

# Roberto d'Angiò nella gloria della Morte: il 'San Ludovico di Tolosa' di Simone Martini

Mirko Vagnoni<sup>1</sup>

Recibido: 25 de septiembre de 2020 / Aceptado: 13 de enero de 2021 / Publicado: 15 de febrero de 2021.

**Riassunto.** Il presente contributo intende analizzare il significato iconografico della famosa pala d'altare di Simone Martini 'San Ludovico di Tolosa incorona re Roberto d'Angiò' (1317-1319), attualmente conservata al Museo di Capodimonte di Napoli. La storiografia ha generalmente interpretato la sua scena principale come la raffigurazione della rinuncia di Ludovico al titolo regio e la conseguente incoronazione di Roberto a re di Napoli. In particolare, il manufatto è stato considerato come il frutto di una vera e propria strategia di comunicazione politica messa in scena dal re di Napoli al fine di legittimare la sua contestata successione al trono. Al contrario, partendo da una lettura che inquadri la pala all'interno del suo contesto di utilizzo e di fruizione e che ponga l'accento sulla sua specifica funzione, il presente testo propone di interpretare il messaggio di questa opera d'arte in relazione al ruolo di intercessore presso Dio a favore dell'anima dei membri della casata d'Angiò attribuito a San Ludovico. In tal senso, essa rappresenterebbe, in una chiave prettamente religiosa, Roberto d'Angiò morto mentre sta ricevendo la corona della vita eterna nel Regno dei Cieli.

**Parole chiave:** Roberto d'Angiò; San Ludovico di Tolosa; Simone Martini; Regno di Napoli; Iconografia regia; Messa in scena del potere.

## [en] Robert of Anjou in the Death Glory: The 'Saint Louis of Toulouse' of Simone Martini

**Abstract.** This paper aims to analyse the iconographic meaning of the renowned Simone Martini's altarpiece 'Saint Louis of Toulouse crowns king Robert of Anjou' (1317-1319), currently preserved in the Museo di Capodimonte in Naples. Historiography has generally interpreted its main scene as a representation of Louis's abdication to the royal title and the consequent Robert's coronation as King of Naples. In particular, this artifact has been considered the result of a real political communication strategy staged by the King of Naples in order to legitimize his disputed succession to the throne. Conversely, following an interpretation that frames the altarpiece in its context of use and fruition and puts emphasis on its specific function, this text proposes to interpret the meaning of this artwork in connection with the role of intercessor with God in favor of the souls of the members of the Angevin house attributed to Saint Louis. In this direction, it represents, in a purely religious meaning, Robert of Anjou dead while he is receiving the crown of the Eternal Life in the Kingdom of Heaven.

**Keywords:** Robert of Anjou; Saint Louis of Toulouse; Simone Martini; Kingdom of Naples; Royal Iconography; Staging of the Power.

**Sommario.** 1. Introduzione. 2. Il *San Ludovico di Tolosa*. 3. Committenza. 4. Posizionamento e visibilità. 5. Funzione e messaggio. 6. Conclusione: una nuova proposta di lettura. 7. Fonti e referenze bibliografiche.

**Come citare:** Vagnoni, Mirko. "Roberto d'Angiò nella gloria della Morte: il *San Ludovico di Tolosa* di Simone Martini". In *Tristezza eterna: rappresentazioni della morte nella cultura visiva dall'antichità ad oggi*, a cura di Luis Vives-Ferrándiz Sánchez. Monografico tematico, *Eikón Imago* 10 (2021): 241-258.

## 1. Introduzione

Roberto d'Angiò, terzo esponente della dinastia angioina a sedere sul trono di Sicilia<sup>2</sup>, fu incoronato re da

papa Clemente V ad Avignone il 3 agosto 1309 e governò sino al 20 gennaio 1343, giorno della sua mor-

<sup>1</sup> Université de Fribourg  
E-mail: [mirko.vagnoni@unifr.ch](mailto:mirko.vagnoni@unifr.ch)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5752-4743>

<sup>2</sup> Per un quadro generale sugli avvenimenti storico-politici relativi al regno di Sicilia in età angioina si veda: Émile G. Léonard, *Gli Angioini di Napoli* (Varese: Dall'Oglio, 1967); Giuseppe Galasso, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese (1266-1494)* (Torino: UTET, 1992); Francesco Paolo Tocco, *Il regno di Sicilia tra Angioini e Aragonesi* (Milano: Monduzzi, 2008); Georges Jehel, *Les Angevins de Naples. Une dynastie européenne 1246-1266-1442* (Paris: Ellipses, 2014).

te<sup>3</sup>. In realtà, in quegli anni, l'isola siciliana era sotto il dominio di Federico III d'Aragona e, dunque, la sua autorità si limitò alle terre continentali del regno, concentrando la sua corte prevalentemente nella città di Napoli. Tuttavia, egli detenne anche il titolo di re di Gerusalemme e di conte di Provenza, Forcalquier e Piemonte e, in certi momenti, fu proclamato pure signore di alcune delle città del Centro e Nord Italia, nonché senatore di Roma e vicario papale nei territori italiani dell'Impero. Tra i propri contemporanei, Roberto ebbe fama di intellettuale e fu spesso celebrato per la sua erudizione e saggezza (fu sovente paragonato al biblico re Salomone<sup>4</sup>) così come per la sua spiccata religiosità (fu egli stesso autore di numerosi sermoni e di due trattati di teologia<sup>5</sup>). In particolare, l'Angioino fu un attivo mecenate nel campo sia scientifico-letterario che artistico e, proprio in quest'ultimo settore, la critica storiografica ha evidenziato come egli fece uso di una "real and actual 'iconographic propaganda'"<sup>6</sup> e come egli si impegnò attivamente nella realizzazione di una "self-constructed image"<sup>7</sup> di sé e di una "self-presentation as political instrument"<sup>8</sup>. In altre parole, gli studiosi concordano sul fatto che egli affidò alla realizzazione dei propri ritratti delle specifiche finalità politiche e propagandistiche allo scopo di rafforzare la sua autorità<sup>9</sup>.

Se guardiamo alle raffigurazioni di Roberto d'Angiò, la prima immagine che salta alla mente quando pensiamo alla Morte è il *gisant* del re defunto presente sulla sua tomba monumentale, opera realizzata dai fratelli Giovanni e Pacio Bertini tra il 1343 e il 1346 e collocata nel presbitero della chiesa del Monastero di Santa Chiara a Napoli (fig. 1)<sup>10</sup>.



Figura 1. Napoli, Chiesa del Monastero di Santa Chiara, presbitero, Giovanni Bertini e Pacio Bertini, Monumento funebre di Roberto d'Angiò, approssimativamente 1343-1346, stato precedentemente al 1943. Fonte: *La Chiesa e il convento di Santa Chiara*, a cura di Aceto, D'Ovidio e Scirocco, tav. 6.

Secondo una tradizione storiografica che rimonta ad Antonino Maresca ed Émile Bertaux, il volto di questa statua sarebbe stato realizzato, addirittura, sulla base della maschera mortuaria presa direttamente dal cadavere del sovrano (fig. 2)<sup>11</sup>.

<sup>3</sup> Sulla figura di Roberto d'Angiò si veda: Romolo Caggese, *Roberto d'Angiò e i suoi tempi* (Firenze: Bemporad, 1922-1930); e, più in sintesi, Michel Hébert, "Le règne de Robert d'Anjou", in *Les Princes angevins du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle. Un destin européen*, a cura di Noël-Yves Tonnerre e Élisabeth Verry (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2003), 99-116; *Dizionario Biografico degli Italiani*, s.v. "Roberto d'Angiò, re di Sicilia-Napoli", da Jean-Paul Boyer.

<sup>4</sup> A tal proposito si veda: Samantha Kelly, *The New Solomon. Robert of Naples (1309-1343) and Fourteenth-Century Kingship* (Leiden-Boston: Brill, 2003).

<sup>5</sup> A tal proposito si veda: Darleen N. Pryds, *The King Embodies the Word: Robert d'Anjou and the Politics of Preaching* (Leiden-Boston-Köln: Brill, 2000).

<sup>6</sup> Alessandro Tomei e Stefania Paone, "Paintings and Miniatures in Naples. Cavallini, Giotto and the Portraits of King Robert", in *The Anjou Bible. A Royal Manuscript Revealed. Naples 1340*, a cura di Lieve Watteuw e Jan Van der Stock (Paris-Leuven-Walpole: Peeters, 2010), 53-72, qui 67-68.

<sup>7</sup> Michelle M. Duran, "The Politics of Art. Image Sovereignty in the Anjou Bible", in *The Anjou Bible...*, a cura di Watteuw e Van der Stoc (Paris-Leuven-Walpole: Peeters, 2010), 73-94, qui 77.

<sup>8</sup> Katharina Weiger, "The portraits of Robert of Anjou: self-presentation as political instrument?", *Journal of Art Historiography* 9, no. 17 (2017): 1-16.

<sup>9</sup> A tal proposito si veda da ultimo (ma con riferimenti alla bibliografia precedente): Nicolas Bock, "La visione del potere. Cristo, il re e la corte angioina", in *Cristo e il potere. Teologia, antropologia e politica*, a cura di Laura Andreani e Agostino Paravicini Bagliani (Firenze: SISMEL, 2017), 211-224; Weiger, "The portraits of Robert of Anjou...", 1-16. Sui ritratti di Roberto d'Angiò si segnala anche il recente: Alessandra Perriccioli Saggese, "Il ritratto a Napoli nel Trecento: l'immagine di Roberto d'Angiò tra pittura e miniatura", in *La fantasia e la storia. Studi di Storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo*, a cura di Giulio Brevetti (Palermo: Palermo University Press, 2019), 37-46.

<sup>10</sup> Su questo monumento, oltre a quanto citeremo successivamente, si veda anche: Stefano D'Ovidio, "Cernite Robertum regem virtute referunt. La 'fortuna' del monumento sepolcrale di Roberto d'Angiò in S. Chiara", in *La Chiesa e il convento di Santa Chiara. Commit-*

*tenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, a cura di Francesco Aceto, Stefano D'Ovidio ed Elisabetta Scirocco (Battipaglia: Laveglia & Carlone, 2014), 275-312; Bock, "La visione del potere", 211-224. Sul Monastero di Santa Chiara, invece, si veda almeno: Caroline Bruzelius, *The Stones of Naples. Church Building in Angevin Italy. 1266-1343* (New Haven-London: Yale University Press, 2004), 132-153; Mario Gaglione, "La Basilica ed il monastero doppio di S. Chiara a Napoli in studi recenti", *Archivio per la storia delle donne* 4 (2007): 127-198. Un *gisant* di Roberto è posto anche all'interno di una nicchia del coro delle suore dello stesso monastero. Sebbene la critica abbia generalmente ritenuto che tale scultura facesse parte del sepolcro provvisorio del re fatto realizzare in attesa di quello definitivo (Aldo De Rinaldis, "La tomba primitiva di Roberto d'Angiò", *Belvedere. Kunst und Kultur der Vergangenheit* 5, no. 27 (1924): 92-96; Ottavio Morisani, "Aspetti della «regalità» in tre monumenti angioini", *Cronache di Archeologia e di Storia dell'Arte* 9 (1970): 88-122, qui 99; Mario Gaglione, "Qualche ipotesi e molti dubbi su due fondazioni angioine a Napoli: S. Chiara e S. Croce di Palazzo", *Campania Sacra. Rivista di Storia Sociale e Religiosa del Mezzogiorno* 33, no. 1-2 (2002): 61-108, qui 93), più di recente si è invece proposta un'esecuzione alquanto posteriore (Vinni Lucherini, "Le tombe angioine nel presbitero di Santa Chiara a Napoli e la politica funeraria di Roberto d'Angiò", in *Medioevo. I committenti*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle (Milano: Electa, 2011), 477-504, qui 484; Stefano D'Ovidio, "Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di re Roberto d'Angiò in Santa Chiara a Napoli", *Hortus Artium Medievaleum* 21 (2015): 92-112, qui 105-106).

<sup>11</sup> Antonino Maresca, "La tomba di Roberto d'Angiò", *Archivio storico dell'arte* 1 (1888): 303-310, qui 308; Émile Bertaux, "Magistri



Figura 2. Napoli, Chiesa del Monastero di Santa Chiara, presbiterio, Giovanni Bertini e Pacio Bertini, Monumento funebre di Roberto d'Angiò, approssimativamente 1343-1346. Fonte: Enderlein, *Die Grablegen des Hauses Anjou*, fig. 132 (dettaglio del volto del gisant).

Tuttavia, in questa sede vogliamo portare l'attenzione su un'altra immagine altrettanto famosa dell'Angioino ma che, a prima vista, niente sembra avere a che fare con la morte del re: la pala d'altare *San Ludovico di Tolosa incorona re Roberto d'Angiò* attualmente conservata al Museo di Capodimonte in Napoli (fig. 3)<sup>12</sup>.

## 2. Il *San Ludovico di Tolosa*

Questa pala rappresenta San Ludovico di Tolosa nell'atto di incoronare re Roberto. Essa fu realizzata dal pittore senese Simone Martini (che la firma direttamente con la scritta «SIMON DE SENIS ME PINXIT») indicativamente tra l'estate del 1317 e il 1319 (ovvero negli anni immediatamente successivi alla canonizzazione del Santo)<sup>13</sup>. L'opera è composta da un corpo principale di



Figura 3. Napoli, Museo di Capodimonte, Simone Martini, *San Ludovico di Tolosa incorona re Roberto d'Angiò*, dipinto su tavola, 1317-1319. Fonte: Pierluigi Leone de Castris, *Simone Martini* (Arles: Actes Sud, 2007).

