

CENTRO INTERUNIVERSITARIO
PER LA STORIA DELLE CITTÀ CAMPANE NEL MEDIOEVO

Quaderni

6

Centro interuniversitario per la storia delle città campane nel Medioevo

Direttore Francesco Aceto

Comitato scientifico Irene Bragantini, Marianna Pignata, Francesco Senatore (segretario), Giuliana Vitale, Giovanni Vitolo, Claudia Vultaggio

Redazione della collana "Quaderni": per questo volume, Stefano D'Ovidio ed Elisabetta Scirocco

Direzione del Centro e redazione della collana: Università degli studi di Napoli Federico II, Dipartimento di Studi Umanistici, via Marina 33, 80133 Napoli, tel. 081 25 36 303; e-mail: vitolo@unina.it; frasenat@unina.it. Sito del centro: www.cittacampane.it.

Il Centro interuniversitario per la storia delle città campane nel Medioevo, nato nel 2000 come emanazione dell'Università di Napoli Federico II, dell'Università di Napoli "L'Orientale" e della Seconda Università di Napoli, promuove la ricerca sulle città campane nel Medioevo: un Medioevo lungo, compreso tra la tarda Antichità e la prima Età moderna, durante il quale i centri urbani della Campania svolsero sul piano economico, sociale, politico, religioso, culturale e artistico un ruolo che merita un'attenzione maggiore di quella che è stata finora ad essi riservata.

Il Centro opera su piani diversi:

- edizioni di fonti;
- produzione di strumenti di lavoro, quali dizionari e repertori;
- seminari e convegni su tematiche relative alla storia urbana.

Questo volume si pubblica con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli Federico II (fondo di ricerca di Francesco Aceto).

In copertina: Napoli, S. Chiara, altare maggiore, part. con lo stemma di Sancia di Maiorca (foto Lucio Terracciano)

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



LAVEGLIA&CARLONE

© 2014 by LAVEGLIACARLONE s.a.s.
Via Guicciardini 31 – 84091 Battipaglia
tel/fax 0828.342527; e-mail: info@lavegliacarlone.it
sito internet: www.lavegliacarlone.it

Stampato nel mese di settembre 2014 da Stampa Printi- Manocalzati (AV)

IL REFETTORIO E IL CAPITOLO
DEL MONASTERO MASCHILE DI S. CHIARA:
L'IMPIANTO TOPOGRAFICO E LE SCELTE DECORATIVE

di VINNI LUCHERINI

This article focuses on a building originally belonging to the male section of the monastery of S. Chiara. The building consists of two interconnected rooms (a corridor gave access to their respective doors until the 1800s) and a small cloister attached. The rooms have been identified as the Chapter House and the Refectory. The article examines their topographical connection and analyzes two surviving wall paintings. A small fresco representing the *Feeding of the multitude* can still be seen in the ancient refectory (a subject particularly appropriate for a dining room). Now surrounded by a painted frame, the fresco was certainly part of a wider decoration. In the ancient Chapter House, a mural painting shows the founders of the monastery, Robert of Anjou and Sancha of Majorca, along with two figures dressed in sumptuous robes decorated with fleurs-de-llys, symbol of the house of Anjou. Their identification with Joanne, daughter of Charles, Duke of Calabria, and Andrew, son of Charles I of Hungary, is here discussed. The article suggests a new interpretation of the spatial relationship between the rooms, investigates the iconography of the paintings and puts forward a new chronology on the ground of documentary evidence.

1. *Il monastero dei frati minori di S. Chiara: una fondazione reale*

Nel monastero napoletano di S. Chiara¹, l'ala destinata in origine ad accogliere la comunità dei frati minori si estendeva a ovest della chiesa conventuale,

¹ BERTAUX, *Santa Chiara*; SPILA DA SUBIACO, *Un monumento di Sancia*; DE RINALDIS, *Santa Chiara*; GALLINO, *Il complesso monumentale*; BRUZELIUS, *Le pietre di Napoli*, pp. 151-175; GAGLIONE, *La Basilica ed il monastero*; GAGLIONE, *Qualche ipotesi*; GAGLIONE, *Sancia d'Aragona-Maiorca*; GAGLIONE, *Allusioni gioachimite*; GAGLIONE, *Ipotesi «gioachimite»*. Per la decostruzione dell'ipotesi storiografica in base alla quale si è riconosciuta in S. Chiara una sorta di Saint-Denis degli Angioini di Napoli nata per volontà del re Roberto d'Angiò (1309-1343), mi si permetta di rinviare alle argomentazioni da me presentate per la prima volta al Convegno internazionale di Parma del 2010 e pubblicate in LUCHERINI, *Le tombe angioine*. L'analisi critica della non esigua documentazione d'archivio sulle tombe di Roberto, di suo figlio Carlo di Calabria (m. 1328), di sua nuora Maria di Valois (m. 1331), allestite nell'area presbiteriale di S. Chiara insieme con quelle di Maria di Durazzo (m. 1366 ca.), e di Clemenza e Agnese di Durazzo (un unico sepolcro realizzato dopo la scomparsa di Agnese nel 1383, ora sulla controfacciata) –

su di una superficie di molto inferiore all'ala riservata alle clarisse, posta invece a sud della cittadella, in contiguità con il coro delle monache situato alle spalle

vale a dire, in particolar modo, i testamenti del sovrano e di altri membri della famiglia reale; la corrispondenza tra la corte napoletana e il papato avignonese; i mandati relativi al pagamento degli artisti o all'acquisto di materiali per la realizzazione delle sepolture – , consentono infatti di dimostrare che non fu mai formulato, prima del 1343, da parte di Roberto o di Sancia che del monastero furono i committenti, alcun progetto di rendere la chiesa un *pantheon* della dinastia angioina di Napoli, e che non fu mai espressa la decisione di usare l'edificio come un *pantheon* auto-celebrativo del re fondatore. La documentazione testuale impedisce, a voler applicare un corretto metodo storico, di addebitare tale scenografia della morte a un progetto formulato da Roberto ancora in vita; e ciò al di là di qualsiasi considerazione di natura archeologica che *a posteriori* potrebbe contribuire a suffragare quanto emerge dalle fonti, perché non si può ignorare che anche se la tomba di Roberto non fosse stata pensata, nel 1310 (al momento della fondazione del monastero) o in séguito, nelle forme eccezionali che poi le furono date dopo il 1343, imponendo il tamponamento dell'alta quadrifora su cui la parte superiore del monumento doveva poggiarsi, mai un architetto avrebbe aperto il grande comunichino centrale di collegamento visivo/auditivo tra il coro delle monache e il presbiterio se su quella parete si fosse deciso di addossare una tomba di sia pur piccole dimensioni che si ponesse materialmente e simbolicamente in asse con l'altare maggiore della chiesa: tomba che avrebbe imposto l'occlusione di qualsiasi apertura si trovasse alle sue spalle. Ma sono appunto i dati documentari, ancor più di quelli archeologici, che obbligano a leggere nella grande parata dinastica nel presbiterio di S. Chiara, così come ora la vediamo, un intervento memoriale, evocativo della discendenza di Roberto, sicuramente attuato molto dopo la morte di quel re, e di certo non prima del momento in cui giunse nella chiesa la tomba di Maria di Durazzo. Nega inoltre qualsiasi legame, anche solo ideale, di S. Chiara con l'abbazia francese di Saint-Denis la più totale mancanza di una programmazione sepolcrale reale coinvolgente i predecessori di Roberto: a S. Chiara non furono traslati né Carlo I d'Angiò (m. 1285), che era stato sepolto nella cattedrale di Napoli, né Carlo II d'Angiò (m. 1309), che nel proprio testamento aveva espresso la volontà irrevocabile di essere sepolto in Provenza, senza lasciare a Napoli alcuna parte del suo corpo, se non per una parentesi temporanea in S. Domenico, e per intero (sull'errata convinzione tutt'ora corrente che vi avesse lasciato il suo cuore rinvio alla documentazione presentata nel mio articolo già citato). A Napoli, l'unica operazione di carattere sepolcrale da inserire a giusto titolo nel contesto di una deliberata autocelebrazione pubblica della persona di Roberto si può riconoscere nell'allestimento di nuove tombe monumentali (su cariatidi) di Carlo I d'Angiò, Carlo Martello e Clemenza d'Asburgo (m. entrambi nel 1295) nell'abside maggiore della cattedrale napoletana, dove sono ancora attestate nel corso del Cinquecento (LUCHERINI, *La Cattedrale*, pp. 238-257). Si tratta infatti di un'iniziativa espressamente finalizzata, e ne fa fede ancora una volta il dettato documentario, all'enfaticizzazione dell'*honor* di Roberto, secondo un concetto cavalleresco pienamente medievale: un'impresa che deve essere ricondotta a un atto politico connesso alla missione diplomatica che nell'estate del 1333 portò a Napoli il re Carlo I d'Ungheria (LUCHERINI, *Precisazioni documentarie*; LUCHERINI, *The Journey*), ma anche in questo caso senza alcun legame né espositivo, né simbolico con la situazione di Saint-Denis e con le sue premesse ideologiche.

della parete terminale della chiesa (fig. 1). Dopo la soppressione ottocentesca degli ordini monastici, il sito conobbe un lungo periodo di abbandono, al quale, all'inizio del secolo scorso, fece séguito il ritorno di una comunità femminile negli spazi dell'antica ala maschile, mentre la molto più grande ala femminile fu assegnata ai frati minori. Nel Secondo dopoguerra, quando tutto il complesso fu oggetto di restauro², la divisione degli spazi tra le due comunità si codificò attraverso un'inversione radicale delle funzioni d'uso medievali, tuttora in vigore, con i frati a risiedere laddove un tempo erano le suore e le suore laddove un tempo erano i frati. Oggi si accede all'originario monastero maschile da una cancellata situata in Piazza del Gesù, di fronte alla chiesa del Gesù Nuovo, ma nel Trecento l'ingresso doveva trovarsi sulla facciata principale della chiesa di S. Chiara: da lì si raggiungeva un piccolo chiostro, tuttora esistente, confinante a est con il muro d'ambito occidentale della chiesa e a ovest con un corpo di fabbrica parallelo alla medesima chiesa, della quale, osservandolo dall'alto, sembra riprodurre in scala ridotta il rigoroso impianto longitudinale (fig. 2).

Pur non entrando qui nel merito delle fasi costruttive del monastero³, alcuni dati documentari potrebbero essere d'aiuto per determinare le cronologie delle architetture. Nel gennaio 1317 il pontefice Giovanni XXII consentiva a Sancia di Maiorca, moglie del re Roberto d'Angiò, di poter edificare una «domum et ecclesiam cum officinis», nella quale accogliere venti frati minori, accanto al monastero che «ad ampliacionem ordinis sanctae Clarae» la regina, con licenza papale e per la sua devozione, aveva già ordinato di costruire⁴. Il documento che

² DELL'AJA, *Il restauro della basilica*.

³ Se negli ultimi anni gli studi sulla fondazione reale di S. Chiara, e sulle istanze religiose e politiche che presiedettero a tale fondazione, hanno ricevuto un nuovo impulso, non altrettanto può dirsi dal punto di vista strettamente storico-architettonico. Gli unici dati archeologici di cui disponiamo risalgono infatti al secolo scorso e si possono riassumere in alcune descrizioni di DE RINALDIS, *Santa Chiara*, e nelle pagine dedicate a questo tema da DELL'AJA, *Il restauro della basilica*, che illustrò gli interventi compiuti, principalmente nell'area della chiesa conventuale, dopo il bombardamento americano del 4 agosto 1943. Utili informazioni si leggono in DELL'AJA, *Per la storia*, e per quanto riguarda la sola chiesa in DI MAURO, *Quesiti di architettura*, ma manca uno studio generale sul monastero e soprattutto mancano ricerche che applichino alle sue strutture superstiti i moderni metodi di indagine dell'*archéologie du bâti*.

⁴ «Habebat siquidem tua insinuatō facta nobis, quod pro tuorum remedio peccatorum et divini cultus augmento, ordini fratrum minorum domum et ecclesiam, cum officinis in civitate Neapolitana, iuxta monasterium quod de licentia Sedis Apostolicæ ad ampliacionem ordinis sanctæ Clarae iam inibi construi pia devotione fecisti, ædificare desideras, ut in illo fratrum minorum magnus numerus ad serviendum altissimo collocetur, propter quod nobis humiliter supplicasti ut et id tibi faciendi de ipsius ordinis fratribus, domum et ecclesiam, cum officinis huiusmodi recipiendi et inhabitandi perpetuo licentiam concedere

certifica tale concessione sembra suggerire che una «domus» per i frati minori fosse prevista fin dai primi anni di attività del cantiere⁵, in una fase nella quale la chiesa di S. Chiara doveva essere *in fieri*, come prova un elemento strutturale ancora visibile a occhio nudo: le coppie di monofore che si aprono nelle cappelle della parete d'ambito occidentale della chiesa furono pensate per poter ospitare, all'esterno, nello spazio risultante tra di esse, l'appoggio dei peducci delle volte del chiostro dei frati, e ciò diversamente da quanto si può osservare sul lato opposto, dove le cappelle poggiate alla parete d'ambito orientale (libera da vincoli strutturali) furono progettate con un'unica monofora⁶. Un altro documento

dignemur. Nos itaque tuum pium laudandumque propositum in domino commendantes tuis supplicationibus inclinati, tibi domum et ecclesiam cum officinis in loco ipso construendi, in quo viginti dumtaxat fratres ordinis praedicti resideant, divinis obsequiis vacaturi ac eisdem fratribus domum et ecclesiam cum officinis eisdem recipiendi et inhabitandi perpetuo iure ordinariorum et cuiuslibet alterius in omnibus semper salvo, constitutionibus quibuscumque in contrarium editis et ea praecipue qua cavetur de religiosis locis aedificandis in certa distantia, nequaquam obstantibus, plenam et liberam licentiam tenore presentium impartimur [...]»: WADDING, *Annales minorum*, vol. VI, p. 483.

⁵ Un cantiere che l'iscrizione sul campanile e una serie di documenti d'archivio permettono di porre negli anni immediatamente successivi al 1310: v. la bibliografia citata *supra*, in nota 1.

⁶ Questo elemento è stato sottolineato di recente da GAGLIONE, *Qualche ipotesi*, p. 87 e note corrispondenti (dove si sintetizza anche la complessa questione critica riguardante il documento del 1317, non da tutti riferito al monastero maschile di S. Chiara). Sulla struttura del chiostro, si veda quanto scriveva DE RINALDIS, *Santa Chiara*, pp. 56-57 (la citazione costituisce una rilevante testimonianza dello stato dei luoghi prima della Seconda guerra mondiale): «Il chiostro è costruito secondo la norma proporzionale che gli architetti tennero per quello delle monache: ciò è dire che i lati di settentrione e mezzogiorno, aperti in undici arcate acute, superano d'un'arcata i lati di ponente e di levante. Le volte dei portici, a spigoli di sesto acuto senza distinzioni di travate e senza costole apparenti, sono simili a quelle già notate nel chiostro delle monache: e quivi anche trovasi il modello degli archi acuti che fan l'aggiornamento dei portici nel chiostro dei minori. Ma singolare carattere ricevono cotesti portici dagli archi ribassati di piperno che congiungono le imposte delle soprastanti arcate acute, generando una duplice archeggiatura che s'avvicina moltissimo alla costruzione delle porte a pianterreno del Palazzo Pubblico di Siena. Variatissimi erano i sostegni delle arcate, come si può dedurre dai dodici che non sono attualmente celati da incamerature e da tompagni. Di questi dodici visibili, tre sono formati da pilastri ottagonali di piperno, otto da colonne di granito bigio, ed uno da colonna di marmo cipollino. Due sole di queste colonne – evidentemente appartenute a costruzioni di epoca romana – serbano ancora gli originari capitelli corinti che le sormontavano; le altre presentano capitelli di diverse fogge, lontani dai tipi consueti di Francia e Toscana, senza fogliame, ma aderenti ai tipi più semplici di capitelli cubici romanici con angolari smussature unghiate. Vi si riscontrano tre variazioni diverse di cotesti terminali di colonne, oltre un capitello ove l'astragalo nudo e vasiforme s'adorna di quattro allungate teste di monache in soggolo. I tre pila-

angioino, datato al dicembre 1336, attesta in maniera inequivocabile che in quel mese ancora si lavorava al completamento del dormitorio e del capitolo dei frati minori, dal momento che per questi ambienti si ordinavano, da parte del re Roberto, otto travi di legno, oltre ad altre dieci travi per la «ecclesia magna fratrum», cioè per la chiesa vera e propria⁷. Quale che sia l'esatta sequenza dei lavori di costruzione del complesso di S. Chiara, è dunque nell'arco di tempo compreso tra il 1317 e il 1336 che possiamo presumibilmente datare anche il corpo di fabbrica qui in esame.

2. Il refettorio e la sala capitolare: una soluzione topografica singolare

Dopo aver superato la moderna cancellata su Piazza del Gesù e aver attraversato un vano piuttosto ampio del quale al momento non conosciamo le origi-

stri di piperno già notati non hanno capitelli, ma son resi ottagonali da quattro smussature ad unghia che si partono dai vertici del superiore pulvino quadro prolungandosi fino al basamento. Eguali sono tutte le basi: a foggia di capovolti capitelli cubici smussati agli angoli. Al piano superiore, per tutta la lunghezza del chiostro di ponente, si distende il dormitorio superstite su cui sovrasta l'antico tetto trecentesco a tegole. Scoperte sono le travi squadrate del soffitto, poggiate sopra mensole su le due facce del muro che le incamera; ed altre mensole, più piccole e dello stesso tipo, fan da sostegno, all'interno e all'esterno, alle travi minori che compongono l'incavallatura del tetto. La tettoia scende a spiovente su la testata che guarda la chiesa del Gesù, là dove il dormitorio di ponente s'innestava al distrutto dormitorio nord. Quivi sussiste, modificata leggermente, una grande finestra rettangolare con arco tondo alquanto sopraelevato su gli stipiti. Le imposte dell'arco recan le nude mensolette superstiti d'un architrave rettilineo, che probabilmente, con un pilastro mediano, faceva da incorniciatura ad una doppia grata. La testata a frontone triangolare rivolta a mezzodì, su l'orticello del convento, s'apre in un binato di strette monofore archiacute, prive d'ornamento, cui sovrasta all'esterno il rilievo d'una pensile arcata a pieno centro. Quattordici finestre ad arco tondo e due occhi circolari ad ornate di piperno, simili alle finestre e agli occhi già notati nel convento delle suore, illuminavano di fianco il dormitorio: sistema di illuminazione ora soppresso e mal sostituito da irregolari finestrette senza stile».

