

Al termine di via Anticaglia - asse viario corrispondente al *decumanus superior* della città greco-romana - superato l'incrocio con la ortogonale via Duomo nata dall'allargamento dell'originario *cardo* denominato via San Giuseppe dei Ruffi, già Bulgaro e poi Pozzo Bianco, si incontra la grande *insula* del monastero di Donnaregina, che racchiude le due chiese di tale *titulus*, la maggiore, barocca, affacciata sul largo del palazzo arcivescovile, la minore, gotica, di orientamento opposto, accessibile di fianco dall'angusto vico omonimo, anch'esso individuabile come antico *cardo*^{xxxix}. Del grande complesso conventuale che la pianta del duca di Noja documenta nel 1775, prima delle trasformazioni urbanistiche della zona, con un esteso giardino separato da un'esile quinta edilizia lungo via Duomo, attualmente sostituito da una massiccia sequenza di palazzi con piccoli cortili interni, sussistono oggi, insieme con le due chiese, parte del chiostro ad archi e pilastri di piperno, tipicamente controriformistico, per la parte residua inserito in un edificio moderno scolastico, dopo la demolizione delle strutture sud-occidentali per costruirvi i nuovi locali. La clausura del monastero femminile, rigidamente osservata, impedì al Chiarini, nel suo celebre commento al Celano^{xl}, di prendere visione delle opere particolari racchiuse nella vasta fabbrica, si che egli dovette attingere dal d'Engenio^{xli} le notizie relative, senza poterle verificare, come peraltro aveva fatto il dotto topografo e matematico Nicolò Carletti in occasione della sua illustrazione delle fabbriche urbane, a corredo delle sintetiche didascalie della citata mappa Carafa^{xlii}.

Rimangono così, a documentare il perduto antico ambiente monastico, dal consueto senso di raccoglimento interiore che pervade gli ambienti affacciati sul verde del chiostro, le immagini che ne tracciò Giacinto Gigante, con schizzi e appunti sfocianti nella bella tempera conservata al Museo di S. Martino^{xliii}.

Anticipando il problema della genesi del monastero più avanti esaminato, relativamente all'*insula* nella didascalia della pianta Carafa si leggono due numeri: il primo (n°299), riferito al vico Donnaregina - che, come s'è detto, separa il margine orientale dell'*insula* da quella adiacente (che accoglie la chiesetta di S.Maria Ancillarum, n°298)^{xliv} - ricorda l'antico nome di vico Corte Torre, in rapporto alla murazione medievale, tanto <<nel finire di questo fuvvi una Porta di Napoli ne' tempi antichissimi, in ove terminava la Città>>; quanto al secondo (n°300), esso è ripetuto sulla pianta per la piazza, la chiesa e il <<monasterio di Dame denominato Donnaregina fondato da Sve-

vi ed ampliato nel 1325 dalla Regina Maria moglie di Carlo II. Conservasi in questo pio luogo il suo sepolcro con statua pedestre>>>.

Soltanto successivamente alla nuova murazione urbana aragonese, eseguita sotto Ferrante con la continua supervisione di Alfonso duca di Calabria (1480 sgg.), il monastero di Donnaregina non venne più a trovarsi a ridosso delle mura, ma confinò con la via pubblica formata dopo il riempimento del fossato.

Come tutti i monasteri napoletani, anche Donnaregina subì la definitiva soppressione (dopo quella del 1799 e l'altra del decennio francese) successivamente all'Unità d'Italia, il che avvenne in base al Regio Decreto del 7 febbraio 1861. Se le suore si trasferirono presso i conventi di S. Chiara e di S. Maria Donnalbina, alle cospicue perdite del patrimonio storico-artistico e bibliografico del monastero si accompagnò l'abbandono sostanziale della chiesa e la trasformazione degli invasi monastici, quali celle, refettorio, chiostrini, etc., per cui, in seguito alla cessione al Comune in uso provvisorio della chiesa barocca da parte del Fondo per il Culto all'Arciconfraternita di S. Maria della Visitazione avvenuta nel 1861, fu acquisito alla pubblica conoscenza l'eccezionale episodio barocco, mentre anche lo straordinario ciclo di affreschi angioini - già ricordato dalle *guide* della ricca letteratura artistica locale ma non visibile perché incluso nella zona di stretta clausura - venne reso accessibile, suscitando vivo interesse e dibattiti critici tra gli studiosi^{xlv}.

L'Arciconfraternita tenne la chiesa barocca sino al 1972 (allorchè venne chiusa al culto) e successivamente si verificò una sorta di abbandono che favorì vandalismi e furti, che si aggiunsero ai danni provocati dall'ultimo conflitto mondiale, sino a quando, dopo vari frammentari interventi parziali, finalmente la fabbrica è stata di recente restaurata ed adibita a sede del Museo Diocesano^{xlvi}.

Dopo la fine del regno borbonico, il programma urbanistico di Ferdinando II di costruire una più ampia strada da Foria al duomo - temporaneamente sospeso - venne ripreso da Garibaldi, che emanò l'apposito decreto del 18 ottobre 1860, per realizzare il progetto di Luigi Cangiano e Antonio Francesconi. Com'è noto, l'ampliamento di via Duomo prevedeva la demolizione di numerose fabbriche, tra cui parte di quelle del nostro monastero, incluso il chiostro trecentesco, pur rispettando le due chiese. La chiesa trecentesca (Donnaregina vecchia) fu inclusa nel 1864 dalla Cassa ecclesiastica tra le cessioni al Comune di immobili necessari all'intervento urbanistico. Un

atto del 1871 sancì definitivamente la proprietà comunale; ciò aveva visto sin dall'inizio l'Ente locale alla ricerca di una valida utilizzazione, che invece risultò, purtroppo, il più delle volte non consona alla conservazione dell'importante bene culturale. Si ebbero così usi diversi: sede delle guardie municipali nel 1864, scuola froebeliana nel '65, alloggio per i poveri nel '66, sede della Corte di Assise dal 1866 al '72; nel 1875 divenne sede della Commissione Municipale per i Monumenti, che si preoccupò di mettere in luce e studiare il ciclo di affreschi, procedendo ad una prima pulitura delle pareti affrescate. Nel 1876 il Consiglio Comunale deliberò di adibire i locali a museo civico, e Federico Travaglini elaborò un progetto in tal senso, ma esso ebbe una breve vita soltanto più tardi (1892-1902), tanto che ancora nel 1899 accolse l'Accademia Pontaniana. Soltanto dal 1969, in seguito alla istituzione della Scuola di Specializzazione (già di Perfezionamento) in Restauro dei Monumenti venne acquisita in comodato dall'Università degli Studi di Napoli (attuale Federico II) quale sede della Scuola, ricevendo finalmente - oltre che i necessari restauri - una idonea destinazione ad usi culturali con l'impegno costante di un'attenta gestione rispettosa della conservazione^{xlvi}.

Affrontando il problema delle origini del complesso religioso va detto che Donnaregina "vecchia" appartiene, nel suo attuale aspetto, al regno del secondo angioino, che promosse il restauro della chiesa e del monastero, gravemente colpito dal terremoto del 1293^{xlvi}. Come è noto la ricostruzione fu dovuta alla volontà di Maria d'Ungheria, moglie di Carlo II, che si impegnò con notevoli elargizioni di danaro nell'opera, destinata ad accogliere, due anni dopo la sua morte, lo splendido sepolcro marmoreo che per la regina compirono Tino di Camaino e Gagliardo Primario (1325-26)^{xlvi}. Il monastero aveva lontane origini, poiché un documento del 20 maggio del 780, trascritto dal De Lellis e riportato dal Minieri Riccio¹, attesta che in quel tempo esso era intitolato a S. Pietro "del monte", e, al pari di molti altri della città altomedievale, era popolato da monache italo-greche, impropriamente dette "basiliane": a dimostrazione dell'importanza del monastero va detto che le fonti storiche attestano la presenza, nell'VIII secolo, di una figlia di Giovanni, duca di Napoli, e di una figlia di Anastasio, imperatore d'Oriente. Il cenobio, che sorgeva presso la cinta muraria^{li}, doveva essere dunque tra i più importanti della città; ma, purtroppo, nulla può più soccorrerci nel tentativo di individuarne l'antica configurazione, certamente ricca di accenti bizantini e aderente al sistema delle *laure*. La venuta dei Normanni dovette segnare anche qui il passaggio

all'ordine benedettino, che – dalle notizie contenute nella *platea* manoscritta del convento, datata al 1707 – sappiamo avvenuto nel dodicesimo secolo, evidentemente dopo il 1139, anno che segna la conquista di Napoli da parte di Ruggero. Le monache passarono sotto la regola francescana nel 1264, per concessione di papa Urbano IV, dopo che già Gregorio IX aveva in precedenza, nell'ultimo anno di vita di S. Chiara, concesso loro di vivere come clarisse; ma, evidentemente, sia questo documento che gli altri di poco anteriori, del 1252, in cui il monastero è ricordato per questioni particolari^{lii}, pur non fornendo alcuna indicazione circa le strutture architettoniche, si riferiscono ad una fase anteriore alla totale ristrutturazione angioina, quale ci appare nella fabbrica attuale, dopo gli accurati restauri compiuti nel primo trentennio del nostro secolo^{liii}. E' assai probabile che i citati mutamenti di ordine monastico avessero inciso, non meno delle altre vicende storiche generali, sulla struttura conventuale originaria; ma, pur ignorando la data precisa dell'inizio dei lavori di rifacimento, sembra evidente, dall'analisi della fabbrica, che essa appartenga al primo ventennio del Trecento. Dalle notizie attinte dal De Lellis nei registri angioini si desume che nel 1298 era in corso la costruzione del dormitorio, mentre della chiesa non si parla prima del 1307, allorché il ricavato dalla vendita del vino greco, prodotto in un podere conventuale presso Somma, andava a beneficio dei lavori, cui contribuiva, l'anno seguente, la regina stessa, tramite il tesoriere regio Anselotto de Lumiriaco, come viene dichiarato dalla badessa Agnese Caracciolo^{liv}.