250 cm x 188 cm e da una predella di 56 cm x 205 cm ma Julian Gardner ha ipotizzato che, in origine, prevedesse anche delle colonnine laterali e che, nella parte alta, fosse presente anche un pinnacolo rappresentante Cristo benedicente<sup>14</sup>. La scena principale si svolge su uno sfondo color oro bordato da una trama di gigli ed è racchiusa entro una banda azzurra anch'essa decorata da fiori di giglio (fig. 4) e, nella parte in alto, da un lambello rosso a cinque punte (allusione al simbolo araldico dello stesso Roberto). L'immagine raffigura San Ludovico di Tolosa seduto su un trono a *faldistorio* e abbigliato, in quanto membro dell'ordine dei frati Minori e vescovo di Tolosa, con un lungo saio francescano e, contemporaneamente, con un ampio piviale, una mitra e un pastorale. Il Santo è disegnato nell'atto di essere incoronato da due angeli e mentre, a sua volta, incorona il fratello Roberto, inginocchiato devotamente ai suoi piedi con indosso delle vesti cerimoniali interamente ricamate con gli stemmi d'Angiò e di Gerusalemme. Tutta la composizione è decorata da gemme preziose e opere di oreficeria direttamente incastonate nella tavola di legno (fig. 5).

Nella sottostante predella, invece, sono raffigurati cinque episodi della vita di Ludovico che riprendono perfettamente quanto riportato nei testi del processo di canonizzazione del Santo. Da sinistra a destra troviamo: l'elezione a vescovo da parte di Bonifacio VIII; la pre-

Johannes e Pacius de Florentia. Marmorarii fratres. I. Il Mausoleo di Re Roberto a Santa Chiara", *Napoli Nobilissima. Rivista di Topografia e d'Arte napoletana* 4 (1895): 134-138; e poi Elena Romano, *Saggio di iconografia dei Reali Angioini di Napoli* (Napoli: Bergamo, 1920), 50-51 e 55; e, nella vasta bibliografia esistente, da ultimo D'Ovidio, "Osservazioni sulla struttura", 101. Più di recente la critica si è mostrata un po' più scettica al riguardo e ha evidenziato come tale naturalismo potrebbe essere non del tutto scevro da una certa idealizzazione funzionale al messaggio di gravità e serietà del re che si voleva qui esprimere. A tal proposito si veda: Morisani, "Aspetti della 'regalità'...", 105; Lorenz Enderlein, *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266-1343* (Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1997), 181; Tanja Michalsky, *Memoria und Repräsentation: die Grabmäler des Königshausen Anjou in Italien* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000), 169-171 e 335-336.

<sup>12</sup> Nella vasta bibliografia esistente, su tale opera si veda almeno (ma con riferimenti alla bibliografia precedente): Mario Gaglione, "Il *San Ludovico* di Simone Martini, manifesto della santità regale angioina", *Rassegna Storica Salernitana* 29, no. 58 (2012): 9-126; Francesco Aceto, "Per Simone Martini pittore: ancora sull'iconografia del 'San Ludovico' del Museo di Capodimonte a Napoli", in *Da Ludovico d'Angiò a san Ludovico di Tolosa. I testi e le immagini*, a cura di Teresa D'Urso, Alessandra Perriccioli Saggese e Daniele Solvi (Spoleto: CISAM, 2017), 33-50.

<sup>13</sup> In considerazione del fatto che le principali cappelle dedicate a Ludovico nelle chiese napoletane nacquero dopo il 1320; che la piena fioritura del culto del Santo si affermò dopo la metà degli anni '20 e si intensificò tra la fine degli anni '30 e l'inizio degli anni '40 del XIV secolo; e che le prime documentate raffigurazioni di Ludovico furono realizzate da Tino da Camaino tra 1324 e 1325, Lorenz

Enderlein ha proposto di datare l'opera tra l'agosto del 1342 e il gennaio del 1343 in occasione del matrimonio tra Giovanna d'Angiò e Andrea d'Ungheria (Lorenz Enderlein, "Zur Entstehung der Ludwigstafel des Simone Martini in Neapel", *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 30 (1995): 135-150). Tuttavia, tale lettura non è stata accettata dalla critica che, per motivi stilistici, continua a ritenere la tradizionale datazione come la più verosimile.

<sup>14</sup> Julian Gardner, "Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39, no. 1 (1976): 12-33.



Figura 4. Napoli, Museo di Capodimonte, Simone Martini, *San Ludovico di Tolosa incorona re Roberto d'Angiò*, dipinto su tavola, 1317-1319. Fonte: Leone de Castris, *Simone Martini* (dettaglio del bordo della pala).



Figura 5. Napoli, Museo di Capodimonte, Simone Martini, *San Ludovico di Tolosa incorona re Roberto d'Angiò*, dipinto su tavola, 1317-1319. Fonte: Leone de Castris, *Simone Martini* (dettaglio dei decori).

sa dell'abito francescano e la conseguente accettazione del vescovado di Tolosa; Ludovico nell'atto di servire a tavola; la morte del Santo; e un miracolo *post mortem* da Lui compiuto<sup>15</sup>. Infine, anche il retro della tavola è dipinto a fiori di giglio (fig. 6).

Se il volto di Ludovico, in posizione frontale, si presenta alquanto stereotipato, quello di Roberto, di profilo, è considerato uno dei primi esempi di ritratto dell'arte medievale (fig. 7).



Figura 6. Napoli, Museo di Capodimonte, Simone Martini, *San Ludovico di Tolosa incorona re Roberto d'Angiò*, dipinto su tavola, 1317-1319, retro della pala. Fonte: Leone de Castris, *Simone Martini*.



Figura 7. Napoli, Museo di Capodimonte, Simone Martini, *San Ludovico di Tolosa incorona re Roberto d'Angiò*, dipinto su tavola, 1317-1319. Fonte: Leone de Castris, *Simone Martini* (dettaglio della figura di Roberto).

Effettivamente, la faccia rasata, magra e oblunga, il mento sporgente, le labbra sottili, il naso appuntito, gli occhi stretti e infossati, le due pieghe intorno alla bocca e al naso, la fronte alta e spaziosa e i capelli di color castano chiaro che ricadono lisci fino all'altezza del collo e si arricciano in una piuttosto serrata voluta sembrano proprio voler caratterizzare fisionomicamente il re. E in effetti, dalla ricognizione del cadavere di Roberto sono emerse proprio alcune di queste caratteristiche fisiche<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> A tal proposito si veda: Francesco Aceto, "Spazio ecclesiale e pale di 'primitivi' in San Lorenzo Maggiore a Napoli: dal 'San Ludovico' di Simone Martini al 'San Girolamo' di Colantonio. I", *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna* 137 (2010): 2-50.

<sup>16</sup> Tale ricognizione fu compiuta dall'Istituto di Anatomia Umana Normale dell'Università di Napoli e i risultati furono riportati nella relazione stilata il 18 giugno 1959 dal Prof. Luigi Olivieri. Tale rapporto è pubblicato in: Gaudenzio Dell'Aja, *Cernite Robertum regem virtute refertum* (Napoli: Giannini, 1986), 40-42.

Questo ci permette di ritenere che quello lì raffigurato sia proprio il *reale* volto del sovrano angioino.

### 3. Committenza

La presenza sia dell'immagine regia che dei simboli araldici della casa d'Angiò ha fatto generalmente pensare a una committenza interna alla corte angioina: certamente lo stesso Roberto ma, considerando la presenza sul vestito del Santo e sulla predella degli stemmi d'Ungheria, anche della madre Maria<sup>17</sup>. Più di recente, Francesco Aceto ha invece proposto come committenti dell'opera i frati francescani del Convento di San Lorenzo Maggiore in Napoli, facendo, più specificatamente, i nomi di Francesco Brum (figura vicina a Ludovico durante la sua vita e ancora attivo a Napoli nel corso del 1317) e di Pietro Baraballo (a quel tempo padre guardiano di San Lorenzo). Aceto, a sostegno della sua tesi, ricorda che Ludovico fu ordinato diacono e sacerdote proprio in questa chiesa e che qui egli tenne la sua prima messa nel 1296; inoltre, lo storico dell'arte sottolinea il fatto che il convento era un accreditato studio di teologia e che Ludovico, durante gli anni in cui visse a Napoli, era a questo particolarmente legato. Per di più, egli fa notare che la presenza dello stemma araldico angioino non è in questo senso determinante, in quanto esistono anche altre immagini che, pur non essendo ascrivibili all'ambito regio, lo riportano; e, infine, evidenzia come la presenza congiunta delle insegne d'Angiò e d'Ungheria sembrerebbe più spiegabile come un riferimento alla doppia discendenza di Ludovico (angioino da parte di padre e ungherese da parte di madre) che all'identità dei committenti. Doppia discendenza che, effettivamente, fu richiamata sia nei documenti del processo di canonizzazione che nei sermoni celebrativi pronunciati da Francesco di Meyronnes in Provenza tra il 1323 e il 1324<sup>18</sup>.

D'altra parte, Mario Gaglione ha evidenziato che, mentre è ampiamente documentato l'intervento della famiglia reale nella commissione di opere d'arte legate al culto di Ludovico, niente è attestato in tal senso da

parte dei Francescani. Per di più, continua lo studioso, secondo le disposizioni del 1310 del ministro generale dell'Ordine, dalle chiese conventuali dovevano essere rimosse pitture o sculture che derogassero dalla prescritta semplicità dell'apparato liturgico e una bolla di papa Clemente V del 5 maggio del 1312 sanciva principi piuttosto restrittivi in materia di decorazione delle chiese francescane. In un tale contesto, conclude Gaglione, sembra difficile poter ipotizzare che i frati di San Lorenzo, proprio pochi anni dopo, commissionassero un manufatto così sfarzoso come la pala martiniana, opera artistica che, tra l'altro, essi non erano neppure nelle condizioni economiche di permettersi<sup>19</sup>.

Effettivamente, in considerazione di questi aspetti, sembra che la committenza interna alla famiglia regia sia la soluzione più plausibile e la profusione di gigli, non tanto sugli abiti dei due personaggi rappresentati ma, soprattutto, sui bordi e sul retro della tavola, sembrerebbe proprio confermarlo. Inoltre, l'attenzione dimostrata da Simone Martini nel riportare la figura di Roberto rende poco credibile che il sovrano non abbia giocato un ruolo preponderante nella commissione dell'opera. Evidentemente, fu lui, coadiuvato da alcuni membri del suo *entourage*, a volerne la realizzazione.

### 4. Posizionamento e visibilità

Passiamo adesso ad analizzare quale fu l'originario luogo di collocazione di questa tavola. Nel 1976 Julian Gardner propose, con buone argomentazioni, che essa servisse come pala d'altare e che, considerando la decorazione che presenta anche nel retro, fosse esposta a una visione persino posteriore. Ovviamente, visto il soggetto rappresentato, è impensabile che essa fosse posta sull'altare maggiore di una chiesa (generalmente destinato al santo titolare della stessa) ma, con più probabilità, è ipotizzabile che essa poggiasse su quello di una cappella laterale. Per tale motivo, lo studioso propose la nona (oggi decima) del lato sud della chiesa del già citato Monastero di Santa Chiara in Napoli, che proprio a San Ludovico era dedicata<sup>20</sup>. Tale collocazione fu successivamente accettata anche da Alessandro Barbero<sup>21</sup> e ulteriormente avvalorata dalle ricerche di Adrian Hoch<sup>22</sup>. Quest'ultima faceva notare come Roberto, in tale chiesa, avesse pronunciato alcuni sermoni in onore di San Ludovico nell'anniversario del giorno della sua traslazione e come, insieme alla moglie Sancia, avesse anche donato a questo istituto religioso numerose reliquie del Santo. Inoltre, Ludovico fu qui

<sup>17</sup> A tal proposito si veda: Gardner, "Saint Louis of Toulouse...", 12-33; Andrew Martindale, *Simone Martini. Complete Edition* (Oxford: Phaidon, 1988), 193; Leone de Castris, *Simone Martini*, 136-154. Sulla base di una nuova proposta di collocazione della pala (in realtà, ci ritorneremo meglio tra poco, non molto condivisibile), è stata avanzata anche l'ipotesi che nella sua committenza fosse coinvolto Filippo di Taranto, fratello minore di Roberto (Diana Norman, "Politics and Piety: Location Simone Martini's *St. Louis of Toulouse* Altarpiece", *Art History* 33, no. 4 (2010): 596-619). Mentre i rettangoli color giallo e rosso delle otto traverse che raccordano sul retro le cinque assi verticali della tavola hanno fatto pensare all'intervento anche di Sancia di Maiorca (Gaglione, "Il *San Ludovico* di Simone Martini", 17-31). In verità, pure tale identificazione sembrerebbe, però, poco convincente (Aceto, "Per Simone Martini pittore...", 48).

<sup>18</sup> Aceto, "Spazio ecclesiale e pale di 'primitivi'...", 2-50; Aceto, "Per Simone Martini pittore...", 33-50. A conferma del fatto che gli stemmi d'Ungheria facessero riferimento alla doppia discendenza di Ludovico piuttosto che a una committenza da parte della regina madre, c'è da notare che essi compaiono sulle vesti del Santo, insieme a quelli d'Angiò, anche in opere posteriori alla morte di Maria. Si veda, per esempio, l'affresco del così detto Lello da Orvieto all'interno del Monastero di Santa Chiara in Napoli (Vinni Lucherini, "Il refettorio e il capitolo del monastero maschile di S. Chiara: l'impianto topografico e le scelte decorative", in *La Chiesa e il convento di Santa Chiara...*, a cura di Aceto, D'Ovidio e Scirocco, 409).

<sup>19</sup> Gaglione, "Il *San Ludovico* di Simone Martini", 49-69.

<sup>20</sup> Gardner, "Saint Louis of Toulouse...", 12-33. Successivamente, lo stesso autore sembrò tuttavia esprimere un ripensamento al riguardo: Julian Gardner, "The Cult of a Fourteenth Century Saint: The Iconography of Saint Louis of Toulouse", in *I francescani nel Trecento* (Perugia: Università degli Studi di Perugia, 1988), 167-193.

<sup>21</sup> Alessandro Barbero, "La propaganda di Roberto d'Angiò re di Napoli (1309-1343)", in *Le forme della propaganda politica nel Due e Trecento*, a cura di Paolo Cammarosano (Roma: Ecole Française de Rome, 1994), 111-131, qui 128.