⁷ Cito parzialmente il documento da CAMERA, *Annali delle due Sicilie*, vol. II, p. 197: «quod pro conficiendo opere monasterii Sancti Corporis Christi, ordinis sanctæ Clare, de Neapoli, quod construi facit illustris regina Sancia, consors nostra carissima, ut celeriter compleri valeat et ex defectu subscriptorum lignaminum, videlicet trabium decem cum caballis earum 20 necessarium pro ecclesia magna fratrum dicti monasterii, item aliarum trabium octo pro dormitorio et capitulo ipsorum fratrum, et antequam sex de ligno abetis certorum galliporum et mensurarum dicto operi necessarium, alicuius dilationis præpedium non incurrat». Per l'esame di questo documento e la sua contestualizzazione: GAGLIONE, *Qualche ipotesi*, p. 81 s.; GAGLIONE, *Quattro documenti*, pp. 406-408, nota 19; GAGLIONE, *La Basilica ed il monastero*, pp. 176-178.

narie funzioni, ci troviamo di fronte a una porta, aperta nel corso del Novecento, che conduce a una sala oggi adibita a luogo di preghiera e di celebrazione liturgica⁸. Entrando in questa sala, il cui titolo attuale è chiesa di Cristo Redentore e S. Ludovico d'Angiò nel Real Monastero di S. Chiara in Napoli, vediamo di fronte a noi, alle spalle dell'altare, una parete (fig. 5) interrotta da un varco dotato di una terminazione ad arco ribassato, dietro alla quale si allunga, in direzione sud, un secondo vano. La parete divisoria tra questi due vani risulta inframmezzata anche da due più stretti passaggi di forma rettangolare disposti in verticale alle sue estremità, mentre alle spalle del varco ad arco ribassato si innalzano delle grate che chiudono ermeticamente il vano più meridionale dell'edificio: in questo secondo ambiente si trovano gli stalli delle monache (fig. 9) che ora occupano quest'ala del monastero, e che proprio qui, protette dai cancelli, pregano e assistono alla liturgia feriale e festiva che si svolge nel primo ambiente⁹.

La configurazione strutturale del corpo di fabbrica parallelo alla chiesa di S. Chiara non si è sempre presentata così come ora la percepiamo. Dalla lettura delle descrizioni primo-novecentesche, *in primis* quelle di padre Benedetto Spila e di Aldo De Rinaldis, e dal confronto tra lo stato attuale dei luoghi e una pianta del monastero (fig. 1) pubblicata nel 1995¹⁰, ridisegnando un originale ottocentesco dell'architetto Gaetano Genovese, che nel 1864 realizzò un rilievo dotato di dettagliate leggende¹¹, si può dedurre che l'edificio risultava, forse fin dal Trecento, separato in due parti da un corridoio sul quale si fronteggiavano due porte: una, a nord, conduceva al vano oggi adibito a luogo di culto, nel quale è stato riconosciuto l'antico refettorio dei frati, e l'altra, a sud, portava al vano dove oggi le monache assistono alle celebrazioni, nel quale sarebbe individuabile l'antica sala capitolare¹². Il corridoio dove-

⁸ Che l'attuale principale porta di accesso a questo vano non esistesse in origine lo dimostrano alcune fotografie, datate al 1930 circa, dalle quali si evince che non vi era alcuna apertura sulla parete settentrionale: GAGLIONE, *Nuovi studi*, figg. 6 e 7, dove queste immagini sono usate per documentare la trasformazione dell'ambiente in museo lapidario.

⁹ Il restauro di questi spazi, concluso nel dicembre 2007, è stato curato dagli architetti del *fgp st.studio* di Napoli.

¹⁰ *Il Monastero di Santa Chiara*, p. 47 (per la pianta).

¹¹ GENOVESE, *Gaetano Genovese*; VENDITTI, *Per il re e per la città*, in part. p. 46, e fig. 45 (per la pianta).

¹² Nell'identificare i due ambienti come refettorio (quello a nord) e sala del capitolo (quello a sud) accolgo la proposta che può leggersi sia in *Il Monastero di Santa Chiara*, p. 47, sia in diversi altri studi recenti sul monastero. Il riconoscimento delle originarie funzioni dei due spazi è stato reso più difficile dal fatto che nel corso dei secoli dell'età moderna quest'ala del monastero è stata adibita a usi diversi rispetto a quelli originari.

va trovarsi dove ora si vede il gradino su cui, al di sopra di un ulteriore rialzo, si eleva l'altare (fig. 7).

Nel terzo quarto dell'Ottocento i due ambienti dovevano essere peraltro nettamente separati e non comunicanti: Giovan Battista Cavalcaselle, senza mai metterli in correlazione tra di loro, ne accenna rapidamente in due punti diversi della sua trattazione su Giotto e la scuola napoletana, alludendo all'uno, quello a nord, come «una sala a piano terreno che faceva parte dell'antico monastero di Santa Chiara ed ora serve per magazzino di mobili» (precisando in nota: «Il negozio porta il numero 23 ed è tenuto da Francesco Tittipaldi»), e all'altro, quello a sud, come «refettorio del convento»: CAVALCASELLE-CROWE, *Storia della pittura*, p. 554, con nota 3, e p. 549. Ma soltanto qualche anno prima, DE ACERNO, *Brevi cenni*, p. 13, già parlava della sala settentrionale come sede di una casa tipografica e la identificava con l'antico refettorio dei frati. All'inizio del Novecento, si ripropose invece l'idea che la sala settentrionale costituisse l'antico capitolo, mentre quella meridionale il refettorio: SPILA DA SUBIACO, *Un monumento di Sancia*, p. 322, scrisse che «di fronte alla porta maggiore del refettorio [*scilicet*: la sala a sud], divise da un angusto corridoio, sono altre due sale, in una delle quali viene segnalato dagli scrittori un altro affresco pregiatissimo [si tratta probabilmente della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* sulla quale mi soffermerò più avanti]. Un tempo vi si adunava il Sacro Real Consiglio di Santa Chiara, come viene rammentato nella bolla di Clemente XII». Lo studioso si riferisce al Tribunale supremo istituito da Alfonso I d'Aragona, che trasferito qui nel 1474 vi rimase fino al 1540, quando insieme agli altri tribunali fu portato in Castel Capuano. Da parte sua, DE RINALDIS, *Santa Chiara*, p. 56-59, ci fornisce ulteriori elementi, precisando che questa parte del monastero aveva subito gravi danni nel corso del terremoto dell'8 settembre 1694; da alcuni passaggi da lui letti nei conti del badessato di quel tempo si evince che «si lesionarono tutte le celle del dormitorio che stavano sopra l'appartamento delle case site avanti la chiesa e largo del Gesù Nuovo, per le quali lesioni fu necessario far diroccare detto dormitorio con li suoi astrichi e tetti che li copriva, stantecché erano tutti sfracassati e ruinati». Fu in quella circostanza che l'ingegnere Antonio Guidetti, incaricato di intervenire nell'antico chiostro dei monaci, aveva fatto «appedare i pilastri, fare bottanti, cosire e scosire l'archi e lastrico sopra le lamie», proponendo anche di trasformare quegli edifici in case da dare in affitto «a secolari, addossandovi l'attuale corridoio (che fa da strada fra il dormitorio occidentale ed il coro dei frati nella chiesa) e con esso le undici celle sopra dette le cui finestre affacciano direttamente sul giardino. Ma già prima quel lato del convento dovette essere aperto a secolari nella sua fabbrica terrena, ove dal 1474 al 1540 fu la sede del Tribunale supremo istituito da Alfonso d'Aragona». Dopo aver descritto il chiostro e il dormitorio, lo studioso ci dice che al di sotto del dormitorio si trovava il refettorio [*scilicet*: la sala a sud], «lungo diciassette metri, illuminato da cinque manomesse finestre ad arco tondo in uno solo dei suoi fianchi. [...] Un breve andito separa il refettorio della sala del Capitolo, perduta pel convento ed occupata dalle macchine della medesima tipografia che venne da tempo ad allogarsi al pianoterreno della fabbrica del chiostro a settentrione. Da quell'andito si accede al chiostro di servizio, addossato al refettorio che vi si affacciava direttamente con le sue finestre. Ne sussistono, gravemente manomessi ma ripristinabili, i due portici aperti verso levante e verso settentrione, ciascuno con quattro arcate acute su colonne di granito bigio e pilastri di piperno. I capitelli cubici con angolari smussature ad unghia sono identici a quelli già notati nel chiostro principale».

Nell'ala maschile si osservava, quindi, fino al secolo scorso, una sistemazione topografica piuttosto singolare, con il refettorio e il capitolo collegati tra loro da un corridoio che permetteva l'ingresso, all'uno e all'altro, attraverso due porte poste in asse¹³. La porta del corridoio che si apriva sul chiostro (figg. 6-7), ora allineata al lato breve del basso gradino appena ricordato, corrisponde verosimilmente all'ingresso originario al corpo di fabbrica, mentre dall'altro lato del corridoio una seconda porta (fig. 8) conduceva, così come oggi, alle cucine e ad altri locali di servizio. Si può quindi ipotizzare che ai due ambienti, il refettorio a nord e il capitolo a sud, si accedesse, sul lato orientale del blocco edilizio, da un'unica apertura situata nel chiostro (fig. 6), sfociante nello stretto andito che nel 1920 Aldo De Rinaldis ancora registrava. Quanto al lato occidentale, si può supporre, come accennavo, che la porta in direzione delle cucine esistesse già in origine, mentre dovrebbe essere posteriore l'altra porta (fig. 8) che oggi si vede sulla stessa parete (non lontano dalla prima), che potrebbe esser stata aperta quando il refettorio vide modificarsi le sue funzioni d'uso. Molto più recente, infine, deve essere la porta che si trova sulla parete orientale dello stesso vano settentrionale all'angolo con la parete nord, e che non compare nelle foto di primo Novecento¹⁴ (fig. 3-4). La collocazione di un corridoio tra due ambienti di grande importanza nel contesto conventuale, quali il refettorio e la sala capitolare, costituisce di per sé una scelta abbastanza eccezionale: sarebbe stato forse più semplice che nei due vani si entrasse autonomamente dal chiostro attraverso due porte poste sulle pareti d'ambito orientali di entrambi; ma non si adottò evi-

La difficoltà di identificazione delle due sale potrebbe esser nata proprio a séguito del cambiamento d'uso del vano più settentrionale, nel quale, anche per ragioni legate all'iconografia dei dipinti superstiti (dei quali si discuterà più avanti), sembra lecito riconoscere l'antico refettorio, prima trasformato in sede del Tribunale supremo aragonese, poi adibito ad altri usi molto meno nobili. Si potrebbe supporre, in via del tutto ipotetica, che la porta di accesso di quest'ultimo vano al corridoio comune alle due sale sia stata chiusa proprio in occasione delle prime modificazioni apportate, inducendolo ad aprire un'altra porta, di fronte alla chiesa del Gesù, che consentisse l'accesso diretto dalla strada.

¹³ Sugli spazi di servizio nei monasteri e sulle loro funzioni la bibliografia è molto ampia, anche se per lo più parcellizzata in senso territoriale: v. almeno (anche per contesti non francescani) AUBERT, *L'architecture cistercienne*; PICOU, *Églises et couvents*; BERNARD, *Cloîtres et salles*; GILLON, *Un exemple de la communion*; VOLTI, *Les couvents des ordres*; BRUT, *Le réfectoire du Couvent; Production alimentaire* (con diversi articoli sui refettori). Importanti risultati sulla posizione degli ambienti aperti sui chiostri e sulla loro decorazione pittorica sono emersi dai diversi interventi contenuti in KLEIN (a cura di), *Die mittelalterliche Kreuzgang*, in particolare nel saggio di Stein-Kecks, "Clastrum" und "capitulum".

¹⁴ Per queste immagini v. *supra*, nota 8.

dentemente la scelta più diffusa, e la soluzione topografica messa in atto sembra porsi come un segnale della volontà di mettere in stretta connessione topografica i principali spazi nei quali i frati svolgevano vita comune.

L'ambiente posto verso sud, quello che forse in origine era destinato al capitolo dei frati minori, si presenta ora come un vano rettangolare continuo, indiviso, coperto da un soffitto a capriate lignee (fig. 9), ma fino a non molti anni fa questo spazio conservava al suo interno una serie di quattro pilastri in muratura di tufo (fig. 11), quadrangolari e leggermente smussati agli angoli¹⁵. Tali pilastri furono descritti sia da Padre Spila che da De Rinaldis. Spila pensava che servissero a sostenere le grosse travi trasversali, al fine di puntellare il soffitto sul quale gravava il peso del dormitorio¹⁶; De Rinaldis, che ne segnalava due e non quattro, li vedeva ricoperti da un'«intonacatura imbiancata», e non era in grado di dire se appartenessero all'originaria costruzione o se invece fossero stati inseriti in un secondo momento¹⁷. In ogni caso, ora sia le travi trasversali che i pilastri risultano eliminati, e si conservano soltanto le ammorsature delle mensole sui muri nord e sud (fig. 10).

¹⁵ Come si evince da alcune foto di poco anteriori al restauro del 2007 (di cui qui se ne pubblica una, fig. 11), mostratemi dalla reverendissima madre badessa Suor Nunzia Emmanuela Sodano, che colgo l'occasione di ringraziare ancora una volta per la disponibilità con cui mi ha accolto in questi ambienti destinati alla clausura. I pilastri presentano qualche somiglianza con quelli che attualmente si vedono sorreggere il coro delle monache nella chiesa conventuale napoletana di Donnaregina Vecchia, edificata per volere della regina Maria d'Ungheria.

¹⁶ SPILA DA SUBIACO, *Un monumento di Sancia*, p. 320, così illustrava questi ambienti: «Nel pianterreno, al lato occidentale del descritto chiostro, è il refettorio [v. *supra*, nota 12], ai cui lati si vedono tuttora le belle finestre antiche. È uno spazioso locale lungo 17 metri e largo 10, con intorno semplici sedili in legno e tavole grossolane e massicce da sfidare più secoli. L'antico soffitto, forse deperito pei terremoti o per il peso del sovrastante dormitorio, da dover imbracare le grosse travi con verghe di ferro, si vede sostenuto per tutta la sua lunghezza da altre travi, che poggiano sopra quattro pilastri. Nel muro occidentale vi è un pulpito di marmo con artistica mensola, ma tutto imbiancato con calce da sembrare di legno, come coperto di calce è tutto ciò che cadde sotto il pennello degl'ignoranti operai, lasciati in balia di se stessi dai trascurati capomastri e dai più noncuranti architetti».

¹⁷ A proposito di questo ambiente, identificato però con il refettorio, DE RINALDIS, *Santa Chiara*, p. 58, scrisse che si poteva ancora vedere «scoperta l'antica travatura del soffitto poggiata su mensole e rafforzata dal sostegno di due pilastri parallelepipedici di fabbrica. L'intonacatura imbiancata che riveste cotesti due pilastri vieta qualsiasi congettura su la ragione e il tempo della loro postazione, giacché non è possibile affermare se appartengano all'originaria costruzione della sala, o – com'è più probabile – se furono costruiti quando il soprastante dormitorio fu spartito in celle».

Degno di nota è anche un altro elemento che riguarda le trasformazioni novecentesche: la singola parete divisoria attuale, con il grande varco ribassato al centro e le due aperture rettangolari ai lati (fig. 5), è anch'essa un risultato dei recenti restauri. Osservando una foto del 2001 (fig. 12), pubblicata in un libro di preghiere a uso delle monache¹⁸, ci accorgiamo infatti che solo fino a pochi anni fa questi spazi conservavano ancora la sistemazione proposta nei restauri del Secondo dopoguerra. In quell'occasione, quando anche tale corpo di fabbrica fu sottoposto a un radicale intervento di ripristino architettonico, i due vani furono divisi, per volere dell'allora madre badessa suor Chiara Lucia Rovelli, prendendo a modello, sebbene in maniera un po' maldestra, la testata della chiesa di S. Chiara (tav. Ib) così come questa era emersa dopo il bombardamento e l'incendio del 4 agosto 1943 (stato in cui tuttora si vede). La parete divisoria tra il capitolo e il refettorio veniva pertanto a imitare la triplice apertura dotata di grate che in origine caratterizzava la parete di fondo della grande chiesa conventuale, le cui tre aperture emersero appieno proprio durante i restauri del Dopoguerra: chi scelse questa soluzione decise probabilmente di riprodurre la medesima situazione che le monache per secoli avevano vissuto nell'oratorio edificato alle spalle del presbiterio di S. Chiara (fig. 13).

3. *La decorazione pittorica del refettorio*

Mentre l'originaria ala maschile del monastero non è mai stata oggetto di studi monografici dal punto di vista architettonico, le pitture che ancora la decorano hanno conosciuto una certa fortuna critica, anche se sono state prese in esame in maniera autonoma l'una dall'altra. Analizzate dal punto di vista stilistico (come espressione del «giottismo» o del «cavallinismo» napoletani) o dal punto di vista iconografico (in prevalenza, negli ultimi cinquant'anni, come manifesti politici della dinastia angioina, come espressione di un dissenso della corte di Napoli rispetto al papato, in chiave "spirituale", o di un'autoaffermazione dinastica con finalità legittimanti), tali pitture raramente sono state poste in relazione alla specifica funzione degli spazi per i quali erano state progettate, spazi che peraltro erano, come abbiamo appena visto, inscindibilmente connessi nella topografia generale del monastero.

¹⁸ *Leggenda di S. Chiara Vergine*, figura non numerata con la didascalia *Cappella delle Clarisse - Napoli*.

3.a. Un'iconografia del cibo: il miracolo dei pani e dei pesci

Entrando nella sala nella quale si riconosce l'antico refettorio, voltandoci verso l'ingresso dal quale siamo entrati, si vede un grande affresco, un rettangolo di carattere narrativo iscritto in un rombo araldico, che occupa la parte centrale della parete per un'altezza totale di circa 4 metri (tav. XIV).

Nel pannello figurativo si distingue Cristo in maestà, seduto tra due palme, con un libro nella sinistra e la destra atteggiata nel gesto benedicente, accompagnato dai dodici Apostoli, disposti sei per ciascun lato, le cui posizioni sono delle più varie, ma i cui sguardi convergono verso il centro della composizione, come in un'iconografia dell'Ultima Cena. Uno degli Apostoli, in piedi alla destra di Cristo, gli sta offrendo un piatto con due pesci; un altro, alla sua sinistra, nel quale nel secolo scorso si vedeva bene l'inconfondibile iconografia di s. Pietro, anziano e con la barba, porge del pane al gruppo di individui seduti ai piedi di Cristo. Tra questi personaggi e Cristo vi sono cinque ceste ricolme di pane, mentre sul primo piano della scena s. Francesco (tav. XIV) e s. Chiara (ormai quasi cancellata) inginocchiati, con le mani giunte, guardano il gesto di Pietro¹⁹. Secondo Cavalcaselle:

la composizione è decisamente giottesca, e ritrae gli apostoli che dinanzi al Redentore fanno l'elemosina di pane e di pesce alla turba dei poverelli. Bello di gioventù siede nel mezzo il Redentore sopra un rialzo di terra [...]. Sul davanti a far riscontro a s. Chiara sta la figura di s. Francesco, che prega anch'esso inginocchiato a mani giunte. Sulle spalle porta le lunghe bisacce, nelle quali deve aver posta l'elemosina ricevuta, forse a significare con ciò che l'elemosina che si fa in terra riceve in Cielo il suo premio²⁰.

