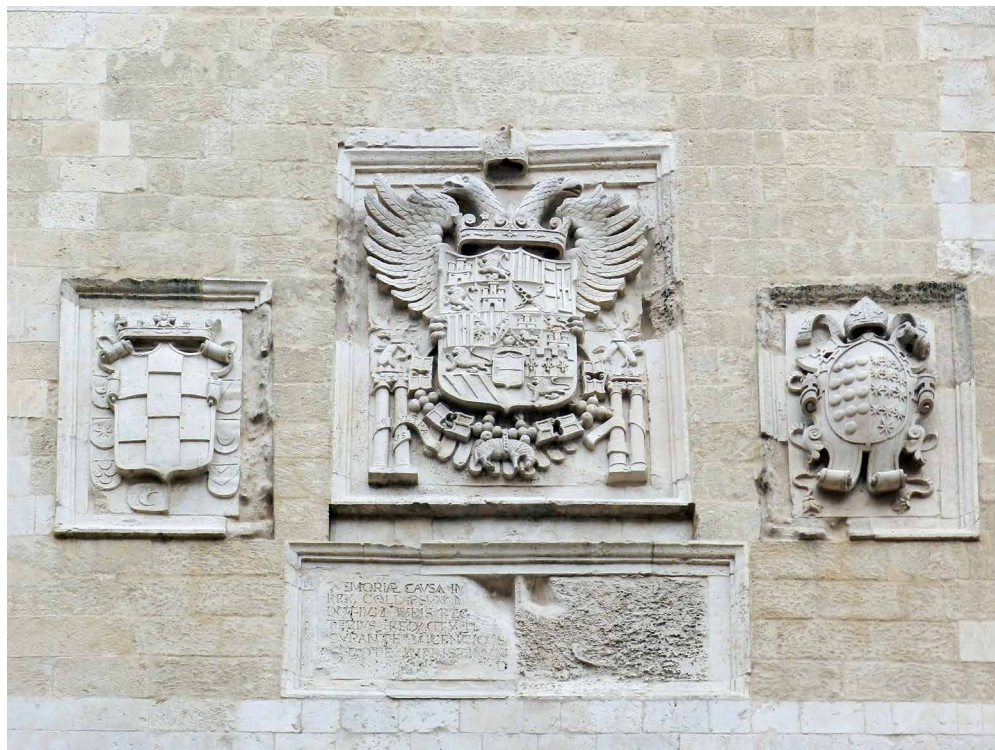


Fig. 14 Altamura, Cattedrale. Iscrizione di Pedro de Toledo in facciata (foto F. Lenzo).

Elementi analoghi si ritrovano anche nel portale creato da Baboccio per la cattedrale di Napoli, risalente al 1407, dove ancora una volta la porta parla in prima persona, precisando di essere stata per molto tempo solo un accesso privo di ogni segno di dignità, e che invece adesso grazie a Enrico Minutolo, che l'aveva adornata a sue spese, era diventata un portale che risplendeva per la ricchezza dei suoi ornamenti⁵⁷.

In età aragonese le iscrizioni in prima persona si arricchiscono di raffinatezze antiquarie, come nel caso del distico apposto sopra l'accesso al castello di Venosa dal principe umanista Pirro Del Balzo, inciso su una preziosa lastra di marmo cipollino, databile intorno al 1470. I versi, sono scritti in un latino classico dotto fino al virtuosismo, con in esordio la forma rara *mis* invece di *mei*, così come il riferimento al *lector*, in luogo del più consueto *viator*. Costituiscono ulteriori preziosismi sia la presenza dell'appellativo *satus*, sia *orbis* usato in questo significato specifico, così come il riferimento ai *carmina*⁵⁸. È molto probabile che, oltre alla cultura del committente, dietro questa iscrizione si celi la consulenza di un giovanissimo Jacopo Sannazaro, che aveva composto la sua prima farsa proprio su commissione di Pirro.

