

La tomba a due facce di Roberto d'Angiò e altri sepolcri opistoglittici

In ricordo di Norma

Abstract

This article examines the role of the double-sided tomb in fourteenth-century sculpture, with particular reference to the mausoleum of the Angevin king Robert of Anjou (1309–1343) in the basilica of Santa Chiara in Naples. The mausoleum contains a nun's choir behind the sovereign's tomb, which is in turn beyond a dividing wall, where a second side of the sepulcher most likely existed. The article argues that the choice of a double-sided tomb for the king was the result of not only the need for a visual reference for the nuns, but also of the development of an important artistic tradition of double sepulchers. The two components – divided by the wall but conceptually united – both contain elements that match the original uses of the two different sacred spaces. The only sculptural element that remains in the choir is a *gisant*, sculpted by the Bertini brothers like the tomb on the other side, that we can now study thanks to a photographic campaign by the Bibliotheca Hertziana. The paper presents other examples of double-sided tombs – from France to Tuscany and Catalonia – that confirm the importance of not only the Neopolitan tomb's ability to bridge religious spaces of different functions, and to unite them both metaphorically and literally, but also of its place in the history of fourteenth-century sculpture more broadly.



1 Napoli, basilica di Santa Chiara (foto Bibliotheca Hertziana/Luciano e Marco Pedicini)

1.

In fondo alla navata della chiesa napoletana di Santa Chiara si innalza, come un mausoleo per un antico imperatore, uno dei monumenti funerari più celebri del tardo Medioevo: la tomba di Roberto d'Angiò detto il Saggio (figg. 1, 4)¹. Un complesso marmoreo eccezionale, vero e proprio *bedificium sepulture, hapax* tra le tombe del Trecento italiano, che si presenta oggi ripristinato dopo una sostanziale perdita del suo insieme da quel fatale 4 agosto 1943 quando, dopo ore di bombardamenti, alcune parti del telaio strutturale della chiesa crollarono e scatenarono una serie di incendi (fig. 5)². Quel giorno gran parte della veste decorativa tardo-barocca di Santa Chiara fu abbattuta per sempre, insieme ai tetti e a quasi tutta l'architettura, fino a seppellire con le macerie l'intero sepolcro del sovrano angioino, tumulato in quel luogo esattamente seicento anni prima. Molte delle sculture trecentesche del mausoleo andarono distrutte, perfino le diverse effigi di re Roberto furono sfigurate, mentre il fuoco causò la perdita delle dorature dei marmi e di parte degli affreschi che integravano la tomba³. L'energia formale del mastodontico sepolcro, che possiamo recuperare grazie alle foto storiche in bianco e nero e alle stampe antiche (figg. 2, 3, 6), era animata da un corredo decorativo cortese e da un insieme di materiali e tecniche che non trovano pari nella produzione funebre del secolo. Secondo le carte d'archivio, la committente del mausoleo fu la nipote del Saggio, Giovanna I d'Angiò, non però senza il «*consilium et assensus*» della moglie del sovrano, Sancia d'Aragona⁴. I primi conti nei registri angioini datano al febbraio del 1343, appena un mese dopo la morte del regnante, e in essi compaiono i nomi dei fratelli Pacio e Giovanni Bertini, scultori fiorentini che si misero a disposizione per compiere l'imponente impresa; due artisti cresciuti sui testi più importanti dell'arte centroitaliana, ma soprattutto all'ombra dello scalpello di Tino di Camaino⁵. Oltre alla scelta dei fratelli registi fu decisivo il luogo per edificare la tomba, il più rilevante dell'intera chiesa francescana, il punto in cui si concentrava una parte importante del fulcro religioso: lo spazio dietro all'altar maggiore, in corrispondenza del muro gigantesco che chiudeva per dritto la navata centrale (figg. 1, 4). Si trattava della parete-diaframma pensata fin dall'inizio per dividere il corpo centrale dell'edificio dal retrostante e imponente coro delle clarisse, uno spazio pari a «una chiesa nella chiesa», in origine destinato alle monache della clausura e quindi progettato come un'appendice della costruzione (figg. 7, 9): un *chorum*

* Un primo e speciale ringraziamento va a Francesco Caglioti, con il quale ho discusso a Pisa di questi e altri argomenti. Sono altrettanto riconoscente nei confronti di Elisabetta Scirocco, Anne Markham Schulz, Roberto Bartalini, Guido Tigler, Raffaele «Lele» Marrone.

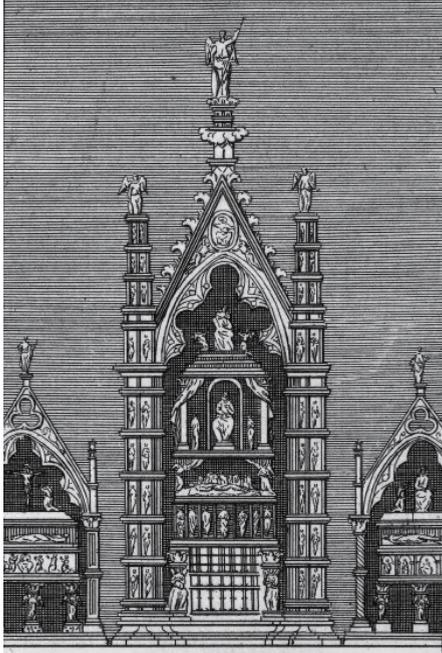
1 Per la tomba di Roberto d'Angiò vedi Chelazzi Dini 1996; Enderlein 1997, pp. 167–188; Michalsky 2000, pp. 325–341, cat. 33 (con bibliografia); Moskowitz 2001, pp. 190–193; Gaglione 2002, in particolare pp. 61–67; Aceto 2005a; Jäggi 2006, p. 214; Bock 2010, in particolare p. 102; Lucherini 2011; D'Ovidio 2014, pp. 275–312; D'Ovidio 2015; P. Vitolo, in *Architettura e arti figurative* 2017, vol. 1, pp. 199–200; Michalsky 2017, in particolare pp. 243–246.

2 *Hedificium sepulture* è l'espressione che compare nei documenti d'archivio per la tomba di re Roberto (Minieri Riccio 1879, p. 19; D'Ovidio 2004, in particolare p. 56, nota 5).

3 Gli unici monumenti a Napoli che furono rinforzati per contenere i disastri materiali – come intervento preventivo in vista dei bombardamenti, con sacchi di iuta e canapa contenenti sabbia vulcanica sorretti con assi di legno – sono l'arco di Alfonso d'Aragona in Castel Nuovo, la tomba di re Ladislao in San Giovanni a Carbonara e il sepolcro di Roberto d'Angiò. Per le distruzioni del mausoleo di re Roberto e il ripristino vedi il robusto volume di padre Dell'Aja 1980, in particolare pp. 201–208, 229–232, ma anche Middione 2010a; Middione 2010b, e il resoconto di Zampino 1963, in particolare pp. 93–98.

4 Il documento di allogazione è stato trascritto integralmente in Camera 1889, pp. 21–22, e più di recente in Chelazzi Dini 1996, pp. 127–128.

5 Nel 1336 maestro «Pacius de Florentia» è ricordato a Napoli come scultore accanto a Tino di Camaino nella Certosa di San Martino, così come «Ioannes de Florentia» è menzionato, alla fine degli anni Trenta, per lavori a San Pietro a Castello: Enderlein 1997, p. 173 (con bibliografia). Per l'attività e le date del soggiorno napoletano di Pacio e Giovanni vedi Aceto 2000 e D'Ovidio 2004.



monialum retro-absidale, quello di Santa Chiara a Napoli, che ha pochissimi paralleli in Italia, sia per le dimensioni sia per la disposizione⁶. Il flusso tra le parti del fabbricato era garantito proprio dal muro divisorio dov'è addossato il mausoleo del monarca, che presenta i cosiddetti comunichini, aperture con grate che mettevano in contatto il coro delle clarisse e la zona presbiteriale della chiesa; fenditure a modo di finestra per permettere alle suore di partecipare indirettamente alla celebrazione eucaristica⁷. Purtroppo però, gran parte di ciò che oggi si vede in quella zona dell'edificio è stato restaurato e ripristinato ed è il frutto dei lavori di restauro post-bellici (figg. 4, 9)⁸. Nell'Ottocento, in ogni caso, Francesco Ceva Grimaldi riportava la presenza delle grate e scriveva che in realtà l'apertura centrale, posta sotto il mausoleo di re Roberto, non era una semplice finestrella come appare oggi, ma una vera porta di passaggio⁹, un ingresso che si apriva soltanto nelle grandi solennità¹⁰. Non

2 *Tombeau du Roy Robert*, incisione, da François Maximilien Misson, *Nouveau voyage d'Italie: avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le même voyage*, 3 voll., La Haye 1691, vol. 1, p. 279

3 Pacio e Giovanni Bertini e collaboratori, tomba di Roberto d'Angiò. Napoli, basilica di Santa Chiara (foto Archivi Alinari, Firenze/Alinari)

4 Pacio e Giovanni Bertini e collaboratori, tomba di Roberto d'Angiò. Napoli, basilica di Santa Chiara (foto Bibliotheca Hertziana/Luciano e Marco Pedicini).

6 Esiste una tradizione di studi che divide in due fasi progettuali il corpo dell'edificio e il coro delle monache. La simultaneità dei lavori è stata però, giustamente, sostenuta da Caroline Bruzelius (1995; Bruzelius 2005, pp. 150–175) e da Carola Jäggi (2006, pp. 154–159; con bibliografia). Una discussione articolata delle possibili modifiche progettuali dell'edificio in Michalsky 2000, pp. 125–152. Per un inquadramento dei cori dietro l'altare vedi Zappasodi 2018, pp. 21–24. Secondo Bruzelius, la chiesa di Santa Chiara fu fondata e costruita seguendo uno schema legato alle idee di Gioacchino da Fiore, vale a dire a un preciso diagramma gioachimita dove le membra architettoniche dell'edificio, così come la decorazione pittorica, rispondono a idee legate al gruppo dei cosiddetti francescani spirituali. Queste associazioni sono già state contestate, punto per punto, svuotando quell'interpretazione carica di speculazioni iconografiche e iconologiche, da Mario Gaglione (2004; Gaglione 2007). È importante ricordare, come hanno ribadito Carola Jäggi (2006, pp. 221–222) ed Emanuele Zappasodi (2018, p. 164), che ci sono esempi più antichi, rispetto a Santa Chiara, di edifici con il coro delle monache dietro l'altar maggiore, come quello di Santa Maria di Monteluce a Perugia.

7 Jäggi 2002, pp. 237–241. Per i comunichini e le grate di ferro vedi Zappasodi 2018, pp. 15–16. Per la partecipazione tra spazio e liturgia delle monache si segnala il testo di Gisela Muschiol (2008) e le recenti considerazioni per la chiesa di Santa Chiara a Napoli di Elisabetta Scirocco (2018, in particolare nota 6).

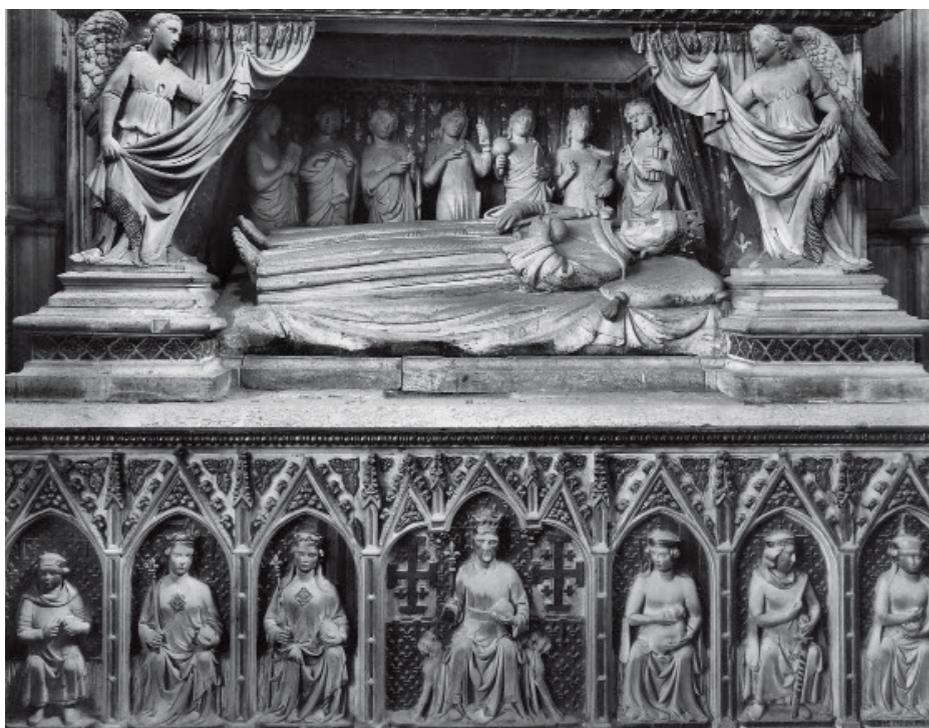
8 Zampino 1963, pp. 93–98.

9 Qualcosa di analogo, una porta proprio sotto il sepolcro, si vede nella più tarda tomba di Ladislao di Durazzo in San Giovanni a Carbonara, che è stata vista come una «replica ingrandita» del sepolcro di Roberto d'Angiò (Aceto 2005a, p. 598). La tomba del Saggio, a grandi linee, è stata adattata alle grate della chiesa esterna come una di quelle pale d'altare che lasciavano libero lo spazio del comunicchino (Zappasodi 2018, pp. 95–98).

5 Tomba di Roberto d'Angiò pochi giorni dopo il 4 agosto 1943. Napoli, basilica di Santa Chiara (foto BSR Photographic Archive, John Bryan Ward-Perkins Collection)



6 Pacio e Giovanni Bertini, tomba di Roberto d'Angiò. Napoli, basilica di Santa Chiara (foto Archivi Alinari, Firenze/Alinari).



sappiamo per certo, in mancanza di altre fonti primarie o secondarie, a quando risalgano queste aperture ma, come emerge dalle evidenze architettoniche e dalla funzione intrinseca del muro-diaframma, è sicuro che i comunichini fossero pensati fin dall'inizio della costruzione della chiesa, quindi alcuni decenni prima che iniziasse la realizzazione del mausoleo del sovrano¹⁰. In attesa di ulteriori conferme, è difficile esprimersi su quello che scrive Ceva Grimaldi, ovvero dell'autenticità o meno della notizia sulla porta di passaggio al centro della parete.

Il punto in cui si srotola in verticale la struttura del sepolcro di Roberto è dunque nevralgico, proprio in corrispondenza del baricentro della chiesa. Verso la navata l'insieme plastico scolpito dai Bertini si compone, con i suoi ben definiti

10 Ceva Grimaldi 1857, p. 196. Per i restauri di primo Novecento intorno alla tomba di Roberto d'Angiò, tra questa e l'altar maggiore, vedi Carcano 1916.

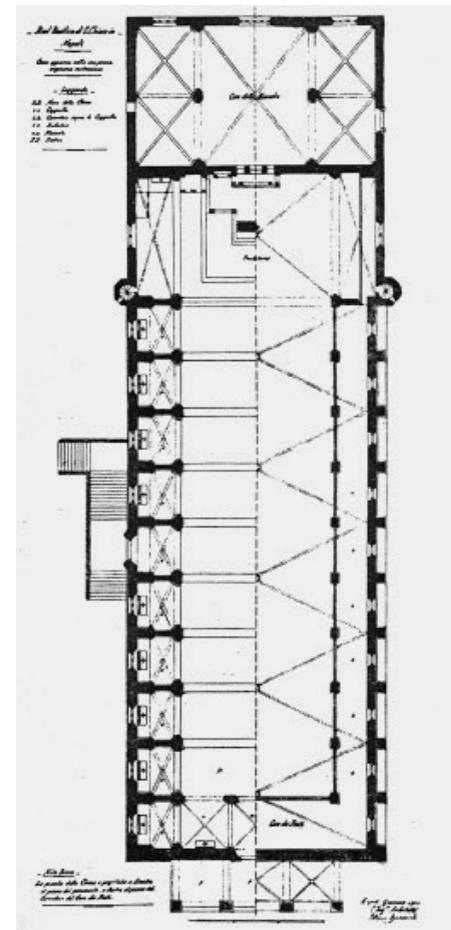
11 Zampino 1963, p. 94; Gaglione 2002, p. 94.

livelli costitutivi, come una struttura grandiosa, connotata da un'articolata iconografia: nell'attico, andato completamente distrutto durante la guerra, era un meraviglioso registro con la *commendatio animae* del re (fig. 3); più in basso si vede ancora la raffigurazione rigida di Roberto in posa salomonica, un simulacro sì debilitato e impoverito, ma che tuttavia conserva ancora qualcosa di vitale (figg. 2, 3)¹²; al di sotto il rinnovamento in veste francescana, la figura giacente del corpo esanime che ancora traspira il freddo del lutto e il ribrezzo della disintegrazione materiale (figg. 3, 6, 8); infine, verso la base, una cassa marmorea riccamente addobbata con il regnante ora vivo attorniato dalla sua dinastia (fig. 4, 6). Sono queste le unità del racconto dominante del sepolcro: quattro capitoli intercalati in una sequenza periodica, dalla vita alla morte e ritorno, in origine sostenuti da un'ossatura di quattro pilastri robusti che salivano in gara verso l'alto, a formulare una sorta di organismo in pietra adesso pressoché scomparso (figg. 3, 4). Una tomba che è un'architettura, imponente e autorevole come lo era il defunto, la cui eccezionale qualità esecutiva risulta ancora ben leggibile nelle pur frantumate sculture. Lo stato di conservazione miserevole non ha però posto limiti agli studi che negli ultimi anni hanno prodotto una bibliografia importante in quella necessaria rinascita delle ricerche specialistiche sulla scultura monumentale a Napoli e dintorni¹³.

Nel solco degli studi di Giulietta Chelazzi Dini, Lorenz Enderlein e Tanja Michalsky, che hanno messo a fuoco la straordinarietà del sepolcro di re Roberto e il valore aggiunto della sua collocazione, è necessario questa volta prendere in considerazione la possibilità che la tomba fosse stata progettata in origine con uno sviluppo a doppia faccia, ovvero con una precisa specificità finora sfuggita alla storiografia, una configurazione plastica multiforme che risponde alla più grande stagione dell'arte sepolcrale italiana del XIV secolo¹⁴, e che ha esempi precedenti verificabili nonché una fortuna in tutta Europa. Alludo allo sviluppo al di là del muro-diaframma della chiesa di Santa Chiara, all'espansione della tomba verso il coro delle clarisse, che si può contestualizzare con i dati formali delle sculture dei Bertini alla luce delle letture articolate già avanzate da Caroline Bruzelius e Carola Jäggi. Si cercherà quindi di indagare una caratteristica ed esplicita morfologia opistoglittica necessariamente dipendente dal prospetto monumentale del presbiterio e che, in coppia, come i volti di Giano bifronte, dialogava con due spazi della chiesa napoletana¹⁵.

2.

Nel coro delle clarisse si vede ancora oggi un *gisant* al centro del muro divisorio e al di sopra del comunicino principale (fig. 9), con l'effigie del Saggio privo di vita e abbigliato con il saio francescano (figg. 10, 15). La figura, che si potrebbe definire come sorella gemella del simulacro sulla navata (figg. 8, 16), è ritenuta da alcuni studiosi un'opera più tarda, non trecentesca e non coeva ai marmi del mausoleo dei fratelli Bertini; altri, invece, hanno ribadito la comune matrice stilistica con l'opera degli artisti fiorentini, la sostanziale appartenenza al medesimo mondo figurativo del sepolcro colossale. L'esistenza della scultura è stata però interpretata come il tassello principale di una tomba provvisoria, vale a dire l'ipotetico *gisant* che coronava il primitivo sarcofago che avrebbe accolto il corpo di re Roberto mentre si lavorava ancora al prospetto monumentale¹⁶.



7 Napoli, basilica di Santa Chiara, pianta, da Spila 1901, p. 392

12 Questo elemento della figura del re assiso, insieme ad altre componenti, dipendono dalle tombe dei predecessori del sovrano andate distrutte ma già nel Duomo di Napoli (Lucherini 2007).