Il riferimento di Cavalcaselle al concetto di elemosina è divenuto, nel Novecento, pressoché l'unica lettura iconografica del dipinto. Fino al 1969, d'altra parte, non si era attirata l'attenzione sul fatto che il riquadro narrativo fosse inserito, come già ricordavo, all'interno di uno stemma romboidale (fig. 14a) con le armi degli Angioini di Napoli (il campo azzurro seminato di gigli d'oro, interrotto dalla brisura del ramo cadetto napoletano, cioè il lambello a cinque o tre pendenti di rosso), da un lato, e le armi di Aragona (il campo d'oro con quattro pali di rosso), dall'altro. Proprio l'associazione tra la presenza di questo stemma e la

¹⁹ Presenta qualche affinità compositiva con questo dipinto di Napoli un disegno a inchiostro su pergamena illustrante il *Miracolo dei pani e dei pesci* attribuito a Lorenzo Monaco: v. *Painting and Illumination*, scheda 36a.

²⁰ CAVALCASELLE-CROWE, *Storia della pittura*, p. 554.

lettura tradizionale della scena ha fatto sì che l'affresco sia stato spiegato come un vero e proprio manifesto politico delle predilezioni "spirituali" del re Roberto d'Angiò, all'altezza del 1331-1332, anzi «un'altra prova delle preferenze pauperistiche di Roberto»²¹, perché a ricevere l'elemosina non sarebbe tutto il genere umano, ma solo i poveri. Su queste basi interpretative la pittura è stata rinominata *La mensa del Signore*, in riferimento a un passo del testamento di s. Francesco nel quale si dice che il santo e i suoi seguaci, quando non ci fosse stato compenso per il loro lavoro, ricorrevano alla mensa del Signore, chiedendo l'elemosina di porta in porta²².

Ma se riflettiamo sull'iconografia del dipinto, ci rendiamo conto che si tratta di una più che fedele rappresentazione del miracolo evangelico della moltiplicazione dei pani e dei pesci, l'unico dei miracoli di Cristo che ricorre in tutti e quattro i Vangeli canonici. Per primo Matteo narra (14, 13-21) che, dopo aver saputo della morte di Giovanni Battista, Cristo partì su una barca insieme con gli Apostoli verso un luogo solitario, sull'altra riva del mare di Galilea. Una grande folla li seguì dalla città. Facendosi sera, i discepoli chiesero a Cristo di lasciar andar via la folla perché questa potesse comprare da mangiare. Cristo allora rispose che la folla non aveva bisogno di andarsene, e disse: «Date voi loro da mangiare». All'obiezione degli Apostoli, che avevano con sé solo cinque pani e due pesci, Cristo si fece portare questo cibo, chiese alla folla di sedersi sull'erba, alzò gli occhi al cielo, rese grazie e spezzò i pani, li diede ai discepoli e i discepoli li diedero alla folla. Così tutti furono sazi²³.

L'affresco rinvia in maniera letterale al miracolo, mettendolo in scena su due piani cronologici visivamente giustapposti. Sulla sinistra del dipinto, la figura con i pesci nel piatto allude al momento nel quale gli Apostoli portano a Cristo tutto quello di cui disponevano; Pietro sulla destra rimanda invece all'avvenuto miracolo, quando moltiplicati ormai i pani e i pesci, e compiuta la benedizione, gli Apostoli stessi, e primo tra tutti proprio Pietro, iniziano a distribuire i pani alla folla: da un lato, l'inizio del miracolo; dall'altro, le sue conseguenze sugli uomini; Cristo da parte sua, non guarda né la folla né il cibo, ma guarda avanti a sé, alzando gli occhi verso il cielo, proprio come nel racconto evangelico²⁴. Si tratta

²¹ BOLOGNA, *I pittori*, p. 201.

²² Per questa interpretazione: *ivi*, pp. 200-204.

²³ Sull'iconografia del miracolo: *La multiplication des pains*; SCHILLER, *Das Speisungswunder*; NILGEN, *The Epiphany*; NILGEN, *Brotvermehrung*; SCHUMACHER-WOLFGARTEN, *Wein- und Speisewunder*.

²⁴ Secondo FRUGONI, *Una solitudine abitata*, pp. 125-126, in questo pannello «il particolare della montagna rimanda al Vangelo di Giovanni (6, 3-15). Mentre gli altri

di un' iconografia il cui tema era del tutto consonante con le funzioni di un refettorio, nel quale la visualizzazione del nutrimento divino doveva costituire un invito costante, per i frati che vi pranzavano, a ricordare le parole dei Vangeli. Il cibo, il pane, il pesce vengono tutti da Dio, dice l' affresco, ed è Dio che provvede in prima istanza al nutrimento degli esseri umani. Gli uomini seduti per terra davanti alle ceste sono un esplicito riferimento alla folla di circa cinquemila uomini descritta dagli Evangelisti, ma gli Evangelisti non scrivono che questi uomini fossero soltanto dei poveri, e soprattutto non sostengono affatto che chiedessero l' elemosina o che avessero domandato del cibo. La decisione di Cristo prescinde del tutto dalla richiesta degli uomini. La moltiplicazione del cibo non nasce da una domanda: è un dono divino. E questo dono, sia nel racconto evangelico che nella sua trascrizione figurativa, è concesso agli uomini attraverso la mediazione degli Apostoli: tra di loro è Pietro, il vicario di Cristo sulla terra, a esser delegato a porgere materialmente il pane.

Le figure di s. Francesco e di s. Chiara che assistono alla scena non sono di per sé incongrue in un contesto conventuale minorita, e meno che mai in un refettorio di frati: la loro presenza riconduce il racconto evangelico al presente e lo attualizza attraverso la testimonianza della loro stessa apparizione. Non si dovrebbe quindi attribuire alla bisaccia sulla spalla di Francesco più valore di quanto non abbia in sé, ma soprattutto non sembra opportuno assegnarle la funzione principe di rinviare a un dissenso con il papato di Roma: come potrebbe esservi un' idea di dissenso in un' immagine nella quale è Pietro a consegnare il cibo agli uomini? Peraltro, le raffigurazioni di bisacce, o di altri strumenti relativi all' azione della questua da parte di Francesco e dei suoi seguaci, non sono certo diffusissime nella pittura o nella miniatura medievali, ma quelle che si conservano indicano che tale attributo non era per nulla legato all' espressione di idee dissidenti, ma soltanto alla messa in scena della vita di Francesco così come questa si era a un certo punto codificata (si veda, solo a titolo esemplificativo, il manoscritto madrileno della *Legenda maior* di s. Bonaventura databile tra fine

Evangelisti sottolineano la compassione di Cristo per la folla che continua a seguirlo pur essendo esausta, Giovanni fa invece seguire alla moltiplicazione dei pani e dei pesci un discorso di auto rivelazione che spiega il significato simbolico del miracolo: poiché era vicina la pasqua ebraica Gesù si offre come il "vero pane sceso dal cielo", per questo pronto a immolarsi sulla croce [...]. Nell' affresco il miracolo è accostato all' *Agnus Dei*, simbolo eucaristico. I frati, guardando il dipinto durante il pasto che Francesco aveva previsto frugale, dovevano ricordarsi quanto fosse bello e necessario cibarsi spesso del "pane della vita", quanto fosse necessario, per Chiara, il pane celeste». Sulle tematiche eucaristiche connesse al cibo e sulle loro trascrizioni visive v. RIGAUX, *À la table du Seigneur*.

Duecento e primo Trecento), e lo si trovava di frequente in ambiente domenicano, dove i miracoli relativi al cibo erano spesso effigiati proprio nei refettori conventuali, come nel caso di S. Niccolò a Prato²⁵.

La presenza della bisaccia, d'altronde, non può costituire neanche un'allusione concreta alla vita quotidiana dei frati di S. Chiara, dal momento che i beni materiali non mancavano affatto nel monastero napoletano. Erano infatti i sovrani a provvedere al nutrimento e al sostentamento delle clarisse e dei frati, e soltanto nel 1342 Sancia di Maiorca si rivolse al papa per chiedergli di abolire le rendite da lei stessa fissate, in quanto contrarie alla regola francescana²⁶. A meno dunque di non datare l'affresco soltanto dopo il 1342, considerandolo fedele espressione della nuova situazione dei frati, non si può escludere che la bisaccia non avesse altro fine che di rafforzare iconograficamente l'idea che il nutrimento terreno sia sempre una forma di nutrimento celeste del quale siamo debitori a Cristo.

3.b. *Una pittura come manifesto politico di un dissenso?*

La pittura che tuttora decora l'antico refettorio dei frati minori di S. Chiara è stata considerata una delle più esplicite espressioni dell'adesione dei sovrani di Napoli, e nello specifico di Roberto, alle idee francescane "spirituali"²⁷. Ma gli studi più recenti sulla profonda diversificazione di uomini e di tendenze che in S. Chiara abitarono fin dalla sua fondazione (risalgono proprio all'inizio degli anni trenta le testimonianze relative a una compresenza di gruppi dissimili all'interno del monastero²⁸), e soprattutto l'atteggiamento non univoco della coppia regale verso le molte linee del francescanesimo che si fronteggiarono a partire dagli anni venti del Trecento²⁹, invitano oggi a mettere in discussione tale assunto, rimuovendo questo eventuale movente dalle ragioni che indussero a rappresentare proprio questa iconografia e non un'altra³⁰.

²⁵ Per l'analisi di questo attributo e per gli esempi citati: CANNON, *Panem petant*, alla quale rinvio anche per le iconografie in uso nei refettori dei conventi domenicani.

²⁶ V. *infra*, nota 30.

²⁷ V. *supra*, nota 22.

²⁸ PACIOCCO, *Angioini e «spirituali»*, p. 282, nota 114.

²⁹ Ivi; KELLY, *King Robert*; KELLY, *The New Solomon*, in part. il capitolo terzo, *Piety*.

³⁰ GAGLIONE, *Sancia di Maiorca*, pp. 946-947 e note 47-48, prendendo l'avvio da una più che fondata critica all'ipotesi corrente che la pittura costituirebbe una reazione da parte dei sovrani di Napoli ai provvedimenti presi da Giovanni XXII contro i francescani spirituali, fautori della povertà evangelica, precisa che se si datasse l'opera agli anni

Dal punto di vista stilistico, la pittura è stata collocata sulla scia della produzione napoletana sviluppatasi dopo l'arrivo di Giotto a Napoli nel 1328, anche se non c'è ragione di vincolarla agli anni della presenza giottesca in città, vale a dire nel quadriennio 1328-1332, perché potrebbe anche trattarsi di un'opera posteriore alla partenza dell'artista fiorentino, nella quale le forme giottesche furono rielaborate da un pittore che con Giotto poteva aver lavorato fianco a fianco. Nel 1336, peraltro, come ricordavo più sopra, Roberto ordinava materiali per il completamento della sala del capitolo e del dormitorio sovrastante: nel documento non si fa riferimento al refettorio, che a quella data si potrebbe immaginare già concluso e pronto per essere decorato, ma non possiamo neanche escludere che vi si stesse ancora lavorando e che la copertura non fosse stata ancora terminata, vista la contiguità spaziale e statica con l'altro ambiente del medesimo corpo di fabbrica. C'è, però, un ulteriore elemento documentario da prendere in considerazione.

Nel 1337 Benedetto XII decideva di intervenire sulla disciplina del monastero di S. Chiara e prendeva provvedimenti tesi a regolamentare la comunità francescana che lo abitava, imponendo di ridurre il numero di frati a sole sei unità: in quella circostanza, il papa «abolì completamente l'assetto giuridico di fatto raggiunto dal monastero napoletano, non confermando nessuno dei privilegi papali per esso ottenuti tramite la regina»³¹. Di fronte a questo dato documen-

1331-1332, non si dovrebbe ignorare che in quegli anni i frati minori e le clarisse del monastero di S. Chiara «godevano, proprio per decisione di Sancia, delle congrue rendite stabilite dalla stessa sovrana, e i primi erano appunto esentati dalla questa cui si riferiscono invece con ogni evidenza le bisacce portate dal san Francesco dell'affresco». Pertanto risulterebbe «poco probabile che i sovrani abbiano effettivamente inteso celebrare per immagini la povertà evangelica in un contesto organizzativo e normativo del tutto contrario». Considerati questi elementi, lo studioso formula, sia pure con cautela, l'ipotesi che la pittura si potrebbe datare intorno al 1342, «quando Sancia ottenne l'abolizione delle rendite dei frati minori e provvide anche alla prescrizione dell'obbligo della questua». Il dipinto «costituirebbe così un solenne memento figurativo di questa "riforma", attraverso la celebrazione del cibo eucaristico e della carità di Dio che assicurava assieme al primo anche il cibo del corpo». In precedenza, lo stesso studioso aveva già espresso le sue perplessità su una lettura in chiave dissidente di questa pittura, osservando anche che vi sembrerebbe «prevalere proprio il riferimento eucaristico ricorrente, peraltro, nella dedicazione ufficiale della chiesa esterna dell'Ostia Santa, sicché i frati riuniti nel refettorio per il frugale pranzo garantito dalla carità di Dio, nel consumare il cibo del corpo, non avrebbero dimenticato la necessità di nutrirsi di quello dell'anima, ben più prezioso del pane. Gli eventuali, ma labili, accenni spirituali erano, in tal caso, riservati ai soli frati essendo il refettorio inaccessibile, di regola, ai laici»: GAGLIONE, *Ipotesi «gioachimite»*, p. 51, nota 44.

³¹ PACIOCCO, *Angioini e «spirituali»*, pp. 283-284 e note 126-127.

tario ci si dovrebbe chiedere se è possibile che la decorazione pittorica di un ambiente destinato alla consumazione del pranzo fosse stata progettata quando nel monastero vi erano soltanto sei frati, e questo soprattutto se si ipotizza che il pannello con la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* facesse parte di un'ornamentazione parietale molto più estesa, destinata a rivestire più o meno integralmente le mura d'ambito interne del refettorio³². Per spiegare meglio quest'ultimo punto è necessario chiamare in causa una testimonianza ottocentesca e un dato che deriva dall'osservazione autoptica.

Nel 1864, quando secondo le voci dell'epoca il monastero era quasi in macerie, il Marchese di Acerno scrisse che «nel refettorio dei confessori, oggi ridotto a casa tipografica, eravi la mensa con Chiara e sue ancelle»³³, come se lui stesso vi avesse visto dipinto tale soggetto o lo riconoscesse ancora: si può quindi immaginare che nel refettorio si trovasse anche una rappresentazione del miracolo del pane moltiplicato, così come si vede nella tavola assisiata del Maestro di S. Chiara? Nel dipinto di Assisi un'iscrizione chiosa la scena con Chiara seduta con le ancelle nel refettorio, dopo l'avvenuto miracolo: «Clara, sequens portenta Xristi cibata ipsa sorores, ex medio pane quia corbis non cessit inanis», alludendo a un'imitazione di Cristo da parte della santa³⁴. Si può ipotizzare che nel refettorio napoletano, accanto al miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci, vi fosse affrescato anche il miracolo compiuto da Chiara o quantomeno i suoi effetti?

Osservando l'affresco superstite dal vivo, e non dalle fotografie pubblicate nel Novecento negli studi sulla pittura napoletana trecentesca, si vede bene che al di sotto del rombo araldico dovevano esservi state altre pitture: al di sotto della stesura del triangolo inferiore emerge infatti un non esiguo frammento di pittura (fig. 14b) precedente all'intonaco sul quale fu stesa questa parte del rombo, che a evidenza le si sovrappone. Si tratta di un particolare apparso durante gli ultimi restauri, non chiaramente leggibile nelle sue forme, ma le cui tracce di colore sembrano almeno suggerire che l'episodio con la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* non doveva trovarsi isolato sulla parete, ma poteva costituire parte di una decorazione murale più ampia, a un certo punto cancellata, sulla quale il

³² Già Cavalcaselle aveva pensato che il dipinto non dovesse esser stato isolato, ma che in origine altri lo accompagnassero: CAVALCASELLE-CROWE, *Storia della pittura*, p. 556 e nota 1.

³³ DE ACERNO, *Brevi cenni*, p. 13.

³⁴ Per l'interpretazione iconografica della tavola assisiata e per la trascrizione dell'iscrizione: FRUGONI, *Una solitudine abitata*, p. 128 (alle pp. 125-132 si discute del tema del cibo nel pensiero e nelle azioni di s. Chiara).

rombo araldico si era venuto a inserire soltanto in una seconda fase decorativa. Quale che sia la precisa sequenza di stesura degli intonaci, il frammento che si distingue sotto alla superficie del rombo dimostra quanto meno che il rombo si venne a poggiare su una pittura preesistente, che è plausibile, anche se per ora non dimostrabile, presupporre contemporanea al pannello con la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*. Questa acquisizione materiale, insieme con la testimonianza del Marchese di Acerno, inviterebbe a pensare che le pareti del refettorio fossero almeno in parte decorate con episodi evangelici o con episodi della vita di Francesco o con miracoli del cibo connessi alla figura di Chiara, e non si può escludere, in linea teorica, che il rombo (celebrativo non certo di Roberto, come talora è stato affermato, ma di Sancia di Maiorca, al cui stemma bipartito questo blasone rinvia³⁵) possa essere il frutto di un rifacimento che condusse a una sorta di decontestualizzazione dell'unico pannello figurativo superstite di una serie, della quale ora non è dato di determinare l'estensione originaria, in un procedimento di forzata monumentalizzazione araldica del miracolo evangelico, attuato in un momento nel quale le altre pitture che dovevano accompagnare la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* potevano ormai essere già scomparse.

4. La decorazione della sala capitolare

La seconda delle pitture che decorano questi spazi dell'originario monastero maschile è un affresco di dimensioni monumentali (tav. XV), conservatosi in condizioni non eccellenti, la cui leggibilità attuale è di molto peggiorata anche rispetto alle foto del secolo scorso.

L'affresco ricopre l'intera superficie del muro di fondo della sala capitolare, la cui sola base raggiunge quasi i dieci metri di lunghezza (circa 9,83 x 8,40 m). All'interno di una cornice che in alto finge mensole in prospettiva e in basso grandi riquadri in marmo policromo, si vede raffigurato Cristo in trono in atteggiamento benedicente, affiancato dalla Vergine Maria e da s. Giovanni, e da quattro santi francescani, nei quali sono da riconoscersi s. Chiara e s. Ludovico di Tolosa, a sinistra; s. Francesco e s. Antonio, a destra. Sul primo piano dell'immagine, di dimensioni inferiori rispetto a Cristo e ai santi, appaiono quattro figure inginocchiate, tre delle quali indossano una corona gigliata.

Sembrirebbe quasi di trovarsi di fronte a un immenso polittico trasferito in affresco: su un fondo scuro monocromo, le figure dei santi sono atteggiare l'una

³⁵ DE MERINDOL, *L'héraldique*. Ringrazio lo studioso per le informazioni che ha avuto la gentilezza di fornirmi personalmente su questi temi.

in maniera autonoma rispetto all'altra, quasi separate da cornici invisibili, mentre i laici in primo piano hanno l'attitudine inconfondibile dei donatori. Ma forse è ancor più forte l'impressione di trovarsi di fronte a una versione in piano di una quelle grandi absidi romane, di origine o solo di sapore paleocristiano, nelle quali ogni personaggio costituisce una storia agiografica a sé, senza alcun rapporto fisico con gli altri che insieme a lui si schierano accanto all'immagine divina che occupa il centro della composizione³⁶.