Questa nuova attenzione alla classicità si coniuga con quel sentimento di ininterrotta continuità con il Medioevo e che costituisce uno dei tratti peculiari del Rinascimento meridionale. Come

abbiamo già visto a Castelnuovo, il radicamento nel Medioevo emerge in forme molto sofisticate come uno degli elementi centrali nell'autorappresentazione e legittimazione politica espressa nelle opere commissionate dai sovrani aragonesi e più tardi dai viceré spagnoli.

Un tale programma di continuità viene espresso attraverso le iscrizioni nell'ambito del restauro cinquecentesco della cattedrale di Altamura in Puglia. La cattedrale, che era stata fondata da Federico II nel 1232 come una delle quattro basiliche palatine del regno⁵⁹; un'iscrizione trecentesca affissa sul fianco settentrionale attesta i restauri effettuati per volere di Roberto d'Angiò, mentre un'altra, coeva e inserita al di sopra del portale laterale, afferma con orgoglio le prerogative regie della chiesa (fig. 13)⁶⁰. Durante i lavori di restauro avviati intorno al 1550 venne aggiunta sulla facciata principale una nuova iscrizione che ricorda come il restauro fosse stato intrapreso per ordine del viceré Pedro de Toledo, ma che rende onore anche alla memoria dell'imperatore Federico II e di re Roberto d'Angiò (fig. 14)⁶¹. È interessante notare che anche sotto il profilo architettonico il restauro cinquecentesco sia stato volto al mantenimento dell'aspetto romanico della facciata, come dimostrano la ricostruzione del rosone e il parziale rinnovamento del portale a colonne, per il quale vennero scolpiti due nuovi leoni stilofori⁶². La storia della cattedrale fu dunque scritta sulla sua facciata esponendo epi-

⁵⁷ BOCK, *Kunst am Hofe*... cit., p. 31.

⁵⁸ DE DIVITIIS, *A local sense of the past*... cit., pp. 87-89. Per l'iscrizione: B. DE DIVITIIS; L. MILETTI, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Iscrizione/32> (consultato il 10 settembre 2022).

⁵⁹ O. SANTORO, *La Cattedrale di Altamura e le sue opere d'arte. Notizie storiche*, Altamura 1959 (ora in "Altamura", 36, 1994-1995, pp. 67-87); C. BOZZONI, *Il Duomo di Altamura: vicende e restauri*, "Palladio", 3s., 29, 1980, pp. 109-122; M.S. CALÒ MARIANI, M.L. CRISTIANI TESTI, *L'Art dans l'Italie Meridionale. Aggiornamento all'opera di Bertaux*, a cura di C. Bozzoni, V, Roma 1978 (ora in "Altamura", 36, 1994-1995, pp. 97-106); F. LENZO, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Edificio/661> (consultato il 10 settembre 2022).

⁶⁰ B. DE DIVITIIS, *Memory of the Romanesque in Renaissance Southern Italy: From Paper to Stone*, in *Romanesque Renaissance. Carolingian, Byzantine and Romanesque Buildings (800-1200) as a Source for New Art*, Antica Architecture in Early Modern Europe (1400-1700), edited by K. Ottenheim, Leiden-Boston 2021, pp. 87-112: 103-105.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² P. BELLI D'ELIA, *La facciata ed il portale della Cattedrale di Altamura. Riletture e riflessioni*, "Altamura", 33-34, 1991-1992, pp. 17-48; C. GELAO, *La scultura pugliese del Rinascimento. Aspetti e problematiche*, in *Scultura del Rinascimento in Puglia*, atti del convegno (Bitonto, Palazzo municipale, 21-22 marzo 2001), a cura di ead., Bari 2004, pp. 10-53.



Fig. 15 Foggia, Porta Arpana. Dettaglio dell'iscrizione (foto F. Lenzo).

⁶³ F.M. PONZETTI, *Le mura appenniniche preromane di Altamura*, "Altamura", 25-26, 1983-1984, pp. 8-120. S. TUCCINARDI, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/MonumentoArcheologico/62> (consultato il 10 settembre 2022).

