

LA COMPAGNIA DEL NODO, O DI SANTO SPIRITO, E LA COMMITTENZA DI NICCOLÒ ORSINI NELLA CHIESA DI SANTA MARIA JACOBI A NOLA (1354-1359)

Cristiana Di Cerbo

Cittadina della Terra di Lavoro poco distante da Napoli, Nola fu dal 1293 al 1528 feudo del ramo campano della famiglia Orsini. Titolare della contea nolana per volere di Carlo II, questa celebre stirpe di origine romana seppe acquisire una visibilità internazionale grazie ad accorte scelte di politica matrimoniale, come lo spozalizio tra Romano di Gentile e Anastasia di Guido di Montfort, consanguinea degli Angiò¹. All'innesto della casata orsiniana nel territorio campano fece seguito un vasto e articolato processo di rinnovamento della città, che ne rimodellò il volto sotto il profilo architettonico e difensivo ed ebbe come corollario l'insediamento del francescanesimo, maschile e femminile. Entro la fine del terzo decennio del Trecento, infatti, i baroni patrocinarono la

¹ Su Guido, figlio di Simone di Montfort e cugino di Carlo d'Angiò, cfr. GIUSEPPE RECCHO, *Notizie di famiglie nobili, ed illustri della città, e del Regno di Napoli*, Napoli, Domenico Antonio e Nicola Patrino, 1717, p. 32; ANGELO DI COSTANZO, *Storia del Regno di Napoli*, Napoli, Borel e Bonpard, 1839, pp. 32-33; MATTEO CAMERA, *Annali delle due Sicilie. Dall'origine e fondazione della monarchia fino a tutto il Regno dell'augusto sovrano Carlo III di Borbone*, vol. I, Napoli, Stamperia e Cartiere del Fibreno, 1842, pp. 263 e 307; CESARE PINZI, *Storia della città di Viterbo*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1889, p. 289; CESARE DE CUPIS, *Regesto degli Orsini e dei conti di Anguillara*, «Buletino della società di storia patria 'Anton Ludovico Antinori' negli Abruzzi», s. II, XX, 1908, pp. 63-86, in part. p. 76; ROBERTO RIDOLFI, *La espiazione di Guido di Monteforte*, «Rivista storica degli Archivi toscani», I, 1929, 3, pp. 3-15, in part. pp. 3-4; *I Registri della cancelleria angioina ricostruiti da Riccardo Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani* (d'ora in avanti *RCA*), vol. I. *1265-1269*, a cura di Riccardo Filangieri, Napoli, Accademia Pontaniana, 1950, p. 199 n. 10 e p. 200 n. 11 (a. 1269) e vol. II. *1265-1281*, a cura di R. Filangieri, Napoli, Accademia Pontaniana, 1950, p. 262 n. 114 (a. 1268); CARLO DE FREDE, *Da Carlo I d'Angiò a Giovanna I (1262-1382)*, in *Storia di Napoli*, dir. da Ernesto Pontieri, vol. III, Napoli, Società editrice Storia di Napoli, 1969, pp. 5-303 (p. 34), anche per considerazioni generali circa la presenza francofona all'indomani della conquista del Meridione; GIOVANNI VITOLO, *Il Regno angioino*, in *Storia del Mezzogiorno*, dir. da Giuseppe Galasso - Rosario Romeo, vol. IV/1, Napoli-Roma, Edizioni del Sole, 1986, pp. 11-86, in part. p. 18; FERDINANDO GREGORIOVIUS - ANNIE HAMILTON, *History of the city of Rome in the Middle Ages*, New York, Cambridge University Press, 2010, p. 459, n. 1. Per l'autorizzazione al matrimonio cfr. R. RIDOLFI, *La espiazione* cit., pp. 11-13; PIO BERARDO, s.v. *Montfort, Guido di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012, pp. 204-209. La bibliografia sul baronato laziale è sconfinata; si riportano di seguito, perciò, solo le pubblicazioni di maggiore rilievo ai fini della storia della casata e del territorio in esame, di contro poco indagata dalla critica, anche sotto il profilo storico-artistico: FRANCESCO SANSOVINO, *Historia di casa Orsina*, Venezia, Bernardino e Filippo Stagnini fratelli, 1565, p. 24; GIOVANNI VINCENTI, *La contea di Nola dal secolo XIII al secolo XVI*, Napoli, Girolamo Coppini, 1897 (ed. cons. anastatica a cura di Mario Podda, Nola, Comitato del Giglio della Corporazione dei Calzolai, 1997); SANDRO CAROCCI, *Una nobiltà bipartita. Rappresentazioni sociali e lignaggi preminenti a Roma nel Duecento e nella prima metà del Trecento*, «Buletino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», XCV, 1989, pp. 71-122; ID., *Baroni di Roma. Dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel Duecento e nel primo Trecento*, Roma, École Française de Rome, 1993; FRANCA ALLEGREZZA, *Organizzazione del potere e dinamiche familiari. Gli Orsini dal Duecento agli inizi del Quattrocento*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1998 (Nuovi Studi Storici, 44), e bibliografia precedente; MARIA TERESA CACIORGNA, *I baroni romani e gli apparati amministrativi dello stato della chiesa*, e ANDREAS REHBERG, *Nobiles, milites e cavalleroci nel tardo Duecento e nel Trecento*, entrambi in *La nobiltà romana nel Medioevo*, a cura di S. Carocci, Roma, École Française de Rome, 2006, rispettivamente pp. 263-278 e pp. 413-459.

realizzazione dei conventi di San Francesco d'Assisi (oggi noto come San Biagio dei Librai) e di Santa Maria Jacobi *ordinis sanctae Clarae*². (figg. 1-2).

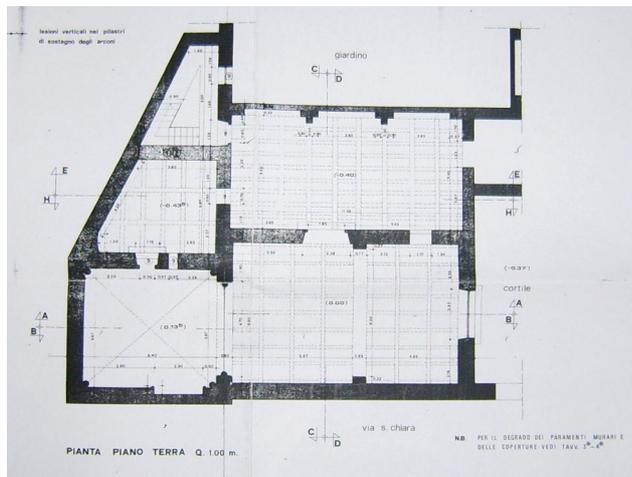


Fig. 1, Nola, Santa Maria Jacobi, planimetria del pianterreno in un rilievo degli anni Quaranta del Novecento (Napoli, Soprintendenza BAPSAE, Archivio Storico, F 38).