13 Vedi nota 1.

14 Questa tipologia di sepolcro bifronte è stata rubricata in Tigler 2004, in particolare p. 48.

15 Il neologismo <opistoglittico> è comparso per la prima volta in Caglioti 1996. Più spesso in letteratura queste tombe vengono definite, in parte erroneamente, come opistografe.



8 Pacio e Giovanni Bertini, tomba di Roberto d'Angiò, dettaglio del *gisant* del prospetto nel presbiterio. Napoli, basilica di Santa Chiara (foto Bibliotheca Hertziana / Luciano e Marco Pedicini).

16 Spila 1901, p. 45, nota 3 («si può quindi ritenere che fosse quello il loculo che accolse le spoglie del compianto monarca»); De Rinaldis 1924, p. 24 («scultura da attribuire a Pacio e Giovanni Bertini» per una «tomba provvisoria»); Morisani 1970, in particolare pp. 95–108 (ritiene la statua parte del mausoleo); Dell'Aja 1980, pp. 196–198 («forse la salma del re fu deposta in un primo tempo nella zona presbiteriale, a sinistra»; «è lecito supporre che la statua giacente [oggi nel coro delle monache] sia stata sul coperchio della cassa marmorea» [della tomba provvisoria]); Gaglione 1996, p. 15 (opera dei fratelli Bertini «eseguita a copertura dell'avello provvisorio di re Roberto»); Enderlein 1997, p. 178 («Die bildhauerische Handschrift im Gesicht der Figur und die Gestalt der Krone lassen allerdings den Verdacht aufkommen, daß wir es mit einer späteren Fälschung zu tun haben»); Chelazzi Dini 1996, p. 30 (il *gisant* è attribuito a Pacio per un «deposito provvisorio delle spoglie del re»); Michalsky 2000, p. 329 («Inwiefern die stilistisch nicht eindeutig als gotisch anzusprechende Figur ehendfalls eine Fassung des Barock ist, muß hier offen bleiben, da eine eingehende Untersuchung bei der derzeitigen Anbringung nicht möglich ist und keine aussagekräftigen Fotografien existieren»); Jäggi (2002, pp. 239–240); Jäggi 2006, pp. 214 («Solange jedoch nicht plausibel zu machen ist, wer aus welchem Grund zu einem späteren Zeitpunkt Anlass zu der geschilderten Verdopplung des toten Robert hatte, ist von einer engen konzeptuellen Zusammengehörigkeit der beiden Seiten auszugehen. Mussten die Schwestern schon auf die leiblichen Überreste ihres Wohltäters verzichten, so hatten sie auf diese Weise immerhin sein Konterfei vor Augen – nota bene war ein Großteil ihrer Gebete der Fürbitte für diesen Wohltäter und seine Angehörigen gewidmet»), e pp. 219–221; D'Ovidio 2015, p. 106, nota 89 («da ritenersi eseguita nella stessa occasione, se non in seguito»; «Il modo in cui è drappeggiata la coltre su cui è disteso il corpo del defunto non trova riscontri nella scultura napoletana del XIV secolo e si direbbe piuttosto eseguito in epoca successiva»); P. Vitolo, in *Architettura e arti figurative* 2017, vol. 1, p. 199 (attribuito a Pacio come «deposito provvisorio»); Michalsky 2017, p. 246. In questi studi, in ogni caso, il giudizio era basato sulle foto storiche perché prima d'ora non era stato possibile studiare il *gisant* dall'interno del loculo (vedi nota 17).



9 Muro-diaframma visto dal coro delle monache. Napoli, basilica di Santa Chiara (foto Bibliotheca Hertziana/Luciano e Marco Pedicini)

Secondo quest'ultimo ragionamento, l'opera sarebbe arrivata nella collocazione odierna solo secondariamente, in un momento non precisato.

L'effigie è in realtà di qualità altissima, come ora possiamo confermare grazie agli scatti dei fotografi Pedicini realizzati per la Bibliotheca Hertziana (figg. 10, 13)¹⁷, tutta scalpellata con la stessa attenzione e diligenza dell'insieme marmoreo del presbiterio. Il vertice è sicuramente il volto del regnante, che mette ben in evidenza il naso appuntito, le borse sotto gli occhi, la sottile smorfia delle labbra nella durezza dell'ultimo sospiro: sono raccontati in pietra i tratti inconfondibili di Roberto d'Angiò che i medievisti ben conoscono e che spiccano nei suoi ritratti conservati tra dipinti, affreschi e pagine miniate¹⁸. È certo possibile che questo ritratto in marmo sia stato eseguito partendo da una maschera funeraria (fig. 13), da quei calchi che si facevano in vita o nelle ore dopo il decesso, o da

17 La campagna fotografica è stata realizzata nel 2017 da Luciano e Marco Pedicini su incarico della Fototeca della Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell'arte, sotto la direzione scientifica di Stefano D'Ovidio, Tanja Michalsky ed Elisabetta Scirocco, ed è oggetto di una pubblicazione dedicata, in via di preparazione.

18 Un elenco dei ritratti di re Roberto in Tomei 2016 e Perriccioli Saggese 2019.



10 Pacio e Giovanni Bertini, *gisant* per il coro delle monache. Napoli, basilica di Santa Chiara (foto Bibliotheca Hertziana/Luciano e Marco Pedicini)

dettagliati disegni del volto del re, giacché è evidente che non si tratta di una mera e artificiosa composizione di surrealtà che segue un modello ideale¹⁹. Questa simulazione attenta non si può che attribuire alla bottega degli scultori fiorentini che, inoltre, hanno licenziato con premura un informale saio francescano fino alle caviglie, corrugando il marmo con pieghe tubolari rettilinee che lasciano i piedi scalzi ben in vista, in quel susseguirsi di durezza e mollezze caratteristico del mondo figurativo dei fratelli toscani (fig. 10). La vitalità ermetica di questo marmo condensa, in un magistrale operare per gradazione e toni, l'essenza e la natura umana della vita del Saggio che sta sfuggendo, qui tradotta in tensione e realismo epidermico con passaggi notevolissimi come la rigidità articolare dei piedi (fig. 10). Il semplice paragone tra i due simulacri e le rispettive teste stabilisce la loro appartenenza ad un comune ceppo produttivo (figg. 11, 13), come ha intuito parte della critica²⁰. Sono però i rapporti interni specifici tra le due opere gemelle che devono essere rimarcati, ovvero le contenute discrepanze del patrimonio genetico omozigoto, e non tanto la paternità e datazione, che sembrano evidenti: mentre la corona dell'effigie del versante sul coro delle clarisse esibisce una superficie completamente liscia (fig. 13), nell'altro esemplare del presbiterio, al di là del muro, la corona presenta una minuziosa descrizione di pietre preziose incastonate, di eleganti gemme scolpite con raffinatezza (fig. 11). Quest'ultimo valore, distintivo all'interno dell'omogeneità del soggetto, era in origine potenziato da una ricca e splendente doratura a missione sul marmo, che si vede ancora nelle foto storiche prima del conflitto mondiale (fig. 14): un aspetto lussureggiante che è completamente assente nell'effigie della clausura²¹. Quella che è però la caratteristica più importante delle due

19 Per la ricognizione dei resti mortali del Saggio vedi Dell'Aja 1986, pp. 21-42. Per l'uso di cera modellata per fare ritratti e maschere funerarie, proprio in questi anni, vedi Bacci 2000, in particolare pp. 178-197 (con bibliografia).

20 Cfr. nota 16.

21 Per esempio, le foto Brogi (BGA-F-012424-0000) e Alinari (ACA-F-033829-0000). Sembra che le due effigi abbiano pressappoco le stesse dimensioni: le misure approssimative dei diversi segmenti della tomba si possono confrontare in Enderlein 1997, p. 203. L'alternanza della tipologia delle corone è confermata anche nella statua di Roberto d'Angiò in posa salomonica, rivolta verso il presbiterio, purtroppo anch'essa in parte distrutta ma verificabile nelle foto storiche, che aveva in origine sia le pietre incastonate scolpite sia la doratura a missione.



immagini, e che sentenzia la loro interdipendenza, è la posizione testa-piedi delle figure sdraiate, programmaticamente associate per costruire un unico corpo. Le opere, infatti, sono scolpite con orientamenti diversi, sinistra-destra / destra-sinistra, in modo tale da ricondurre, come in un insieme opistografo, alla stessa forma plastica dai due lati del muro (figg. 15, 16)²². I due pezzi abbinati, in altre parole, si leggono da entrambi i versanti in una formula trigonometrica di bisezione pari a: $zwwO | Owzw$. Un elemento, quest'ultimo, che è proprio della più alta fantasia tardomedievale, e che rappresenta una costante nella tradizione delle tombe opistoglittiche con doppia effigie²³: si pensi, ad esempio, alla tomba trecentesca della regina Elisenda a Barcellona nel monastero francescano di Pedralbes – sulla quale si tornerà più avanti (figg. 17, 18) – o al sepolcro proto-rinascimentale di Raffaello Fulgosio a Padova (figg. 19, 20)²⁴. Non ci sono dubbi

11 Dettaglio della fig. 8
 12 Cranio di Roberto d'Angiò. Napoli, Università degli Studi di Napoli "Federico II", facoltà di Medicina e Chirurgia (foto autore)

22 Il doppio sviluppo del sepolcro potrebbe trovare conferma anche nell'idea iniziale di re Roberto di far spartire il suo corpo dopo la morte, cioè in quella sorta di divisione ideale del «corpo politico del re» che risale al 1336, per distribuire le ossa tra quattro monasteri, probabilmente francescani, ancora non ben identificati. Il regnante dovette fare speciale richiesta a papa Benedetto XII perché una bolla di Bonifacio VIII, del 1299, aveva messo fine a questa pratica (*Benoit XII* 1902, p. 335, n. 3748; Enderlein 1997, p. 169). Prima di morire, però, re Roberto cambiò radicalmente questo suo proposito di suddivisione materiale e decise di essere sepolto in Santa Chiara a Napoli. La tomba opistoglittica potrebbe rispondere, in un certo senso, alla scelta finale del corpo incorrotto ma con una doppia effigie, che ricorda in parte la prima idea della divisione organica. Per i significati politico-spirituali di queste scelte: Vitolo 2014, in particolare pp. 227–235.

23 Un caso bizzarro che ambisce a questa «utopia» di unicità per le inquadrature opposte è il sepolcro di Francesco II Gattola (†1340) nella cattedrale di Gaeta, che presenta l'effigie distesa del vescovo proprio nella sommità di una tomba con copertura a spioventi, ovvero uno *pseudo-gisant* sistemato sulla retta del colmo: questa curiosa soluzione formale si può solo giustificare in un allestimento che permetta la fruizione da entrambi i lati, che dia la possibilità di leggere il corpo scolpito dai due versanti principali (cfr. D'Achille 2018).

24 La tomba opistoglittica con doppio *gisant* di Raffaello Fulgosio, opera di Pietro di Nicolò Lamberti e collaboratori, probabilmente già finita nel 1431, si trovava in origine tra due pilastri del deambulatorio della basilica del Santo. La «memoria Fulgosa», di «aspetto imperatorio», come appariva a Michele Savonarola, fu spostata secoli dopo, nel 1651 circa, in un muro della cappella della Madonna Mora che fu buttato giù per conservare la sua conformazione bifronte (Lazzarini 1923). La tomba è un plagio del celebre sepolcro fiorentino dell'antipapa Giovanni XXIII, opera di Donatello e Michelozzo, non solo per la dipendenza strettissima dalla soluzione del prospetto scultoreo ma anche perché in origine il sepolcro di Fulgosio era, appunto, incastrato tra colonne proprio come il mausoleo dell'antipapa (Wolters 1976, vol. 1, pp. 240–242; Schulz 1986, in particolare pp. 24–29). Dobbiamo pensare per la tomba padovana a un modello tra colonne ma libero da entrambi i lati: la tomba napoletana di Caterina d'Austria a San Lorenzo Maggiore (sulla quale vedi *infra*), uscita un secolo prima dallo scalpello di Tino di Camaino, potrebbe essere l'unico possibile



13 Pacio e Giovanni Bertini, *gisant* per il coro delle monache. Napoli, basilica di Santa Chiara (foto Bibliotheca Hertziana/Luciano e Marco Pedicini)

che la figura del coro delle monache di re Roberto, a differenza della sua simile, sia stata realizzata per essere appoggiata a una parete lungo il fianco sinistro, com'è evidenziato da dettagli quali la spalla scolpita a risparmio, e dalla mancanza delle nappe del cuscino sullo stesso versante (fig. 13). La correlazione tra le due effigi in un allestimento *side-by-side*, le rispettive consonanze con lo spazio che abitano, il carattere austero del *gisant* che si rivolge alla chiusura delle umili clarisse e il tono principesco di quello verso la navata di Santa Chiara sono, sicuramente, un tentativo da parte degli artisti e dei committenti per modulare il

precedente in Italia. Il sepolcro *bifrons* del Lamberti, abile trascrittore d'invenzioni fiorentine, si potrebbe anche spiegare senza l'esemplare tinesco ma con una mediazione tra Donatello e le soluzioni formali opistoglittiche delle tombe delle famiglie influenti della Firenze di primo Quattrocento (si veda più avanti nel testo). Il sepolcro Fulgoso, un po' dimenticato, meriterebbe uno studio più approfondito (cfr. Eccher 2016, in particolare p. 450), per contestualizzare le invenzioni progettuali di queste opere che dialogano con zone diverse dello spazio sacro: si pensi che pochi anni dopo e a pochi metri di distanza fu presentata sull'altar maggiore della basilica padovana del Santo la spettacolosa pala d'altare di Donatello, anch'essa con una scenografia a due lati. È sorprendente come un secolo prima dell'operazione padovana fosse stato messo a punto un allestimento – sia per la pala dell'altare sia per la tomba opistoglittica – simile proprio a San Lorenzo Maggiore a Napoli, qualora la celebre tavola del *San Ludovico di Tolosa* di Simone Martini, che in un certo senso potrebbe essere considerata opistografa, fosse stata allestita sull'altar maggiore della chiesa (Aceto 2005 a, in particolare pp 79–85; Aceto 2017 a, con bibliografia). Ho però molti dubbi su quest'ultimo punto: sull'altar maggiore non poteva mancare San Lorenzo e una tavola come quella di *San Ludovico di Tolosa*, che è una pala agiografica, la vedrei *ab origine* presso il tramezzo della chiesa, in linea di massima in una collocazione adatta alla devozione dei laici (qualcosa di simile si vedeva nella chiesa di Sant'Eufemia a Bergamo: Cooper 2000, in particolare p. 69).



divario tra le due aree dell'edificio²⁵. D'altra parte, come hanno messo in evidenza padre Dell'Aja e Vinni Lucherini, i documenti riportano che in realtà la tomba transitoria del Saggio era costituita da un semplice parallelepipedo, un essenziale sarcofago, «sex tabularum de marmore», ciò che spinge a revocare in dubbio l'ipotesi della primitiva destinazione provvisoria del *gisant*²⁶. Se è sicuramente impossibile risalire con precisione alla microstoria del mausoleo, dal 1343, anno della morte del sovrano, fino al 1346–1347, periodo della conclusione del complesso marmoreo, è piuttosto necessario rimarcare il profondo legame stilistico e tipologico tra le parti per cercarne il vero valore oggettivo. Matura la convinzione che, fin dall'inizio, si sia pensato ad associare le due effigi in una sorta di nesso vincolante alla luce di un sepolcro bifronte allestito nel muro-diaframma della chiesa.

Uno dei pochi a scommettere su questa caratteristica versione *double-face* della tomba di re Roberto fu Ottavio Morisani, che propose una lettura poetica della questione, senza però addurre argomenti di valore per giustificarla: un'in-

14 Pacio e Giovanni Bertini, tomba di Roberto d'Angiò. Napoli, basilica di Santa Chiara (foto Archivi Alinari, Firenze/Alinari)

25 Un «gioco di corrispondenze» tra gli schermi iconografici e visivi dei due gruppi contrapposti che partecipavano alla liturgia, le monache di clausura e i frati, è stato proposto da Paola Vitolo (2014, in particolare p. 247), pensando a una consonanza per l'orchestrazione del muro-diaframma e di un ipotetico tramezzo nella chiesa di Santa Chiara. Se fosse così – anche se in realtà mancano ancora molti elementi per assegnare certe lastre in bassorilievo al tramezzo (cfr. anche Scirocco 2019, pp. 325–336) – la doppia regia per le due «platee» si rinforza con la lettura qui proposta per la tomba opistoglittica di re Roberto. Oltre al tramezzo è problematica la collocazione originale delle stupende colonne tortili che furono distrutte quasi nella totalità dalle bombe da demolizione nel 1943, che però conosciamo da alcune fotografie storiche, e che già nell'Ottocento si presentavano «barbaramente raschiate»: i monumentali marmi sinuosi presentavano «cinque ordini di sculture, nel 1o, nel 3o e nel 5o le solite strie» e «nel 2o e nel 4o la vigna, [...] puttini in atteggiamento grazioso e bizzarro» (Scirocco 2014, in particolare pp. 333–339). Colonne equivalenti e un tramezzo decorato con bassorilievi istoriati si vedono nel *Matrimonio della Vergine* del *Livre d'Heures d'Etienne Chevalier* (Chantilly, Musée Condé), opera del pittore francese Jean Fouquet, che, sicuramente, è passato per Napoli: è possibile che l'artista, con qualche interpolazione proto-rinascimentale fiamminga, abbia rielaborato per la pagina miniata un allestimento simile a quello di allora in Santa Chiara. In fondo alla miniatura di Fouquet si vede anche un ciborio-baldacchino, al di là del tramezzo, nei pressi dell'altar maggiore, come quello ricordato dalle fonti tardocinquecentesche (Scirocco 2014, p. 337). Vedi anche la ricostruzione del tramezzo di Caroline Bruzelius (2018) e le considerazioni di Donal Cooper (2000, vol. 1, pp. 66–68).



15 Pacio e Giovanni Bertini, *gisant* per il coro delle monache (foto Archivi Alinari, Firenze/Anderson)

16 Pacio e Giovanni Bertini, *gisant* per il presbiterio (foto Archivi Alinari, Firenze/Broggi)

17 Anonimo catalano, *gisant* di Elisenda de Montcada, lato clausura. Dettaglio della fig. 27

18 Anonimo catalano, *gisant* di Elisenda de Montcada, lato presbiterio. Dettaglio della fig. 28

19 Pietro di Niccolò Lamberti e collaboratori, *gisant* di Raffaello Fulgosio, lato nord. Padova, basilica di Sant'Antonio di Padova (foto Anne Markham Schulz)

20 Pietro di Niccolò Lamberti e collaboratori, *gisant* di Raffaello Fulgosio, lato sud. Padova, basilica di Sant'Antonio di Padova (foto Anne Markham Schulz)

interpretazione certamente affascinante ma lontana dalle implicazioni materiali e culturali di una simile soluzione formale. Lo studioso argomentava che il sepolcro fosse una sorta di eco morale della biografia del re, non altro che il riepilogo tra il «clamore di risonanze mondane» e ancora «l'uomo nella sua nuda povertà»²⁷. L'idea di Morisani non ha avuto seguito perché doveva apparire come una debole e lirica *lectio facilior*, mentre sarebbe stato necessario riconsiderare l'ipotesi partendo dal fatto che un'analogia e sbalorditiva *facies* costruttiva è agevolata e resa verosimile dal non comune *layout* della chiesa. D'altronde, dal momento che le suore pregavano con fervore per l'anima di re Roberto negli anniversari della morte ma anche ogni giorno con il rosario, a mattutino, sesta, nona e vespro, è da credere che sin da subito si fosse resa necessaria la presenza di un apparato scultoreo che fungesse da referente visivo²⁸. Su

26 Dell'Aja 1980, p. 196; Dell'Aja 1986, pp. 14–15; Lucherini 2011, p. 484, nota 51. Anche per la tomba provvisoria di Cangrande I della Scala (†1329) si è rinunciato alla figura giacente (vedi *infra*), poi invece scolpita per il monumento definitivo (Napione 2009, in particolare p. 141).