Il documento angioino del 1336 più volte citato attesta la necessità di un acquisto di travi proprio per il completamento della sala capitolare del monastero: sia che in questo ambiente si identifichi l'antico capitolo dei frati minori, com'è verosimile anche in considerazione dell'iconografia allusiva al nutrimento che doveva dispiegarsi nell'ambiente a nord che riconosciamo come refettorio, sia che non si prenda posizione su questo tema, è verosimile che il corpo di fabbrica qui in esame fosse a quella data, almeno in parte, privo di copertura. Malgrado l'impossibilità di stabilire con assoluta certezza la cronologia dei lavori in questo corpo di fabbrica conventuale, il 1336 costituisce, anche per il secondo dipinto, un *terminus post quem* del quale si deve tener conto.

Se il grande affresco fosse stato realizzato o quanto meno progettato soltanto nel 1336, e forse in un momento non troppo lontano da quel documento del 1337 nel quale il pontefice riduceva drasticamente il numero dei frati, la sua cultura figurativa di matrice cavalliniana testimonierebbe di una sorta di resistenza alle novità portate a Napoli nel 1328 da Giotto e dalla sua bottega (i cui risentimenti si individuano invece nel dipinto del refettorio), e documenterebbe

³⁶ La critica otto-novecentesca vi ha visto di volta in volta una presenza giottesca, senese o romana: per una sintesi delle posizioni storiografiche fino al 1969 si veda BOLOGNA, *I pittori*, pp. 131-132 e note corrispondenti. È però difficile che autore dell'affresco possa essere il cosiddetto Lello da Orvieto, al quale l'opera è comunemente attribuita, innanzitutto perché un artista con questo nome è in dubbio che sia mai esistito, ma anche perché il catalogo che negli ultimi decenni si è addensato intorno alla sua quasi "dedominiciana" figura andrebbe sfrondata almeno delle voci più distanti dall'unica opera firmata, da un *Lellus de Urbe* e non di Orvieto: il mosaico di S. Maria del Principio nella Cattedrale di Napoli (LUCHERINI, 1313-1320). L'affresco della sala capitolare ha infatti poco in comune con il mosaico appena ricordato, sia nell'impostazione della composizione, sia nei volti e nei corpi dei personaggi umani e divini: l'unico elemento condiviso dalle due opere è costituito dal riferimento alle decorazioni cosmatesche nei troni di entrambe (comunque diversi tra di loro), un riferimento che potrebbe far pensare a una provenienza romana dei loro autori, anche se l'uso di decorazioni cosmatesche in pittura non è affatto un segno distintivo dei pittori romani. Il trono della sala capitolare fa pensare al *Thronpasticcio* di S. Giovanni in Laterano e ai diversi frammenti un tempo appartenenti allo smembrato Ciborio della Maddalena, sui quali v. CLAUSSEN, *Die Kirchen*, pp. 198-216.

una non costante adesione della corte angioina (o di chi per loro commissionò la pittura) alla cultura giottesca, come se nel quarto decennio del Trecento entrambe le tendenze figurative, che per semplificare si possono definire fiorentina e romana, coesistessero a Napoli persino all'interno del medesimo corpo di fabbrica, in uno stesso cantiere. Tenuto conto che non si conservano documenti di pagamento o di commissione delle pitture, non vi è ragione di ipotizzare che la decorazione del capitolo e del refettorio siano state realizzate a molti anni di distanza l'una dall'altra, e sembra plausibile supporre che alla decorazione di questi due ambienti, connessi tra di loro dal punto di vista costruttivo e topografico, si mettesse mano, pressoché contemporaneamente, non appena concluse le opere di muratura e di copertura degli spazi che dovevano ospitarle.

4.a. *L'identificazione dei donatori*

L'affresco della sala capitolare fu descritto per la prima volta in dettaglio da Heinrich Wilhelm Schulz, che nel 1835 e nel 1839 passò diversi mesi a Napoli, studiando le opere del Medioevo napoletano e compulsando centinaia di carte d'archivio medievali, alla ricerca di documenti che potessero avere un nesso con la storia delle arti. Il suo lavoro fu in parte pubblicato postumo, nel 1860, a cura di Ferdinand von Quast, e anche dell'immensa mole di disegni che Schulz aveva fatto eseguire non fu edita che una porzione molto esigua³⁷. Ma a quest'affresco Schulz intendeva di sicuro dedicare un capitolo consistente della sua opera, e a tale scopo aveva commissionato dei disegni tratti dal vivo, poi pubblicati nell'*Atlas* che accompagna i volumi di testo: si tratta di ben dodici tavole, una veduta generale (fig. 15) e undici particolari con i volti dei personaggi del dipinto (figg. 16-17). Come si legge nell'indice dello stesso *Atlas*, e si tratta di una notazione che non compare in rapporto a nessun'altra tavola, i disegni delle teste furono realizzati, da Anton Hallmann, attraverso un calco della pittura: per rendersi conto delle dimensioni si consideri che ogni tavola dell'*Atlas* misura 55 x 70 cm.

Quando Schulz commentò l'affresco³⁸, riconobbe nelle figure inginocchiate più vicine al trono il re Roberto d'Angiò (fig. 18a) e sua moglie Sancia di Maiorca

³⁷ Sulla datazione del viaggio di Schulz a Napoli e sulle modalità di redazione del suo testo: LUCHERINI, *Esplorazione del territorio*.

³⁸ SCHULZ, *Denkmaeler*, vol. III, pp. 152-153. Il curatore della pubblicazione precisò che Schulz doveva aver compreso subito la rilevanza del ritrovamento, e che le lastre già preparate in Italia prima del 1842 furono ulteriormente rilavorate a Berlino proprio perché a questo affresco Schulz intendeva dedicare un ampio spazio della sua trattazione.

(fig. 18b). Gli attributi iconografici e i riferimenti araldici che connotano i due personaggi dimostrano la verosimiglianza di questa ipotesi: per quanto riguarda la figura femminile, a confermare che si tratti di Sancia interviene la decorazione della veste, dove sullo sfondo di un tappeto di pali aragonesi si distaccano file di rombi con i gigli angioini³⁹; per quanto riguarda la figura maschile, oltre ai gigli angioini sulla veste (privi, però, sia del lambello rosso che della croce di Gerusalemme), e oltre alla presenza del globo e soprattutto della stola⁴⁰, i caratteri fisionomici sono gli stessi che sempre accomunano i ritratti del re, dal volto magro e dal mento allungato. Negli altri due personaggi inginocchiati in primo piano (figg. 18c-18d) Schulz riconobbe invece Carlo, duca di Calabria, il figlio di Roberto premortogli nel 1328, e sua moglie Maria di Valois, morta nel 1331⁴¹. Questa interpretazione condizionò la datazione dell'affresco: quando Quast, nel riportare il passo dei taccuini di Schulz, suggerì una cronologia 1324-1326, si basò infatti sul *terminus ante quem* del 1328 collegato alla presunta rappresentazione di Carlo di Calabria.

L'interpretazione di Schulz è stata ribadita dalla critica, con qualche eccezione, almeno fino al 1969, quando Ferdinando Bologna propose di riconoscere nella figura femminile sulla destra (come già suggerito da De Rinaldis) non Maria di Valois, ma Giovanna, figlia dello stesso Carlo e destinata a salire sul trono di Napoli nel 1343, alla morte di Roberto. Poiché nel 1328 Giovanna avrebbe avuto solo due anni, mentre nell'affresco gli sembrava effigiata come una persona adulta, Bologna dedusse che l'immagine non potesse esser datata né al

³⁹ V. anche ALOMAR ESTEVE, *Iconografia*.

⁴⁰ La stola è un paramento sacerdotale con una lunga tradizione testuale e iconografica: «*stolæ albæ*» sono assegnate ai martiri che nell'*Apocalisse* chiedono vendetta all'Agnello, e fin dal X secolo i testi liturgici amplificano il senso di questo passo biblico, attribuendo alla stola il valore di un vestimento immortale, l'insegna dei «*valde boni*», aprendo un secondo filone iconografico legato alle rappresentazioni dei sovrani e alle loro funzioni sacerdotali, tanto che la stola compare persino nei sigilli: su questi temi, da ultimo, con bibliografia precedente, SEIDEL, *L'attività*, p. 526; SEIDEL, *La scoperta del sorriso*, pp. 67-68 (che sottolinea come la stola incrociata sul petto ricorra in diverse rappresentazioni di Roberto d'Angiò, e come, contrariamente alla tradizione iconografica più diffusa, la si ritrovi anche nella vetrata assisiata con Luigi IX). Per la raffigurazione della stola nella *Genealogia* del fol. 2 recto della Bibbia di Lovanio: TOMEI-PAONE, *Painting and Miniatures*; CASSIDY, *An Image*. Sulla concezione che il re Roberto aveva della monarchia, sul valore sacerdotale delle consacrazioni dei re angioini e sulle vesti da loro indossate in conformità a tale assunto: BOYER, *La «foi monarchique»*, pp. 88-89; BOYER, *Ecce Rex tuus*; BOYER, *Une theologie du droit*; BOYER, *Une oraison funèbre*.

⁴¹ La proposta di Schulz fu subito accolta in D'ALOE, *Naples, ses monuments*, p. 57.

1328 né prima, e suggerì di situarla in un momento compreso tra il 1333, quando Giovanna sposò Andrea, figlio minore del re Carlo I d'Ungheria (anche se va precisato che a questa data si concluse il contratto nuziale, non il matrimonio vero e proprio⁴²), e il 1343, quando successe a suo nonno Roberto. In base a tale ipotesi, l'affresco avrebbe avuto il compito di «affermare perentoriamente l'ordine dinastico, legittimo e autonomo, dell'eredità al trono di Giovanna»:

Carlo di Calabria rappresenta il tramite della trasmissione legittima e, proprio perché già morto, è privo della corona di principe ereditario; la quale è già passata a Giovanna, che figura da sola, senza allusioni al giovane marito ungherese, affinché ne risulti plasticamente che essa sola è il ramo a cui spetta di diritto il retaggio della potestà regale. Se questo è esatto, non si può dubitare che l'affresco sia stato voluto da Roberto, per altro proprio nella chiesa di S. Chiara che, per essere stata ed essere tuttora [...] il luogo di riparo dei "fraticelli" e francescani di parte spirituale perseguitati da Giovanni XXII e Benedetto XII, rappresentava anche il simbolo della rivendicata indipendenza della corte di Napoli, durante gli ultimi anni del regno di Roberto, rispetto alla sede papale⁴³.

Prima di entrare nel merito del significato politico assegnato alla parata dinastica offerta dal dipinto è forse opportuno soffermarsi ancora un momento sull'interpretazione dell'iconografia dei due personaggi che affiancano i sovrani. Per quanto riguarda la prima delle due proposte di identificazione, cioè Carlo di Calabria/Maria di Valois, se l'affresco fosse stato realizzato prima del 1328, o anche tra il 1328 e il 1331 (ma la documentazione d'archivio rende ormai problematico supporre che in quel momento quest'ala del monastero fosse già stata completata), sarebbe difficile accettare che alla sola Maria, posta visivamente in connessione con Carlo (vivo o morto, comunque erede designato al trono di Napoli), fosse stata assegnata iconograficamente una corona regale angioina. Se ci si rivolge, infatti, verso altri esempi figurativi in cui i due personaggi sono insieme, il comportamento degli artisti (o dei *concepteurs* delle immagini) nei loro confronti si traduce in una sostanziale parità di rappresentazione, che li pone

⁴² LUCHERINI, *The Journey*.

⁴³ BOLOGNA, *I pittori*, pp. 131-132. L'ipotesi di Bologna è stata ripresa da LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte*, p. 268, e negata da BOSKOVITS, *Proposte*, p. 311, nota 49, che, dissentendo dalla ricostruzione della figura di Lello da Orvieto proposta da Bologna e credendo di vedere raffigurata Maria d'Ungheria, datò l'affresco di S. Chiara alla medesima altezza cronologica del mosaico di S. Maria del Principio (che in quegli anni si riteneva realizzato nel 1322: LUCHERINI, *1313-1320*), attribuendolo «ad un anonimo trecentesco locale», al quale assegnò anche le storie francescane nella Cappella Loffredo in S. Maria Donnaregina (che in verità sono stilisticamente diversissime).

sempre sul medesimo piano visivo. Nella *Genealogia* della Bibbia di Lovanio, né l'uno né l'altra recano la corona angioina: Maria ha sul capo una coroncina di fiori e Carlo è a capo scoperto; sulla cassa sepolcrale del re Roberto, sia Carlo che Maria portano una sottile corona circolare priva dei gigli angioini. Ciò significa che, se i due personaggi dell'affresco fossero Carlo e Maria, la coronaigliata sulla sola testa di Maria non sarebbe di certo il carattere iconografico più adeguato in una rappresentazione figurativa nella quale Maria non è effigiata da sola, ma è appunto posta in correlazione con il marito Carlo.

È pur vero che la corona è un attributo femminile non raro nel Medioevo e che Maria di Valois, pur non essendo mai divenuta regina, è raffigurata incoronata sulla fronte del sarcofago che le è attribuito⁴⁴ (fig. 19), ma si tratta appunto di una tomba, nella quale la corona aveva il fine di glorificare la defunta nella maniera più emblematica possibile, peraltro in un momento nel quale era già stata sancita la successione al trono di sua figlia Giovanna, riconosciuta nella figura dotata di una coroncina sulla lastra frontale della medesima tomba. È altrettanto vero che sulla fronte del suo sarcofago Carlo è raffigurato senza la corona (fig. 20), ma questo rilievo allude alla sua funzione di rappresentante della giustizia, e nella figura giacente sulla tomba la corona c'è e si vede bene (fig. 21): la corona sul capo del defunto si pone così ancora una volta come attributo celebrativo per eccellenza di un membro della famiglia regnante, anche se questo personaggio re non era mai divenuto, come nel caso di Carlo. Il confronto con le immagini appena prese in esame implica in effetti che la mancanza di corona nell'affresco della sala capitolare non può essere imputata né al fatto che Carlo era già morto, né al fatto che con la sua morte quella corona era passata alla figlia Giovanna.

Non si può tacere poi di un altro elemento iconografico che sembra ancor più dirimente in un contesto di rappresentazione dinastica: Carlo di Calabria è sempre messo in scena con la spada in mano o pendente dalla cintura, come sul frontale della sua tomba o come nella *Genealogia* della Bibbia di Lovanio, cosa che invece non si verifica nell'affresco, dove il personaggio non reca alcuna spada, un'assenza di non poco conto se si trattasse proprio di Carlo. Dal punto di vista fisionomico, inoltre, anche se il personaggio dipinto presenta una mascella accentuata, quasi una sorta di doppio mento, che potrebbe far pensare, certo molto alla lontana, al volto del giacente sulla tomba di Carlo, non si può tralasciare che, nel caso della tomba, l'accentuazione della rotondità del volto costituisce una delle più riconoscibili sigle formali dello scultore senese Tino di Camaino,

⁴⁴ LUCHERINI, *Le tombe angioine*.

che i membri della dinastia angioina li raffigurò sempre, nei loro sepolcri, in maniera idealizzata, e che usò la medesima mascella arrotondata e gonfia per effigiare nei medesimi monumenti sepolcrali non solo persone realmente esistite, ma anche una lunga serie di figure allegoriche che del programma concettuale di quelle tombe erano parte integrante.

Se il personaggio dipinto nella sala capitolare fosse Carlo ancora in vita, il suo presunto ritratto non corrisponderebbe per nulla, in effetti, alle descrizioni che ne diede chi ebbe modo di vederlo da vicino, nelle quali si dichiara che Carlo era dotato di una barba piena e nera⁴⁵. E nonostante Carlo non sia rappresentato con la barba nella *Genealogia* della Bibbia di Lovanio, non si può assumere questo dato come decisivo nella discussione, perché in quella pagina nessun personaggio è raffigurato con la barba, anche chi di sicuro ce l'aveva (si pensi, in particolare, alla figura di Carlo I d'Ungheria⁴⁶), e questo attributo fisionomico non sembra rientrare nelle corde o nell'immaginario del miniatore. Insomma, l'identificazione di questa figura maschile della sala capitolare con Carlo di Calabria presenta più di qualche problema.

D'altronde, se la figura femminile che gli fa da *pendant* non fosse Maria, ma Giovanna, allora la situazione potrebbe prestare il destro ad altre riflessioni: a Giovanna, infatti, la corona poteva assegnarsi come suo attributo specifico e non puramente decorativo, visto che fin dal 4 novembre del 1330 il re Roberto, in Castelnuovo, l'aveva dichiarata erede al trono di Sicilia⁴⁷. Si potrebbe allora ipotizzare che la figura maschile senza corona rappresenti il giovane Andrea d'Ungheria, il cui contratto nuziale con Giovanna fu sottoscritto in una cerimonia solenne il 26 settembre del 1333⁴⁸, e le cui nozze un documento emanato da

⁴⁵ «Uomo assai bello del corpo e formato, innanzi grosso, di bella faccia rotonda con piena barba e nera»: la testimonianza tratta dalla *Cronica* di Giovanni Villani è riportata, insieme con altre relative al Duca di Calabria, da DE BLASIS, *Le case dei principi*, p. 316 e note corrispondenti. Un'analoga descrizione si legge ancora in SUMMONTE, *Historia*, vol. II, p. 375: «Fu questo duca di statura e d'ogni altra parte del corpo bellissimo, ma non troppo grande, di bella e gratiosa faccia, con capelli sparsi e barba nera [...] e diede di sé grandissima sodisfazione e di buon governo».

⁴⁶ Sull'iconografia di questo re, oltre alle immagini raccolte in BERTÉNYI-SZENDE, *Anjou-királyaink*, v. LUCHERINI, *Raffigurazione e legittimazione*.

⁴⁷ LÉONARD, *Les Angevins*, pp. 162-163.

⁴⁸ Sul viaggio a Napoli del re Carlo I d'Ungheria e di suo figlio Andrea, accompagnati da un séguito imponente di uomini, v. i documenti regestati da MINIERI RICCIO, *Genealogia di Carlo II*, pp. 42-55, e pubblicati da WENZEL, *Monumenta Hungariae Istorica*, p. 302-320. Su questo tema, e le sue possibili conseguenze sul piano della committenza di opere d'arte sia a Napoli che in Ungheria, v. LUCHERINI, *L'arte alla corte*; LUCHERINI, *Precisazioni documentarie*; LUCHERINI, *The Journey*.