D'altronde il 1309 segna la data di morte di Carlo II e la entrata in convento della regina vedova, che vi trascorrerà il resto della vita (1323) e che lascerà nel testamento a Donnaregina – nell'ambito dei donativi alle più importanti case religiose della città – gioielli, oggetti preziosi, libri miniati, icone, nonché 300 onces di oro.

Dalla citata *platea* del monastero, in cui non mancano errori di trascrizione, si trae il compimento della chiesa nell'anno 1316, il che viene confermato da un breve del 1318, rivolto dal pontefice Giovanni XXII al generale dei francescani, per aumentare da quattro ai sei i frati insigniti dell'ordine sacerdotale per esercitare le funzioni sacre nella chiesa di Donnaregina^{lv}.

Le ulteriori notizie, che interessano le stratificazioni del monastero, indicano nel 1390 l'incendio del tetto, colpito da un fulmine, mentre il terremoto del 1431 provocò la distruzione del chiostro trecentesco e seri danni alla chiesa^{lvi}, che certamente ebbe restauri statici. Il mutare del gusto e il desiderio di “abbellire” la fabbrica suggerì, all'inizio del Cinquecento, la posa in opera del-

lo splendido cassettonato, per il quale fu chiamato l'intagliatore bergamasco Pietro Belverte, probabilmente ispiratosi a quello di S. Eligio, disegnato da Giuliano da Majano ed oggi perduto^{lvii}.

L'accresciuto numero delle monache e il desiderio di una chiesa più ricca e fastosa, insieme con le notevoli disponibilità economiche del monastero, indussero addirittura le religiose – nel clima di generale ammodernamento delle strutture monastiche che caratterizzò la Controriforma a Napoli – ad erigere una nuova chiesa, che venne progettata innanzi a quella angioina e con orientamento opposto, ossia con fronte a mezzogiorno. Pur seguendo il tipo canonico delle chiese controriformistiche a navata unica, sul modello del Gesù di Vignola^{lviii}, il gusto locale incise fortemente sulla qualificazione dell'opera, che – lentamente condotta dal 1620 al '49 – accolse un rivestimento di marmi policromi, tipico del barocco napoletano. Prima di questo intervento, i dettami del concilio di Trento, codificati nel 1577 dalle *Instructiones fabricae*^{lix}, il noto “catechismo architettonico” di S. Carlo Borromeo, erano stati applicati per l'organismo conventuale, che, infatti, mostra tuttora, nonostante la parziale demolizione provocata dall'allargamento di via Duomo (1861) e la alienazione dell'ambiente religioso in seguito alla soppressione degli Ordini, un ampio tratto del porticato claustrale, del tipo a pilastri quadrati ed archi a tutto sesto in piperno, affine a quelli più noti di San Marcellino e di San Gregorio Armeno^{lx}.

La chiesa trecentesca è concepita, secondo il sistema francescano, come una semplice sala a capriate, sulla quale si innesta, a conclusione dello svolgimento longitudinale, un'efficace soluzione absidale: la volta a crociera costolonata su pianta pentagonale, inquadrata nell'arco trionfale^{lxi}, è preceduta da un modulo rettangolare di uguale altezza, fuso con la struttura a semiombrello mediante l'impiego del medesimo sistema strutturale, a costoloni a mandorla che partono da slanciati fusti cilindrici angolari.

La funzione della chiesa conventuale imponeva un coro per le clarisse, che, data la modesta dimensione della chiesa e la stessa icnografia prescelta, non poteva trovare luogo alle spalle dell'abside, né lateralmente alla nave, come fu attuato nella chiesa del monastero “doppio” (maschile e femminile) di S. Chiara, già da noi esaminata altrove. L'ignoto architetto angioino – che talora è stato indicato nel senese Lando di Pietro^{lxii}, sebbene senza alcuna prova documentaria ed in base a troppo labili indicazioni stilistiche – risolse il problema in maniera geniale, impostando entro l'invaso della navata unica, una struttura basilicale minore, ripartita in tre navate da due file

di pilastri ottagonali, su cui insistono volte a crociera a spigolo vivo. In tal modo nell'interno della chiesa, ad una iniziale struttura a doppia altezza, rappresentata dallo spazio tripartito inferiore (una sorta di endonartece) e dal coro sovrastante, seguiva un vaso a tutta altezza, dal pavimento alle capriate lignee, e, infine, la conclusione absidale. Questo eccezionale dispositivo, che è il tratto più notevole, e direi peculiare, della chiesa di Donnaregina, sembrava far tesoro dell'esperienza compiuta altrove, con i matronei e le tribune delle cappelle palatine^{lxiii}, pur adattando il tema della ripartizione dello spazio ad una struttura ad aula, estremamente semplice e vincolante proprio per la sua rigida forma; ma, soprattutto, il maestro che ideò Donnaregina prevede l'eccezionale effetto tensionale e psicologico determinato dal passaggio da un vano iniziale compresso, avvolto nella penombra, ad un vano successivo di notevole altezza e luminosissimo. In tal modo egli riuscì ad attuare quello slancio ascensionale che il misticismo del tempo e la cultura gotica imponevano nelle chiese, slancio che sembrava doversi escludere per le limitate dimensioni della fabbrica. Sin dalla soglia dell'ingresso l'osservatore, ancora immerso in una oscurità piena di raccoglimento, è attratto dalla luminosità dello spazio che intravede al termine della fuga di crociera; man mano che procede nel suo lento incedere, egli partecipa sempre più dal vano presbiteriale, che gradualmente si scopre, finché, superato il limite della iniziale basilichetta che sorregge il coro, si trova improvvisamente in uno spazio accentuatamente verticale, ove la sua attenzione è totalmente attratta dalla intensa luce dell'abside. Qui, infatti, per i cinque lati del poligono terminale, la parete è quasi del tutto soppressa – caso pressochè unico a Napoli, in parte riecheggiato in S. Agrippino a Forcella – e le bifore ogivali si alternano alle semicolonne angolari, ai cui lati sussistono brevissimi tratti murari, profilati a sguincio polistile. Soltanto dopo l'eccezionale sorpresa costituita dal descritto contrasto tra ombra e luce, negli spazi successivi, volgendosi indietro, l'osservatore può cogliere il rapporto tra la chiesa e il coro, che si affaccia sulla navata al di sopra dei tre archi acuti terminali del corpo d'ingresso basilicale^{lxiv}; e scorge, al termine dell'aula, nella facciata interna della chiesa, il singolare giuoco determinato – sul muro che conclude il coro – dalla coppia di monofore in stretto rapporto compositivo con l'oculo superiore, quasi tangente alle ogive. Il tema della monofora – a profilo interno tribolato con il consueto tondo quadrilobo al di sopra, entro la aguzza sagoma dell'ogiva – si ripete anche nella navata, nello spazio successivo al coro delle monache, che prendeva luce dalla facciata; a tal proposito, va anzi rilevato che, se le due monofore più prossime

all'arco trionfale risultano totalmente libere, una terza, in corrispondenza dell'ultima campata del coro, si presenta occlusa da un setto murario che lascia scorgere soltanto le tracce estreme degli stipiti, mentre del tutto libera è l'ogiva terminale lobata e forata. Questo particolare ha indotto il Ber-
taux^{lxv} ad ipotizzare che il problema della creazione del coro sia sorto soltanto durante il corso dell'opera, al punto da richiedere la compagnatura di una monofora già eseguita, procedendosi, come al solito nei lavori, dall'abside verso la facciata. Ma, poiché non è possibile che una chiesa monastica non prevedesse lo spazio destinato alla comunità religiosa che ne era la principale, anche se non unica, fruitrice, sembra più legittima la spiegazione del singolare dettaglio fornita dal Chierici^{lxvi}; e cioè che, appena terminati i lavori, il coro apparve insufficiente, sì da richiedere un ampliamento, eseguito poco dopo – anche a scapito di una iniziale decorazione a fresco -murando la monofora ed aggiungendo la quarta campata di volte allo sviluppo della struttura basilicale destinata a sorreggere il coro.

All'esterno, sul fianco nord-est della chiesa, che lambisce la strada (vico Donnaregina), può trovarsi conferma di ciò, considerando la perfetta soluzione costituita dalla cornice orizzontale che lega idealmente le aperture, praticate nella greve massa tufacea della chiesa: alle tre alte monofore acute – una delle quali, come s'è detto, appare murata sino all'ogiva – seguono tre finestre minori, ad arco ribassato, corrispondenti alla zona di endonartece a crociere; la cornice orizzontale su cui poggiano tutte le aperture presenta un salto di quota, in maniera da seguirne la diversa imposta. Tale sottolineatura orizzontale – cui fa riscontro in alto la soluzione a mensole aggettanti che, come a S. Chiara, denuncia le capriate interne - si ripete più in basso, in maniera da costituire una sorta di duplice stilobate; l'analogia di gusto con le soluzioni di cornici orizzontali all'esterno delle chiese di S. Eligio e di S. Chiara, e nell'interno di quest'ultima nella tribuna sulle cappelle laterali, attestano la diffusione di taluni motivi tipicamente franco-meridionali e di evidente origine borgognona e provenzale. Ma, soprattutto, va rilevata la intenzione di saldare otticamente al corpo della chiesa l'abside poligonale, in aggetto, dopo il risalto determinato dalla minor larghezza che consente all'interno l'adozione di un proporzionato arco trionfale: entrambe le cornici, sia quella inferiore che la superiore, su cui poggiano le finestre, proseguono lungo la massa tufacea, legando chiesa ed abside, con lievi risalti di quota che sottolineano la efficacia della connessione^{lxvii}.