27 Morisani 1970, pp. 99–100. Un accenno in questa direzione anche in Bruzelius 2018, p. 955.

28 Vedi le considerazioni di Mario Gaglione (1996, p. 31, nota 35); Michalsky 2000, pp. 339–340. A metà Cinquecento, come ha segnalato Stefano D'Ovidio, Pietro De Stefano scrive che così come le suore di San Gregorio Armeno commemoravano l'imperatore Costantino nell'anniversario della morte, le monache di Santa Chiara facevano «per re Roberto, fondatore del detto monastero» (D'Ovidio 2015, p. 106, nota 88). Solo per fare un esempio, un referente scultoreo esisteva anche – in questo caso però del santo titolare – nel monastero delle clarisse di San Ponziano a Spoleto, come ha ricostruito con precisione Alessandro Delpriori (2015, pp. 170–175), che rispondeva alle sollecitazioni religiose delle monache. Per quanto riguarda le preghiere per i regnanti, anche le clarisse di Königsfelden, in Svizzera, erano costrette a rivolgersi a Dio invocando l'anima dei sovrani (Jäggi 2002, pp. 233–234).

quest'ultimo punto, e sulla stretta connessione concettuale tra le due parti del monumento, sono state fondamentali le aperture di Carola Jäggi²⁹. Lo stesso doppio prospetto potrebbe essere una risposta al monologo interiore del monarca che, come emerge dai documenti, valicava spesso la clausura del monastero accendendo l'ira di molti ecclesiastici. In diverse occasioni aveva ricevuto permessi per accedere al coro delle monache insieme al suo seguito, e questo aveva alimentato con il tempo un certo interesse per quel luogo teoricamente riservato. Nel 1338 il re raggiunse l'apice dell'irriverenza quando fece aprire l'ingresso della clausura per far entrare i cittadini che volevano ascoltare un suo discorso dall'interno³⁰. Non a caso Remigio dei Girolami ricorda che, sebbene Roberto fosse un re laico, si comportava come un chierico nelle sue allocuzioni e prediche³¹. È possibile, alla luce di questi elementi, che il sepolcro per colui che Dante aveva definito come il «re da sermone»³², almeno per quanto riguarda il piano progettuale, fosse già stato pensato da parte del sovrano stesso, il quale, visto il suo coinvolgimento, poteva prediligere l'aspetto bifacciale della tomba³³. Inoltre, non sarebbe del tutto sbagliato pensare che dalla parte della clausura monacale l'apparato scultoreo contenesse anche in origine una presenza tangibile del regnante, una specifica componente carnale, come per il lato monumentale (dove effettivamente fu deposto il corpo)³⁴. La tradizione regale francese prevedeva la celebre divisione delle principali entità del cadavere – corpo, cuore, viscere – depositate talvolta in diversi sepolcri o reliquiari: così era stato fatto anche per Carlo II d'Angiò detto lo Zoppo, *père* di re Roberto³⁵. Oltre all'assemblaggio marmoreo, cosa lasciare nello spazio delle suore? Il solo arredo scultoreo o magari anche il cuore?

3.

Come doveva presentarsi il prospetto della tomba del Saggio verso il coro delle monache? Anni prima della morte del re, prima della realizzazione del sepolcro dei fratelli Bertini, in quella parete monumentale c'era stato non meno che un importante intervento pittorico di Giotto e bottega³⁶. I bombardamenti del 1943

29 Per le considerazioni della studiosa vedi *supra*, nota 16.

30 Un privilegio papale del 1324 gli aveva permesso di accedere alla clausura (Bertaux 1898, in particolare pp. 170–171). Per l'apertura indiscriminata del coro vedi Gaglione 2002, p. 69, nota 40.

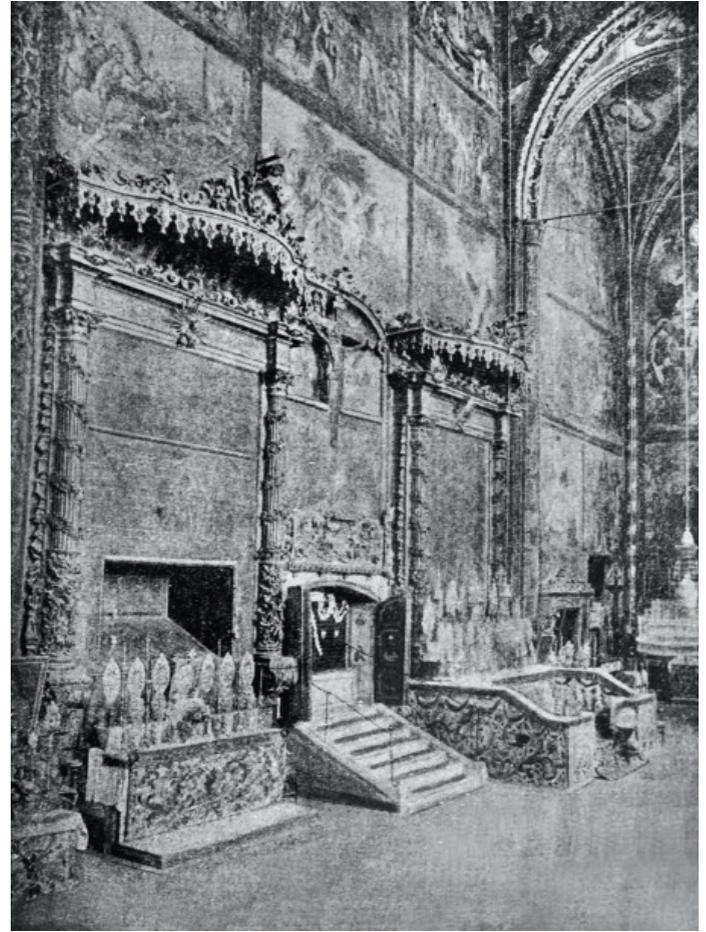
31 Boyer 1995, in particolare p. 105. I «sermoni» del re sono stati studiati da Darleen N. Pryds (2000).

32 *Paradiso* VIII, vv. 144–148.

33 Lorenz Enderlein (1997, pp. 104–105, 172–173) ha messo in evidenza che lo spazio centrale del muro-diaframma, dove poi è stato progettato il sepolcro in allineamento assiale con l'altare maggiore, sicuramente era già stato «prenotato» *ab antiquo* per il mausoleo di re Roberto (vedi Pace 2000, p. 44 e le considerazioni di Lucherini 2011). Una pratica, quella di progettare i mausolei prima della morte, che cresce esponenzialmente a partire dai tempi di Bonifacio VIII (Gardner 1992, pp. 133–171) e che era già comune anche per i laici (Bacci 2000, pp. 260–261, nota 96).

34 Il sovrano, come è stato verificato nei resti ritrovati nell'arca marmorea, è stato sepolto con il saio francescano (vedi Dell'Aja 1986, pp. 40–42). Sul tema del defunto e la veste monacale vedi per esempio Herklotz 1985, in particolare p. 63, e per casi documentati dell'inumazione in *habitu Ordinis*, che dimostrano la ricorrenza di questa tradizione per i laici, si rimanda alle considerazioni di Michele Bacci (2000, pp. 270–275).

35 La suddivisione del corpo è stata studiata in Desfarges 1947. È importante ricordare che Roberto d'Angiò e Sancia d'Aragona, dopo l'apertura del sepolcro di San Ludovico di Tolosa, hanno portato a Napoli il cervello del santo angioino che allora si conservava intatto (Lucherini 2015, vol. 2, in particolare pp. 1382–1386). Il cuore di Carlo II era, invece, fino al XVII secolo, in San Domenico Maggiore a Napoli, mentre il corpo fu portato alla chiesa di Santa Maria di Nazareth di Aix-en-Provence (Gardner 1988, in particolare p. 55; Michalsky 2000, pp. 271–277, cat. 16). Quest'ultima tradizione della divisione del corpo di



21 Coro delle monache prima dei bombardamenti. Napoli, basilica di Santa Chiara (foto Archivi Alinari, Firenze/Anderson)

22 Coro delle monache prima dei bombardamenti. Napoli, basilica di Santa Chiara, da Spila 1901, p. 213

hanno distrutto una parte sostanziale – poi cancellata completamente con i restauri postbellici – degli affreschi settecenteschi che tappezzavano tutte le pareti di questo spazio della clausura (figg. 9, 21, 22). Con il crollo degli intonaci vennero però alla luce alcuni piccoli brani trecenteschi rimasti intrappolati sotto le pitture tardobarocche di Gennaro Pierro³⁷: i lacerti dovrebbero corrispondere, come concorda praticamente tutta la critica, all'attività di Giotto nel suo soggiorno partenopeo, documentato tra il 1328 e il 1332³⁸. In aggiunta alle consonanze stilistiche con la produzione del pittore fiorentino, abbiamo fonti quattro e cinquecentesche che ricordano il suo operato nella chiesa di Santa Chiara, in alcuni casi specificando proprio che il coro delle monache era stato dipinto «di sua mano», come scrive nel 1524 Pietro Summonte³⁹. Sull'ala destra della parete centrale, quella che al di là coincide con la navata centrale della chiesa, si leggono dei frammenti in pessime condizioni che rimandano ad un *Compianto sul Calvario*

Carlo II è stata però contestata da Vinni Lucherini (2011, p. 482, nota 32), che cita il testamento del regnante, datato 16 marzo 1308, come prova della volontà contro la suddivisione corporale. Non è però detto che questo sia stato l'ultimo testamento di Carlo II, morto più di un anno dopo. Dobbiamo ricordare che anche le viscere di Carlo I d'Angiò erano state lasciate a Foggia e tutta la complessa vicenda della divisione del corpo di san Ludovico di Tolosa (Lucherini 2015), nonché la tradizione angioina di questa pratica e le testimonianze antiche dell'urna che conteneva il cuore (Michalsky 2000, pp. 272–273, cat. 16).

36 Gli affreschi del coro delle monache in Leone de Castris 2006, pp. 65–84 (con bibliografia). Su Giotto a Napoli è intervenuto di recente Francesco Aceto (2021).

37 La paternità degli affreschi di Pierro è segnalata in Spila 1901, pp. 240–241.

38 Per la cronologia del soggiorno napoletano di Giotto vedi Caglioti 2005.

39 Leone de Castris 2006, p. 65; Nicolini 1925, p. 159.

dipinto dal pittore fiorentino⁴⁰; nelle campate laterali, invece, si è salvata una serie di finti *stalli di un coro* e dei *marmora picta* distribuiti perlopiù nella zona inferiore. È di nostro interesse, nello specifico, la zona centrale del muro-diaframma, l'ingombro dove oggi si trova depositato il *gisant* del monarca (fig. 9). Al di sopra della figura un'enorme apertura accoglie una vetrata che suddivide la parete centrale e che lascia, come di norma, due registri di muratura ai fianchi; quasi la metà del finestrone è stata tamponata in un secondo momento, in modo da formare un registro che oggi corrisponde al rettangolo dove poggia un Crocifisso ligneo moderno (fig. 9). L'intervento è stato realizzato probabilmente ai tempi dei lavori di Giotto e bottega – per lasciare una fascia orizzontale in muratura tutta continua – o, più plausibilmente, dal 1343, in concomitanza con l'inizio dei lavori per il mausoleo del sovrano⁴¹. La seconda di queste ipotesi sembra la più ragionevole anche perché, in sostanza, la chiusura della vetrata corrisponde all'altezza della tomba verso la navata; in aggiunta, sembra cosa buona e giusta pensare che in origine le pitture di Giotto si estendessero unicamente nei due registri laterali, ai fianchi dell'apertura centrale, con partimenti separati e scanditi dalla luce, come si vede di solito nelle cappelle di età gotica⁴². Se la parte inferiore della finestra non è stata tamponata per intervento di Giotto, come credo anch'io, vale la pena di ricordare l'intuizione di Mario Gaglione, il quale, pur datando la chiusura ai tempi del lavoro del pittore fiorentino, ipotizza che ad allacciare le due scene ai lati della finestra ci fosse una sorta di *trait d'union* iconografico, una tavola lignea poggiata alla parete proprio nella zona che è stata murata, un inserto che ricorda il virtuosismo polimaterico di Giotto per la cappella degli Scrovegni⁴³. Credo che lo studioso sia arrivato a questa conclusione perché quando si osservano con attenzione le foto storiche del coro delle monache, antecedenti ai disastri bellici, si intravede che nell'allestimento di allora sopravviveva una Croce

40 È difficile immaginare come fosse in origine la scena dipinta da Giotto e i suoi perché se da una parte vediamo, in basso, le Marie disperate che si strappano i capelli e, accanto, un uomo barbuto con il nimbo rivolto nella stessa direzione – Giuseppe d'Arimatea o Nicodemo –, l'insieme di questi brani fa pensare effettivamente ad un Compianto sul Cristo morto, come quello dipinto da Giotto stesso nella cappella degli Scrovegni a Padova. In alto, invece, si legge uno dei ladroni ancora inchiodato alla croce (chissà se c'era in origine anche l'altro bandito sulla destra o la sola croce vuota) che «assiste», come uno dei protagonisti, al Compianto sul corpo del Signore. Questa scena rischia di essere un incunabolo iconografico, perché mi sembra che sia la prima volta che nella storia dell'arte italiana sia rappresentato il Compianto sul Cristo morto alla presenza fisica dei ladroni (cioè quell'associazione narrativa che invece si trova spesso nel XVI secolo, diversa sempre dal racconto articolato quattrocentesco che spesso ci regala il Compianto in primo piano mentre in lontananza, sul fondale, si accenna al momento precedente con le croci dei ladroni). Tra l'idea di Giotto e le soluzioni cinquecentesche mi preme segnalare che, per quanto ne so, l'unico esempio italiano simile all'idea giottesca è quello superbo di Donatello nel pergamino a man manca di San Lorenzo a Firenze: il taglio cinematografico della scena – di impareggiabile forza narrativa al punto che lo stesso Irving Lavin (1959, p. 27) non riesce a metterla a confronto con nessuna tradizione – ci permette di immaginare che in realtà i ladroni guardano verso il basso partecipando così alla straziante scena (una rielaborazione immediata nel disegno del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Firenze, inv. 2 S). Quest'ultima soluzione è però diffusa nella pittura fiamminga del Quattrocento, di conseguenza non bisogna risalire ai tempi di Giotto, e potrebbe far parte degli sfaccettati rapporti tra Donatello e l'arte del Nord d'Europa, ancora tutti da indagare (congiuntura che però da tempo viene segnalata da Francesco Caglioti).

41 Per l'avvio e la datazione dei lavori del sepolcro di re Roberto vedi *supra*. Il tamponamento è stato fondamentale perché altrimenti non sarebbe stato possibile ancorare in verticale il mausoleo progettato dal Bertini. Il *Compianto sul Cristo morto* dipinto da Giotto e i suoi doveva invece essere un riquadro indipendente, a destra e in basso della monumentale parete centrale, come ha ribadito Leone de Castris (2006, p. 73).

42 Il quesito si è posto anche perché si è pensato che l'allestimento odierno rispecchi la posizione originale dei brani ad affresco ma, in realtà, quando sono state staccate e rimontate le pitture se ne è falsata la posizione originaria che, invece, si può mettere a confronto con le foto scattate dopo i bombardamenti (fig. 9 *versus* fig. 24).

dipinta sagomata, allineata in orizzontale con il registro degli affreschi giotteschi (figg. 21, 22). Dagli scatti in bianco e nero si intuisce che la Croce faceva parte integrante delle pitture tardobarocche; si legge anche che esisteva un'importante differenza di spessore nella muratura, perché la Croce sagomata rimaneva per la metà superiore senza un appoggio retrostante. È molto difficile da documenti storici quali le fotografie Alinari, Anderson e Lembo capire se quella Croce dipinta possa essere restituita o meno alla mano di Giotto o alla sua bottega napoletana, ma, a mio avviso – dopo aver indagato con la lente di ingrandimento – si tratta di un'opera tarda, probabilmente coeva al ciclo pittorico settecentesco. È vero che presso il muro-diaframma le suore custodivano, come cimeli antichi e preziosi, oggetti tardomedievali, ma la Croce sagomata non può essere restituita al XIV secolo dal punto di vista stilistico⁴⁴. La tipologia dell'oggetto è però sintomatica perché riprende una soluzione elegantissima, cioè non più la diffusa Croce dipinta con tabelloni alle estremità ma quella sagomata⁴⁵, che in Campania è presente fin dal XIV secolo e che poi raggiungerà l'apice nei supporti lignei tardogotici di Giovanni da Gaeta e dell'insolito Maestro di Nola⁴⁶. Verrebbe da pensare che in effetti sia stato proprio Giotto e bottega a introdurre con il suo lavoro a Santa Chiara questa tipologia di Croce dipinta a Napoli – poi rimpiazzata con un'opera in stile – ricordando inoltre che la presenza di un oggetto che raffiguri il Martirio di Cristo era una costante nei cori delle monache, nonché una necessità come referente visivo, come ha ben dimostrato Emanuele Zappasodi per altre fondazioni francescane⁴⁷.

Le preziose foto di primo Novecento ci regalano anche qualche informazione per il *gisant* di re Roberto, visibile proprio al di sotto della Croce: sappiamo

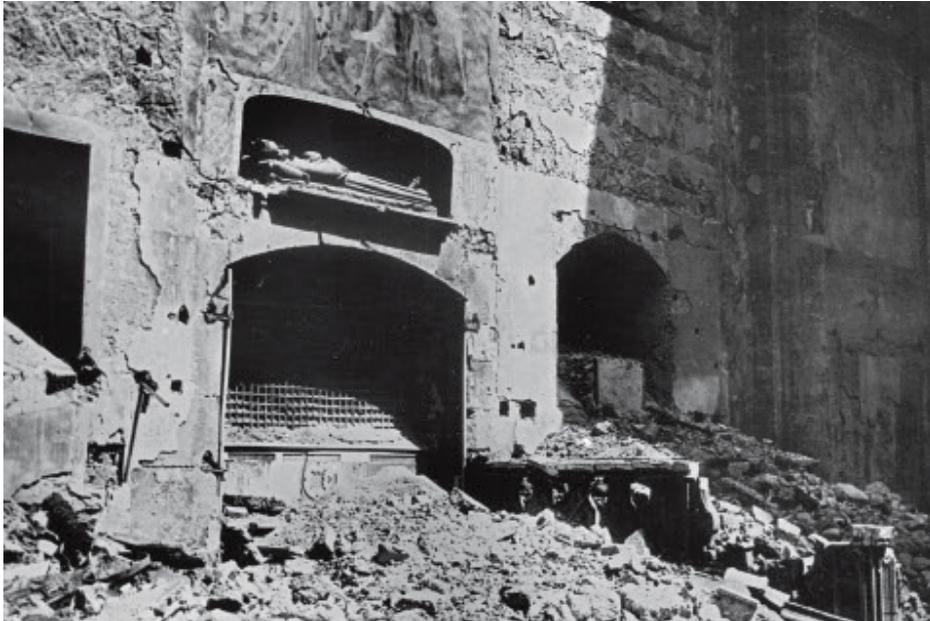
43 Per Mario Gaglione (2004, pp. 287–288, nota 18) l'occlusione della parte inferiore della vetrata è stata effettuata ai tempi dei lavori giotteschi e ha quindi ipotizzato che il pittore fiorentino avesse progettato al centro della parete una Crocifissione non ad affresco ma con una Croce dipinta lignea appoggiata sul muro, come aveva fatto il pittore fiorentino nella cappella degli Scrovegni con il celebre *Dio Padre in trono* su tavola. Ora però sappiamo che la scelta non ordinaria dell'opera padovana si deve a una funzionalità ben precisa che aveva la tavola, ricostruita di recente da Daniele Giorgi (2019).

44 Nella stessa parete del coro delle monache si vedono altre opere antiche come un *Crocifisso* ligneo trecentesco (D'Ovidio 2013, pp. 179–182, cat. 12), qualche tavola a fondo oro (Van Marle 1934, pp. 378–379), e le reliquie di Sant'Andrea donate nel 1318 da Carlo Fieschi a Sancia e Roberto d'Angiò. Nell'angolo nord-est della parete c'era un'altra Croce sagomata, anch'essa probabilmente del XVIII secolo (foto Alinari 33838).