⁶⁴ Sui miti di fondazione di Altamura e l'antica Altilia, T. BERLOCO, *Storie inedite della città di Altamura*. D. Santoro, V. Frizzale, O Serena, Altamura 1985. Cfr. anche L. MILETTI, A. MILONE, S. TUCCINARDI, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Letteratura/23> (consultato il 10 settembre 2022).

⁶⁵ DE DIVITIIS, *Memory of the Romanesque...* cit.

⁶⁶ L'epigramma è trascritto in C. ORLANDI, *Delle città d'Italia e sue isole adiacenti compendiose notizie sacre e profane*, I, Perugia 1770, pp. 440-441: IN FORUM ALTAMURAE PER FEDERICUM ARAGONEUM PRINCIPEM EXORNATUM.

Quale decus rerum? Qualis vel gratia formae / Coelicolis venit gratios Altilia? / Oh redimita Foro nulli candore secundo / iam pietate nites, moribus ipsa novis. / Caesareum pulchris iam cederet amphitheatrum / stratis, nimirum vincitur il lud opus. / Desine magnarum, primordia desine rerum / mirari quisquis moenia tanta subis. / Plura dabunt: adsit superi Regnator Olimpi / orbe nec in toto pulchrior Altilia. / Haec, Federice, tibi debetur gloria Princeps, / qui structas urbes, qua decet arte paras'. Cfr. DE DIVITIIS, *Memory of the Romanesque...* cit.

⁶⁷ F. LENZO, S. D'OVIDIO, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Iscrizione/35> (consultato il 10 settembre 2022); F. LENZO, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Iscrizione/36> (consultato il 10 settembre 2022); DE DIVITIIS, *Memory of the Romanesque...* cit., pp. 106-107. F. GANGEMI, *Il palazzo di Federico II a Foggia: la testimonianza epigrafica*, in *Il potere dell'arte nel Medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio*, a cura di M. Giannandrea, F. Gangemi, C. Constantini, Roma 2015, pp. 479-496.

⁶⁸ F. LENZO, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Edificio/615> (consultato il 10 settembre 2022); L. MILETTI, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Iscrizione/49> (consultato il 10 settembre 2022). Secondo lo storico ottocentesco Paolo Gallelli l'iscrizione sulla porta manca degli ultimi due versi finali a causa dei lavori intrapresi nel 1593, e il testo completo, stando alle fonti locali, sarebbe stato: "Imperator Federicus ad Andrianos / Andria fidelis nostris affixa medullis / Absit quod Federicus sit tui muneris iners. / Andria vale felix omnisque gravaminis expertus"; cfr. P. GALLELLI, *Cenno storico sulla città di Andria*, ms. 1819, Napoli, Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, ms. XXV C 13, cc. 58r-74v. I versi recitati dal giovinetto: "Rex felix Federici, veni, Dux noster amatus; Est tuus adventus nobis super omnia gratus: Obses quinque tene nostri pignanimi amoris Esse tecum volumus omnibus diebus et horis" (*ibidem*). Cfr. F. DELLE DONNE, *Città e monarchia nel regno svevo di Sicilia. L'itinerario di Federico II di anonimo pugliese*, Salerno 1998. Cfr. DE DIVITIIS, *Memory of the Romanesque...* cit., pp. 107-108.

grafi come fossero diplomi, con il deliberato intento di sottolineare la continuità del patronato regio e inserendo l'intervento patrocinato dal viceré rappresentante l'imperatore Carlo V nell'aveo dei suoi predecessori medievali.