Al sommo dell'abside (che, come si dirà più avanti, venne accuratamente ricostruita dai Chierici nelle parti colpite dalle spregiudicate distruzioni e manipolazioni successive) corre all'esterno una cornice terminale che definisce la conclusione della volumetria parallelepipedica attraverso una linea orizzontale^{lxviii}, ricorrente anche sui contrafforti a pianta rettangolare, radialmente disposti. E' interessante notare la presenza di tali elementi di contrasto soltanto laddove si esercitano le spinte delle volte, mentre i muri della navata, a dispetto della loro altezza, sono del tutto privi di risalti o contrafforti, svolgendosi a sezione uniforme.

L'interno di Donnaregina – concepito dunque secondo uno schema assai originale, tale da presupporre una notevole personalità di architetto e da venire imitato nella chiesa di S. Chiara a Nola – è pervaso da un intenso cromatismo, poiché gli affreschi, che tuttora qualificano la facciata interna, le pareti del coro e le volte dell'abside, dovevano estendersi ad ogni parte della chiesa, prima della distruzione dei dipinti nelle parti basse^{lxix}. L'architettura napoletana di età angioina si avvaleva solitamente del colore per riscattare gli interni dalla semplicità strutturale, che talora rasenta la schematicità: alle forme architettoniche contenute, sovente ridotte all'essenziale, si accompagnava una decorazione pittorica intensa, capace di risolvere in narrazione agiografica il peso delle superfici murarie, quasi a rinnovare la tradizione meridionale di età romanica; concorreva certo a tale scelta l'esempio delle chiese coeve dell'Italia centrale, e soprattutto, nel caso in esame, la fama del santuario francescano di Assisi, ove, a partire dal 1277, Cimabue e Jacopo Torriti avevano iniziato le decorazioni, in un nuovo stile^{lxx}, e dove opera Giotto, dal 1296 sino all'anno del giubileo (1300).

Come in S. Angelo in Formis o in S. Maria *ad Forum Claudii* di Ventaroli (presso Carinola), anche in Donnaregina gli affreschi riscattano l'invaso da una scansione tanto limitata da apparire, a chi non senta i valori spaziali fondati su equilibri proporzionali, addirittura povera: nella chiesa angioina – che accoglie, sulla parete sinistra della navata, prima dell'innesto absidale, il ricordato monumento reale di Tino^{lxxi}, sussiste ancora il prezioso ciclo di affreschi un tempo interamente attribuiti a Pietro Cavallini e aiuti (tra cui Lello da Roma), eseguiti da vari artisti in un arco di tempo di almeno quindici anni, a partire dal 1318-20. Ma, accanto a tali celebri espressioni figurative – di discussa attribuzione (pur concordemente riconoscendosi il "cavallinismo" del ciclo pittorico di Donnaregina^{lxxii}) e distese, senza soluzione di continuità, sulle pareti del coro e sulla facciata – sussistono altri affreschi ai lati dell'arco trionfale; e, ancora, efficace testimonianza del gusto volto ad

un cromatismo che si integri con la architettura, sono le decorazioni a fresco che rivestono le volte a crociera sorreggenti il coro e quelle del presbiterio absidato. Dominano qui motivi naturalistici e geometrici, sui costoloni come sulle modanature dell'arco trionfale, accompagnati, nelle vele delle volte absidali, dalla ripetizione delle insegne araldiche degli Angiò e d'Ungheria^{lxxiii}: entro ogni vela si alternavano, infatti, un settore azzurro con gigli d'oro ad un altro a bande bianche e rosse, ottenendo una ritmica successione cromatica che esaltava la duplice faccia di ciascun elemento voltato. I capitelli delle semicolonne dell'abside mostravano le foglie d'acanto dorate, a sbalzo dalla campana dipinta in rosso o in oltremare, mentre i fusti sottostanti venivano avvolti da spirali a chiaroscuro ed a tarsie, evidente richiamo del proto-gotico meridionale, il cui cromatismo, nelle suppellettili liturgiche, nei portali e persino nei pavimenti (sebbene con diverso rapporto), rinnovava ancora una volta il sincretismo campano, fondendo le tradizioni latine, bizantine ed arabe^{lxxiv}. Al di sopra dell'oculo che sovrasta la composizione del Giudizio Universale, sulla facciata interna – ove già il Bertaux ritrovava motivi senesi, che riconducevano ai Lorenzetti e a Duccio -, nel timpano triangolare segnato dalle due falde del tetto, si estendeva il ciclo figurativo, interrotto dal cassettonato ligneo intagliato, inserito nella navata all'inizio del Cinquecento per nascondere le troppo umili incavallature lignee. Il pregevole cassettonato, l'unico superstite tra quelli napoletani eseguiti nel gusto del primo Rinascimento^{lxxv}, tagliò anche l'oculo, come può ben rilevarsi dalla sezione longitudinale. Infine, tra le altre stratificazioni preziose, va ricordato lo splendido pavimento maiolicato che una badessa Caracciolo fece eseguire nell'abside, all'inizio del Quattrocento, in sostituzione dell'antico impiantito in cocchiopesto^{lxxvi}.

La chiesa è accompagnata, sul lato destro della navata, poco prima dell'arco trionfale, da una cappella a pianta rettangolare, con due bifore, eretta per Francesco Loffredo, morto nel 1300 e di cui si conserva la lapide sepolcrale. La crociera costolonata che qualifica l'invaso, impostandosi su capitelli pensili angolari, induce a proporre una datazione non anteriore al primo ventennio del Trecento, epoca a cui vanno riferiti i superstiti affreschi parietali (S. Francesco predica agli uccelli e riceve le stimmate, la Vergine, Annunciazione, Crocifissione, Santi, etc.) talora ritenuti opera di un ignoto giottesco e datati al 1318-20. Alla chiesa trecentesca si accompagnava una sacrestia, a pianta trapezoidale, in parte ancora presente tra la cappella Loffredo e il vano presbiteriale, cui si accedeva per una porticina, ambienti divenuti poi un piccolo *antiquarium* che raccoglie frammenti marmorei

e pannelli con maioliche ed oggi utilizzati per laboratori della Scuola di restauro; ma altre fabbriche dovevano sorgere accanto all'abside, come attesta la piccola porta che ancora esiste sulla sinistra dell'invaso^{lxxvii}.

Per concludere l'esame della chiesa trecentesca, ritornando sullo splendido monumento alla regina, ne va ricordata l'importanza sia quale introduzione di un modello destinato a divenire costante tipologica in tutto il secolo, sia per l'affermarsi della penetrazione senese che aveva dato a Napoli con Simone Martini la mirabile tavola di S.Ludovico da Tolosa (1317). Tino aveva esordito a Napoli nella più importante chiesa francescana – S. Lorenzo maggiore – con la tomba di Caterina d'Austria (1324), prima moglie di re Roberto, ancora ricca di echi arnofiani. Se, tra perdite e lacune documentarie resta tuttora difficile la valutazione della sua opera come architetto di fiducia dei sovrani angioini, per i lavori condotti a S.Martino, a Belfort (S.Elmo), nell'arsenale e a Castel Nuovo, va rilevato, circa la tipologia, che si introdusse - attraverso la sua lunga attività di scultore di corte (tomba di Carlo di Calabria, 1332-34 e di Maria di Valois, 1333-36, entrambe in S.Chiera, etc.) – una soluzione monumentale in cui la cassa sepolcrale viene inserita in un alto baldacchino, fondendo le tematiche paleocristiane del sarcofago e del ciborio.

In Donnaregina quattro cariatidi alate che rappresentano le Virtù cardinali (Prudenza, Temperanza, Giustizia, Fortezza) sorreggono il sarcofago sul quale riposa la figura giacente della sovrana, con alle spalle due figure che reggono acqua santa e incenso, mentre sul fronte della cassa marmorea si sussegue il ritmo di otto nicchie archiacute che contengono le statue dei figli: al centro è S. Ludovico (che rinunciò al trono di Napoli per prendere i voti con l'“ordine francescano”, diventando poi vescovo di Tolosa), accompagnato a destra da Roberto, Filippo di Taranto e Raimondo ed a sinistra da Carlo Martello, Giovanni Durazzo e Berengario. Altri due moduli di archi con statue sono ubicati ciascuno sulle due testate del sarcofago esaltandone la volumetria. Il profilo triangolare del timpano cuspidato - segnato al centro da un Cristo benedicente entro una cornice gotica trilobata e con ornamentazione floreale e musiva – si preannuncia già nell'andamento delle cortine di stoffa che due angeli reggono lateralmente per scoprire il corpo della regina, mentre il profilo segmentato della camera sepolcrale è suggellato, nel tratto orizzontale conclusivo, dalla piccola statua della Madonna col Bambino innanzi alla quale si genuflettono altri due angeli - posti sulle cornici

inclinate – uno dei quali offre alla Vergine il modello della chiesa. Deboli tracce di colore e dorature attestano per la tomba un originario cromatismo ben più intenso.

Circa la ubicazione del monumento sepolcrale – cui collaborò, come s'è detto, Gagliardo Primario, l'architetto di S. Chiara (la chiesa dedicata in origine all'Ostia Santa) - quella attuale, determinata nel restauro del Chierici, sebbene non documentata appare la più consona all'insieme spaziale e figurativo, anche se nel 1727 per iniziativa della badessa Eleonora Gonzaga era stata adottata una scenografica sistemazione della tomba nella chiesa barocca, ponendola su un alto basamento a sinistra dell'altare maggiore, accompagnata da un'epigrafe^{lxxviii}.