45 Non è stato rimarcato abbastanza ma l'esempio più antico che conosciamo di Croce sagomata è l'esemplare cortonese di Pietro Lorenzetti (Museo Diocesano), che si può datare verso la fine del secondo decennio del Trecento (Amato 2017). Dipende da questo modello, e da altri esemplari probabilmente andati persi, la spettacolare Croce *double-face* scontornata del Musées des Augustins di Tolosa, di matrice senese-avignonese, quasi mai citata negli studi italiani, già sul tramezzo della chiesa dei Giacobini di quella città (Hémery 2003, pp. 128–129, cat. 51, con bibliografia). Qualora la Croce sagomata già nel coro delle monache di Santa Chiara fosse stata ridipinta, aggiornando quindi lo stile trecentesco, sarebbe una testimonianza dell'uso di questo supporto da parte della bottega giottesca e di conseguenza della fortuna tipologica in Campania assente nelle altre regioni dove operò il pittore fiorentino.

46 Questa pratica d'arte assai rara di scontornare la figura parte dal 1300 all'incirca. Casi rarissimi di isolamento del Cristo crocifisso in un secondo momento sono quelli per un'opera di Giovanni di Paolo, che tuttavia in origine era una tavola rettangolare, come ha ben ricostruito Dóra Sallay (2007), o quello della Croce veneziana della basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, che sembra essere stata in origine una Croce dipinta con tabelloni alle estremità (Poletto 2014, in particolare pp. 69–70). Per le Croci sagomate in Campania abbiamo l'esemplare bifronte già nella Disciplina della Croce a Napoli (Bologna 1969, pp. 328–339; Leone de Castris 1986, p. 496), e gli esempi del Maestro di Nola (Zappasodi 2017, pp. 9–45) e quella *double-face* del Maestro della Crocifissione di Montecassino (Navarro 1997).

47 Altri cori delle *sorores* con la raffigurazione della Crocifissione in asse con la *fenestra maior* in Guazzini 2013. Vedi Zappasodi (2018, pp. 92–94) per la fortuna a date più alte delle Croci dipinte *Triumphans*.



23 Muro-diaframma visto dal coro delle monache giorni dopo il 4 agosto 1943. Napoli, basilica di Santa Chiara (foto BSR Photographic Archive, John Bryan Ward-Perkins Collection)

che il piccolo arcosolio, tutt'ora esistente, veniva coperto dalle Clarisse con un parapetto ligneo che venne intravisto, prima del 1901, da padre Benedetto Spila da Subiaco, quando era salito con una scala a osservare dai fori la statua marmorea (fig. 22). A detta del religioso, l'effigie non doveva essere scoperta perché, secondo la tradizione, ogniqualvolta veniva resa visibile si verificava un aumento della mortalità tra le religiose del monastero francescano⁴⁸; ciononostante, in altre foto degli stessi anni il *gisant* non è più schermato e l'opera dei fratelli Bertini è bene in vista (fig. 21). L'arcosolio è però uno dei pochissimi punti, se non addirittura l'unico dell'intera parete-diaframma, che non è stato né distrutto dalle esplosioni né rifatto negli interventi di restauro del dopoguerra: le foto scattate dai soldati alleati dimostrano come dopo i bombardamenti la figura del Saggio sia uscita praticamente illesa (fig. 23). È chiaro che questo allestimento ribassato, schiacciato e claustrofobico, non possa corrispondere all'originaria soluzione trecentesca. Al contrario, sembra che quando venne aggiunto, subito sopra il *gisant*, l'affresco con le *Marie e i dolenti* di mano di Gennaro di Pierro (fig. 24), si fosse sacrificata una parte dello sviluppo in verticale della nicchia che accoglieva la figura. È da pensare che per l'occasione fosse stata rimossa l'immancabile cassa marmorea posizionata sotto l'effigie, che – volendo – poteva anche essere il primitivo sarcofago del regnante. Questo potrebbe giustificare lo stato odierno della coltre marmorea che accoglie il corpo disteso del re (figg. 10, 13)⁴⁹, che proseguiva per alcuni centimetri verso il basso, con un andamento naturalistico e sinuoso delle pieghe del lenzuolo. Nel modo in cui accade quando i *gisant* vengono riallestiti e strappati alle casse marmoree, esattamente in questo punto c'è stato evidentemente un taglio come quello operato – solo per ricordarne uno – sul sepolcro di Matteo Orsini a Santa Maria sopra Minerva a Roma⁵⁰. Nell'occasione della nuova messa in scena settecentesca, con questa unità visiva che stravolge sì ma che non cancella del tutto la memoria del fondatore del monastero, venne costruito l'arcosolio ribassato e quindi dipinto lo sfondo azzurro con gli stemmi angioini (fig. 10)⁵¹. L'abbinamento tra il *gisant* e la cassa marmorea, che congiunti raggiungevano in altezza approssimativamente la quota degli stessi elementi del prospetto sul presbiterio (figg. 4, 9), produceva una ben caratteriz-

48 Spila 1901, p. 45, nota 3.

49 Cfr. nota 16.

50 Gardner 1992, p. 122.



24 Muro-diaframma visto dal coro delle monache, preparativi per il restauro. Napoli, basilica di Santa Chiara (foto Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il comune di Napoli)

alla vera e propria invenzione artistica. Probabilmente pensare a una tomba opistoglittica per re Roberto è stato arduo per la storiografia perché, giustamente, questa tipologia non è molto diffusa. In Europa, però, esistono tombe bifronti a partire dal XII secolo: in Francia c'erano già sepolcri di questo genere, con un doppio prospetto diviso da un muro, come quello celebre del vescovo Ulger († 1148), che era visibile sia dal chiostro della cattedrale di Angers sia dalla navata della chiesa⁵¹. È possibile che per la tomba partenopea si sia pensato a questi modelli francesi, così come accade per l'idea, anch'essa intrisa di influssi nordeuropei, di raffigurare il defunto più di una volta e in doppia veste, sia civile sia monastica, analogamente a quanto si vede nella tomba duecentesca di Jean de

zata fisionomia opistoglittica, rinforzata dall'opposta disposizione testa-piedi delle statue commentata in precedenza (figg. 15, 16). Non è pedanteria formalistica da leggere come un «dritto» e un «rovescio», e neanche come un *front stage* e il suo opposto, ma come un'idea splendida che ambisce all'*unicum* e che poteva certamente, per il lato della chiusura, presentare altri elementi scultorei eliminati nei rifacimenti di età tardobarocca⁵².

4. Per comprendere una simile regia dell'assetto sepolcrale, è di somma importanza adottare, come punto di partenza, una lettura articolata con dei presupposti formali: l'indispensabile preistoria e le possibili declinazioni che ci riportino alla base dell'opera e

51 Sullo sfondo è stato dipinto lo stemma di Sancia d'Aragona, le *fleurdelisé* e i pali maiorchini, lo stesso che si vede nell'affresco trecentesco della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* dell'antico refettorio dei frati e in altri luoghi della chiesa di Santa Chiara. Per l'araldica della regnante in questi anni vedi le precise considerazioni di Vinni Lucherini (2014). Si potrebbe ipotizzare che sulla cassa marmorea del prospetto nel coro delle monache ci fosse in bassorilievo questo stemma, che riassumeva l'unione di Roberto e Sancia, quindi «trascritto» nel Settecento ad affresco per ricordarne l'antica esistenza. Anche nella tomba in marmo del fratello Carlo Martello d'Angiò, come ricorda Giovan Antonio Summonte (1675, vol. 2, p. 353), c'erano le «insegne» della moglie.

52 Vengono in mente, *in primis*, due angeli reggi-cortina per completare l'iconografia delle esequie. Questa orchestrazione farebbe pensare a un prospetto lineare e sobrio – *gisant*, cassa marmorea e angeli – sul genere di sepolcri inseriti nella parete come quelli celebri di Gian Gaetano Orsini ad Assisi e di Enrico Scrovegni a Padova. Altrimenti si potrebbe pensare a uno sviluppo conforme a quello del prospetto principale, almeno per l'impianto di appoggio: nei rilievi riportati da Lorenz Enderlein (1997, p. 203) del prospetto sul presbiterio le cariatidi dei Bertini che sostengono la cassa marmorea misurano 125 centimetri in altezza, in sostanza la stessa misura della *Giustizia* di collezione privata pubblicata da Giulietta Chelazzi Dini (2001), che in una scheda è presentata come un'opera di 126 centimetri (Kreytenber 2002b). La cariatide, come già ribadito dalla critica, esce senza dubbio dalla bottega napoletana dei fratelli Bertini. Quest'ultima concezione del sepolcro per il versante del coro delle monache, magari con alcuni centimetri di differenza, fa pensare ad una morfologia praticamente bisimmetrica per gli elementi principali del complesso.

53 Adhemar 1974, p. 14, n. 20; Morganstern 2004, in particolare p. 81.

54 Aubert 1911; Aubert 1947, vol. 1, p. 340; Adhemar 1974, p. 21, n. 64. Anche per la rappresentazione del sovrano in trono ci sono modelli francesi a monte, oltre ai noti riferimenti italiani di Federico II a Capua e di Carlo I a Roma, come è stato segnalato in Herklotz 1985, p. 236, nota 90.

Montmirail (†1217) a Longpont⁵⁴. Non che nell'Italia del primo Trecento non ci fossero interpretazioni dei monumenti opistoglitici assemblati ai due lati di un muro: alcuni esempi si trovano in Toscana, terra di origine dei fratelli Bertini, diversi sì dal mausoleo di re Roberto ma comunque predisposti per dialogare con due spazi adiacenti. Il monumento della collegiata di Casole d'Elsa di messer Porrina (†1309), scolpito da Marco Romano, di sublime cromatismo e descrittivismo, presentava il prospetto spettacoloso verso la navata e all'origine una cassa funebre alle spalle del muro, nella cappella di famiglia che si trovava nella parte posteriore⁵⁵. Anche la tomba congegnata per accogliere il corpo di Margherita da Cortona, inserita nella parete che divideva la navata e l'odierna sagrestia della chiesa cortonese dedicata alla beata, proponeva, da un lato, il noto complesso scultoreo di mano di Gano di Fazio (dal quale si poteva accedere alla reliquia del corpo) e, dall'altro lato, nel prospetto retrostante non più esistente, un'apertura speculare disposta in quella che allora era la chiesa di San Basilio⁵⁶. Questi casi sono varianti anomale che non prevedevano una reale simmetria da entrambi i fianchi ma profilano il nascente fenomeno in Italia. Dissimili ma sempre ibride nel dilatarsi nello spazio, a incastro e in rottura del muro delle rispettive cappelle, sono le tombe Bardi e Baroncelli a Santa Croce a Firenze, che hanno due lati speculari: due prospetti simili rivolti verso zone divergenti⁵⁷. La tomba bolognese di Taddeo Pepoli (†1347) – intramezzata tra le cappelle del Preziosissimo e di San Michele Arcangelo nella basilica di San Domenico, molto «ben lavorata» a detta di Giorgio Vasari, e opera del «personaggio più vicino a Giotto che ci sia

55 Montevecchi/Sbardellati 2010, pp. 112–119; Bagnoli 2010. La soluzione formale per la statua del Porrina di Marco Romano – una figura in piedi, non di un santo, di grandi dimensioni e scolpita «quasi» a tutto tondo – è stata interpretata come una delle peculiarità dell'ideologia ghibellina (Middeldorf Kosegarten 1990; Wolff 2002). L'opera, indipendentemente dal contesto politico, risponde alla ripresa della «statua all'antica» di tipo imperiale, stante o seduta. Questa rivalorizzazione era stata avviata, per quello che sappiamo, almeno dai tempi di Federico II (Herklotz 2006). Credo che al ripensamento della figura scolpita in piedi abbia contribuito anche Arnolfo di Cambio negli ultimi decenni del Duecento: uno dei prototipi della statua stante dovrebbe essere quella romana di Onorio IV, andata distrutta ma già in Santa Maria in Aracoeli, che conosciamo da un disegno acquarellato oggi nella Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano (BAV, Vat. lat. 5407, fol. 120r). Mi riferisco alla «marmorea statua qua supra ipsius sepulchra extabat proprio eius familiae sacello ad S. Mariam de Aracoeli», come riporta la scritta sul foglio. Quest'ultima testimonianza, figurativa e scritta, non è stata accettata dagli studi per la sua eccezionalità (per esempio in Gardner 1992, p. 103), anche se, in realtà, tutto quello che riporta l'artista anonimo dei fogli vaticani, e che si può confrontare con le opere superstiti, è corretto e veritiero. Lo scetticismo nasce dalla rarità di questo tipo di statua, ma a dire il vero non erano così insolite queste raffigurazioni: è una soluzione formale che si sviluppa in parallelo a quella più nota dell'effigiato seduto in posa salomonica. Un personaggio poteva essere raffigurato sia stante sia seduto, come vale, per esempio, per Bonifacio VIII nei diversi esemplari di Firenze e Bologna (Gardner 1983). Nel Trecento esistono anche statue di laici in piedi, imparentate, senza dubbio, con la statua di Marco Romano, come la celebre scultura di Enrico Scrovegni a Padova (Di Fabio 2009; Tigler 2007, in particolare pp. 251–258), e quelle di Giovanni Baldesio e Vettor Pisani a Venezia (Bauch 1976, pp. 175–178). Un'altra opera con queste proprietà è l'effigie di Margherita di Borgogna, che le fonti erudite ricordano come «Madre di Corradino», oggi nei «sotterranei gotici» della Certosa di San Martino a Napoli. Per il suo carattere singolare di statua stante «all'antica», quest'ultima è ritenuta erroneamente una raffigurazione della santa martire Caterina d'Alessandria (così in Middione 2001, pp. 49–50), mentre in realtà gli attributi di Margherita, moglie di Carlo I d'Angiò, si possono recuperare grazie a un disegno di Séroux d'Agincourt e collaboratori nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. lat. 9840, fol. 57r), che ritrae la statua quando ancora presentava il braccio destro con il sacchetto di danari che la regina donò alla chiesa partenopea del Carmine Maggiore. Anche la raffigurazione di Carlo II, andata persa ma disegnata anch'essa da Séroux, apparteneva a questa tipologia (Michalsky 2000, cat. 16, in particolare p. 276, fig. 6).

56 Cannon/Vauchez 2000, pp. 83–86; Tigler 2005.

57 Ronan 1982, pp. 54–57, cat. 17 (tomba Bardi), pp. 67–71, cat. 20 (tomba Baroncelli); Butterfield 1994, in particolare pp. 51–54; Kreytenberg 1998; Bartalini 2000; Moskowicz 2001, p. 147; Bartalini 2005, pp. 187–197.

a Bologna»⁵⁸ – sembra anch'essa un sepolcro opistoglittico inserito in un muro (ma bisogna dire che, di recente, la messa in scena con la doppia fisionomia è stata messa in dubbio)⁵⁹.

Importantissimo è quello che succede negli stessi anni a Verona, in un contesto culturale che l'iperspecialismo non mette mai in relazione con la città di Napoli, dove già con la tomba provvisoria di Cangrande I della Scala (†1329), un'arca in marmo rosso veronese istoriata su tutte le fiancate, si presuppone una fruizione da diverse angolazioni⁶⁰. È però certo che con il mausoleo definitivo del condottiero, realizzato probabilmente dal 1335, si ottengono due facce fortemente scenografiche (figg. 25, 26). Quello che in una tomba parietale apparentemente è un limite sul piano progettuale, ossia il ruolo portante del muro, viene in questo caso contrastato con un'apertura per permettere alla tomba di sviluppare due prospetti – di conseguenza una morfologia del tutto opistoglittica –, due lati che si vedono dal Sagrato (fig. 25) e dall'opposta Aula Sacra (fig. 26) della chiesa di Santa Maria Antica a Verona⁶¹. Come nel caso di re Roberto – siamo proprio nello stesso giro d'anni –, con la strepitosa tomba di Cangrande I della Scala si cerca di sconvolgere l'inquadratura tradizionale per estendere la configurazione verso una ricezione semi-totale. Il dualismo necessario del *gisant* del sovrano angioino è qui risolto diversamente partendo dal fatto che il mausoleo del condottiero viene sistemato in un portale, con un letto funebre che presenta una singola statua sdraiata, la quale basta per leggere il corpo del morto da entrambi i lati⁶².

È sicuramente in questo contesto, in questo clima sperimentale, che va inserita la tomba napoletana progettata da Pacio e Giovanni Bertini⁶³. La contaminazione di modelli diversi, lontani geograficamente e talvolta in contraddizione, è la vera sfida degli artisti per l'elaborazione dei sepolcri nel Trecento; esattamente come avviene quando si raggiunge, anni prima e per gradi, la tomba a baldacchino di radice toscano-romana. Inoltre, sono le condizioni della città di

58 Ferretti 2010, p. 55.

59 Per la tomba Pepoli vedi Grandi 1982, pp. 159–163, cat. 39; Negri Arnoldi 1990. Recentemente la sistemazione in rottura del muro, tra le due cappelle, è stata messa in dubbio in Cova/Negretti 2016.

60 Il sarcofago, oggi nel recinto delle Arche Scaligere, è stato identificato da Peter Seiler (1996, pp. 541–558, con rimando alla sua importantissima tesi di dottorato non pubblicata) come la tomba provvisoria di Cangrande I (Napione 2009, pp. 127–154, con bibliografia), mettendo fine all'errore della storiografia che riconosceva l'arca come di Alberto I (†1301). Seiler (1998) ha anche ipotizzato che il primitivo sarcofago di Cangrande I fosse allestito in origine dove oggi si trova il letto funebre definitivo (vedi avanti nel testo), ovvero sia che l'idea dei due prospetti facesse già parte del primo progetto.

61 Napione 2009, pp. 155–189.

62 Ci sono molti parallelismi tra le due tombe che andrebbero approfonditi in un'altra sede: fatti trasversali come la presenza di iconografie affini, la comune realizzazione da parte di due artisti – a Verona il Maestro di Santa Anastasia e il Maestro dell'arca di Mastino II –, ma anche idee più ricercate come il concetto di «movimento» al di sotto di entrambi i sepolcri opistoglittici (a Verona un vero ingresso mentre a Napoli come minimo un comunichino, ma secondo le fonti erudite partenopee non verificabili [nota 10] una vera e propria porta di passaggio tra il presbiterio e il coro delle monache).

63 Un caso invece più tardo ma molto simile, probabilmente realizzato a cavallo tra Tre e Quattrocento, è la tomba di sant'Eufrosina (una delle compagne di sant'Orsola) nel convento domenicano di Klingental a Basilea. Questo sepolcro aveva anch'esso due prospetti, uno verso la clausura e l'altro verso l'area dei laici. Il corpo della santa era depositato all'interno del muro-diaframma e forse c'erano dei «Kontaktlöcher» per accedere fisicamente alla cassa funebre (Jäggi/Meier 2001). In Italia, invece, secondo le fonti antiche esisteva ugualmente la presenza di una finestra, probabilmente per «palpare» il freddo cadavere, nella primitiva tomba del Beato Francesco da Fabriano (†1322), allestita nel coro della chiesa fabrianese di San Francesco: la «fenestra», che si trovava «in qua» dell'edificio, era collocata in una posizione elevata. Per quest'ultimo esempio e per quello simile della tomba del Beato Simone da Collazone vedi Cooper 2000, vol. 1, pp. 183–185.