Roberto il 14 agosto del 1342 fissavano alla Pasqua del 1343⁴⁹. Se questi che vediamo sono ritratti in vita e non in morte, come c'è da supporre (la pari posizione di donatori assunta da tutti i personaggi invita a escludere che uno di loro potesse esser già morto), l'unico componente della dinastia angioina al quale a Napoli, in quel preciso momento storico, la corona non sarebbe iconograficamente spettata era proprio Andrea d'Ungheria, perché Roberto, pur avendolo dotato, insieme con Giovanna, del titolo di Duca di Calabria, gli aveva di fatto negato la successione al Regno di Napoli⁵⁰. Si trattava di una decisione perseguita dal sovrano nel corso dell'ultimo decennio della sua vita, a dispetto delle speranze e delle pretese dei sovrani d'Ungheria⁵¹, e sancita in punto di morte nel testamento dettato il 16 gennaio del 1343⁵², nel quale, oltre a una rendita di 2000 once d'oro nel caso che Giovanna fosse premorta al marito, Roberto confermava ad Andrea il solo titolo di Principe di Salerno, che era già in possesso di Carlo I d'Ungheria, padre di Andrea, ma al quale lo stesso Roberto aveva di fatto tolto il valore di titolo di principe ereditario⁵³. Ciò vuol dire che l'unico personaggio connesso alla famiglia reale di Napoli che poteva essere rappresentato, in associazione con Giovanna, privo di corona, in un'immagine dietro alla quale non si può non supporre una committenza o almeno un'approvazione reale, era appunto Andrea.

Se così fosse, ci sarebbero alcuni altri dati sui quali riflettere: come nel caso di Roberto e di Giovanna (ma non di Sancia), la veste di questa figura maschile non reca altre indicazioni araldiche oltre a quelle angioine, vale a dire che, almeno allo stato attuale in cui la pittura si presenta, non appaiono allusioni né alle armi di Ungheria, né a quello che è stato individuato come stemma di Andrea in una tarda epigrafe funeraria murata nella Cattedrale di Napoli, sotto forma di uno scudo intersecato da una banda obliqua che crea due campi occupati cia-

⁴⁹ MINIERI RICCIO, *Saggio di codice*, vol. II, pp. 17-18 (doc. XX).

⁵⁰ Su queste vicende e in generale su questo periodo: CAMERA, *Annali delle due Sicilie*, vol. II, pp. 387-391; CAMERA, *Elucubrazioni storico-diplomatiche*; CAGGESE, *Roberto d'Angiò*, I, pp. 665 ss.; LÉONARD, *Histoire de Jeanne I^e*; GALASSO, *Il Regno di Napoli*, pp. 168-177.

⁵¹ Per le testimonianze cronachistiche non napoletane: SZENTPÉTERY, *Scriptores rerum Hungaricarum*, in part. la *Chronici Hungarici compositio sæculi XIV*, I, pp. 217-505, il cui autore, forse un francescano, scriveva negli anni cinquanta del secolo.

⁵² Il testamento è noto grazie alla copia depositata a Aix-en-Provence e pubblicata in LÜNING, *Codex Italiae diplomaticus*, vol. II, coll. 1101-1110.

⁵³ Il testo è esplicito a questo riguardo: se Giovanna fosse morta, la corona sarebbe passata a sua sorella Maria. Sull'esclusione di Andrea dalla discendenza dinastica v. LÉONARD, *Histoire de Jeanne I^e*, vol. I, pp. 220-22; LUCHERINI, *The Journey*.

scuno da due gigli, e al di sotto delle armi di Niccolò d'Alife in una cornice marginale del fol. 50 della Bibbia di Lovanio, sotto forma di una banda rossa accompagnata da due sottili strisce di colore argento poste trasversalmente rispetto allo scudo⁵⁴. Ma che le armi di Ungheria non vi siano non è in sé sorprendente. Tali armi compaiono sì, insieme ai gigli angioini, nella veste del s. Ludovico che si erge, nel medesimo affresco, alle spalle del personaggio in esame, ma si tratta di un riferimento alla regina Maria d'Ungheria, madre del santo, per nulla raro nei contesti iconografici attinenti a questo santo e giustificato anche simbolicamente con il riconoscimento negli Arpadi di una dinastia reale generatrice di santi⁵⁵. D'altro canto sappiamo per certo che lo scudo di Carlo I d'Ungheria presentava due distinti campi verticali di eguali dimensioni, con le bande arpadiane da un lato e i gigli angioini senza brisura dall'altro (come si vede bene nel grande affresco nell'antica prepositura di Szepeshely o nella *Cronica illuminata* della Biblioteca Nazionale di Budapest⁵⁶), ma queste erano appunto le armi del re angioino d'Ungheria e non le armi di Andrea, che per giunta era un figlio cadetto. Inoltre, nel caso di Andrea, se si fosse scelto di fare riferimento non solo al padre ma anche alla madre, si sarebbero dovute inserire le armi di Elisabetta Piast, cosa che non sembra si ritenne necessaria. E se anche lo scudo attestato sulla lastra memoriale e nella Bibbia di Lovanio fosse proprio quello di Andrea, non è detto che tale scudo abbia fatto la sua comparsa fin dall'arrivo del principe a Napoli nel 1333, quando era solo un bambino, essendo verosimile che sia stato introdotto a partire dal momento in cui Andrea ricevette la milizia, durante la Pasqua del 1343⁵⁷.

Per di più, mentre potrebbe costituire un altro ritratto di Andrea senza la corona il giovane che nel fol. 249 della Bibbia di Lovanio tiene la mano di una

⁵⁴ CSAPODI-GÁRDONYI, *The Bible*, pp. 90-91, e figg. 1-2, propose di riconoscere questo stesso stemma nel mantello del giovane inginocchiato che compare accanto ad una figura femminile incoronata, identificata da Wilhelm Suida (SUIDA, *The altarpiece*) con la regina madre Elisabetta d'Ungheria, nel trittico di Lippo Vanni già alla Kress Collection e ora a Coral Gables; BOSKOVITS, *A Dismembered Polyptich*, identificava invece la figura della donatrice con la regina Giovanna I: su questi temi, da ultimo, v. LUCHERINI, *L'arte alla corte*.

⁵⁵ LUCHERINI, *Il "testamento" di Maria d'Ungheria*.

⁵⁶ LUCHERINI, *Raffigurazione e legittimazione*. Ci sono comunque casi, più tardi, nei quali è documentata anche in Ungheria la presenza della brisura o lambello peculiari dello stemma angioino napoletano, come si vede, ad esempio, nei rombi del tessuto, ricamato con stemmi araldici arpadiani e angioini alternati, rinvenuto sulla collina di Buda negli scavi condotti tra il 1998 e il 2000: NYÉKHÉLYI, *Középkori kútletet*.

⁵⁷ MINIERI RICCIO, *Saggio di codice*, pp. 17-18 (doc. XX).

figura femminile dotata di corona (Giovanna, probabilmente), non c'è alcun dubbio che sia proprio Andrea il personaggio che compare nell'atto di essere incoronato dal re Roberto disteso sul suo letto di morte in una miniatura del ms. fr. 1049 della Bibliothèque nationale de France (fig. 22), un codice pergameneo trecentesco contenente il celebre *Planh* provenzale scritto subito dopo la morte del re Roberto⁵⁸, nel quale si conserva un'unica miniatura, così ben descritta da Émile G. Léonard:

Le roi, appuyé sur trois oreillers, mais diadème en tête, est couché sur un lit reposant sur des colonnettes et recouvert d'une fourrure de vair. A sa gauche, la reine Sancia couronné, un personnage à col de fourrure et calotte conique dans lequel nous verrions volontiers un médecin, un autre personnage, barbu et vêtu d'une robe pourpre et d'un manteau rouge en qui il faut peut-être reconnaître l'évêque de Cavaillon. Au pied du lit, un moine, au froc violet, mais portant la capuche brune. A la droite du malade, André de Hongrie, blond, éperonné, les bras croisés et la front incliné. Et le vieux roi lui impose la couronne⁵⁹.

Che Andrea, al quale Roberto aveva negato anche in punto di morte la successione al Regno di Napoli, rechi la corona o stia per ricevere la corona nella miniatura del *Planh* è corrispondente all'argomento del componimento, nel quale si enfatizza il dispiacere di Roberto per aver preso il governo del Regno di Napoli al posto di suo fratello Carlo Martello, e la sua volontà di risarcire i discendenti di Carlo Martello, vale a dire il primogenito Carlo I d'Ungheria e i suoi figli, investendo Andrea della successione al trono⁶⁰. Al di là delle interpretazioni date alle parole del *Planh*, nelle quali Roberto è stato visto come «tormentato dal rimorso di aver usurpato il trono al figlio di Carlo Martello», e in atto di «piangere amaramente la sua colpa»⁶¹, si tratta in ogni caso dell'unica raffigura-

⁵⁸ PELLEGRINI, *Il "Pianto" anonimo*; sul manoscritto v. anche AURELL-BOYER-COULET, *La Provence*, pp. 209-210, 269. Ringrazio Adrian Hoch per aver attirato la mia attenzione su questa immagine.

⁵⁹ LÉONARD, *Histoire de Jeanne I^e*, vol. I, pp. 219-220. Sulla presenza di Sancia nella miniatura: Greiner, *Une reine méconnue*.

⁶⁰ L'idea di un rimorso da parte di Roberto, che però non corrisponde alle sue concrete azioni politiche e che è negato soprattutto dalle volontà espresse dal re nel suo testamento, si era diffusa anche nella cronachistica trecentesca: v. gli esempi elencati da PELLEGRINI, *L'anonimo "Pianto"*, commento ai versi 129-143.

⁶¹ CAGGESE, *Roberto d'Angiò*, vol. I, p. 6. Ma anche la storiografia più recente su Roberto non nega affatto che l'anonimo autore provenzale abbia voluto presentare il matrimonio tra Giovanna e Andrea «comme un destin naturel, comme une réparation [da parte di Roberto], voire même comme une pénitence accompagnée d'une restitution du royaume au descendant de son ayant droit naturel»: HÉBERT, *Le règne*, pp. 99-116.

zione di Andrea con la corona o nell'atto di essere incoronato, e non va tralasciato che, a parte l'inclinazione filo-ungherese dell'autore del *Planh*⁶², questa è pur sempre un'immagine non ufficiale, ma soprattutto non di committenza reale. Il fatto che Andrea vi appaia anche «éperonné», cioè dotato di speroni, costituisce peraltro un sicuro segnale dell'avvenuto conferimento della milizia: tale attributo iconografico⁶³ connota sia suo padre Carlo I d'Ungheria che il giovane castellano che lo affianca nella pittura più sopra citata di Szepeshely.

In conclusione, se il personaggio nell'affresco della sala capitolare fosse Andrea, si potrebbe datare la realizzazione della pittura più in prossimità del contratto nuziale, nel 1333, che dell'effettivo svolgimento del matrimonio, nel 1343, sia per ragioni stilistiche, perché l'inizio degli anni quaranta sarebbe un momento piuttosto attardato per questo tipo di linguaggio pittorico, sia soprattutto perché, se il personaggio fosse proprio Andrea, gli mancherebbe quella spada di cavaliere che invece gli sarebbe spettata iconograficamente dopo la Pasqua del 1343, quando appunto fu proclamato tale. In generale, non si può escludere che l'immagine sia stata realizzata dopo la chiusura dei lavori di copertura della sala, e dunque nel 1336, e già terminata o in via di completamento all'altezza del documento del 1337 nel quale il pontefice decretava la riduzione del numero dei frati⁶⁴.

C'è ancora un altro particolare iconografico dell'affresco degno di riflessione. Roberto è rappresentato con una folta barba nei calchi fatti eseguire da Schulz (fig. 16), e con la barba compare anche nelle riproduzioni del dipinto pubblicate sia da Benedetto Spila nel 1901 (fig. 23), che per il suo libro aveva fatto preparare un disegno dal pittore Giuseppe Aprea⁶⁵, sia da Elena Romano nel 1920⁶⁶. L'immagine attuale, però, non ha segni evidenti di barba (fig. 24), e non è possibile confermare, al momento, se quella barba, attestata graficamente

⁶² Una posizione che potrebbe giustificarsi con la vicinanza dell'anonimo autore del *Planh* alla famiglia provenzale Del Balzo: Elisabetta d'Ungheria aveva affidato suo figlio Andrea a Bernardo Del Balzo, giustiziere del Regno, che in seguito ne giudicò gli assassini: PELLEGRINI, *L'anonimo "Pianto"*, pp. 66-67 e note corrispondenti; sui Del Balzo v. anche MAZEL, *La noblesse*.

⁶³ Sul suo significato: BRIDGES-WARD PERKINS, *Some Fourteenth-Century*.

⁶⁴ V. *supra*, nota 31.

⁶⁵ SPILA DA SUBIACO, *Un monumento di Sancia*, p. 33.

⁶⁶ ROMANO, *Saggio*, tav. VI e p. 44: «Una barbetta sottile e rada ne adorna le guance e gli dona una parvenza di giovinezza. I rarissimi baffi e il ciuffetto sotto il labbro attestano la foggia in uso in quel tempo, come noteremo poi nei personaggi dipinti accanto alla statua del re nel suo grandioso sepolcro in S. Chiara e come vedremo nella scena del *Matrimonio* nella chiesa dell'Incoronata».

soltanto dal primo Ottocento all'inizio del Novecento, fosse un'aggiunta spuria rispetto alla stesura originale. Ma se davvero alla consueta fisionomia del volto di Roberto sia stata apportata già nel Trecento la modifica registrata per primo da Schulz, quella barba avvicinerrebbe l'immagine del re napoletano all'iconografia canonica dei sovrani d'Ungheria, che sempre, in tutte le loro rappresentazioni figurative medievali, siano esse miniate, dipinte o scolpite, recano una barba ben evidente⁶⁷. Non vi sono al momento elementi utili per stabilire a che punto della storia del monastero qualcuno abbia aggiunto (e poi tolto?) una barba al volto di Roberto, ma le testimonianze di Schulz, Spila e Romano documentano che una barba su quel volto doveva esserci, rendendo la fisionomia del sovrano non solo simile alle immagini contemporanee dei re ungheresi, quanto anche alle numerose immagini di Ludovico di Taranto che di lì a non molti anni saranno miniate negli statuti dell'Ordine del Nodo⁶⁸.

4.b. *Un altro manifesto politico in pittura o una celebrazione devozionale?*

Questa gigantesca rappresentazione dei sovrani di Napoli davanti a Cristo e a quattro santi francescani è stata interpretata di frequente come un manifesto politico, come uno strumento per legittimare la posizione assegnata da Roberto d'Angiò a sua nipote Giovanna nella successione al trono di Napoli⁶⁹. Ma davvero le immagini possono legittimare le istituzioni? Allo stato attuale degli studi, per quanto nella storia dell'arte si usi sovente il concetto di legittimazione (non di

⁶⁷ Ho ipotizzato la possibile esistenza di questa connessione tra la figura di Roberto e le immagini medievali dei re ungheresi nella relazione tenuta nel maggio 2009 alla *Third International Conference of Iconographic Studies* di Rijeka, dedicata alla *Franciscan Iconography* (poi pubblicata in LUCHERINI, *Regalità e iconografia*).

⁶⁸ BRÄM, *Zeremoniell*. Nelle due grandi figure ai piedi del s. Martino defunto negli affreschi eseguiti da Simone Martini nella Cappella di S. Martino nella chiesa inferiore di S. Francesco ad Assisi si è proposto di riconoscere da un lato Roberto d'Angiò, privo di barba secondo la sua più consueta iconografia, e dall'altro lato Carlo I d'Ungheria, barbato proprio come nelle figurazioni più abituali dei re ungheresi, ma anche come nel tipo di volto usato dallo stesso Simone Martini nelle rappresentazioni dei santi ungheresi (secondo quanto si osserva, ad esempio, nel *S. Ladislao* di Altomonte o negli affreschi nel transetto settentrionale della chiesa assisiata): NORMAN, *Sanctity*. La stessa studiosa segnala la presenza di un'immagine del re Roberto barbato negli stalli lignei assisiati realizzati tra il 1491 e il 1501. Roberto è chiaramente effigiato con la barba nella più sopra citata miniatura del *Planh* provenzale (fig. 22).

⁶⁹ BARBERO, *La propaganda*, p. 130.

rado associato a quello di propaganda⁷⁰) in relazione alle immagini medievali, non vi è alcuna certezza che nel Medioevo un'immagine potesse rivestire una funzione legittimante del potere⁷¹. Nel caso qui in esame, non c'è alcun dubbio che l'affresco della sala capitolare intendesse veicolare, ed effettivamente veicolasse, un concetto sia religioso sia politico attraverso il simbolismo⁷² e la retorica visuale⁷³ impliciti in una raffigurazione allusiva al mondo ultraterreno (Cristo e i santi) e ai rappresentanti del potere terreno (i sovrani di Napoli e i loro congiunti), ma la comunicazione figurativa di un concetto politico non implica *ipso facto* la sua legittimazione. Non va ignorato peraltro che questa messa in scena era destinata a una fruizione affatto interna al monastero di S. Chiara, e per quanto non si possa escludere, in linea teorica, che alla sala capitolare del monastero accedessero anche persone non facenti parte della comunità che vi risiedeva, non si può non ricordare che questa sala era riservata ai frati minori. Stante quindi che non vi è alcuna attestazione documentaria che le immagini medievali potessero assumere uno statuto legittimante di una successione dinastica già formalizzata istituzionalmente, questa specifica immagine difficilmente avrebbe potuto parlare a un pubblico più ampio dei frati di S. Chiara e dei loro occasionali ospiti⁷⁴.

⁷⁰ Sul concetto di propaganda: SCHWENDINGER, *Was ist Propaganda?*, con i riferimenti alla storia dell'idea e alla principale bibliografia; AURELL (a cura di), *Coinvancere et persuader*. Per quanto riguarda l'applicazione di questi concetti, insieme o separatamente, alla produzione artistica medievale, la casistica è vastissima, includendo anche esempi nei quali non è documentata alcuna manipolazione dei dati iconografici a fini propagandistici, ma non si registrano al momento riflessioni teoriche su questo tema.

⁷¹ Sulla questione della legittimazione del potere nel Medioevo la bibliografia è molto ampia: v. almeno il volume monografico «Quaderni storici», XXXII, 94 (1997); COSTA, *'Imitatio imperii'*; VALLONE *La costituzione medievale*.

⁷² MOSTERT (a cura di), *New Approches*, in part. pp. 15-37. Nell'affresco della sala capitolare è sicuramente simbolica la mancanza di corona sulla testa di Andrea, e simbolici sono i riferimenti araldici o gli attributi iconografici dei sovrani.

⁷³ FOSS, *Theory of Visual Rethoric*.