Quanto alla decorazione pittorica – che si estendeva, come s'è accennato, anche sulle membrature architettoniche, agli squarci delle finestre, ai pilastri – la chiesa conserva, nella zona bassa, soltanto l'affresco con l'Apocalisse, eseguito sulla parete destra, accanto all'ingresso della cappella Loffredo, datato intorno al 1315-20 e forse derivato dall'analogo tema affrontato da Giotto in S. Chiara; per tacere dei due più modesti affreschi cinquecenteschi che si leggono tuttora ai lati dell'arco trionfale.

Nella zona della chiesa sussiste interamente – nel coro delle monache – il maggior ciclo di affreschi trecenteschi pervenutoci a Napoli e ciò nonostante i gravi danni provocati dall'incendio del tetto avvenuto per un fulmine nel 1391: oltre a distruggere gli oggetti preziosi conservati dalle monache nel sottotetto, il fuoco provocò una diffusa alterazione cromatica, determinando un'omogenea colorazione rossastra, accentuata nelle zone alte, più vicine alla fonte di calore. Inoltre gli affreschi subirono, dopo l'incendio, pulitura e restauri abrasivi, a cura delle monache, giungendo fortunatamente sino a noi, data la utilizzazione del coro come sala capitolare avvenuta nel Seicento, a differenza di quelli della parte bassa della chiesa ridotta a magazzino. Il ciclo – la cui esecuzione durò oltre un decennio a partire dal 1318-28 – vede nella navata, ai lati delle alte monofore, coppie di personaggi del Nuovo e Vecchio Testamento, posti in verticale su quattro registri, di cui soltanto tre sufficientemente integri. Venne poi affrescato il Giudizio Finale, sulla controfacciata, cui seguirono le Storia della Passione di Cristo (derivanti dalle meditazioni di S. Bonaventura) sulla zona alta della parete sinistra del coro, le Storie di S. Agnese e S. Caterina sul lato opposto, e, infine, le Storie di S. Elisabetta d'Ungheria (prozia della regina) sulla parete sinistra. Ma, per un esame dettagliato del ciclo, si rinviano ai numerosi studi specialistici o alle *guide*, ricordando soltan-

to, in questa sede, che Maria d'Ungheria ed il figlio Ludovico appaiono rappresentati nella processione degli Eletti verso la Gerusalemme Celeste, a sinistra della controfacciata, tripartita dalle due lunghe asole costituite dalle monofore ogivali, cui si appoggia, in alto, l'oculo già ricordato. Nasosto dal cassettonato è, infine, l'affresco della Madonna dell'Apocalisse in atteggiamento orante, in piedi sul globo e con il sole a tergo del capo.

Se il coro ha perduto gli stalli lignei originari (quelli oggi in sito provengono dalla chiesa di S. Lorenzo maggiore), sussistono invece altre interessanti testimonianze dell'antico monastero o presenze figurative notevoli nei locali della sede universitaria della Scuola.

Infatti dal chiostro di accesso si incontra, prima dell'anticoro, un piccolo vano – la cui volta conserva la tipica ornamentazione cinquecentesca a grottesche, quella che adottò a Napoli il Vasari (1545) nel refettorio degli Olivetani, quale trama decorativa per i suoi complessi riquadri simbolici. Gli affreschi sulle pareti (Crocifissione e santi e Storie di S. Giovanni Battista e S. Giov. Evangelista) sono anch'essi databili alla seconda metà del XVI secolo (pressochè coevi agli affreschi ai lati dell'arco trionfale della chiesa), e, insieme con gli eleganti portali superstiti in pietra serena, individuano un altro elemento del citato rifacimento controriformistico, concluso, oltre che dal chiostro (su cui affacciavano le celle monastiche ormai perdute), da una cappellina quadrata (oratorio della badessa) animata da stucchi e dal dipinto dell'Incoronazione della Vergine sulla scodella di copertura.

Come al solito tutto il piano terra accoglieva gli ambienti per le attività diurne del convento, quali cucine, refettorio, dispense e parlatorio, laboratori e depositi mentre al primo piano si svolgevano le celle ed il coro.

Anche l'ambiente successivo, o anticoro, attualmente ad uso di segreteria, conserva taluni affreschi trecenteschi, sebbene di livello più modesto (sulla parete d'ingresso al coro S. Francesco riceve le Stimmate. S. Chiara; nel sott'arco S. Antonio abate e S. Cristoforo e nell'arco Annunciazione), mentre altri coevi (quali un frammentario Annuncio ai Pastori, Madonna col Bambino in trono tra Santi, S. Margherita, la Circoncisione, etc.), si incontrano sulla parete d'ingresso all'appartamento della Badessa, ove, insieme con tre pannelli di affreschi distaccati provenienti dalla chiesa barocca, l'opera di Solimena si svolse anche per la volta della Sala maggiore, con altri affreschi (S. Francesco in Gloria), compiuti con suoi allievi.

In sostanza l'appartamento della badessa, rifatto nel Cinquecento, si svolgeva tutto al piano del coro e delle celle, ed era costituito da tre sale, una cappella ed un terrazzo che affacciava sul nuovo chiostro.

Alla chiesa trecentesca si accede dal vicolo, superato un portale datato 1771, mediante un atrio: infatti, alla facciata della chiesa è stato aggiunto nella prima metà del Settecento – allorché le monache chiesero di occupare un suolo pubblico verso la strada dell'Orticello - un chiostriano rettangolare a paraste ed archi rivestiti in marmi policromi, estremo elegante tributo al locale cromatismo barocco, da porsi in connessione con l'analogo episodio dell'interno della Croce di Lucca^{lxxix}; ma la facciata originaria è ancora ben visibile nella sua struttura fondamentale, sì che il Chierici ha potuto proporre una ricostruzione grafica, sulla base degli elementi tuttora presenti e di quelli desunti dal modello offerto dall'angelo alla Vergine nel monumento della regina^{lxxx}. Abbiamo già visto all'interno l'oculo tra le due monofore, sulla parete che accoglie il Giudizio Universale; all'esterno la cornice del finestrone circolare è tangente alle aperture ogivali, che sembrano quasi sorreggerlo. Entro il profilo a capanna del tetto, nel timpano del tutto privo di cornici, come in S. Domenico maggiore e S. Chiara, si legge lo stemma di Maria d'Ungheria, scolpito nel tufo, mentre in basso, nella massa muraria solcata da una cornice orizzontale che ricorre con quella del fianco, si inserisce un semplice portale archiacuto, accompagnato, sulla sinistra, dalla sola finestretta superstite delle due originarie.

Del monastero trecentesco ci sono pervenuti soltanto modesti frammenti, consistenti in un tratto del chiostro, nelle tracce di una scala a chiocciola e nei due grandi archi che si aprivano di fronte alla chiesa^{lxxx}. Del chiostriano angioino rimangono arcate a tutto sesto su pilastri ottagonali, su cui si impostano le volte a crociera, a ridosso dell'ambulacro di fondo del chiostro settecentesco: piedritti di ugual forma sono stati rinvenuti anche in due pilastri angolari del nuovo chiostro, i quali, secondo il Chierici^{lxxxii}, individuano un portichetto addossato al lato sud-ovest del chiostro antico e databile al tardo Quattrocento. L'esecuzione del loggiato angioino è da porsi, invece, tra il 1320 e il 1326, cioè dopo il compimento della chiesa, com'è dimostrato dal fatto che esso ha imposto la occlusione della finestretta a destra del portale d'ingresso, di cui è stata ritrovata la strombatura esterna; inoltre, nel ricordato modello della chiesa nel monumento tinesco, appare, nel 1326,

soltanto la finestretta di sinistra, il che dimostra appunto l'avvenuta compagnatura dell'apertura simmetrica.

Sussistono qui evidenti analogie con il chiostro delle clarisse di S. Chiara, per esempio nello zoccolo dei pilastri con smussatura angolare ad unghia, nella sezione stessa dei pilastri ottagonali (che riprendono il modulo già visto all'interno della chiesa), mentre i capitelli presentano foglie bulbiformi, come appare in un solo esemplare del portico dell'Incoronata^{lxxxiii}. Lo scarso spazio a disposizione impose, dunque, che il lato settentrionale del chiostro coprisse parte della facciata della chiesa, mentre il portichetto aggiunto in seguito sottrasse altro suolo al sagrato; questo, lungo il vicolo chiamato anticamente "Curtis Turris", era recinto da un muro, forato sul fronte a nord-ovest da una coppia di arcate ogivali in tufo, costituenti forse l'ingresso principale al complesso conventuale^{lxxxiv}. L'angolo orientale del chiostro, verso la chiesa, accoglieva una torretta ottagonale, in piano, analoga a quelle di S. Chiara; essa era destinata alla scala a chiocciola che conduceva al piano superiore e, mediante un vano di passaggio rifatto nel Cinquecento^{lxxxv}, al coro delle monache. Quanto al chiostro maggiore, esso doveva estendersi già dal quindicesimo secolo sul lato sud-ovest della chiesa, sì che le tre finestre minori della navata sulla destra, erano con tutta probabilità aperte sull'invaso primario del monastero, per poi assumere la più ampia dimensione controriformistica documentata dalle piante del duca di Noja e di F. Schiavoni.

Per concludere l'esame del complesso conventuale napoletano occorre ricordare l'impegnativa opera di restauro condotta dal Chierici nella sua lunga e appassionata attività di Soprintendente.