Napoli di allora – dove, dopo la «calata» di Tino di Camaino, si era aperta una fucina funeraria desiderosa di nuovi moduli grammaticali – ad aver permesso questo progetto per il sovrano angioino. Sintomatici, in questo senso, sono gli antecedenti campani tineschi, come il celebre mausoleo di Caterina d’Austria a San Lorenzo Maggiore, una delle primissime tombe opistoglittiche *a giorno* in Italia⁶⁴, quello per i Lautrec nell’abbazia di Montevergine e l’esemplare ora

25 Tomba di Cangrande I della Scala, lato Sagrato. Verona, Santa Maria Antica (foto Ettore Napione)

26 Tomba di Cangrande I della Scala, lato Aula Sacra. Verona, Santa Maria Antica (foto Ettore Napione)

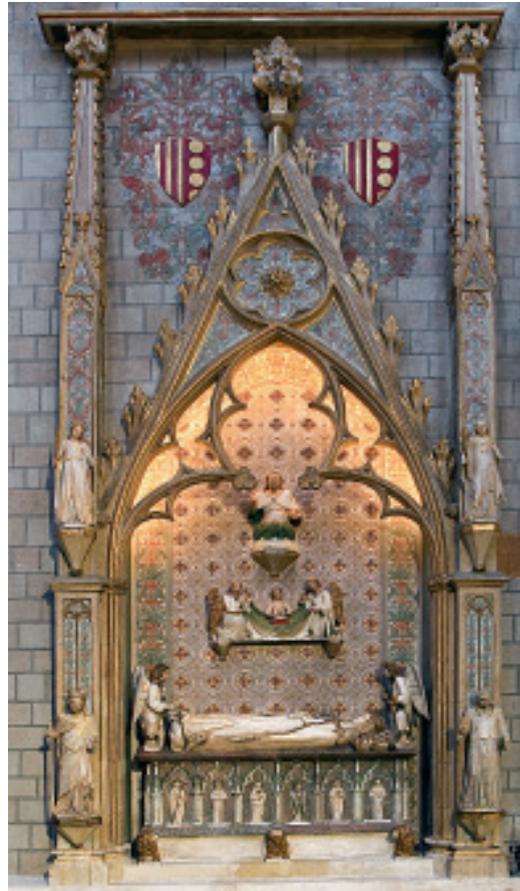
64 A sua volta è stato evidenziato il rapporto con le tombe francesi e inglesi in Kreytenberg 1987, p. 26; Gardner 1988; Baldelli 2007, pp. 255–262. Ci sono anche sepolcri completamente liberi da tutti i lati, come quello veronese di Guglielmo da Castelbarco (†1320) (Herklotz 1990, in particolare pp. 250–251, nota 56) e arche di santi e beati come le ben rinomate di San Cerbone nella cattedrale di Massa Marittima, opera di Goro di Gregorio, e di San Domenico nell’omonima chiesa bolognese (solo per ricordarne qualche esempio). In questi casi il ruolo delle pareti per dividere lo spazio è inesistente e quindi non hanno rapporti diretti con lo sviluppo del monumento parietale, a differenza delle tombe opistoglittiche, e fanno capo a un’altra tipologia che ricorda piuttosto il sarcofago antico completamente libero. In quest’ultima tipologia, il non essere impegnato ad un muro permetteva certi gesti di fluttuazione intorno all’arca, come per esempio nella tomba della Beata Michelina da Pesaro, quando nel Trecento era ancora libera a 360 gradi, attorno alla quale i fedeli potevano girare con una candela (Dalarun 1992, pp. 206–207).

65 Per il carattere bisimmetrico di queste tombe vedi Aceto 1988, in particolare pp. 104–110; Aceto 2005, pp. 601–602; Barral i Altet 2019. Di recente Anna Maria D’Achille (2020) ha pensato per la tomba dei Lautrec a una collocazione tra la cappella della Madonna e la navata del Santuario di Montevergine, avvalorando così i due lati del sepolcro opistoglittico in una soluzione che dipende dal sepolcro di Caterina d’Austria. Per quest’ultimo mausoleo napoletano è stata proposta una sistemazione iniziale a parete, come indicano diversi dati materiali dell’opera di Tino, quindi ripensata *a giorno* su suggerimento del Saggio dopo il soggiorno in Francia 1319–1324 (Aceto 1995, in particolare p. 20). Il cambiamento è stato anche riconsiderato non più in base a quest’ultima congettura ma anche come risposta alle trasformazioni della chiesa (Aceto 2005b). È importante ricordare che Tino di Camaino, negli anni napoletani, sperimentava apertamente con le soluzioni *double-face*: si ricordi un esercizio come quello dell’altarelo



27 Tomba di Elisenda de Montcada, prospetto verso la clausura. Barcellona, monastero di Santa Maria di Pedralbes (foto Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes/Pere Vivas)

28 Tomba di Elisenda de Montcada, prospetto verso il presbiterio. Barcellona, monastero di Santa Maria di Pedralbes (foto Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes/Jordi Puig)



5.

Se i precedenti sono di grande interesse, anche gli echi non risultano da meno. L'ideazione *double-face* per re Roberto raggiunse sicuramente le coste catalane perché la tomba della regina Elisenda de Montcada (†1364) è molto simile all'archetipo napoletano⁶⁷. Il sepolcro del monastero francescano di Pedralbes a Barcellona presenta anch'esso un doppio prospetto diviso da un muro-diaframma, con due lati perfettamente corrispondenti spalla contro spalla (figg. 27, 28): un versante è disposto nel presbiterio della chiesa di Santa Maria, in *cornu Epistulae*, mentre il contrapposto, necessariamente speculare, si rivolge verso l'interno del convento delle clarisse⁶⁸. L'edificio catalano ha una planimetria diversa dalla chiesa di Santa Chiara a Napoli e solo dalla fiancata destra dell'edificio si poteva creare un collegamento con la clausura. Alla parete è stata allestita la tomba della sovrana, che – come nel caso del mausoleo del re d'Angiò – si mostra più sobria nel lato del convento (fig. 27): la regina è stata immortalata dall'artista

opistoglitico oggi diviso tra la collezione del Monte dei Paschi di Siena e la collezione Salini (Aceto 2009). Anche per la pala marmorea di Tino della badia di Cava dei Tirreni è stata proposta una soluzione a due facce (Aceto 2001), che però non ha convinto parte della critica (Kreytenberg 2002a).

⁶⁶ Bock 2010, p. 102. Così come l'architettura della chiesa di Santa Chiara è «la *summa* dell'attività costruttrice dei sovrani angioini» (Gaglione 2002, p. 96), per il suo aspetto sfaccettato anche il mausoleo di re Roberto lo è per i sepolcri medievali a Napoli.

⁶⁷ Per la tomba di Elisenda vedi Beseran i Ramon 1991–1993; Baqué i Prat 1997; Beseran i Ramon 1997, p. 33; Beseran i Ramon 1998; Español 2002, pp. 70–71; Manote i Clivilles/Terés i Tomas 2007, in particolare pp. 172–177; Beseran i Ramon 2009; McKiernan-González 2012.

⁶⁸ Il prospetto verso la clausura è stato interpretato, da parte della McKiernan-González, come risposta al problema di visibilità, in quanto le clarisse, che assistevano alla messa dal coro sopraelevato collocato in fondo alla chiesa di Pedralbes, non potevano vedere il sepolcro «aulico» della regina per la posizione alta del coro, cioè per via dell'angolo serrato che impedisce di vedere ampiamente l'abside da quella quota (McKiernan-González 2012).

smembrato per Boletto de Planca in Sant'Eligio al Mercato: esempi che non sono frazionati da un muro ma sistemati tra pilastri lasciando libere le due bande, quindi connotati da una fisionomia che evidentemente preannuncia l'invenzione più tarda dei «librettisti» Bertini⁶⁵. Si verifica un esercizio di modernità in quella Napoli catalizzatrice di nuovi fermenti culturali, di schemi progrediti di mano degli artisti toscani, di dialogo con modelli transalpini legati alla circolazione internazionale e all'origine dei regnanti. Il mausoleo monumentale del Saggio appare come la *summa* della storia dei monumenti sepolcrali fino a quelle date, un vero scrigno della *mise en scène* medievale a trecentosessanta gradi⁶⁶.

catalano, su questo versante, con l'abito tipico delle *sorores* catalane, privata persino della dignità regale che aveva ottenuto grazie al matrimonio con Giacomo II, in un complesso scultoreo che si rivela anche di fattura qualitativamente inferiore rispetto a quello che si vede in chiesa (figg. 17, 27, 31). Al contrario, nell'altro fianco, Elisenda – ribaltando pienamente gli attributi iconografici – indossa con orgoglio non solo il diadema dorato ma anche i suoi lussuosi abiti, in una sorta di dicotomia spirituale e politica che si fa effettiva nelle due personificazioni allegoriche (figg. 18, 28, 32). Il duplice schema scultoreo, che raccoglie i due capitoli della narrazione biografica della regina, è certamente indivisibile come i due lati di una moneta. Di conseguenza è equivalente il concetto, presente anche nel mausoleo di re Roberto, delle due effigi scolpite contrapposte per ricreare il corpo depresso nel sepolcro (figg. 17, 18). Sono le vicende personali di Elisenda che sintetizzano questo «stile della morte» – per dirla con Ingo Herklotz – qui manipolato per enunciare e distinguere le sue memorie in due momenti decisivi: prima gli impegni di corte accanto a suo marito Giacomo († 1327) e, in un secondo momento, dopo la scomparsa di quest'ultimo, i quasi quarant'anni accanto alle clarisse di Pedralbes. La principessa catalana visse fino alla morte nei pressi del monastero, in una serie di edifici ancora non ben identificati ma di sicuro adiacenti e collegati agli spazi interni delle monache, e aderì, da regina, a una vita pseudo-monastica⁶⁹. La straordinaria biografia della sovrana, non inconsueta al tempo, giustifica questo sepolcro con doppio *gisant*, che rappresenta un'assoluta novità nel panorama catalano⁷⁰. Anche se in territorio iberico esistevano già (pochissime) tombe bifronti, si trattava di semplici casse in pietra incastrate in mezzo alle pareti, dipendenti, come per l'Italia, dai modelli francesi soprannominati sul tipo della tomba del vescovo Ulger⁷¹. La sistemazione della *dual effigy tomb* di Pedralbes, dunque, è del tutto inedita.

È verosimile che così come per l'architettura della chiesa di Pedralbes, che prende come modello strutturale la napoletana Santa Maria Donnaregina⁷², e per la probabile commissione al pittore italiano di formazione senese che realizza gli affreschi della cappellina di San Michele⁷³, artisti e committenti iberici abbiano preso spunto per la tomba della regina Elisenda dalle novità italiane, in questo caso partenopee, vale a dire dai prestigiosi cantieri degli Angiò, che per tutto il secolo avevano manifestato un interesse impareggiabile per le fondazioni degli ordini minori. Napoli, polo cosmopolita, capitale del francescanesimo di corte⁷⁴, è la stella polare anche per i sovrani aragonesi, che riflettono con attenzione sulle novità messe in campo dagli artisti italiani, come ha ben evidenziato Pere Beseran i Ramon segnalando per primo il possibile parallelismo tra i sepolcri napoletani e catalani⁷⁵. Questi vincoli si spiegano non solo in ragione

69 Castellano i Tresserra 2014.

70 Certamente non tutte le regine e principesse hanno il medesimo atteggiamento ma il concetto a grandi linee è paragonabile. Altri casi sono quelli di Costanza di Hohenstaufen-Sicilia († 1302), Bianca d'Angiò († 1310), Isabella d'Aragona († 1336), Maria d'Ungheria († 1323), Isabella di Francia († 1358), Beatrice di Castiglia († 1359), Eleonora di Portogallo († 1348), Sancia d'Aragona († 1345): la dicotomia tra potere e monachesimo è stata studiata in contributi come quelli di Rodrigues 2012; *Redes femeninas* 2013; Santoro 2017.

71 McKiernan-González 2012, p. 333, nota 44.

72 Ortoll 1997, in particolare pp. 55–57; Beseran i Ramon/Cubeles i Bonet/Julia i Capdevilla 2002; McKiernan-González 2012, p. 322. La chiesa di Santa Maria di Pedralbes, costruita almeno sei anni dopo l'edificio partenopeo di Santa Maria Donnaregina, presenta sia una planimetria sia un coro delle monache molto simili all'edificio napoletano ed è probabilmente, insieme alla chiesa di Santa Chiara di Barcellona (purtroppo distrutta), uno dei pochi edifici in Catalogna a presentare un coro sopraelevato in controfacciata. Per i cori sospesi in controfacciata vedi Zappasodi 2018, pp. 19–21.

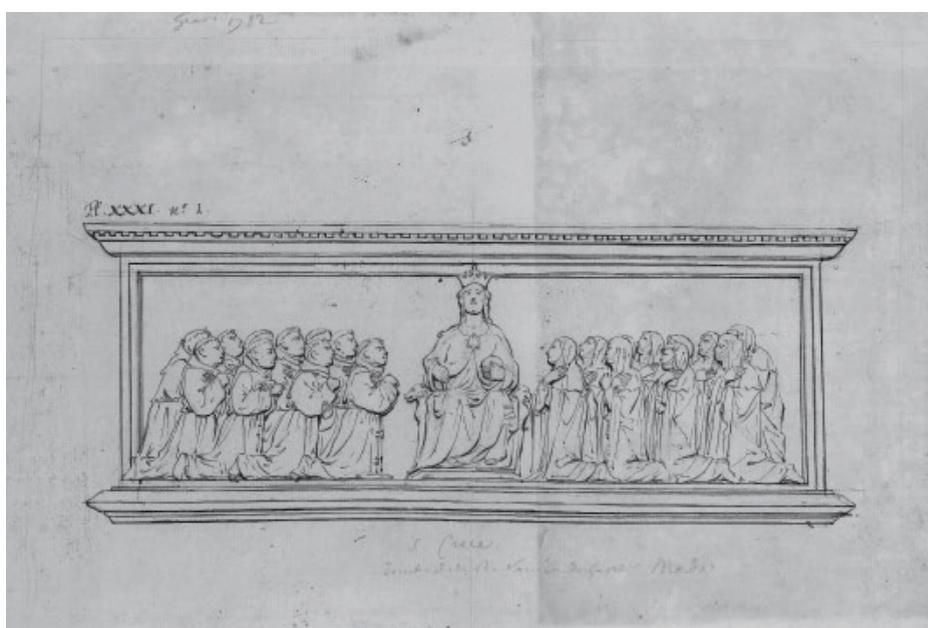
73 Vega 2021 (con bibliografia).

74 Il contributo più bilanciato su questo argomento è sicuramente Paciocco 1998.

29 Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, copia del sepolcro di Sancia d'Aragona, prospetto verso il coro delle monache. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9840, fol. 59r (foto Biblioteca Apostolica Vaticana)



30 Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, copia del sepolcro di Sancia d'Aragona, prospetto verso la zona presbiteriale. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9840, fol. 58v (foto Biblioteca Apostolica Vaticana)



dei complessi e ben noti rapporti tra la Catalogna e l'Italia meridionale, legami culturali nonché familiari tra i casati, ma, in questo caso, addirittura grazie a testimoni diretti della situazione partenopea. Vorrei segnalare una fonte importante per spiegare queste relazioni tra le tombe: una stretta parente della regina

75 Beseran i Ramon 2009. A pochi metri dal sepolcro della regina, sempre a Pedralbes, si trovano le tombe bifronti di Costança de Cardona i Pinós e di Elionor de Pinós i Montcada, allestite entrambe dopo la morte di quest'ultima (†1362), scolpite e normalizzate dallo stesso scultore con la medesima soluzione formale a sarcofago intramezzato (Escudero i Ribot 2002). Il sepolcro di Romia de Sarrià i Despalau nella chiesa di Santa Maria presenta invece due effigi, in veste monacale e civile, scolpite in lastre diverse per creare un parallelepipedo; l'allestimento di questi due altorilievi è novecentesco e non sappiamo come fossero in origine disposte le due parti.



Elisenda, una sua cugina di nome Margherita de Montcada, che al tempo era monaca di Santa Chiara a Napoli e che, nel 1347, riceve l'autorizzazione per tornare in Catalogna e così trasferirsi nel monastero delle clarisse di Pedralbes. Oltre a questo permesso, come se non bastasse, le venne concesso di conservare all'arrivo in territorio iberico l'abito monacale alla «napoletana» che usava a Santa Chiara⁷⁶. Margherita, che prima di lasciare Napoli probabilmente aveva intuito la forza del sepolcro opistoglittico di re Roberto, magari anche pregando sotto l'effigie del coro delle monache, tornò effettivamente a Barcellona, dove, alla fine della sua vita, fu sepolta vicino alla tomba a due facce della cugina Elisenda⁷⁷.

31 *Gisant* di Elisenda de Montcada verso la clausura. Barcellona, monastero di Santa Maria di Pedralbes (foto Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes/Pere Vivas)

32 *Gisant* di Elisenda de Montcada verso il presbiterio. Barcellona, monastero di Santa Maria di Pedralbes (foto Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes/Jordi Puig)

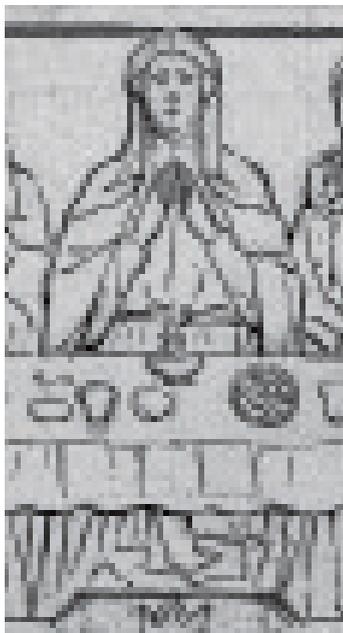
6.

Se dall'altro lato del Mediterraneo si rifletteva con attenzione sui cantieri napoletani, sarebbe difficile pensare in questo caso che il mare non bagna Napoli e che non ci siano state ripercussioni del mausoleo del re angioino nella stessa città. Dopo la morte del sovrano, nel momento in cui si lavorava al suo sepolcro, la moglie Sancia d'Aragona (†1345), rimasta vedova, decise di entrare in comunità nel gennaio 1344 con le clarisse di Santa Croce di Palazzo⁷⁸. Lì trascorse gli

⁷⁶ Per Margherita de Montcada vedi Castellano i Tresserra 2013, in particolare p. 128; Gaglione 2014, in particolare nota 304.

⁷⁷ La tomba di Margherita de Montcada si trovava in origine accanto a quella della regina Elisenda, come ricorda una lapide che testimonia il luogo originale delle spoglie (Mestres 1882, pp. 32–33). Non esiste una data certa per l'esecuzione della tomba di Elisenda: il *terminus ante quem* è il 1364, quando il sepolcro viene ricordato per la prima volta nel testamento della sovrana (trascrizione integrale in Castellano i Tresserra 1996, pp. 810–824). La dipendenza dalla tomba opistoglittica con doppio *gisant* di re Roberto ci darebbe invece un *terminus post quem* 1347, insieme al ritorno di Margherita a Barcellona, che andrebbe scandito qualche anno dopo. Natalia Baqué i Prat (1997) propone invece una data fra il 1341 e il 1343, argomentando che l'autore del sepolcro è lo stesso delle chiavi di volta della fabbrica di Santa Maria di Pedralbes. Questi presunti rapporti stilistici non sono mai stati dimostrati e, come spesso accade negli studi catalani, non ci sono confronti di carattere formale tra le opere. Sembra, invece, che questi lavori siano stati eseguiti da due mani completamente diverse.

⁷⁸ Per un profilo di Sancia vedi Alomar 1976–1977; Musto 1985; Gaglione 2008; Gaglione 2017.