<sup>22</sup> Adrian S. Hoch, "The Franciscan Provenance of Simone Martini's Angevin St. Louis in Naples", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58, no. 1 (1995): 22-38.

raffigurato anche sulla tomba di Carlo duca di Calabria (morto nel 1328).

Ad ogni modo, non possiamo non notare che gli esempi apportati da questa autrice in favore della sua tesi sono tutti successivi alla commissione e realizzazione della pala martiniana e, in particolare, che la documentazione attestante l'esistenza in Santa Chiara di una cappella dedicata a San Ludovico già nel 1320 è stata, in realtà, successivamente attribuita a un'altra chiesa<sup>23</sup>. Inoltre, si tenga presente che, al momento della realizzazione del *San Ludovico di Tolosa*, il Monastero di Santa Chiara non era ancora stato del tutto terminato (sappiamo, per esempio, che la copertura del tetto venne completata soltanto nel 1328)<sup>24</sup>. Se, a quanto pare, alcune attività liturgiche già si svolgevano tra il giugno 1316 e il marzo 1318 in strutture provvisorie<sup>25</sup>, non si capisce, però, per quale motivo si avrebbe dovuto aver già commissionato e realizzato un'opera che, a quella data, sarebbe stata destinata a un ambiente ancora in corso di lavorazione e che, probabilmente, mal si sarebbe conciliato con l'esposizione e l'utilizzo di una pala dal marcato carattere decorativo e dall'alto valore economico come quella martiniana e che avrebbe necessitato di un ambiente espositivo sufficientemente adeguato.

In seguito, alcune altre proposte venivano presentate: per esempio, nel 2001 Klaus Krüger argomentava a favore della cappella dedicata a San Ludovico all'interno del Duomo di Napoli realizzata per volere di Filippo di Taranto e decorata, nella prima metà del XIV secolo, con un ciclo di affreschi (poi andati perduti) relativi al Santo e che seguivano pedissequamente l'iconografia della tavola martiniana<sup>26</sup>; nel 2003 Pierluigi Leone de Castris, riprendendo una proposta già avanzata da Lorenz Enderlein<sup>27</sup>, criticava con valide argomentazioni tale lettura e proponeva la cappella dedicata a San Ludovico voluta da Caterina d'Austria nel 1323 (anche se edificata solamente tra 1328 e 1343) nel lato sud del transetto della chiesa del Convento di San Lorenzo Maggiore sempre a Napoli. A favore di questa lettura, lo studioso ricordava che, in effetti, nel 1317 era San Lorenzo a essere la principale chiesa francescana di Napoli e che qui, nel 1316, si era tenuto il capitolo generale dell'Ordine che aveva eletto Michele da Cesena alla guida dei Minori. Inoltre, egli faceva anche notare che, come abbiamo già detto, a quella data il Monastero di Santa Chiara non era

ancora stato terminato e, per di più, che la collocazione nel duomo non trovava alcun fondamento, né storico né documentario. Tra 1306 e 1323 era il Convento di San Lorenzo Maggiore a fungere da una sorta di necropoli per la casa d'Angiò: in questi anni le cappelle della zona del transetto venivano decorate con affreschi e tavole dipinte e, quivi, venivano edificate varie tombe di principi e principesse della dinastia<sup>28</sup>.

Se la collocazione in San Lorenzo Maggiore sembra essere, effettivamente, la più plausibile, invece non è ancora del tutto chiarito in quale luogo esatto di questa chiesa la pala fu posta. Infatti, Andrea De Marchi, in considerazione della presenza sul retro di assi di rinforzo e di anelli, ha scartato l'ipotesi della cappella del transetto meridionale in favore del tramezzo della chiesa<sup>29</sup>. Tuttavia, tale soluzione ingenera alcune perplessità. Infatti, per prima cosa, dobbiamo notare che la presenza degli anelli non è in tal senso determinante e, per di più, c'è da chiedersi se anche quella della predella e degli eventuali pinnacoli laterali potesse essere del tutto appropriata per una tale collocazione. Inoltre, pure il soggetto raffigurato non sembrerebbe perfettamente rientrare tra quelli che comunemente venivano posti sui tramezzi e, infine, si consideri che, come vedremo meglio tra poco, già nel corso degli anni '20 del Trecento in San Lorenzo si lavorava alla realizzazione di un nuovo arredo liturgico per la navata. Sarebbe credibile, allora, che la nostra pala fosse stata destinata a un supporto che nel giro di pochi anni sarebbe stato smantellato?

Successivamente, Francesco Aceto ha proposto come luogo di collocazione della tavola l'altare maggiore. Egli, principalmente, ha basato le sue argomentazioni sulla testimonianza di Angelo di Costanzo. Questi afferma che la pala era qui collocata fino al 1563, quando fu spostata a causa di alcuni lavori di ricomposizione dell'area:

e già si vede l'immagine sua [erroneamente attribuita a re Carlo II d'Angiò] dipinta per mano di mastro Simone da Siena in una cona che stava nell'altar maggiore avanti che si riformasse la Chiesa<sup>30</sup>.

Inoltre, lo studioso ha fatto anche notare come, sebbene le dimensioni della tavola meglio si adattino all'altare di un ambiente piccolo come una cappella, l'abside a giorno di San Lorenzo avrebbe permesso una buona

<sup>23</sup> A tal proposito si veda: Norman, "Politics and Piety...", 606.

<sup>24</sup> A tal proposito si veda: Bruzelius, *The Stones of Naples*, 132-153. Addirittura, secondo le valide argomentazioni di Mario Gaglione, il completamento del tetto sarebbe da ridatare al 1338 (Mario Gaglione, "Quattro documenti per la storia di S. Chiara in Napoli", *Archivio Storico per le Province Napoletane* 121 (2003): 399-431, qui 399-410).

<sup>25</sup> A tal proposito si veda: Gaglione, "Il *San Ludovico* di Simone Martini", 89-91.

<sup>26</sup> Klaus Krüger, "A deo solo et a te regnum teneo. Simone Martinis 'Ludwig von Toulouse' in Neapel", in *Medien der Macht. Kunst zur Zeit des Anjous in Italien*, a cura di Tanja Michalsky (Berlin: Reimer, 2001), 79-120, qui 98. Tale interpretazione veniva riproposta nel 2010 da Diana Norman senza fornire, in realtà, degli elementi particolarmente determinanti a favore della tesi (Norman, "Politics and Piety...", 607-612). La stessa autrice è tornata sulla tavola martiniana in un intero capitolo di: Diana Norman, *Siena and the Angevins, 1300-1350. Art, Diplomacy, and Dynastic Ambition* (Turnhout: Brepols, 2018): 133-147.

<sup>27</sup> Enderlein, "Zur Entstehung der Ludwigstafel...", 135-150.

<sup>28</sup> Leone de Castris, *Simone Martini*, 136-154.

<sup>29</sup> Andrea De Marchi, "Cum dictum opus sit magnum. Il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento", in *Medioevo. Immagine e memoria*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle (Milano: Electa 2009), 57-75, qui 62.

<sup>30</sup> Angelo di Costanzo, *Dell'istorie della sua patria* (Napoli: Mattio Cancer, 1572), 91v. Invece, Aceto non ritiene attendibile il commento di Carlo Celano relativo alla provenienza della pala da Santa Chiara: "presso di detta cappella [la Cappella della Regina in San Lorenzo Maggiore] vi era la Cappella di San Ludovico vescovo di Tolosa, dove in una tavola dal suddetto maestro Simone cremonese stava dipinto il santo col suo ritratto, preso dal naturale in atto di ponere la corona in testa del giovane re Roberto suo fratello, anco preso dal naturale. E questa tavola fu anco qua trasportata dalla chiesa di Santa Chiara. Questa cappella fu da' frati dismessa per ingrandire quella di Sant'Antonio, e la tavola predetta si conserva nella sacristia": Carlo Celano, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* (Napoli: Raillard, 1692), 2: 122.

visione anche del retro (decorato) della pala. E infine, egli ha sottolineato come, nonostante nel Medioevo non fosse consuetudine porre sull'altare maggiore l'immagine di un santo che non fosse quello titolare della chiesa (per non parlare poi di un laico), la presenza dell'immagine di Cristo sul pinnacolo (oggi perduto) avrebbe reso la sua collocazione in una tale posizione non particolarmente inconsueta alla tradizione liturgica del tempo<sup>31</sup>.

Mario Gaglione, tornando a proporre (non molto convincentemente) la sistemazione in Santa Chiara (area presbiteriale o recinto del coro), faceva però tra le altre cose osservare che il capitolo francescano di Parigi del 1292 aveva vietato di porre tavole *sumptuosae seu curiosae* sugli altari maggiori delle chiese dell'Ordine<sup>32</sup>. Ciò, effettivamente, sembrerebbe sufficiente a riaprire la questione. Inoltre, si tenga in considerazione anche il fatto che il retro della pala non è, per ricchezza decora-

tiva e cura realizzativa, assolutamente paragonabile al fronte e che esso si caratterizza per la presenza di anelli che, presumibilmente, servivano proprio a meglio sorreggere e ancorare la tavola a un qualche supporto murario. Per tali motivi, non sembrerebbe che questa opera fosse stata necessariamente concepita per ricevere una specifica visione dal retro.

Dunque, se la soluzione dell'altare maggiore non sembrerebbe più così calzante, la già sostenuta opzione dell'altare di una delle cappelle laterali della chiesa del Convento di San Lorenzo Maggiore a Napoli (che, comunque, non obbligatoriamente avrebbe escluso che parte del retro della tavola potesse ricevere una qualche visibilità) parrebbe ancora essere come la più plausibile<sup>33</sup>. Infatti, sebbene tale chiesa non registri un particolare legame con i sovrani angioini<sup>34</sup>, vari indizi inducono a credere che l'area del lato sud del transetto (figg. 8 e 9) fosse

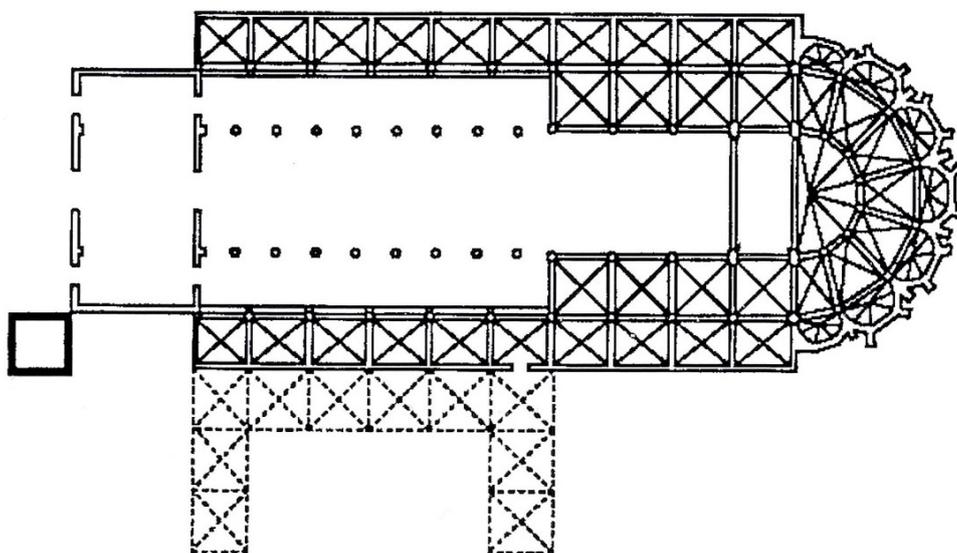


Figura 8. Ricostruzione della pianta della Chiesa del Convento di San Lorenzo Maggiore a Napoli prima delle modifiche architettoniche. Fonte: Bruzelius, *The Stones of Naples*, 61, fig. 62c.

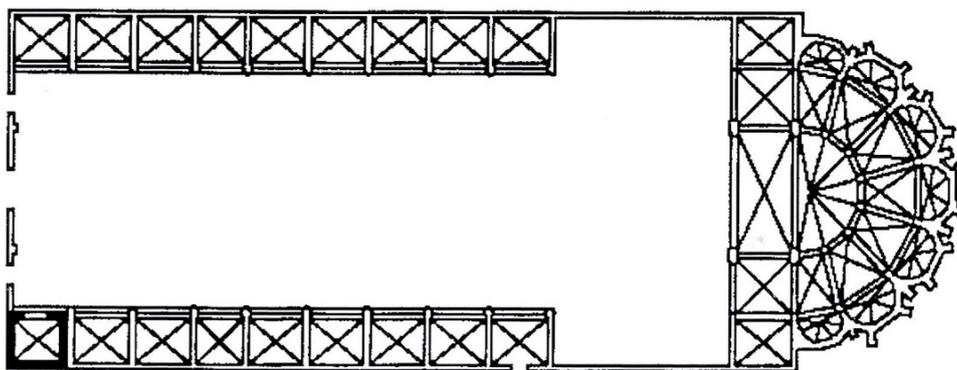


Figura 9. Ricostruzione della pianta della Chiesa del Convento di San Lorenzo Maggiore a Napoli dopo le modifiche architettoniche. Fonte: Bruzelius, *The Stones of Naples*, 61, fig. 62d.

<sup>31</sup> Aceto, "Spazio ecclesiale e pale di 'primitivi'...", 2-50; Aceto, "Per Simone Martini pittore...", 33-50.

<sup>32</sup> Gaglione, "Il *San Ludovico* di Simone Martini", 84-125 e, in particolare, 87.

<sup>33</sup> Inoltre, in linea teorica, ciò non esclude che essa potesse essere stata successivamente spostata nella chiesa del Monastero di Santa Chiara e, da lì, avesse fatto nuovamente ritorno in San Lorenzo, così come testimoniato da Carlo Celano (Celano, *Delle notizie del bello*, 122).