Abbiamo fatto cenno all'intervento condotto sulle fabbriche conventuali in esame nel corso del Seicento, allorchè, sebbene in ritardo rispetto ad altri conventi, anche le monache di Donnaregina vollero una chiesa più ampia e meglio aderente al gusto barocco. In un arco di tempo pluridecennale – dal 1626 al '49 - fu costruita la nuova chiesa di dimensioni assai maggiori di quella preesistente, che pur venne conservata: l'oscuro maestro Giovanni Cola Franco iniziò la fabbrica nel 1617, due anni dopo la morte (avvenuta a Piacenza), dell'architetto teatino Giovanni Guarino che ne aveva fornito i disegni. In verità non si trattava di un episodio innovativo poiché si riproponeva il citato schema canonico controriformistico della navata unica voltata a botte lunettata^{lxxxvi}, con

quattro cappelle laterali intercomunicanti, e crociera presbiteriale a cupola cui faceva seguito il nuovo profondo coro delle monache servito da una apposita scala.

Ingenti furono le risorse necessarie alla fabbrica che venne conclusa nella navata nel 1626, ricevendo in tale anno la monumentale facciata, di recente restaurata restituendole la originaria policromia pittorica a finti marmi adottati invece sulla facciata di S.Nicola alla Carità. Peraltro fu soltanto con l'intervento del cardinale Ascanio Filomarino – impegnato nel dare maggior decoro all'ambiente urbano prospiciente al palazzo arcivescovile – che venne creato, sulla metà del secolo (con demolizioni a partire dal 1646 e lunghe controversie successive), il largo antistante, a vantaggio delle due fabbriche pressochè contrapposte: l'importante iniziativa (ricordata anche in una lapide al Museo di S.Martino)^{lxxxvii}, consentì la lettura dalla facciata che era sorta in un angusto tessuto urbano e che acquisì ulteriore monumentalità con la creazione, avvenuta circa mezzo secolo più tardi, della gradinata antistante.

Soltanto nel 1654 la chiesa vide finita la cupola, mentre si attendeva alla esecuzione della decorazione a stucchi ed affreschi con l'apporto di Dionisio Lazzari (1669) per i marmi delle cappelle. Quanto al nuovo campanile, iniziato nel 1681, esso determinò controversie giudiziarie tra le monache e quelle del vicino convento di S. Giuseppe dei Ruffi, al punto da venire interrotto e sostituito da un semplice campanile a vela.

L'influenza di Francesco Solimena – che affrescò nel 1684 il nuovo coro delle monache (S. Francesco offre le rose al pontefice) oltre al dipinto con il Santo, 1693, nella terza cappella destra – va al di là della consueta attribuzione del disegno dell'altare maggiore eseguito da Giovanni Ragozzino (1701-1702), poiché può leggersi anche nella configurazione di altre membranature architettoniche marmoree che caratterizzarono definitivamente la chiesa barocca, arricchita nel presbiterio da un pavimento su disegno di Giovan Domenico Vinaccia e di due dipinti, ai lati, di Luca Giordano (1705; le nozze di Cana e il discorso della Montagna).

La creazione della grande chiesa barocca determinò il trasferimento di tutta l'attività liturgica in essa, con sostanziale abbandono della chiesa trecentesca, che, anche se non venne demolita, fu annessa alla zona di clausura dividendola orizzontalmente in due, mediante il prolungamento del calpestio del coro fino all'abside gotica: la zona superiore fu adibita a sala capitolare, quella inferiore venne ripartita da setti murari in ambienti di servizio. In particolare il nuovo coro barocco, a

pianta rettangolare, invase l'abside gotica per 2/3 del suo perimetro poligonale, tagliandone la struttura. Soltanto con il complesso intervento di restauro compiuto da Gino Chierici tra il 1928 e il '34 fu possibile ripristinare l'invaso della chiesa gotica separandola da quella della fase barocca, allorché con estrema spregiudicatezza era stata inglobata nelle nuove strutture, con diversa destinazione d'uso. Il Chierici riuscì a ripristinare l'antica conclusione poligonale angioina, salvando nel contempo il grande affresco del Solimena: ciò fu ottenuto traslando su binari per ben sette metri il setto murario che lo accoglieva, dal momento che il dipinto non poteva venire strappato proprio per la sua notevole estensione (circa sessanta metri quadri). L'intervento restaurativo comportò – oltre che opere tecniche non indifferenti (pilastri di sottofondazione dell'abside gotica, demolizione di tutti i setti murari e di tutti i solai inseriti nella struttura originaria), il sacrificio di gran parte delle strutture del nuovo coro, e l'introduzione di un distacco tra le due chiese al fine di recuperarne la spazialità originaria della presenza angioina.

Se l'ardita operazione di restauro condotta dal Chierici, criticamente fondata e abilmente attuata, consentì di recuperare a pieno – senza eccessivo sacrificio dalla stratificazione – la chiesa gotica, che rappresenta una delle più importanti presenze angioine a Napoli e nel Mezzogiorno, l'attuale destinazione universitaria appare un caso esemplare di riutilizzo conservativo pienamente rispettoso dell'antica fabbrica e dei suoi alti valori storici e spirituali^{lxxxviii}.

^{xxxix}) Cfr. A. VENDITTI, *Urbanistica e architettura angioina*, in "Storia di Napoli", Napoli, 1967, III, pp.751-758. Per gli aspetti urbanistici cfr. R.PANE, *Il centro antico di Napoli*, Napoli, 1971, pp.96-100. Per gli aspetti storico-toponomastici cfr. G.DORIA, *Le strade di Napoli*, Napoli, 1942, ed.1982, pp.155, 390. Sulla città di *Neapolis* cfr. *Napoli antica*, Napoli, 1985 passim; R.PANE, *Napoli imprevista*, Torino, 1948, p.20.

^{xl}) G.B. CHIARINI, commento a C.CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, 1856, II, p.646 sgg. Il testo del CELANO vide la luce nel 1692.

^{xli}) C.D'ENGENIO CARACCILO, *Napoli sacra*, Napoli, 1623, p.169 sgg.

^{xlii}) N.CARLETTI, *Topografia universale della Città di Napoli*, Napoli 1776, pp.229-230. Si veda, sulla pianta Carafa, C.DE SETA, *Cartografia della Città di Napoli*, Napoli, 1968, passim

e vol.III (anastatica della mappa Carafa). V. anche G.PANE e V.VALERIO, *La città di Napoli tra vedutismo e cartografia, piante e vedute dal XV al XIX secolo*, Napoli, 1987, pp.269-306, nonché F.STRAZZULLO, *La lettera del duca di Noja sulla mappa topografica di Napoli*, Napoli, 1980.

^{xliii}) S.ORTOLANI, *Giacinto Gigante*, Napoli, 1942; e cfr. R.CAUSA, *Vedute napoletane dell'Ottocento. Disegni di G.Gigante*, Napoli, 1955; A.VENDITTI, *Valori ambientali nell'architettura napoletana*, in "Studi in onore di R.Pane", Napoli, 1991, pp.527-539.

^{xliv}) La chiesa <<fu piccolo ritiro delle serve della Regina Maria [d'Ungheria] allorchè questa si ritirò nel monastero>>: così la didascalia n.298 della pianta Carafa.

^{xlv}) O.MORISANI, *Letteratura artistica a Napoli dal '400 al '600*, Napoli, 1958, passim. Si veda anche A. VENDITTI, *Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli, 1961, pp.31-33 e passim.

^{xlvi}) Cfr. *Furti d'Arte*, il patrimonio artistico napoletano: *Lo scempio e la speranza 1981-1994*, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli e Provincia, Napoli, 1995, p.16 (coppia di acquasantiere), p.23 (paliotto, marmi, altari, cherubini).

^{xlvii}) Cfr. E.CARELLI – S.CASIELLO, *Santa Maria Donnaregina in Napoli*, Napoli, 1975, p.64, n.44; R.MORMONE, *La chiesa trecentesca di Donnaregina*, Napoli, 1977. Il merito della istituzione della prestigiosa Scuola di perfezionamento in Restauro dei monumenti dell'Università di Napoli si deve al prof. arch. Roberto Pane, coadiuvato dal prof. ing. Roberto Di Stefano che ne è stato a lungo direttore dopo il fondatore. Cfr. R.A. GENOVESE, *La chiesa trecentesca di Donnaregina*, Napoli, 1993, che, insieme con una rassegna della icnografia urbanistica dell'area (figg. 7-18), pubblica vari disegni di G.Gigante relativi al convento (fig. 43, 70, 103). Schede sulla chiesa, corredate da ottime immagini (sebbene prive di piante), sono in "*Napoli sacra: guida alle chiese della città*", Napoli, 1993, 2° itinerario, pp.108-126 (a cura di L. DI MAURO e L. GIUSTI). Nel volume di CARELLI-CASIELLO su citato sono riprodotte le vedute dell'*insula* di Donnaregina desunte dal LAFRERY-DUPERAC (1566), di A.BARATTA (1629), STOPENDAAL (1658), duca di Noja (1775), GIAMBARBA (1884) (pp.2-9).