33 Dettaglio della fig. 29



34 Dettaglio della fig. 30

ultimi mesi della sua vita, digiunando, pregando, vivendo in povertà e lavorando senza fatica nell'infermeria del monastero, come faceva negli stessi anni la regina Elisenda al di là del Mediterraneo⁷⁹. Sancia, nota per aver fatto parte di un duetto, insieme al consorte, all'insegna del duplice ruolo tra attività politica e dinamismo spirituale a sostegno degli ordini minori, compì il sogno di finire gli ultimi giorni della sua vita vicina alle sue tanto amate monache. Quando Dio la chiamò, il suo corpo fu inizialmente deposto in un sepolcro provvisorio al centro del coro delle clarisse per poi essere trasferito, sette anni dopo e in odore di santità, nella tomba definitiva⁸⁰. Il monastero francescano di Santa Croce di Palazzo non esiste più, ma grazie a recenti studi sappiamo che il complesso architettonico – concepito con tre moduli principali quali basilica, monastero maschile e femminile – presentava un'aula unica per la chiesa, forse con cappelle laterali sul lato destro, mentre in

chiusura, nella zona presbiteriale, un muro-diaframma dritto circoscriveva il corpo centrale, esattamente come nella chiesa di Santa Chiara (fig. 35)⁸¹. Proprio nel presbiterio, così come per il coniuge Roberto, fu innalzata la tomba della regina Sancia che le fonti ricordano, con ambiguità, nei pressi dell'altar maggiore⁸². Di questo sepolcro monumentale conosciamo alcune parti grazie a due disegni di mano di Séroux d'Agincourt e collaboratori, pubblicati nell'Ottocento nei celebri volumi dell'*Histoire de l'art*⁸³. Si tratta di due lastre scolpite che ricordano i lati principali di una cassa marmorea: nella prima, la regina Sancia è assisa su un trono all'antica con teste leonine, tra i due gruppi dei conventuali francescani e delle clarisse (figg. 30, 34); nell'altro disegno si assiste invece ad una sorta di metamorfosi della sovrana, la cui sagoma si staglia al centro di una tavolata accompagnata dalle consorelle⁸⁴, mettendo ben in evidenza che la corona è stata poggiata a terra in contrasto con l'altra raffigurazione, dove l'insegna

79 Gaglione 2002, p. 101.

80 Anche Margherita delle Fiandre o di Costantinopoli († 1280) fu sepolta al centro del coro delle monache dell'abbazia di Filnes (Morganstern 2000, p. 56).

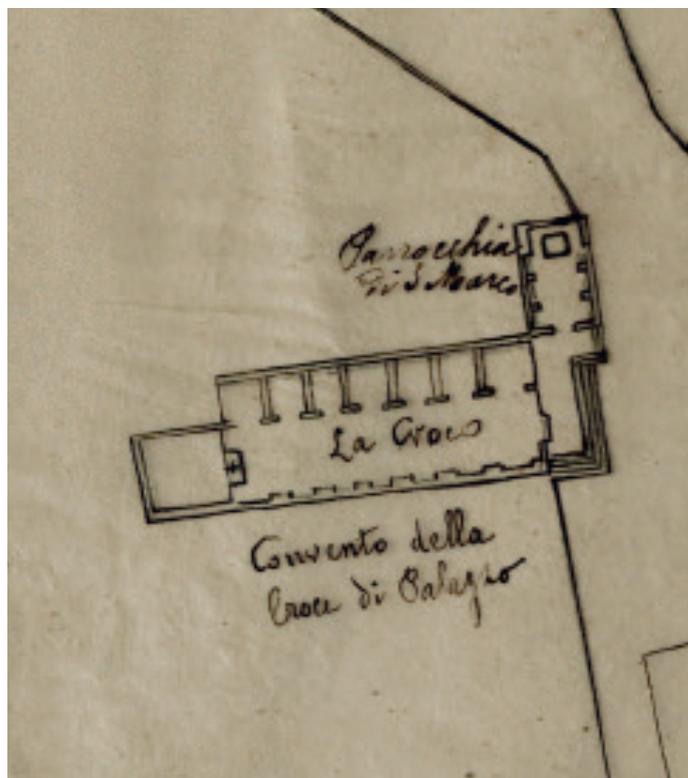
81 Gaglione 2002, pp. 102–108. Per la pianta di primo Ottocento qui riprodotta vedi Russo 1960, pp. 92–93; Colletta 1986, in particolare pp. 43, 139. Allora l'altar maggiore era già stato spostato verso il muro-diaframma.

82 La tomba di Sancia è in Michalsky 2000, pp. 171–172, 342–345 (con bibliografia); Aceto 2000; Baldelli 2003; Bruzelius 2005, pp. 168–170; Baldelli 2007, pp. 314–322; Vitolo 2008, in particolare p. 44; Gaglione 2008, pp. 976–978; Bock 2010, p. 103; Loconte 2011; Aceto 2017b; Michalsky 2017, pp. 246–248.

83 Séroux d'Agincourt 1823, vol. 2, p. 63, vol. 4, tav. XXXI.

84 Sono noti alcuni esempi dei confratelli a mensa – un'iconografia che essenzialmente allude ad un rinnovo dell'Ultima Cena, delle Nozze di Cana e della Cena di Emmaus – ma in ambito domenicano e benedettino, con scene di «miracoli alimentari» dei santi fondatori o di semplice condivisione dei pasti (vedi Rigaux 1989, pp. 248–253). Ragguardevole è la celebre tavola-reliquia dipinta di San Domenico della Mascarella, probabilmente uno degli esempi più antichi di questo tipo (Giorgi 2000). Una scena simile alla nostra con una tavolata di sole femmine ma con Sant'Irene al centro si vede in un'opera del Maestro del 1310, oggi nella collezione della cantante Madonna, appartenente allo sfuggente contesto pistoiese del quarto-quinto decennio del Trecento, che giustamente è stata collegata con la raffigurazione della santa nella sua declinazione «meridionale» (Guglielmetti 2011, in particolare pp. 171–172, nota 36), probabilmente commissionata da uno dei nobili del Sud d'Italia giunti a Firenze al seguito di Gualtieri VI di Brienne, duca di Atene e conte di Lecce, trasferitosi in città in qualità di vicario di Carlo di Calabria (Cassidy 1995; Hoch 1996, in particolare p. 139, nota 85).

regale è portata con fierezza (figg. 29, 33)⁸⁵. Tanja Michalsky è riuscita a risalire all'originale di uno di questi due disegni, dove sono abbozzate a penna le splendide cariatidi che reggevano la lastra con *Sancia a mensa* e che, probabilmente per economia, furono cassate nella versione a stampa del libro di Séroux⁸⁶. Partendo da questi elementi, la studiosa ha proposto per la tomba di Sancia un sepolcro a parete, formato da due casse sovrapposte, con uno sviluppo verticale definito da diversi piani animati da ipotetici elementi andati persi; qualcosa di articolato che ricordasse l'edificio in marmo progettato dai fratelli Bertini per suo marito, ovvero una tomba monumentale poggiata anch'essa alla parete-diaframma in chiusura del presbiterio dietro all'altar maggiore. Le fonti erudite, infatti, ricordano che il sepolcro della regina era «ad similitudinem mausolei Roberti»⁸⁷. Francesco Aceto, tuttavia, è riuscito a trovare l'altro disegno autografo, quello che mancava all'appello e che, anche se non aggiunge nulla dal punto di vista figurativo, contiene delle preziose note a matita, due postille che indicano da dove sono stati eseguiti i disegni: per la lastra con la regina a mensa in versione monacale è stato segnato «da dentro del coro» (fig. 29), e per l'altra c'è un'indicazione che recita «da fuori» (fig. 30)⁸⁸. Partendo da queste annotazioni dei disegni, Aceto ha pensato – anche alla luce di un intervento di Adrian S. Hoch – a una tomba con un sarcofago tutto a vista, vale a dire una soluzione bifronte completamente libera, dove i due lati larghi della cassa sarebbero le raffigurazioni che ci ha tramandato Séroux; non più una tomba a parete, dunque, ma un organismo completamente svincolato, allestito nella zona presbiteriale. Una soluzione formale, questa, che sarebbe stata l'antefatto per il sepolcro di Margherita di Durazzo (†1412) nella chiesa di San Francesco a Salerno, con la lastra raffigurante Sancia e le consorelle a mensa verso il muro-diaframma, ossia il coro delle clarisse, e l'altra verso la navata centrale. Secondo Aceto, le francescane che si avvicinavano al comunichino avrebbero visto «da dentro del coro» la fiancata che raffigurava Sancia come una di loro⁸⁹. Lo studioso ha anche ricondotto la tomba alla mano dei Bertini, in realtà al solo Pacio, ossia a uno degli esecutori materiali della tomba di re Roberto. Grazie alla lettura stilistica di una cariatide oggi al Musée des Beaux Arts di Lione, che in origine apparteneva al complesso marmoreo, si può con certezza



35 Copia ottocentesca di una pianta del XVII secolo del Largo di Palazzo, Società Napoletana di Storia Patria, E.6.9, inv. dis. 12289 (foto Società Napoletana di Storia Patria)

85 Una soluzione iconografica che dipende dalla lastra marmorea per il sepolcro di Sancia, con le clarisse sedute a mensa e al centro una pseudo-badessa, si vede in una pagina miniata di un breviario napoletano dell'ambito di Cristoforo Orimina oggi all'Escorial (ms. A.III.12, fol. 525): vedi Bräm 2007, vol. 1, pp. 121–128, 401, 426–429, vol. 2, fig. 634. Sempre nello stesso breviario, ma nel fol. 515, si vedono i funerali di una monaca, giacente al centro in un sontuoso letto di morte e alla presenza di tre santi vescovi e di due gruppi di francescani schierati ai lati del catafalco: la monaca deceduta non ha il nimbo, cosa che mi fa pensare che siamo davanti a una cripto-raffigurazione dei funerali della regina Sancia d'Aragona, che morì – come detto – in odore di santità e che, al suo ingresso al monastero di Santa Croce, prese il nome monacale di Chiara (vedi *supra*, nota 78). Inoltre, come ha ben evidenziato Andreas Bräm, non ci sono dubbi che il codice sia stato commissionato da un gruppo di clarisse napoletane.

86 BAV, Vat. lat. 9840, fol. 59r; Michalsky 2000, pp. 342–345, cat. 35, figg. 64, 65.

87 Wadding (1625–1657) 1931–1964, vol. 7, p. 374.

88 BAV, Vat. lat. 9840, fol. 58v; Aceto 2000, figg. 2, 3.

89 Aceto 2000. Molto interessante è il collegamento che fa Aceto per Roberto da Mileto, figura di spicco degli *spirituali*, come probabile artefice dell'iconografia del sepolcro. Il rapporto fra le tombe di Sancia e Margherita di Durazzo era già stato segnalato in Hoch 1996, p. 135.

riportare l'opera alla mano del Bertini. Partendo da questi presupposti Francesca Baldelli ha risarcito l'altra cariatide per il sepolcro di Sancia, oggi in collezione privata, che reggeva la stessa fiancata del parallelepipedo⁹⁰. Per la struttura e sistemazione, la studiosa ha seguito l'idea di Aceto e proposto una configurazione con cariatidi agli angoli della cassa.

Credo però che dobbiamo pensare per la tomba della regina Sancia a qualcosa di diverso, perché sembra più ragionevole immaginare che il sepolcro fosse poggiato alla parete della navata centrale, al muro dietro l'altar maggiore; una conformazione che ha come modello non solo il sepolcro del marito Roberto a Santa Chiara ma anche prototipi embrionali per questo allestimento: si pensi ad esempi come quelli per Enrico VII a Pisa ed Enrico Scrovegni a Padova⁹¹. L'informazione recuperata dalle note antiche ci permette però di ipotizzare che si trattava piuttosto di un sepolcro sì opistoglittico, come pensa Aceto, ma frazionato dalla parete divisoria, con uno sviluppo al di là del muro. Dobbiamo contestualizzare le due lastre con i due spazi della chiesa, che parlano due lingue diverse, come nel caso dei programmi scultorei per il Saggio e per la regina Elisenda (figg. 29–34)⁹². Le fonti antiche segnalano per di più che la tomba di Sancia era simile a quella di suo marito – e questo dovrebbe valere almeno per la soluzione a muro⁹³ –, mentre altre fonti ricordano che un'iscrizione marmorea di Sancia si vedeva «alla destra nell'entrare al coro»⁹⁴. Purtroppo gli elementi a disposizione sono scarsi per ricucire il tessuto originale di Santa Croce di Palazzo, ma è chiaro che ci sono dei nessi tra tutti i regnanti mediterranei che abbiamo studiato: se la natura autoritaria e politica è intoccabile e vincolante, il fervore spirituale si manifesta «a doppia faccia» con questa presenza tangibile nelle zone della clausura (figg. 31, 33). L'assetto intramezzato della tomba di Sancia porterebbe verso un sistema scultoreo-architettonico ben ponderato, con una cassa marmorea per lato sorretta nella parte anteriore da cariatidi e compensate in fondo con paraste poggiate sul muro, esattamente com'è stato pensato dai Bertini per la tomba di re Roberto. Lo sviluppo speculare del sepolcro, che, come negli altri casi, è generato dalla parete stessa, sarebbe stato simile almeno per i due sarcofagi e le rispettive

90 Baldelli 2007, pp. 314–322, fig. VIII.

91 Un caso napoletano non del tutto certo è quello della tomba di Maria d'Ungheria in Santa Maria Donnaregina Vecchia, che oggi si trova accostata alla parete sinistra della chiesa ma che nel Trecento aveva una diversa collocazione. Nel 1727 il sepolcro fu trasferito nella chiesa di Santa Maria Donnaregina Nuova e più tardi, negli anni Trenta del Novecento, fu riportato alla chiesa originaria ma in una collocazione diversa (Bertaux 1899, pp. 18–19; Vitolo 2008, p. 19, note 35 e 36; per i precedenti spostamenti vedi Grandolfo 2014). È possibile però, anche se non ci sono riprove documentarie, che il sepolcro fosse in origine dietro l'altar maggiore. Questi spostamenti sono molto comuni, e nella stessa Napoli è accaduto qualcosa di simile con la tomba del cardinale Rainaldo Brancaccio a Sant'Angelo in Nilo, opera della bottega pisana di Donatello e Michelozzo, che in origine si trovava alle spalle dell'altar maggiore (Lightbown 1980, in particolare pp. 89–92). L'idea della tomba in questa posizione nei contesti angioini, talvolta chiamata erroneamente «tomba-altare», potrebbe essere uno schema sulla falsariga del sepolcro allestito nella chiesa di San Francesco a Marsiglia per San Ludovico di Tolosa, che nel 1319 venne tumulato dietro l'altar maggiore. Per i rapporti con la tomba di Enrico VII e il soggiorno di re Roberto a Pisa vedi invece Enderlein 1997, p. 185, nota 76.

92 Il doppio schema formale della tomba di Sancia è stato intuito in Jäggi 2006, pp. 214–216, e in Loconte 2011, pp. 111–112.

93 Gaglione 2002, p. 101, nota 152. Nel XVII secolo, probabilmente per via di un nuovo allestimento di gusto barocco, la tomba di Sancia fu spostata in *cornu Epistulae*, dove la vide prima del 1692 Carlo Celano [(1692) 2009, p. 40]. Le conseguenze della scelta di progettare due tombe simili per marito e moglie si leggono perfettamente nella nobiltà angioina: i coniugi Isabella di Apia e Raimondo del Balzo, morti entrambi nel 1375, hanno due tombe analoghe (quasi identiche ma speculari) progettate per la chiesa di Santa Chiara (Pace 2000, pp. 61–62). Altri esempi più tardi che giocano intorno a una configurazione speculare in Grandolfo 2014.

94 Chiarito 1772, p. 225.



cariatidi. Certamente mancano molti elementi dell'invenzione, ma ulteriori ricerche potrebbero reintegrare altri tasselli, come per esempio i due *gisant* che non potevano mancare insieme ad altri elementi scultorei degni della regina.

7.

Nei decenni successivi a Firenze, agli albori del Rinascimento, l'idea di permettere alle urne marmoree di «agire» in due spazi contrapposti rimane ancora una delle soluzioni più ambite⁹⁵. Il prestigio di quest'idea è sancito dalle scelte delle famiglie più importanti, gli Albizzi, gli Strozzi, i Medici, che hanno concepito su questo modello alcuni dei loro sepolcri. Francesco Caglioti da tempo ha illustrato con precisione come committenti e artisti, oltre a far dialogare gli spazi sacri degli edifici «in verticale», con le tombe opistoglittiche abbiano cercato di congiungere zone opposte anche «in orizzontale». In questo senso, una bellissima sfida è quella fiorentina del primo Quattrocento, che risente ancora delle premesse medievali dei mausolei *double-face*, soprattutto dei casi sopramenzionati di Santa Croce a Firenze, rilevando la *longue durée* di questo fenomeno⁹⁶. La tomba ad arco e a doppia faccia per Maso di Luca degli Albizzi († 1417), opera di Lorenzo Ghiberti e bottega, oggi nella chiesa fiorentina di San Paolino ma in origine a San Pier Maggiore, era infatti sistemata tra una delle cappelle degli Albizzi e il disimpegno del coro delle monache⁹⁷. Ben note sono invece la tomba di Nofri di Palla di Jacopo Strozzi († 1418) e il sarcofago bronzeo ghibertiano per i Santi Proto, Giacinto e Nemesio: la prima allestita ancor oggi tra due vani delle Sagrestie di Santa Trinita (figg. 36, 37), la seconda almeno fino alla fine del Cinquecento – come ricorda Giorgio Vasari nella Giuntina – in un fornice che si vedeva «dalla banda della chiesa de' monaci» di Santa Maria degli Angeli e dalla «chiesetta verso la strada»⁹⁸. Con l'arte funeraria dei primi Medici, una famiglia che nei secoli seguenti è stata tra le più grandi registe per i funerali in tutta Europa, si consolida l'urna *bifrons* – come la chiama allora Gentile de' Becchi – con la tomba ora non più rintracciabile di Lorenzo di Giovanni di Bicci, probabilmente visibile sia dalla Sagrestia Vecchia di San Lorenzo

36 Piero di Niccolò Lamberti e continuatori, sepolcro di Nofri di Jacopo Strozzi, prospetto verso nord. Firenze, basilica di Santa Trinita (foto Archivi Alinari/Raffaello Bencini)

37 Piero di Niccolò Lamberti e continuatori, sepolcro di Nofri di Jacopo Strozzi, prospetto verso sud. Firenze, basilica di Santa Trinita (foto Archivi Alinari/Alinari)

95 Butterfield 1994, p. 54.

96 Caglioti 1996.

97 Paatz/Paatz 1952, pp. 632, 647, nota 20.

98 Caglioti 1996, p. 130. Vasari (1550, 1568) 1971, pp. 89–90. Anche una lettera del 1591, redatta dall'arcivescovo di Firenze per il granduca Ferdinando I, ricorda l'allestimento originale della tomba, «fatta fare da Lorenzo Ghiberti», allora intramezzata tra le due aree degli edifici (Gronau 1907, in particolare pp. 120–121).



38 Andrea del Verrocchio, sepolcro di Piero e Giovanni di Cosimo de' Medici Strozzi, prospetto verso ovest. Firenze, basilica di San Lorenzo (foto UNIFI SAGAS/ Giovanni Martellucci)

39 Andrea del Verrocchio, sepolcro di Piero e Giovanni di Cosimo de' Medici Strozzi, prospetto verso ovest. Firenze, basilica di San Lorenzo (foto UNIFI SAGAS/ Giovanni Martellucci)

sia dalla cappella dei Santi Cosma e Damiano⁹⁹. Quest'ultimo sepolcro è stato sostituito con la celebre tomba opisthografica per Piero e Giovanni di Cosimo de' Medici, magistrale ideazione di Andrea del Verrocchio, confermando il prestigio intrinseco di queste invenzioni (figg. 38, 39), come accade anche con l'esemplare perduto a San Pancrazio per Pietro Minerbetti († 1482), di mano di Francesco di Simone Ferrucci, orchestrato secondo le fonti tra «la sagrestia et in una cappella di chiesa»¹⁰⁰.

Questo prezioso filone proto-umanistico di mausolei opisthografici conferma i moduli che abbiamo percorso per i sepolcri nel secolo precedente. Oltre alla soluzione morfologica, che certo nel Quattrocento si presenta in rottura con il muro e non più con l'idea dei prospetti *back-to-back*, dipendenti dalla tomba parietale, sono le invenzioni degli artisti e le coscienti e complesse strategie della committenza a prevalere: siano sovrani o nuovi uomini agiati, tutti ambiscono a penetrare lo spazio architettonico per potenziare la fruizione di queste casse della memoria.

99 Caglioti 1996.

100 Caglioti 1996, pp. 132–133. A Siena, invece, questa tipologia non ha paralleli. Un'invenzione prossima è la lastra in marmo bianco per Cristoforo Felici, datata 1463, nel transetto della chiesa senese di San Francesco, opera di Urbano da Cortona ma probabilmente su disegno di Donatello, che presenta una spettacolosa camera funebre in scorcio elaborata a bassorilievo per costruire un *lectus funebris*, in un certo senso, svincolato da una parete (Colucci 2003, pp. 355–357, cat. 21). Diverso è il caso al di là del Po: la tomba del cardinale Branda Castiglioni nella collegiata di Castiglione Olona, opera di Filippo da Carona e Andrea da Ciona, è perfettamente intramezzata tra due vani dell'edificio come negli esempi quattrocenteschi fiorentini (vedi Galli 2009; Galli 2014; nell'attesa del libro sui Maestri Caronesi di Anne Markham Schulz).