⁷⁴ La pittura della sala capitolare è stata inoltre letta anch'essa, come quella del refettorio, come un'espressione di dissenso rispetto al papato di Roma, manifestatosi attraverso la rappresentazione «pauperistica» di un Francesco dotato di barba; proprio a Napoli è stata infatti individuata la più ampia diffusione di immagini con questa iconografia (nell'affresco qui in esame, in quello del refettorio dei frati di S. Chiara, nel *Giudizio finale* in Donnaregina Vecchia, ad esempio): BELLOSI, *La barba di san Francesco*, p. 7. È però difficile ormai parlare di un «san Francesco angioino» o di un «san Francesco spirituale», che sarebbe emerso, con tutto il suo portato di attributi iconografici significativi, quale appunto la barba, dal *milieu* culturale e religioso della dinastia angioina di Napoli, che avrebbe costantemente simpatizzato per gli «spirituali» (sul fatto che la barba di s. Francesco non possa essere considerata neanche un indicatore di cronolo-

Non sappiamo, d'altronde, come fossero decorati gli ambienti comunitari delle monache di S. Chiara, e quale iconografia fosse stata scelta per fare da sfondo alle attività delle clarisse che risiedevano nell'altra ala del monastero, più grande e imponente di questa destinata ai frati minori. Non possiamo sapere se durante il pranzo le monache guardassero i miracoli di s. Chiara, o se anche negli spazi messi a loro disposizione vi fossero immagini a grandezza naturale dei fondatori del convento. Nel caso dei frati, invece, le pitture superstiti ci consentono almeno di ipotizzare che forse questa raffigurazione dei sovrani in veste di donatori – perché come tali sono effigiati, in una composizione ben lontana sia dalla parata

gia si è espresso di recente DE WESSELOW, *The Date of St Francis Cycle*, in part. pp. 123-124 e note corrispondenti). Il convincimento che Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca siano stati sempre radicalmente dalla parte dei francescani "spirituali" non corrisponde più, inoltre, allo stato attuale degli studi su questo tema, senza dire che leggere tutte le iniziative dei sovrani di Napoli, anche in campo artistico e architettonico (vedi appunto la costruzione della basilica di S. Chiara e la sua decorazione pittorica), come un segnale politico della posizione della corte a favore degli "spirituali", rischierebbe di far travisare non poco il senso della loro attività di committenti e patrocinatori, appiattendosi qualsiasi loro intervento nei confronti dei francescani di Napoli sullo schermo di una presunta tendenza eretica napoletana, espressa lungo l'intero regno di Roberto, dal 1309 al 1343, e persino oltre. Proprio negli anni trenta del secolo, quando si potrebbero datare entrambe le pitture di S. Chiara qui analizzate, si registra effettivamente una tensione tra il papato e i sovrani di Napoli, che si esplicitò nel 1331 con l'apertura dell'inchiesta contro il cappellano di corte Andrea da Gagliano, ed è proprio nel 1333 che Giovanni XXII «sottolineò la necessità di una regolamentazione della disciplina del monastero del Corpo di Cristo: l'ente monastico non doveva più essere esente, come la regina aveva ottenuto, dalla giurisdizione del ministro generale»; il papa allora «lo sottopose direttamente alla propria autorità per due anni, durante i quali sarebbe stato rappresentato dal ministro provinciale di Terra di Lavoro». Ma anche quando tale politica di controllo fu fatta propria da Benedetto XII, il confronto su questi temi non si fece mai scontro aperto tra la corona di Napoli e il papato, e in ogni caso proprio il monastero di S. Chiara potrebbe essere assunto ad emblema di quello che felicemente è stato definito «francescanesimo di corte», tanto da poter concludere che, «al di là delle minute riprese testuali da autori di area spirituale, tanto rincorse da alcuni studiosi negli scritti di Roberto e Sancia, si può ritenere, quale dato di fatto, che nelle loro intenzioni i sovrani regnanti intesero sostenere ciò che loro stessi si rappresentavano come ordine francescano, in nome del e attorno al suo ideale centrale di povertà evangelica, indipendentemente dalle sue frammentazioni e dalle "prassi di devozione" dei singoli gruppi»: PACIOCCO, *Angioini e «Spirituali»*, pp. 282-284. Dalle attestazioni documentarie emerge poi con chiarezza che i sovrani accolsero rappresentanti dei movimenti dissidenti in S. Chiara, ma nello stesso tempo diedero il più ampio spazio anche ai più tenaci avversari della dissidenza francescana: ivi, pp. 284-285. In ogni caso, nessuno dei santi rappresentati nell'affresco della sala capitolare di S. Chiara reca attributi iconografici tali da suffragare una lettura in chiave "spirituale" delle loro effigi.

genealogica della Bibbia di Lovanio, sia dagli schieramenti paratattici dei sarcofagi di famiglia – forse veniva a chiudere visivamente, all’incirca nel 1336, decenni di lavori di costruzione e di ornamentazione che il re Roberto e la regina Sancia avevano patrocinato fin dal 1310: una rappresentazione nella quale la regalità celeste e quella terrena s’incontravano, sia pure su piani spaziali diversi e distinti anche proporzionalmente, in una riproduzione immutabile, destinata a esser presente a ogni incontro dei frati⁷⁵.

La glorificazione in pittura di Cristo, della Madonna, di s. Giovanni e di alcuni dei più autorevoli santi francescani (compreso il santo di famiglia, Ludovico di Tolosa), potrebbe esser stata concepita come un monumentale quadro devozionale, qui posto a conclusione del cantiere, nel quale l’inserimento delle due coppie di donatori (Roberto d’Angiò e Sancia di Maiorca; Giovanna d’Angiò, la nipote del Re, che un giorno sarebbe stata regina, e Andrea d’Ungheria, il suo promesso sposo, che re non sarebbe mai stato) non poteva non richiamare alla memoria anche un evento capitale da poco celebrato, vale a dire quel contratto di matrimonio tra Giovanna e Andrea che sanciva l’avvenuta pacificazione tra i due rami della famiglia angioina, il napoletano e l’ungherese. Da un lato e dall’altro del corpo di fabbrica parallelo alla chiesa di S. Chiara, nel refettorio come nel capitolo, i sovrani fecero mettere in scena (o approvarono e finanziarono) delle ornamentazioni delle pareti sia pienamente consonanti al proprio ruolo di fondatori, e perciò finalizzate alla propria celebrazione come tali, sia in linea con le specifiche funzioni degli spazi che quelle immagini contribuivano a decorare: chi dal corridoio comune si recava nell’uno o nell’altro ambiente poteva vedere, da un lato, tra le altre immagini, Cristo tra gli Apostoli che moltiplicava miracolosamente i pani e i pesci; dall’altro lato, Cristo che proteggeva la famiglia reale, coadiuvato dalla Madonna e da alcuni dei santi prediletti dalla medesima famiglia.

⁷⁵ Tanto il carattere generale dell’affresco appare celebrativo e devozionale che qualche anno fa non escludevo che addirittura fossero stati i frati minori di S. Chiara a sollecitarne *in primis* la realizzazione, non senza il consenso e soprattutto non senza l’appoggio economico dei sovrani fondatori: LUCHERINI, *Regalità e iconografia*.

BIBLIOGRAFIA

- ALOMAR ESTEVE G., *Iconografia y Heraldica de Sancha de Mallorca, reina de Napoles*, in «Boletín de la Societat arqueològica lulliana», 35 (1976-1977), pp. 5-36.
- ALOMAR ESTEVE G., *Sanxa de Mallorca, reina de Nàpols i la pintura del pre-renaixement*, in *XIII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó* (Palma de Mallorca, 27 setembre-1 octubre 1987), Palma de Mallorca 1990, pp. 61-73.
- AUBERT M., *L'architecture cistercienne en France*, Paris 1947.
- AURELL M. (a cura di), *Coinvancre et persuader: communication et propagande au XII^e et XIII^e siècles*, Poitiers 2007.
- AURELL M.-BOYER J.-P.-COULET N., *La Provence au Moyen Âge*, Aix-en-Provence 2005.
- BARBERO A., *La propaganda di Roberto d'Angiò re di Napoli (1309-1343)*, in *Le forme della propaganda politica nel Due e Trecento*, Roma 1994, pp. 111-131.
- BELLOSI L., *La barba di san Francesco. Nuove proposte per il «problema di Assisi»*, in «Prospettiva», 22 (1980), pp. 11-34 (riedito con alcune modifiche in BELLOSI L., *La pecora di Giotto*, Torino 1985, pp. 3-40).
- BERNARD H., *Cloîtres et salles capitulaires: remarques sur les origines de la distribution des «lieux réguliers» dans les abbayes de l'ordre de Saint-Benoît*, in «Mémoires de la Commission Départementale d'Histoire et d'Archéologie du Pas-de-Calais», 25 (1987), pp. 35-56.
- BERTAUX É., *Santa Chiara de Naples. L'église et le monastère des religieuses*, in «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École française de Rome», XVIII (1898), pp. 165-198.
- BERTÉNYI I.-SZENDE L., *Anjou-királyaink és Zsigmond kora*, Budapest 2011.
- BOLOGNA F., *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969.
- BOSKOVITS M., *A Dismembered Polyptich. Lippo Vanni and Simone Martini*, in «The Burlington Magazine», 116 (1974), pp. 367-376.
- BOSKOVITS M., *Proposte per Pietro Cavallini*, in *Roma anno 1300. Atti del congresso internazionale di storia dell'arte medievale* (Roma, 1980), Roma 1983, pp. 297-315.
- BOYER J.-P., *Ecce Rex tuus. Le roi et le royaume dans les sermons de Robert de Naples*, in «Revue Mabillon», 67 (1995), pp. 101-136.
- BOYER J.-P., *La «foi monarchique»: Royaume de Sicile et Provence (mi-XIII^e-mi-XIV^e siècle)*, in *Le forme della propaganda politica nel Due e Trecento*, Roma 1994, pp. 85-131.
- BOYER J.-P., *Une oraison funèbre pour le roi Robert de Sicile, comte de Provence († 1343)*, in «Provence historique», XLIX (1999), pp. 115-131.

- BOYER J.-P., *Une théologie du droit. Les sermons juridiques du roi Robert de Naples et de Barthelemy de Capoue*, in AUTRAND F.-GAUVARD C.-MOEGLIN J.-M. (a cura di), *Saint-Denis et la royauté. Études offertes à Bernard Guenée, membre de l'Institut*, Paris 1999, pp. 647-659.
- BRÄM A., *Zeremoniell und Ideologie im Neapel der Anjou. Die Statuten vom Orden des Heiligen Geistes des Ludwig von Tarent, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 4274*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 36 (2005), pp. 45-92.
- BRIDGES S. F.-WARD PERKINS J., *Some Fourteenth-Century Neapolitan Military Effigies, with Notes on the Families Represented*, in «Papers of the British School at Rome», XXIV, n. s. XI (1956), pp. 158-173.
- BRUT C., *Le réfectoire du Couvent des Cordeliers (Paris IV)*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France», 130 (2003), pp. 229-296.
- BRUZELIUS C., *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, Roma 2005.
- CAMERA M., *Annali delle due Sicilie, dall'origine e fondazione della monarchia fino a tutto il regno dell'augusto sovrano Carlo III Borbone*, 2 voll., Napoli 1841-1860.
- CAMERA M., *Elucubrazioni storico-diplomatiche su Giovanna I regina di Napoli e Carlo III di Durazzo*, Salerno 1889.
- CAGGESE R., *Roberto d'Angiò e i suoi tempi*, 2 voll., Firenze 1921-1930.
- CANNON J., 'Panem petant in signum paupertatis': *The Image of the Quest for Alms Among the Friars of Central Italy*, in HELAS P.-WOLF G. (a cura di), *Armut und Armenfürsorge in der italienischen Stadtkultur zwischen 13. und 16. Jahrhundert. Bilder, Texte und soziale Praktiken*, Frankfurt am M. 2006, pp. 29-54.
- CASSIDY B., *An Image of King Robert of Naples in a Franco-Italian Manuscript in Dublin*, in «The Burlington Magazine», 148 (2006), pp. 31-33.
- CAVALCASELLE G. B.-CROWE A., *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. I vol. Dai primi tempi cristiani fino alla morte di Giotto*, Firenze 1875.
- CLAUSSEN P., *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter. 1050-1300. Band 2. San Giovanni in Laterano*, Stuttgart 2008.
- COSTA P., 'Imitatio imperii' e 'imitatio sacerdotii': *morte e trasfigurazione di una celebre formula*, in CERETTI A.-GARLATI L. (a cura di), *Laicità e stato di diritto. Atti del IV convegno di facoltà (Università di Milano-Bicocca, 9-10 febbraio 2006)*, Milano 2007, pp. 179-208.
- CSAPODI-GÁRDONYI K., *The Bible of Andrew Anjou*, in «Acta Historiæ Artium Hungariæ», 22, 1976, pp. 89-105.
- D'ALOE S., *Naples, ses monuments et ses curiosités, cinquième édition revue et augmentée*, Naples 1891.

- DE ACERNO F. S., *Brevi cenni sulla vita di S. Chiara patrona di Napoli, con descrizione della chiesa e del real monastero*, Napoli 1864.
- DE BLASIS G., *Le case dei principi angioini nella piazza di Castelnuovo*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XII (1887), pp. 289-435.
- DE MERINDOL C., *L'héraldique des princes angevins*, in TONNERRE N.-Y.-VERRY E. (a cura di), *Les Princes Angevins du XIII^e et XV^e siècle. Un destin européen*. Atti della giornata di studi (Angers, 15-16 juin 2001), Rennes 2003, pp. 277-310.
- DE RINALDIS A., *Santa Chiara. Il convento delle clarisse. Il convento dei frati*, Napoli 1920.
- DE WESSELOW T., *The Date of St Francis Cycle in the Upper Church of S. Francesco at Assisi: The Evidence of Copies and Consideration of Method*, in COOK W. R. (a cura di), *The Art of the Franciscan Order in Italy*, Leiden 2005, pp. 113-167.
- DELL'AJA G., *Il restauro della basilica di Santa Chiara in Napoli*, Napoli 1980.
- DELL'AJA G., *Per la storia del monastero di Santa Chiara in Napoli*, Napoli 1992.
- DELLE DONNE F., *Il potere e la sua legittimazione. Letteratura encomiastica in onore di Federico II di Svevia*, Arce 2005.
- DI MAURO L., *Quesiti di architettura gotica a Napoli. S. Chiara: i restauri moderni*, in «Rendiconti della Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti», LXXVIII (2004-2005), pp. 211-224.
- DOMENICO DI GRAVINA, *Chronicon de rebus in Apulia gestis*, in *Raccolta di varie croniche, diarii ed altri opuscoli così italiani come latini appartenenti alla storia del Regno di Napoli*, vol. III, Napoli 1781, pp. 193-486, in part. pp. 217-218.
- FOSS S. K., *Theory of Visual Rethoric*, in *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods and Media*, New York 2006, p. 141-152.
- FRUGONI F., *Una solitudine abitata: Chiara d'Assisi*, Bari 2006.
- GAGLIONE M., *Allusioni gioachimite nella basilica angioina di Santa Chiara a Napoli?*, in «Studi Storici», 45 (2004), p. 280-288.
- GAGLIONE M., *Il campanile di Santa Chiara in Napoli*, Napoli 1998.
- GAGLIONE M., *Ipotesi «gioachimite» sugli affreschi di Giotto nella basilica di S. Chiara in Napoli*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», CXXV (2007), pp. 35-58.
- GAGLIONE M., *La Basilica ed il monastero doppio di S. Chiara a Napoli in studi recenti*, in «Archivio per la storia delle donne», 4 (2007), pp. 127-198.
- GAGLIONE M., *Nuovi studi sulla Basilica di Santa Chiara in Napoli*, Napoli 1996.
- GAGLIONE M., *Qualche ipotesi e molti dubbi su due fondazioni angioine a Napoli: S. Chiara e S. Croce di Palazzo*, in «Campania Sacra», XXXIII (2002), pp. 61-108.

- GAGLIONE M., *Sancia d'Aragona-Maiorca tra impegno di governo e «attivismo» francescano*, in «Studi Storici», 4 (2008), pp. 931-985.
- GALASSO G., *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese (1266-1494)*, Torino 1992 (*Storia d'Italia*, XV,1), pp. 168-177.
- GALLINO M., *Il complesso monumentale di Santa Chiara in Napoli*, Napoli 1963.
- GENOVESE R., *Gaetano Genovese e il suo tempo*, Roma 2000.
- GILLON P., *Un exemple de la communion du pratique et du sacré: la salle du chapitre en Occident*, in *Pratique et sacré dans les espaces monastiques au Moyen Âge et à l'époque moderne*. Actes du colloque (Liessies-Mauberge, 26-28 settembre 1997) = «Histoire médiévale et archéologie», 9 (1998), pp. 259-278.
- GREINER M., *Une reine méconnue, Sancia de Majorque, reine de Jérusalem et de Sicile (1286-1345)*, in «Etudes roussillonnaises. Revue d'histoire et d'archéologie méditerranéennes», 18 (2000-2001), pp. 117-128.
- HÉBERT M., *Le règne de Robert d'Anjou*, in *Les Princes Angevins du XIII^e et XV^e siècle. Un destin européen*. Actes de la journée d'études (Angers, 2001), réunis par TONNERRE N.-Y.- VERRY E., Rennes 2003, pp. 99-116.
- Il Monastero di Santa Chiara*, Napoli 1995.
- KELLY S., *King Robert of Naples (1309-1343) and the Spiritual Franciscans*, in «Cristianesimo nella storia», 20 (1999), pp. 41-80.
- KELLY S., *The New Solomon. Robert of Naples (1309-1343) and Fourteenth-Century Kingship*, Leiden-Boston 2003.
- KLEIN P. K. (a cura di), *Der Mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, Regensburg 2004.
- Leggenda di S. Chiara Vergine*, Fondi 2001.
- LÉONARD É. G., *Histoire de Jeanne I^{re} reine de Naples, comtesse de Provence (1343-1382)*, 3 voll., Paris 1932.
- LÉONARD É. G., *Les Angevins de Naples*, Paris 1954.
- LEONE DE CASTRIS P., *Arte di corte nella Napoli angioina, da Carlo I a Roberto il Saggio (1266-1343)*, Firenze 1986.
- LUCHERINI V., *1313-1320: il cosiddetto Lello da Orvieto, mosaicista e pittore, a Napoli, tra committenza episcopale e committenza canonica*, in ALCOY R. (a cura di), *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Barcelona 2009, pp. 185-216.
- LUCHERINI V., *Esplorazione del territorio, critica delle fonti, riproduzione dei monumenti: il Medioevo meridionale secondo Heinrich Wilhelm Schulz*, in *Medioevo: l'Europa delle Cattedrali*. Atti del convegno internazionale (Parma, 19-23 settembre 2006), Milano 2007, pp. 537-553.