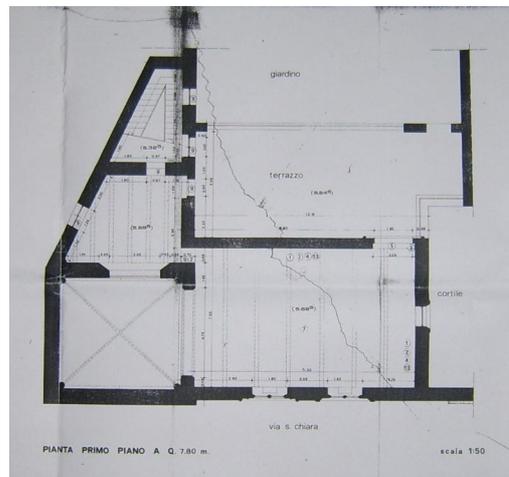


Fig. 2. Nola, Santa Maria Jacobi, planimetria del secondo livello in un rilievo degli anni Quaranta.

² Per lo studio della topografia nolana tra Due e Trecento, in particolare per il programma di *renovatio urbis* avviato dalla casata romana, mi permetto di rimandare al mio C. DI CERBO, *La Nola degli Orsini tra XIII e XIV secolo: topografia, sistema difensivo, castrum e magnificazione della città*, «Archivio Storico per le Province napoletane», CXXXI, 2013, pp. 1-28. Circa il complesso conventuale femminile, sebbene si tratti per lo più di brevi considerazioni, cfr. MARIO ZAMPINO, *La chiesa vecchia di Santa Chiara in Nola*, in *Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura* (Perugia, 23 settembre 1948), Firenze, R. Nocchioli, 1957, pp. 437-450; ARNALDO VENDITTI, *Urbanistica e Architettura angioina*, in *Storia di Napoli*, dir. da Ernesto Pontieri, Napoli Società editrice Storia di Napoli, 1967-1978, vol. III, pp. 665-888, in part. pp. 797-800; MARIA LETIZIA DE SANCTIS, s.v. *Clarisse*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, dir. da Angiola Maria Romanini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991-2002, vol. V, pp. 91-102; ANTONIO FUSCO, *Origine provenzale del culto di S. Maria Jacobi in Nola: indagine storico-agiografica con riferimenti alla fondazione del monastero di S. Chiara e ai Basiliani*, Marigliano, L.E.R., 1996; ALFONSO M. RUSSO, *Nola. Strutture architettoniche dal XII al XVI secolo*, Nola, Pro-loco, 1997, p. 10; A. FUSCO, *Indagine storica ed ipotesi sul rito greco nella diocesi di Nola dal secolo IX al XIV*, Marigliano, L.E.R., 1998, in part. pp. 50-52; GIUSEPPE MOLLO, *La chiesa di Santa Chiara in Nola. Contributo per un'analisi storico-architettonica, in Nola e il suo territorio dalla fine del Medioevo al XVII secolo. Momenti di storia culturale e artistica*, a cura di Tobia R. Toscano, Atti del corso (Nola, 1994), Nola, Ager Nolanus, 1996, pp. 109-121; LEONARDO AVELLA, *Fototeca nolana. Archivio d'immagini dei monumenti e delle opere d'arte della città e dell'agro. Guida topografica delle insule del centro urbano storico della città di Nola*, Napoli, Istituto grafico editoriale italiano, 1996-99, vol. IV, pp. 584-609; MARINA RIGHETTI TOSTI-CROCE, *La chiesa di Santa Chiara ad Assisi: architettura*, in *Santa Chiara in Assisi. Architettura e decorazione*, a cura di Alessandro Tomei, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2002, pp. 21-41, in part. p. 38; L. AVELLA, *Cartografia nolana: la città di Nola e il suo 'Ager' nelle carte topografiche antiche e moderne, edite, inedite e ipotetiche*, Napoli, Istituto grafico editoriale italiano, 2006, pp. 96-100; CAROLINE ASTRID BRUZELIUS, *Les villes, les fortifications et les églises dans le royaume de Sicile pendant la première phase angevine*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle*, Paris, Somogy editions d'art, 2001, pp. 48-65; EAD., *The Stones of Naples: Church Building in the Angevin Kingdom 1266-1343*, New Haven and London, Yale University Press, 2004, in part. pp. 182-184; ARIOSTO PRUDENZIANO, *Gli Orsini conti di Nola*, Napoli, L.E.R., 2006; FRANCESCA FABBRI, *Arte di corte e arte baronale al crepuscolo della dinastia angioina (1343-1382)*, in *Universitates e Baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo*, a cura di Pio Francesco Pistilli, Francesca Manzari e Gaetano Curzi, Atti del Convegno (Guardiagrele, Chieti, 9-11 novembre 2006), Città di Castello, Zip, 2008, vol. I, pp. 215-240, in part. p. 224. Per una lettura puntuale della cronologia edilizia del complesso femminile, mi permetto di rimandare al mio C. DI CERBO, *L'insediamento francescano di Santa Chiara in Nola e la devozione a santa Maria Jacobi. Un'ipotesi di lettura*, «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», XXIII, 2008, pp. 109-215. Per la datazione del complesso conventuale maschile, invece, cfr. SIGISMONDO SICOLA, *Supplementum Repertori Roberti*, ASNA, *Ricostruzione angioina*, Armadio I, scaff. C, XVI, lettera N, cc. 275r e 276r che lo indica attivo nel 1337; Archivio storico diocesano di Nola, Fondo Conventi, *La Platea del 1697 del convento di San Francesco d'Assisi di Nola*, ms. del XVIII secolo (fotocopia da un originale attualmente non più esistente, in cui si accenna a una possibile edificazione già alla fine del XIII secolo per committenza di Romano Orsini).

Quest'ultimo, sorto per inglobamento di una preesistente cappella intramuranea di modeste dimensioni, si sviluppò con pause e riprese dei lavori estesi nel corso di tutto il Trecento, acquisendo progressivamente spazi confinanti (soprattutto giardini e immobili di privati), allo scopo di superare i limiti imposti dall'articolazione topografica circostante. Solo col volgere del secolo si pervenne a una soddisfacente organizzazione spaziale, che sopravvisse, più o meno inalterata, sino alla metà del Seicento.