<sup>34</sup> A tal proposito si veda: Bruzelius, *The Stones of Naples*, 46-75; Rosalba Di Meglio, "Ordini mendicanti e città: l'esempio di San Lorenzo Maggiore di Napoli", in *Le chiese di San Lorenzo e San*

stata effettivamente riservata alla famiglia reale. Qui, per esempio, Carlo Martello, di concerto con la moglie Clemeza d'Asburgo, nel 1293 fece realizzare una cappella dedicata a Sant'Anna; qui furono collocate, tra 1305 e 1310, le tombe dei principi Raimondo Berengario (in una sua specifica cappella) e Ludovico d'Angiò, rispettivamente fratello e figlio di Roberto; sempre qui, secondo le volontà testamentarie di Caterina d'Austria, nel 1323 si ordinò di realizzare una cappella dedicata a San Ludovico di Tolosa ove la stessa principessa doveva essere tumulata (anche se l'opera fu portata a conclusione solamente nel 1343); ed è qui, ancora, che tra gli inizi e la metà degli anni Venti del XIV secolo Montano d'Arezzo (pittore di corte e familiare del principe di Taranto) realizzò degli affreschi e delle pitture per decorare, molto probabilmente, proprio le suddette cappelle sepolcrali<sup>35</sup>. Dunque, stando così le cose, è probabile che la pala martiniana fosse stata destinata, per volontà di Roberto d'Angiò, proprio a uno degli altari posizionati in quest'area.

Tale collocazione comportava che l'opera fosse destinata al presbiterio della chiesa e, quindi, a un contesto prettamente religioso e particolarmente legato alla celebrazione liturgica. Ne consegue che la sua visibilità fosse, verosimilmente, alquanto limitata<sup>36</sup>. Vero è che l'organizzazione dello spazio interno della struttura subì una radicale trasformazione che portò all'edificazione di un transetto a discapito delle preesistenti cappelle e alla realizzazione di una monumentale navata unica (si veda ancora figg. 8 e 9), anche se è oggetto di discussione quando e la critica storico-artistica ha progressivamente anticipato la data dei lavori, ipotizzando una loro conclusione già per la fine del Duecento (e questo, tra l'altro, sarebbe maggiormente in linea con la datazione della pala martiniana)<sup>37</sup>. Tuttavia, ciò

non comportò alcuna modifica in materia di visibilità della suddetta opera. Infatti, se i laici non potevano generalmente accedere al presbiterio, solitamente anche un tramezzo e un coro separavano quest'area dal resto della chiesa<sup>38</sup>. Certo, a San Lorenzo, la costruzione di un tramezzo e di un imponente coro dei frati che andò a ingombrare la navata della chiesa fino all'altezza del transetto è attestata solo nel corso degli anni '20 del Trecento, ma nulla vieta di ipotizzare che qualcosa di simile, sebbene in forme più semplici, fosse presente anche precedentemente (fig. 10)<sup>39</sup>.

Dunque, sembrerebbe che il *San Ludovico di Tolosa* fosse stato concepito per ricevere una scarsa visibilità e destinato a un pubblico alquanto ridotto (in pratica, i soli membri della suddetta chiesa)<sup>40</sup>. A conferma di questa sostanziale invisibilità, possiamo anche sottolineare come sia stato notato che nessuna delle fonti contemporanee citi la suddetta pala<sup>41</sup>. Questo è particolarmente rimarchevole, se consideriamo il fatto che la perizia tecnica e l'iconografia alquanto innovativa l'avrebbero resa meritevole di una considerevole attenzione.

## 5. Funzione e messaggio

In questo paragrafo prenderemo in esame la funzione e il messaggio della pala martiniana. Prima di procedere in tal senso, tuttavia, sarà utile richiamare brevemente

---

*Carlo Quintavalle*, a cura di Arturo Calzona, Roberto Campari e Massimo Mussini (Milano: Electa, 2007), 351-367. Più di recente, Luciana Mocchiola ha addirittura proposto con valide argomentazioni che le due estremità del transetto avessero fin dall'origine solo due campate (Luciana Mocchiola, "La cappella della Regina nella chiesa di San Lorenzo Maggiore di Napoli: committenza dei monumenti, fondazione della cappella e topografia del transetto in età tardomedievale", *Archivio storico per le province napoletane* 129 (2011): 1-60).

*Domenico. Gli Ordini mendicanti a Napoli*, a cura di Serena Romano e Nicolas Bock (Napoli: Electa, 2005), 15-26; Jürgen Krüger, "San Lorenzo Maggiore, gli Angiò e Bartolomeo da Capua. Appunti per una storia della costruzione", in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico*, a cura di Romano e Bock, 51-66; Mario Gaglione, "Note su di un legame accertato: la dinastia angioina ed il convento di S. Lorenzo Maggiore in Napoli", *Rassegna Storica Salernitana* 25, no. 50 (2008): 125-168.

<sup>35</sup> A tal proposito si veda: Bruzelius, *The Stones of Naples*, 64-69; Francesco Aceto, "Le memorie angioine in San Lorenzo Maggiore", in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico*, a cura di Romano e Bock, 67-94; Caroline Bruzelius, "San Lorenzo Maggiore e lo studio francescano di Napoli: qualche osservazione sul carattere e la cronologia della chiesa medievale", in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico*, a cura di Romano e Bock, 27-50, qui 40; Pierluigi Leone de Castris, "Montano d'Arezzo a San Lorenzo", in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico*, a cura di Romano e Bock, 95-125. Su Montano d'Arezzo si veda anche: *Dizionario biografico degli italiani*, s.v. "Montano d'Arezzo", da Giorgia Pellini.

<sup>36</sup> L'ipotesi di Mario Gaglione che la tavola potesse essere occasionalmente spostata per ricevere un'esposizione pubblica (Gaglione, "Il *San Ludovico* di Simone Martini", 118), per esempio durante alcune processioni religiose (sulle processioni nella città di Napoli si segnala il recente: Elisabetta Scirocco, "La chiesa napoletana del Corpo di Cristo: reliquie e processioni", in *Reliquie in processione nell'Europa medievale*, a cura di Vinni Lucherini (Roma: Viella 2018), 131-158), non sembra percorribile sia per la poco maneggevolezza della pala (alle odierne dimensioni si deve aggiungere anche l'originaria presenza delle colonnine laterali e del pinnacolo) sia per la mancanza di testimonianze al riguardo.

<sup>37</sup> A tal proposito si veda: Bruzelius, *The Stones of Naples*, 46-75; Aceto, "Le memorie angioine in San Lorenzo Maggiore", 79-85; Krüger, "San Lorenzo Maggiore", 62; Xavier Barral i Altet, "Napoli fine Duecento: l'identità francescana e l'ambizioso progetto unitario della chiesa di San Lorenzo Maggiore", in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo*

<sup>38</sup> Su tali aspetti, in generale si veda: Michele Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale* (Roma-Bari: Laterza, 2005), 79-85; Paolo Piva, "Lo 'spazio liturgico': architettura, arredo, iconografia (nei secoli IV-XII)", in *L'Arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di Paolo Piva (Milano: Jaca Book, 2006), 141-180; Jérôme Baschet, *L'iconografia medievale* (Milano: Jaca Book, 2014), 49-53; Donal Cooper, "Access All Areas? Spatial Divides in the Mendicant Churches of Late Medieval Tuscany", in *Ritual and Space in the Middle Ages*, a cura di Frances Andrews (Donington: Shaun Tyas, 2011), 90-107.

<sup>39</sup> A tal proposito si veda: Aceto, "Spazio ecclesiale e pale di 'primitivi'...", 5. Sul suddetto coro e la sua datazione agli anni Venti del XIV secolo si veda anche: Alessandra Rullo, "L'incontro di Boccaccio e Fiammetta in San Lorenzo Maggiore a Napoli: un'ipotesi di ricostruzione del coro dei frati nel XIV secolo", in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia di Napoli nel Trecento*, a cura di Giancarlo Alfano, Teresa D'Urso e Alessandra Perriccioli Saggese (Bruxelles: Peter Lang, 2012), 303-316.

<sup>40</sup> Certamente, delle eccezioni potevano essere possibili. Per esempio, sappiamo che, in determinate occasioni, ad alcuni membri della famiglia reale (insieme al loro seguito e accompagnati da qualche laico di probata onestà e da alcuni religiosi dell'Ordine francescano) era permesso di accedere all'area del coro delle Clarisse della chiesa del Monastero di Santa Chiara a Napoli (a tal proposito si veda: Caroline Bruzelius, "Queen Sancia of Mallorca and the Convent of Sta. Chiara in Naples", *Memoirs of the American Academy of Rome* 40 (1995): 75; Hoch, "The Franciscan Provenance", 30-32; Gaglione, "Il *San Ludovico* di Simone Martini", 90-91; Mario Gaglione, "Francescanesimo femminile a Napoli: dagli statuti per il monastero di Santa Chiara (1321) all'adozione della prima regola per Santa Croce di Palazzo", *Frate Francesco. Rivista di cultura francescana* 79, no. 1 (2013): 29-95, qui 77 e nota 179). Forse qualcosa del genere poteva accadere anche a San Lorenzo? Comunque sia, si sarebbero trattate di saltuarie e limitate eccezioni alla regola generale.

<sup>41</sup> Hoch, "The Franciscan Provenance", 22.

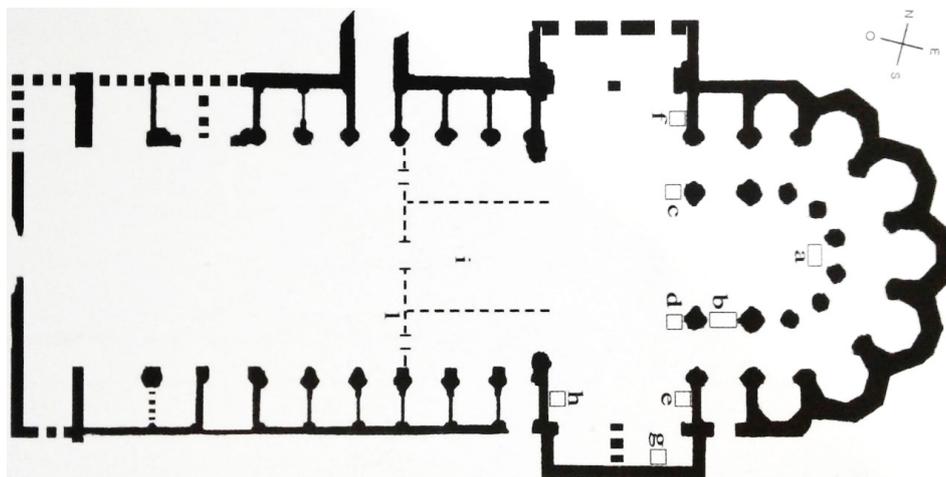


Figura 10. Ricostruzione della pianta della Chiesa del Convento di San Lorenzo Maggiore a Napoli dopo le modifiche architettoniche con posizionamento del coro e del tramezzo. Fonte: Aceto, “Spazio ecclesiale e pale di ‘primitivi’”, 5, fig. 3.

alcuni degli aspetti principali della vita di Ludovico di Tolosa. Il Santo, secondogenito del re di Sicilia Carlo II d'Angiò e di Maria d'Ungheria, nacque a Brignoles in Provenza nel febbraio del 1274. A 14 anni venne inviato come prigioniero in Catalogna al posto del padre e qui entrò in contatto con il teologo francescano Pietro di Giovanni Olivi, subendo la fascinazione dei Francescani provenzali. Nell'agosto del 1295 morì il primogenito del re Carlo Martello e ciò rese Ludovico il possibile erede al trono di Sicilia. Tuttavia, egli, preferendo dedicarsi alla vita religiosa, già nel Natale del 1295 si fece ordinare suddiacono e nel gennaio-febbraio del 1296 rinunciò a qualsiasi eredità politica a favore del fratello minore Roberto<sup>42</sup>. Così, il 19 maggio dello stesso anno, egli ricevette a Napoli il diaconato e fu ordinato sacerdote. A quel punto, Carlo II convinse papa Bonifacio VIII a nominarlo vescovo di Tolosa ma, con disappunto paterno, egli accettò l'incarico solo a condizione di poter indossare l'abito francescano (cosa che avvenne il 5 febbraio del 1297). Partito per un viaggio che da Parigi lo portò a Tolosa, Barcellona e Tarascona, decise infine di tornare a Roma per comunicare al papa l'intenzione di rinunciare all'episcopato tolosano ma, ammalatosi, fu costretto a fermarsi a Brignoles. Qui, il 19 agosto del 1297, morì. Il suo corpo fu traslato a Marsiglia e sepolto nella chiesa francescana della città. Fin da subito, nella stessa Marsiglia furono segnalati miracoli a lui attribuiti e Carlo II si impegnò attivamente nel promuoverne il culto, dedicandosi già dal gennaio del 1300 alla preparazione del

processo di canonizzazione. Ludovico fu formalmente canonizzato il 7 aprile del 1317 da papa Giovanni XXII ad Avignone<sup>43</sup>.

Nel 1955 Edith Pásztor, facendo notare che nessuno dei ministri generali dell'Ordine francescano (al quale Ludovico apparteneva) figurava tra i richiedenti la canonizzazione e che tutte le petizioni, invece, provenivano dalla casata d'Angiò e dal clero secolare di Provenza e del regno di Napoli, ipotizzò che Ludovico facesse parte della fazione pauperistico-evangelica (ovvero *spirituale*) dell'Ordine francescano<sup>44</sup>. Questa idea, per lungo tempo accettata, è stata più di recente messa in discussione, sottolineando come, per esempio, in Ludovico non si trovi nessuna eco delle concezioni escatologiche di Pietro di Giovanni Olivi o che difficilmente Giovanni XXII, che non nutriva alcuna simpatia per la corrente spirituale, avrebbe accordato la santità a un suo esponente. Jacques Paul ha parlato, relativamente alla complessa religiosità di Ludovico, di un *francescanesimo regale*, cioè ispirato, più che al dettato del francescanesimo spirituale e pauperistico, alla figura del prozio Luigi IX re di Francia (proclamato santo nel 1297)<sup>45</sup>.