- LUCHERINI V., *Il "testamento" di Maria d'Ungheria: un esempio di acculturazione regale*, in BRILLI E.-FENELLI L.-WOLF G. (a cura di), *Images and Words in Exile*, 2014, c.s.
- LUCHERINI V., *La Cattedrale di Napoli. Storia, architettura, storiografia di un monumento medievale*, Roma 2009.
- LUCHERINI V., *L'arte alla corte dei re "napoletani" d'Ungheria nel primo Trecento: un equilibrio tra aspirazioni italiane e condizionamenti locali*, in ROMANO S.-ZARU D. (a cura di), *Arte di Corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*. Atti del convegno internazionale (Lausanne, 24-26 maggio 2012), Roma 2013, pp. 371-396.
- LUCHERINI V., *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 internazionale (Parma, 21-26 settembre 2010), Milano 2011, pp. 477-504.
- LUCHERINI V., *Precisazioni documentarie e nuove proposte sulla commissione e l'allestimento delle tombe reali angioine nella Cattedrale di Napoli*, in *Studi in onore di Maria Andaloro*, 2014, c.s.
- LUCHERINI V., *Raffigurazione e legittimazione della regalità nel primo Trecento: una pittura murale con l'incoronazione di Carlo Roberto d'Angiò a Spišská Kapitula (Szepeshely)*, in *Medioevo: natura e figura*. Atti del convegno internazionale (Parma, 20-25 settembre 2011), 2014, c.s.
- LUCHERINI V., *Regalità e iconografia francescana nel complesso conventuale di Santa Chiara: il Cristo in trono della sala capitolare*, in «Ikon», III (2010), pp. 151-168.
- LUCHERINI V., *The Journey of Charles I, King of Hungary, from Visegrád to Naples (1333): Its Political Implications and Artistic Consequences*, in «The Hungarian Historical Review», 2 (2013), pp. 341-362.
- LÜNIG J. CH., *Codex Italiae diplomaticus [...]*, 4 voll., Francofurti et Lipsiæ 1725-1735.
- MAZEL F., *La noblesse et l'Église en Provence, fin X^e-début XIV^e siècle. L'exemple des familles d'Agoult-Simiane, de Baux et de Marseille*, Paris 2002.
- MINIERI RICCIO C., *Genealogia di Carlo II d'Angiò re di Napoli*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», VII (1882), pp. 15-67.
- MINIERI RICCIO C., *Saggio di codice diplomatico formato sulle antiche scritture dell'Archivio di Stato di Napoli*, 5 voll., Napoli 1878-1883.
- MOSTERT M. (a cura di), *New Approches to Medieval Communication*, Turnhout 1999.
- NESSI S., *La Basilica di S. Francesco in Assisi e la sua documentazione storica*, Assisi, 1982, pp. 346-359.
- NILGEN U., *Brotvermehrung*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, Roma 1968, pp. 326-330.

- NILGEN U., *The Epiphany and the Eucharist: On the Interpretation of Eucharistic Motifs in Medieval Epiphany Scenes*, in «The Art Bulletin», 49 (1967), pp. 311-316.
- NORMAN D., *Sanctity, Kingship and Succession: Art and Dynastic Politics in the Lower Church at Assisi*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 73 (2010), pp. 297-334.
- NYÉKHELYI D. B., *Középkori kútlelet a budavári Szent György téren*, Budapest 2003.
- PACIOCCO R., *Angioini e «spirituali». I differenti piani cronologici e tematici di un problema*, in *L'état angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle*. Atti del convegno (Roma-Napoli, 7-11 novembre 1995), Roma 1998, pp. 253-287.
- Painting and Illumination in Early Renaissance Florence. 1300-1450*, catalogo della mostra (The Metropolitan Museum of Art, 17 November 1994-26 February 1995), New York 1994.
- PALANO D., *Geometrie del potere. Materiali per la storia della scienza politica italiana*, Milano 2005.
- PAONE S., *Gli affreschi di Santa Maria Donnaregina Vecchia: percorsi stilistici nella Napoli angioina*, in «Arte Medievale», 3 (2004), pp. 87-118.
- PELLEGRINI S., *Il "Pianto" anonimo provenzale per Roberto d'Angiò*, Torino 1934.
- PICOU F., *Églises et couvents de frères mineurs en France: recueil de plans*, in «Bulletin archéologique du C.T.H.S.», 17-18 A (1984), pp. 115-176.
- Production alimentaire et lieux de consommation dans les établissements religieux au Moyen Âge et à l'époque moderne*. Actes du colloque (Lille, 16-19 octobre 2003) = «Histoire médiévale et archéologie», 19 (2006).
- «Quaderni storici», XXXII, 94, 1997.
- REAU L., *La multiplication des pains et des poissons*, in *Iconographie de l'art chrétien. II. Iconographie de la bible. 2. Nouveau Testament*, Paris 1957, pp. 366-370.
- RIGAUX D., *À la table du Seigneur. L'Eucharestie chez les primitifs italiens (1250-1497)*, Paris 1989.
- ROMANO E., *Saggio di iconografia dei reali angioini di Napoli*, Napoli 1920.
- SÁGHY M., *Dévotions diplomatiques: Le pèlerinage de la reine-mère Élisabeth Piast à Rome*, in KORDÉ Z.-PETROVICS I. (a cura di), *La Diplomatie des États Angevins aux XIII^e et XIV^e siècle*. Atti del convegno internazionale (Szeged, Visegrád, Budapest, 13-16 settembre 2007), Roma-Szeged 2011, pp. 219-233.
- SCHILLER G., *Das Speisungswunder – Die Vermehrung der Brote und Fische*, in *Ikongraphie der christlichen Kunst*, vol. I, Gütersloh 1966, pp. 173-176.
- SCHULZ H. W., *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, 4 voll., Dresden 1860.

- SCHUMACHER-WOLFGARTEN R., *Wein- und Speisewunder Jesu aus Oberitalien in Spätantike und Mittelalter*, in *Vivarium. Festschrift für Theodor Klauser* = «Jahrbuch für Antike und Christentum», 11 (1984), pp. 195-303.
- SCHWENDINGER C., *Was ist Propaganda? Begriffsgeschichte, Definition und das "Wesen" der Propaganda*, in «Rhetorik-Online-Zeitschrift der Universität Salzburg», 10 April 2007.
- SZENTPÉTERY E. (a cura di), *Scriptores rerum Hungaricarum tempore ducum regumque Arpadianæ gestarum*, Budapest 1937.
- SEIDEL M., *L'attività di Giovanni Pisano al servizio di Enrico VII e il sepolcro di Margherita di Brabante*, in SEIDEL M., *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, vol. 2: *Architettura e scultura*, Venezia, 2003, pp. 463-562.
- SEIDEL M., *La scoperta del sorriso. Vie di diffusione del gotico francese (Italia centrale, 1315-1325)*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 51 (2007), pp. 45-158.
- SPILA DA SUBIACO B., *Un monumento di Sancia in Napoli*, Napoli 1901.
- STEIN-KECKS H., "Claustrum" and "capitulum": *Some remarks on the Façade and interior of the Chapter House*, in KLEIN P. K. (a cura di), *Der Mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, Regensburg 2004, pp. 157-189.
- SUIDA W., *The Altarpiece of Elżbieta Łokietkówna*, in «Gazette des Beaux-arts», 33 (1948), pp. 201-208.
- SUMMONTE G. A., *Historia della Città e Regno di Napoli [...]*, vol. II, Napoli 1601.
- TOMEI A.-PAONE S., *Painting and Miniatures in Naples. Cavallini, Giotto and the Portraits of Robert*, in WATTEEUW L.-VAN DER STOCK J. (a cura di), *The Anjou Bible. Naples 1340: A Royal Manuscript Revealed*, Paris 2010, pp. 53-71.
- VALLONE, G., *La costituzione medievale tra Schmitt e Brunner*, in «Quaderni fiorentini», XXIX (2010), pp. 387-404.
- VENDITTI A., *Urbanistica e architettura angioina*, in *Storia di Napoli*, vol. II/3, Napoli 1969, pp. 664-888.
- VENDITTI M., *Per il re e per la città: Gaetano Genovese architetto neoclassico a Napoli*, Roma 2008.
- VOLTI P., *Les couvents des ordres mendiants et leur environnement à la fin du Moyen Âge. Le Nord de la France et les anciens Pays-Bas meridionaux*, Paris 2003.
- WADDING L., *Annales minorum seu trium ordinum a S. Francisco institutorum*, ed. cons. Romæ 1931.
- WENZEL G. (a cura di), *Monumenta Hungariæ Istorica. Magyar történelmi emlékek kiadja. A Magyar Tudományos Akademia Történelmi bizottsága. Negyedik Osztály. Diplomacziái emlékek az Anjou-Korból*, vol. I, Budapest 1874.

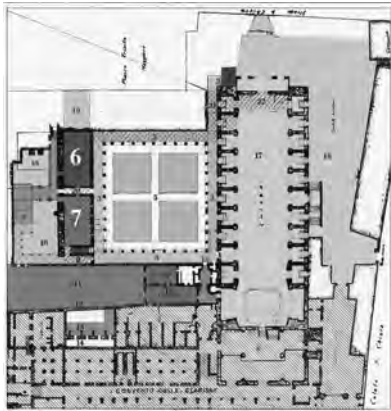


Fig. 1. Pianta del monastero di S. Chiara con a sinistra il convento dei frati minori (6: refettorio, 7: sala capitolare; elaborazione dall'originale riprodotto in *Il monastero di S. Chiara*).



Fig. 2. Napoli, veduta dall'alto della chiesa di S. Chiara e dell'originario convento dei frati minori.



Fig. 3. Napoli, chiesa di Cristo Redentore e S. Ludovico d'Angiò (già refettorio dei frati minori), veduta da sud, in direzione dell'attuale entrata.



Fig. 4. Stato dell'antico refettorio dei frati prima della Seconda guerra mondiale (da GAGLIONE, *Nuovi studi*).



Fig. 5. Napoli, chiesa di Cristo Redentore e S. Ludovico d'Angiò (già refettorio dei frati minori), veduta da nord.



Fig. 6. Napoli, originario convento dei frati minori di S. Chiara, chiostro, particolare della porta di accesso (orientale) all'antico corridoio di separazione tra il refettorio e il capitolo.



Fig. 7. Napoli, chiesa di Cristo Redentore e S. Ludovico d'Angiò (già refettorio dei frati minori): l'attuale gradino si trova laddove era l'antico corridoio di separazione tra il refettorio e il capitolo, al termine del quale si apriva l'originaria porta orientale sul chiostro.



Fig. 8. Napoli, chiesa di Cristo Redentore e S. Ludovico d'Angiò (già refettorio dei frati minori), porta occidentale dell'antico corridoio di separazione tra il refettorio e il capitolo, con a destra la porta aperta nel Novecento.



Fig. 9. Napoli, chiesa di Cristo Redentore e S. Ludovico d'Angiò, oratorio delle clarisse (già sala capitolare dei frati minori).



Fig. 10. Napoli, chiesa di Cristo Redentore e S. Ludovico d'Angiò, oratorio delle clarisse (già sala capitolare dei frati minori), parete meridionale, stato attuale del tetto con le antiche ammorsature delle travi lasciate a vista.



Fig. 11. Napoli, chiesa di Cristo Redentore e S. Ludovico d'Angiò, oratorio delle clarisse (già sala capitolare dei frati minori), in un'immagine non datata di poco precedente ai restauri del 2007 (per gentile concessione della Reverendissima Madre Suor Nunzia Emmanuela Sodano).



Fig. 12. Napoli, chiesa di Cristo Redentore e S. Ludovico d'Angiò (già refettorio dei frati minori), veduta della parete divisoria da sud, prima dei restauri del 2007 (da *Leggenda di S. Chiara Vergine*).



Fig. 13. Napoli, chiesa di S. Chiara, veduta del muro presbiteriale dall'interno del coro delle monache, stato attuale.



a



b

Fig. 14. Napoli, chiesa di Cristo Redentore e S. Ludovico d'Angiò (già refettorio dei frati minori), veduta da sud, in direzione dell'attuale entrata, affresco con la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, part. della parte superiore (a) e inferiore (b) dello stemma araldico.

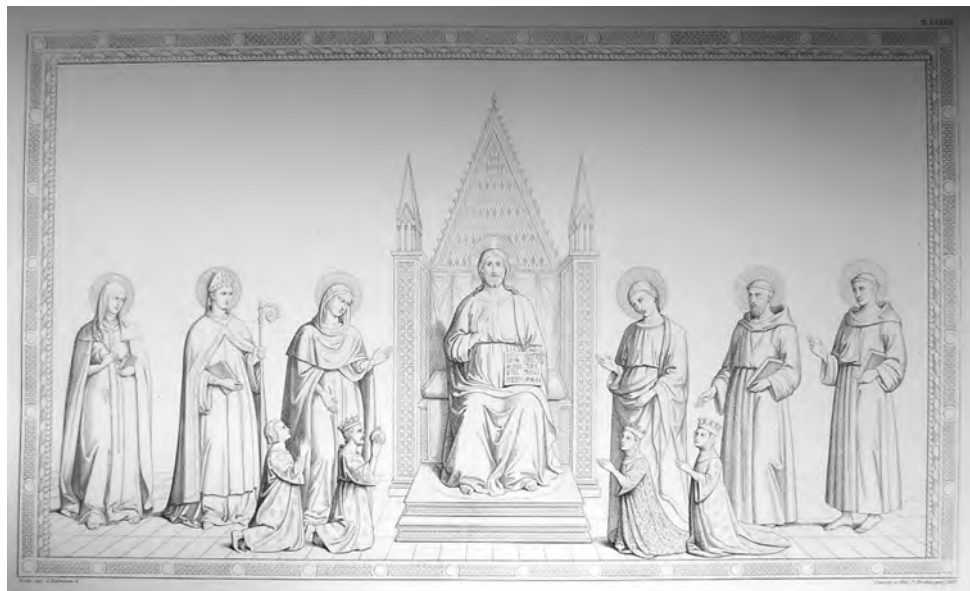


Fig. 15. A. Hallmann, rilievo dell'affresco con *Cristo in trono tra santi e donatori* (da SCHULZ, *Denkmaeler der Kunst*).



Fig. 16. A. Hallmann, rilievo dell'affresco con *Cristo in trono tra santi e donatori* (ivi), calco del volto di Roberto d'Angiò.



Fig. 17. A. Hallmann, rilievo dell'affresco con *Cristo in trono tra santi e donatori* (ivi), calco del volto di Sancia di Maiorca.



a



b



c



d

18. Napoli, chiesa di Cristo Redentore e S. Ludovico d'Angiò, oratorio delle clarisse (già sala capitolare dei frati minori), parete meridionale, affresco con il *Cristo in trono tra santi e donatori*, part. con Roberto d'Angiò (a), Sancia di Maiorca (b), Andrea d'Ungheria (c), Giovanna d'Angiò (d).



Fig. 19. Napoli, chiesa di S. Chiara, tomba di Maria di Valois, duchessa di Calabria, fronte del sarcofago.



Fig. 20. Napoli, chiesa di S. Chiara, tomba di Carlo, duca di Calabria, fronte del sarcofago, part. con il Duca di Calabria.



Fig. 21. Napoli, chiesa di S. Chiara, tomba di Carlo, duca di Calabria, part. del *gisant* del Duca di Calabria.



Fig. 22. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 1049, *Planh* provenzale in morte di Roberto d'Angiò: miniatura raffigurante Roberto sul letto di morte.



Fig. 23. G. Aprea, disegno del volto di Roberto d'Angiò dall'affresco con *Cristo in trono tra santi e donatori* (da SPILA DA SUBIACO, *Un monumento di Sancia*).

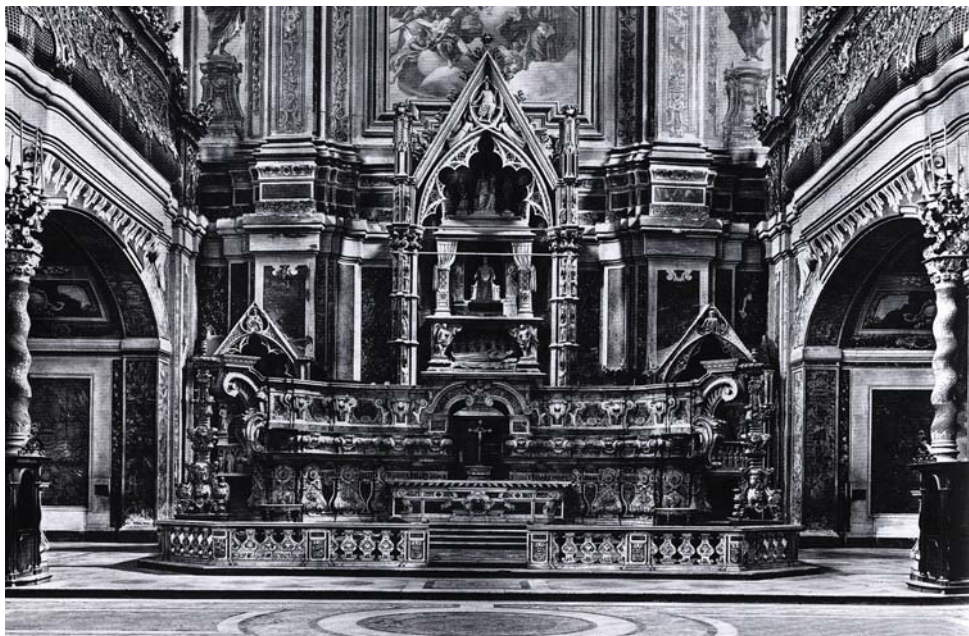


Fig. 24. Napoli, chiesa di Cristo Redentore e S. Ludovico d'Angiò, oratorio delle clarisse (già sala capitolare dei frati minori), parete meridionale, affresco con *Cristo in trono tra santi e donatori*, part. del volto di Roberto d'Angiò, stato attuale.

TAVOLE

Referenze fotografiche

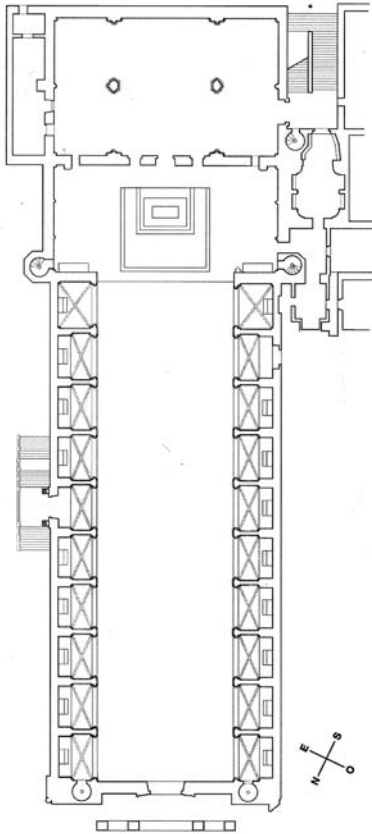
Francesco Aceto: p. 276 (fig. 13). **Courtesy of National Gallery of Art, Washington:** p. 227 (fig. 8). **École nationale supérieure des beaux-arts, Paris:** p. 192 (fig. 4); p. 313 (fig. 11); p. 469 (fig. 14). Tavole: VIII, IXa-IXb. **Luciana Mocchiola:** p. 463 (fig. 2); p. 464 (figg. 3-4); p. 465 (fig. 7); p. 467 (fig. 11); p. 468 (fig. 13); p. 470 (fig. 15). **Luciano Pedicini:** p. 221 (fig. 1); p. 225 (fig. 5); p. 226 (figg. 6-7); p. 268 (fig. 1); p. 309 (fig. 6); p. 310 (fig. 7); p. 311 (fig. 8); p. 358 (fig. 15); p. 359 (fig. 16); p. 463 (fig. 1). Tavole: Ib, IV, VII. **Elisabetta Scirocco:** p. 353 (fig. 5); p. 354 (figg. 7c-7f); p. 424 (figg. 5-8); p. 425 (figg. 9-10); p. 426 (figg. 14a-14b); p. 428 (figg. 18a-18d); p. 430 (fig. 24). Tavole: XIV-XV. **Lucio Terracciano:** p. 196 (fig. 8); p. 269 (figg. 3a-3b); p. 270 (fig. 4); p. 273 (fig. 9); p. 276 (fig. 12); p. 351 (figg. 1-2); p. 352 (fig. 3); p. 355 (fig. 8); p. 356 (figg. 11-12); p. 357 (figg. 13-14); p. 360 (fig. 17). Tavole: X, XII-XIII. Per tutte le altre foto: Soprintendenza Speciale per il P.S.A.E. e per il Polo Museale della città di Napoli, salvo dove diversamente specificato.