Fra il 1330 - o poco prima - e gli anni Settanta del Trecento, la chiesa si articolava su una planimetria piuttosto disorganica: presbiterio quadrangolare coperto da volta costolonata, e corpo longitudinale ad aula unica disassato verso meridione, organizzato su due livelli e scandito da un arco trasversale.



Fig. 3, Nola, Santa Maria Jacobi, cappella del coro, fianco meridionale.

Fig. 4, Nola, Santa Maria Jacobi, aula inferiore, fianco meridionale.

La tradizione erudita e un'epigrafe erratica conservata oggi all'interno del complesso attestano che dal 1354 al 1359 il conte Niccolò patrocinò alcuni lavori, che portarono non tanto a una riforma globale dell'edificio, quanto al recupero, nell'aula inferiore, di specifiche porzioni dell'alzato e - come si dirà - anche all'esecuzione di affreschi sui suoi muri perimetrali³.

Queste pitture scandiscono le pareti in registri orizzontali di diverse ampiezze, tre nell'aula e due nell'abside (figg. 3-4); nella cappella del coro, dal piano di calpestio sino a oltre due metri e mezzo di altezza, si nota una finta partitura architettonica, con conci a doppia giuntura di colore bruno su fondo bianco interamente rivestiti da una ricca flora con roselline rosse a cinque petali: è un muro merlato, visto di scorcio, al di sotto del quale si sviluppa una sequenza di scudi araldici,

³ Circa l'epigrafe, cfr. C. DI CERBO, *L'insediamento francescano* cit., in part. pp. 127-128; per l'inizio dei lavori di riedificazione cfr. LUCAS WADDING, *Annales Minorum in quibus res omnium trium ordinum a Sancto Francisco institutorum*, Lugduni, Claudii Landry, 1625 (ed. cons. a cura dei Padri di Quadracchi, Firenze-Roma, Tip. Barbera, 1931-1965, vol. VIII. 1347-76, 102.XIII, p. 119.

illusivamente appesi alla parete tramite ganci; nell'aula, invece, oltre la finta apparecchiatura, compare, prima, un registro intermedio a girali abitati da volatili e, talvolta, da figure umane, poi, un vero e proprio fascione di carattere araldico, con stemmi appartenenti ciascuno a una distinta casata, come già nell'abside. Delle arme superstiti, otto sono ancora leggibili e sono così distribuite: quattro nell'abside e quattro nell'aula.

Mentre alcune non trovano riscontri né in altri manufatti né in materiale documentario, per altre è possibile avanzare una lettura interpretativa ⁴. Unitamente, difatti, agli scudi generici della Sede Apostolica (figg. 5-6) e degli Angiò (fig. 7), vi compaiono note schiatte palatine del Trecento angioino, quali i de Capua⁵ (figg. 8-9), i Caracciolo⁶ (figg. 10-11) e i Sabrano conti di Ariano⁷ (figg. 12-13).

Anche se la paratattica disposizione degli scudi potrebbe sembrare una mera, e perfino un poco sconnessa elencazione di schiatte baronali, proprio il comparirvi degli emblemi relativi alla Santa Sede e agli Angioini conferisce al ciclo ornamentale un tono di grande ufficialità, finalizzato, tuttavia, alla magnificazione non della sola stirpe orsiniana, bensì di *tutti i casati* rievocati.



Fig. 5, Nola, Santa Maria Jacobi, aula inferiore, fianco settentrionale, *Scudo pontificio*.

Fig. 6, *Scudo della Santa Sede* (Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', ms. X A42, f. 65).

⁴ I riconoscimenti sono qui proposti sulla base di uno stemmario, costituito di cinque volumi manoscritti, in cui sono riprodotti gli scudi delle casate nobiliari e gentilizie del Regno di Napoli sino all'età moderna (Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III' - d'ora in poi BNVEN -, ms. XA42, c. 65).

⁵ BNVEN, ms. XA40, c. 2.

⁶ BNVEN, ms. XA42, c. 35; BERNARDO CANDIDA GONZAGA, *Memorie delle famiglie nobili delle provincie napoletane*, Napoli, G. De Angelis, 1875-1882, vol V, p. 73.

⁷ BNVEN, ms. XA42, c. 46. È da rilevare che il ms. XA42, a c. 37 riporta due ulteriori stemmi relativi alla medesima casata: il primo al leone rampante nero con coda rivolta verso il basso e punzonature nere su fondo dorato; il secondo al leone rampante rosso con coda rivolta verso il basso e margine esterno di colore verde. Quello nolano sembrerebbe appartenere a Ludovico di Sabrano, conte di Ariano e fratello di Gorizia, moglie di Niccolò.



Fig. 7, Nola, Santa Maria Jacobi, aula inferiore, fianco settentrionale, *Scudo angioino*.

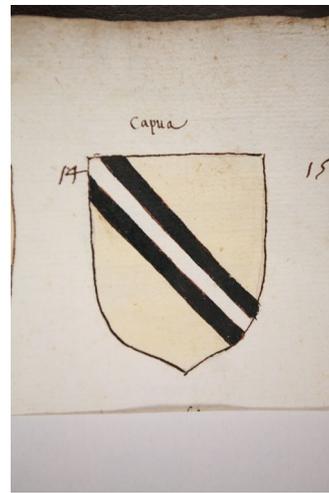


Fig. 8, Nola, Santa Maria Jacobi, aula inferiore, *Scudo de Capua*.

Fig. 9, *Scudo de Capua*, (Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', ms. X A40, f. 2). Fig. 9. *Scudo de Capua*, (Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', ms. X A40, f. 2).



Fig. 10, Nola, Santa Maria Jacobi, aula inferiore, *Scudo Caracciolo*.

Fig. 11, *Scudo Caracciolo*, (Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', ms. X A42, f. 35).



Fig. 12, Nola, Santa Maria Jacobi, aula inferiore, *Scudo Sabrano*.

Fig. 13, *Scudo Sabrano*, (Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', ms. X A42, f. 46).



Fig. 14. Nola, Santa Maria Jacobi, aula inferiore, fianco meridionale, *rotae* con *pellicano*, *gazza*, *gru*, *anatra*.

Si potrebbe ipotizzare che con pitture a soggetto profano e araldico, inconsuete in un edificio religioso femminile, si siano volute celebrare alcune delle monache che vi risiedevano, appartenenti alle maggiori casate del Meridione; tuttavia, essendo certa la coeva attività delle fondazioni napoletane di Santa Maria Donnaregina e di Santa Chiara, ben più rappresentative e prestigiose, è probabile che la ragione di una decorazione così complessa sia da ricercare in altri fattori.