Il riferimento alla memoria di Federico II nella cattedrale di Altamura va considerato come parte di un più ampio interesse nell'immagine dell'imperatore svevo durante il Rinascimento, quando venne utilizzata sia come elemento di legittimazione personale, sia come segno di orgoglio civico. Quest'ultimo aspetto è ben dimostrato da una serie di nuove porte urbiche create in diverse città pugliesi. Nella stessa Altamura la porta del Carmine, fino al 1715, recava ancora l'iscrizione ORLANDUS ME DESTRUXIT, FEDERICUS ME REPARAVIT⁶⁵. In questo caso era la città a parlare in prima persona, citando i due momenti cruciali della storia medievale di Altamura: la distruzione dell'antica Altilia, il precedente insediamento italico datato al V secolo a.C. che era ancora citato nei documenti dell'XI secolo, e la rifondazione della città da parte dell'imperatore Federico II nel XIII secolo⁶⁴. La connessione della città con l'imperatore svevo era così estesa molto oltre il ruolo di fondatore della cattedrale, a quello di restauratore dell'intero centro abitato. L'origine della storia della distruzione di Altilia/Altamura da parte dell'eroe Rolando o di Orlando è ancora misteriosa, ma sappiamo che è certamente anteriore al 1584, quando il motto della porta del Carmine compare insieme allo stemma della città nella veduta di Altamura commissionata dal frate agostiniano Angelo Rocca (1545-1620)⁶⁵. Non possiamo escludere che il motto sia stato creato già nel XV secolo, quando gli studi sulle origini antiche della città erano particolarmente vivaci. Un indizio di questo interesse è l'epigramma celebrante il rinnovamento della piazza principale di Altamura promosso nel 1494 dal princi-

pe Federico d'Aragona, nel quale la città è indicata con il nome arcaico di Altilia e si istituisce un deliberato parallelo fra il mecenate rinascimentale e l'imperatore svevo sulla base della loro omonimia⁶⁶.

Il quadro di come Federico II fosse percepito durante il Rinascimento è ulteriormente arricchito dal caso della porta Arpana di Foggia (fig. 15). La porta ha un'iscrizione datata 1543 che ricopia l'epigrafe del 1233 originariamente collocata nel portale del palazzo reale di Federico (fig. 16), ricordando come l'imperatore lo avesse voluto affinché Foggia divenisse una delle sedi dell'impero⁶⁷. Nel testo cinquecentesco viene anche esplicitamente dichiarato che la copia era stata eseguita per evitare la perdita del testo originale duecentesco. Realizzata durante il regno dell'imperatore Carlo V, la copia moderna dell'iscrizione medievale dimostra come il sentimento di un glorioso presente della città si nutrisse della memoria del passato fridericiano.

Un caso simile si può trovare ad Andria, un'altra città pugliese nella quale la memoria di Federico era mantenuta viva dal magnifico Castel del Monte e dalla presenza nella cripta della cattedrale delle tombe delle due mogli dell'imperatore, Isabella II di Brienne (†1228) e Isabella d'Inghilterra (†1241). Qui la porta urbica di Sant'Andrea presenta un'iscrizione rinascimentale che è copia dei primi versi di un epigramma attribuito a Federico, che lo avrebbe composto come cortese risposta ai versi encomiastici recitati in suo onore da un giovinetto locale in occasione di una visita imperiale ad Andria: IMPERATOR FEDERICUS AD ANDRIANOS / ANDRIA FIDELIS NOSTRIS AFFIXA MEDULLIS⁶⁸. Va notato che l'iscrizione è introdotta da una frase che rivela come il suo autore fosse lo stesso imperatore. L'iscrizione era certamente esistente nel 1593, quando la porta fu restaurata, ma ancora una volta non si può escludere che il