Il culto nei confronti di San Ludovico di Tolosa fu fin da subito caratterizzato da un preponderante aspetto dinastico e familiare. La sua venerazione fu particolarmente sostenuta dai sovrani di Napoli: già dal 1306 Roberto istituì una rendita annuale per celebrare l'anniversario del fratello e l'8 novembre del 1319 assistette, a Marsiglia, alla solenne traslazione dei suoi resti. Proprio grazie ai membri della famiglia degli Angiò, la devozione nei confronti di San Ludovico si diffuse rapidamen-

<sup>42</sup> Vinni Lucherini ha recentemente evidenziato che dal punto di vista giuridico il re di Sicilia non poteva designare il suo successore. Le disposizioni stabilite tra Carlo I d'Angiò e papa Clemente IV all'atto dell'investitura del regno di Sicilia (26 febbraio 1265) prevedevano che la successione al trono toccasse al figlio più anziano in vita al momento della morte del re. In tal senso, giuridicamente Ludovico non poteva rinunciare alla corona perché, Carlo II ancora vivente, egli non era ancora formalmente il designato erede al trono. Dunque, sembrerebbe essere alquanto improbabile che Ludovico facesse già nel 1296 una rinuncia pubblica al regno di Sicilia. A tal proposito si veda: Vinni Lucherini, “La rinuncia di Ludovico d'Angiò al trono e il problema della successione nei regni di Napoli e d'Ungheria: sfide giuridiche e artistiche”, in *Da Ludovico d'Angiò a san Ludovico di Tolosa*, a cura di D'Urso, Perriccioli Saggese e Solvi, 137-152.

<sup>43</sup> Su San Ludovico di Tolosa si rimanda in sintesi a: *Dizionario Biografico degli Italiani*, s.v. “Ludovico d'Angiò, santo”, da André Vauchez. Per un recente approfondimento di alcuni specifici aspetti legati alla figura del Santo si veda anche: Teresa D'Urso, Alessandra Perriccioli Saggese e Daniele Solvi, a cura di, *Da Ludovico d'Angiò a san Ludovico di Tolosa. I testi e le immagini* (Spoleto: CISAM, 2017).

<sup>44</sup> Edith Pásztor, *Per la storia di San Ludovico d'Angiò (1274-1297)* (Roma: ISIME, 1955).

<sup>45</sup> Jacques Paul, “Louis d'Anjou, un évangelisme dynastique?”, *Cahiers de Fanjeaux* 34 (1999): 141-170.

te in Italia (soprattutto nelle aree cittadine di tradizione guelfa) e anche in Francia e in Aragona. Ciò comportò la diffusione per la penisola italiana di diverse chiese e cappelle a Lui dedicate e la realizzazione di numerose raffigurazioni del Santo, che spesso prevedevano la presenza anche dei membri di casa d'Angiò (proprio come nell'immagine che stiamo analizzando)<sup>46</sup>.

Chiariti questi aspetti, dedichiamoci alla funzione e al messaggio della pala martiniana. Alla scena principale la critica storiografica ha generalmente attribuito non solamente un carattere celebrativo di Ludovico, che rinuncia alla corona del potere temporale in cambio di quella della santità, ma anche un chiaro messaggio politico e propagandistico in favore di Roberto. Infatti, l'incoronazione da parte del neo-canonizzato santo sarebbe venuta a legittimare la sua autorità sul trono del regno di Sicilia in virtù sia della reale rinuncia alla corona da parte del fratello (avvenuta nel 1296) che della sacralità che da Ludovico avrebbe irradiato di sé tutta la dinastia (la cosiddetta *beata stirps*), arricchendo in tal modo la successione regia di Roberto anche del favore divino. Tale messaggio, a detta degli studiosi, sarebbe stato particolarmente funzionale alla politica dell'Angioino, che in quel tempo si sarebbe dovuto difendere dalle rivendicazioni dinastiche del figlio di Carlo Martello (Caroberto, già re d'Ungheria dal 1308) e dalle contestazioni dei ghibellini dei comuni del Centro e Nord Italia<sup>47</sup>. In tal senso, dunque, la tavola martiniana veniva a essere assimilata a una sorta di scena di investitura divina del re, sull'esempio di quelle presenti nella Sicilia normanna: in particolare, si pensi ai pannelli *Ruggero II incoronato da Cristo* della Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo (fig. 11) e *Guglielmo II incoronato da Cristo* della Cattedrale di Monreale (fig. 12)<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Sulla diffusione del culto e delle immagini di San Ludovico di Tolosa si veda: Gardner, "The Cult of a Fourteenth Century Saint". Sull'iconografia del Santo, invece, si veda: Mario Roncetti, "Appendix Ludoviciana. Nuove acquisizioni sull'iconografia di san Ludovico di Tolosa", *Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria* 99, no. 1 (2002): 5-40; Mario Roncetti, "Iconografia ludoviciana. Altre testimonianze ed immagini di San Ludovico di Tolosa", *Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria* 103, no. 2 (2006): 5-36. Sull'utilizzo politico della figura di Ludovico di Tolosa, infine, si veda: Anja Rathmann-Lutz, "Images" *Ludwigs des Heiligen im Kontext dynastischer Konflikte des 14. Und 15. Jahrhunderts* (Berlin: De Gruyter, 2010).

<sup>47</sup> A tal proposito si veda: Gardner, "Saint Louis of Toulouse...", 12-33; Pierluigi Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina* (Firenze: Cantini, 1986), 88; Lisa Monnas, "Dress and Textiles in the St Louis Altarpiece: New Light on Simone Martini's Working Practice", *Apollo. The International Art Magazine* 137, no. 373 (1993): 166-174; Barbero, "La propaganda di Roberto d'Angiò...", 111-131; Enderlein, "Zur Entstehung der Ludwigstafel...", 135-150; Hoch, "The Franciscan Provenance", 22-38; Krüger, "A deo solo et a te regnum teneo", 83-86; Leone de Castris, *Simone Martini*, 142; Mirko Vagnoni, "Una nota sulla regalità sacra di Roberto d'Angiò alla luce della ricerca iconografica", *Archivio Storico Italiano* 167, no. 2 (2009): 253-268; Norman, "Politics and Piety", 599; Gaglione, "Il San Ludovico di Simone Martini", 31-49 e 76-84; Diana Norman, "The Sicilian Connection. Imperial Themes in Simone Martini's *St. Louis of Toulouse Altarpiece*", *Gesta. International Center of Medieval Art* 53, no. 1 (2014): 25-45; Sarah K. Kozlowsky, "Circulation, Convergence, and the Worlds of Trecento Panel Painting: Simone Martini in Naples", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 78, no. 2 (2015): 205-238 (che arricchisce il messaggio propagandistico dell'opera anche con le rivendicazioni mediterranee degli Angiò); Bock, "La visione del potere", 223; Weiger, "The portraits of Robert of Anjou", 4-5.

<sup>48</sup> A tal proposito si veda: Krüger, "A deo solo et a te regnum teneo", 83-86; Vagnoni, "Una nota sulla regalità sacra...", 253-268; Bock, "La visione del potere", 223. Diana Norman ha più di recente riaffrontato il tema sottolineando non solo le similitudini con i mosaici normanni ma anche



Figura 11. Palermo, Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio (detta della Martorana), *Ruggero II incoronato da Cristo*, mosaico, 1143-1149. Fonte: Mirko Vagnoni, "Royal Divine Coronation Iconography. Preliminary Considerations", in *Royal Divine Coronation Iconography in the Medieval Euro-Mediterranean Area*, a cura di Mirko Vagnoni (Basel: MDPI, 2020), fig. 5.

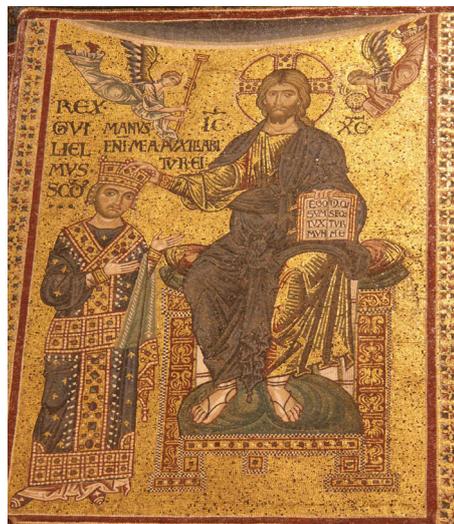


Figura 12. Monreale, Cattedrale di Santa Maria La Nuova, presbiterio, *Guglielmo II incoronato da Cristo*, mosaico, 1177-1183. Fonte: Vagnoni, "Royal Divine Coronation", fig. 6.

con un perduto ciclo di affreschi relativo a Pietro III d'Aragona fatto realizzare all'interno della Cappella di Santa Maria Incoronata a Palermo (Norman, "The Sicilian Connection...", 25-45). In realtà, tale opera non è da considerarsi contemporanea ai fatti narrati e niente ha a che fare con la cerimonia di incoronazione dei re di Sicilia (Giuseppe Bellafiore, "Edifici d'età islamica e normanna presso la Cattedrale di Palermo", *Bollettino d'Arte. Ministero della Pubblica Istruzione* 52, no. 3 (1967): 178-195). Non condivisibile neppure l'idea che la tavola martiniana fosse espressione anche delle pretese degli Angioini sul regno di Gerusalemme e sull'impero di Bisanzio. Mentre per una recente revisione della funzione e del messaggio dei suddetti mosaici normanni si rimanda a: Mirko Vagnoni, *Dei gratia rex Siciliae. Scene d'incoronazione divina nell'iconografia regia normanna* (Napoli: Federico II University Press, 2017).

Tuttavia, il rispetto da parte angioina dell'autorità e della *potestas* papale imponeva alcune variazioni rispetto a quel modello iconografico. Infatti, nella tavola martiniana a incoronare Roberto non era Cristo in persona ma un semplice santo e, inoltre, il sovrano compariva qui inginocchiato, al fine di sottolineare la sua umiltà e la sua devozione.

In realtà, Ferdinando Bologna, già nel 1969, aveva proposto una lettura ben diversa di questo manufatto. Per lo studioso, il tema centrale di tutta la composizione sarebbe stato, al contrario, quello dell'umiltà di Ludovico. Questa qualità, particolarmente esaltata proprio nel processo di canonizzazione, avrebbe consentito al vescovo di Tolosa di raggiungere l'onore degli altari e avrebbe permesso di occultare le sue simpatie per le frange più marcatamente pauperistiche del movimento francescano spirituale (che proprio in quegli anni stavano sfociando nell'eresia). Confermerebbe questa idea l'abbondante decorazione in pietre preziose presente sulla tavola, così come la ricchezza dei paramenti vescovili da Ludovico indossati e lo stesso saio francescano, infinitamente distante da quello *truncatus manicis et abbreviatus a parte inferiori usque ad mediam tybiam* degli spirituali e dai vestimenta *sordida et dislacerata* di cui aveva parlato Pietro Scarrier nel celebrare lo stile di vita pauperistico del Santo<sup>49</sup>.

Come abbiamo già evidenziato, recentemente la storiografia ha fortemente ridimensionato l'adesione di Ludovico alla fazione pauperistico-evangelica dei Francescani e, allo stesso modo, anche l'inclinazione di Roberto verso le frange più estreme dell'Ordine e le loro aspirazioni escatologiche e gioachimite<sup>50</sup>. Dunque, se ciò rende ormai impraticabile l'interpretazione del Bologna, recentemente Francesco Aceto ha riproposto di leggere in chiave prettamente religiosa la pala, individuando nel vescovo di Tolosa il suo esclusivo protagonista e nella messa in scena e celebrazione della sua umiltà (virtù fondamentale al conseguimento del Regno dei Cieli) il suo tema principale. In tal senso, la consegna della corona a Roberto (atto simbolico della rinuncia al potere temporale in favore della santità da parte di Ludovico) sarebbe da considerarsi semplicemente come un elemento accessorio, funzionale a questo messaggio. In altre parole, tutta l'opera sarebbe unicamente focalizzata alla rappresentazione dell'apoteosi del Santo nella gloria Celeste<sup>51</sup>.

Effettivamente, qualora si ponga attenzione al contesto storico nel quale tale tavola vide la luce, risulterebbe poco credibile che con essa si volesse esprimere un messaggio prettamente politico e propagandistico. Alessandro Barbero ha evidenziato che le critiche alla legiti-

timità della successione al trono di Roberto non si svilupparono negli anni successivi all'incoronazione (dal 1309) né durante la vita del re ma, soprattutto, alla fine del suo regno e nel corso del governo di Giovanna I (dal 1343). Infatti, fu solo con la crisi dinastica e lo scontro con il ramo ungherese della casata, che si aprì al momento della morte di Roberto, che venne riletto in maniera critica l'episodio della sua salita al trono<sup>52</sup>. D'altra parte, la necessità di legittimare l'autorità dell'Angioino in funzione dei problemi della successione sembrerebbe essere emersa già dopo la morte dell'unico erede, Carlo duca di Calabria (dal 1328)<sup>53</sup>. E, più di recente, è stato sostenuto che la rinuncia al trono di Ludovico entrò a far parte della propaganda politica a favore di Roberto e iniziò ad avere una risonanza pubblica già successivamente al 1317<sup>54</sup>. Tuttavia, a prescindere da quale fu il momento esatto in cui si sentì il bisogno di attivare un'azione politica indirizzata in tal senso, resta il fatto che questa necessità scaturì sicuramente dopo che la pala martiniana era già stata messa in opera. Di fronte a tale evidenza, allora, come spiegare il fatto che essa fosse già stata commissionata nel 1317? E perché, poi, si sarebbe deciso di rivolgere il suo messaggio ai religiosi del Convento di San Lorenzo Maggiore a Napoli? Presumibilmente, tale opera non aveva una finalità politica, né tantomeno propagandistica. Ma quale era, allora, il suo scopo e quale il suo messaggio?