Sebbene sia organizzata in fascioni apparentemente autonomi l'uno dall'altro, la decorazione dei murali rimasti *in loco* costituisce la traccia di un programma pittorico che investì contestualmente e in modo organico gli spazi della chiesa. In questa prospettiva, tutt'altro che secondario è, allora, il fatto che il registro mediano compaia soltanto nel corpo longitudinale, quello, cioè, destinato al pubblico laico, e sia assente nei parati pittorici degli altri spazi della chiesa.

All'interno di volute vegetali assimilabili a *rotae*, vi compaiono uccelli, alcuni dei quali acquatici - il pellicano, la gru, la gazza, l'anatra, l'ibis e l'upupa - comunemente ritenuti nel Medioevo simboli allusivi alla creazione e anche alla purificazione (*figg. 14-16*).

Debitori della tradizione moralistica dei bestiari medievali, i volatili assolsero un compito molto preciso, quello di fungere come *exempla*, precetti comportamentali per l'acquisizione della vita eterna.

Il disegno ascetico si offre allo spettatore suggerito in chiare e semplici tappe: seguire il Signore e il suo messaggio di salvezza - tema rappresentato dal pellicano, simbolo di Cristo -, significa, innanzitutto, agire secondo prudenza, cioè con perfetto equilibrio di volontà e azione, imitando, in questo, la gru, che, ispirata proprio da questa virtù - custode di tutte le altre⁸ -, adotta particolari accorgimenti per non cedere al sonno quando vigila sulle compagne dormienti. Ma volgersi verso Dio significa anche riconoscere, proprio come l'upupa⁹, quanto il padre e la madre fecero e fanno per ciascuno dei loro figli, adottando, di conseguenza, un comportamento amorevole nei loro confronti, sull'esempio proprio di tale uccello¹⁰.

Questa sollecitazione sembra piuttosto significativa, poiché è evidente che il rispetto per i genitori è qui suggerito come 'specchio' e immediato precedente di quello dovuto al Genitore, ossia a Dio Padre: l'amor filiale, quindi, assurge a prodromo e 'figura' dell'amor divino (*caritas*), scevro da qualsiasi forma di lussuria e tentazione, quei medesimi pericoli, cioè, cui l'uomo è soggetto per natura e che trovano nella chiesa nolana una trattazione specifica.

Sulla parete settentrionale dell'aula inferiore, infatti, è dipinta un'altra scena che, forse più di altre, aiuta a comprendere la colta operazione di *contaminatio* ideata dalla committenza, poiché permette di cogliere la declinazione in chiave cortese e cavalleresca di contenuti didascalici e teologici: *Omnia vincit Amor* (fig. 17), emblemizzato dall'episodio di Aristotele e Fillide, tratto da un celebre *fabliau* in versi, il *Lai d'Aristotele* attribuito al canonico di Rouen, Henry d'Andeli, e a sua volta ispirato da un prototipo arabo¹¹. Racconta il testo occidentale che questo integerrimo filosofo, tutore di Alessandro il Grande - cioè della personificazione stessa della *virtus* guerriera¹² -, cercò di distogliere il suo pupillo dalle profferte amorose di una fanciulla indiana, responsabile della minore

⁸ *Bestiari medievali*, a cura di Luigina Morini, Torino, Einaudi, 1996, pp. 391-393.

⁹ *Ivi*, p. 27.

¹⁰ *Ivi*, pp. 247-249: « [...] Proprio questo un figlio deve fare al padre/ e soprattutto alla madre/ che teneramente lo portò,/ lo nutrì, e lo allattò./ Quando il padre invecchia/ e la madre si indebolisce,/ tanto che sono entrambi inabili/ e diventano poveri,/ il figlio li deve aiutare, / nutrire e accudire. / [...] / Per questo dobbiamo lodare/ e adorare Dio,/ perché tale insegnamento/mostra agli uomini;/ ci propone un grande esempio/ con il comportamento dell'upupa».

¹¹ HENRY D'ANDELI, *Il Lai di Aristotele*, a cura di Marco Infurna, Roma, Carocci, 2005.

¹² Scrive in merito JOHAN HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, Roma, Newton Compton, 1992, p. 89, che «la ricerca cavalleresca di gloria e onore è connessa in modo inseparabile a un culto degli eroi [...]. La vita cavalleresca è un'imitazione, sia che si tratti di eroi del ciclo bretone, sia di quelli dell'antichità. D'altro canto, all'epoca della fioritura del romanzo cavalleresco, Alessandro era stato già completamente assunto nella sfera delle idee della cavalleria. Il mondo antico non era ancora distinto, nella fantasia, da quello della Tavola Rotonda». Si veda anche MARTIN AURELL, *Le Libro de Alexandre dans son contexte: clergé, royauté et chevalerie lettrée au XII^e siècle*, «Troianalexandrina», VIII, 2008, pp. 59-71; ID., *Rapport introductif*, in *Noblesse de l'espace Plantagènet (1154-1224)*, a cura di M. Aurell, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 2001, pp. 7-48.



Fig. 15, Nola, Santa Maria Jacobi, aula inferiore, fianco settentrionale, *rota* con *ibis*.

Fig. 16, Nola, Santa Maria Jacobi, aula inferiore, fianco meridionale, *upupa*.

attenzione che Alessandro prestava alle operazioni belliche, cedendo, infine, egli stesso alla bellezza e al canto della giovane - la seduzione comincia proprio da qui. Perso ogni freno, Aristotele accettò di lasciarsi cavalcare da lei mentre procedeva carponi nel giardino antistante la sua camera, guidato con le redini e colpito con lo scudiscio¹³.

La lussuria e l'umiliazione sorgono, quindi, da un atto di superbia¹⁴, quello di



Fig. 17, Nola, Santa Maria Jacobi, aula inferiore, fianco settentrionale, *rota* con *Aristotele* e *Fillide*.

¹³ Circa la fortuna artistica del tema nell'Italia trecentesca cfr. PIERGIACOMO PETRIOLI, *Aristotele e Fillide nella pittura senese del Trecento*, «La Diana. Annali della Scuola di Specializzazione di Archeologia e Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Siena», II, 1996, pp. 209-230.

¹⁴ Secondo J. HUIZINGA, *L'autunno* cit., p. 46, per gli uomini medievali «l'orgoglio è un peccato simbolico e teologico, le sue radici si inseriscono profondamente in tutte le concezioni della vita e del mondo. La superbia fu l'origine di tutti i mali; l'orgoglio di Lucifero fu il principio e la causa di ogni rovina. Questa era la visione di Agostino e tale rimase la concezione dei posteri».