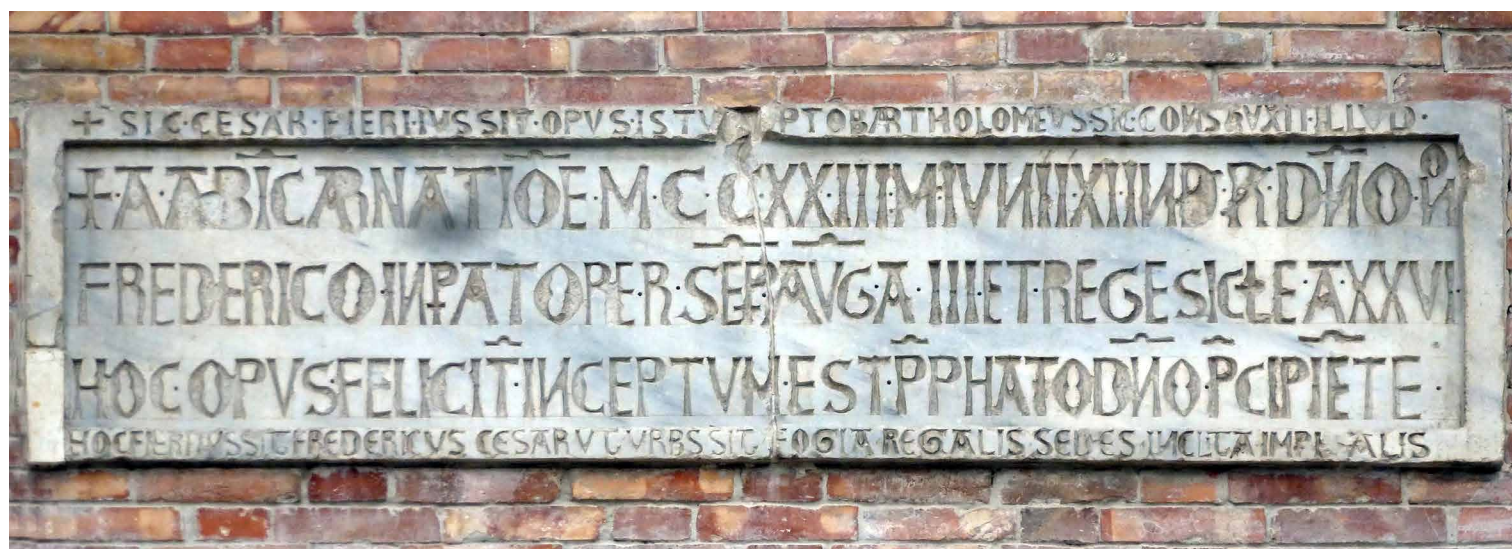


Fig. 16 Foggia, Palazzo di Federico II. Dettaglio dell'iscrizione (foto F. Lenzo).

motto fosse già in loco alla fine del secolo precedente, durante il governo del principe Federico d'Aragona.

Il fatto che l'interesse verso Federico II ad Andria, Altamura e Foggia si manifestasse attraverso iscrizioni apposte sulle porte urbane non può certo essere considerato casuale. Le porte delle tre città mostrano un esplicito intento celebrativo nell'associare il loro nome a Federico II, sia nella glorificazione dell'orgoglio civico, sia nella magnificenza dei signori che potevano fregiarsi di aver ereditato feudi e rango imperiale di nuovi Cesari. Insieme con quella della cattedrale di Altamura, le tre iscrizioni sulle porte urbane testimoniano come le vestigia di Federico II fossero preservate e rinvigorite. In questo contesto appare ancora più eclatante la reazione della città di Capua quando nel 1557 il viceré spagnolo fece abbattere la monumentale porta urbana costruita dall'imperatore nel 1233, riducendola a una sorta di rovina medievale consistente soltanto nei basamenti delle due torri⁶⁹. I registri della cancelleria capuana tramandano l'evento come un autentico trauma per gli abitanti, che guardavano alla porta di Federico come a uno dei più importanti monumenti per l'identità locale, insieme all'anfiteatro romano della vicina Santa Maria Capua Vetere. Secondo i documenti del tempo, l'evento aveva "generato tanto cordoglio e pianto, si gran mestitia e terrore non ca' a tutta la città e convicini, ma a tutti i forastieri di qualsivoglia sorte si fussero: talché molti cittadini et altri, veggendo si stupenda opra troncarsi e buttarsi a terra, han preso a scriverne e componere molte compositioni, acciò recandone memoria a gli posterì, se rechi loro insieme caggione di condolersi di ciò"⁷⁰.