Bibliografia

Aceto 1988

Francesco Aceto, «La scultura dall'età Romanica al primo Rinascimento», in *Insedimenti verginiani in Irpinia. Il Goletto, Montevergine, Loreto*, a cura di Vincenzo Pacelli, Cava dei Tirreni 1988, pp. 85–116.

Aceto 1995

Francesco Aceto, «Tino di Camaino a Napoli. Una proposta per il sepolcro di Caterina d'Austria e altri fatti angioini», *Dialoghi di storia dell'arte*, 1 (1995), pp. 10–27.

Aceto 2000

Francesco Aceto, «Un'opera «ritrovata» di Pacio Bertini: il sepolcro di Sancia di Maiorca in Santa Croce a Napoli e la questione dell'«usus pauper»», *Prospettiva*, 100 (2000), pp. 27–35.

Aceto 2001

Francesco Aceto, «Una proposta per Tino di Camaino a Cava dei Tirreni», in *Medien der Macht: Kunst zur Zeit der Anjous in Italien* (atti del convegno Francoforte sul Meno 1997), a cura di Tanja Michalsky, Berlino 2001, pp. 275–294.

Aceto 2005a

Francesco Aceto, «Status e immagine nella scultura funeraria del Trecento a Napoli: le sepolture dei nobili», in *Medioevo: immagini e ideologie* (atti del convegno Parma 2002), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2005 (I convegni di Parma 5), pp. 597–607.

Aceto 2005b

Francesco Aceto, «Le memorie angioine in San Lorenzo Maggiore», in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico* (atti del convegno Losanna 2001), a cura di Serena Romano e Nicolas Bock, Napoli 2005 (*Études lausannoises d'histoire de l'art* 3), pp. 67–94.

Aceto 2009

Francesco Aceto, «Tino di Camaino», in *La collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, a cura di Luciano Bellosi, 4 voll., Firenze

2009–2015, vol. 2: Scultura e oreficeria, 2009, pp. 94–101.

Aceto 2017a

Francesco Aceto, «Per Simone Martini pittore: ancora sull'iconografia del «San Ludovico» del Museo di Capodimonte», in *Da Ludovico d'Angiò a san Ludovico di Tolosa. I testi e le immagini* (atti del convegno Napoli 2016), a cura di Teresa D'Urso, Alessandra Perriccioli Saggese e Daniele Solvi, Spoleto 2017 (*Medioevo francescano / Saggi* 34), pp. 33–50.

Aceto 2017b

Francesco Aceto, «Il sepolcro della regina Sancia di Maiorca», in *Palazzo Salerno. Dai complessi religiosi ai comandi militari*, a cura di Leonardo Di Mauro e Alba Irollo, Sassari 2017, pp. 85–88.

Aceto 2021

Francesco Aceto, «Giotto e l'Antico. Un modello paleocristiano per gli affreschi della Cappella Palatina in Castel Nuovo a Napoli», *Prospettiva*, 178 (2020), pp. 3–21.

Adhemar 1974

Jean Adhemar, *Les Tombeaux de la collection Gaignières: dessins d'archéologie du XVIIe Siècle*, 3 voll., Parigi et al. 1974–1977, vol. 1, 1974.

Alomar 1976–1977

Gabriel Alomar, «Iconografía y Heráldica de Sancha de Mallorca, reina de Nápoles», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 35 (1976–1977), pp. 5–36.

Amato 2017

Gianluca Amato, «Antefatti. La Croce sagomata di Pietro Lorenzetti nel Museo Diocesano di Cortona», in *Ambrogio Lorenzetti* (catalogo della mostra Siena), a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini e Max Seidel, Cinisello Balsamo 2017, pp. 114–118, cat. 4.

Ambrogio Lorenzetti 2017

Ambrogio Lorenzetti (catalogo della mostra Siena), a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini e Max Seidel, Cinisello Balsamo 2017.

Architettura e arti figurative 2017

Architettura e arti figurative di età gotica in Campania, a cura di Francesco Aceto e Paola Vitolo, 2 voll., Battipaglia 2017 (Studi e ricerche di storia dell'arte 1).

Aubert 1911

Marcel Aubert, «Les Tombeaux de l'abbaye de Longpont», *Congrès archéologique de France*, 78, 2 (1911), pp. 305–316.

Aubert 1947

Marcel Aubert, *L'Architecture cistercienne en France*, 2 voll., Parigi 1947.

Bacci 2000

Michele Bacci, «Pro remedio animae». *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa 2000 (Piccola biblioteca Gisem 15).

Bagnoli 2010

Alessandro Bagnoli, «Marco Romano e il monumento al Porrina», in *Marco Romano* 2010, pp. 120–131.

Baldelli 2003

Francesca Baldelli, «Una nuova scultura di Pacio Bertini per il monumento funebre di Sancia di Maiorca», *Prospettiva*, 109 (2003), pp. 59–64.

Baldelli 2007

Francesca Baldelli, *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore 2007 (*Infra sculptores* 1).

Baqué i Prat 1997

Natalia Baqué i Prat, «Les claus de volta de l'església de Santa Maria de Pedralbes», in *Elisenda de Montcada* 1997, pp. 59–105.

Barral i Altet 2019

Xavier Barral i Altet, «Il perduto cavaliere trecentesco di Sant'Eligio Maggiore a Napoli», in *Inedita mediævalia* 2019, pp. 39–49.

Bartalini 2000

Roberto Bartalini, ««Et in carne mea videbo Deum meum»: Maso di Banco, la Cappella dei Confessori e la committenza dei Bardi. A proposito di un libro recente», *Prospettiva*, 98–99 (2000), pp. 58–103.

- Bartalini 2005**
Roberto Bartalini, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo 2005.
- Bauch 1976**
Kurt Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild: figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlino / New York 1976.
- Benoit XII 1902**
Benoit XII (1334–1342). *Lettres communes analysées d'après les registres dits d'Avignon et du Vatican*, a cura di Jean-Marie Vidal, 3 voll., Parigi 1902–1911, vol. 1, 1902.
- Bertaux 1898**
Émile Bertaux, «Santa Chiara de Naples: l'église et le monastère des religieuses», *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome*, 18 (1898), pp. 165–198.
- Bertaux 1899**
Émile Bertaux, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, Napoli 1899 (Documenti per la storia e per le arti e le industrie delle provincie napoletane / Nuova serie 1).
- Beseran i Ramon 1991–1993**
Pere Beseran i Ramon, «Un taller escultòric a la Barcelona del segon quart del segle XIV i una proposta per a Pere Guines», *Lambard. Estudis d'art medieval*, 6 (1991–1993), pp. 215–245.
- Beseran i Ramon 1997**
Pere Beseran i Ramon, *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*, Tarragona 1997 (Collecció Ramon Berenguer 4).
- Beseran i Ramon 1998**
Pere Beseran i Ramon, «Noves aportacions a l'entorn del sepulcre d'Elisenda de Montcada», in *Jornades de Recerca Històrica de Les Corts* (atti del convegno Barcellona 1997), Barcellona 1998, pp. 87–99.
- Beseran i Ramon 2009**
Pere Beseran i Ramon, «Incidències napolitanes a Catalunya. Revisions sobre l'escultura i arquitectura trescentista», in *El Trecento en obres: art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, a cura di Rosa Alcoy, Barcellona 2009, pp. 131–159.
- Beseran i Ramon/Cubeles i Bonet / i Capdevilla 2002**
Pere Beseran i Ramon, Albert Cubeles i Bonet e Josep Maria Julià i Capdevilla, «El convent de Santa Maria de Pedralbes», in *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura*, 3 voll., Barcellona 2002–2003, vol. 1: Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos, 2002, pp. 193–200.
- Bock 2010**
Nicolas Bock, «A Kingdom in Stone: Angevin Sculpture in Naples», in *The Anjou Bible. Naples 1340: A Royal Manuscript Revealed*, a cura di Lieve Watteuw e Jan van der Stock, Parigi 2010 (Corpus of Illuminated Manuscripts 18), pp. 95–112.
- Bologna 1969**
Ferdinando Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266–1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969 (Saggi e studi di storia dell'arte 2).
- Boyer 1995**
Jean-Paul Boyer, «Ecce rex tuus. Le roi et le royaume dans les sermons de Robert de Naples», *Revue Mabillon*, 6 (1995), pp. 101–136.
- Bräm 2007**
Andreas Bräm, *Neapolitanische Bilderbibeln des Trecento*, 2 voll., Wiesbaden 2007.
- Bruzelius 1995**
Caroline Astrid Bruzelius, «Queen Sancia of Mallorca and the Convent Church of S.ta Chiara in Naples», *Memoirs of the American Academy in Rome*, 40 (1995), pp. 69–100.
- Bruzelius 2005**
Caroline Astrid Bruzelius, *Le pietre di Napoli: l'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266–1343*, 1a ed. 2004, ed. it., Roma 2005.
- Bruzelius 2018**
Caroline Astrid Bruzelius, «The Tramezzo of Sta. Chiara: Hypotheses and Proposals», in *Ingenita curiositas: studi sull'Italia medievale per Giovanni Vitolo*, a cura di Bruno Figliuolo, Rosalba Di Meglio e Antonella Ambrosio, 3 voll., Battipaglia 2018, vol. 2, pp. 951–964.
- Butterfield 1994**
Andrew Butterfield, «Social Structure and the Typology of Funerary Monuments in Early Renaissance Florence», *Res: Anthropology and Aesthetics*, 26 (1994), pp. 47–67.
- Caglioti 1996**
Francesco Caglioti, «La tomba verrocchiesca dei <Cosmiadi> e la Basilica di San Lorenzo: antefatti e primi successi», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 1–2 (1996), pp. 127–154.
- Caglioti 2005**
Francesco Caglioti, «Giovanni di Balduccio a Bologna: l'«Annunciazione» per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto)», *Prospettiva*, 117–118 (2005), pp. 21–62.
- Camera 1889**
Matteo Camera, *Elucubrazioni storico-diplomatiche su Giovanna I^a regina di Napoli e Carlo III di Durazzo*, Salerno 1889.
- Cannon/Vauchez 2000**
Joanna Cannon e André Vauchez, *Margherita da Cortona e i Lorenzetti*, 1a ed. 1998, ed. it., Roma 2000.
- Carcano 1916**
Bonaventura Carcano, «Relazione sui recenti restauri eseguiti in S. Chiara», *Atti dell'Accademia Pontaniana*, 46 (1916), pp. 3–10.
- Cassidy 1995**
Brendan Cassidy, «A Byzantine Saint in Tuscany: A Proposal for the Solution of a Trecento Enigma», *Arte cristiana*, 83 (1995), pp. 243–256.
- Castellano i Tresserra 1996**
Anna Castellano i Tresserra, *Origen i formació d'un monestir femení*.

Pedralbes al segle XIV (1327-1411), Ph.D. Diss., Universitat Autònoma de Barcelona, 1996.

Castellano i Tresserra 2013

Anna Castellano i Tresserra, «La reina Elisenda de Montcada i el monestir de Pedralbes. Un model de promoció espiritual femenina al segle XIV», in *Redes femeninas* 2013, pp. 109-130.

Castellano i Tresserra 2014

Anna Castellano i Tresserra, «El projecte fundacional del Monestir de Santa Maria de Pedralbes i el Palau de la reina Elisenda de Montcada a través de dos inventaris del 1364», *Anuario de Estudios Medievales*, 44, 1 (2014), pp. 103-139.

Celano (1692) 2009

Carlo Celano, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri date dal canonico Carlo Celano napoletano, divise in dieci giornate: Giornata Quinta (1692)*, a cura di Fernando Loffredo, Firenze 2009, Fondazione Memofonte, URL: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/5_CELANO_GIORNATA_V_LOFFREDO.pdf (accesso 27.07.2021).

Ceva Grimaldi 1857

Francesco Ceva Grimaldi, *Memorie storiche della città di Napoli*, Napoli 1857.

Chelazzi Dini 1996

Giulietta Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze e la bottega napoletana di Tino di Camaino*, Prato 1996.

Chelazzi Dini 2001

Giulietta Chelazzi Dini, «Due sculture della bottega napoletana di Tino di Camaino», in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di Mario Di Giampaolo ed Elisabetta Saccomani, Napoli 2001, pp. 35-46.

Chiarito 1772

Antonio Chiarito, *Comento storico-critico-diplomatico sulla costituzione De instrumentis conficiendis per curiales dell'imperador Federigo II*, Napoli 1772.

La chiesa e il convento di Santa Chiara 2014

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 ed Elisabetta Scirocco, Battipaglia 2014.

Colletta 1986

Teresa Colletta, «Napoli. La cartografia pre-catastale», *Storia della città*, 11, 34-35 (1986), pp. 5-178.

Colucci 2003

Silvia Colucci, *Sepolcri a Siena tra Medioevo e Rinascimento. Analisi storica, iconografica e artistica*, Tarnuzze (Firenze) 2003 (Millennio medievale 38 / Strumenti e studi 1).

Cooper 2000

Donal A. Cooper, *In medio ecclesiae: Screens, Crucifixes and Shrines in the Franciscan Church Interior in Italy (c. 1230-c. 1400)*, Ph.D. Diss., Courtauld Institute of Art, University of London, 2 voll., Londra 2000.

Cova/Negretti 2016

Paolo Cova e Ilaria Negretti, «Le Cappelle Pepoli in San Domenico a Bologna: storia e arte di un mausoleo familiare mancato», *Intrecci d'arte*, 1 (2016), pp. 12-28.

D'Achille 2018

Anna Maria D'Achille, ««In hoc sepulcro requiescunt». Testo e contesto del monumento funebre di Francesco II Gattola», in *Gaeta medievale e la sua cattedrale* (atti del convegno Gaeta 2016), a cura di Mario D'Onofrio e Manuela Gianandrea, Roma 2018 (Medioevo mediterraneo 1), pp. 311-325.

D'Achille 2020

Anna Maria D'Achille, ««Giace il Berterado scolpito alla guerriera». Un cavaliere francese sepolto a Montevergine», in *Incontri Mediterranei. Arte e artisti tra Bisanzio e l'Occidente dopo la Quarta Crociata (1204-1430)* (atti del convegno Roma 2019), a cura di Manuel Castiñeiras et al., *Arte Medievale*, 10 (2020), pp. 177-204.

Dalarun 1992

Jacques Dalarun, *La Sainte et la Cité. Micheline de Pesaro (†1356) tertiaire franciscaine*, Roma 1992 (Collection de l'École française de Rome 164).

Dell'Aja 1980

Gaudenzio Dell'Aja, *Il restauro della Basilica di Santa Chiara in Napoli*, Napoli 1980.

Dell'Aja 1986

Gaudenzio Dell'Aja, *Cernite Robertum Regem Virtute Refertum*, Napoli 1986.

Delpriori 2015

Alessandro Delpriori, *La scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia 2015.

De Rinaldis 1924

Aldo De Rinaldis, «La tomba primitiva di Roberto d'Angiò», *Belvedere*, 6, 27 (1924), pp. 92-96.

Desfarges 1947

Marguerite Desfarges, «Les Tombeaux de coeur et d'entrailles en France au moyen-âge», *Bulletin des musées de France*, 8 (1947), pp. 18-20.

Di Fabio 2009

Clario Di Fabio, «Memoria e modernità. Della propria figura di Enrico Scrovegni e di altre sculture nella cappella dell'Areana di Padova, con aggiunte al catalogo di Marco Romano», in *Medioevo: immagine e memoria* (atti del convegno Parma 2008), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2009 (I convegni di Parma 11), pp. 532-546.

D'Ovidio 2004

Stefano D'Ovidio, «Pacio Bertini a Napoli: un'ipotesi per l'esordio a San Martino e due gruppi lignei», *Prospettiva*, 113-114 (2004), pp. 48-59.

D'Ovidio 2013

Stefano D'Ovidio, *Scultura lignea del Medioevo a Napoli e in Campania*, Napoli 2013.

D'Ovidio 2014

Stefano D'Ovidio, «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* 2014, pp. 275–312.
- D'Ovidio 2015**
Stefano D'Ovidio, «Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di re Roberto d'Angiò in Santa Chiara a Napoli», *Hortus Artium Medievalium*, 21 (2015), pp. 92–112.
- Eccher 2016**
Elisa Eccher, «L'arredo scultoreo e monumentale della cattedrale di Padova fra Trecento e primo Quattrocento», in *La Cattedrale di Padova. Archeologia, storia, arte, architettura*, a cura di Girolamo Zampieri, Roma 2016 (Le chiese monumentali padovane 5), pp. 433–459.
- Elisenda de Montcada 1997**
Elisenda de Montcada, una reina lleidatana i la fundació del Reial Monestir de Pedralbes, a cura di Esther Balasch e Francesca Español, Lleida 1997.
- Enderlein 1997**
Lorenz Enderlein, *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266–1343*, Worms am Rhein 1997 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 12).
- Escudero i Ribot 2002**
Assumpta Escudero i Ribot, «Les tombes de Constança de Cardona, Elionor de Pinós i Beatriu de Fenollet», *Sarrià*, 152 (2002), pp. 7–8.
- Español 2002**
Francesca Español, *El gòtico catalán*, Barcellona 2002 (Colección Patrimoni artístic de la Catalunya Central 9).
- Ferretti 2010**
Massimo Ferretti, «Funzione ed espressione nella pittura su tavola del Trecento bolognese», in *Giotto e Bologna*, a cura di Massimo Medica, Cinisello Balsamo 2010 (Biblioteca d'arte 28), pp. 51–77.
- Gaglione 1996**
Mario Gaglione, *Nuovi studi sulla basilica di Santa Chiara a Napoli*, Napoli 1996.
- Gaglione 2002**
Mario Gaglione, «Qualche ipotesi e molti dubbi su due fondazioni angioine a Napoli: S. Chiara e S. Croce di Palazzo», *Campania Sacra*, 33 (2002), pp. 61–108.
- Gaglione 2004**
Mario Gaglione, «Allusioni gioachimite nella basilica angioina di Santa Chiara a Napoli?», *Studi Storici*, 45, 1 (2004), pp. 280–288.
- Gaglione 2007**
Mario Gaglione, «Ipotesi <gioachimite> sugli affreschi di Giotto nella Basilica di S. Chiara a Napoli», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 125 (2007), pp. 35–61.
- Gaglione 2008**
Mario Gaglione, «Sancia D'Aragona-Maiorca tra impegno di governo e <attivismo> francescano», *Studi storici*, 49 (2008), pp. 931–984.
- Gaglione 2014**
Mario Gaglione, «Dai primordi del francescanesimo femminile a Napoli fino agli Statuti per il monastero di S. Chiara», in *La chiesa e il convento di Santa Chiara* 2014, pp. 27–128.
- Gaglione 2017**
Mario Gaglione, «Sancha de Aragón-Mallorca, una reina franciscana», *Memòries de la Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics*, 27 (2017), pp. 7–21.
- Galli 2009**
Aldo Galli, «Introduzione alla scultura di Castiglione Olona», in *Lo specchio di Castiglione. Il Palazzo del cardinale Branda e il suo contesto*, a cura di Alberto Bertoni, Varese 2009, pp. 55–73.
- Galli 2014**
Aldo Galli, «Il monumento Borromeo già in San Francesco Grande a Milano nel corpo della scultura lombarda», in *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di Pier Nicola Pagliara e Serena Romano, Roma 2014 (Études lausannoises d'histoire de l'art 18), pp. 193–216.
- Gardner 1983**
Julian Gardner, «Boniface VIII as a Patron of Sculpture», in *Roma anno 1300* (atti del convegno Roma 1980), a cura di Angiola Maria Romanini, Roma 1983 (Mediaevalia 1), pp. 513–527.
- Gardner 1988**
Julian Gardner, «A Princess Among Prelates: A Fourteenth-century Neapolitan Tomb and Some Northern Relations», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23–24 (1988), pp. 31–60.
- Gardner 1992**
Julian Gardner, *The Tomb and the Tiara: Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford 1992 (Clarendon Studies in the History of Art 6).
- Giorgi 2000**
Silvia Giorgi, «Maestro padano. San Domenico moltiplica i pani», in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna* (catalogo della mostra Bologna), a cura di Massimo Medica, Venezia 2000, pp. 145–149, cat. 30.
- Giorgi 2019**
Daniele Giorgi, «La colomba di Giotto: forma e funzione della cappella degli Scrovegni», *Memofonte*, 23 (2019), pp. 1–53.
- Grandi 1982**
Renzo Grandi, *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267–1348)*, Bologna 1982 (Studi e ricerche / Istituto per la Storia di Bologna).
- Grandolfo 2014**
Alessandro Grandolfo, «Patronati gentili e memorie funebri in Santa Maria Donnaregina Vecchia a Napoli nei secoli XIV–XVII. Il ciclo scultoreo dei Loffredo di Monteforte», *Napoli Nobilissima*, 5, 1–2 (2014), pp. 3–30.
- Gronau 1907**
Georg Gronau, «Notizie inedite su due bronzi del Museo Nazionale di Firenze», *Rivista d'Arte*, 5 (1907), pp. 118–121.