## 6. Conclusione: una nuova proposta di lettura

Seguendo la formulazione del concetto di *immagine-oggetto* espressa da Jérôme Baschet<sup>55</sup> e privilegiando una lettura che ponga in particolare risalto l'atto performativo del manufatto artistico all'interno del suo specifico contesto di fruizione<sup>56</sup>, dobbiamo tenere in dovuta considerazione il fatto che la pala martiniana era verosimilmente contraddistinta da una ridotta visibilità ed era collocata in uno spazio ecclesiastico e fortemente vincolato allo svolgimento della liturgia. Per tali ragioni, ci sembrerebbe del tutto opportuno pensare a una sua interpretazione in chiave prettamente religiosa e devozionale, così come è stato proposto da Francesco Aceto. Tuttavia, al contrario, ci appare un po' troppo riduttivo fare della sola figura di Ludovico la protagonista del manufatto e limitare quella di Roberto a un semplice accessorio iconografico che nessun ruolo specifico avrebbe svolto

<sup>49</sup> Ferdinando Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414). E un riesame dell'arte nell'età fridericiana* (Roma: Bozzi, 1969), 160-169.

<sup>50</sup> A tal proposito si veda: Roberto Paciocco, "Angioini e 'spirituali'. I differenti piani cronologici e tematici di un problema", in *L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècle* (Roma: École Française de Rome, 1998), 253-287; Vauchez, "Ludovico d'Angiò"; Boyer, "Roberto d'Angiò"; *Dizionario Biografico degli Italiani*, s.v. "Sancia di Maiorca, regina di Sicilia-Napoli" da Jean-Paul Boyer.

<sup>51</sup> Aceto, "Spazio ecclesiale e pale di 'primitivi'...", 2-50; Aceto, "Per Simone Martini pittore...", 33-50.

<sup>52</sup> Alessandro Barbero, "Il mito angioino nella cultura italiana e provenzale fra duecento e trecento. II. Roberto d'Angiò fra guelfismo e umanesimo", *Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino* 80, no. 2 (1982): 389-450.

<sup>53</sup> A tal proposito si veda: Léonard, *Gli Angioini di Napoli*, 396-405; Galasso, *Il Regno di Napoli*, 150-153.

<sup>54</sup> Lucherini, "La rinuncia di Ludovico d'Angiò...", 137-152.

<sup>55</sup> Jérôme Baschet, "Introduction: l'image-objet", in *L'image. Fonctions et usage des images dans l'Occident médiéval*, a cura di Jérôme Baschet e Jean-Claude Schmitt (Paris: Le Léopard d'Or, 1996), 7-26; Baschet, *L'iconografia medievale*, 17-42.

<sup>56</sup> Sulle nuove tendenze storiografiche su *performance, visibility e reception* dell'immagine medievale si veda rispettivamente: Laura Weigert, "Performance", in *Medieval Art History Today – Critical Terms*, a cura di Nina Rowe, monografico tematico di *Studies in Iconography* 33 (2012): 61-72; Alexa Sand, "Visuality", in *Medieval Art History Today*, a cura di Rowe, 89-95; David S. Areford, "Reception", in *Medieval Art History Today*, a cura di Rowe, 73-88.

nella funzione e nel messaggio della pala. Se così fosse stato, allora, la rappresentazione simbolica dell'atto di rinuncia da parte di Ludovico a qualsiasi potere terreno poteva essere resa, per esempio, ponendo più semplicemente la corona per terra, ai piedi del Santo<sup>57</sup>. Invece, l'artista sentì l'esigenza non solo di rappresentare l'immagine del monarca ma di raffigurarla, come abbiamo sottolineato, in una maniera fortemente caratterizzante, ovvero con una particolare dovizia di dettagli fisionomici realistici<sup>58</sup>. Possibile che una tale resa iconografica (come detto, assolutamente innovativa nel panorama delle raffigurazioni regie del tempo) fosse un semplice attributo decorativo? Essa non avrà qui svolto, invece, una più specifica funzione illustrativa?

Sulla scia delle ricerche svolte da Ludger Körntgen<sup>59</sup>, le scene di incoronazione e benedizione divina dei re realizzate all'interno di alcuni codici liturgici carolingi, ottoniani e salici sono state, di recente, interpretate come raffigurazioni della messa in scena del conseguimento della salvezza eterna da parte del sovrano al fine di legittimare il suo potere e di ammantare di un carisma sacrale la sua figura<sup>60</sup>. In altre parole, l'aspirazione da parte dei re al Regno dei Cieli non avrebbe avuto motivazioni esclusivamente religiose e devozionali ma anche politiche e propagandistiche. In un saggio del 2001, Klaus Krüger leggeva l'iconografia della pala martiniana proprio in questa direzione. Infatti, a suo dire, la corona ricevuta da Roberto avrebbe prefigurato anche una sorta di corona celeste, quella della Giustizia, delle Virtù, della Salvezza e della Santità. In tal senso, la scena di incoronazione del sovrano avrebbe rappresentato la visualizzazione dell'ammissione nel Regno dei Cieli del re come santo e, di conseguenza, l'assoluta legittimazione del potere di un monarca così devoto e religioso<sup>61</sup>.

Certamente, tra le raffigurazioni carolingie, ottoniane e saliche e quella di Roberto ci sono delle notevoli af-

finità per quanto riguarda il contesto di collocazione (ecclesiastico/presbiteriale) e, presumibilmente, anche di utilizzo (liturgico/devozionale). Quindi, una lettura che vada in tale direzione parrebbe essere del tutto plausibile. Tuttavia, come abbiamo evidenziato, la nostra pala non sembrerebbe essere stata sollecitata da esigenze né politiche né propagandistiche. Inoltre, recentemente, da una parte, è stata fortemente ridimensionata la funzione politica attribuita alle raffigurazioni dei sovrani di Sicilia<sup>62</sup>; mentre, dall'altra, le scene di incoronazione e di benedizione divina dei re normanni, quelle che la critica storico-artistica aveva individuato come possibili modelli figurativi per la pala martiniana (per esempio, si veda ancora figg. 11 e 12), sono state reinterpretate in chiave prettamente liturgica e devozionale<sup>63</sup>. Quindi, su questa scia, a nostro avviso sembrerebbe più corretto leggere in tal modo anche la tavola dipinta da Simone Martini e porla in relazione con una funzione esclusivamente religiosa, ovvero con il ruolo attribuito a San Ludovico sia di protettore della dinastia degli Angiò che di intercessore presso Dio a favore dell'anima dei suoi membri<sup>64</sup> e con l'aspirazione di Roberto alla salvezza della propria anima.

Quello della salvezza eterna era un aspetto verso il quale la famiglia angioina fu particolarmente sensibile. Per esempio, nelle *Ordinationes* del Monastero di Santa Chiara, redatte da Sancia di Maiorca nel 1321, si dice che tale struttura fu eretta proprio:

a onore e reverenza di Dio, e della gloriosa Vergine madre di lui, a favore della remissione dei nostri peccati e di quelli del predetto Serenissimo Principe Signor Re, il carissimo nostro sposo, e dei suoi e dei nostri parenti, allo stesso modo sia dei viventi che dei defunti<sup>65</sup>.

E ancora, nell'atto di dotazione del Monastero, stilato dalla stessa Sancia il 16 ottobre 1342, si ribadisce nuovamente che ella:

fondò e fece essere consolidato il detto suo monastero del Santo Corpo di Cristo di Napoli [ovvero di Santa Chiara] per la salvezza della sua anima a lode di Dio

<sup>57</sup> Su tale consuetudine iconografica si veda in sintesi: Lucherini, "La rinuncia di Ludovico d'Angiò...", 137-152. Ma si veda anche la tavoletta conservata al Musée Granet di Aix-en-Provence (su tale immagine si veda almeno: Dominique Thiébaud, a cura di, *Giotto e compagni* (Paris-Milano: Louvre éditions-Officina Libraria, 2013), scheda no. 23, 184-187).

<sup>58</sup> Nicolas Bock ha sottolineato che la scelta di realizzare un ritratto così fortemente realistico del sovrano fosse da imputare alla specifica inventiva dell'artista, che trovò terreno fertile nella corte napoletana e nella sensibilità di quest'ultima verso ogni mezzo che rendesse visivamente presente la dinastia regia nella società (Nicolas Bock, "Simone Martini, Roberto of Anjou and the Modes of Angevin Royal Portraiture in Naples and Assisi", in *The Ruler's Image and Its Multiple Functions in the Medieval Mediterranean*, a cura di Michele Bacci, Manuela Studer e Mirko Vagnoni (Leiden: Brill, 2021), in corso di stampa). L'originalità creativa di Simone Martini nella resa iconografica dell'opera è stata evidenziata anche da Francesco Aceto (Aceto, "Per Simone Martini pittore...", 33-50).

<sup>59</sup> Ludger Körntgen, *Königsherrschaft und Gottes Gnade: zu Kontext und Funktion sakraler Vorstellungen in Historiographie und Bildzeugnissen der ottonisch-frühsalischen Zeit* (Berlin: De Gruyter, 2001).

<sup>60</sup> Per qualche esempio in tal senso si veda: Pawel Figurski, "Das sakramentale Herrscherbild in der politischen Kultur des Frühmittelalters", *Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster* 50 (2016): 129-161; Stefano Manganaro, "Cristo e gli Ottoni. Una indagine sulle 'immagini di autorità e di preghiera', le altre fonti iconografiche, le insegne e le fonti scritte", in *Cristo e il potere*, a cura di Andreani e Paravicini Bagliani, 53-80; Riccardo Pizzinato, "Vision and *Christomimesis* in the Ruler Portrait of the Codex Aureus of St. Emmeram", *Gesta. International Center of Medieval Art* 57, no. 2 (2018): 145-170.

<sup>61</sup> Krüger, "A deo solo et a te regnum teneo", 83-84.

<sup>62</sup> Mirko Vagnoni, *Epifanie del corpo in immagine dei re di Sicilia (1130-1266)* (Palermo: Palermo University Press, 2019).

<sup>63</sup> Vagnoni, *Dei gratia rex Sicilie...*

<sup>64</sup> Per un rapido rimando a questa funzione di San Ludovico si veda: Hoch, "The Franciscan Provenance", 32. A tal proposito vogliamo porre l'attenzione anche su una lettera del 1317 di papa Giovanni XXII a Maria d'Ungheria. Qui la regina è considerata particolarmente fortunata per il fatto di avere suo figlio come avvocato celeste (Giovanni Giacinto Sbaraglia e Konrad Eubel, a cura di, *Bullarium Franciscanum sive Romanorum Pontificum constitutiones, epistolae, diplomata tribus ordinibus Minorum, Clarissarum, Poenitentium* (Roma: Tipografia Vaticana, 1759-1908), 5: 115, documento no. 259). Inoltre, sappiamo che lo stesso Roberto, insieme alla moglie Sancia, fu particolarmente attivo nel promuovere il culto del Santo. Per alcune riassuntive informazioni al riguardo si veda: Gaglione, "Il San Ludovico di Simone Martini", 49-62 e 95-108.

<sup>65</sup> "Ad honorem et reverentiam Dei, et gloriosae Virginis matris ejus, pro remissione nostrorum peccaminum, et Serenissimi Principis Domini Regis praefati, carissimi viri nostri, et parentum suorum et nostrorumque pariter viventium et defunctorum": Luke Wadding, *Annales Minorum seu trium ordinum a S. Francisco institutorum auctore* (1625-1654. Ristampa, Firenze: Barbera, 1931-1935), 6: 632. A tal proposito si veda: Gaglione, "La Basilica ed il monastero doppio", 192; Gaglione, "Francescanesimo femminile", 40.

onnipotente e della gloriosissima Vergine Maria madre di lui<sup>66</sup>.

Effettivamente, i membri del Monastero di Santa Chiara erano tenuti a specifiche preghiere in favore di Roberto e Sancia e, inoltre, la critica storiografica ha evidenziato come nelle suddette *Ordinationes* fosse stata prevista una determinata liturgia memoriale in suffragio dei membri defunti della casa d'Angiò e d'Aragona e che i principi delle stesse potessero stabilire nella chiesa del monastero specifiche celebrazioni a favore delle loro anime<sup>67</sup>. Se gli esempi qui fatti provengono tutti dal Monastero di Santa Chiara, nulla vieta di ipotizzare che qualcosa di simile, soprattutto quando questo ultimo non era ancora stato ultimato, avvenisse anche all'interno del Convento di San Lorenzo Maggiore (e, nello specifico, nell'area del lato sud del transetto, quella in maggiore contatto con la famiglia reale). Per esempio, sappiamo che nel proprio testamento, dettato il 16 gennaio 1343, Roberto stabilì messe di suffragio per la sua anima in ogni arcivescovado e in ogni episcopato delle terre del regno di Sicilia e delle contee di Provenza e Forcalquier, così come in ogni comunità dello stesso Regno e della Provenza<sup>68</sup>. Forse, tale pratica era in uso già prima della sua morte<sup>69</sup>.

Alla luce di queste considerazioni, si potrebbe allora ipotizzare che la pala martiniana svolgesse una funzione liturgica e che la scena presentasse visivamente ai frati di San Lorenzo l'obiettivo delle preghiere a favore dell'anima di Roberto che, presumibilmente, essi svolgevano di fronte all'altare ove la pala era stata posizionata. In altre parole, seguendo questa lettura prettamente religiosa e devozionale e che niente ha a che fare con intenti politici e di legittimazione del potere, l'immagine avrebbe raffigurato San Ludovico nel suo ruolo di intermediario presso l'Altissimo, ovvero Roberto che, nell'aldilà, riceveva, grazie all'invocata intercessione del Fratello, l'agnata corona del Regno dei Cieli<sup>70</sup>. In tal senso, la tavola avrebbe rappresentato una sorta di auspicio (di speranza) che Roberto formulava in qualità, per così dire, di semplice uomo e di privato cittadino<sup>71</sup>. Egli, grazie alla sua fede e alle sue preghiere, si augurava di riuscire a salvare la propria anima e di ottenere, con l'aiuto di San Ludovico, la gloria della vita eterna<sup>72</sup>.