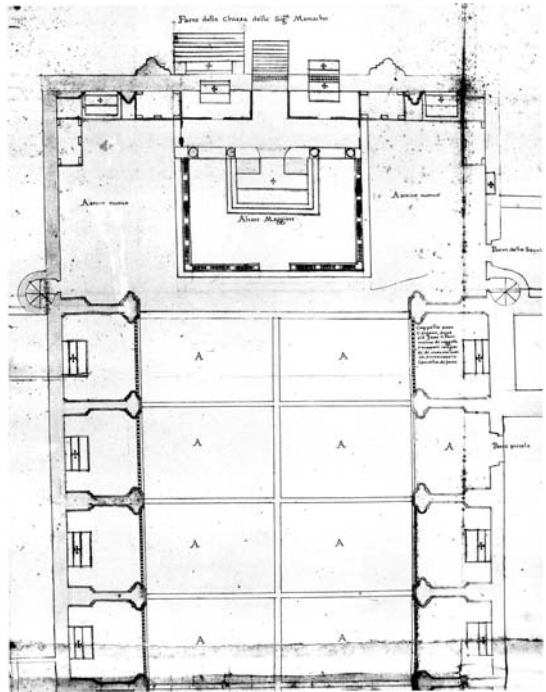
Ia. Napoli, S. Chiara, veduta del presbiterio, stato *ante* 1943.



Ib. Napoli, S. Chiara, veduta del presbiterio, stato attuale.



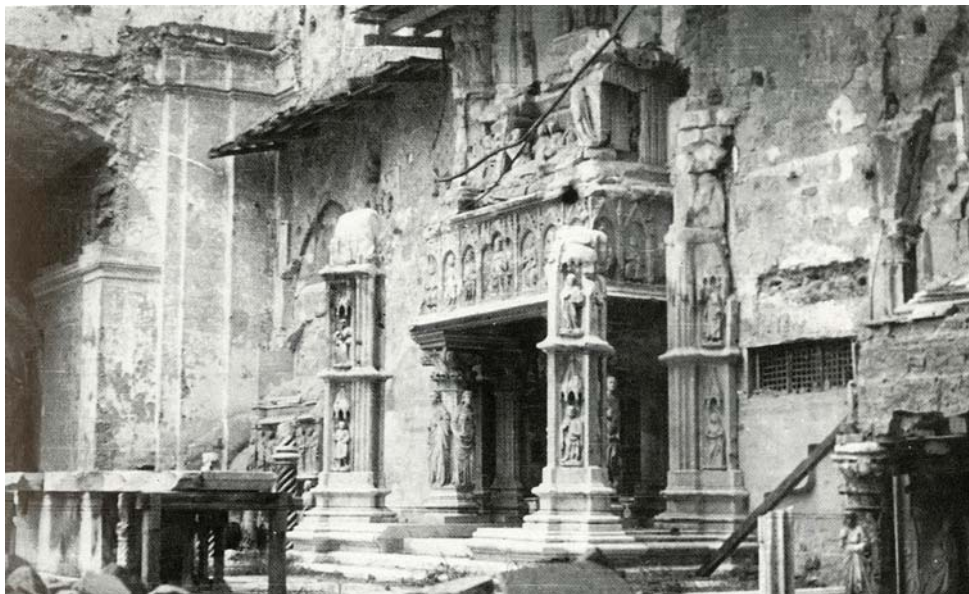
IIa. Napoli, S. Chiara, pianta (da VENDITTI A., *Urbanistica e architettura angioina*, in *Storia di Napoli*, vol. III, Cava dei Tirreni 1969).



IIb. Antonio Guidetti, Pianta della basilica di S. Chiara con il resoconto dei lavori del 1703-1705 (ASN Corporazioni religiose soppresse, vol. 2708, tav. 6), part. del presbiterio (da DELL'AJA G., *Il restauro della basilica di Santa Chiara in Napoli*, Napoli 1980).



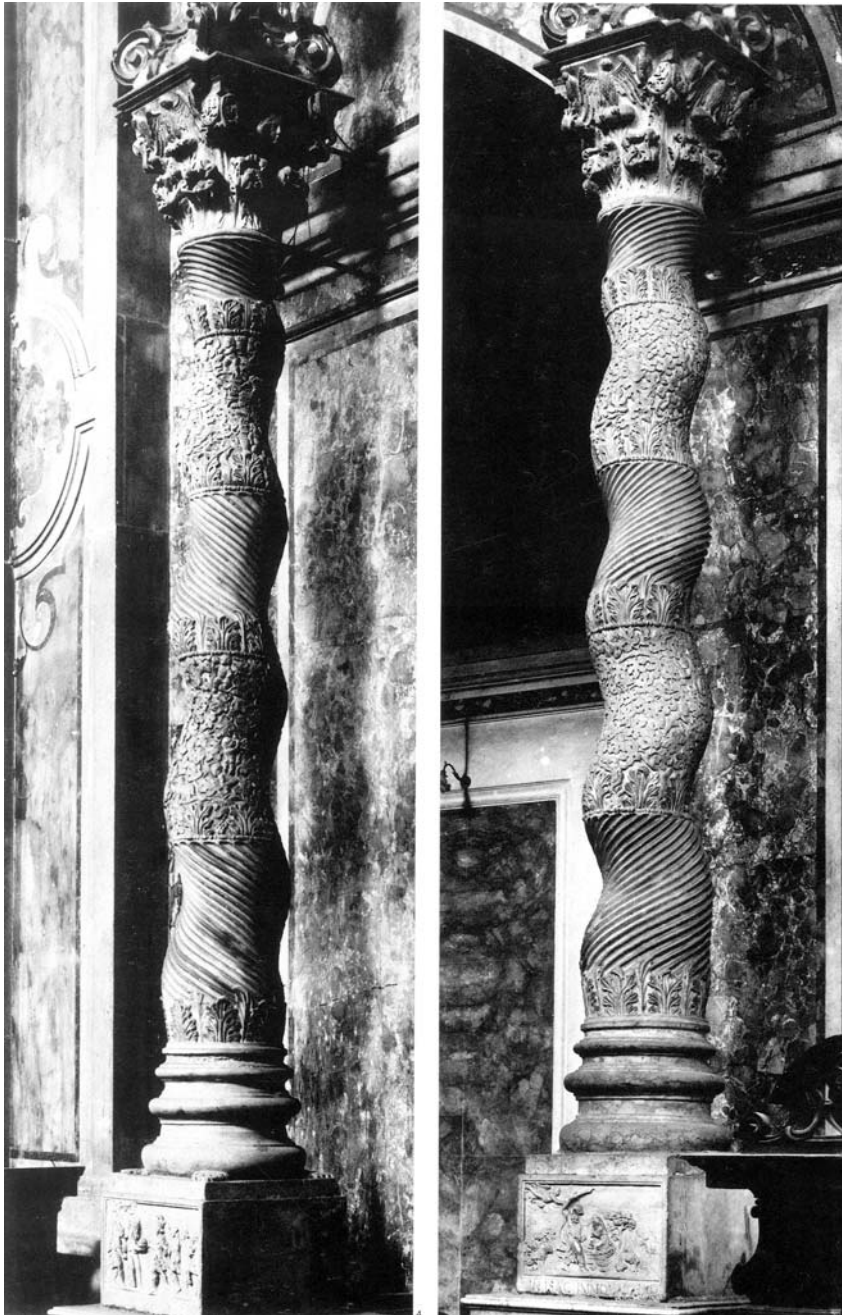
IIIa. Napoli, S. Chiara, veduta del presbiterio dopo il bombardamento del 1943.



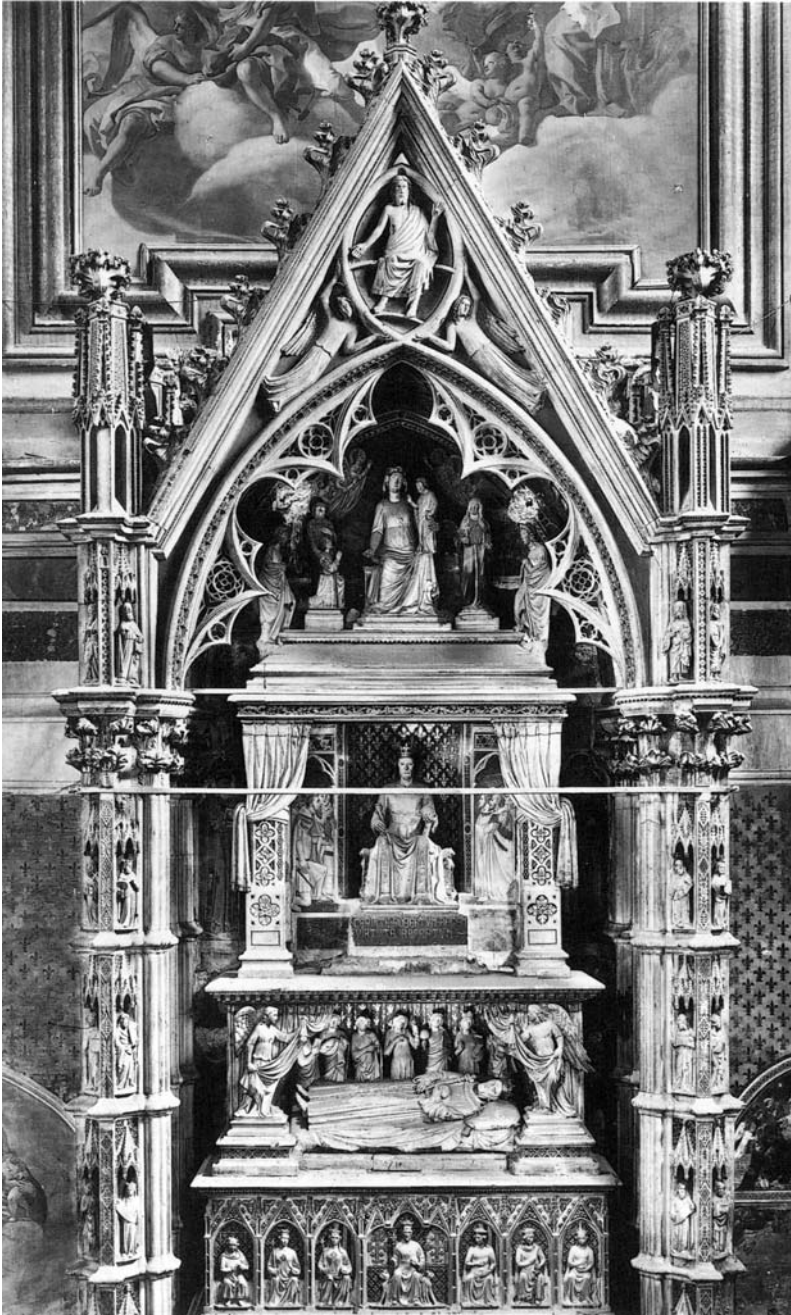
IIIb. Napoli, S. Chiara, veduta del presbiterio dopo la rimozione delle macerie (da DELL'AJA G., *Il restauro della basilica di Santa Chiara in Napoli*, Napoli 1980).



IV. Napoli, S. Chiara, veduta dell'interno.



V. Napoli, S. Chiara, Colonne tortili,
già parte dell'allestimento dell'altare maggiore, stato *ante* 1943.



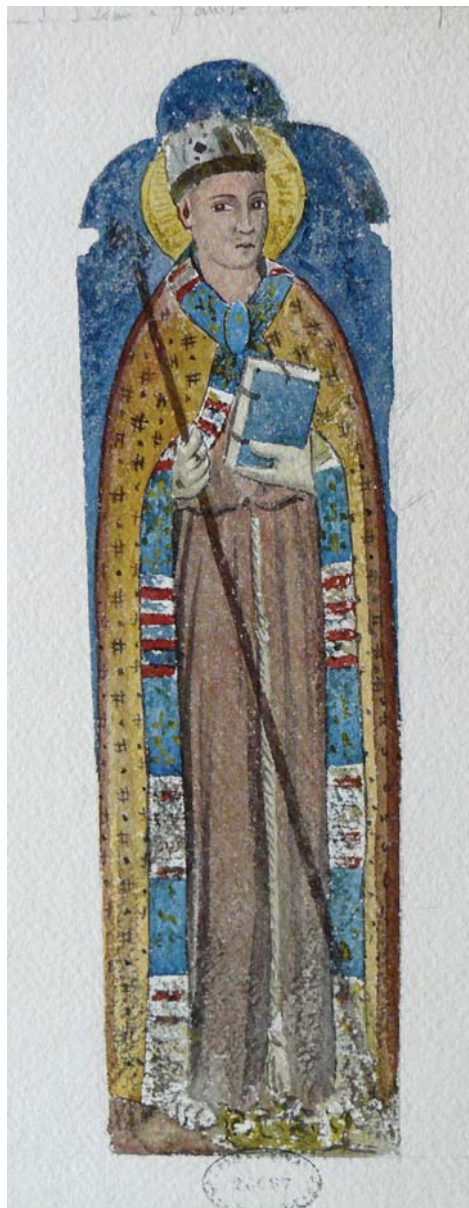
VI. Napoli, S. Chiara, Pacio e Giovanni Bertini,
Tomba di Roberto I d'Angiò, stato *ante* 1943.



VII. Napoli, S. Chiara, Pacio e Giovanni Bertini, Tomba di Roberto I d'Angiò, stato attuale.



VIII. Charles Garnier, disegno ad acquerello dalla Tomba di Roberto I d'Angiò, part. della volta con angeli, 1853. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts (inv. PC 28687-1).



IXa-IXb. Charles Garnier, disegno ad acquerello dalla Tomba di Roberto I d'Angiò, part. con s. Ludovico (a) e s. Luigi IX (b), 1853. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts (inv. EBA 4715-4716).



X. Napoli, S. Chiara, Pacio e Giovanni Bertini, Tomba di Roberto I d' Angiò, part. del lato destro del sarcofago con Luigi d' Angiò e Martino di Calabria, stato attuale.



XI. Napoli, S. Chiara, Tomba di Agnese e Clemenza d'Angiò Durazzo, stato *ante* 1943.



XII. Napoli, S. Chiara, Altare maggiore, particolare.



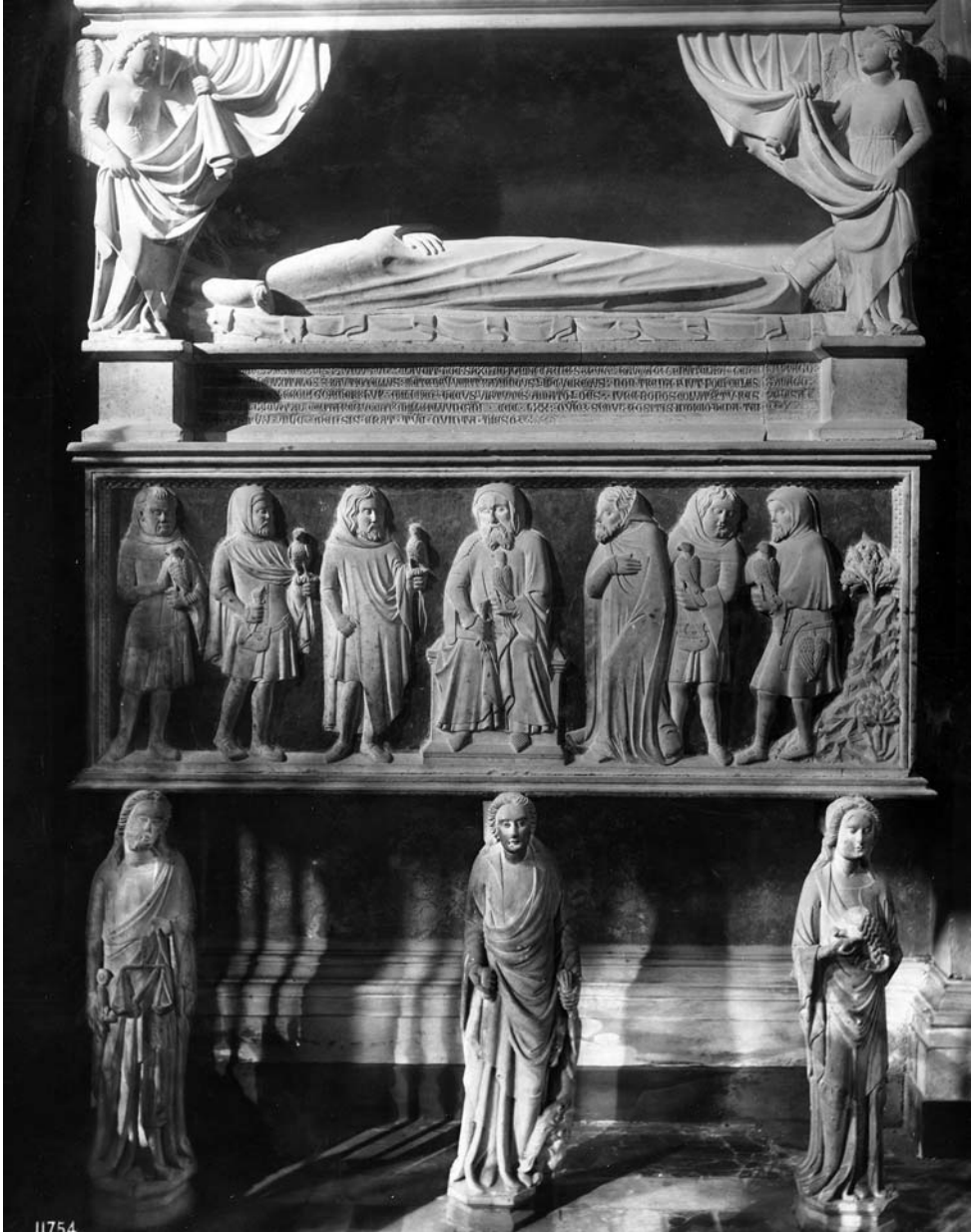
XIII. Napoli, S. Chiara, Altare maggiore, part. con lo stemma di Sancia di Maiorca.



XIV. Napoli, chiesa di Cristo Redentore e S. Ludovico d'Angiò
nel Real Monastero di S. Chiara in Napoli (già refettorio dei frati minori),
parete settentrionale, affresco con *La moltiplicazione dei pani e dei pesci*.



XV. Napoli, chiesa di Cristo Redentore e S. Ludovico d'Angiò nel Real Monastero di S. Chiara in Napoli, oratorio delle clarisse (già sala capitolare dei frati minori), parete meridionale, affresco con *Cristo in trono tra santi e donatori*.



XVI. Napoli, S. Chiara, Cappella Del Balzo, Tomba di Raimondo Del Balzo.