Guazzini 2013

Giacomo Guazzini, «Il coro delle monache di San Pier Maggiore a Pistoia: funzione e percezione di un inedito ciclo decorativo di primo Trecento», *Commentari d'arte*, 18, 52–53 (2013), pp. 5–17.

Guglielmetti 2011

Rossana E. Guglielmetti, «Le Vite latine inedite di santa Irene. Studio e edizione critica», *Filologia mediolatina*, 18 (2011), pp. 159–279.

Hémery 2003

Axel Hémery, *La Peinture italienne au Musée des Augustins. Catalogue raisonné*, Tolosa 2003.

Herklotz 1985

Ingo Herklotz, «Sepulcra» e «Monumenta» del Medioevo. *Studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Roma 1985 (Collana di studi di storia dell'arte 5).

Herklotz 1990

Ingo Herklotz, «Grabmalstiftungen und städtische Öffentlichkeit im spätmittelalterlichen Italien», in *Materielle Kultur und religiöse Stiftung im Spätmittelalter* (atti del convegno Krems an der Donau 1988), a cura di Gerhard Jaritz, Vienna 1990, pp. 233–271.

Herklotz 2006

Ingo Herklotz, «Il monumento classico nel Medioevo. Riesaminando un recupero», in *Bonifacio VIII. Ideologia e azione politica* (atti del convegno Città del Vaticano/Roma 2004), a cura di Ilaria Bonincontro, Roma 2006 (Bonificiana 2), pp. 77–93.

Hoch 1996

Adrian S. Hoch, «Sovereignty and Closure in Trecento Naples: Images of Queen Sancia, alias «Sister Clare»», *Arte Medievale*, 10 (1996), pp. 121–139.

Inedita mediævalia 2019

Inedita mediævalia. Scritti in onore di Francesco Aceto, a cura di Francesco Caglioti e Vinni Lucherini, Roma 2019 (Quaderni napoletani di storia dell'arte medievale 3).

Jäggi 2002

Carola Jäggi, «Raum und Liturgie in franziskanischen Doppelklöstern: Königsfelden und S. Chiara in Neapel im Vergleich», in *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Age* (atti del convegno Losanna/Friburgo 2000), a cura di Nicolas Bock et al., Roma 2002, pp. 223–246.

Jäggi 2006

Carola Jäggi, *Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert*, Petersberg 2006 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 34).

Jäggi/Meier 2001

Carola Jäggi e Hans-Rudolf Meier, «Eine Heilige zwischen Stadt und Konvent: das Euphrosyngengrab im Kloster Klingental zu Basel», *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 52 (2001), pp. 16–26.

Kreytenberg 1987

Gert Kreytenberg, *Die Werke von Tino di Camaino*, Francoforte sul Meno 1987 (Liebieghaus-Monographie 11).

Kreytenberg 1998

Gert Kreytenberg, «La tomba di Gualtieri dei Bardi, opera di Agnolo di Ventura, e Maso di Banco scultore», in *Maso di Banco. La Cappella di San Silvestro*, a cura di Cristina Acidini Luchinat ed Enrica Neri Lusanna, Milano 1998, pp. 51–60.

Kreytenberg 2002a

Gert Kreytenberg, «Tino di Camaino», in *Italian Sculpture from the Gothic to the Baroque* (catalogo della mostra New York), a cura di Andrew Butterfield e Anthony Radcliffe, New York 2002, pp. 18–22.

Kreytenberg 2002b

Gert Kreytenberg, «Giovanni Bertini », in *Italian Sculpture from the Gothic to the Baroque* (catalogo della mostra New York), a cura di Andrew Butterfield e Anthony Radcliffe, New York 2002, pp. 28–31.

Lavin 1959

Irving Lavin, «The Sources of Donatello's Pulpits in San Lorenzo», *The Art Bulletin*, 41, 1 (1959), pp. 19–38.

Lazzarini 1923

Vittorio Lazzarini, «Il mausoleo di Raffaello Fulgosio nella basilica del Santo», *Archivio Veneto Tridentino*, 6 (1923), pp. 147–156.

Leone de Castris 1986

Pierluigi Leone de Castris, «Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel Meridione», in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di Enrico Castelnuovo, 2 voll., Milano 1986, 2 vol., pp. 461–512.

Leone de Castris 2006

Pierluigi Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, Napoli 2006.

Lightbown 1980

Ronald W. Lightbown, *Donatello & Michelozzo: An Artistic Partnership and its Patrons in the Early Renaissance*, Londra 1980.

Loconte 2011

Aislinn Haughey Loconte, «Constructing Female Sanctity in Late Medieval Naples. The Funerary Monument of Queen Sancia of Majorca», in *Representing Medieval Genders and Sexualities in Europe: Construction, Transformation, and Subversion, 600–1530*, a cura di Elizabeth L'Estrange e Alison More, Farnham 2011, pp. 107–126.

Lucherini 2007

Vinni Lucherini, «La Cappella di San Ludovico nella Cattedrale di Napoli, le sepolture dei sovrani angioini, le due statue dei re e gli errori della tradizione storiografica moderna», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 70, 1 (2007), pp. 1–22.

Lucherini 2011

Vinni Lucherini, «Le tombe angioine nel presbiterio di Santa Chiara a Napoli e la politica funeraria di Roberto d'Angiò», in *Medioevo: i committenti* (atti del convegno Parma 2010), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2011 (I convegni di Parma 13), pp. 477–504.

Lucherini 2014

Vinni Lucherini, «Il polittico portatile detto di Roberto d'Angiò nella Moravska Galerie di Brno: questioni di araldica, committenza e iconografia», *Hortus Artium Medievalium*, 20, 2 (2014), pp. 772–782.

Lucherini 2015

Vinni Lucherini, «Il pane e le reliquie. La traslazione di Ludovico d'Angiò (1319) e la deroga agli statuti di Marsiglia», in *La civiltà del pane. Storia, tecniche e simboli dal Mediterraneo all'Atlantico* (atti del convegno Brescia 2014), a cura di Gabriele Archetti, 3 voll., Spoleto 2015 (Ricerche / Centro Studi Longobardi 1), vol. 2, pp. 1371–1401.

Manote i Clivilles/Terés i Tomas 2007

Maria Rosaria Manote i Clivilles e Maria Rosa Terés i Tomas, «El mestre de Pedralbes i l'activitat barcelonina els anys centrals del segle XIV», in *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura*, a cura di Maria Rosaria Manote i Clivilles e Maria Rosa Terés i Tomas, 2 voll., Barcellona 2007, vol. 1, pp. 172–182.

Marco Romano 2010

Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento (catalogo della mostra Casole d'Elsa), a cura di Alessandro Bagnoli, Cinisello Balsamo 2010 (Cataloghi / Fondazione Musei Senesi 7).

McKiernan-González 2012

Eileen McKiernan-González, «Reception, Gender, and Memory: Elisenda de Montcada and her Dual-effigy Tomb at Santa Maria de Pedralbes», in *Reassessing the Roles* 2012, pp. 309–352.

Mestres 1882

José O. Mestres, *Real Monasterio de Santa Maria de Pedralbes. Apuntes histórico-arquitectónicos*, Barcellona 1882.

Michalsky 2000

Tanja Michalsky, *Memoria und Repräsentation: die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Gottinga 2000 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 157).

Michalsky 2017

Tanja Michalsky, «Tombs and the Ornamentation of Chapels», in *Naples*, a cura di Marcia B. Hall e Thomas Willette, New York 2017 (Artistic Centers of the Italian Renaissance), pp. 233–298.

Middeldorf Kosegarten 1990

Antje Middeldorf Kosegarten, «Grabmäler von Ghibellinen aus dem frühen Trecento», in *Skulptur und Grabmal* 1990, pp. 317–329.

Middione 2001

Roberto Middione, *Museo Nazionale di San Martino. Le raccolte di scultura*, Napoli 2001.

Middione 2010 a

Roberto Middione, «Santa Chiara. Le sepolture angioine recuperate», in *Napoli 1943. I Monumenti e la ricostruzione* (atti del convegno Napoli 2009), a cura di Roberto Middione e Annalisa Porzio, Napoli 2010 (Collana monumenti e ricerche), pp. 108–115.

Middione 2010 b

Roberto Middione, «Estratto dei principali documenti relativi alle vicende postbelliche ed ai restauri e ricostruzioni del complesso di Santa Chiara presenti nell'archivio della Soprintendenza Bapsae di Napoli», in *Napoli 1943. I Monumenti e la ricostruzione* (atti del convegno Napoli 2009), a cura di Roberto Middione e Annalisa Porzio, Napoli 2010 (Collana monumenti e ricerche), pp. 116–119.

Minieri Riccio 1879

Camillo Minieri Riccio, *Saggio di codice diplomatico formato sulle antiche scritture dell'Archivio di Stato di Napoli*, voll. 2, 1878–1880, vol. 2 [parte I]: [...] che principia dal 25 febbraio dell'anno 1286 e termina nel 1° luglio 1434, 1879.

Montevecchi/Sbardellati 2010

Nadia Montevecchi e Andrea Sbardellati, «Il complesso architettonico della cappella Albertini e il contesto cimite-riale nell'area nord della Collegiata», in *Marco Romano* 2010, pp. 112–119.

Morganstern 2000

Anne McGee Morganstern, *Gothic Tombs of Kinship in France, the Low Countries, and England*, Pennsylvania 2000.

Morganstern 2004

Anne McGee Morganstern, «Liturgical and Honorific Implications of the Placement of Gothic Wall Tombs», *Hortus Artium Medievalium*, 10 (2004), pp. 81–96.

Morisani 1970

Ottavio Morisani, «Aspetti della <regalità> in tre monumenti angioini», *Cronache di archeologia e di storia dell'arte*, 9 (1970), pp. 88–122.

Moskowitz 2001

Anita Fiderer Moskowitz, *Italian Gothic Sculpture: c. 1250 – c. 1400*, Cambridge 2001.

Muschiol 2008

Gisela Muschiol, «Time and Space: Liturgy and Rite in Female Monasteries of Middle Ages», in *Crown and Veil: Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries*, a cura di Jeffrey F. Hamburger e Susan Marti, New York 2008, pp. 191–206.

Musto 1985

Ronald G. Musto, «Queen Sancia of Naples (1286–1345) and the Spiritual Franciscans», in *Women of the Medieval World*, a cura di Julius Kirshner e Suzanne Fonay Wemple, Oxford 1985, pp. 179–214.

Napione 2009

Ettore Napione, *Le arche scaligere di Verona*, Torino 2009 (Arte, architettura e paesaggio 1).

Navarro 1997

Fausta Navarro, «Riconsiderando il Crocefisso sagomato di Montecassino», in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Luciano Bellosi, Miklós Boskovits, Pier Paolo Donato e Bruno Santi, Firenze 1997, pp. 95–102.

- Negri Arnoldi 1990**
 Francesco Negri Arnoldi, «Sulla paternità di un ignoto monumento campano e di un noto sepolcro bolognese», in *Skulptur und Grabmal* 1990, pp. 432–438.
- Nicolini 1925**
 Fausto Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925.
- Ortoll 1997**
 Ernest Ortoll, «L'església del convent de Santa Maria de Pedralbes», in *Elisenda de Montcada* 1997, pp. 39–57.
- Paatz/Paatz 1952**
 Walter Paatz e Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, 6 voll., Francoforte sul Meno 1940–1954, vol. 4: M–P, S. Maria Nuova – S. Pulinare, 1952.
- Pace 2000**
 Valentino Pace, «Morte a Napoli. Sepolture nobiliari del Trecento», in *Regionale Aspekte der Grabmalforschung*, a cura di Wolfgang Schmid, Treviri 2000, pp. 41–62.
- Paciocco 1998**
 Roberto Paciocco, «Angioini e Spirituali. I differenti piani cronologici e tematici di un problema», in *L'État Angevin: pouvoir, culture et société entre XIIIe et XIVe siècle* (atti del convegno Roma/Napoli 1995), Roma 1998 (Nuovi studi storici / Istituto Storico Italiano per il Medio Evo 45), pp. 253–287.
- Perriccioli Saggese 2019**
 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 2019 (Artes 13), pp. 37–45.
- Poletto 2014**
 Valeria Poletto, «Oro e pittura a Venezia attorno all'anno 1300: consuetudini di bottega tra incisione e granitura», *Arte Veneta*, 71 (2014), pp. 63–93.
- Pryds 2000**
 Darleen N. Pryds, *The King Embodies the Word: Robert d'Anjou and the Politics of Preaching*, Leida/Boston/Colonia 2000 (Studies in the History of Christian Thought 93).
- Reassessing the Roles 2012**
Reassessing the Roles of Women as «Makers» of Medieval Art and Architecture, a cura di Therese Martin e Mickey Abel, Leida 2012 (Visualising the Middle Ages 7, 1).
- Redes femeninas 2013**
Redes femeninas. De promoción espiritual en los reinos peninsulares (s. XIII–XVI), a cura di Blanca Garí, Roma 2013.
- Rigaux 1989**
 Dominique Rigaux, *A la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les primitifs italiens (1250–1497)*, Parigi 1989.
- Rodrigues 2012**
 Ana Maria S. A. Rodrigues, «The Treasures and Foundations of Isabel, Beatriz, Elisenda, and Leonor: The Art of Patronage of Four Iberian Queens in the Fourteenth Century», in *Reassessing the Roles* 2012, pp. 903–935.
- Ronan 1982**
 Helen A. Ronan, *The Tuscan Wall Tomb 1250–1400*, Ph.D. Diss., Indiana University, 1982.
- Russo 1960**
 Giuseppe Russo, *La città di Napoli dalle Origini al 1860*, Napoli 1960.
- Sallay 2007**
 Dóra Sallay, «Giovanni di Paolo: un crocifisso in meno, una crocefissione in più», *Nuovi Studi*, 11, 12 (2007), pp. 25–36.
- Santoro 2017**
 Daniela Santoro, «Monarchia e fondazioni clariane: due monasteri a Messina (secoli XIII–XIV)», in *Claritas y dominicas. Modelos de implantación, filiación, promoción y devoción en la Península Ibérica, Cerdeña, Nápoles y Sicilia*, a cura di Gemma Teresa Colesanti, Blanca Garí e Núria Jornet-Benito, Firenze 2017, pp. 145–171.
- Schulz 1986**
 Anne Markham Schulz, «Revising the History of Venetian Renaissance Sculpture: Niccolò and Pietro Lamberti», *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 15 (1986), pp. 7–61.
- Scirocco 2014**
 Elisabetta Scirocco, «L'altare maggiore angioino della basilica napoletana di S. Chiara», in *La chiesa e il convento di Santa Chiara* 2014, pp. 313–349.
- Scirocco 2018**
 Elisabetta Scirocco, recensione di «Emanuele Zappasodi, *Sorores reclusae. Spazi di clausura e immagini dipinte in Umbria fra XIII e XIV secolo*, Firenze 2018», *Confronto*, 1 (2018), pp. 209–214.
- Scirocco 2019**
 Elisabetta Scirocco, «La tomba di Tommaso Mansella in Santa Chiara a Napoli e un'ipotesi per le *Storie di santa Caterina* di Pacio Bertini», in *Inedita mediævalia* 2019, pp. 325–336.
- Seiler 1996**
 Peter Seiler, «Per un'identificazione del sarcofago a rilievo del sepolcreto scalligero di Verona», in *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de' Maffei*, a cura di Claudia Barsanti et al., Roma 1996, pp. 541–558.
- Seiler 1998**
 Peter Seiler, «Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des Grabmals von Cangrande I. della Scala», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 25 (1998), pp. 53–77.
- Séroux d'Agincourt 1823**
 Jean Baptiste Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, 6 voll., Parigi 1823.
- Skulptur und Grabmal 1990**
Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien (atti del convegno Roma 1985), a cura di Jörg Garms e Angiola Maria Romanini, Vienna 1990 (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom / 10).

Spila 1901

Benedetto Spila, *Un monumento di Sancia in Napoli*, Napoli 1901.

Summonte 1675

Giovan Antonio Summonte, *Historia della Città e Regno di Napoli*, 2 voll., Napoli 1675.

Tigler 2004

Guido Tigler, «Tipologie di monumenti funebri», in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di Max Seidel, Firenze 2004, pp. 45–74.

Tigler 2005

Guido Tigler, «Sculture gotiche a Cortona», in *Arte in terra d'Arezzo*, a cura di Aldo Galli, Firenze 2005, pp. 191–208.

Tigler 2007

Guido Tigler, «L'apporto toscano alla scultura veneziana del Trecento», in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di Giovanna Valenzano e Federica Toniolo, Venezia 2007 (Studi di arte veneta 14), pp. 235–275.

Tomei 2016

Alessandro Tomei, «I Regia Carmina dedicati a Roberto d'Angiò nella British Library di Londra: un manoscritto tra Italia e Provenza», *Arte Medievale*, 6 (2016), pp. 201–212.

Van Marle 1934

Raimond Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 19 voll., The Hague 1923–1938, vol. 15: The Renaissance Painters of Central and Southern Italy, 1934.

Vasari (1550, 1568) 1971

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini e commento secolare a cura di Paola Barocchi, 11 voll., Firenze 1966–1997, vol. 3, 1971.

Vega 2021

José-Luis Vega, «Nuove opere e un percorso catalano-marchigiano per un comprimario del Trecento», *Paragone*, 155–156 (2021), pp. 30–53.

Vitolo 2008

Paola Vitolo, «Imprese artistiche e modelli di regalità al femminile nella Napoli della prima età angioina», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 126 (2008), pp. 1–54.

Vitolo 2014

Paola Vitolo, ««Ecce rex vester». Christiformitas e spazio liturgico», in *La chiesa e il convento di Santa Chiara* 2014, pp. 227–274.

Wadding (1625–1657) 1931–1964

Luke Wadding, *Annales Minorum seu trium ordinum a S. Francisco institutorum* (1625 ss.), Firenze 1931–1964.

Wolff 2002

Ruth Wolff, «Das Grabmal des Porrina in Casole d'Elsa», in *Nobilis arte manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, a cura di Bruno Klein e Harald Wolter von dem Knesebeck, Dresda/Kassel 2002, pp. 171–197.

Wolters 1976

Wolfgang Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300–1460)*, 2 voll., Venezia 1976 (Profili e saggi di arte veneta).

Zampino 1963

Mario Zampino, «Relazione sui restauri», in Tommaso M. Gallino, *Il complesso monumentale di Santa Chiara in Napoli*, Napoli 1963, pp. 82–107.

Zappasodi 2017

Emanuele Zappasodi, «La Madonna del latte: un capolavoro del Maestro di Nola», in *Il Maestro di Nola. Un vertice impareggiabile del tardogotico a Napoli e in Campania*, a cura di Emanuele Zappasodi, Firenze 2017, pp. 9–45.

Zappasodi 2018

Emanuele Zappasodi, *Sorores reclusae. Spazi di clausura e immagini dipinte in Umbria fra XIII e XIV secolo*, Firenze 2018 (Callida iunctura 2).