Fig. 18, Nola, Santa Maria Jacobi, aula inferiore, fianco meridionale, gazza.

Aristotele, e da una seduzione ingannevole, quella di Fillide, che fa della voce la sua prima arma.

Ed ecco che un volatile si ripropone ossessivamente nei murali nolani, l'unico uccello al quale i bestiari medievali non sembra abbiano mai dedicato spazio: la gazza (fig. 18). Un breve accenno a questo bellissimo animale si ritrova nella *Commedia* di Dante¹⁵, dove, recuperata la narrazione ovidiana¹⁶ che ne ricorda la limpidezza del verso, ne è riportata l'origine mitologica per effetto della punizione inflitta da Calliope alle figlie di Pierio, che, dotate dell'arte del canto, osarono sfidare le Muse, subendo per questo la loro ira.

La presenza iterata della gazza nella decorazione parietale non può essere priva di significato, anche allegorico: l'inganno e la superbia, entrambi fonte di peccato, sono veicolati - e mascherati, come nel caso di Aristotele - dal canto, ma proprio questo - ricordano i murali nolani - è il *medium* per la nobilitazione dell'uomo. Si è, infatti, all'interno di una chiesa conventuale femminile e non si deve dimenticare che le Clarisse, anche se non viste, costituivano, tuttavia, una presenza 'tangibile'

¹⁵ Purg., I, v. 8 e seguenti: «o sante Muse, poi che vostro sono, / e qui Calliopea alquanto surga, / seguitando il mio canto con quel suono / di cui le Piche misere sentiro / lo colpo tal, che disperar perdono». Circa la divulgazione della *Commedia* nel Regno angioino, si veda il recentissimo contributo di CORRADO BOLOGNA, *L'abito nuovo del re. Giotto e Petrarca all'ombra di Dante nel circolo 'umanistico' di re Roberto a Napoli*, in *Giotto e il Trecento. 'Il più sovrano maestro stato in dipintura'*, a cura di A. Tomei catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano 6 marzo - 29 giugno 2009), Milano, Electa, 2009, vol II. *I saggi*, pp. 197-223 e bibliografia relativa.

¹⁶ Cfr. Ov., *Met.*, libro V.



Fig. 19, Nola, Santa Maria Jacobi, aula inferiore, fianco meridionale, *rosa*.

e attiva nelle celebrazioni liturgiche proprio grazie ai cori con i quali le accompagnavano, a rappresentanza terrena della grazia celeste¹⁷. Ebbene, sulle pareti del corpo longitudinale l'immagine della gazza si alterna a quella della rosa rossa a cinque petali, che, sebbene sia qui un motivo araldico - la rosa è simbolo degli Orsini, in quanto inserita nella parte sommitale del loro scudo -, alludeva in età medievale alla Madonna (definita, appunto, *Rosa mystica*) e alla sua castità, unitamente all'avvento e alla passione di Cristo (*fig. 19*). Quanto espresso in pittura parrebbe essere, allora, il canto come metafora della *musica*, cioè del fondamento per la contemplazione dell'ordine divino, come

spiegato da Agostino nel secondo libro del suo trattato *Sull'ordine* e poi ripreso più diffusamente nel suo *De Musica*¹⁸.

Il messaggio trasmesso dalla decorazione a fresco si comincia, a questo punto, a ricomporre.

I peccati della carne, quelli che hanno spinto i migliori guerrieri ad abbandonare o tralasciare i loro compiti (Alessandro il Grande, Parsifal, Lancillotto, e - lo si è detto - perfino un filosofo come Aristotele), che ancorano l'uomo alla sua materialità e lo condannano alla perdizione, possono essere vinti dall'esercizio della prudenza, della forza, della giustizia, della temperanza (le Virtù cardinali), dall'amore filiale - che è anche *caritas*, amore verso Dio - nonché dalla contemplazione

¹⁷ JEFFREY F. HAMBURGER, PETRA MARX e SUSAN MARTI hanno recentemente affrontato il tema nel saggio *The time of the Orders, 1200-1500*, in *Crown & Veil. Female monasticism from the Fifth to the Fifteenth centuries*, a cura di J.F. Hamburger - S. Marti, New York, Columbia University Press, 2008, pp. 41-75, in part. p. 42.

¹⁸ In merito, si veda anche OTTO VON SIMSON, *La cattedrale gotica: il concetto medievale di ordine*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 36.

dell'ordine terreno come specchio di quello celeste¹⁹. Un insegnamento e un percorso didascalico, questo, tutto di carattere umano che - non certo per caso - manca invece nell'abside, ovvero nello spazio dedicato a Dio.

Anche se nella decorazione parietale della cappella del coro non è possibile ripercorrere tutti i livelli contenutistici, a causa del suo stato frammentario, è evidente che il luogo della parola sacra è di per sé alieno alla carnalità infernale che minaccia l'uomo, non necessitando, quindi, di alcun esempio moralizzato che illumini sulle tappe di ascesi (fig. 3). Questo, anzi, è la naturale sede del Figlio dell'Uomo e di sua Madre, ovvero la *Mater omnium*, della perfezione, del giardino paradisiaco, dell'*hortus conclusus*, rappresentato, infatti, dall'alto muro merlato e dalla flora rigogliosa che vi cresce, ricolma di rose rosse, simbolo dell'amore virginal e materno di Maria.

In altre parole, nella scia della migliore tradizione moralizzante, a Nola si volle raffigurare un vero e proprio programma di ascesi spirituale, il cui complemento e culmine fu proprio il ciclo araldico: se le virtù sono mezzo di ascesa verso Dio, nobilitazione dell'uomo e conquista della vita eterna, il mondo baronale e regio - quindi, quello cortese e cavalleresco - è strumento in terra per la conservazione e la custodia della virtù stessa²⁰. Il programma pittorico è, allora, un'entusiastica dichiarazione e presa di posizione non solo religiosa ma anche politica, evidente nella riproduzione in questo contesto dello scudo angioino, di quella casata, cioè, che in Italia e in Europa si stava proponendo come campione precipuo della Chiesa.