Se la lettura che abbiamo qui proposto è corretta, *Il San Ludovico di Tolosa incorona re Roberto d'Angiò* di Simone Martini potrebbe essere considerato come una messa in scena della Morte del re. Una rappresentazione della Morte, però, che non insiste sugli aspetti più macabri e materiali del trapasso e che non indugia sul

<sup>66</sup> “Pro sue anime salute ad laudem omnipotentis Dei et gloriosissime Virginis Marie matris eius, fundavit et fundari fecit dictum suum monasterium Sancti Corporis Christi de Neapoli”: Mario Gaglione, “Sancia di Maiorca e la dotazione del Monastero di S. Chiara in Napoli nel 1342”, *Rassegna Storica Salernitana* 27, no. 53 (2010): 149-187, qui 160 e, a tal proposito, si veda anche 154.

<sup>67</sup> Wadding, *Annales Minorum*, 641-642. A tal proposito si veda: Gaglione, “Il *San Ludovico* di Simone Martini”, 109, nota 204; Gaglione, “Francescanesimo femminile”, 58-60. Si noti che nell'orazione funebre in onore di Roberto d'Angiò ci si riferisce proprio alla funzione di intercessori che i presenti, attraverso le loro preghiere, avrebbero dovuto svolgere per l'anima del re: “Ergo nos simus ejus [ovvero di Roberto] intercessores in spiritualibus, rogantes quatinus Deum ut det sibi cito gloriam in celestibus” (Jean-Paul Boyer, “Une oraison funèbre pour le roi Robert de Sicile, compte de Provence († 1343)”, in *De Provence et d'ailleurs. Mélanges offerts à Noël Coulet*, a cura di Jean-Paul Boyer e François-Xavier Emmanuelli, monografico tematico di *Provence historique* 49, no. 195-196 (1999): 115-131, qui 131). Considerato che essa fu pronunciata all'interno della chiesa del Monastero di Santa Chiara a Napoli, è ipotizzabile che in tali termini ci si stesse riferendo anche (e soprattutto) ai membri del suddetto monastero. Ancora a metà Cinquecento, sono attestate delle determinate liturgie che le Clarisse di Santa Chiara compivano per l'anniversario della scomparsa di re Roberto: Pietro de Stefano, *Descrizione dei luoghi sacri della città di Napoli* (Napoli: Amato, 1560), 174v. Per ulteriori considerazioni in tale direzione si veda anche: Gaglione, “Francescanesimo femminile”, 59-60 e nota 112.

<sup>68</sup> “Item voluit et ordinavit, quod in omnibus et singulis Archiepiscopatus et notabilibus Episcopatus praedictorum Regni et Comitatum Provinciae et Forcalquerii deputetur unus Sacerdos in quolibet, qui continue celebret pro anima dicti Regis, praedecessorum et Successorum suorum, quibus provideatur de alimentis et aliis necessariis secundum arbitrium principaliter dictae Dominae Reginae ac aliorum Gubernatorum, Dispensatorum et Administratorum praefatorum. Item voluit et ordinavit, quod in omnibus et singulis universitatibus Regni et Provinciae qualibet die in missis et vespers ordinetur fieri commemoratio pro animo sua ac dictorum Praedecessorum et Successorum suorum, et propter ea certa eleemosyna deputetur secundum arbitrium principaliter ipsius Dominae Reginae, et aliorum Gubernatorum jam dictorum”: Johann Christian Lünig, a cura di, *Codex Italiae diplomaticus* (Frankfurt-Leipzig: Impensis Haeredum Lanckisianorum, 1725-1735), 2: 1101-1110, qui 1106 e documento no. 82.

<sup>69</sup> Per un riferimento in tal senso si veda: Jean-Paul Boyer, “Faire mémoire du roi. Le testament de Robert et son application en Provence”, *Memini. Travaux et documents* 19-20 (2016): 259-295, qui 267. Il rapporto della pala martiniana con il contesto culturale e culturale

della Napoli del tempo e con le ideologie che contraddistinsero la politica di Roberto d'Angiò è un aspetto che ci ripromettiamo di indagare in futuro in maniera sistematica.

<sup>70</sup> La proposta di interpretazione che qui proponiamo in forma preliminare fa parte di un più ampio progetto che intende indagare il rapporto tra politica e religione nel regno di Sicilia e rileggere la funzione e il messaggio delle scene di incoronazione e di benedizione divina dei re siciliani. Per alcune considerazioni introduttive al riguardo si veda: Vagnoni, “Royal Divine Coronation”, 1-12.

<sup>71</sup> Nonostante fosse re, Roberto avrà avuto la stessa apprensione degli uomini del suo tempo per il conseguimento della vita eterna ma, grazie ai maggiori mezzi di cui disponeva, egli poteva esprimerla in forme più grandiose e spettacolari (da qui la commissione di una pala così riccamente ornata come quella martiniana). Il fatto, invece, che egli venisse qui raffigurato con le vesti cerimoniali e che l'opera facesse ricorso a un abbondante utilizzo degli stemmi araldici di casa d'Angiò potrebbe essere spiegabile con il fatto che il linguaggio iconografico medievale non poteva del tutto prescindere dall'assunzione di alcuni specifici attributi identificativi e Stephen Perkinson ha evidenziato come questi continuassero a convivere anche con l'adozione dei primi ritratti fisionomici del volto: Stephen Perkinson, “Rethinking the Origins of Portraiture”, *Gesta. International Center of Medieval Art* 46, no. 2 (2007): 135-158; Stephen Perkinson, “Likeness, Loyalty, and the Life of the Court Artist: Portraiture in the Calendar Scenes of the *Très Riches Heures*”, *Quaerendo. A Journal Devoted to Manuscripts and Printed Books* 38 (2008): 142-174; Stephen Perkinson, “Likeness”, *Studies in Iconology. Special Issue: Medieval Art History Today – Critical Terms* 33 (2012): 15-28.

<sup>72</sup> A tal proposito, si noti che anche la scelta di raffigurare Roberto in chiave prettamente ritrattistica potrebbe essere del tutto coerente con questa interpretazione. Infatti, Enrico Castelnuovo, già nel 1973, rilevava come una maggiore attenzione fisionomica e di identificazione personale del soggetto venisse posta, durante il Medioevo, in quelle raffigurazioni che erano destinate a un utilizzo, per così dire, privato e associato proprio con delle pratiche devozionali (Enrico Castelnuovo, “Il significato del ritratto pittorico nella società”, in *Storia d'Italia*, a cura di Ruggiero Romano e Corrado Vivanti (Torino: Einaudi, 1973), 5: 1031-1094, qui 1037-1040). Effettivamente, nelle immagini di Roberto caratterizzate in senso pubblico e ufficiale viene adottato un volto assolutamente stereotipato mentre quello fisionomico ricorre in contesti prettamente religiosi. Per maggiori considerazioni al riguardo si rimanda a: Mirko Vagnoni, *La messa in scena del corpo regio nel regno di Sicilia: Federico III d'Aragona e Roberto d'Angiò* (Potenza: Basilicata University Press, 2021): 85-152..

dolore, la tristezza o la sofferenza che la Morte comporta ma che rappresenta il sovrano, già nell'aldilà, che si appresta a ricevere il premio per la sua esistenza conforme a quelli che sono i precetti del credo cristiano. Dunque, quella dipinta dal maestro senese sarebbe una sorta di rappresentazione della Morte che va oltre la

Morte, ovvero la raffigurazione di una Morte che, per l'uomo di fede del Medioevo, altro non è che la vittoria della Vita sulla Morte stessa: quel momento di passaggio che dà senso all'intera esistenza umana e che, proprio attraverso la Morte, porta a quella che è la vera Vita, quella eterna.

## 7. Fonti e referenze bibliografiche

- Aceto, Francesco. "Le memorie angioine in San Lorenzo Maggiore". In *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli Ordini mendicanti a Napoli*, a cura di Serena Romano e Nicolas Bock, 67-94. Napoli: Electa, 2005.
- Aceto, Francesco. "Per Simone Martini pittore: ancora sull'iconografia del 'San Ludovico' del Museo di Capodimonte a Napoli". In *Da Ludovico d'Angiò a san Ludovico di Tolosa. I testi e le immagini*, a cura di Teresa D'Urso, Alessandra Perriccioli Saggese e Daniele Solvi, 33-50. Spoleto: CISAM, 2017.
- Aceto, Francesco. "Spazio ecclesiale e pale di 'primitivi' in San Lorenzo Maggiore a Napoli: dal 'San Ludovico' di Simone Martini al 'San Girolamo' di Colantonio. I". *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna* 137 (2010): 2-50.
- Areford, David S. "Reception". In *Medieval Art History Today – Critical Terms*, a cura di Nina Rowe. Monografico tematico, *Studies in Iconography* 33 (2012): 73-88.
- Bacci, Michele. *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*. Roma-Bari: Laterza, 2005.
- Barbero, Alessandro. "Il mito angioino nella cultura italiana e provenzale fra duecento e trecento. II. Roberto d'Angiò fra guelfismo e umanesimo". *Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino* 80, no. 2 (1982): 389-450.
- Barbero, Alessandro. "La propaganda di Roberto d'Angiò re di Napoli (1309-1343)". In *Le forme della propaganda politica nel Due e Trecento*, a cura di Paolo Cammarosano, 111-131. Roma: École Française de Rome, 1994.
- Barral i Altet, Xavier. "Napoli fine Duecento: l'identità francescana e l'ambizioso progetto unitario della chiesa di San Lorenzo Maggiore". In *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di Arturo Calzona, Roberto Campari e Massimo Mussini, 351-367. Milano: Electa, 2007.
- Baschet, Jérôme. "Introduction: l'image-objet". In *L'image. Fonctions et usage des images dans l'Occident médiéval*, a cura di Jérôme Baschet e Jean-Claude Schmitt, 7-26. Paris: Le Léopard d'Or, 1996.
- Baschet, Jérôme. *L'iconografia medievale*. Milano: Jaca Book, 2014.
- Bellafiore, Giuseppe. "Edifici d'età islamica e normanna presso la Cattedrale di Palermo". *Bollettino d'Arte. Ministero della Pubblica Istruzione* 52, no. 3 (1967): 178-195.
- Bertaux, Émile. "Magistri Johannes e Pacius de Florentia. Marmorarii fratres. I. Il Mausoleo di Re Roberto a Santa Chiara". *Napoli Nobilissima. Rivista di Topografia e d'Arte napoletana* 4 (1895): 134-138.
- Bock, Nicolas. "La visione del potere. Cristo, il re e la corte angioina". In *Cristo e il potere. Teologia, antropologia e politica*, a cura di Laura Andreani e Agostino Paravicini Bagliani, 211-224. Firenze: SISMEL, 2017.
- Bologna, Ferdinando. *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414). E un riesame dell'arte nell'età fridericiana*. Roma: Bozzi, 1969.
- Boyer, Jean-Paul. "Faire mémoire du roi. Le testament de Robert et son application en Provence". *Memini. Travaux et documents* 19-20 (2016): 259-295.
- Boyer, Jean-Paul. "Une oraison funèbre pour le roi Robert de Sicile, compte de Provence († 1343)". In *De Provence et d'ailleurs. Mélanges offerts à Noël Coulet*, a cura di Jean-Paul Boyer e François-Xavier Emmanuelli. Monografico tematico, *Provence historique* 49, no. 195-196 (1999): 115-131.
- Bruzelius, Caroline. "San Lorenzo Maggiore e lo studio francescano di Napoli: qualche osservazione sul carattere e la cronologia della chiesa medievale". In *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli Ordini mendicanti a Napoli*, a cura di Serena Romano e Nicolas Bock, 27-50. Napoli: Electa, 2005.
- Bruzelius, Caroline. *The Stones of Naples. Church Building in Angevin Italy. 1266-1343*. New Haven-London: Yale University Press, 2004.
- Bruzelius, Caroline. "Queen Sancia of Mallorca and the Convent of Sta. Chiara in Naples". *Memoirs of the American Academy of Rome* 40 (1995): 69-100.
- Caggese, Romolo. *Roberto d'Angiò e i suoi tempi*. Firenze: Bemporad, 1922-1930.
- Castelnuovo, Enrico. "Il significato del ritratto pittorico nella società". In *Storia d'Italia*, a cura di Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, vol. 5, t. 2, 1031-1094. Torino: Einaudi, 1973.
- Celano, Carlo. *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*. Napoli: Raillard, 1692.
- Cooper, Donal. "Access All Areas? Spatial Divides in the Mendicant Churches of Late Medieval Tuscany". In *Ritual and Space in the Middle Ages*, a cura di Frances Andrews, 90-107. Donington: Shaun Tyas, 2011.
- Costanzo, Angelo di. *Dell'istorie della sua patria*. Napoli: Mattio Cancer, 1572.
- Dell'Aja, Gaudenzio. *Cernite Robertum regem virtute refertum*. Napoli: Giannini, 1986.
- De Marchi, Andrea. "Cum dictum opus sit magnum. Il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento". In *Medioevo. Immagine e memoria*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, 57-75. Milano: Electa, 2009.