^{xlviii}) VENDITTI, *Urb. e arch. angioina*, cit. Tra le fonti bibliografiche vanno ricordati (anche per le epigrafi presenti a pavimento e nelle cappelle della chiesa trecentesca e poi andate perdute) P.DE STEFANO, *Descrizione de i luoghi sacri della Città di Napoli*, Napoli, 1560, p.184 sgg.;

D'ENGENIO CARACCIOLO, op.cit., p.169 sgg; C.DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli sacra di Cesare d'Engenio*, s.a., ms. X B 20-24 Bibl.Naz. Nap., II, p.77 sgg.; G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli, 1788-89, I, p.130; CELANO-CHIARINI, op.cit., II, 1856, p.644 sgg.; R.ZITO, *Alcune notizie intorno al monastero di Santa Maria Donnaregina*, Napoli, 1862; G.A.GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli, 1872, p.71 sgg.; L.SETTEMBRINI, *Le pitture di Donna Regina descritte* in "Scritti vari", Napoli 1866 [già pubblic. nel giornale "L'Italia", 1865]; G.M. DE POMPEIS, *Memorie storiche intorno al monastero ed alle pitture della vecchia chiesa di Donnaregina*, Napoli, 1866; C.MINIERI RICCIO, *Studi storici sopra 84 registri angioini dell'Archivio di Stato di Napoli*, Napoli, 1876; ID., *Notizie storiche tratte da 62 registri angioini dell'Archivio di Stato di Napoli*, Napoli, 1877 (cfr. Reg.ang. 1294, mn.70-71, fol.84, t.159, 183, t.245); ID., *Brevi notizie della chiesa e del monastero di Donnaregina*, in "La Carità italiana", Napoli, 1878; D.SALAZARO, *Brevi considerazioni sugli affreschi del monastero di Donna Regina del XIII secolo*, Napoli, 1877; G.FORNARI, *Le antiche pitture di Donnaregina in Napoli*, Napoli, 1890; E.BERTAUX, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel sec. XIV*, Napoli 1899: (vedine la recensione di DON FERRANTE, *S.Maria di Donna Regina*, in "Napoli mobilissima", VIII (1899), pp.65-68; e ID., *Gli affreschi di S.Maria Donnaregina, nuovi appunti*, in "Napoli mobilissima", XV, 1906, pp.129-133; G.CHIERICI, *Il restauro della chiesa di S.Maria di Donnaregina a Napoli*, Napoli, 1934; T.M. GALLINO, *La chiesa di Donnaregina di Napoli ed u suo ciclo pittorico su Elisabetta di Turingia*, in "Archivium Franciscanum Historicum", 42 (1949[50]), fasc. I-IV, pp.338-344; ID., *Ispirazione francescana per i dipinti di S.Maria Donnaregina in Napoli*, in "Annali dell'Ist.Superiore di Scienze e Lettere S.Chiera", Napoli, V (1952-53), pp.141-172. Oltre ai testi citati, per quanto concerne il ciclo pittorico, a Pietro Cavallini hanno dedicato monografie o articoli E.LAVAGNINO (1925, 1953), P.TOESCA (1927, 1929, 1951, 1958), C.LORENZETTI (1937), O.MORISANI (1947, 1969), F.BOLOGNA (1955, 1969), E.SINDONA (1958, 1969), G.MATTHIAE (1966, 1972). Vedi anche la successiva nota 34.

^{xlix}) Quest'ultimo sembra doversi ricordare soltanto per aver fornito i materiali occorrenti al monumento funerario: Cfr. BERTAUX, op.cit., p.126, che si rifà a MINIERI RICCIO, op.cit., p.15, n.11 ed al GALANTE, op.cit., p.70. V. anche A.DE RINALDIS, *Naples angevine*, Paris, 1929 (trad.

di M. Formont), p.147; e O. MORISANI, *Tino di Camaino a Napoli*, Napoli, 1945, p.40 sgg.; nonché CHIERICI, op.cit., p.110 sgg. R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano, 1977, I, p.166. Sull'opera di Tino nel quadro della cultura architettonica napoletana in età angioina, cfr. VENDITTI, *Urb. e arch. angioina*, cit., pp.826-827 (con bibliogr. anteriore).

¹⁾ MINIERI RICCIO, op.cit., p.3 sgg. (estratto). La notizia è attinta dal fol. 604 dei *Documenti miscellanei di C. De Lellis estratti dagli antichi archivi di Napoli*, ove si legge che nell'anno MCCLXXX (1280) Sigilgaita era badessa <<monasteri S. Petri de Monte Donne Regine in bicolo Curtis Turris prope moenia civitatis Neapolis>>. V. anche *Platea seu stato attuale (1707) del Venerabile monastero di S. Maria D. Regina*, etc., riferita già dal BERTAUX, op.cit., 157.

^{li)} C. TUTINI, Dell'origine e fondazione de' seggi di Napoli, Napoli, 1664, p.5; CHIERICI, op.cit., p.11, V. anche A. VENDITTI, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*, Napoli, 1968, p.512 e n.272; B. CAPASSO, *Topografia della città di Napoli nell'XI secolo*, Napoli, 1895, p.167 (estratto da "Archivio Storico Province Napoletane", XVI-XIX (1895), pp.121 sgg.

^{lii)} I due documenti del 1252 consistono in un decreto di Carlo I d'Angiò che ordinava che fossero rinchiuso in Donnaregina le figlie dello svevo Riccardo Riburso, che egli aveva fatto decapitare, e un istrumento con cui veniva donato alla badessa del convento un podere in S. Giovanni a Teduccio. Cfr. D'ENGENIO, op.cit., p.169 ss.; DE POMPEIS, op.cit., p.12; CELANO-CHIARINI, op.cit., II, p.646; FORNARI, op.cit., p.3 ss.; CHIERICI, op.cit., p.12.

^{liii)} Sui restauri, cfr. CHIERICI, op.cit., p.121 ss. Già il GALANTE, op.cit., p.68 scrive che la regina Maria d'Ungheria rifece "dalle fondamenta" il complesso monastico.

^{liv)} Anselotto pagò 40 once d'oro per i lavori al dormitorio: G. FILANGIERI DI SATRIANO, *Documenti per la storia, le arti e le industrie napoletane*, Napoli, 1883-91, II (1884), p.69 nt.3; MINIERI RICCIO, op.cit., p.14, nt.10; BERTAUX, op.cit., p.12 ss.; CHIERICI, op.cit., p.17 e nt.12.

^{lv)} Cfr. il Breve - trascritto dal WADDING, *Annales Minorum*, 2a ed., Roma 1732, VI doc.48, p.517, riportato da DE POMPEIS, op.cit. p.32; FORNARI, op.cit., p.4; BERTAUX, op.cit., p.12 ss.; CHIERICI, op.cit., p.17 e nt.12.

^{lvi)} L'incendio del 1390 è ricordato dal BERTAUX, op.cit., p.16. Un cronista dell'epoca dice che si vide stillare dalle pareti argento liquefatto, e che si trattava dei tesori nascosti dalle monache tra la tettoia e la soffitta. Per il terremoto del 1431 cfr. anche FORNARI, op.cit., p.4; DE POMPEIS, op.cit., p.40. In tale occasione le monache ebbero cento onces d'oro da Giovanna II, con la clausola di ripristinare gli stemmi di Maria d'Ungheria.

^{lvii)} Cfr. CHIERICI, op.cit., p.18. A Pietro Belverte si attribuisce anche la cappella di Ettore Carafa in S.Domenico maggiore (1507) ed i battenti lignei del portale della SS. Annunziata: cfr. R.PANE, *Architettura del Rinascimento in Napoli*, Napoli, 1935; pp.38 e 226; e ID., *Il Rinascimento nell'Italia dell'Italia meridionale*, cit., II, p.166 e p.174, nota 67; R.CAUSA, *Contributi alla conoscenza della scultura del Quattrocento a Napoli*, in *Sculture lignee della Campania*, Napoli, 1950, p.121. Per il soffitto di Giuliano da Majano cfr. FILANGIERI, op.cit., VI, p.86. Per il Presepe di Belverte, ibidem, V, p.6.

^{lviii)} Sulla Controriforma a Napoli cfr. R.PANE, *Il monastero napoletano di S.Gregorio Armeno*, Napoli, 1977, pp.45-75. Sul problema delle chiese successive al Concilio di Trento (1545), cfr. G. WEISE, *Chiese napoletane anteriori al Gesù di Vignola* in "Palladio", II (1952), p.148 ss.; G. ZANDER, *A proposito di alcune chiese napoletane anteriori al Gesù di Vignola*, in "Palladio", III (1959), pp.41-47. La chiesa del Vignola è del 1568; cfr. L.BECHERUCCI, *Architettura del Cinquecento*, Firenze 1936, pp.38-39; J. ACKERMANN, *Vignoliana*, in "Essays in Memory of K. Lehmann", 1964, pp.1-13.

^{lix)} Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano dal 1566 alla morte (1584), pubblicò ivi nel 1577 le *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri II*, tradotto in ital. da C.CASTIGLIONI e C. MARCORA, Milano, 1952. Cfr. P.BAROCCHI, *Trattati d'arte del '500*, Bari, 1962, III, pp.1—114, 403-406, 425-465. Per Napoli, cfr. CANTONE, op.cit., p.26 sgg.

^{lx)} I gravi danni provocati dall'abbandono del monumento a partire dal 1861 sono descritti dal CHIERICI, op.cit., pp.20-22. V. anche BERTAUX, op.cit., p.21. Su via Duomo, cfr. STRAZZULLO, *Saggi storici sul Duomo di Napoli*, Napoli, 1959, pp.75-82; RUSSO, *La città di Napoli dalle origini al 1860*, Napoli, 1960; A.BUCCARO, *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, 1985, p.6 sgg.

^{lxi)} Il CHIERICI, op.cit., pp.49-50, rilevata l'analogia tra i pilastri ottagonali del coro di Donnaregina e quelli del chiostro grande di S. Chiara, avanza un confronto tra l'arco trionfale della chiesa in esame e gli archi del coro delle Clarisse; accostamento non totalmente esatto sia per l'aspetto morfologico dell'arco trionfale, lievemente ogivale, che per il modo del tutto diverso con cui l'elemento è impiegato nei due distinti episodi. V. anche figg.7-12, 13-19.