Per il contenuto fortemente ideologico di questa campagna decorativa pare azzardato attribuirne la committenza alla comunità religiosa e si deve più plausibilmente leggersi un intervento diretto della

¹⁹ Nella evidente concezione della realtà sensibile come specchio di quella celeste parrebbe di poter riconoscere quella tradizione speculativa filosofica che nel pensiero di san Bonaventura aveva trovato una recente risistemazione teologica. Come rilevato in proposito da Étienne Gilson, per il padre francescano, difatti, «l'anima umana è fatta per cogliere un giorno il bene infinito che è in Dio, per riposarsi in lui e goderne. Di questo oggetto supremo [...] l'anima possiede fin da quaggiù una conoscenza imperfetta, ma molto sicura, che è quella della fede. [...] Colui che segue la via illuminativa [...] ritrova in ciascuna delle sue percezioni, in ciascuno dei suoi atti di conoscenza, Dio stesso nascosto all'interno delle cose. La dottrina di san Bonaventura si pone quindi esplicitamente e innanzitutto come un *itinerario dell'anima verso Dio*. [...] gli esseri [...] sono altrettanti segni che possono dapprima sembrarci enigmatici, ma se li esaminiamo attentamente, la fede aiutata dalla ragione decifrerà sotto caratteri sempre differenti una unica parola, un appello sempre uguale: Dio. [...] La verità delle cose, paragonata al loro principio [Dio], consiste nel rappresentare, cioè nell'imitare la prima e suprema verità [...]. È questa somiglianza tra le creature e il creatore che ci permetterà di sollevarci dalle cose fino a Dio», cfr. É. GILSON, *La filosofia nel Medioevo. Dalle origine patristiche alla fine del XIV secolo*, Bagno a Ripoli (Firenze), Vallecchi, 1995, pp. 231-233.

²⁰ Vi è esaltato, quindi, il tema della religiosità e della pietà laicizzata come base non solo della vita pratica, ma anche della spiritualità del guerriero, rintracciabile in letteratura nel *Livre de chevalerie* di Geoffrei de Charny, opera francese mediotrecentesca (*The Book of the Chivalry of Geoffrei de Charny. Text, context, and translation*, a cura di Richard W. Kaeuper e Elspeth Kennedy, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, in part. pp. 38-48). Secondo l'autore, infatti, il cavaliere virtuoso è certamente più lodevole dell'ecclesiastico proprio per la continua e logorante esposizione a sofferenze fisiche e morali, pericoli e sconforti (p. 37), che lo rendono assimilabile a un vero e proprio martire. Questo concetto, affrontato da san Bernardo nei suoi scritti a proposito del cavaliere templare come imitatore di Gesù, sancisce la giustificazione celeste della violenza umana perché ispirata direttamente da Dio. In questa analoga prospettiva si era mosso, già in precedenza, Guibert de Nogent, che aveva divulgato la nozione della guerra come mezzo per l'acquisizione della salvezza eterna.

stirpe orsiniana, autorizzati in ciò dal documentato coinvolgimento del conte Niccolò come finanziatore di opere costruttive nella chiesa fra il 1354 e l'ultimo trimestre del 1359.

Ma quale fu l'intento del feudatario? Volle proporre un semplice programma didascalico o, piuttosto, celebrare un evento in particolare? E, soprattutto: quale relazione legava gli Orsini di Nola alle altre casate evocate dalle arme dipinte in Santa Maria Jacobi?

Il 13 maggio del 1353, giorno di Pentecoste, in occasione dell'anniversario dell'incoronazione dei sovrani Giovanna e Ludovico, fu ufficialmente istituito dai reali napoletani l'ordine monarchico-cavalleresco detto del Nodo, o del Santo Spirito, per legare a sé i maggiori feudatari del Regno e rinverdire lo spirito crociato²¹; secondo le fonti moderne, tra i primi a essere insigniti del titolo di cavaliere della compagnia fu proprio il padre del già citato Niccolò, il conte Roberto Orsini²². A quella data, però, il barone era morto da nove anni e certo non presenziò alla cerimonia; vi partecipò di sicuro il conte di Nola in carica, che nel 1353 era proprio Niccolò. A meno di non pensare a una banale svista degli eruditi, poi tramandata per forza d'inerzia, è plausibile che per una lacuna del documento originale sia stato letto *Robertus de filiis Ursi* invece che *Nicolaus filius quondam Roberti de filiis Ursi*.

Le regole della compagnia, istituite nel 1353, furono poi riportate nello statuto redatto, forse, da Niccolò Acciaiuoli e miniato da Giovanni Orimina, una copia originale del quale è conservata

²¹ Circa l'ordine, che ufficiosamente nacque nel 1352, cfr. *Croniche di Giovanni, Matteo e Filippo Villani secondo le migliori stampe e corredate di note filologiche e storiche*, a cura di Antonio Racheli, Trieste, Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, 1857-1858, vol. II, Libro III, Cap. LXXXIII, p. 112. La prima indagine sull'ordine del Nodo fu condotta da Émile Léonard, che lo giudicò riflesso del sogno cavalleresco di un re incapace di 'domare' la crudele realtà degli intrighi di corte. Dopo veloci contributi di Ferdinando Bologna e Pierluigi Leone de Castris, negli anni Ottanta del secolo scorso e soprattutto in ambito anglosassone, si è rinnovato l'interesse per la genesi della compagnia, sfociato, da un lato, nel ridimensionamento del contributo di Niccolò Acciaiuoli non solo alla sua costituzione, ma anche alla redazione delle norme, dall'altro nell'accentuazione del suo connotato politico – sodalizio baronale attorno ai sovrani napoletani – e culturale – nessi tra l'ordine napoletano e la cultura cavalleresca della Tavola Rotonda, in particolare del ciclo arturiano. Per comparazione con gli altri ordini, anche precedenti, cfr. É. LÉONARD, *Histoire de Jeanne I^e reine de Naples, comtesse de Provence(1343-1382)*, Monaco – Paris, Imprimerie de Monaco - Librairie A. Picard, 1932-1937, vol. III, pp. 12-23; F. BOLOGNA, *I pittori alla corte Angioina di Napoli (1266-1414)*, Roma, The Rome University Press, 1969; P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, Cantini, 1986, pp. 378-381; D'ARCY JONATHAN DACRE BOULTON, *The Knights of the crown. The monarchical orders of knighthood in later medieval Europe 1325-1520*, Woodbridge, The Boydell Press, 1987; ANDREAS BRÄM, *Zeremoniell und ideologie im Neapel der Anjou: die Statuten vom orden des heiligen geistes des Ludwig von Tarent*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Fr. 4274, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXXVI, 2005, pp. 45-91; NICOLAS BOCK, *L'ordre du Saint-Esprit au Droit Désir. Enluminure, ceremonial et idéologie monarchique au XIV siècle*, in *Art, Cèrémonial et Liturgie au Mojen Âge*, sous la direction de Nicolas Bock, Peter Kurmann, Serena Romano e Jean-Michel Spieser, Actes du colloque de 3e Cycle Romand de Lettres (Losanna - Friburgo, 24-25 marzo, 14-15 aprile, 12-13 maggio 2000), Roma, Viella, 2002, pp. 415-459. In generale sugli ordini monarchici europei tra medioevo ed età moderna, cfr. ANDREA MERLOTTI, *Gli ordini monarchici nell'Europa delle dinastie*, in *Cavalieri: dai Templari a Napoleone. Storie di crociati, soldati, cortigiani*, a cura di Alessandro Barbero, catalogo della mostra (La Venaria Reale, Torino, 28 novembre 2009 -11 aprile 2010), Milano, Electa, 2009, pp. 173-193.