Anche dopo l'abbattimento, però, la capacità della porta fridericiana di Capua di suggestionare l'immaginario rinascimentale non si esaurì. Solo due anni dopo, nel 1559, nella vicina città di Sessa Aurunca un altro spagnolo, il governatore della città Lope de Herrera, ne riprendeva il modello facendo rimontare intorno alla nuova Porta del Trionfo le sculture realizzate dieci anni prima da Giovanni da Nola e Annibale Caccavello per il Trofeo eretto nei bagni di Rocca Mondragone in onore di Consalvo de Cordoba, il gran capitano che aveva conquistato il Regno di Napoli per conto di Ferdinando il Cattolico⁷¹. Insieme alle sculture era riallestita anche la lapide con la lunga iscrizione celebrativa composta da Paolo Giovio, e qualche tempo dopo nelle nicchie sottostanti sarebbero state inserite due stele antiche⁷². A Capua, invece, nel 1584 il consiglio civico decise che la statua di Federico II, rimasta al suolo nei pressi della torre, "con le mani et piedi tronchi, guasto il naso ed altri membri del corpo", dovesse essere salvaguardata, e a questo scopo venne ordinato un cenotafio disegnato dai due artisti napoletani Giuseppe di Lazaro e Orazio Carrara "per conservare l'antica memoria et grandezza d'animo della Patria"⁷³. Il cenotafio era coronato dai due busti di togati e dalla testa femminile che originariamente si trovavano sopra il fornice della porta, e fra di essi venne collocata una tabella con un epitaffio per quello che era a tutti gli effetti il monumento funebre dedicato alla porta scomparsa, ormai ridotta al silenzio⁷⁴.

⁶⁹ Per i restauri quattrocenteschi della porta, F. SENATORE, *Una città, il Regno: istituzioni e società a Capua nel XV secolo*, I, Roma 2018, pp. 332-333. Per la porta di Capua si veda da ultimo L. SPECIALE, *Immagini per la storia: ideologia e rappresentazione del potere nel Mezzogiorno medievale*, Spoleto 2014, pp. 171ss.

⁷⁰ Archivio Comunale, Capua (d'ora in avanti ACC), *Archivio* 18, ff. 264-265 (19 febbraio 1557). Cfr. B. DE DIVITIIS, *Architecture, Poetry and Law. The amphitheatre of Capua and the new works sponsored by the local élite*, in *The Quest for an Appropriate Past in Literature, Art and Architecture*, edited by K.A.E. Enenkel, K.A. Ottenheim, Leiden-Boston 2018, pp. 47-75: 72-73.

⁷¹ B. AGOSTI, F. AMIRANTE, R. NALDI, *Su Paolo Giovio, don Gonzalo II de Cordoba duca di Sessa, Giovanni da Nola (tra lettere, epigrafia, scultura)*, "Prospettiva", CIII-CIV, 2001 (2002), pp. 47-76; F. AMIRANTE, R. NALDI, *Con Paolo Giovio al servizio di don Gonzalo II de Córdoba, duca di Sessa*, in *Giovanni da Nola, Annibale Caccavello, Giovan Domenico D'Auria: sculture 'ritrovate' tra Napoli e Terra di Lavoro, 1545-1565*, a cura di R. Naldi, Napoli 2007, pp. 61-94.

⁷² F. LENZO, *The Urban Renewal of Sessa Aurunca promoted by Governor Lope de Herrera (1546-1560) for Duke Gonzalo II*, in *Proceedings of the EAHN 7th International Meeting*, (Madrid, 15th-18th June 2022), in corso di stampa.

⁷³ ACC, *Archivio* 21, f. 37 (3 gennaio 1584).

⁷⁴ Il monumento è stato trasferito nel XIX secolo all'interno del Museo Campano di Capua, e poi smontato nel secolo successivo per separare le sculture fridericiane dalla cornice cinquecentesca. L'epitaffio recita: FEDERICO II / MARMOREAE TURRIUM CORONIDIS / RESTITUTORI, / HIS AD NOVAM PROPUGNACULI FORMAM / REDACTIS, / VETUSTAM REPONIT STATUAM / ORDO POPULUSQ(UE) CAMP(ANUS) / MDLXXXV; cfr. DE DIVITIIS, *Architecture, Poetry and Law...* cit.