- De Rinaldis, Aldo. "La tomba primitiva di Roberto d'Angiò". *Belvedere. Kunst und Kultur der Vergangenheit* 5, no. 27 (1924): 92-96.
- De Stefano, Pietro. *Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli*. Napoli: Amato, 1560.
- Di Meglio, Rosalba. "Ordini mendicanti e città: l'esempio di San Lorenzo Maggiore di Napoli". In *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli Ordini mendicanti a Napoli*, a cura di Serena Romano e Nicolas Bock, 15-26. Napoli: Electa, 2005.
- D'Ovidio, Stefano. "Cernite Robertum regem virtute refertum. La 'fortuna' del monumento sepolcrale di Roberto d'Angiò in S. Chiara". In *La Chiesa e il convento di Santa Chiara. Committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, a cura di Francesco Aceto, Stefano D'Ovidio e Elisabetta Scirocco, 275-312. Battipaglia: Laveglia & Carlone, 2014.
- D'Ovidio, Stefano. "Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di re Roberto d'Angiò in Santa Chiara a Napoli". *Hortus Artium Medievalium* 21 (2015): 92-112.
- Duran, Michelle M. "The Politics of Art. Image Sovereignty in the Anjou Bible". In *The Anjou Bible. A Royal Manuscript Revealed. Naples 1340*, a cura di Lieve Watteeuw e Jan Van der Stock, 73-94. Paris-Leuven-Walpole: Peeters, 2010.
- D'Urso, Teresa, Alessandra Perriccioli Saggese e Daniele Solvi, a cura di. *Da Ludovico d'Angiò a san Ludovico di Tolosa. I testi e le immagini*. Spoleto: CISAM, 2017.
- Enderlein, Lorenz. *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266-1343*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1997.
- Enderlein, Lorenz. "Zur Entstehung der Ludwigstafel des Simone Martini in Neapel". *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 30 (1995): 135-150.
- Figurski, Pawel. "Das sakramentale Herrscherbild in der politischen Kultur des Frühmittelalters". *Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster* 50 (2016): 129-161.
- Gaglione, Mario. "Francescanesimo femminile a Napoli: dagli statuti per il monastero di Santa Chiara (1321) all'adozione della prima regola per Santa Croce di Palazzo". *Frate Francesco. Rivista di cultura francescana* 79, no. 1 (2013): 29-95.
- Gaglione, Mario. "Il San Ludovico di Simone Martini, manifesto della santità regale angioina". *Rassegna Storica Salernitana* 29, no. 58 (2012): 9-126.
- Gaglione, Mario. "La Basilica ed il monastero doppio di S. Chiara a Napoli in studi recenti". *Archivio per la storia delle donne* 4 (2007): 127-198.
- Gaglione, Mario. "Note su di un legame accertato: la dinastia angioina ed il convento di S. Lorenzo Maggiore in Napoli". *Rassegna Storica Salernitana* 25, no. 50 (2008): 125-168.
- Gaglione, Mario. "Qualche ipotesi e molti dubbi su due fondazioni angioine a Napoli: S. Chiara e S. Croce di Palazzo". *Campania Sacra. Rivista di Storia Sociale e Religiosa del Mezzogiorno* 33, no. 1-2 (2002): 61-108.
- Gaglione, Mario. "Quattro documenti per la storia di S. Chiara in Napoli". *Archivio Storico per le Province Napoletane* 121 (2003): 399-431.
- Gaglione, Mario. "Sancia di Maiorca e la dotazione del Monastero di S. Chiara in Napoli nel 1342". *Rassegna Storica Salernitana* 27, no. 53 (2010): 149-187.
- Galasso, Giuseppe. *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese (1266-1494)*. Torino: UTET, 1992.
- Gardner, Julian. "Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini". *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39, no. 1 (1976): 12-33.
- Gardner, Julian. "The Cult of a Fourteenth Century Saint: The Iconography of Saint Louis of Toulouse". In *I francescani nel Trecento*, 167-193. Perugia: Università degli Studi di Perugia, 1988.
- Hébert, Michel. "Le règne de Robert d'Anjou". In *Les Princes angevins du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle. Un destin européen*, a cura di Noël-Yves Tonnerre e Élisabeth Verry, 99-116. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2003.
- Hoch, Adrian S. "The Franciscan Provenance of Simone Martini's Angevin St. Louis in Naples". *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58, no. 1 (1995): 22-38.
- Jehel, Georges. *Les Angevins de Naples. Une dynastie européenne 1246-1266-1442*. Paris: Ellipses, 2014.
- Kelly, Samantha. *The New Solomon. Robert of Naples (1309-1343) and Fourteenth-Century Kingship*. Leiden-Boston: Brill, 2003.
- Körntgen, Ludger. *Königsherrschaft und Gottes Gnade: zu Kontext und Funktion sakraler Vorstellungen in Historiographie und Bildzeugnissen der ottonisch-frühsalischen Zeit*. Berlin: De Gruyter, 2001.
- Kozłowski, Sarah K. "Circulation, Convergence, and the Worlds of Trecento Panel Painting: Simone Martini in Naples". *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 78, no. 2 (2015): 205-238.
- Krüger, Jürgen. "San Lorenzo Maggiore, gli Angiò e Bartolomeo da Capua. Appunti per una storia della costruzione". In *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli Ordini mendicanti a Napoli*, a cura di Serena Romano e Nicolas Bock, 51-66. Napoli: Electa, 2005.
- Krüger, Klaus. "A deo solo et a te regnum teneo. Simone Martinis 'Ludwig von Toulouse' in Neapel". In *Medien der Macht. Kunst zur Zeit des Anjous in Italien*, a cura di Tanja Michalsky, 79-120. Berlin: Reimer, 2001.
- Léonard, Émile G. *Gli Angioini di Napoli*. Varese: Dall'Oglio, 1967.
- Leone de Castris, Pierluigi. *Arte di corte nella Napoli angioina*. Firenze: Cantini, 1986.
- Leone de Castris, Pierluigi. "Montano d'Arezzo a San Lorenzo". In *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli Ordini mendicanti a Napoli*, a cura di Serena Romano e Nicolas Bock, 95-125. Napoli: Electa, 2005.

- Leone de Castris, Pierluigi. *Simone Martini*. Arles: Actes Sud, 2007.
- Lucherini, Vinni. "Il refettorio e il capitolo del monastero maschile di S. Chiara: l'impianto topografico e le scelte decorative". In *La Chiesa e il convento di Santa Chiara. Committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, a cura di Francesco Aceto, Stefano D'Ovidio e Elisabetta Scirocco, 385-430. Battipaglia: Laveglia & Carlone, 2014.
- Lucherini, Vinni. "La rinuncia di Ludovico d'Angiò al trono e il problema della successione nei regni di Napoli e d'Ungheria: sfide giuridiche e artistiche". In *Da Ludovico d'Angiò a san Ludovico di Tolosa. I testi e le immagini*, a cura di Teresa D'Urso, Alessandra Perriccioli Saggese e Daniele Solvi, 137-152. Spoleto: CISAM, 2017.
- Lucherini, Vinni. "Le tombe angioine nel presbiterio di Santa Chiara a Napoli e la politica funeraria di Roberto d'Angiò". In *Medioevo. I committenti*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, 477-504. Milano: Electa, 2011.
- Lünig, Johann Christian, a cura di. *Codex Italiae diplomaticus*. Frankfurt-Leipzig: Impensis Haeredum Lanckisianorum, 1725-1735.
- Manganaro, Stefano. "Cristo e gli Ottoni. Una indagine sulle 'immagini di autorità e di preghiera', le altre fonti iconografiche, le insegne e le fonti scritte". In *Cristo e il potere. Teologia, antropologia e politica*, a cura di Laura Andreani e Agostino Paravicini Bagliani, 53-80. Firenze: SISMEL, 2017.
- Maresca, Antonino. "La tomba di Roberto d'Angiò". *Archivio storico dell'arte* 1 (1888): 303-310.
- Martindale, Andrew. *Simone Martini. Complete Edition*. Oxford: Phaidon, 1988.
- Michalsky, Tanja. *Memoria und Repräsentation: die Grabmäler des Königshausen Anjou in Italien*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- Mocciola, Luciana. "La cappella della Regina nella chiesa di San Lorenzo Maggiore di Napoli: committenza dei monumenti, fondazione della cappella e topografia del transetto in età tardomedievale". *Archivio storico per le province napoletane* 129 (2011): 1-60.
- Monnas, Lisa. "Dress and Textiles in the St Louis Altarpiece: New Light on Simone Martini's Working Practice". *Apollo. The International Art Magazine* 137, no. 373 (1993): 166-174.
- Morisani, Ottavio. "Aspetti della 'regalità' in tre monumenti angioini". *Cronache di Archeologia e di Storia dell'Arte* 9 (1970): 88-122.
- Norman, Diana. "Politics and Piety: Location Simone Martini's *St. Louis of Toulouse* Altarpiece". *Art History* 33, no. 4 (2010): 596-619.
- Norman, Diana. *Siena and the Angevins, 1300-1350. Art, Diplomacy, and Dynastic Ambition*. Turnhout: Brepols, 2018.
- Norman, Diana. "The Sicilian Connection. Imperial Themes in Simone Martini's *St. Louis of Toulouse* Altarpiece". *Gesta. International Center of Medieval Art* 53, no. 1 (2014): 25-45.
- Paciocco, Roberto. "Angioini e 'spirituali'. I differenti piani cronologici e tematici di un problema". In *L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècle*, 253-287. Roma: École Française de Rome, 1998.
- Pásztor, Edith. *Per la storia di San Ludovico d'Angiò (1274-1297)*. Roma: ISIME, 1955.
- Paul, Jacques. "Louis d'Anjou, un évangelisme dynastique?". *Cahiers de Fanjeaux* 34 (1999): 141-170.
- Perkinson, Stephen. "Likeness". *Studies in Iconology. Special Issue: Medieval Art History Today – Critical Terms* 33 (2012): 15-28.
- Perkinson, Stephen. "Likeness, Loyalty, and the Life of the Court Artist: Portraiture in the Calendar Scenes of the *Très Riches Heures*". *Quaerendo. A Journal Devoted to Manuscripts and Printed Books* 38 (2008): 142-174.
- Perkinson, Stephen. "Rethinking the Origins of Portraiture". *Gesta. International Center of Medieval Art* 46, no. 2 (2007): 135-158.
- Perriccioli Saggese, Alessandra. "Il ritratto a Napoli nel Trecento: l'immagine di Roberto d'Angiò tra pittura e miniatura". In *La fantasia e la storia. Studi di Storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo*, a cura di Giulio Brevetti, 37-46. Palermo: Palermo University Press, 2019.
- Piva, Paolo. "Lo 'spazio liturgico': architettura, arredo, iconografia (nei secoli IV-XII)". In *L'Arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di Paolo Piva, 141-180. Milano: Jaca Book, 2006.
- Pizzinato, Riccardo. "Vision and *Christomimesis* in the Ruler Portrait of the Codex Aureus of St. Emmeram". *Gesta. International Center of Medieval Art* 57, no. 2 (2018): 145-170.
- Pryds, Darleen N. *The King Embodies the Word: Robert d'Anjou and the Politics of Preaching*. Leiden-Boston-Köln: Brill, 2000.
- Rathmann-Lutz, Anja. *"Images" Ludwigs des Heiligen im Kontext dynastischer Konflikte des 14. Und 15. Jahrhunderts*. Berlin: De Gruyter, 2010.
- Romano, Elena. *Saggio di iconografia dei Reali Angioini di Napoli*. Napoli: Bergamo, 1920.
- Roncetti, Mario. "Appendix Ludoviciana. Nuove acquisizioni sull'iconografia di san Ludovico di Tolosa". *Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria* 99, no. 1 (2002): 5-40.
- Roncetti, Mario. "Iconografia ludoviciana. Altre testimonianze ed immagini di San Ludovico di Tolosa". *Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria* 103, no. 2 (2006): 5-36.
- Rullo, Alessandra. "L'incontro di Boccaccio e Fiammetta in San Lorenzo Maggiore a Napoli: un'ipotesi di ricostruzione del coro dei frati nel XIV secolo". In *Boccaccio angioino. Materiali per la storia di Napoli nel Trecento*, a cura di Giancarlo Alfano, Teresa D'Urso e Alessandra Perriccioli Saggese, 303-316. Bruxelles: Peter Lang, 2012.

- Sand, Alexa. "Visuality". In *Medieval Art History Today – Critical Terms*, a cura di Nina Rowe. Monografico tematico, *Studies in Iconography* 33 (2012): 89-95.
- Sbaraglia, Giovanni Giacinto e Konrad Eubel, a cura di. *Bullarium Franciscanum sive Romanorum Pontificum constitutiones, epistolae, diplomata tribus ordinibus Minorum, Clarissarum, Poenitentium*. Roma: Tipografia Vaticana, 1759-1908.
- Scirocco, Elisabetta. "La chiesa napoletana del Corpo di Cristo: reliquie e processioni". In *Reliquie in processione nell'Europa medievale*, a cura di Vinni Lucherini, 131-158. Roma: Viella, 2018.
- Thiébaud, Dominique, a cura di. *Giotto e compagni*. Paris-Milano: Louvre éditions-Officina Libraria, 2013.
- Tocco, Francesco Paolo. *Il regno di Sicilia tra Angioini e Aragonesi*. Milano: Monduzzi, 2008.
- Tomei, Alessandro e Stefania Paone. "Paintings and Miniatures in Naples. Cavallini, Giotto and the Portraits of King Robert". In *The Anjou Bible. A Royal Manuscript Revealed. Naples 1340*, a cura di Lieve Watteeuw e Jan Van der Stock, 53-72. Paris-Leuven-Walpole (Massachusetts): Peeters, 2010.
- Vagnoni, Mirko. *Dei gratia rex Siciliae. Scene d'incoronazione divina nell'iconografia regia normanna*. Napoli: Federico II University Press, 2017.
- Vagnoni, Mirko. *Epifanie del corpo in immagine dei re di Sicilia (1130-1266)*. Palermo: Palermo University Press, 2019.
- Vagnoni, Mirko. *La messa in scena del corpo regio nel regno di Sicilia: Federico III d'Aragona e Roberto d'Angiò*. Potenza: Basilicata University Press, 2021.
- Vagnoni, Mirko. "Royal Divine Coronation Iconography. Preliminary Considerations". In *Royal Divine Coronation Iconography in the Medieval Euro-Mediterranean Area*, a cura di Mirko Vagnoni, 1-12. Basel: MDPI, 2020.
- Vagnoni, Mirko. "Una nota sulla regalità sacra di Roberto d'Angiò alla luce della ricerca iconografica". *Archivio Storico Italiano* 167, no. 2 (2009): 253-268.
- Wadding, Luke. *Annales Minorum seu trium ordinum a S. Francisco institutorum auctore*. 1625-1654. Ristampa, Firenze: Barbera, 1931-1935.
- Weiger, Katharina. "The portraits of Robert of Anjou: self-presentation as political instrument?". *Journal of Art Historiography* 9, no. 17 (2017): 1-16.
- Weigert, Laura. "Performance". In *Medieval Art History Today – Critical Terms*, a cura di Nina Rowe, ç. Monografico tematico, *Studies in Iconography* 33 (2012): 61-72.