²² B. CANDIDA GONZAGA, *Memorie cit.*, vol. IV, p. 38.

presso la Biblioteca Nazionale di Francia²³. Il margine superiore del frontespizio è occupato dagli scudi dei sovrani, posti in asse con le figure genuflesse dei due reali. Vi si leggono chiaramente i simboli araldici di Ludovico di Taranto e quello di Giovanna, il primo dei quali perfettamente sovrapponibile all'esemplare nolano perché è privo della banda trasversale color argento, identificativa del ramo cadetto della casa reale (fig. 20). Ebbene, questo è un elemento davvero rilevante: con la rinuncia alla banda, Ludovico manifestò la legittimità della propria incoronazione a re di Napoli, un titolo a lui negato in precedenza anche dal pontefice, ribadendo così la sua discendenza angioina prima ancora che 'tarantina'²⁴.

Sulla base della lettura del codice e delle fonti letterarie medievali, la tradizione storiografica moderna ha parlato talvolta di sessanta, talaltra di trecento cavalieri, e la carenza di materiale



Fig. 20, *Statuto dell'ordine del Nodo* (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. franc. 4274), particolare del frontespizio con scudo di Ludovico di Taranto.

d'archivio non consente tuttora di arrivare a una puntuale definizione del numero complessivo degli insigniti²⁵. Lo spoglio sistematico della storiografia tradizionale, in effetti, permette di raccogliere un primo elenco con trentadue nomi, tra cui in particolare: Roberto Orsini, conte di Nola e gran giustiziere del Regno²⁶, alcuni membri della casata Caracciolo e Ludovico de Sabran, conte d'Ariano ed Apice²⁷.

Ritornando agli scudi nolani, la documentazione raccolta non attesta la partecipazione dei de Capua all'ordine, che tuttavia si può ragionevolmente ipotizzare. La solidarietà che legò la stirpe alla corte ebbe

²³ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. franc. 4274. Per la circolazione dei romanzi cavallereschi nella Napoli angioina cfr. SILVIA MADDALO, s.v. *Artù*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale* cit., vol. II, pp. 557-563 e bibliografia relativa.

²⁴ Ludovico di Taranto intese e utilizzò l'ordine del Nodo come un'emanazione del suo potere regio, ben manifesto anche nella scelta - tutt'altro che ovvia - di Castel dell'Ovo, sua residenza, come sede delle riunioni annuali della compagnia, cfr. N. BOCK, *L'ordre du Saint-Esprit* cit., in part. p. 424.

²⁵ L'*impasse* storiografica nasce dalla lettura dello statuto dell'ordine, dove si parla espressamente di trecento cavalieri, purtroppo anonimi.

²⁶ B. CANDIDA GONZAGA, *Memorie* cit., vol. IV, p. 38; BNVEN, *Notamenti*, ms. Branc. IIA10, f. 12.

²⁷ D'A.J.D. BOULTON, *The Knights* cit., p. 228. È noto che l'Acciaiuoli, in qualità - forse - di redattore dello statuto dell'Ordine, trasmise una bozza del codice al conte perché ne condividesse il contenuto, cfr. M. GAGLIONE, *Nuovi studi* cit., p. 87.

inizio già sotto Carlo II con Bartolomeo de Capua, protonotario del Regno fino alla morte (1328), e proseguì ininterrotta sino al principio degli anni Ottanta del Trecento, quando Luigi de Capua abbracciò il partito durazzesco²⁸. L'erudito Luigi Ammirato ricorda, infatti, sia un tal Roberto sia suo figlio Bartolomeo come grandi sostenitori della causa angioina di Giovanna I contro i reali d'Ungheria, e segnala che la regina fu particolarmente munifica nel loro confronti. A supporto di quanto si va sostenendo, è, inoltre, la notizia del matrimonio, celebrato nel 1353, tra Bartolomeo II de Capua e Andreina, sorella minore di Niccolò Acciaiuoli – gran siniscalco del Regno e, secondo una parte della critica, vera anima di quel progetto cavalleresco –, finalizzato senza dubbio a un ulteriore consolidamento dei vincoli con il più stretto *entourage* dinastico²⁹.

Tutti gli elementi sopra considerati, ma in particolare la presenza nel ciclo araldico dipinto di alcune delle arme dei cavalieri rintracciati e la citazione degli Orsini tra gli insigniti, inducono a istituire un nesso tra la decorazione parietale di Santa Maria Jacobi e la compagnia del Nodo.

I murali, dunque, dovettero soddisfare una duplice esigenza: a un livello più immediato, quella di autocelebrazione della casata nolana come protettrice di quella comunità religiosa francescana femminile; e su un piano più colto e raffinato, quella di presentazione dell'ordine monarchico-cavalleresco come campione nel mantenimento dell'ordine divino sulla terra attraverso l'osservazione di norme comportamentali dall'alto valore tradizionale ed edificante³⁰. Un sistema di pensiero e di comportamenti sociali, questo, individuato felicemente da Johann Huizinga:

la nobiltà è chiamata, adempiendo l'ideale cavalleresco, a sostenere e purificare il mondo. La retta via e la virtù dei nobili sono il rimedio ai mali del mondo; da esse dipendono il benessere e la pace della Chiesa e del regno, il rispetto della giustizia. [...] due cose sono state poste dalla volontà divina nel mondo come due colonne, per sostenere l'ordine delle leggi divine e umane, e senza le quali il mondo non sarebbe che confusione; queste due colonne sono cavalleria e scienza [...]. In quanto ideale di vita nobile, il pensiero cavalleresco si configura in modo molto singolare. È, nella sua essenza, un ideale estetico, formato da una fantasia variopinta e da un'emozione edificante. Ma vuole essere un ideale etico: la mentalità medievale poteva dare un ruolo nobile a un ideale di vita solamente ponendolo in relazione con la pietà e la virtù³¹.

²⁸ Cfr. LUIGI AMMIRATO, *Delle famiglie nobili napoletane*, Firenze, Amadore Maffi da Furlì, 1651 (ed. cons. anastatica Sala Bolognese, Forni, 1973), vol. I, pp. 56-57.