^{lxii)} Cfr. CHIERICI, op.cit., p.35, ss. Il TOESCA, *Il Trecento*, Torino, 1951, p.71 nt., sottolinea come <<nulla conferma che ideatore di questa chiesa e di S. Chiara sia stato il senese Lando di Pietro>>. Su S. Chiara, cfr. VENDITTI, *Archit. angioina*, cit., pp.759-778.

^{lxiii)} Vedi la sezione longitudinale della chiesa, pubblicata dal CHIERICI, op.cit., p.43. Per le cappelle palatine, cfr. G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Studi ravennati*, Ravenna, 1962, pp.59, ss. e 69. Il CHIERICI, op.cit., p.44, rilevando l'originalità dello schema di Donnaregina, ne sottolinea la notevole differenza con la chiesa di S.Francesco in Assisi, divisa in due piani nettamente separati, al pari della Sainte Chapelle di Parigi e di numerosi altri episodi francesi (quali la cappella del vescovado di Laon, dell'arcivescovado di Reims, etc.). Il coro monastico collocato sul pronao ed affacciato nella chiesa è adottato, invece, più tardi, nelle chiese napoletane di S.Gregorio Armeno (1572) e di S. Marcellino (1626 sgg.). Cfr. A. VENDITTI, *Fra' Nuvolo e l'architettura napoletana tra Cinque e Seicento*, in "Barocco europeo, barocco italiano e barocco talentino" (Lecce 1969, Roma, 1970, estr. p.7; e oggi anche ID., *Il monastero e la chiesa di S. Gregorio Armeno*, in "L'antica strada di S.Gregorio Armeno" (a cura di F.STRAZZULLO), Napoli 1995, p.43 sgg.

^{lxiv)} Un tempo una transenna lignea – al di sopra del piccolo parapetto pieno – doveva escludere le monache dalla vista dei fedeli come nei cori di S. Gregorio Armeno e di S. Marcellino.

^{lxv)} Cfr. BERTAUX, op.cit., p.30.

^{lxvi)} CHIERICI, op.cit., pp.38-42.

^{lxvii)} Cfr. CHIERICI, op.cit., fig.8, p.41 ss.

^{lxviii)} Le volte dell'abside non sono estradossate, ma tutto il corpo presbiteriale è coperto a terrazza da un piano formato di battuto di lapillo: cfr. CHIERICI, op.cit., pp.46, 130, che si sofferma sul restauro dell'abside (pp.127-128 e fig.22).

^{lxi}) Cfr. CHERICI, op.cit., p.68 ss. Sugli affreschi cfr., oltre i contributi già citati, TOESCA, *Il Trecento* cit., p.686 ss.; O.MORISANI, *Il Trecento. La pittura*, in “Storia di Napoli”, III, 1967. Su S.Chiera a Nola, cfr. VENDITTI, *Archit. angioina*, cit., p.797-800.

^{lxx}) Cfr. A.CHASTEL, *L'arte italiana*, Firenze, 1958, p.149 ss.; TOESCA, op.cit., p.441 ss.

^{lxxi}) Cfr. CHERICI, op.cit., pp.103-119; BERTAUX, op.cit., p.131; E.CARLI, *Tino di Camaino scultore*, Firenze, 1934, p.38 ss.; DE RINALDIS, *Naples Angevine*, cit., p.107 ss. Per la tomba di Caterina d'Austria in S.Lorenzo (1323), cfr. A. DE RINALDIS, *Una tomba napoletana del 1323*, in “Dedalo” 8 (1927) f. IV p.201 ss., che, contro l'opinione del Bertaux e del Carli, non ritiene l'opera attribuibile a Tino. V. anche A.DE RINALDIS, *S.Chiera*, Napoli, 1920, p.118. V. anche la precedente nota 11. Per il restauro del monumento di Maria d'Ungheria il Chierici si avvale dell'opera dei tecnici dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze.

^{lxxii}) Infatti, contro l'attribuzione degli affreschi ad una scuola di artisti toscani formati alla disciplina giottesca, formulata dal Cavalcaselle, il Bertaux ne dimostrò, nella sua monografia del 1899, l'appartenenza ad una scuola senese, tesi accettata dal von Fabriczy, Kraus, Müntz e consacrata nell'edizione del *Cicerone* del Burckhardt. Il Venturi, nel 1906, avvalendosi del confronto con gli affreschi del Cavallini nel coro di S. Cecilia a Roma (dopo la scoperta del Hermanin, nel 1903), attribuì a Pietro Cavallini, e soprattutto a suoi discepoli, gli affreschi. E.BERTAUX, *Gli affreschi di S. Maria di Donna Regina, nuovi appunti*, in “Napoli nobilissima” 15 (1906) pp.129-133, rilevato negli affreschi <<molto di romano, ma anche di senese>>, conclude con l'affermare che essi sono <<opera di una scuola mista, composta in maggior parte di pittori locali, derivata da due maestri assai differenti, Pietro Cavallini e Simone Martini, opera che rimane anonima, ma che, formatasi a Napoli, sotto influenze che si sono combinate unicamente nella capitale angioina, ha qualche diritto d'esser detta napoletana>>. Sull'opera di Pietro Cavallini, cfr. A.BUSUIOCEANU, *Pietro Cavallini e la pittura romana del Duecento e del Trecento*, in “Ephemeris Dacoromana” 3 (1925), p.259 ss., A. VENTURI, *Pietro Cavallini a Napoli* in “L'Arte” 9 (1906) p.117 ss.; P.TOESCA, *Il Medioevo*, Torino, 1927, p.987; E.LAVAGNINO, *Pietro Cavallini*, in “Roma” (1925) *passim*; R.VAN MARLE, *The development of the Italian Schools of Paintings*, I, L'Aja 1923, p.530 ss. V. le precisazioni del Morisani nel citato saggio in “Storia di Napoli”. Cfr. LEONE DE CASTRIS, *L'arte nel-*

la Napoli angioina, Firenze, 1986, pp.286-292 e passim per la rassegna aggiornata delle diverse posizioni critiche.

^{lxxiii}) I motivi geometrici dipinti sui costoloni e sui piedritti si rifanno al cromatismo arnofiano ed alla più remota eredità cosmatesca, rappresentando la traduzione a fresco della tecnica musiva già largamente adottata dai marmorari campani. Sulla genesi del gusto dell'intarsio marmoreo cosiddetto cosmatesco, cfr. G.MATTHIAE, *Componenti del gusto decorativo cosmatesco*, in "Riv. Dell'Ist.Naz. di Archeologia e Storia dell'Arte" (1952) p.249 ss. v. anche CHIERICI, op.cit. p.67 ss.

^{lxxiv}) VENDITTI, *Arch. biz. It. merid.*, cit. p.626, ss. e passim.; ID., *Il duomo di Amalfi nella problematica dell'architettura medievale Campana*, in "Amalfi nel Medioevo", Convegno di Studi 1973, Salerno 1977, pp.381-401.

^{lxxv}) Il PANE, *Arch. Rinasc. Nap.* cit., p.98 ricorda – in base a un documento pubblicato dal FILANGIERI DI SATRIANO, op.cit., VI, p.86 – che Giuliano da Majano compose nel 1490 il modello per il soffitto a cassettoni della chiesa di S.Eligio; e si chiede se il soffitto di Donnaregina sia stato eseguito su disegni del maestro toscano. Rinviando alla precedente nota 19, si ricorda che in via di compimento è la soluzione a cassettonato nella chiesa di Monteoliveto, imposta dalla necessità di occultare le brutte capriate in ferro eseguite nel restauro degli anni '60,. Cfr. A.VENDITTI, *La fabbrica nel tempo*, in *Il complesso di Monteoliveto a Napoli*, vol. a cura di C.CUNDARI, Roma, 1999, pp.37-118 e passim.

^{lxxvi}) Cfr. CHIERICI, op.cit., p.18; FILANGIERI DI SATRIANO, op.cit., V, p.139; VI, p.173. Le ambrogette maioliche esagonali – disposte intorno ad un quadrato con lo stemma bipartito d'Angiò e d'Ungheria – sono tra i primi esempi del tipo protoquattrocentesco, il cui massimo episodio superstite è costituito dal pavimento della cappella Pontano, per la quale cfr. PANE, *Arch. Rinasc. Nap.* cit., p.247 ss. Altre maioliche pressochè coeve sono in S.Pietro a Majella, S.Giovanni a Carbonara, S.Caterina a Formello (cfr. p.24), S.Maria del Pozzo a Somma Vesuviana (cfr. G.FIENGO, *La chiesa ed il convento di S.Maria del Pozzo a Somma Vesuviana*, in "Napoli mobilissima" 3^a s., 4 (1964-1965) pp.125-132). Il pavimento maiolicato della badessa Caracciolo è stato conservato nel piccolo museo annesso: cfr. F.COLONNA DI STIGLIANO, *Il Museo civico di Na-*

poli nell'ex monastero di S.Maria di Donnaregina etc., Napoli, 1902, p.19, ss. e passim. G.DONATONE, *La maiolica napoletana dalle origini al sec. XV*, in "Storia di Napoli", Napoli IV, pp.579-625; PANE, *Il Rinascimento*, cit., I, p.153 sgg e passim. Nuovi elementi sono emersi negli scavi di recente compiuti nei restauri condotti da chi scrive nel castello aragonese: cfr. *Dal castello alla città, ricerche, progetti e restauri in Castel Nuovo*, Napoli, 1998, pp.21 sgg., p.44 sgg.; e C. CUNDARI - A. VENDITTI, *Castel Nuovo in Napoli. Un'analisi interdisciplinare per la tutela attiva del monumento*, in "Disegnare", Roma, La Sapienza, IV, 1993, n.6, pp.61-70.