²⁹ Per uno studio dettagliato della dimensione politica e familiare di Niccolò Acciaiuoli, cfr. FRANCESCO PAOLO TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli. Vita e politica alla metà del XIV secolo*, Roma, Istituto Italiano per il Medio Evo, 2001 (Nuovi Studi Storici, 53), in part. pp. 285-86.

³⁰ Sotto questo profilo, contatti possono essere rintracciati anche con l'opera *Libre que es de l'ordre de cavalleria* di Ramon Llull - scritta tra il 1279 e il 1283 in catalano, ma presto tradotta in francese -, nella quale i cavalieri sono presentati come mezzo di salvezza e redenzione della società umana dopo la Caduta, cfr. *The Book of chivalry* cit., p. 25; RICHARD W. KAEUPER, *Chivalry and violence in Medieval Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 279. Si deve ricordare che la corte di Minorca, dalla quale proveniva Sancia, proprio tramite Ramon Llull fu in contatto con la frangia francescana più estremistica, quella degli Spirituali. Non sarebbe strano, quindi, se le sue opere avessero circolato anche nel Regno angioino.

³¹ J. HUIZINGA, *L'autunno* cit., pp. 83 e 87.

Il carattere moralizzante degli affreschi non contrasta con questa base intellettuale; già Émile Léonard, infatti, aveva proposto di leggere nello statuto la sollecitazione non solo alla valorosa condotta in battaglia, ma anche al perfezionamento individuale, forse da collegarsi alla diffusione dello spiritualismo di Gioacchino da Fiore, introdotto nella corte angioina dai Fraticelli. A suo avviso, il percorso dialettico fu il seguente: come il Santo Spirito era il motore della Storia, così la battaglia finale dello sviluppo storico si concretizzava con l'avvento del Santo Spirito. Nello statuto parigino re Ludovico, infatti, è rappresentato sempre come la guida di un gruppo di uomini 'spirituali', che aiuta a costruire l'ordine universale della grazia divina poggiando sul sostegno dello Spirito Santo, rappresentato dalla Trinità e dall'immagine della colomba, riprodotta in ogni miniatura³². Lo statuto, quindi, secondo Nicolas Bock, è la riproposizione fedele di un ideale di sovranità formulato dalla corte napoletana, in cui il re si offriva al regno come guida verso un'età socialmente perfetta *perché anche cavalleresca*³³. La decorazione pittorica della chiesa di Santa Maria Jacobi in Nola appare, in questa linea di pensiero, come perfetto corrispondente in figura delle idealità manifestate dalla corte all'indomani dell'incoronazione del Tarantino.

Lo scenario così ricostruito denuncia a chiare lettere il ruolo ricoperto dalla chiesa nolana a partire dagli anni Cinquanta: una fondazione certamente conventuale, ma, per certi versi, destinata anche a un uso affine a quello di cappella palatina e oratorio. Nello statuto dell'ordine del Nodo, difatti, si prescrivono ai cavalieri obblighi e comportamenti imprescindibili, tra i quali quelli di rispettare alcune restrittive prescrizioni, come digiuni da praticarsi il giovedì, la scrittura del diario e diverse pratiche di purificazione spirituale, con la costante partecipazione alle celebrazioni eucaristiche³⁴. Ognuno di essi, pertanto, doveva eleggere una struttura religiosa posta all'interno dei propri possedimenti come sede spirituale 'privata' e l'edificio prescelto coincideva, di solito, con la chiesa cittadina³⁵. Niccolò Orsini, quindi, potrebbe aver eletto a proprio centro religioso la chiesa di Santa Maria Jacobi, spinto in questo non solo dall'idea che una casa di vergini fosse il luogo più consono a tale ideale processo ascetico, ma anche dalla prossimità del convento alla sua dimora. Un edificio fruibile come cappella palatina doveva sorgere, ovviamente, non lontano dal palazzo comitale e la

³² N. BOCK, *L'ordre du Saint-Esprit* cit., in part. pp. 438-39.

³³ *Ivi*, in part. p. 444.

³⁴ N. BOCK, *L'ordre du Saint-Esprit* cit., in part. pp. 421-422. Il tema del 'diario' compare al principio del XIII secolo nel *Lancelot du Lac*, opera in prosa del 1210, cfr. *The Book of the Chivalry* cit., pp. 67-69. Per uno studio dei rapporti tra la letteratura crociata e cavalleresca e il ciclo arturiano cfr. ELSPETH. KENNEDY, *The Knight as a reader of arthurian romances*, in *Culture and the King. The social implications of the Arthurian legend*, a cura di Martin B. Schictman e James P. Carley, New York, State University of New York Press, 1994, pp. 70-90 e bibliografia relativa.

³⁵ A. BRÄM, *Zeremoniell und ideologie* cit., *passim*.

Ecco perché lo studioso olandese sottolineò l'importanza dei voti nel rituale cavalleresco tardomedievale, riconoscendo come in uno, quello della *summa perfectio*, sconosciuto alle età precedenti, venissero sintetizzati tutti gli ideali e i sentimenti dell'epoca: «dal progetto politico all'aspirazione alla redenzione. [...] Nessuna meraviglia quindi se l'appartenenza a un ordine cavalleresco viene sentita come un legame forte e sacro»³⁷.

Con la campagna pittorica degli anni cinquanta, il conte Niccolò Orsini rese dunque manifesta la ragione ideologica - metafisica, si direbbe - che egli vedeva alla base del proprio governo, cioè la sua piena convergenza con l'orizzonte dinastico napoletano, tanto sotto un profilo politico quanto sotto quello culturale. Nonostante il governo di Giovanna I abbia avuto come scenario accadimenti storici tutt'altro che propizi all'(auto)affermazione della regina, la decorazione nolana rivela come, alla stregua dei primi Angioini, la corte continuasse a godere di un forte potere attrattivo sul patriziato meridionale, cioè su quella componente fondamentale dell'apparato burocratico statale che ancora riconosceva l'*identità* stessa del Regno nelle idealità monarchiche, percependole come costitutive del corretto funzionamento di quel potere che era chiamata essa stessa a concretizzare. Al contempo, e in questa medesima prospettiva, l'ornato contribuisce a delineare una trama più dettagliata del disegno ideato e promosso dai sovrani napoletani, già parzialmente individuato dalla critica: rinforzare e affermare il proprio prestigio non tanto per semplice composizione di una stretta cerchia di feudatari a loro fedeli, quanto, in una prospettiva di maggiore respiro, per recupero di un'interpretazione tradizionale della storia e dell'ordine sociale, il cui perno fosse la sovranità.

³⁷ *Ivi*, p. 106.