^{lxxvii)} Cfr. CHIERICI, op.cit., p.46, e per la cappella Loffredo p.57 ss., e 99 ss., ove l'a. attribuisce gli affreschi a <<mediocri artisti locali della metà del Trecento>>, con echi giotteschi.

^{lxxviii)} La lapide apposta al monumento sepolcrale della regina dalla badessa Gonzaga è riportata da GENOVESE, op.cit., p.21, n.26. Sull'attività di Tino nel quadro della cultura architettonica napoletana in età angioina, cfr. VENDITTI, *Urb. e arch. angioina*, cit., pp.826-827 e passim (con bibl. anteriore).

^{lxxix)} Il CHIERICI, op.cit., pp.60-63, attribuisce il chiostrino a Domenico Ant. Vaccaro, il che è escluso dal PANE, *Arch. Rinasc. Nap*, cit., p.180, che individua in questa <<intima e riposante composizione>> la mano del Sanfelice. L'opera di quest'ultimo nel monastero è descritta da B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, pp.508-509. Ai lavori condotti da Bartolomeo Picchiatti nel monastero della Croce di Lucca seguirono quelli del figlio, Francesco Antonio, al quale il PANE, *Arch. Rinasc. Nap*, cit., p.132 attribuisce la decorazione marmorea della navata della chiesa, pur ricordando nella stessa restauri sanfeliciani, compiuti nel 1739 (*ivi*, p.176) e che, a nostro avviso, hanno riqualificato ex novo l'invaso. Cfr. A.GAMBARDELLA, *Ferdinando Sanfelice architetto*, Napoli, 1974.

^{lxxx)} CHIERICI, op.cit., pp.46-47. Allo schema della facciata di Donnaregina guardò probabilmente l'ignoto architetto che eresse all'inizio del sedicesimo secolo la chiesa di S.Maria dei Pignatelli, avvalendosi di elementi normandi. Per quest'ultima, cfr. PANE, *Arch. Rinasc. Nap*, cit., pp.277-279.

^{lxxxii)} Cfr. CHIERICI, op.cit., p.57, ss.; piante figg.7, 21, pp.39-59.

^{lxxxii}) Per la descrizione dell'appartamento della badessa, accompagnata da documentazione fotografica, cfr. GENOVESE, op.cit., p.63 sgg. L'a. rileva che lo stemma araldico sull'acroterio della balaustra in piperno del balcone appartiene alla badessa Maria de Lannoy (1597-60).

^{lxxxiii}) Sull'Incoronata cfr. VENDITTI, *Arch. angioina*, cit., pp.791-797.

^{lxxxiv}) CHIERICI, op.cit., p.60.

^{lxxxv}) Cfr. CHIERICI, op.cit., pp.60-62, che dà notizia dei resti del convento cinquecentesco.

^{lxxxvi}) Cfr. PANE, *Arch. Rinasc. Nap*, cit., p.70, che indica il Guarini come allievo di Francesco Grimaldi. V. oggi G.CANTONE, *Napoli barocca*, Roma-Bari, 1992, p.29 sgg. V. anche CHIERICI, op.cit., pp.19-20. Va aggiunto che quest'ultimo non soltanto aveva sottoposto il progetto di restauro al Consiglio Superiore Antichità e Belle Arti, ottenendo, dopo apposito sopralluogo di G. Giovannoni, parere favorevole (nota 27.10.1928), ma aveva poi riferito sul progetto al Congresso Internazionale di Atene (1931): cfr. G.CHIERICI, *Restauration des monuments en Campanie*, in "La conservation des monuments d'art et d'histoire", Paris, 1933, p.318 sgg.; e ID., *Particularités dans la restauration de quelques monuments napolitains*, ibid.

^{lxxxvii}) Cfr. G.CAUTELE – I. MAIETTA, *Epigrafi e città, iscrizioni medievali e moderne nel Museo di S.Martino in Napoli*, Napoli, 1983, pp.55-57 (con saggio introduttivo di A.VENDITTI).

^{lxxxviii}) Sul restauro cfr. A. LIPINSKY, *La chiesa di Donnaregina e il suo restauro*, in "Arte e restauro", 1939, nn.3-4, pp.8-10; S.CASIELLO, *Gino Chierici e il restauro della chiesa di S.Maria Donnaregina*, in "Restauro", nn.68-69, 1983 p.28 sgg.; R.DI STEFANO, *Spostamento di parete affrescata in S.Maria Donnaregina in Napoli*, in "Il consolidamento strutturale nel restauro architettonico", Napoli, 1990. Anche il terremoto del 23 nov.1980 provocò danni agli affreschi del coro, con parziale distacco dalla parete muraria in seguito alle vibrazioni, danni cui si è posto rimedio con un accurato intervento di restauro (1981-83) a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli.

A. Lapidi sotto il porticato a sinistra dell'ingresso:

**TRA LE SECOLARI MURA
DI QUESTO CHIOSTRO
CENTRO MORALE DELLA PROPRIA VITA QUOTIDIANA
L'UNIVERSITA' DEGLI STUDI
RICORRENDO IL TRENTESIMO ANNIVERSARIO DELLA MORTE
POSE A RICORDO DI
BENEDETTO CROCE
PARTECIPE DELLA TUTELARE RADUNANZA
DI ISPIRATRICI PRESENZE
DA GIAMBATTISTA VICO A FRANCESCO DE SANCTIS
20 NOVEMBRE 1982**

**QUI FU MAESTRO IMPAREGGIABILE
ADOLFO OMODEO 1889-1946
STORICO SOMMO DEL CRISTIANESIMO ANTICO
PROFONDO INDAGATORE DELLA COSCIENZA EUROPEA DEL RISORGIMENTO ITALIANO
INTERPRETE APPASSIONATO DELLA RESTAURAZIONE FRANCESE
INFLESSIBILE DIFENSORE DELLA DIGNITÀ DELL'UNIVERSITÀ NAPOLETANA
MINISTRO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE
NELL'ITALIA LIBERATA DALLA TIRANNIDE FASCISTA**

**NELLE AULE
DI QUESTA ANTICHISSIMA UNIVERSITA'
IL SODALIZIO
DI
BARTOLOMEO INTIERI E ANTONIO GENOVESI
SI REALIZZO' NELLA PREFERENZA ACCORDATA
ALLA FILOSOFIA DELLE COSE CIVILI
NON PIU' ATTARDATA CONTEMPLAZIONE
DELL'ORDINE DELLE COSE NATURALI
MA APPASSIONATO E CRITICO RIPENSAMENTO
DEGLI ANIMI UMANI
CHE E' IL MONDO CIVILE
OSSIA IL MONDO DELLE NAZIONI**

NAPOLI 8 NOVEMBRE 1996

B. Porticato lato ingresso

1. 5° arco (da sinistra):

**A
FRANCESCO FIORENTINO
RIEVOCATORE DEI GRANDI PENSATORI**

**DEL RINASCIMENTO ITALIANO
L'UNIVERSITA' DI NAPOLI
CON PUBBLICA SOTTOSCRIZIONE
PROMOSSA DA ANTICHI DISCEPOLI
NEL CINQUANTENARIO DELLA MORTE
PONE
N. IN SAMBIASE CALABRIA
1° MAGGIO MDCCCXXXIV
M. IN NAPOLI IL XXI DICEMBRE
MDCCCLXXXIV
ANNO XIII E.F.**

C. Porticato a sinistra ingresso:

1° arco (da sinistra)

**A FRANCESCO DE SANCTIS
CON VOTO UNANIME
DELLA FACOLTA' DI LETTERE
E DEL CORPO ACCADEMICO
DELL'UNIVERSITA'
E CONCORRENDO IL MINISTERO DI P.I.
CONSACRA
CON AFFETTO DI DISCEPOLO
GIUSEPPE DE LUCA**

2° arco (da sinistra):

**A BERTRANDO SPAVENTA CHE DEL NOSTRO
RISORGIMENTO FILOSOFICO NELLO ESILIO
OPEROSO ERA LA CATTEDRALE TRADIZIONI
GLORIOSE RINNOVO' ACCANTO AL SUO
GIORDANO BRUNO QUESTO MONUMENTO
POSERO AMICI COLLEGHI DISCEPOLI
DI TUTTE LE PARTI D'ITALIA
N. IL MDCCCXVII M. IL MDCCCLXXXII**

3° arco (da sinistra):

GIACOMO LEOPARDI

4° arco (da sinistra):

**A
SALVATORE TOMMASI
ABBRUZZESE MEDICO SOVRANO
INTELLETTO UNIVERSALE
CHE STRINSE IN UNA FEDE
SCIENZA E PATRIA
COLLEGHI AMICI E DISCEPOLI P.
13 LUGLIO 1901**

D. Porticato di fronte all'ingresso:

1° arco (da sinistra): GIORDANO BRUNO (P. MASULLI 1863)

2° arco (da sinistra): GIO. BATTISTA VICO (F.O LIBERTI 1863)

4° arco (da sinistra): TOMMASO D'AQUINO (TOM.SO SOLARI 1863)

5° arco (da sinistra): PIER DELLE VIGNE (ANT.NIO BUSCIOLANI 1863)

E. Porticato a destra ingresso:

2° arco (da sinistra): ANTONIO TARI

3° arco (da sinistra): CARLO TROYA

4° arco (da sinistra):

**A LUIGI SETTEMBRINI
N. IL MDCCCXIII M. MDCCCLXXVI
SCRITTORE INSIGNE UOMO SENZA COLPA
E SENZA PAURA IL CUI NOME NELLA STORIA
D'ITALIA DURERA' COME LA SUA PROTESTA
IMMORTALE
POSERO QUESTO M. COLLEGHI E DISCEPOLI**